

Le *primitif* comme catégorie existentielle Autobiographies et biographies de quelques peintres primitivistes russes

CLAIRE GHEERARDYN

Natalia Gontcharova, qui est sans doute l'artiste primitiviste russe par excellence, a accompagné le catalogue de son exposition personnelle, organisée en août 1913, d'une introduction formant une sorte de manifeste¹. Il est frappant que ce texte ne soit pourtant pas rédigé à la première personne du pluriel, mais qu'il présente au contraire un « je » très affirmé. Il reflète en ceci l'exposition, qui cherche à montrer la force du néo-primitivisme et du toutiste grâce à un seul artiste – dont l'œuvre, il est vrai, résume dans ses innombrables variations de style tous les possibles de la création. Il semble donc que la personne même de Natalia Gontcharova soit engagée dans la démonstration, au point qu'on en viendrait presque à lire littéralement les formules retentissantes qu'elle emploie : ayant cheminé vers l'ouest, elle « secoue la poussière de ses sandales » tel un patriarche de la Bible et change de route pour dorénavant marcher vers l'est. Dans ce texte qui forme

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

quelque chose comme une autofiction minimale², Gontcharova apparaît moins comme une peintre qu'une nomade *primitive*³. La théorie primitiviste se trouve en quelque sorte incarnée dans le trajet et, plus largement, dans la vie d'un peintre.

Qu'est-ce qu'un artiste primitiviste ? C'est celui qui prend pour « point de départ » [*isxodnaja točka*], selon une expression utilisée par les artistes eux-mêmes⁴, non pas la nature, non pas les œuvres des Maîtres classiques, mais d'autres œuvres considérées comme *primitives*, et méprisées par l'histoire de l'art. Vladimir Markov (Voldemārs Matvejs) peint à partir d'un cheval de pain d'épice de Tver « digne d'un *loubok* » [*èto byl lubočnyj kon'*]⁵. Ses principes esthétiques, considérés comme dévoyés, sont sanctionnés par une menace de renvoi de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg.

Qu'est-ce encore qu'un primitiviste ? C'est, selon Ben Etherington, un artiste animé par le projet de retrouver, à travers les œuvres qu'il crée, la perception du monde et l'attitude des *primitifs*, que l'on croyait irrémédiablement perdues, afin d'en faire l'expérience directe, au sein de sa propre vie⁶. Le *primitif* doit être vécu. L'œuvre primitiviste est appelée à participer à l'existence, à agir sur celle-ci afin de la « primitiviser » pour susciter un être-au-monde *primitif*. En d'autres termes, le *primitif* devient une catégorie existen-

2. Cette idée nous a été inspirée par les analyses de Daria Sinichkina à propos du poète paysan Kliouev. Voir dans ce volume son article : « Le phénomène des “poètes-pépites” dans les années 1900-1910 : Nikolai Kliouev et la construction d'une identité primitive ». À cet égard, l'œuvre de Gauguin et de Charles Morice, *Noa Noa* (1893-1894 pour le texte de Gauguin, 1901 pour la première édition) fournit un extraordinaire exemple d'autofiction de peintre.

3. 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 terme. Voir Philippe Dagen, *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019, p. 333, n. 2.

4. La notion de « point de départ » ponctue les écrits de Vladimir Markov (Matvejs), d'Iliazd, de Kandinsky, de Chevtchenko.

5. Ce détail apparaît dans l'hommage à Markov que Varvara Boubnova propose en préface à Vladimir Markov, *Iskusstvo negrov [L'Art nègre]*, P., Otd. Izobrazitel'nyx iskusstv Narkom, 1919, p. 4. Traduction française : Vladimir Markov, *L'Art nègre*, éd. de Dieudonné Gnamankou, trad. de Nathalie Saint-Jean Lecompte, Achères, Monde global, 2006, p. 11.

6. Ben Etherington, *Literary Primitivism*, Stanford, Stanford University Press, 2018, notamment p. XI et p. XVI.

tielle dans laquelle se résorbe toute rupture entre l'art et la vie. Dès lors, l'existence des regardeurs, et plus encore celle de l'artiste, deviennent pierres de touche. Il s'agit de constater comment le *primitif* s'y manifeste, comment il y trouve substance et épaisseur. « Le primitivisme est une recherche du primitif⁷ » a résumé Henri Meschonnic – recherche dont la vie d'un individu peut devenir le terrain.

Il existe de nombreux textes relatant, sous des formes diverses, la vie des peintres qui furent les acteurs cruciaux du primitivisme russe dans sa phase la plus « enragée ». Notre projet est donc le suivant : nous voudrions observer comment le récit du *primitif* prend corps dans des récits portant sur la vie de Natalia Gontcharova, des frères David et Vladimir Bourliouk, de Malevitch et de Kandinsky. Il advient des instants privilégiés où la personne de ces peintres, leur attitude et leur être-au-monde se confondent avec ceux de l'enfant, du sauvage, du fou, du paysan, de l'homme pré-historique, selon les cinq modes du *primitif* dégagés par Philippe Dagen⁸, auxquels nous ajoutons deux autres catégories, le barbare et le moine, dont le rôle est prépondérant dans le contexte russe. Ces différents modes ne s'excluent pas les uns les autres, mais au contraire, s'associent selon diverses combinaisons. Pour mener ce travail nous nous pencherons sur des textes d'Iliadz, de Wladimir Kandinsky, de Marina Tsvetaïeva, de Kazimir Malevitch et de Benedikt Livchits.

Pour Philippe Dagen, le *primitif* est nécessairement une fiction inventée par la modernité occidentale⁹. Il s'agit de créer un « autre », incarnant l'altérité absolue, afin de se définir par opposition à celui-ci. Dans les textes ici rassemblés, le primitivisme consiste bien à raconter des fictions de *primitif*, mais en faisant porter celles-ci sur soi-même. Ce sont les artistes eux-mêmes que l'on « primitivise », souvent par des effets de discours. La question n'est pourtant pas pour nous d'évaluer la part de construction artificielle que de tels récits recèlent, mais bien d'observer comment ils font des peintres primitivistes des *primitifs*. Il n'est qu'à écouter la formule d'un critique, Grigol Robakidzé, à propos de Niko Pirosmiani, peintre géorgien « inventé » par l'avant-garde néo-primitiviste : « Le primitivisme chez lui n'a pas le même sens que chez Gauguin. Il est

7. Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, 1993 (1^e éd. : 1988), p. 278.

8. Philippe Dagen, *Primitivismes...*, *op. cit.*, p. 16.

9. *Ibid.*

primitif lui-même [...]. Il est simple et pur.¹⁰ » L'intuition de Robakidzé est juste : on peut largement opposer le corpus ici rassemblé aux célèbres pages du *Noa Noa* de Gauguin où le peintre raconte sa propre transformation en « sauvage » au contact des habitants de l'île de Tahiti¹¹. Les récits que nous examinons ne tracent pas l'horizon d'une apparition à venir du *primitif*. Bien au contraire, ils constatent que le *primitif* est déjà là, qu'il est déjà survenu dans l'existence de ces quelques peintres. Dans ces pages, le *primitif* ne vient pas de très loin, mais il jaillit de soi, du plus intime, du plus connu, du plus proche.

En menant cette étude, nous espérons de surcroît mettre en valeur un phénomène remarquable en lui-même : il est fréquent que les poètes écrivent sur les peintres, et il peut arriver que les peintres s'essaient à la poésie, comme l'ont fait Chagall, Miró, Picasso, Kandinsky et même Natalia Gontcharova¹². Il est moins ordinaire en revanche que les peintres se livrent à une activité d'autobiographes¹³. Les peintres primitivistes de l'école de Paris ne semblent guère avoir laissé de récit de leur existence. On ne connaît pas d'autobiographie de Derain, de Braque, de Matisse, de Picasso ou de Miró¹⁴. En revanche, les peintres d'origine russe se sont livrés à

10. Grigol Robakidzé, cité dans Maïa Varsimashvili-Raphael, *L'itinéraire géorgien des avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 220.

11. Paul Gauguin & Charles Morice, *Noa Noa*, Paris, La Plume, 1901, p. 89-90. En 1902, Gauguin explique que la collaboration avec Morice, menant à créer un texte hybride, entremêlant la prose et les vers, avait pour but de joindre le travail de celui qui écrit en « sauvage naïf et brutal » (c'est-à-dire lui-même) et de celui qui écrit en « civilisé pourri » (Morice). Voir Paul Gauguin, *Lettres de Paul Gauguin à Georges Daniel de Montfreid*, Paris, Georges Crès et Cie, 1918, p. 339.

12. De nombreux poèmes de Gontcharova, parfois datés de 1957, ont récemment été découverts. Voir Maria Valova, « “Of Course, You and I Are Sisters...” Natalia Goncharova and Marina Tsvetaeva – The Hidden World of Goncharova's Poetry », *Tretyakov Gallery Magazine*, 2018, 2, publié en ligne : <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/2-2018-59/course-you-and-i-are-sisters-natalia-goncharova-and-marina-tsvetaeva>, consulté le 15 mai 2021.

13. Il existe bien sûr des contre-exemples. Voir l'article de Françoise Alexandre, « Trois peintres contemporains autobiographes : Chagall, de Chirico, Kokoschka », in Pascal Dethurens (éd.), *Littérature et peinture au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 201-213.

14. Pour une analyse de récits de la vie du Douanier Rousseau, non par lui-même, mais par Apollinaire et Salmon, voir Ivanne Riolland, « Douanier

cette tâche relativement fréquemment, comme le prouvent Kandinsky, Malevitch, ou même Chagall¹⁵ et Zadkine¹⁶, c'est-à-dire deux artistes majeurs vivant certes en France mais nés à Vitebsk, dans l'empire russe, et dont l'œuvre est elle aussi traversée par le primitivisme.

Pour un corpus de biographies

Les textes que nous allons étudier ne cherchent pas à élaborer une langue primitive, ou à « primitiviser » leur idiome, mais ils donnent un contenu aux notions corrélées de « primitif » et de « primitivisme ». Chacun des peintres rassemblés dans ce corpus a pratiqué un primitivisme différent. Le groupe des néo-primitivistes désigne Gontcharova comme son artiste majeure. Kandinsky en revanche entretient un rapport plus implicite au *primitif*. Il n'en demeure pas moins que ses œuvres établissent des parentés spirituelles avec l'art ancien et l'art extra-européen, comme le démontre l'iconographie de *L'Almanach du « Blaue Reiter »*¹⁷. Lui-même rappelle que les critiques voient très tôt dans son usage des couleurs une influence byzantine¹⁸.

Rousseau et les poètes : éloge du non-savoir ? », in *L'Âge d'or*, 2018, 11 « La Ville au temps des avant-gardes », publié en ligne : <https://journals.openedition.org/agedor/3217>, consulté le 3 avril 2021.

15. Marc Chagall, *Ma Vie*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1931. Le texte a été dicté en russe par l'auteur à sa femme, Bella Chagall, et celle-ci l'a ensuite traduit en français.

16. Ossip Zadkine, *Le Maillet et le ciseau, souvenirs de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1968.

17. Voir par exemple un cheval rappelant un dessin sur la paroi d'une grotte préhistorique ou sur une peau de bête : Wassily Kandinsky, *Lyrique*, 1911, huile sur toile, 94 x 130 cm, Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam, reproduit dans Wassily Kandinsky & Franz Marc (éd.), *Der Blaue Reiter*, Munich, [s. n.], 1912, rééd. 1914, p. 9. Un catalogue de l'exposition consacré à l'avant-garde russe et à la Sibérie place en parallèle des tambours chamaniques et les *Compositions* de Kandinsky. Voir John Bowlt, Nicoletta Misler & Evgenia Petrova (éd.), *The Russian Avant-garde, Siberia and the East*, Milan, Skira, 2013, p. 240-243.

18. Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », in *Id., Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, éd. de Jean-Paul Bouillon, trad. de Elisabeth Bouillon & Jean-Paul Bouillon pour l'allemand et de Jean Saussay pour le russe, Paris, Herman, 1974, p. 106. Cette édition philologique fait apparaître les variantes importantes entre les deux versions originales de ce texte, d'abord rédigé en allemand puis en russe.

Tantôt ces textes relèvent de l'autobiographie : des peintres comme Kandinsky ou Malevitch entreprennent de se raconter eux-mêmes, et le premier retrace son itinéraire artistique et spirituel afin de se défendre contre les attaques qu'il subit alors en Allemagne. Tantôt ce sont des poètes comme Benedikt Livchits, Marina Tsvetaïeva ou Iliazd qui prennent la parole. Les œuvres de ce corpus sont éparées dans le temps : les textes d'Iliazd et de Kandinsky sont écrits au moment où le primitivisme connaît son paroxysme. Ils contribuent à faire de 1913 l'année du primitivisme « enragé ». Les autres biographies sont rédigées rétrospectivement, à distance, après la rupture suscitée par la guerre, la Révolution, voire l'émigration, au moment où les groupes d'avant-garde sont dispersés. Tsvetaïeva écrit ainsi en 1928-1929, à l'occasion de sa rencontre avec Gontcharova ; Malevitch et Livchits en 1933¹⁹.

Des auteurs primitivistes ? Tsvetaïeva et le conte populaire

Livchits et Iliazd ont fait partie prenante de l'avant-garde futuriste et primitiviste. À travers l'histoire des peintres, c'est indirectement la leur qu'ils content aussi. Livchits tout particulièrement se fait mémorialiste du futurisme russe, intégrant dans son texte des tracts et des manifestes. Ses souvenirs ne portent pas tant sur sa propre existence, sur une matière intime, que sur l'aventure du groupe des Hyléens, fondé autour des frères Bourliouk. Tout au contraire, Tsvetaïeva occupe une position extérieure au primitivisme, non seulement parce qu'elle écrit dans l'émigration, mais aussi parce qu'elle s'est tenue à l'écart des groupuscules d'avant-garde, du temps qu'elle vivait en Russie. Son texte cite bien celui d'Iliazd, mais pour montrer que ce dernier, qui n'est jamais nommé que « le biographe », ne sait pas interpréter la vie de la peintre²⁰. Il ne s'agit donc pas d'appliquer de force un filtre primitiviste au texte de Tsvetaïeva – cette dernière trouve significatif le

19. Un autre texte, œuvre d'un peintre écrivant sur un peintre, pourrait être joint à ce corpus : Kirill Zdanevič, *Niko Pirosmansvili*, M., Iskusstvo, 1964. Traduction française : Cyrille Zdanévitch, *Niko Pirosmansvili*, trad. de Lydia Delt & Véra Varzi, Paris, Gallimard, 1970. Le propos portant surtout sur la Géorgie et ses traditions, nous ne le prendrons pas en compte ici.

20. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova. La vie et l'œuvre », trad. de Nadine Dubourvieux, in *Id., Récits et essais, Œuvres*, t. II, éd. de Véronique Lossky & Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 395-397. Le texte cite Èli Èganbjuri, *Natalija Gončarova ; Mixail Larionov* [Natalia Gontcharova ; Mikhaïl Larionov], M., C.A. Mjunster, 1913, p. 12-13.

fait que Gontcharova aurait vécu dans la maison de Racine, rue Visconti²¹. Pourtant, on pourrait avancer la thèse suivante : la rencontre avec Gontcharova contribue à révéler une sensibilité primitive chez Tsvetaïeva.

