

# Les primitifs de Nikolai Goumiliev Autour d'un diptyque

CHRISTOPHE IMBERT

*Chez lui, pour la première fois, on vit l'icône russe  
voisiner avec les vieux maîtres italiens.*

Pavel Mouratov

(à propos de la collection d'Ostrooukhov)

Nikolai Goumiliev n'est pas nécessairement l'auteur auquel on penserait au moment d'engager une réflexion sur les « primitifs russes ». Certes, en scrutant son œuvre, on pourra bien le voir dans un moment de débat ou d'interrogation identitaire succomber au mirage des origines scythes et se demander : « n'avons-nous pas connu autrefois, il y a bien longtemps de cela une autre patrie, une Scythie libre, antique, étendue en steppes herbeuses<sup>1</sup> ?... » Mais c'est bien là, si l'on peut dire, une faiblesse passagère chez le poète volontariste, plus souvent enclin à célébrer la geste occidentale des Varègues<sup>2</sup> ou à admettre solennellement – en fait d'Orient – la

---

1. Nikolaj Gumilëv, *Pis'ma o russkoj poëzii* [Lettres sur poésie russe], P., Mysl, 1923 in *Id., Sobranie sočinenij v četyřech tomach* [Œuvres collectées en quatre tomes], t. II, éd. Vjačeslav Zavalšin, Regensburg, Posev, 1947, p. 145, cité par Marie Maline, *Nicolas Gumilev, Poète et critique acméiste*, Académie Royale de Belgique, Mémoires, Collection in 8° - Tome LVII, Fascicule 5, n° 1767, Bruxelles, Palais des Académies, 1964, p. 160.

2. Marie Maline déclare : « La Russie qui apparaît dans les pages du poète est kiévienne ou varègue », *ibid.*, p. 159.

dette de la civilisation russe envers Byzance<sup>3</sup>, médiatrice de l'héritage de la Grèce antique. Récusant, dans sa recension de *Cor Ardens*, en 1912, la nostalgie asiatique qu'il veut bien attribuer à Viatcheslav Ivanov<sup>4</sup> – il préfère « la simple Moscou » à la « splendide Samarcande » –, Goumiliev ne s'attarde pas non plus au « mystère de l'âme slave<sup>5</sup> » : il prend acte d'une identité singulière au regard de l'Europe, qu'il imagine le plus possible comme une synthèse stable révélée en divers tempéraments. S'il exalte, sans doute, les espaces sauvages (du « libre peuple vert » de la grande forêt russe au « charme sauvage des espaces libres de la steppe » et jusqu'à l'Afrique « revêtue de flammes et de fumée<sup>6</sup> »), il ne mani-

---

3. Nikolaj Gumilëv, *Pis'ma o russkoj poëzii*, *op. cit.*, p. 135, « C'est par Byzance que nous autres, Russes, héritons de la beauté de l'Hellade, tout comme les Français l'héritent de Rome », cité par Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 159.

4. Nikolaj Gumilëv, *Pis'ma o russkoj poëzii*, *op. cit.*, p. 135, cité par Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 160 : « Il nous est cher en tant qu'indice d'un des extrêmes qui existent dans l'âme slave. Mais dans notre défense de l'idée russe, nous devons, tout en aimant cet extrême, lui dire carrément non et nous rappeler que ce n'est pas par hasard que le cœur de la Russie est la simple Moscou et non la splendide Samarcande ». Sur les dessous de cette appréciation étonnante, voir Pamela Davidson, « Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's *Cor Ardens*. Criticism as a Tool in the Polemics of Literary Successions », in Faith Wigzell (éd.), *Russian Writers on Russian Writers*, Oxford – Providence, Berg, 1994, p. 51-65.

5. Nikolaj Gumilëv, *Pis'ma o russkoj poëzii*, *op. cit.*, p. 148, cité par Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 160 : « Le mystère de l'âme slave est un lieu commun en Occident. Mais ils se contentent d'en décrire les contradictions... Il est indubitable que nous ne sommes pas seulement une transition de la psychologie de l'Orient à celle de l'Occident ou inversement, nous sommes un organisme complet et achevé [...] mais parmi nous se présentent tout à fait normalement des retours à la pureté de l'un ou l'autre type ».

6. Nikolaj Gumilëv, « Derev'ja » [Les Arbres], *Id.*, *Sobranie sočinenij*, *op. cit.*, t. III, p. 5 ; « Solnce Duxa » [Soleil de l'esprit], *ibid.*, t. II, p. 95 ; « Vstuplenie » [Introduction], *Šatër* [La Tente], *ibid.*, t. I, p. 113, exemples cités par Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 138-140. Il est certain que de ce côté-là il y a place pour un rêve de bonheur primitif : « Ah s'enfuir en Afrique / Me coucher sous un sycomore royal. Le soir me couvrira de velours / Et la lune me vêtira d'argent / Et le vent oubliera peut-être / Que jadis, j'ai travaillé dans un bureau... », Nikolaj Gumilëv, « Unižen'e » [Humiliation], *ibid.*, t. IV, p. 8, trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 139.

festive guère de complaisance pour le Barbare : dans le jeu de rôles de la Belle Époque, les acméistes sont justement les Romains face à des avant-gardes barbares : tout au plus, en s'interrogeant sur la portée novatrice de Maïakovski, Goumiliev<sup>7</sup> s'efforce-t-il de distinguer le barbare germain, à l'apport possiblement constructif, du barbare hunnique destructeur et sans lendemain.

S'il doit être question des « primitifs » de Goumiliev, c'est donc plutôt au sens où celui-ci, sensible comme ses prédécesseurs symbolistes, au message préraphaélite des esthètes anglais, a célébré, à l'occasion, les tableaux des premiers maîtres d'une longue lignée picturale, précurseurs – ou contradicteurs ? – du moderne. Dans son mémoire de 1964, la slaviste belge Marie Maline<sup>8</sup> suggérait ainsi de considérer comme un diptyque les poèmes (certes séparés par un intervalle de quatre ans dans la production de Goumiliev, et publiés en des lieux distincts) « Fra Angelico » (1912) et « Andreï Roublev » (1916). La mise en débat du ton étonnant du poème dédié à Roublev, dans divers articles à partir des années 2000, a de nouveau convoqué quelquefois l'éclairage « italien » du texte dédié à Fra Angelico, pour suggérer la subversion du discours russe sur l'icône par le discours européen sur les primitifs italiens. Cette configuration stimulante n'a toutefois pas été considérée de manière principale, le débat étant longtemps centré sur la caractérisation de la posture de Goumiliev face à l'icône : si les premières interventions se sont attachées, d'une manière sans doute discutable, à l'orthodoxie religieuse (ou à l'irréligion) du poète, elles ont néanmoins – à travers les articles de Lepakhine<sup>9</sup> et Maslova<sup>10</sup> – fait sur-

---

7. Entre les acméistes, gens du livre et les lecteurs de journaux « les relations étaient les mêmes qu'entre Romains et Germains à la veille des grandes invasions ». Et à propos de Maïakovski : « Nous assistons à une nouvelle invasion de barbares, forts de leur talent et terribles par leur manque de répugnance. Seul l'avenir démontrera si ce sont des Germains ou des... Huns dont il ne restera même pas de trace. », Nikolaj Gumilëv, *Pis'ma o russkoj poëzii*, *op. cit.*, p. 175, cité par Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 95.

8. Marie Maline, *ibid.*, p. 201 : « Réplique orthodoxe de Fra Angelico – André Roublev inspire un poème amoureux ».

9. Valerij Lepaxin, *Obraz ikonopisca v russkoj literature 11-20 vekov* [L'image d'un peintre d'icônes dans la littérature russe du XI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle], M., Russkij Put', 2005.

10. Marina Maslova, « “Andrej Rublev” Nikolaja Gumilëva (razmyšlenija po povodu stat'i Valerija Lepahina “Ikonopisnyj lik Ženy v stixotvorenii Nikolaja Gumilëva ‘Andrej Rublev’”) » [« Andreï Roublev » de Nikolai

gir des éléments d'interprétation intéressants dont, diversement, Skliarov<sup>11</sup> et surtout Lekmanov<sup>12</sup>, ont établi une synthèse critique, enrichie de nouveaux éléments, réellement vouée à éclairer les enjeux littéraires de la composition de Goumiliev.

Nous croyons cependant que le regard de Goumiliev sur la plastique de l'icône (ce regard direct du poète sur l'œuvre de Roublev ayant lui-même été mis en doute à diverses reprises avec des arguments forts) mérite un nouvel examen. Surtout, nous pensons que la prise en charge du dispositif global que constitue le discours de la Belle Époque sur les Primitifs pourrait faire avancer en même temps la lecture de ces deux poèmes. Il s'agirait entre autres de prendre la mesure du moment où s'invente le discours sur les « primitifs russes », horizon dans lequel le poème sur Roublev s'inscrit de manière significative, voire pionnière. Tandis que Fra Angelico est devenu dès longtemps déjà « une pierre de touche » (comme dit Gombrich) du discours sur les primitifs italiens, Andreï Roublev est en passe de devenir comme le pendant russe du moine de Florence, et une « pierre de touche » du discours émergent sur les primitifs russes.