Les deux artistes ont en effet pris la littérature orale de la Russie, les bylines et les contes populaires, pour matière première. L'attestent certes les décors et les costumes que Gontcharova a réalisés pour de nombreux ballets, mais surtout, ses illustrations pour le *Dit du Prince Igor* destinées à une édition allemande de 1923²². Planche après planche, elle a coloré au pochoir chacun des sept cents exemplaires, selon une technique en partie inspirée de la fabrication des *loubki* par les paysans. Tsvetaïeva peut alors s'émerveiller : « Gontcharova connaît-elle [le] conte russe dans lequel chaque grain de raisin a la taille d'une roue ? J'en doute, elle n'a nul besoin de connaître les contes, elle les porte tous en elle²³. » Tsvetaïeva pour sa part a inventé un genre, celui du « poème-conte » [*poëma-skazka*], réunissant le conte folklorique à la forme du poème narratif long, ou « grand poème ». Les « points de départ » de ces textes sont des contes populaires récoltés par Afanassiev ou des bylines, sources que Tsvetaïeva transforme ensuite radicalement, se défiant du procédé consistant à imiter dans des formes factices. Elle écrit ainsi dans son essai de 1926, « Le Poète et la critique » [« Poët o kritike »] que sa tâche a consisté à « dénuder l'essence du conte, donnée dans son squelette. Libérer l'œuvre du sortilège. Et pas du tout créer une “forme nouvelle” ou “populaire²⁴” ». Elle ajoute un peu plus loin : « Le peuple interprète un songe primitif – c'est un conte. Le poète interprète un songe populaire – c'est un poème²⁵. » On reconnaît là la trajectoire créative

21. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 355.

22. Arthur Luther (éd.), *Die Mär von der Heerfahrt Igors*, illustrations de Natalia Gontscharowa, Munich, Orchis, 1923. Pour le travail d'illustration de Gontcharova à partir des contes, voir aussi Alexandre Pouchkine, *Conte de tsar Saltan et de son fils, le glorieux et puissant prince Guidon Saltanovitch et de sa belle princesse Cygne*, trad. de Claude Anet, illustré et orné par Natalia Gontcharova, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

23. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 393.

24. Marina Tsvetaeva, « Le Poète et la critique », trad. de Véronique Lossky in *Id.*, *Récits et essais. Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 511. La réflexion porte ici sur *Le Garç*, mais elle peut se généraliser à tous les « poèmes-contes ».

25. *Ibid.*, p. 512 : « Narod, v skazke, istolkoval son stixii, poët, v poëme, istolkoval son Naroda ». La version originale pourrait se traduire plus exactement :

propre aux « points de départ » primitivistes : ne pas faire des sources choisies des modèles à imiter mais des tremplins vers de nouvelles formes de création. Tsvetaïeva classe dans la catégorie des « poèmes-contes » son *Tsar-Demoiselle* [*Car'-Devenica*, 1920], son texte *Ruelles* [*Pereuločki*, 1922] et surtout *Le Gars* [*Molodec*, 1922] qui est l'une des œuvres auxquelles elle accorde le plus d'importance, comme le montre sa correspondance avec Boris Pasternak. En 1929, sur la suggestion de Gontcharova, elle entreprend de réécrire ce texte en français, tentant de recréer les sonorités propres au russe en heurtant les mots les uns contre les autres dans des vers extrêmement brefs.

À leur tour, les « poèmes-contes » reçoivent des illustrations²⁶. L'année 1922 connaît deux versions du *Tsar-Demoiselle*, l'une accompagnée d'images en noir et blanc de Dmitri Mitrokhine²⁷, l'autre parsemée de motifs créés par Lioudmila Tchirikova²⁸. Des rinceaux, bordures, lettrines et culs-de-lampe y rappellent les broderies traditionnelles de la « Russie rouge » et paysanne exaltée par Tsvetaïeva. Cette dernière achève en effet l'avant-propos dans lequel elle présente son texte *Le Gars* au public français par les mots suivants : « Et voici, enfin, la Russie, rouge d'un autre rouge que les drapeaux d'aujourd'hui²⁹. » La substance de ce « poème-conte » est donc celle de la Russie des villages, de la Russie par excellence. Pour l'auteur, le texte se substitue au pays perdu avec la Révolu-

« Le peuple, dans le conte, a interprété le songe élémentaire ; le poète, dans le poème, a interprété le songe du peuple ».

26. Tsvetaïeva insiste sur l'aversion qu'elle éprouve pour le mot d'illustration. Une peintre comme Gontcharova n'illustre pas tant un livre qu'elle ne le « révèle une seconde fois – mais dans son langage personnel, donc – pour la première fois ». Il s'agit de voir un texte « par les yeux de Gontcharova ». Il n'est pas question de « traduire » sur le papier, mais d'« adapter » et de « recréer », comme l'indique le verbe allemand *nachdichten* que Tsvetaïeva propose d'employer. Voir Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 363.

27. Marina Cvetaeva, *Car'-devica. Poème-skazka*, M., Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1922.

28. Marina Cvetaeva, *Car'-devica. Poème-skazka*, P. – Berlin, Èpoxa, 1922.

29. Marina Tsvetaeva, *Le Gars*, Paris, Des femmes, 1992, p. 130. On peut rapprocher ce passage avec une remarque de l'essai sur Gontcharova : « dans le mot rouge, en russe – j'entends toujours terrible et associe immédiatement avec – incendie ! (Je lis, à la suite de ce que j'écris, un conte à mon fils. Le soldat, au paysan : [...] “Le feu – c'est ça qu'est beau !”) », Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 385.

tion. C'est Gontcharova qui entreprend de réaliser des lithographies pour *Le Gars*. Ces images austères et simplifiées, adoptant des angles de vue déconcertants, délaissent la couleur et le folklore. La luxueuse édition illustrée, rêvée par Tsvetaïeva, ne verra pourtant jamais le jour³⁰.

Destins des œuvres du corpus

Les textes ici rassemblés ont connu des destins fort différents. Avec *Natalia Gontcharova ; Mikhaïl Larionov*³¹, Iliazd (prenant le nom d'Éli Éganbiouri) propose une brochure tirée à 525 exemplaires destinée à former une arme de plus dans l'arsenal déployé par le groupe des néo-primitivistes. Le texte à proprement parler est suivi d'une série de reproductions d'œuvres en noir et blanc. Ce livret ne diffère dans son apparence ni des catalogues d'exposition du groupe ni du manifeste du Néo-Primitivisme de Chvetchenko³². L'essai de Tsvetaïeva, « Natalia Gontcharova. La vie et l'œuvre » [« Natal'ja Gončarova (Žizn' i tvorčestvo) »], s'adresse à l'émigration³³. Il se trouvera publié en 1929 dans une revue tchèque, *Volja Rossii* [La Volonté de la Russie]³⁴, puis il sera traduit en serbe la même année pour la revue de Belgrade, *Ruski Arxiv* [Les Archives russes]. Les notes autobiographiques de Malevitch n'ont jamais été publiées de son vivant³⁵. Les souvenirs de Bene-

30. Les images, en partie inachevées, ont été publiées dans une édition bilingue du poème, Marina Cvetaeva, *Molodec* [*Le Gars*], illustrations de Natalia Gontcharova, préf. de Anastassia Ivanova, trad. de Galia Ackerman, M., Ellis Lak, 2000.

31. Éli Éganbjuri, *Natalija Gončarova ; Mixail Larionov, op. cit.*

32. 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.

33. La première traduction en français date de 1990 : Marina Tsvetaeva, *Nathalie Gontcharova, sa vie, son œuvre*, trad. de Véronique Lossky, Paris, Clémence Hiver, 1990. La traduction que nous citons (in Marina Tsvetaeva, *Récits et essais, Œuvres, op. cit.*) a été effectuée grâce à un texte complété, établi à partir des manuscrits pour les revues de Prague et de Belgrade.

34. Marina Cvetaeva, « Natal'ja Gončarova (Žizn' i tvorčestvo) » [Natalia Gontcharova (La vie et l'œuvre)], *Volja Rossii*, 1929, 5-6, 7, 8-9. On pourra lire ce texte dans Marina Cvetaeva, *Polnoe sobranie v odnom tome. Poëzii, prozy, dramaturgii* [Œuvres complètes en un volume. Poésie, prose, théâtre], M., Al'fa-kniga, 2009, p. 685-721.

35. Malevitch est l'auteur de plusieurs esquisses autobiographiques. L'une d'elles, rédigée entre 1923-1925, très brève, et dans laquelle sont peu

dikt Livchits sont en revanche parus en 1933, mais accompagnés d'une note de la maison d'édition prévenant que Livchits, bien loin de représenter la tendance révolutionnaire du futurisme, était en réalité un petit bourgeois faussement repent³⁶. Il sera arrêté en 1937, accusé d'être un ennemi du peuple, et exécuté en 1938.

Parmi ces différentes œuvres, c'est peut-être celle de Kandinsky qui a connu la fortune la plus compliquée. L'œuvre paraît tout d'abord en allemand, à Berlin³⁷. Puis Kandinsky, de retour en Russie de 1914 à 1921, la traduit en russe, tout en en adaptant le détail à son nouveau contexte de publication, la Russie révolutionnaire³⁸.

présents les motifs et les biographèmes primitivisants, a d'abord été publiée traduite en anglais : Kazimir Malevitch, « Autobiography », in *Id., Essays on Art*, t. II « 1915-1923 », éd. de Troels Andersen, trad. de Xenia Glowacki-Prus & Arnold McMillin, New York, Georges Wittenborn, New York, 1971 (1^e éd. : 1969), p. 147-154. Première publication en russe, sans mention d'éditeur scientifique : Kazimir Malevič, « Iz 1/42 : (Avtobiografičeskie) Zametki (1923-1925) » [Tiré de 1/42 : Notes (autobiographiques) (1923-1925)], in *Kazimir Malevič. 1878-1935. Katalog vystavki* [Kazimir Malevitch, 1878-1935. Catalogue d'exposition], L. – M. – Amsterdam, Stedelijk museum, 1988, p. 102-105. Traduction française : Kasimir Malevitch, « Autobiographie. Extrait du manuscrit 1/42 », in *Id., Écrits IV. La Lumière et la couleur. Textes inédits de 1918 à 1926*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 49-58. L'esquisse de 1933 a été publiée pour la première fois en russe en 1978 : Kazimir Malevič, « Detstvo i junost' Kazimira Maleviča; glavy iz avtobiografii xudožnika » [Enfance et jeunesse de Kazimir Malevitch. Chapitres tirés de l'autobiographie de l'artiste], in Nikolaj Xardžiev (éd.), *K istorii russkogo avangarda* [Vers une histoire de l'avant-garde russe], Stockholm, Hylaea Prints – Almqvist & Wiksell International, 1976, p. 85-127. Traduction française : Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse. Chapitres de l'autobiographie de l'artiste », trad. de Dominique Moyen & Stanislas Zadora, revue par Jean Claude Marcadé, in Jean-Claude Marcadé (éd.), *Malevitch, 1878-1978*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1990 (1^e éd. : 1979), p. 153-170.

36. Livšic Benedikt, *Polutoraglaznyj strelec*, L., Izdatel'stvo pisatelej, 1933. Traduction française : Bénédict 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.

37. Wassily Kandinsky, *Kandinsky 1901-1913*, Berlin, Der Sturm, 1913.

38. Vasilij Kandinskij, *Tekst xudožnika* [Texte de l'artiste], M., Otdela izobrazitel'nyx iskusstv narodnago kommissariata po prosveščeniju, 1918. Nous citons donc avant tout à partir de l'allemand, tout en nous intéressant aux variantes du texte russe, et nous faisons apparaître entre crochets, quand cela présente un intérêt particulier, le texte allemand suivi du texte russe.

L'œuvre publiée en 1918 est ainsi expurgée de ses détails inutiles, complétée en fonction de ce qui pourrait intéresser un nouveau lectorat, et enfin modifiée afin d'apaiser les censeurs. Mais surtout, la matérialité de l'œuvre se trouve profondément transformée. L'édition allemande du texte autobiographique *Kandinsky 1901-1913* se présente comme une œuvre composite. Après une photographie de l'auteur et un poème, survient dans la version allemande une longue série de reproductions en noir et blanc des tableaux de l'auteur. Elles sont organisées en deux sections. Tout d'abord l'année 1913 est mise en valeur, avec dix toiles abstraites. Elle est à part, sortie du temps. Puis la section des années 1901-1912 classe par ordre chronologique une cinquantaine de reproductions d'œuvres. Le regardeur est donc tout d'abord confronté au sommet de l'œuvre, comme pour ébranler ses yeux, puis il est invité à traverser le parcours qui a pu amener le peintre à sortir de la figuration pour entrer dans l'abstraction. C'est seulement après cette exploration iconographique que prend place le texte intitulé « Rückblicke », c'est-à-dire « Regards sur le passé » ou « Regards rétrospectifs », daté de juin 1913. En d'autres termes, ces pages sont l'équivalent textuel de la traversée des images de 1901-1912. Elles mènent à ce qui couronne l'œuvre, trois « Notices » décrivant les toiles suivantes : *Composition IV* (mars 1911)³⁹, *Composition VI* (mai 1913)⁴⁰ et *Tableau avec une bordure blanche* (mai 1913)⁴¹. Ces commentaires portent donc sur les tableaux ouvrant et fermant la série des reproductions de 1913. Le dialogue entre les images ainsi disposées et les notices ne fait que renforcer l'importance de ces œuvres. L'édition russe s'intitule *Tekst xudožnika* [Texte de l'artiste].

39. Cette œuvre n'est reproduite ni dans la version allemande, ni dans la version russe. La *Composition V* (1911) semble s'y être substituée, de même qu'elle est présente sous la forme d'une planche en pleine page et en noir et blanc dans Wassily Kandinsky & Franz Marc (éd.), *Der Blaue Reiter*, *op. cit.*, hors texte, [n. p.].

40. Wassily Kandinsky, *Composition VI*, 1913, huile sur toile, 300 x 195 cm, Musée de l'Ermitage, SPb., reproduite dans *Id.*, *Kandinsky 1901-1913*, *op. cit.*, p. 4. D'après la table des matières de la version russe, cette œuvre aurait dû aussi apparaître p. 36-37 dans Vasilij Kandinskij, *Tekst xudožnika*, (*op. cit.*), mais elle est inexplicablement absente.

41. Wassily Kandinsky, *Tableau avec une bordure blanche*, 1913, huile sur toile, 200 x 140 cm, reproduit dans *Id.*, *Kandinsky 1901-1913*, *op. cit.*, p. 13. L'œuvre est reproduite dans la version russe, Vasilij Kandinskij, *Tekst xudožnika*, *op. cit.*, p. 33.

Elle ne comporte rien d'autre qu'une nouvelle version de « *Rückblücke* », traduit sous le titre « *Stupeny* » (les pas franchis, les étapes). Le texte est parsemé de vingt-cinq reproductions en noir et blanc d'œuvres créées entre 1901 et 1917, et dorénavant organisées en ordre chronologique. Les documents préalables, les commentaires d'œuvre et le complexe itinéraire iconographique ont tout simplement disparu.

Tisser des biographèmes

Les textes examinés sont de nature disparate, mais ils possèdent tous pour point commun de raconter la vie d'un peintre, au point de souvent prendre son nom pour titre, voire de faire corps avec la personne de l'artiste, comme dans le cas de l'album de Kandinsky, *Kandinsky 1901-1913*. Ce titre ressemble à l'inscription d'une tombe, mais il redécoupe la vie de l'artiste pour la faire pleinement correspondre à sa période de création la plus intense. Loin de clore une existence, il l'ouvre sur un devenir. Le lecteur rencontre d'abord un portrait photographique sous lequel se déploie la signature de l'artiste, puis un poème du Néerlandais Albert Verwey intitulé « À Kandinsky » [« *An Kandinsky* »]. C'est le dédicataire des vers, Kandinsky lui-même, qui en assure la traduction en allemand. Tout contribue ici à densifier la présence de la personne du peintre afin d'*incarner* une nouvelle forme d'art.

Ces textes se donnent alors pour tâche d'élaborer des « biographèmes » primitivisants, selon un mot inventé par Roland Barthes qui écrit : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des "biographèmes"⁴². » C'est à la fois en énonçant des identités, en brossant des portraits, en introduisant des motifs *primitifs* et en soulignant des détails, que les auteurs de notre corpus montrent en quoi des éléments de primitivité sont indissociables des peintres en question. Iliadz assimile ainsi Gontcharova à la Russie elle-même, c'est-à-dire la Russie des villages et des paysans⁴³. Tsvetaïeva, à côté de formules générales, choisit aussi de raconter des « anecdotes » [*istoričkie*]. Écoutant la peintre évoquer ses tableaux perdus, elle remarque par exemple : « Gontcharova, dans ma perception, fait tellement corps avec le peuple [*Tak odno v moëm vosprijatii Gončarova s narodom*] que [...] j'ai soudain la vision de

42. Roland Barthes, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris, « Les Cahiers du cinéma » – Gallimard – Les Éditions du Seuil, 1980, p. 54.

43. Èli Èganbjuri, *Natalija Gončarova; Mixail Larionov, op. cit.*, p. 12.

toiles étalées dans un pré sur l'herbe verte, mises à blanchir, un soldat de passage les a volées⁴⁴. » Un motif similaire se rencontre dans le texte de Malevitch. Découvrant des toiles fraîchement peintes, mises à sécher par des peintres venus de Saint-Pétersbourg, le petit garçon croit avoir affaire à des chiffons⁴⁵. Ces deux « biographèmes » se faisant écho projettent les peintres dans un monde naïf, inspiré par celui des contes populaires. Il n'en faut pas plus pour révéler le *primitif* qu'ils portent en eux.

Ce caractère *primitif* concerne en premier lieu un rapport au temps. Qu'est-ce en effet avant tout qu'un *primitif*, quand ce mot renvoie à un artiste ? Cézanne (dont Gontcharova fit son maître avant de se détourner de lui) propose une réponse quand il lance : « Les primitifs [...] regardent le présent sans être gênés par un passé. [...] Je suis le primitif d'un nouvel art. J'aurai, je le sens, des continuateurs⁴⁶. » C'était là sa réponse à Émile Bernard qui avait déclaré au maître : « Vous avez voulu recommencer l'art, comme Descartes avait recommencé la philosophie ; vous avez fait table rase de tout ce qui avait été trouvé avant vous⁴⁷. » Une formule d'Iliadz, à la fin de son opuscule de 1913, prolonge les propos de Cézanne : « Le rayonnisme est le dernier mot de Larionov, ou, plus exactement, son dernier coup de pinceau, tout comme il est aussi le dernier mot de Gontcharova. Ils sont les primitifs [*primitivy*] du genre⁴⁸. » Le *primitif* apparaît ici comme le fondateur d'une nouvelle tradition destinée à se déployer dans le temps qu'il inaugure. Il n'est pas un être du passé, mais il possède au contraire la jeunesse et il se

44. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 400-401.

45. Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse », *loc. cit.*, p. 165.

46. Émile Bernard, « Une conversation avec Cézanne », *Mercur de France*, 1^{er} juin 1921, p. 375 puis p. 380.

47. *Ibid.*, p. 375. La formule d'Émile Bernard trouve un écho involontaire dans le programme des groupes d'avant-garde. Tzara inscrit en travers de la couverture de *Dada* (3, décembre 1919) la revendication *primitive* par excellence : « Je ne veux pas même savoir s'il y a eu des hommes avant moi (Descartes) ». Une telle définition admet que l'on peut se rêver *primitif* tout en refusant l'esthétique primitivisme. Telle est l'ambition énoncée par Ivan Klioune dans un manifeste d'inspiration suprématiste : Ivan Kljun, « Primitivy XX veka » [Les Primitifs du XX^e siècle], in Kazimir Malevič, Aleksej Kručenyx & Ivan Kljun, *Tajnye poroki akademikov* [Les Vices secrets des Académiciens], M., 1916 [août 1915], p. 29-30.

48. Éli Èganbjuri, *Natalija Gončarova ; Mixail Larionov, op. cit.*, p. 39.

tient à l'orée d'un long avenir. C'est donc ce *primitif* temporel que nous devons examiner.

***Primitif* temporel I : passés immémoriaux préhistoriques et barbares**

Lovejoy et Boas ont distingué deux formes de primitivisme, l'une portant sur le mode de vie des peuples éloignés dans l'espace (c'est le « primitivisme culturel ») et l'autre sur celui des peuples éloignés dans le temps (c'est le « primitivisme temporel »)⁴⁹. À différents degrés, les biographies de peintres font part de l'expérience de formes imaginaires d'éloignement dans le temps. Un passé *primitif* traverse soudain leur présent. On en trouve l'exemple le plus flagrant chez Benedikt Livchits. Celui-ci rapporte ce qui constitue à ses yeux l'épisode fondateur du futurisme russe, c'est-à-dire la formation du groupe Hyléïa [*Gileja*] en décembre 1911, durant un bref séjour en Ukraine, dans la très vaste propriété administrée par le père des peintres David et Vladimir Bourliouk. Sur ce territoire nommé Tchernianka, le temps se transforme pour Livchits.

L'Hyléïa ou les transformations du temps

C'est avant tout le lieu lui-même qui porte le souvenir d'époques archaïques. Tchernianka est située non loin de la mer Noire, là où jadis s'étendait la Tauride, et où se situaient des cités fondées par les Grecs comme Chersonèse, Olbie (ou Borysthène) et Panticapée. Hérodote a nommé cette terre « Hyléïa ». Le souvenir de cette source classique inspire le nom du groupe d'avant-garde. Par la mémoire de ses lectures, Livchits revit en Hyléïa le temps épique chanté par Homère, le temps de l'âge de bronze et des héros de la fable, dont il retrouve les traces inscrites dans un paysage immense recouvert d'une épaisse couche de neige, presque entièrement dépourvu d'habitations humaines. Livchits fait ainsi l'expérience directe, à même sa vie, de l'un des textes *primitifs* de la littérature occidentale :

Au lieu d'un paysage réel fait de détails de toute sorte, désignés par les termes techniques du dictionnaire Dahl, devant mes yeux surgit une plaine à perte de vue qui blesse les yeux par sa blancheur phosphorescente. Là-bas, derrière la ligne d'horizon, il y a la ceinture pouilleuse d'Aphrodite de Tauride à la toison noire (existait-

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

elle seulement ?), le grouillement d'innombrables troupeaux de moutons. D'ailleurs non, c'est la tunique de Nessus qu'a laissée tomber Hercule, en dépit de la légende, dans la steppe de Hyléïa⁵⁰.

Le paysage permet de déplacer et de condenser plusieurs lieux en un seul, comme si l'Hyléïa valait pour tous les mythes à la fois.

La contemplation de ce paysage, vierge comme une toile, est l'occasion de recomposer la perception et de faire l'expérience des commencements du monde, quand le temps formait « encore un espace qui commençait seulement à s'animer⁵¹ » :

Revenue à ses sources l'histoire se crée à nouveau. Le vent du Pont-Euxin s'abat en tempête de neige, culbute la mythologie de Lübke [sic], met à nu les kourganes ensevelis dans la neige léthargique, soulève l'essaim des fantômes d'Hésiode, les mélange encore dans l'air, avant d'aller se poser là-bas, derrière les espaces à peine visibles, comme un mythe qui donne des ailes à la volonté [...]. Des couches plus tardives se sont révélées aussi. Après Hésiode, Homère⁵².

Il s'agit en outre de retrouver une expérience du monde semblable à celle des hommes préhistoriques. Telle est la transformation à laquelle aspire Livchits pour les hommes de son présent :

Le cristallin de l'œil de l'Européen, habitué au cours de six cents ans à se rétrécir dans une direction déterminée, se rééduquait à nouveau. [...] dans la nuit de Néandertal, la rétine du Pithécantrophe reflétait vaguement seulement les surfaces à sa portée. Les lourds troncs basaltiques se détachaient à peine sur le fond noir du ciel : quand donc la rétine apprendra-t-elle à réagir à la couleur bleu ciel ? N'est-il pas vrai que ce paysage archaïque est séparé de l'Hellade, qui ne la voyait pas non plus, par des centaines de millénaires... [...] Voilà tout ce que l'œil parvient à distinguer dans les ténèbres préhistoriques ; libérés des ténèbres, nous saurons de nouveau contempler d'un regard vierge la nature qui nous est rendue. Tout doit servir à une perception renouvée du monde⁵³.

50. Bénédict Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, op. cit., p. 44.

51. *Ibid.*, p. 45.

52. *Ibid.*, p. 44. Contrairement à ce que laisse entendre la traduction française, le texte russe parle de « Ljubker ». Il s'agit du philologue allemand Friedrich Lübker (1811-1867), auteur d'un important dictionnaire de l'antiquité classique.

53. *Ibid.*, p. 52.

La création artistique porte en elle le signe de cette transformation possible. Les dessins de Vladimir Bourliouk contiennent ainsi déjà « la puissance animale des images primitives sur les os de mam-mouths⁵⁴ » [*zverinuju mošč' pervobytnyx izobraženij na mamontovoj kosti*].

On saisit alors que le *primitif* de Livchits et des Bourliouk n'est jamais unifié. Il est à la fois superposition et tiraillement entre plusieurs types de passés, entre cosmogénèse et rêveries sur la préhistoire, entre références classiques et identification aux barbares⁵⁵. C'est ainsi que dans les kourganes parsemant cette région, « sur les bords de l'Euxin sous des monticules de neige⁵⁶ », les fouilles archéologiques découvrent tout aussi bien des vases de Chernosèse que des arcs et des carquois scythes. Ce sont là les armes grâce auxquelles les membres de l'avant-garde peuvent symboliquement attaquer la civilisation du monde occidental : les Grecs antiques et Picasso. Livchits se fait semblable à « l'archer à un œil et demi », guerrier barbare sous les traits duquel il peint les artistes d'avant-garde. C'est cette figure qui donne son titre à son recueil de souvenirs. Il s'en explique :

Et devant moi, [...] le tableau suivant se dessinait : à la rencontre de l'Occident, étayée par l'Orient, dans un cataclysme que rien ne pouvait retenir, s'avancent, inondées de la lumière aveuglante de la préhistoire, les couches ataviques, rythmes diluviens, et en avant, brandissant une lance, se précipite dans un nuage de poussière irisée un sauvage cavalier, un guerrier scythe qui a tourné son visage en arrière et a jeté de la moitié de son œil un regard vers l'Occident – l'archer à un œil et demi⁵⁷.

Les ultimes lignes de l'œuvre mobilisent à nouveau la chevauchée frénétique de ce Scythe, au moment où Livchits, mobilisé, s'apprête à être envoyé au front : « Mais même après avoir saisi l'absurdité du

54. *Ibid.*, p. 53.

55. L'un des premiers portraits dressés des membres de l'avant-garde fait même de ceux-ci non pas des personnages d'Homère, des hommes préhistoriques ou des barbares mais des extraterrestres : « [Les membres] du "Vivier aux juges" [...] se profilaient devant moi comme des Martiens sans origines, sans aucun lien non seulement avec un groupe national déterminé, mais aussi avec notre planète tout entière, comme des créatures dépourvues de moelle épinière, comme des formules algébriques sous forme d'hommes, pourvues cependant par la volonté de démiurges d'ombres à deux dimensions d'une abstraction totale », *ibid.*, p. 38.

56. *Ibid.*, p. 45.

57. *Ibid.*, p. 98.

but d'hier et avoir été tenté, tout à fait autrement, par l'orage guerrier, il fonçait en avant tout en réaccordant en marche sa fureur, le farouche guerrier hyléen, l'archer à un œil-et-demi⁵⁸. »

Vivre en primitif archaïque au présent

Le grand enjeu de ces lignes est bien le suivant : abolir la scission entre le présent et ces strates contradictoires de passés lointains afin de pouvoir *vivre* le *primitif*. Le *primitif* est un mode de vie, comme le suggère un détail. Livchits décrit les habitations abritant, encore en 1911, les pêcheurs des villages du delta du Dniepr : « On était frappé par la peinture extérieure des maisons. Sur un fond d'une délicate couleur fleur-de-pêcher, bleu turquoise pâle, il y avait un ornement de feuille de palmier en éventail ou la procession d'un méandre aux genoux fléchis, transposés des vases de Chernosène⁵⁹. » Les vases antiques, découverts dans les kourganes, ne rejoignent pas les vitrines d'un musée. Livchits les transforme en demeures où laisser se dérouler une existence. L'antiquité cesse d'être un objet de savoir observé à distance pour devenir mode de vie, dans la simplicité et la beauté, accomplissant une fusion entre l'art (les ornements délicats, les couleurs subtiles) et l'existence elle-même dans sa dimension la plus quotidienne (la maison).

Livchits étudie les êtres venus d'un autre âge qui traversent son présent. Il relate avec circonspection la rencontre avec un berger vêtu d'une pelisse de peau de mouton, passant, comme beaucoup d'autres pâtres, l'année entière dans les steppes à chasser des troupeaux qui forment la « descendance directe des moutons et des brebis d'Ulysse⁶⁰ ». Livchits ajoute « Ces gens devenus sauvages [*Odičavšie ljudi*] avaient presque désappris le langage » et il affirme que ces derniers pratiquent une bestialité zoophilique [*skotoložstvo*] pour satisfaire leurs besoins sexuels. Le texte est donc hanté par des figures de « sauvages » régressant hors de l'humain vers un état animal.

Toute réticence disparaît pourtant lorsque la vie au sein de la famille Bourliouk permet à Livchits de faire à son tour l'expérience du mode de vie *primitif*, celui d'un « clan⁶¹ » pratiquant l'hospitalité à l'antique et s'adonnant à la chasse⁶². C'est avant tout l'immensité et

58. *Ibid.*, p. 280.

59. *Ibid.*, p. 45.

60. *Ibid.*, p. 44, et de même pour la citation suivante.

61. *Ibid.*, p. 48

62. *Ibid.*, p. 63-64.

l'abondance que l'auteur met en valeur, déclarant que « à Tchernianka, tout prenait des dimensions homériques⁶³ » : richesse de la steppe infinie répandant millions de têtes de brebis, centaines de milliers de porcs pure race, immensité de la maison elle-même recevant quantité de chambres et de domestiques, comme un harem de servantes, surabondance de la nourriture dévorée dans l'oisiveté. Livchits s'attarde à décrire les monstrueux tas de viande : « Ce n'était pas de la nourriture, ce n'était pas un aliment humain. C'était de la matière primordiale, des sucs de Gea [Gaïa] [*Èto bylo pervozdannaja materija, soki Gei*], extraits là-bas dans les steppes par les millions de quadrupèdes qui pullulaient. » Les corps humains sont comparés à des « tubes de couleur d'un demi archine », gonflés « comme un gros intestin » [*točno tolstuju kišku, poluaršinnye tuby s keraskami*]. En d'autres termes, tout n'est que transfert de cette matière *primitive*, et les mangeurs transformés en tubes de peinture peuvent à chaque instant laisser ré-exploser ce fluide vital sous la forme de tableaux. Ces derniers ne sont jamais que l'ultime expression de la surabondance de la steppe *primitive*.

Ce mode de vie modifie la manière de percevoir l'écoulement du temps. En Hyléïa, le temps se densifie. En l'espace de seulement trois semaines, Livchits et ses compagnons créent des dizaines de toiles dans un « bouillonnement ininterrompu de création⁶⁴ » et, de surcroît, ils explorent avec frénésie tous les autres domaines de la vie (la chasse, l'amour, le théâtre, la discussion, etc.)⁶⁵. L'existence devient enfin complète. Vingt pages plus tôt, Livchits affirmait : « À Tchernianka, le temps perdait ses limites et se stratifiait en tous sens⁶⁶. » Il complète cette intuition : « Je suis maintenant prêt à croire que les journées d'alors renfermaient trente-six heures⁶⁷. » Une définition de l'être-au-monde *primitif* se profile. L'individu *primitif* est bien celui qui possède une immense réserve de temps pour vivre, non pas de manière ralentie, mais au contraire de manière frénétique et intense.