Enfin, le vague même du terme de « primitif » encourage à un dépassement fécond dans l'analyse de nos deux textes. En effet, « primitif » veut dire aussi bien un *kouros* de l'art grec archaïque, un fétiche africain ou un tableau européen du XV<sup>e</sup> siècle. Mais à l'inverse d'une polysémie stable et banale, ces acceptions peuvent momentanément se recouper, ou l'une tendre en direction d'une autre. Ainsi, du moins fonctionne l'imaginaire esthétique dénoncé

Goumiliev (réflexions sur l'article de Valéry Lepakhin, « Visage emblématique de l'épouse dans le poème de Nicolas Gumiliev "Andreï Roublev" »), *Mikrokosmos. Naučno-bogoslovskij i cerkovno-obščestvennyj al'manax Missionerskogo otdela Kurskoj eparxii Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi* [Microcosmos. Almanach scientifique-théologique et ecclésiastique public du département missionnaire du diocèse de Koursk de l'Église orthodoxe russe], Koursk, Missionerskij otdel Kurskoj eparxii Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi, 2009, p. 83.

11. Valerij Skljarov, « Andrej Rublëv Nikolaja Gumilëva – svjatee vsej svjatyx », [Andreï Roublev de Nikolai Goumiliev, le plus saint de tous les saints], *Slavia Orientalis* (Varsovie), 18 / 2, 2019, p. 311-324.

12. Oleg Lekmanov, « Stixotvorenije Nikolaja Gumilëva "Andrej Rublëv" kak issledovatel'skaja problema » [Le poème de Nikolai Goumiliev « Andreï Roublev » comme problème de recherche], in M. È. Malikova (éd.), *Ètkindovskie čtenija* [Lectures pour E. Etkind], VIII-IX, M., Centr knigi Rudomino, 2017, p. 200-211.

avec une ironie acide par le jeune Aby Warburg en 1898 dans sa caricature du « moderne et alangui amateur d'art qui est allé en Italie pour se détendre » : « Le mot d'ordre de Ruskin le pousse vers les cloîtres pour admirer une médiocre fresque giottesque, et il est censé découvrir sa propre mentalité primitive dans l'œuvre charmante, naturelle et simple du Trecento<sup>13</sup>. »

Nous croyons que le discours de Goumiliev sur le primitif italien et le primitif russe (aux œuvres toutes deux « charmantes, naturelles et simples ») n'est pas exempt de tels débordements en direction de la quête d'une « mentalité primitive », et justement en phase avec l'adamisme revendiqué alors par le poète<sup>14</sup>.

Après un bref retour sur le transfert du discours préraphaélite anglais à la production littéraire russe, qui permettra de situer le poème sur Fra Angelico en tant que « primitif italien », nous proposerons donc une analyse du poème sur Roublev dans le contexte du discours émergent sur les « primitifs russes », avant d'interroger la possible relation de certains aspects de l'adamisme selon Goumiliev avec cet horizon retrouvé des « primitifs ».

### **Le « Fra Angelico » de Goumiliev : évocation préraphaélite d'un primitif italien**

*Le discours sur les Primitifs : un scénario de lecture de la modernité*

La pénétration en Russie du discours préraphaélite de marque anglaise sur les Primitifs – surtout – italiens s'est opérée en diverses phases nettement repérées dans l'ouvrage de Rachel Polonsky, *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*<sup>15</sup> : après les premiers contacts de Tourgueniev et de Soloviev avec le cercle de Rossetti en Angleterre, et l'acclimatation des idées de Ruskin et de Walter Pater à travers les articles de Zinaïda Vengerova dans le dictionnaire encyclopédique de Blockhaus et Efron ainsi que dans sa collection d'essais *Literaturnye Xarakteristiki (les Caractéristiques littéraires)*<sup>16</sup>, c'est surtout dans le salon de Mikhaïl Soloviev (frère de

---

13. Aby Warburg cité par E. H. Gombrich, *La Préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Paris, Phaidon, 2004 (1<sup>e</sup> éd. 2002), p. 174.

14. À rebours de ce que laisserait entendre la réaction très négative de l'autre fondateur de l'adamisme – Gorodetski – au poème sur Fra Angelico.

15. Rachel Polonsky, *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1998, p. 122.

16. *Ibid.*, p. 121.

Vladimir) et de sa femme Olga que les symbolistes russes, comme Blok ou Biély, s'initient au préraphaélisme<sup>17</sup>. Biély y évoque sa découverte de Botticelli et de l'art italien et appelle ce lieu son « académie florentine<sup>18</sup> ». En 1900, Olga Solovieva publie d'ailleurs dans *Le monde de l'art* (*Mir iskusstva*) sa traduction de l'essai cardinal de Ruskin, *Le Préraphaélisme* (1853)<sup>19</sup>.

Héritier du premier romantisme allemand de Wackenroder (dans *Les Épanchements d'un moine ami des arts*), des Nazareni et de l'histoire de l'art selon Von Rumohr, puis des travaux de l'idéaliste catholique français François-Alexis Rio (qui théorise autour de Fra Angelico l'existence d'une « École mystique » opposée au naturalisme vulgaire que favoriserait le règne des Médicis), le discours sur les Primitifs que stabilise Ruskin au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle constitue un véritable scénario de lecture polémique de la genèse de la modernité : contre le schéma burckhardtien, accompagnant une conquête progressive des moyens du moderne dont le moteur est sans doute le naturalisme, le scénario préraphaélite suppose un décrochage fatal, au milieu de la carrière de Raphaël, séparant l'art des Primitifs, qui subordonne la conquête de la figuration naturaliste à la portée spirituelle de l'œuvre d'art, et le développement ultérieur du naturalisme moderne, absolutisé et faisant fausse route. Dans la traduction de Ruskin par Olga Solovieva, les intellectuels russes auront ainsi pu lire ce passage de l'esthète anglais :

L'art d'aujourd'hui n'est pas simplement un art plus savant que celui du XIII<sup>e</sup> siècle – c'est tout compte fait un autre art. Entre les deux s'étend un abîme, une différence à jamais ineffaçable [...] tout l'art ancien était religieux et tout l'art moderne est profane [...]. Que l'art est davantage impur pour n'être pas au service de la Chrétienté, voilà qui est indiscutable<sup>20</sup>.

Il ne s'agit certes pas de célébrer exclusivement l'art religieux par opposition à l'art profane, en termes de registre ou de tradition iconographique, mais bien d'établir que tout art primitif, enten-

---

17. *Ibid.*, p. 122.

18. Andrej Belyj, *Na rubeže dvux stoletij* [À la lisière de deux siècles], 1930, cité par Rachel Polonsky, *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, *op. cit.*, p. 126.

19. *Ibid.*, p. 134.

20. John Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin*, éd. E.T Cook & Al. Wedderburn, t. XII, Londres, George Allen and Unwin, 1906, p. 142-143 (nous traduisons).

dons, tout art authentique, a une dimension religieuse, par opposition au caractère profane de l'art moderne (fût-il à sujet religieux). Dès Wackenroder et Rio, on répète à satiété le mot de Vasari sur l'Angelico qui pria avant de peindre et considérait que « celui qui fait les choses du Christ devait être toujours avec le Christ<sup>21</sup> ».

Le gain technique indiscutable du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle sera dès lors associé selon Ruskin dans *Les Peintres Modernes*, à une perte de spiritualité : « Mais un voile d'obscurité grandissante tomba sur l'esprit humain comme l'art s'avancait vers une plus grande perfection<sup>22</sup>. » C'est l'argumentaire restitué par Sergueï Soloviev dans *Tsvety Tsarevny*<sup>23</sup> :

L'art de la première Renaissance a continué jusqu'à aujourd'hui de constituer une image idéale, unissant deux origines : la religieuse, figurative symbolique d'une part et la réaliste, naturaliste d'autre part [...] avec Léonard, le caractère antireligieux de l'art a commencé, atteignant un déclin complet dans le naturalisme de l'école de Raphaël<sup>24</sup>.

Il est aisé de constater que le poème de Goumiliev sur Fra Angelico reprend l'ensemble de ce scénario :

Средь многих знаменитых мастеров,  
Ах, одного лишь сердце полюбило.

Пускай велик небесный Рафаэль,  
Любимец бога скал, Буонаротти,  
Да Винчи, колдовской вкусивший хмель,  
Челлини, давший бронзе тайну плоти.

Но Рафаэль не греет, а слепит,  
В Буонаротти страшно совершенство,  
И хмель да Винчи душу замутит,

21. Giorgio Vasari, « Vita di Fra Giovanni da Fiesole... », *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, Giunti, 1568, p. 363 (nous traduisons).

22. John Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin, Modern Painters*, vol. 3, part IV, chap. 4, §10, Londres – New York, George Allen – Longmans, Green and Co, 1903, p. 76 (nous traduisons).

23. Sergej Solov'ëv, dans *Cvetnik carevny* [Le Jardin de fleurs de la princesse], M., Musaget, 1913, p. XIII.

24. Rachel Polonsky, *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, *op. cit.*, p. 131.

Ту душу, что поверила в блаженство.