Par l'entremise de ce mode de vie, les peintres observés par Livchits peuvent laisser le *primitif* fuser en eux. L'acte de peindre se

63. *Ibid.*, p. 47. Les citations suivantes sont aussi tirées de la p. 47.

64. *Ibid.*, p. 53. Voir la reprise de ce motif, *ibid.*, p. 63 : « l'énergie bouillonnante qui jaillissait en nous comme une source ».

65. *Ibid.*, p. 63.

66. *Ibid.*, p. 45.

67. *Ibid.*, p. 63.

fait sur un mode barbare, et même scythe, comme le révèle une description de la pièce servant d'atelier aux Bourliouk :

Sur le sol, au milieu de tubes brillants de peinture [...], ressemblant à des projectiles de gros calibres, étaient disposés comme dans la cuisine de Bosch des petits seaux avec de la couleur à la colle délayée, des bocaux de céruse, d'ocre et de noir de fumée [...], des cruches scythes hérissées de pinceaux, de grattoirs, de spatules, des vases de cuivre du Turkestan dont la raison d'être échappait. Tout ce campement de sauvages [*Ves' ètot dikij tabor*] n'attendait qu'un signe pour s'élancer avec des hululements et des mugissements comme une horde de brigands, sur les toiles qui blanchoyaient seurement⁶⁸.

Les frères Bourliouk explorent un cubisme alors inédit en Russie, afin de révolutionner Moscou. Le moment crucial survient la veille de leur retour dans la capitale, quand ils trouvent des titres pour ces tableaux et qu'ils en rédigent la description pour le catalogue dans un « jargon moliéresque pseudo-scientifique⁶⁹ » [*kvazinaučnymi terminami, mol'erovskoj latyn'ju*]. Soudain au moment de nommer l'ultime toile, Vladimir Bourliouk lance le mot « Tchoukouriouk » [*Čukou-riuk*]. Livchits commente :

C'était superbe.

Rendue rugueuse quelque part dans le tréfonds du subconscient des Bourliouk, cette rime faite avec leur propre nom de famille, était une synthèse géniale des comptes que nous réglions avec l'Occident, elle était la dignité de l'art russe indépendant qui se raidissait, elle était précurseur des slogans aveniristes. [...] [P]ar la profondeur et la quantité de couches que ce mot transmental [*èto zaumnoe slovo*] a percées avant de gonfler son gosier, ce mot aurait pu facilement devenir le nom de toute une tendance en peinture et en poésie.

En lui était entièrement enfermé ce sentiment direct de l'époque et l'attitude volontariste à l'égard de celle-ci qui contribuait à la naissance de nouvelles écoles, plus puissamment que toute construction *a priori*.

68. *Ibid.*, p. 49.

69. *Ibid.*, p. 67. Les pointes contre le jargon des catalogues d'exposition peuvent viser Chevtchenko et les légendes des reproductions accompagnant le manifeste du Néo-Primitivisme.

C'était la traduction fidèle et éloquente dans la langue des émotions du complexe des possibilités créatrices que nous entassions dans le concept « Hyléïa »⁷⁰.

Le mot qui jaillit relève d'un *zəoum* auquel Khlebnikov commence à peine de son côté à s'essayer. Il forme comme une poussée pulsionnelle de la langue *primitive* disparue mais il est aussi le premier syntagme d'un nouvel idiome qui demande à être inventé⁷¹. Il constitue, littéralement, un mot barbare, permettant de faire voler en éclats un poussif « charabia gréco-latin⁷² » [*greko-latinskaja tarabarščina*] afin de le revivifier sous la forme de la poésie. Tel est bien le rôle assigné au *primitif* qui se manifeste ici à l'état pur, par l'entremise de la personne du peintre Vladimir Bourliouk.

On mesure ici ce qui sépare cet épisode fondateur de celui qui forme un jalon dans l'histoire du primitivisme de l'Europe occidentale, environ six ans plus tôt. En mars 1906, Derain visite le British Museum, il ouvre soudain les yeux et devient capable de voir l'art océanien. C'est le déplacement dans un autre pays qui a permis à ses yeux de se déciller. Les artistes peuvent soudain *percevoir* ce qui était conservé dans les musées depuis parfois plusieurs siècles, mais qui leur était jusqu'alors demeuré invisible. En 1907, Derain emmène Vlaminck, puis Picasso, au Trocadéro. Survient une expérience similaire, dont on trouve un récit dans *La Tête d'obsidienne* de Malraux⁷³. Picasso avait été préparé à ce bouleversement du regard par son été passé à Gósol, dans les Pyrénées, au contact de l'art roman catalan⁷⁴, puis par deux vastes rétrospectives, consacrée l'une à Gauguin (Salon d'Automne de 1906), l'autre à Cézanne (Salon d'Automne de 1907). On considère que sa découverte de la sculpture d'Afrique occidentale et équatoriale, lui révélant le principe de l'abstraction figurative, et menant à la création des *Demoiselles d'Avignon* (1907), constitue l'acte de naissance du primitivisme européen. Pour les peintres vivant en France, il a fallu *voir* l'art créé

70. *Ibid.*, p. 68-69.

71. Sur la quête d'une langue *primitive* par les primitivistes, voir les pages de synthèse d'Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poésie de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 203-208.

72. Bénédict Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, *op. cit.*, p. 68.

73. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 17-19.

74. Voir Juan José Lahuerta, Emilia Philippot, Eduard Vallès *et al.*, *Picasso-romànic*, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016.

par des peuples lointains, ressentis comme radicalement autres, même si une tradition locale et familière a aussi servi d'intermédiaire à Picasso. Chez les Russes en revanche il a fallu puiser dans un fonds populaire, et *vivre* de manière directe une expérience renvoyant à celle des Scythes, c'est-à-dire se faire soi-même, brièvement, *primitif*.

Mettre en désordre le temps

Se faire *primitif* en Hyléïa transforme la perception du temps. C'est bien là ce que l'on peut appeler, en détournant la formule de Lovejoy et Boas, un « primitivisme temporel ». Il peut arriver que l'œuvre d'art remplisse à son tour ce rôle, et qu'elle entraîne la superposition de plusieurs strates dans une forme d'anachronisme incarné. Livchits le découvre face aux brouillons de Khlebnikov. Le poète était venu séjourner l'été précédent à Tchernianka, et c'est expressément pour consulter ses manuscrits que David Bourliouk avait convié Livchits chez ses parents, lors de leur toute première rencontre. Lire ces textes plonge Livchits dans la sensation d'un chaos primordial, celui là-même qui précède la création du monde et la formation du langage, laissant très loin derrière toute autre entreprise poétique.

Tout mon être était paralysé par un effroi apocalyptique.

Si les dolomites, les porphyres, les schistes de la chaîne du Caucase avaient repris soudain vie devant mes yeux et, faisant surgir la flore et la faune de l'ère mézoïque, s'étaient approchés de moi de tous les côtés, cela ne m'aurait pas causé une plus forte impression.

Car je vis de mes propres yeux le langage *repandre vie*. Je sentis sur mon visage le souffle du mot préhistorique. Et je compris que j'étais muet de naissance.

Tout le Dahl avec ses innombrables dérivations de mots émergeait comme un minuscule îlot au milieu des éléments déchainés.

Les éléments l'envahissaient, renversaient, racines en l'air, les stratifications figées du langage, sur lesquelles nous étions habitués à marcher comme sur un sol ferme⁷⁵.

L'acte de création primitiviste s'avère donc une manière de lutter contre l'écoulement ordinaire, vectorisé, de la chronologie. C'est

75. Bénédict Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, *op. cit.*, p. 57-58.

par ce moyen qu'il se fait reflet de l'expérience directe du *primitif*. Livchits l'énonce clairement :

L'histoire de l'art, ce n'est pas une bande qui se déroule successivement, mais un prisme polyèdre qui tourne autour de son axe, en se dirigeant vers l'humanité tantôt par un côté, tantôt par un autre. Il n'y a jamais eu, il n'y a pas, et il n'y aura jamais aucun progrès en art. Les idoles étrusques ne le cèdent en rien à Phidias. Chaque époque est en droit de se croire à la Renaissance⁷⁶.

Livchits élargit ici à l'art tout entier le système du primitivisme, qui rend caduque la notion de succession des styles et donc des époques. La Renaissance peut ressurgir bien après le XVI^e siècle. Le groupe des frères Bourliouk et celui de Larionov ont beau s'opposer, ils n'en partagent pas moins ce refus de la chronologie ordonnée. Les manifestes de Larionov sont parsemés de formules signalant que le temps n'est qu'une convention sans consistance. Une même formule revient : « au cours de ce que nous appelons le temps⁷⁷ », « ce que nous appelons notre époque⁷⁸ », « ce que nous appelons le futur⁷⁹ ». C'est tout particulièrement l'histoire de l'art qui en fait les frais⁸⁰. Elle sort de ses gonds, mise en déroute par le *loubok* – qui en tant qu'œuvre populaire anonyme échappe à toute possibilité d'être daté, et dans les couleurs duquel se produisent déjà le « glissement » [*sdvig*] chers aux toutistes⁸¹.

Le texte de la brochure qui accompagne l'exposition « Icônes et *loubki* », organisée à Moscou en mars 1913, est avant tout l'occasion pour Larionov de multiplier les déclarations provocatrices : « le

76. *Ibid.*, p. 55.

77. Mikhaïl Larionov, « La Peinture rayonniste », in *Id.*, *Manifestes*, trad. de Régis Gayraud, Paris, Éditions Allia, 1995, p. 17.

78. Mikhaïl Larionov, « Introduction » à « L'Exposition d'icônes originales et de *loubki* organisée par M. F. Larionov », in *ibid.*, p. 42.

79. *Ibid.*

80. Jean-Paul Bouillon signale que Kandinsky, revenu en Russie, expose en 1919, dans la deuxième livraison de la revue *Iskusstvo*, un projet de réorganisation des musées consistant à abandonner l'ordre chronologique pour adopter une présentation par catégories formelles. Voir Jean Paul Bouillon, « Introduction » à Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 39. Il y a un désir de nier l'histoire qui rapproche Kandinsky de Larionov.

81. Voir Régis Gayraud, « Portrait de Gogol en "toutiste" : Iliazd et Gogol », *Revue Russe*, 34, 2010, « Vues de Gogol », p. 85.

temps [...] ne joue aucun rôle⁸² » ; « seuls d'infortunés médiocres peuvent examiner [les différentes époques] sous l'angle du temps⁸³ » ; « le futurisme [...] peut être transposé en Assyrie ou à Babylone⁸⁴ » et réciproquement « l'Assyrie, le culte de la déesse Astarté, l'enseignement de Zarathoustra, peuvent être transposés [dans le présent]⁸⁵ ».

La brochure commence par un montage de citations extraites de textes de Larionov demeurés inédits – et peut-être jamais écrits – et en particulier de son « Histoire non publiée de l'art ». On reconnaît un écho à Marinetti dans le désir de mettre à mort le temps :

Au cours du règne de l'empereur assyrien Hamourabi fut organisée une exposition de *loubki* russes, chinois, japonais, français, etc. des XIX^e et XX^e siècles. Ils suscitèrent un tel sursaut du sentiment artistique que le temps fut tué par l'extratemporel et l'extraspacial. Le sentiment ainsi surgi régna comme une éternité autonome⁸⁶.

Dans cette « Histoire non publiée de l'art », surgit une figure, celle du « peintre Paul Cézanne [qui] vivait sous Ramsès II⁸⁷ ». C'est une fois de plus la personne d'un peintre – et en l'occurrence d'un artiste qui s'est lui-même défini comme un *primitif* – qui devient support d'une fiction minimale, laquelle permet d'expérimenter le refus *primitif* du temps. Parallèlement Larionov met en scène un « rustre » [*xam*]⁸⁸ dont il se gausse et qui fait tantôt « un pas dans le futur », tantôt « un pas en arrière » dans le passé. Celui-ci pourrait être le visiteur de l'exposition. Il ne reste plus qu'au regardeur d'accepter volontairement de devenir un « rustre » et d'effectuer de *primitifs* allers-et-venues dans « ce que nous appelons le temps ».

Ce projet n'est pas une pure construction de l'esprit. La mémoire peut se faire la source d'expériences directes de l'anachronisme. L'exploration des souvenirs d'enfance constitue pour les

82. Mikhaïl Larionov, « Introduction » à « L'Exposition d'icônes originales et de *loubki*... », art. cit., p. 42.

83. *Ibid.*

84. *Ibid.*, p. 41.

85. *Ibid.*, p. 41-42.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*

88. *Ibid.* Régis Gayraud a choisi de traduire par « goujat ». On pourrait proposer des synonymes plus grossiers. Larionov cite ici le chapitre VII de son œuvre « Radabaï » qui pourrait être un roman.

artistes et leurs biographes une autre forme privilégiée de primitivisme temporel.

***Primitif* temporel II : enfances à la campagne**

Il existe un autre mode de *primitif* temporel, c'est celui de l'enfance, durant laquelle il est possible de vivre une communion avec la nature, dans une forme d'enchantement du monde⁸⁹. Par opposition avec l'âge adulte, qui signe la perte du merveilleux et qui se superpose avec l'ère moderne, l'enfance constitue en chacun une réserve de passé *primitif* personnel, voire une forme de préhistoire. Marina Tsvetaïeva le dit explicitement au cours de son essai sur Gontcharova, où elle superpose enfance et préhistoire, tous deux temps des possibles où découvrir la vérité des individus et des peuples :

[S]i vous êtes à la recherche de la Gontcharova d'aujourd'hui, allez donc dans son enfance et si vous le pouvez – sa toute petite enfance. Là sont ses racines. [...]

L'histoire et la préhistoire [*Istorija i do-istorija*]. Mon attirance, de poète, va naturellement à cette dernière. Aussi peu nombreux que soient les témoignages – un seul, préhistorique [*odno doistoričesko*] – une quasi-supposition – en dit plus sur un peuple que toutes les certitudes qui s'ensuivront. [...]

S'il existe quelque chose de divin, hormis l'achèvement, le monde manifesté, alors – c'est sa possibilité.

C'est plus divin encore⁹⁰!

Ce temps divin de la possibilité peut être réactivé. Il peut, par intermittence, revenir ponctuer le reste d'une existence. Telle est bien l'enfance ainsi que Jean-François Lyotard s'attache à la définir : non pas seulement un âge de la vie, une époque chronologiquement antérieure aux autres, mais un état et une attitude, faisant périodiquement retour jusqu'à la mort⁹¹. Voilà la raison pour laquelle Ma-

89. Pour un exemple de cette communion, s'exprimant sous la forme d'une vibration de l'âme, voir Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 93.

90. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 371.

91. Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9 : « Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours [...]. [E]lle loge chez l'adulte ». Il faut cependant souligner que Lyotard voit dans l'enfance non pas l'enchantement mais l'incapacité consistant à

rina Tsvetaïeva insiste sur le fait que le rapport au monde de Natalia Gontcharova demeure celui de l'enfant, posant par exemple des questions naïves aux Évangiles, et s'indignant de leur absence d'intérêt pour les animaux⁹².

Livchits entame son témoignage au moment où il rencontre David Bourliouk. Il ne relate donc rien de sa propre enfance ni de celle du peintre. Le séjour en famille en Hyléïa vaut pour récit d'enfance, constituant un réservoir d'expériences primordiales, déterminant le reste de l'existence. Parmi les œuvres rassemblées dans ce corpus, c'est sans doute chez Malevitch que la part accordée à l'enfance est la plus développée. Plus encore qu'ailleurs, elle y forme un état de l'être consubstantiel au *primitif*. Elle coïncide à la fois avec une vie *primitive* menée au sein de la nature et parmi les paysans, et avec la découverte et la pratique de formes *primitives* de l'art.