Parmi tant de maîtres fameux  
Mon cœur n'en aima qu'un seul

J'admets qu'ils sont grands le céleste Raphaël,  
Buonarroti, favori du Dieu des rocs,  
De Vinci qui a goûté du houblon enchanté  
Cellini qui a donné au bronze le secret de la chair

Mais Raphaël ne réchauffe pas, il aveugle  
La perfection de Buonarroti est effrayante,  
Et l'ivresse de Leonardo troublera l'âme  
L'âme qui a cru en la béatitude<sup>25</sup>.

La « préférence pour le primitif », pour reprendre le titre de Gombrich, est le prédicat de ces strophes. Le quatuor des génies de la Renaissance – Raphaël, Michel-Ange, Léonard, Cellini – ces artistes qui dans le schéma vasarien des *Vite* représentaient la maturité et le sommet de l'art, après l'enfance admirable de Giotto et l'adolescence des maîtres du Quattrocento, est repoussé comme porteur d'œuvres à la perfection froide, ou seulement sidérantes dans leur puissance, sinon inquiétantes et troubles ; la caractérisation de Léonard rappelle le rôle tutélaire du peintre de la *Joconde* dans un certain décadentisme, entre autres dans le cycle romanesque du *Christ et de l'Antéchrist* publié par Merejkovski et pourrait du reste faire écho à l'évocation contrastée offerte par Blok un peu plus tôt dans son poème « Florence » : « Là où Léonard connaissait les ténèbres, où Beato rêvait un rêve bleu<sup>26</sup> ! »

Le rapport établi par Ruskin entre progrès technique et perte spirituelle éclaire aussi la séquence où Goumiliev reconnaît les ma-ladresses de Fra Angelico :

О да, не все умел он рисовать,  
Но то, что рисовал он, — совершенно

25. Nikolaj Gumilëv, « Fra Andželiko » [Fra Angelico], *Giperborej* [L'Hyperboréen], octobre 1912, p. 10-12, in *Id.*, *Sobranie sočinenij*, *op. cit.*, t. II, p. 74, trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumilien...*, *op. cit.*, p. 199-200, p. 199.

26. Aleksandr Blok, « Florencija » [Florence], *Ital'janskije stixi* [Poèmes italiens], 1909 : « Где Леонардо сумрак ведал, / Беато снился синий сон! » (1909), in *Id.*, *Sobranie sočinenij*, t. III, M. – L., Goslitizdat, 1960, p. 106.

Certes il ne savait pas tout peindre  
Mais ce qu'il a peint est parfait<sup>27</sup>.

L'inadéquation relative du coloris heureux du peintre aux scènes les plus dramatiques de l'Évangile ou du Martyrologe appartient dès lors à la cohérence plastique et à la certitude spirituelle d'un univers que le trouble ne gagne pas :

И так нестрашен связанным святым  
Палач, в рубашку синюю одетый,  
Им хорошо под нимбом золотым:  
И здесь есть свет, и там — иные светы.

Et les saints enchaînés ne craignent nullement  
Le bourreau revêtu d'une chemise bleue,  
Ils sont bien sous leur nimbe doré  
Il y a de la lumière ici, et là-bas il y en a d'autres<sup>28</sup>.

Déjà en évoquant « Fra Giovanni da Fiesole » (alias Fra Angelico) dans leur ouvrage *Les Dieux et les Demi-Dieux de la peinture* (1864) Théophile Gautier (dont on sait bien comme Goumliev l'admirait), Arsène Houssaye et Paul de Saint-Victor signalaient à propos d'un *Massacre des innocents* « l'étrange placidité de cette scène de meurtre » et saluaient alors l'« Imperfection sublime », la « gaucherie touchante d'une main virginale qui ne savait que bénir !<sup>29</sup> ». La dimen-

27. Nikolai Gumilëv, *op. cit.*, p. 13, trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumiliev..., op. cit.*, p. 200.

28. Nikolai Gumilëv, *ibid.*, p. 14, trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumiliev..., op. cit.*, p. 200.

29. Théophile Gautier, Arsène Houssaye & Paul de Saint-Victor, *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture*, Paris, Morizot, 1864, p. 42. À rapprocher de l'appréciation convergente de Piotr Petrovitch Gneditch, *Histoire générale des arts. La peinture. Sculpture. Architecture* [1885] : Fra Angelico « n'aimait pas dépeindre le dégoûtant et le terrible, par conséquent, les couleurs claires prévalent dans ses peintures. Les figures d'Angelico sont parfois moins correctes que celles de Masaccio, mais elles sont toujours pleines de tendresse intérieure, d'humeur de dévotion tranquille et d'humanité » ; texte cité par I. A. Sukhanova, « Poëty serebrjanogo veka i Fra Andželiko: lingvointermedial'nyj aspekt » [Les Poètes de l'Âge d'Argent et Fra Angelico. Aspects linguistiques et intermédiaires], *Verxnevolžskij filologičeskij vestnik* [Bulletin Philologique de Haute Volga], 2, 2016, p. 23-32, p. 24. Voir encore de la défense des Primitifs par Maurice Denis : « Si maladroites soient-elles, le charme de leurs

sion humoristique de la notation de Goumiliev n'enlève dès lors rien, bien au contraire, à son admiration pour le peintre (comme dit Gautier : « On sourit d'abord, puis on admire »). On ne peut trouver contraste plus fort que celui qui oppose cette attitude à celle de Sergueï Gorodetski, qui dans son refus frontal du texte de l'autre fondateur de l'adamisme, évoque dans son propre poème (anti-poème ?) sur Fra Angelico un moine qui « dans le minium et le clinquant / peignait tout avec une simplicité de nègre<sup>30</sup> », récusant toute idée de sainte maladresse et dénonçant dès lors le primitivisme<sup>31</sup> associé à cette exaltation de l'art d'avant Raphaël.

Loin de l'agressivité de Gorodetski, qui ne voit dans le peintre qu'un « nain de comédies de marionnettes », et un « moine omnivore<sup>32</sup> », la distanciation humoristique de Goumiliev manifeste simplement quant à elle l'intégration d'un autre élément du discours des esthètes anglais (bien conforme du reste au tempérament du poète) : l'affirmation du caractère personnel du discours critique, allant jusqu'à l'arbitraire d'une subjectivité<sup>33</sup> – ainsi dans la remarque (déplacée ?)<sup>34</sup> sur l'enfant Jésus :

Мария держит Сына Своего,  
Кудрявого, с румянцем благородным,  
Такие дети в ночь под Рождество  
Наверно снятся женщинам бесплодным;

---

formules, c'est d'être spontanées, variées, sincères, de sentir bon la vie » (« De la gaucherie des Primitifs », *Théories. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique, 1890-1910*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, p. 178).

30. Sergej Gorodeckij, « Fra Andželiko », *Giperborejec* [L'Hyperboréen], octobre 1912, p. 13-14 (soient les pages qui suivent le poème de Goumiliev paru dans la même livraison).

31. Cette association négative du « primitif » italien avec le barbouillage d'un « nègre » n'est pas sans signification seconde quand on sait qu'à la même époque, comme le signale Olga Medvedovka, « l'art populaire russe y compris la peinture d'icône » devient pour des artistes comme Larionov ou Gontcharova, « leur art nègre » (*Les Icônes en Russie*, Paris, Gallimard, 2010, p. 23).

32. Sergej Gorodeckij, « Fra Andželiko », in *Id., Sobranie sočinenij, op. cit.*, p. 74.

33. Katja Petrowskaja, « I destini dei libri », essai introductif à Pavel Muratov, *Immagine dell'Italia*, Milan, Adelphi, 2019, p. 16 : « Mouratov se réfère à l'école anglosaxonne selon laquelle la sensation individuelle du connaisseur constituait une composante essentielle de l'œuvre d'art ».

34. C'est précisément une telle attitude qui fera problème dans le ton du poème sur Roublev.

Marie tient son Fils  
 Bouclé, au teint vermeil  
 Pareils enfants apparaissent sûrement en rêve  
 Aux femmes stériles, la nuit de Noël<sup>35</sup>.

Un autre élément typique du discours notamment ruskinien de l'esthétisme anglais est la focalisation sur la couleur : le choc de la couleur pure des Primitifs par opposition au clair-obscur des âges ultérieurs, l'autonomie de l'harmonie des couleurs, voire de la couleur isolée<sup>36</sup> par rapport à la tutelle d'un naturalisme superficiel. Blok, l'un des premiers, a parfaitement assimilé cet aspect du procédé d'observation ruskinien, comme on le voit dans ses notes florentines sur Fra Angelico<sup>37</sup>. Si Goumiliev<sup>38</sup> ironise sur le parallèle bien symboliste, dans un autre texte de Blok, entre l'orchestration des voyelles dans un poème et celle des couleurs dans un tableau du moine florentin, il n'en manifeste pas moins ici dans son attention à la chemise bleue du bourreau et au nimbe doré du martyr, cette focalisation sur l'expressivité du coloris, parvenue à un degré sans égal chez Fra Angelico : « Et les couleurs, elles sont vives et pures / Elles sont nées avec lui et avec lui se sont éteintes<sup>39</sup>. »

D'autres éléments du poème, enfin, relèvent à la fois d'une toponymie du discours littéraire sur les Primitifs et d'une poétique déjà traditionnelle de l'Italie dans les textes russes. En effet, si la Belle Époque constitue dans les arts ce que Francis Haskell appelle « la