Chez les paysans ukrainiens

Dans tous les récits de vie des peintres primitivistes, l'éloignement avec Moscou joue un rôle crucial. Le primitivisme pour se développer se nourrit d'expériences à l'écart de la grande ville et du centre, dans les marges de l'Empire russe. Niko Pirosmani est géorgien, les frères Bourliouk sont ukrainiens, la vie de la jeune Gontcharova se divise entre Toula, l'Asie centrale et Moscou, ville immédiatement honnie selon Iliazd⁹³ et Tsvetaïeva⁹⁴. Kandinsky, qui met en valeur ses origines mongoles, voyage dans l'oblast de la Vologda avant de quitter la Russie pour Munich. Malevitch, enfin, naît à Kiev de parents polonais, et il s'étonne de ce que les premiers peintres qu'il rencontre parlent russe⁹⁵. Son enfance se déroule dans une Ukraine profondément rurale.

Chaque détail de ce texte de l'enfance, chaque biographème ou presque, constitue un motif primitivisant, trouvant des échos dans d'autres œuvres de notre corpus, ce qui met en évidence la cohérence de l'imaginaire du *primitif*. Malevitch revendique ainsi son

se trouver absolument démuné face à ce qui arrive, et à faire l'épreuve de l'événement comme ce qui ne peut être ni nommé, ni identifié.

92. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 401.

93. Èli Èganbjuri, *Natalija Gončarova; Mixail Larionov, op. cit.*, p. 13. L'auteur insiste sur l'amour de la campagne, où Gontcharova passe son enfance avec sa grand-mère.

94. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 498.

95. Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse », *loc. cit.*, p. 158.

identité ukrainienne rustique, qui le pousse à se délecter de la graisse sous toutes ses formes, motif sur lequel il revient avec insistance : « je grandis au milieu de ce lard [*salo*] et de cet ail ukrainiens, à Konotop⁹⁶ » lance-t-il par exemple. L'abondance de la graisse formant une nourriture *primitive* trouve alors un écho avec l'expérience vécue par Livchits lors de son séjour en Hyléïa, terre ukrainienne.

La nature où se déroule l'enfance de Malevitch n'est pas un territoire coupé des hommes. Elle se situe au cœur d'un monde paysan où l'on ne sait ni lire ni écrire, et où ce savoir est inutile, comme au temps de la préhistoire. Le jeune Malevitch embrasse avec passion le mode de vie de ces paysans travaillant dans des plantations de betteraves destinées aux fabriques de sucre que dirigeait son père. Et de même que le narrateur de *Noa Noa* de Gauguin souligne qu'il fait siennes les habitudes des « sauvages⁹⁷ », le petit Malevitch adopte le costume, les pieds nus, et tous les usages de ceux qui l'entourent :

J'ai toujours envié les petits paysans qui vivaient, me semblait-il, en pleine liberté, au milieu de la nature, faisaient paître les chevaux, couchaient à la belle étoile, gardaient de grands troupeaux de cochons qu'ils ramenaient le soir, assis à califourchon sur eux et agrippés à leurs oreilles. Les cochons galopaient avec des glapissements, plus rapides que les chevaux, soulevant beaucoup de poussière sur le chemin⁹⁸.

Le narrateur présente le petit garçon qu'il fut naguère comme un chasseur *primitif* toujours armé d'un arc, plantant des flèches dans le corps de tous les milans et les corneilles. Or le thème de la chasse constitue un important motif primitivisant, comme en témoigne le conte *Nikolai* (1912) de Khlebnikov⁹⁹. La chasse permet de se relier à la nature en comprenant profondément le fonctionnement de l'esprit des animaux. Même quand elle n'est qu'un divertissement collectif offert aux membres de la bonne société, elle peut devenir une voie d'accès à une expérience *primitive*. Dès lors, on ne saurait s'étonner que pour Livchits, les parties de chasse forment une part

96. *Ibid.*, p. 160.

97. Paul Gauguin & Charles Morice, *Noa Noa*, *op. cit.*, p. 79.

98. Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse », *loc. cit.*, p. 155.

99. Voir dans ce volume l'article de Michael Kunichika, « "Et tu glorifies la tendre bergère". Vélimir Khlebnikov, ou l'invention d'un primitivisme pastoral ».

constitutive de son expérience en Hyléia. Au détour de l'auto-biographie de Kandinsky surgit soudain une métaphore cynégétique, qui forme un hapax dans ce texte : « j'allais avec ma boîte de peinture, avec au cœur les émotions d'un chasseur¹⁰⁰ ».

Les souvenirs d'enfance de Malevitch mènent néanmoins à la conscience d'une scission. Malevitch oppose le sucre industriel, fabriqué par le père avec ses nombreux ouvriers, et le miel naturel des abeilles, qui a sa préférence. Il insiste : pour surveiller des ruches dans un champ, il ne faudrait qu'un grand-père pouvant dévider sans fin des contes et des histoires. Aux yeux des paysans, le jeune Malevitch n'en demeure pas moins lui-même associé au monde de la fabrique – c'est-à-dire un monde qui ne suit pas l'ordre naturel des choses et de la beauté, un monde qui travaille jour et nuit. L'enfant forme une armée de petits paysans, qu'il paie en morceaux de sucre, afin de combattre les garçons de l'usine, et de les « tuer » symboliquement un à un. L'univers *primitif* et l'univers moderne sont deux mondes farouchement opposés, qui ne peuvent coexister. L'un est destiné à tuer l'autre.

L'une des différences essentielles séparant le monde de la fabrique et celui des paysans réside en ceci : les paysans élaborent de manière innée ce que le jeune Malevitch apprendra par la suite à nommer « l'art ». La capacité à créer est donc ici du côté de l'état de nature, elle s'apparente peut-être même à la fabrication du miel par les abeilles. Le « petit vieux » veillant sur les ruches n'est-il pas lui-même un conteur ? On reconnaît dans ce mode de vie traditionnel, laissant tout loisir à l'art, un élément distinctif du primitivisme doux (*soft primitivism*) théorisé par Lovejoy et Boas¹⁰¹. Ainsi pour les paysans ukrainiens, du moins sous la plume de Malevitch, tout est art. Leur mode de vie les entraîne tout aussi bien à peindre (dans les domaines profane et sacré), à sculpter, à coudre, à broder, à composer et interpréter de la musique et à danser qu'à dire des contes. Tous ces moyens d'expression semblent provenir d'une même source, sans qu'il ne soit besoin en rien de les distinguer :

L'hiver, quand les ouvriers travaillent nuit et jour, les paysans tissent de merveilleuses étoffes, cousent des vêtements, les jeunes filles cousent et brodent, chantent des chansons, dansent. Les garçons jouent du violon. [...]

100. Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 104.

101. Arthur Lovejoy & George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, *op. cit.*

C'est avec un grand émoi que je regardais les paysans faire des fresques murales et que je les aidais à enduire d'argile les planchers de leur chaumière et à décorer leur poêle. Les paysans peignaient diablement bien des coqs, des chevaux et des fleurs¹⁰².

Malevitch insiste sur la beauté des costumes de mariage, il évoque les cortèges accompagnant la fiancée qui parcourt avec ses amies les rues du village en chantant et en s'inclinant devant chaque personne rencontrée dans la rue¹⁰³. L'art des broderies et des costumes se prolonge dans ces chants et ces gestes établissant des relations. Il s'incarne dans une attitude. Chaque détail concourt ici à la même démonstration : il n'y a nulle rupture entre l'art et la vie des paysans, mais au contraire une fusion harmonieuse entre manière de vivre, possibilité de créer et présence des œuvres elles-mêmes inscrites dans le quotidien.

Un élément discret mérite d'être relevé : l'art des paysans est avant tout un art pratiqué par les femmes. Malevitch écrit : « Je continuai de dessiner des chevaux, dans un esprit primitif [*в духе примитивном*], comme le faisaient les paysannes qui savaient dessiner des fleurs et faire des fresques. Cet art était plus le leur que celui des hommes¹⁰⁴. » Et il ajoute un peu plus loin : « Ma mère s'adonnait aussi à différentes broderies et à la confection de dentelles. Je m'instruisais en cet art auprès d'elle et je brodais et crochetais¹⁰⁵. » Le « féminin » aurait pu constituer peut-être encore un autre mode possible de *primitif*, mais les textes ne choisissent pas d'emprunter cette voie.

Portrait de l'enfant en petit peintre primitif

La partie du texte consacrée à l'enfance montre Malevitch en artiste *primitif* autodidacte. Le narrateur insiste sur sa propre maladresse – le « *primitif* » renvoyant ici à une inhabileté grossière : « J'essayai de transporter cette activité culturelle sur le poêle chez moi, mais rien n'en sortit. On dit que je salissais le poêle. Sur la lancée, je décorai les palissades, les murs des granges, etc.¹⁰⁶ » Deux événements viennent révéler à l'enfant qu'il est un art autre que

102. Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse », *loc. cit.*, p. 155-156.

103. *Ibid.*, p. 156.

104. *Ibid.*, p. 157.

105. *Ibid.*

106. *Ibid.*, p. 156. Les anthropologues notent souvent que la relation des paysans russes (et ici ukrainiens) au poêle de la maison dénote une survivance du paganisme.

celui des paysans. Lors d'une foire à Kiev, le petit garçon admire un tableau réaliste, exposé dans une vitrine¹⁰⁷ ; puis il observe deux peintres pétersbourgeois, venus dans son village, pour peindre les icônes de l'église¹⁰⁸. Ce n'en est pas moins le bain *primitif* qui prévaut.

L'une des caractéristiques de l'art paysan réside dans sa capacité à l'autarcie : « Les couleurs étaient préparées sur place à partir de différentes argiles et de bleu. [...] [Les paysans] se fabriquent tout eux-mêmes, jusqu'aux couleurs¹⁰⁹. » Pour se faire peintre *primitif*, l'enfant ne se contente pas d'imiter des motifs (coqs, fleurs et chevaux), il fabrique ses outils et sa matière première :

J'avais douze ans. J'étais déjà un « maître », si l'on peut dire, du fait que je préparais moi-même les couleurs d'aquarelle et fabriquais mes pinceaux. [...] Du point de vue de l'élaboration des couleurs, mon camarade était en avance sur moi. Il avait des pierres plates sur lesquelles il broyait la couleur. Les couleurs provenaient non seulement de différentes sortes de terres et d'argiles, mais aussi de quelques poudres dont on faisait les couleurs d'aquarelle et les couleurs à l'huile¹¹⁰.

C'est ici un atelier en miniature qui est évoqué, presque semblable à celui où travaillent les moines iconographes qui ont obligation de broyer eux-mêmes les pigments des couleurs. En employant diverses argiles, les paysans font œuvre de peinture avec la terre elle-même. Là encore, il ne saurait y avoir de rupture entre la nature et l'art *primitif*. Benedikt Livchits s'empare plus frontalement de ce thème en évoquant la création frénétique par les frères Bourliouk durant le séjour en Hyléïa :

Ayant empoigné sa dernière toile, Vladimir la traîne sur le sentier et la jette dans la boue liquide. [...] Ce n'est pas la première fois que Vladimir arrange ses toiles de cette façon. Il recouvrira sur le champ par une épaisse couche de peinture les mottes de glaise et de sable qui ont adhéré à la surface et, *similia similibus*, son paysage deviendra la chair de la chair de la terre de Hyléïa¹¹¹.

107. *Ibid.*, p. 157.

108. *Ibid.*, p. 164-165.

109. *Ibid.*, p. 156.

110. *Ibid.*, p. 157.

111. Bénédict Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, *op. cit.*, p. 53.

Tous les développements préalables sur le paysage formant un condensé de temps *primitif* accumulé en strates peuvent donc directement s'appliquer aux toiles de Vladimir Bourliouk.

Le portrait que Malevitch brosse de lui-même en petit peintre *primitif* forme l'étape la plus développée d'un texte dont le projet consiste à relater l'évolution de l'artiste vers l'abstraction du suprématisme (pourtant jamais nommé en ces pages). Malevitch dégage quatre phases dans son œuvre : une première phase *primitive*, désignée explicitement par cet adjectif ; une seconde phase où vivant à Koursk, il découvre la peinture des Ambulants, d'Ilia Répine et d'Ivan Chichkine et où il se met à leur école ; une troisième phase où, peignant en plein air, il reçoit la révélation de la lumière changeante et embrasse l'impressionnisme ; une quatrième phase où il reçoit l'enseignement des icônes à Moscou, lesquelles le ramènent à « l'art émotionnel » des paysans de son enfance. Ce sont les icônes qui l'incitent à briser définitivement avec le réalisme des Ambulants, avec l'académisme de Makovski et de Répine, et avec les lois du classicisme. À leur contact, Malevitch élabore une voie qui lui est propre. Il choisit de rester « du côté de l'art paysan » [*na storone iskusstva krest'janskogo*] afin de peindre « des tableaux dans l'esprit primitif¹¹² » [*kartiny v primitivnom duxe*]. En d'autres termes, il trace une boucle et revient à l'expérience de l'art pratiqué dans son enfance, non plus pour peindre en *primitif*, mais dorénavant en primitiviste, c'est-à-dire en toute conscience. Le *primitif* était son « point de départ », le primitivisme forme son point d'aboutissement. Tsvetaïeva conduit le même constat face à Gontcharova : « Fait significatif : les premières œuvres de Gontcharova sont beaucoup plus proches de celles d'aujourd'hui que celles qui ont immédiatement suivi. L'enfant et le maître se sont rejoints¹¹³. »

112. Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse », *loc. cit.*, p. 157. Malevitch distingue à nouveau quatre phases au sein de ce primitivisme : il imite d'abord la peinture d'icône, puis vient la période dite « du monde laborieux » où il peint les paysans au travail, suivie de la période du « genre suburbain » [*prigorodnomu žanru*] (charpentiers, jardiniers, lieux de villégiature, baigneurs), suivie enfin par la période des « enseignes urbaines ».

113. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 389.

De l'art du paysan à celui du moine iconographe

Complexité du primitif rustique : la nature, les nomades, l'art sacré

Dans son essai sur Gontcharova, Tsvetaïeva brosse à son tour le portrait d'une femme vivant en communion avec la nature. Elle peut ainsi décréter de celle qui, en 1913, peignait sur son visage des signes relevant d'une forme de zaoum pictural : « elle est un sauvage et un sauvageon¹¹⁴ » [*i dikar', i dičok*]. Elle entrelace ici un double motif primitivisant puisque comme le français « sauvageon », le terme russe « *dičok* » désigne en effet un arbre fruitier poussant à l'état sauvage dans la nature. Tsvetaïeva présente Gontcharova en « campagnarde¹¹⁵ » [*derevenskosti Gončarovoj*]. Elle développe :

Quand je dis campagnard [...] je prends tout ce libre débordement : de printemps, de tristesse, de labours, de rivières, de travaux, – tout ce raz-de-marée de chansons. Campagnard non pas au sens de classe [*klass*], mais comme manière d'être [*sklad*], qui vient non pas tant de l'isba que de la steppe, la steppe qui entre dans l'isba, l'inonde, la lave¹¹⁶.

Le mode rustique du *primitif* rejoint alors celui du barbare. « Les paysans russes sont aujourd'hui encore des nomades », affirme Tsvetaïeva, donnant pour preuve le fait qu'ils ne dorment jamais au même endroit dans leur maison. Gontcharova mobile, qui semble en toute chose camper, est, dit-elle « un vrai nomade, un vrai paysan » [*javnyj nomad, javnyj krest'janin*]. Et elle renforce ses propos : « À sa passion pour le feu [...] – à sa façon de considérer les domestiques comme inutiles [...], à tout cela et à bien d'autres choses encore, on comprend que Gontcharova c'est la campagne, c'est l'Orient [*Gončarova — javnaja derevnja i javnyj Vostok*], dont elle a d'ailleurs les pommettes¹¹⁷. »

Tsvetaïeva décèle dans l'œuvre tout entier le reflet de ce trait biographique. Selon l'autrice, la peinture de Gontcharova est parcourue par un élan paysan envers le printemps et les feuilles qui poussent. L'un des plus anciens souvenirs de la peintre consiste à avoir vu les grains germer sur l'aire de battage¹¹⁸. Aux yeux de

114. *Ibid.*, p. 407.