35. Nikolai Gumilëv, « Fra Andželiko », trad. de Marie Maline, *op. cit.*, p. 200.

36. Qu'on songe au très ruskinien « petit pan de mur jaune » de Proust.

37. Rachel Polonsky cite le journal de Blok en Italie en 1909 comme une « leçon dans l'art de voir » : « La mère (en vert) avec cinq servantes (amies) (rouge, bleu, jaune) est allée vers le vieil homme pour l'enregistrement [...]. Le vieil homme écrit sur les murs sous un ciel bleu sur un brillant morceau d'herbe. Derrière – un corridor à demi-sombre est au-delà – une lueur de vert [...]. Les couleurs, comme d'habitude sont enfantines, gaies, variées. » (*English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance, op. cit.*, p. 139)

38. *Ibid.*, p. 137 : Goumiliev se moque du « Mots et Couleurs » de Blok dans une autre lettre à Brioussov, écrite aussi en 1906 : « Dans le second vers il y a deux “e” et deux “o” de prononciation nasale... qui se relie au premier vers de la même manière que les points de bleu sombre dans une peinture de Fra Angelico se relie aux rouges chaleureux. »

39. Nikolaj Gumilëv, « Fra Andželiko », in *Id., Sobranie sočinenij, op. cit.*, p. 74 ; trad. de Marie Maline, *op. cit.*, p. 200.

seconde découverte des maîtres anciens<sup>40</sup> » (après celle qui a commencé au début du XIX<sup>e</sup> siècle), la mise en valeur des primitifs littéraires<sup>41</sup> est elle aussi, et davantage encore, liée à ce second horizon : de sorte que chez Goumiliev, il nous faut bien comprendre dans une même série la mise en valeur de Villon (comme chez Schwob, Swinburne, bientôt Pound), de Jaufré Rudel (comme chez Carducci, Uhland, Swinburne encore), de Dante (et ici nul besoin de spécifier le spectre de résonnance), ou celle de Fra Angelico et bientôt de Roublev. Toutes ces figures appartiennent à un *temps d'avant* de la culture européenne que le poète qui n'a qu'un rapport de pure courtoisie avec la vie moderne et ses valeurs construit en nouveau socle de la création littéraire. G. Nivat<sup>42</sup> note justement la concordance entre ce fameux poème du *Carquois* de Goumiliev (« Je suis poli avec la vie moderne... ») et le contexte de son voyage en Italie, avec entre autres le poème sur Fra Angelico.

Cet horizon européen des Primitifs (littéraires et picturaux) est singulièrement dominé par la mise en valeur première et comme matricielle du paradigme italien. Il y a en effet un « texte italien » de la littérature russe au sens où l'entend Stefano Garzonio (« le texte entier de la poésie russe thématiquement relié à la représentation culturelle de l'Italie<sup>43</sup> »). Une partie de ce « texte » se stabilise dès le XIX<sup>e</sup> siècle : ainsi le paradigme de la rêverie au début du poème sur Fra Angelico, sa référence à l'hippogrieffe (de l'Arioste) jouant avec le lion ailé de saint Marc (« Au pays, où le joyeux hippogrieffe / Invite le lion ailé à jouer dans l'azur / Où la nuit déverse de sa manche / Des nymphes de cristal et des furies couronnées<sup>44</sup> »),

---

40. Francis Haskell, *L'Amateur d'art*, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 40-89.

41. Au sens où Francisco López Estrada a étudié par exemple *Los Primitivos de Antonio y Manuel Machado* (Madrid, Cupsa, 1977), tournant ses regards vers Berceo, Manrique et autres auteurs du Moyen Âge et de la première Renaissance espagnole.

42. Georges Nivat, « L'Italie de Blok et celle de Gumilëv », *Revue des études slaves*, 54/4, 1982, p. 697-709, p. 697.

43. Stefano Garzonio cité par Anastasia Kondrasheva, « Images and Motives of the Italian Text in the Russian Literature of XIX-XX centuries », *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 3/2, MCSER Publishing, Rome-Italy, Nov. 2013, p. 431-436, p. 432.