115. *Ibid.*, p. 398.

116. *Ibid.*

117. *Ibid.*, p. 399.

118. *Ibid.*, p. 366.

Tsvetaïeva, Gontcharova tout entière est contenue dans ce détail. Ceci est encore confirmé par un autre souvenir : Gontcharova lorsqu'elle était toute petite aimait à fabriquer de petits jardins de papier qu'elle agençait dans une boîte de carton¹¹⁹. Or le printemps de Gontcharova est celui de la résurrection, thème sur lequel l'autrice insiste tout particulièrement¹²⁰.

Il n'est dès lors pas possible de distinguer l'art paysan et l'art religieux. Les deux s'entremêlent et s'interpénètrent. Tant l'expérience de Malevitch que celle de Tsvetaïeva devant l'œuvre de Gontcharova l'attestent, et les deux textes semblent se répondre sur ce point. Malevitch écrit ainsi, à propos de la révélation apportée par ce qu'il nomme « la Moscou iconique », ou « Moscou des icônes » :

[L]es icônes [des églises de Moscou] produisirent sur moi une forte impression. Elles faisaient sentir quelque chose de familier et d'admirable. Tout le peuple russe m'apparaissait en elles, dans toute son émotion créatrice. Je me rappelais alors mon enfance : les chevaux, les fresques, les fleurs, les coqs des fresques murales primitives et des sculptures sur bois. Je percevais un certain lien entre l'art paysan et l'art des icônes : l'art de l'icône est la forme supérieure de l'art paysan. [...] Je compris les paysans à travers l'icône ; je perçus leurs faces, non comme celles des saints, mais comme celles de simples hommes. Et le coloris, et le rapport du peintre ! Je compris Botticelli et Cimabue. Cimabue m'est plus proche, parce qu'il y avait en lui l'esprit que je sentais chez les paysans. Et ce fut là le troisième tournant de ma vie¹²¹.

Tsvetaïeva, pour sa part, constate que l'œuvre de Gontcharova forme deux pans indissociables, comme les deux volets d'un diptyque, pourrait-on dire : il s'agit des « tableaux paysans » [*krest'janskië*] et des « tableaux-icônes¹²² » [*ikonnyë*]. Du regard posé sur la profusion des tableaux jaillissent les mots suivants :

Moisson. Labour. Semaille. Cueillette des pommes. Bûcherons. Faucheurs. Paysannes avec des râtaux. Plantation des pommes de terre. Colporteurs. Maraîcher. – *Paysans*. Et enchevêtrés avec eux (où est Dieu, où est le grand-père ? où est le laboureur, où est le prophète ?) des *icônes* : saint Georges, sainte Barbara martyre, saint Jean-Baptiste (flamboyant, ailé, vêtu d'une peau de bête) ; saint Alexis, l'homme de Dieu, en chemise blanche, les lèvres charnues,

119. *Ibid.*

120. *Ibid.*, p. 363 et p. 410.

121. Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse », *loc. cit.*, p. 163.

122. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 400.

très bon, avec une longue barbe. Parmi ses tableaux paysans, *Vendanges* et *Moisson* sont tirés de l'Apocalypse¹²³.

À l'arrière-plan de ces lignes, se déploie l'étymologie de l'adjectif « *kerest'janskij* », désignant « ce qui est paysan », et dans lequel on entend aussi « ce qui est chrétien », « *xristianskij* ». Ainsi, dans la langue et la culture russes, le « chrétien » [*xristianin*] et le « paysan » [*kerest'janin*] ne forment qu'un, comme dans les œuvres vues par Malevitch et peintes par Gontcharova. Voilà pourquoi les saints des icônes et les paysans ont même visage. C'est encore l'une des caractéristiques du contexte russe que de fondre le *primitif* paysan et celui offert par l'art sacré.

Se faire moines iconographes

Des peintres primitivistes comme Malevitch et Gontcharova prennent alors les icônes comme « points de départ », et ils se font, chacun à leur manière, moines iconographes, tant et si bien qu'ils sont accusés de blasphème¹²⁴. Kandinsky a lui aussi aspiré à réaliser des icônes, se servant des images bavaroises fixées sous verre comme « points de départ ». Pour mieux comprendre l'audace de ces peintres, il faut garder en mémoire qu'en Russie l'art d'écrire [*pisat'*] les icônes [*ikonopis'*] est situé aux antipodes de la peinture profane, relevant du monde de l'ici-bas, et correspondant à un verbe différent : « *žipovis'* ». La scission, en théorie irréconciliable, entre ces deux formes d'art est marquée par un lexique souvent différent, difficile à laisser percevoir dans les traductions. Il faut ajouter que le mot « icône » connaît deux acceptions.

L'« icône » renvoie avant tout à un type d'œuvre peinte sur bois, selon des règles extrêmement strictes animées du souffle de traditions sédimentées à travers les siècles. Ainsi, la toile encollée sur la planche de bois rappelle la « première icône », le Mandylion, c'est-à-dire le linge où le visage du Christ laissa pour la première fois son image parfaite. Ou encore, l'icône résume à elle seule les trois règnes (le végétal, l'animal et le minéral) formant notre monde : elle est faite de bois (la planche de tilleul), de matières organiques (l'œuf servant à diluer les couleurs, la colle de peau de

123. *Ibid.*, p. 399.

124. Voir les réactions d'Alexandre Benois à l'exposition de 1915 où Malevitch montre son *Carré noir sur fond blanc* à la manière d'une icône. Aleksandr Benua, « Poslednjaja futurističeskaja vystavka kartin » [La dernière exposition futuriste], *Roč*, 8, 9 janvier 1916, p. 3.

lapin) et de pigments broyés. La seconde acception élargit le sens du mot icône : ce mot permet de désigner toute image sacrée, quel que soit son support, montrant Dieu, les anges, le Christ et les saints, et entraînant une vénération par les fidèles. À cet égard, il n'y a souvent pas lieu de distinguer entre icône et *loubok* : le *loubok* peut former une image pieuse devant laquelle on prie, et l'icône ressortit pleinement au *loubok* quand elle relève de l'art populaire. Les peintres primitivistes oscillent entre ces deux définitions. De l'art traditionnel de l'icône sur bois, ils retiennent des motifs, des éléments techniques et matériels et une théorie complexe de la représentation permettant de faire du tableau une ouverture sur l'absolu. Comme dans l'icône au sens large, ils multiplient les dispositifs plastiques afin de trouver de nouveaux modes pour faire surgir le sacré dans le tableau.

Mais c'est surtout Gontcharova qui se fait peintre de « tableaux-icônes », selon l'expression de Tsvetaïeva. C'est elle qui aurait pour la première fois transféré les modèles religieux et les scènes traditionnelles dans la « peinture mondaine » [*žipovis'*], tout en les émancipant de leur support de bois pour les transposer sur la toile. Il y a là aux yeux des critiques quelque chose de sacrilège, renforcé par le fait que Gontcharova est une femme.

L'étiquette « tableaux-icônes » rassemble des œuvres très diverses : des œuvres tracées à la gouache sur papier retraçant la vie des saints sur le modèle des *loubki*¹²⁵ ; des panneaux religieux montrant le Christ¹²⁶, la Mère de Dieu, ou les saints, en leur donnant un visage brun imité des tons de la tempera ; des cycles inspirés par des thèmes apocalyptiques. Certaines de ces œuvres débordent des limites d'une toile unique et forment des polyptyques, mettant en relation plusieurs panneaux, comme dans les retables. À en croire

125. Or selon Marina Tsvetaïeva, cette tendance provient de la nécessité. Les pièces exiguës où travaille Gontcharova exigent que celle-ci découpe ses tableaux en volets.

126. Deux œuvres religieuses de Gontcharova ont été récemment retrouvées. Il s'agit de Natalia Gontcharova, *Le Christ Pantocrator (avec les quatre Évangélistes)*, 1916, gouache et aquarelle sur papier monté sur carton, 96,8 x 73,5 cm et de *La Sainte Face*, 1916, gouache et aquarelle sur carton, 23,8 x 30 cm. Voir l'article de Marina Giorgini, « Natalia Goncharova – A Discovery », *The Tretyakov Gallery Magazine*, 2, 2019, publié en ligne : <https://www.tretykovgallerymagazine.com/articles/2-2019-63/natalia-goncharova-discovery#>, consulté le 1^{er} juin 2021.

Marina Tsvetaïeva, Gontcharova est ainsi la première à introduire dans la peinture d'auteur, signée, cette caractéristique des icônes¹²⁷.

Pourquoi faire des icônes le « point de départ » ?

Si l'icône constitue pour les primitivistes russes le modèle par excellence, cela s'explique au moins par deux raisons.

D'une part, elle permet de renoncer au réalisme, qu'elle proscribit absolument. Elle remplit certes en cela la même fonction que les babas de pierre des Scythes, les poupées gigognes en bois¹²⁸, et les *loubki*, mais elle va plus loin encore dans la mesure où son principe consiste à refuser de se faire simulacre, et donc à s'opposer aux lois régissant la figuration réaliste. Elle cherche en effet à marquer la distance avec l'apparence de ce qu'elle représente, pour laisser éclater une vision transfigurée. L'icône ne montre pas le saint tel qu'il fut dans l'ici-bas, mais glorifié, tel qu'il sera dans la vie céleste (la photographie d'un saint ne saurait donc servir d'icône). Elle refuse les lois de l'espace : pas de représentation suggérant le volume, pas de perspective – rien qui puisse mener à une confusion de l'image avec le modèle. Elle interdit l'ombre : tout est baigné dans la lumière de la gloire divine. Elle ne suggère en rien le passage du temps, mais recherche la simultanéité, en représentant plusieurs scènes à la fois. À cet égard, les analyses du *loubok* par Larionov sont tributaires de l'art de l'icône¹²⁹.

127. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 400.

128. Natalia Gontcharova, dans sa « Lettre à un éditeur » (1912), fait des babas de pierre et des poupées russes en bois peint les équivalents des sculptures gothiques et africaines ayant servi de tremplin aux cubistes. Ces artefacts seraient déjà des représentations cubistes avant l'heure. 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. 311.

129. Larionov décrit le *loubok* en termes volontairement inspirés par le cubisme : « Le plus souvent, le contour est très libre, permettant de montrer l'objet dans son entier sur différents plans, de différents points de vue et sur une seule image. C'est, dirons-nous, la vision primitive d'un objet, vu de plusieurs côtés [...] (comme chez nos contemporains Picasso ou Braque). Cette distorsion est d'ailleurs la meilleure preuve de la destruction du temps ». Mikhaïl Larionov, « Introduction » à « L'Exposition d'icônes originales et de *loubki*... », in *Id.*, *Manifestes*, *op. cit.*, p. 43.

Ces règles permettent de se prémunir de l'écueil consistant à désirer *représenter* Dieu, le Christ, les anges ou les saints. Elles évitent le sacrilège qui ferait de Dieu, du Christ, des anges et des saints *l'objet* du regard du croyant. Le croyant n'est pas sujet de la contemplation. Tout au contraire, c'est lui qui est regardé par le divin, d'où l'emploi de la perspective inversée (ou négative) qui indique ce renversement de la relation de regard. L'icône constitue ainsi la fenêtre à travers laquelle le divin pénètre dans ce monde.

Les déclarations des primitivistes deviennent alors plus faciles à comprendre. Voilà pourquoi Malevitch peut expliquer que l'art de l'icône « boulevers[er] ses aspirations vers la nature, la science (anatomie, perspective) et la connaissance de la nature¹³⁰ » et qu'elle apporte un démenti « au point de vue sur la nature et le naturalisme des Ambulants ». C'est ainsi qu'il récolte auprès des icônes une « vérité anti-anatomique, en dehors de la perspective linéaire et aérienne » et qu'il découvre une « perception purement émotionnelle » du thème, manifestée dans la forme et la couleur. Voici les raisons pour lesquelles Gontcharova fait de l'icône un chemin de rupture avec l'art des maîtres classiques, équivalent à celui essarté par Cézanne :

Quand je poursuis le chemin tracé par Cézanne, mes travaux me satisfont moins que ceux dérivant d'artefacts entièrement différents, comme les icônes, le style gothique, etc. [...] [J]'emprunte le chemin que je désire. Cézanne et les icônes ont une valeur égale, mais les travaux que j'ai réalisés sous l'influence de Cézanne et ceux que j'ai réalisés sous l'influence des icônes ne le sont pas. [...] Je ne suis pas européenne du tout. Eurêka¹³¹.

Mais surtout les icônes ne sont pas destinées à être contemplées par des regardeurs à la recherche de plaisir esthétique. Elles jouent un rôle direct dans l'existence de tous les croyants de l'Église orthodoxe russe, et c'est pour cela qu'aux yeux des peintres de l'avant-garde russe, elles constituent par excellence le modèle d'œuvres actives, efficaces. On en trouve dans chaque demeure, rituellement posées à l'est, selon des règles précises, sur une étagère

130. Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse », *loc. cit.*, p. 164. De même pour les citations suivantes.

131. 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 *et al.*, *Amazons of the Avant-Garde...*, *op. cit.*, p. 309.

de bois accrochée dans un coin de la pièce principale (c'est le « beau coin » ou « coin rouge »). Elles y témoignent de la Présence réelle, agissant dans la vie des croyants. Supports de prière, destinées à être vénérées, appelant des signes de croix et des prosternations, les icônes permettent de vivre le sacré dans la vie. Elles engagent les croyants à entretenir une relation directe avec Dieu, les anges et les saints.

Mais qu'est-ce qu'écrire des icônes ? Il ne s'agit pas simplement de reproduire des motifs consacrés par la tradition et de pratiquer certaines techniques régies elles aussi par des règles précises. Il ne s'agit pas même d'entretenir un rapport érudit à cet art. Écrire une icône exige que l'iconographe, c'est-à-dire le moine ou la moniale, implique sa vie même, et qu'il engage son être tout entier en s'astreignant à subir des épreuves spirituelles exigeantes, destinées à purifier son cœur. Il doit jeûner et prier¹³², dans l'espérance que l'Esprit saint descende sur lui et que Dieu lui-même guide ses mains. L'icône doit en effet faire rayonner la gloire du divin de par le monde. Elle est entièrement créée dans la prière et pour la prière. Une fois achevée, elle doit être consacrée et bénie rituellement, pour pouvoir enfin être vénérée par les croyants.

Si les artistes primitivistes veulent créer des icônes, ils doivent devenir – du moins pour un temps – semblables à ces moines, et accomplir les gestes requis. La piété n'est nullement ici une forme de sentiment nébuleux, mais elle se manifeste dans les rites. Elle demande à être vécue et incarnée tant dans le corps que dans le cœur. L'artiste qui parvient à se faire *primitif* est peut-être celui qui prie en peignant ou sculptant. Chez Kandinsky le tableau dans sa forme la plus absolue, c'est-à-dire la « composition », cesse de pouvoir être distingué de la prière de l'artiste. L'un et l'autre se confondent. Il écrit : « Au mot de composition, j'étais profondément bouleversé et plus tard, je me donnai pour but dans la vie de peindre une "Composition". Ce mot agissait sur moi comme une prière. Il me remplissait de vénération¹³³. »

132. Parmi les prières rituelles de l'iconographe, la plus célèbre est celle d'un moine du mont Athos, Denys de Fournas (ou *Dionisij Furnoagrafiot*). On peut la lire dans Denys de Fournas, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, éd. d'Adolphe Napoléon Didron, trad. de Paul Durand, Paris, Imprimerie royale, 1845, p. 12-13.

133. Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 105.

Œuvre et prière

Les biographies de Gontcharova ne disent pas si celle-ci cherchait à rendre son cœur semblable à celui d'une moniale en prière tandis qu'elle peignait le Christ ou la Mère de Dieu. Toutefois un texte rédigé de sa main et pouvant être approximativement daté de 1911 donne quelques détails sur son désir de vivre sa foi en peignant. Gontcharova y décrit longuement un projet qu'elle a formé pour une fresque dans une église. Il s'agit de branchages montant jusque dans la coupole, couverts de feuilles, de fleurs et de fruits, et accueillant des paons ainsi que de petits oiseaux multicolores. Ces végétaux sont arrosés par des anges et des saints, tandis qu'un Christ en gloire descend de la montagne, armé d'une hache, pour se rendre dans son église et son jardin, à la recherche d'un arbre flétri. Gontcharova achève en poussant un grand cri : « Le Seigneur ne me laissera-t-il pas peindre ceci ? Mon Dieu, pardonnez-moi¹³⁴ ! » Elle continue, dans une forme de réponse à l'accusation de blasphème portée à son égard :

D'autres affirment, et me soutiennent à moi, que je n'ai pas le droit de peindre des icônes. Ma foi en Dieu est pourtant assez forte. Qui sait qui croit et comment ? Je suis en train d'apprendre à jeûner. Sinon je ne voudrais jamais le faire [peindre des icônes], car cela nourrirait trop de ces rumeurs qui ternissent les meilleurs sentiments et les meilleures intentions¹³⁵.

Les œuvres d'inspiration religieuse créées par Gontcharova ont en effet fait scandale. À Moscou, durant l'exposition « La Queue d'Âne », en mars-avril 1912, les portraits des Évangélistes, formant un tétrptyque, ont provisoirement été confisqués par la censure¹³⁶. En 1914, à Saint-Pétersbourg, l'exposition personnelle de Gontcharova a suscité une indignation plus grande encore, et sur ordre du Saint-Synode, la police a confisqué vingt-deux œuvres sacrilèges.

134. Natal'ja Gončarova, « Albom », cité dans John Bowlt et al., *Amazons of the Avant-Garde...*, *op. cit.*, p. 309.

135. *Ibid.*, p. 309-310.

136. Voir Elitza Dulguerova, *Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 200. L'auteur donne des détails sur les œuvres retirées (huit tableaux religieux de Gontcharova, un autre de Nikolai Rogovine et un nu de Pavel Filonov) et souligne le fait suivant : pour la critique, le fait que l'exposition ait ouvert durant la semaine sainte renforçait son caractère sacrilège.

Pourtant, les œuvres religieuses de Gontcharova sont bien des supports de prière. En 2019, l'historienne de l'art Marina Giorgini a retrouvé et authentifié deux œuvres religieuses de Gontcharova, adressées à l'artiste futuriste tchèque Rougena Zátková. Cette dernière donne à la *Sainte Face*, peinte à la gouache sur carton, un lourd cadre brun rappelant le bois de la croix et elle inscrit en grandes lettres derrière l'œuvre le cri de la Samaritaine au Christ : « *Da mihi hanc aquam Domine* » (« Seigneur, donne-moi de cette eau »)¹³⁷. L'œuvre fusionne entièrement avec la prière.

Entre 1913 et 1914, l'architecte Alexeï Chtchoussev a passé commande à Gontcharova de trente-huit figures de saints, destinées à être peintes sur les murs extérieurs de l'église de la Sainte-Trinité conçue par ses soins pour le village de Cuhureștii en Bessarabie (actuelle Moldavie), afin d'accueillir les sépultures d'une noble famille roumaine¹³⁸. La Première Guerre mondiale et l'émigration rendirent impossible d'achever cette commande¹³⁹. Gontcharova, se voyait pourtant reconnue en tant que peintre iconographe. Sa peinture sacrée aurait enfin pu accomplir sa mission en enveloppant la sainte liturgie. De ce travail, est né pour Gontcharova un autre travail inachevé, la conception du décor et des costumes d'un ballet-opéra intitulé *Liturgie* (1915). Il s'agit là d'un projet plein d'audace conçu par le chorégraphe Léonid Massine pour les Ballets russes, et destiné à présenter une forme dramatisée du rite orthodoxe, à la manière d'une œuvre d'art totale. Stravinski refusa de composer une partition pour ce projet impie, aussi Massine décida-t-il que les pieds et les mains des danseurs frappant la scène formeraient la seule musique, à la manière de percussions, ce qui poussa Diaghilev à abandonner le projet. Des gouaches au pochoir de Gontcharova ainsi que ses collages de papiers dorés et argentés formant de précieuses et fragiles mosaïques demeurent éparpillés dans les plus grands musées d'art moderne du monde. Ils laissent

137. Marie Giorgini, « Natalia Goncharova – A Discovery », art. cit.

138. Sur cette commande et sur l'église voir Sergei Koluzakov, « The Holy Trinity Church in Cuhureștii », *The Tretyakov Gallery Magazine*, 1, 2014, publié en ligne : <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2014-42/holy-trinity-church-cuhureștii>. Consulté le 1^{er} juin 2021.

139. Il demeure de ce travail deux études au crayon (c. 1915, 26,4 x 21,1 cm) montrant saint Boris et saint Gleb, conservées au Musée d'histoire et des Beaux-Arts de Serpoukhov et deux études à l'aquarelle (1915, 28,1 x 20,2 cm) montrant saint Boris, conservées au Musée des Beaux-Arts d'Odessa.

supposer que les évangélistes aux gestes anguleux, les saints et les anges se seraient mis à danser devant un extraordinaire décor représentant une iconostase¹⁴⁰. Dans l'œuvre de Gontcharova, le profane ne contredit pas le sacré, et il n'y a nul sacrilège à animer les icônes. Le sacré s'étend hors des églises au reste de l'existence.

Portrait de Gontcharova en moniale

Natalia Gontcharova n'est pas une moniale. Le récit de sa vie par Marina Tsvetaïeva contribue pourtant à broser d'elle un tel portrait, par l'entrelacement de motifs. Les premières sections comparent son atelier à un désert et à une grotte¹⁴¹, ce qui fait d'elle une anachorète. Puis Tsvetaïeva compare explicitement le sérieux de son aspect extérieur à celui d'une supérieure de monastère¹⁴². Son destin devrait être de peindre une Bible tout entière ou un évangile¹⁴³, tel un moine copiste dans l'atelier d'enluminure d'un monastère. Tsvetaïeva décrit une artiste entièrement absorbée par sa vie intérieure et par le travail (les deux ne faisant qu'un, comme chez les moines), menant une vie de cénobite, et visitée par l'Esprit saint. À cet égard, elle accorde une importance toute particulière à un biographème qu'elle développe sous la forme d'une « anecdote » [*istorijka*] : Larionov ramène sans prévenir Gontcharova une petite icône qu'on lui a offerte, montrant le prophète Élie de l'Orage [*Il'i Molniegromnogo*]. Gontcharova découvre cette image par hasard, la nuit, à la lueur d'une chandelle, comme dans les églises où les veilles palpitent. Elle entre en contemplation. Douze de ses propres toiles achevées et enveloppées de papier prennent alors feu et sont réduites en cendres, à la manière d'un sacrifice archaïque. Elles disparaissent entièrement de sa propre mémoire. « Ainsi Élie a-t-il visité Gontcharova¹⁴⁴ » [*Tak k Gončarovej v gosti prixodil Il'ja*], conclut Tsvetaïeva.

Tout le texte de Marina Tsvetaïeva fait apparaître Natalia Gontcharova comme une artiste religieuse de premier plan, et avant tout comme une bâtisseuse de « cathédrales ». Cette idée provient de la remarque dépréciative d'un critique (« ce ne sont

140. La maquette du décor (1915, techniques mixtes, 55,2 x 74,6 cm), est conservée au Metropolitan Museum de New York.

141. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 356.

142. *Ibid.*, p. 364.

143. *Ibid.*, p. 400.

144. *Ibid.*

plus des tableaux, ce sont des cathédrales¹⁴⁵ »), que Marina Tsve-taïeva cite très tôt, et dont elle fait un leitmotiv de son essai¹⁴⁶. Elle choisit de prendre au sérieux ce mot, qu'elle emploie quant à elle en bonne part, et qu'elle tente de justifier : dans chacune des toiles de Gontcharova on pourrait retrouver la même valeur spirituelle que dans l'édification d'une cathédrale, le même travail du temps, et surtout la même œuvre de prière. L'œuvre complet de Gontcharova se condense dans l'image suivante : des cathédrales, au pied desquelles la peintre a déposé en offrande l'une des petites boîtes de carton où elle créait des jardins quand elle était enfant¹⁴⁷.

En faisant de l'icône leur modèle, les artistes primitivistes tentent de résorber la rupture entre l'art et la vie et de remédier à la perte du sacré qui frappe le monde moderne. Pour ce faire, ils empruntent les chemins de la piété et des rites populaires, partagés avec un très grand nombre. C'est peut-être moins le fait de croire qui compte, que celui d'accomplir des rites qui permettent de se relier à autrui, c'est-à-dire au peuple russe, dépositaire de la foi. Dans la participation à la dévotion collective réside le chemin vers Dieu. Ce point permet d'opposer l'art symboliste et l'art primitiviste. Certes le symbolisme tente lui aussi de tracer un chemin vers le sacré, mais pour ce faire, il propose de sortir des religions instituées afin que l'individu puisse faire une expérience spirituelle, voire mystique, par l'intermédiaire de l'œuvre d'art. Demeure une question : les peintres primitivistes font-ils au cours de leur existence l'expérience d'une foi *primitive*, permettant de combler toutes les ruptures avec le monde ? Certains biographèmes tissés dans l'œuvre de Kandinsky – qui chercha pourtant les voies du Spirituel dans l'art – le laissent supposer, même s'il ne s'agit pas exactement d'expériences collectives.

La foi *primitive* : résorber la rupture entre l'art et la vie

Dans le texte « Regards sur le passé », il ne s'agit pas pour Kandinsky de raconter son enfance ou sa jeunesse pour elles-mêmes, mais plutôt de relater quelques expériences contribuant à faire de lui le peintre qu'il est devenu en 1913. Loin de respecter l'ordre chronologique, il brouille les souvenirs allant et venant à l'intérieur de son existence sans s'embarrasser de dates ou de repères temporels. Dans cette libération quant aux lois du temps, on reconnaît

145. *Ibid.*, p. 359.

146. *Ibid.*, p. 365, 369, 371.

147. *Ibid.*, p. 371.

l'influence du *loubok* et de l'icône, dont les scènes sont simultanées. L'expérience la plus marquante de toutes est la contemplation de l'heure vespérale où Moscou est la plus belle, juste avant le coucher du soleil¹⁴⁸. L'intensification des couleurs suscite chez Kandinsky une extase et une vibration intérieure de l'âme grâce à laquelle il sait être en présence de l'absolu. Chaque épisode marquant de son existence fait écho à cet événement. Kandinsky relate ce que l'on pourrait appeler des « scènes primitives », en élargissant la définition que Freud a conféré à cette expression : par « scène primitive », on entendra ici un événement destiné à avoir un impact sur le reste de l'existence, et se trouvant à la racine de manières d'envisager le monde.

Parmi ces scènes primitives, l'une a conduit le jeune Kandinsky, âgé de 23 ans, à se confronter avec le *primitif*, rencontré sous la forme d'un peuple autochtone, les Komis, lors d'un voyage dans l'oblast de Vologda en 1889. Kandinsky mène alors le récit d'un « miracle » (le terme *čudo* apparaissant dans la version russe) suscité par la découverte de l'art populaire [*Volkskunsts, narodnogo iskusstva*] « sur son vrai terrain et dans sa forme naturelle¹⁴⁹ ». Tout en étudiant le droit romain, le droit criminel, l'histoire du droit russe et le droit paysan (autant de disciplines dont il souligne qu'elles le préparent à l'abstraction¹⁵⁰), Kandinsky se passionne pour l'ethnographie dont, dit-il, « [il] attendai[t] au début qu'elle lui révèle l'âme du peuple¹⁵¹ ». En 1889, il est donc envoyé dans l'oblast de Vologda en tant qu'ethnographe et juriste par la Société Impériale de sciences naturelles, d'anthropologie et d'ethnographie. Il explique : « Ma tâche était double : étudier le droit criminel paysan dans la population russe (chercher à dégager les principes du droit primitif [*die Prinzipien des primitiven Rechts herauszufinden*]), et recueillir les survivances de la religion païenne [*heidnischen religion*] qui subsistaient chez la peuplade syrienne de paysans et de chasseurs en lente voie de disparition¹⁵². »

La « peuplade syrienne » [en allemand *Syriennen*, en russe *zyriane*] dont parle Kandinsky désigne les Komis, peuple minoritaire de l'extrême nord-est de la Russie d'Europe, parlant une langue finno-ougrienne, et divisé en plusieurs groupes ethniques, dont les Zy-

148. Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 91-92.

149. *Ibid.*, p. 106.

150. *Ibid.*, p. 96.

151. *Ibid.*

152. *Ibid.*, p. 101-102.

rènes à proprement parler¹⁵³. Il s'agit d'éleveurs de rennes, évangélisés au XIV^e siècle par saint Étienne de Permie. Selon l'ethnologue Eva Toulouze, la proximité de ce peuple avec le monde russe a entraîné une assimilation forte avec le colonisateur : « Les Komis sont parmi les plus russifiés des peuples finno-ougriens – dans leurs traditions populaires, dans leur folklore, dans leur musique, dans leur vision du monde, les influences russes sont présentes et perceptibles¹⁵⁴. » Dès lors, les Komis pratiquent un christianisme orthodoxe ou vieux-croyant, accompagné d'une dévotion particulièrement forte, mêlé à quelques rares éléments d'animisme, persistant notamment dans le domaine de la chasse.

Dans son récit autobiographique, Kandinsky adopte en premier lieu la posture d'un ethnographe : il observe un peuple qui lui est radicalement autre, rencontré au terme d'un long voyage aux confins de la terre (ce motif réapparaîtra avec le long trajet en train menant Benedikt Livchits en Hyléïa). Il écrit :

Je voyageai d'abord en train, avec le sentiment que je me déplaçais sur une autre planète, ensuite en bateau à vapeur, pendant quelques jours, sur la Soukhona, paisible, absorbée en elle-même, puis dans des voitures primitives [*Primitiven Wagen*], à travers des forêts sans fin, parmi des collines aux tons variés, à travers des marécages et des déserts de sable¹⁵⁵.

L'oblast de Vologda n'est situé qu'à 500 kilomètres de Moscou, mais la sensation d'éloignement n'en est pas moins réelle. Le voyage de Kandinsky condense les expériences extrêmes surveillant à mesure que l'on se rapproche du cercle polaire : le froid glacial, le soleil qui cesse de se coucher, l'absence de nuit. En 1839, Nikolai Nadejdine dans son essai sur « La poésie populaire des Zyriènes » pouvait ainsi déjà déclarer : « Lors de l'attribution des terres aux différentes races humaines, les Zyriènes reçurent en partage la terre la plus hostile qui soit au monde. Ils vivent au fin fond

153. Les Zyrènes constituent bien un groupe à part entière au sein des Komis, mais c'est aussi par ce nom – dont on connaît de multiples transcriptions – que les Russes désignent l'ensemble du peuple komi. Voir Eva Toulouze & Sébastien Cagnoli (éd.), *Les Komis. Questions d'histoire et de culture*, in *Encyclopédie des peuples finno-ougriens*, t. I, Paris, Presses de l'Inalco, 2016.

154. Eva Toulouze, « Qui sont les Komis ? Présentation générale », in *ibid.*, <https://books-openedition-org.gorgone.univ-toulouse.fr/pressesinalco/403>, consulté le 15/06/2021.

155. Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 106-107.

des régions du nord, au milieu de forêts épaisses, de marais bourbeux, dans des froids à pierre fendre¹⁵⁶. »

Dans la version allemande de l'œuvre, la description de la population zyriène accentue l'étrangeté radicale du peuple rencontré – à la manière de ce que l'on pourrait trouver chez Pline l'Ancien ou Hérodote, mentionnant des peuples acéphales et à tête de chien. Kandinsky décrit cette expérience relevant du « primitivisme culturel » (selon la terminologie de Lovejoy et Boas) dans les termes suivants : « J'arrivais dans des villages où soudain toute la population était vêtue de gris des pieds à la tête, avec des visages et des cheveux d'un vert jaunâtre, ou arborait soudain un bariolage de costumes qui déambulaient sur deux jambes comme de vivants tableaux bariolés¹⁵⁷. » Le texte russe atténue néanmoins quelque peu le caractère merveilleux de la rencontre et parle de manière plus réaliste de « cheveux d'un gris jaunâtre » et d'« une population de gens à peau blanche, le visage vermeil, avec des cheveux noirs, vêtus de manière si bigarrée et si vive qu'ils ressemblaient à des tableaux mobiles sur deux jambes¹⁵⁸ ». Dans les deux versions, l'essentiel demeure : le peuple rencontré porte des costumes qui le font ressembler à des « tableaux dotés de mouvements » [*lebende Bilder; podvižnye kartiny*]. C'est ainsi que par l'entremise d'un récit défamiliarisant (selon la catégorie de l'« *ostranenie* » élaborée par Chklovski¹⁵⁹), Kandinsky transforme les broderies couvrant les vêtements komis en tableaux prenant vie. Son émerveillement préfigure celui que Malevitch ressentira devant les costumes de mariage des paysans ukrainiens.

156. Nikolaj Nadeždin, « Narodnaja poëzija u zyrjan » [La poésie populaire des Zyrènes], in *Utrennjaja zarja : Al'manax*, SPb., 1839, p. 260-282. Traduction : Nikolaj Ivanovič Nadeždin, « La poésie populaire des Zyriènes » (1839), trad. d'Éva Toulouze et de Sébastien Cagnoli, in Éva Toulouze & Sébastien Cagnoli (éd.), *Les Komis...*, *op. cit.* Après avoir publié dans sa revue *Le Télescope*, en octobre 1836, les « Lettres philosophiques » de Piotr Tchaadaïev qui firent scandale, Nadejdine fut exilé à Oustsysolsk, principale ville du pays komi, où il demeura de 1836 à 1838. Son essai constitue une tentative pour révéler aux Russes ce peuple mal connu.

157. Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 106-107.

158. Variante notée dans *ibid.*, p. 107.

159. Victor Chklovski, « L'Art comme procédé », *Sur la théorie de la Prose* (1929), trad. de Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 16 et suivantes.

L'éblouissement se prolonge à l'intérieur des demeures où vivent ces êtres verts, jaunes et gris :

La table, les banquettes, le grand poêle, qui tient une place importante dans la maison du paysan russe, les armoires, chaque objet, étaient peints d'ornements bariolés étalés à grands traits. Sur les murs, des images populaires : la représentation symbolique d'un héros, une bataille, l'illustration d'un chant populaire. Le coin « rouge » (« rouge » en vieux russe veut dire « beau ») entièrement recouvert d'icônes gravées et peintes, et devant, une petite lampe suspendue qui brûlait, rouge, fleur brillante, étoile consciente à la voix basse et discrète, timide, vivant en soi et pour soi, fièrement¹⁶⁰.

Kandinsky étend donc la notion de « tableau » pour qu'elle englobe tant les habitants de la région visitée que leur demeure. Il ne peut faire de distinction entre la maison, qui accueille la vie, et l'œuvre d'art. La vie réalise l'art¹⁶¹. Le peintre était parti à la recherche de survivances de religion païenne chez les mystérieux Zyriènes, mais à la place il retrouve les *loubki* [*Volksbilder*] et le « coin rouge » des icônes avec ses « images saintes écrites et imprimées » [*gemalten und gedruckten Heiligen Bildern ; pisannye i pečatnye obrazy*] et sa veilleuse [*Hängelampe ; lampadka*]. Il énumère autant d'objets qui se découvriraient chez un paysan russe, ou du moins qu'il choisit de nommer par des mots auxquels ses lecteurs sont accoutumés. La version russe choisit ainsi de parler d'« isba » [*izba*], employant le mot réservé aux habitations traditionnelles des paysans. On retrouvera les mêmes éléments chez les paysans ukrainiens de Malevitch : le poêle décoré, les meubles et sculptés et peints, les *loubki* et les icônes – autant d'éléments se prolongeant les uns les autres dans une parfaite continuité. La tentative de *défamiliarisation* face à l'exotique laisse la place à une expérience de l'intime, qui n'en apporte pas moins une forme de révélation.

Celle-ci concerne d'abord la couleur vive, qui est l'un des chemins privilégiés du primitivisme. Or toute l'existence de Kandinsky l'a préparé à recevoir cette expérience. Dès les toutes premières

160. Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 108.

161. Là encore, les expériences se font écho à travers l'œuvre. En arrivant à Munich, où il a l'impression de retrouver, transposés dans le panorama urbain, les contes allemands dits par sa grand-mère, Kandinsky reconnaît, dans un petit cheval qui passe dans la rue, un jouet de plomb de son enfance. L'art (les contes, l'artefact) rejoint la vie. *Ibid.*, p. 89-90.

lignes du texte, le peintre élabore quelque chose comme une palette mémorielle :

Les premières couleurs qui aient fait sur moi une grande impression étaient du vert clair et plein de sève, du rouge carmin, du noir et de l'ocre jaune. Ces souvenirs remontent à ma troisième année. J'ai vu ces couleurs sur différents objets que je ne me représente pas aujourd'hui aussi clairement que les couleurs elles-mêmes¹⁶².

Avec chacune des couleurs ici nommées, il peint ensuite l'un de ses souvenirs d'enfance. La suite de sa vie accumule des expériences liées à la couleur tout en les changeant en événements spirituels. Il rapporte ainsi comment, en pressant les premiers tubes de peinture qu'il a achetés, l'éruption de la pâte colorée lui dévoile qu'en cas d'urgence des forces tenues secrètes peuvent soudain fuser¹⁶³. Ceci le mène à comprendre la notion d'« intériorité », mot formant chez lui la clef de voûte de la relation entretenue au monde et à l'art. Dès lors, on comprend mieux pourquoi Kandinsky accorde une telle importance aux manifestations des couleurs chez les Zyriènes.

Le texte allemand insiste fortement sur la dimension magique de ce qui survient dans ces « maisons enchantées » [*Wunderhäusern*]. Le texte russe parle d'abord d'« isbas sortant de l'ordinaire » [*в этих-то необыкновенных избах*], mais emploie finalement bel et bien le mot de « miracle » [*чудо*]. Raconter sa propre existence revient à dégager les expériences du merveilleux qu'elle recèle. Et sans doute pourrait-on affirmer ceci : le *primitif* est celui qui peut faire l'expérience de la merveille et du miracle. Sa perception du monde et sa conception de l'existence l'y autorisent.

Le point culminant de l'épisode se situe dans le renversement suivant : Kandinsky observait d'abord le peuple komi avec les yeux d'un ethnologue, en maintenant une forme de distance avec l'objet sur lequel portait son regard. Il cesse soudain de se tenir à l'extérieur de ce qu'il observe. Il fait une expérience de l'*intériorité*, mais prise au sens littéral, matérialisée grâce à un objet concret, l'isba. En entrant *dans* une maison, il entre *dans* les tableaux :

Je n'oublierai jamais les grandes maisons de bois couvertes de sculptures. Dans ces maisons magiques, j'ai vécu une chose qui ne s'est pas reproduite depuis. Elles m'apprirent à me mouvoir au sein du *tableau*, à vivre dans le tableau. Je me souviens encore qu'en entrant pour la première fois dans la salle, je restai figé sur place

162. *Ibid.*, p. 87.

163. *Ibid.*, p. 114 et 116.

devant un tableau aussi inattendu. [...] Lorsqu'enfin j'entrai dans la pièce, je me sentis environné de tous côtés par la peinture dans laquelle j'avais donc pénétré¹⁶⁴.

Cette découverte trouvera deux prolongements. D'une part, l'épisode éveille Kandinsky au sentiment du sacré, et d'autre part il constitue le prélude à la réalisation des *compositions* abstraites. C'est sur l'expérience du sacré que nous voudrions insister.

Kandinsky rapproche ce qu'il ressent dans la maison komie et dans des églises aux murs recouverts de fresques ou de mosaïques, et qui forment elles-mêmes des tableaux dans lesquels un fidèle peut pénétrer : « Le même sentiment sommeillait en moi, jusque-là tout à fait inconscient, quand j'étais dans les églises de Moscou et en particulier à la cathédrale du Kremlin. Lorsque je revis ensuite ces églises, à mon retour de voyage, le même sentiment se manifesta en moi avec une parfaite clarté¹⁶⁵ ». Cette convergence n'a rien de fortuit. L'Église orthodoxe prône que chaque famille, consacrée par le sacrement du mariage, forme une « petite église » (selon un terme de Jean Chrysostome), une « église domestique » [*domašnjaja cerkov'*] où pratiquer la dévotion et la prière en commun. Le « coin rouge » aux icônes en est un rappel. Son existence transforme chaque demeure en sanctuaire. C'est donc bien d'une certaine manière dans une église que Kandinsky pénètre en entrant dans l'isba.

On peut rapprocher le « miracle » évoqué par Kandinsky d'une page de l'essai de Marina Tsvetaïeva, laquelle rapporte l'un des tout premiers souvenirs de Gontcharova, formant une autre « scène primitive ». La peintre se souvient d'avoir récité avec ses frères et sœurs des prières « toutes simples » de flagellants et de vieux croyants, enseignées par la nounou, devant ce qu'elle nomme un « oratoire » [*mole'nja*¹⁶⁶]. Voici comment Gontcharova aurait elle-même décrit ce qui lui fut à la fois temple et salle de prière :

164. *Ibid.*, p. 108.

165. *Ibid.*

166. Un mot proche, « *molennaja* » permet de désigner les salles de prière que l'on rencontre dans les maisons privées, et tout particulièrement chez les vieux croyants. Il s'agit de « coins rouges » étendus à une pièce tout entière, séparée du reste, et formant au sein de la demeure un petit morceau de monastère. Celui qui y entre pour prier doit laisser toute colère, toute préoccupation mondaine pour y devenir semblable à un moine au cœur pur.

Quant à l'oratoire : nous avons là-bas un filtre. [...] Il était posé sur un casier, un casier spécial, avec un orifice sur le côté, un peu comme une fenêtre. [...] Et voilà qu'un beau jour, y ayant prêté un peu attention, nous avons compris que c'était en fait un temple. Un énorme temple – seulement modèle réduit. Et nous y avons installé notre oratoire. Nous avons tapissé le sol de papier doré, il y avait même un autel. Et – nous nous sommes mis à prier. [...] On ne priait pas à l'intérieur, on priait *en lui*, par la petite fenêtre latérale¹⁶⁷.

Tsvetaïeva commente : « Ce que Gontcharova dit du temple se rapporte également à la divinité de ce temple : prier en lui, et non pas le prier. » La sensation de pénétrer dans un objet ou une bâtisse (filtre, oratoire, tableau, église...) semble constituer l'une des racines du sentiment d'un sacré qui mène littéralement à combler toute brèche séparant le sujet du monde. Ici se manifeste pleinement une expérience *primitive* enfin retrouvée. Peindre, pour Kandinsky, aura désormais pour but de faire entrer les regardeurs dans le tableau, de pratiquer cette fusion menant au sacré dans une union avec l'univers : « Pendant des années, j'ai cherché la possibilité d'amener le spectateur à "se promener" *dans le tableau*, le forcer à se fondre en s'oubliant lui-même¹⁶⁸. » C'est à partir de ses propres expériences qu'il élabore la possibilité d'un art réveillant chez ses regardeurs un rapport *primitif* au monde et à la vie. Le *primitif* peut devenir catégorie existentielle pour tous ceux qui se tiennent devant le tableau. Il leur revient à leur tour de découvrir les continuités réunissant l'art et la vie.

L'expérience décrite par Kandinsky accomplit le programme des avant-gardes primitivistes. Mikhaïl Larionov énonce ainsi dans son manifeste « Rayonnistes et aveniriens » (1913) le mot d'ordre suivant : « L'art pour la vie, et plus encore : la vie pour l'art¹⁶⁹ ! » Il le prolonge dans un autre texte paru la même année, le manifeste « Pourquoi nous nous peinturlurons » :

C'est la marche de l'art et c'est l'amour de la vie qui nous ont guidés. [...] Nous avons lié l'art à la vie après un long isolement des artistes, nous avons appelé la vie à voix haute et la vie a fait interruption dans l'art, il est temps que l'art fasse interruption dans la

167. Marina Tsvetaeva, « Natalia Gontcharova », *loc. cit.*, p. 368.

168. Wassily Kandinsky, « Regards sur le passé », *loc. cit.*, p. 109.

169. Mikhaïl Larionov, *Manifestes*, *op. cit.*, p. 31.

vie. La peinture du visage, c'est le début de ce jaillissement. C'est cela qui fait tambouriner nos cœurs¹⁷⁰.

Cet intérêt pour la vie peut expliquer le désir chez ces artistes de pratiquer des formes biographiques et de semer des biographèmes dans tous leurs textes.

La valorisation des icônes et de tous les objets du quotidien, depuis les enseignes qui forment comme autant de tableaux dans les rues, jusqu'à la cuiller rouge de bois sculpté que Malevitch donne en signe de ralliement aux futuristes¹⁷¹, participe au même but : affirmer encore et encore que l'art ne peut être séparé de la vie. Ceci est tout aussi bien la raison pour laquelle Malevitch expose son premier tableau dans la vitrine d'une papeterie¹⁷², et c'est ce dessein qui dicte à Gontcharova un décret sans appel : l'art le plus ferme et le plus majestueux est celui qui exalte l'Église et l'État, c'est-à-dire l'art qui possède une fonction clairement définie. Les artistes de l'avant-garde russe rejoignent ici une fois de plus la représentation qu'ils se font des *primitifs*, c'est-à-dire d'êtres à qui la notion d'art pour l'art est étrangère et qui confient à chaque œuvre une mission lui permettant de participer à l'existence. À la racine du verbe « peindre » en russe, « *žipovis'* », on trouve « *žizn'* », « la vie¹⁷³ ». Les artistes primitivistes, ayant fait les expériences du *primitif* dans leur existence, se chargent de remotiver l'étymologie de ce verbe.

LLA – CREATIS

Université Toulouse Jean Jaurès

170. Mikhaïl Larionov & Ilia Zdanevitch, « Pourquoi nous nous peinturons », in *ibid.*, p. 35-36.

171. En 1914, Malevitch, Alexeï Morgounov et Ivan Klioune organisent une « démonstration futuriste », au cours de laquelle ils traversent le pont Kouznetski, cuillers rouges en bois à la boutonnière en lieu de fleurs ou de décorations militaires. Cet emblème apparaît dans une toile relevant d'une forme de zaoum pictural, *Un Anglais à Moscou* (1914, huile sur toile, 88 x 57 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam). Malevitch y avait collé une véritable cuiller de bois, presque à la manière d'une enseigne de magasin.

172. Kasimir Malevitch, « Enfance et jeunesse », *loc. cit.*, p. 160.

173. Sur les méditations de Malevitch à propos de ce verbe, voir Elitza Dulguerova, *Usages et utopies...*, *op. cit.*, p. 389.