44. Nicolas Gumilev, « Fra Angelico », trad. de Marie Maline, p. 199 : « В стране, где гиппогриф веселый льва / Крылатого зовет играть в лазури./

tout comme l'approche (ici, à travers l'Angelico et les lieux de son légendaire) d'une sorte de réalisation terrestre du Paradis<sup>45</sup>, participent d'un discours sur l'Italie qui se met en place dès Viazemski<sup>46</sup>. Peu de temps avant Goumiliev, dans son poème sur « Florence », Blok inscrivait aussi le peintre du Quattrocento dans le paradigme du songe (« et le Beato sondait des songes d'azur<sup>47</sup> ») ; et de même dans « Fiesole », le bruit de la hache d'un bûcheron, le son de la cloche du campanile réveillaient « un songe doré et ancien<sup>48</sup> ». Si ce pays fascinant représente encore (suivant l'analyse de Nietzsche qui hante le voyage de Blok) une terre des morts face à la Russie dont la vitalité est la réserve providentielle mais explosive de l'Europe, ce lieu des tombes est en même temps plein de la présence oraculaire de ces grands disparus de la première Renaissance. Dans « Fra Beato Angelico », Goumiliev aborde :

В стране, где тихи гробы мертвецов,  
Но где жива их воля, власть и сила,

Au pays où les tombes des morts sont calmes  
Mais où leur volonté, leur pouvoir et leur force vivent<sup>49</sup>.

Il y a ainsi un côté mystérieux dans la fascination spéculaire de la Russie dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, pour l'Italie ; George Nivat le précise en approchant justement « L'Italie de Blok et celle de Goumiliev » :

Depuis Gogol<sup>50</sup> peut-être, l'Italie est un repère mythique pour la russité. Il s'agit moins d'une Italie, « mère des arts, des armes et

Где выпускает ночь из рукава/ Хрустальных нимф и венценосных фурий », *Giperborejec*, *op. cit.*, p. 13.

45. Voir Patrizia Deotto, *In Viaggio per realizzare un Sogno L'Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Université de Trieste, 2002, p. 135-146 : « Il Paradiso ritrovato », p. 135 : « La notion de Paradis terrestre contient un concept fondamental pour le texte italien de la culture russe, puisqu'il associe l'image de la péninsule à un des modèles de vie idéale poursuivis par l'humanité dans sa recherche de bonheur. »

46. Pour la vision édénique de Vyazemski, nous renvoyons à l'analyse d'Anastasia Kondrasheva, *op. cit.*, p. 432.

47. Aleksandr Blok, « Florencija », *Sobranie sočinenij*, t. III, *op. cit.*, p. 106.

48. Aleksandr Blok, « F<sup>3</sup>ezole » [Fiesole], *ibid.*, t. III, p. 112.

49. Nicolas Gumilëv, « Fra Andželiko », trad. de Marie Maline, *op. cit.*, p.199.

des lois » qui est l'école de l'Europe depuis la Renaissance que d'une sorte de pôle mystique qui est l'opposé de la Russie et, en même temps, mystérieusement son complément, le « lointain merveilleux » d'où la Russie paraît déchiffrable<sup>51</sup>.

C'est là une des raisons de la polarité secrète qui peut mettre en tension les figures de Roublev et de l'Angelico et le plus profond stimulus de cette mise à l'épreuve de l'esprit russe dans l'expérience italienne qui se développe de nouveau au début du XX<sup>e</sup> siècle, et qui donne une valeur singulière à « la composante italienne de la culture acméiste<sup>52</sup> ».

Le poème sur Fra Angelico s'inscrit ainsi dans un « texte italien » qui, dans une trame serrée, a précisé ses topiques. Blok et Balmont ont déjà écrit leur poème sur Fra Angelico (qui en lui-même constitue donc le type du primitif italien), comme d'autres à côté d'eux, après eux, dans le reste de l'Europe – ainsi Manuel Machado ou Stefan George. Le printemps de Fiesole ou la surenchère de merveilleux angélique dans l'atelier du peintre bienheureux constituent dans le texte de Goumiliev deux motifs typiques de ce discours de l'Italie (et des Primitifs). Fiesole est le lieu où le « saint de la peinture » – Fra Giovanni da Fiesole, dans le texte de Vasari – a fait son noviciat. Ce balcon sur Florence semble comme une dernière enclave de la simplicité champêtre, marquée du sceau de l'Angelico :

---

50. Sur le rôle de Gogol, voir Michel Niqueux, « “Rome” (1842) de Gogol : une utopie slavophile ? », in J.-C. D'Amico *et al.* (éd.), *Le Mythe de Rome en Europe, Modèles et Contre-Modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2012, p. 183-196.

51. Georges Nivat, art. cit., p. 697. Voir aussi Anastasia Kondrasheva, citant le *Journal* de Wilhelm Küchelbecker, *op. cit.*, p. 433 : « Au début du XX<sup>e</sup> siècle après un certain refroidissement, l'Italie “éternel prototype du sol d'une patrie”, devient de nouveau “le rêve, le sujet de l'attente, un lieu béni, à la fois mystérieux et profondément intime, presque irrationnellement relié à la Russie”. »

52. Pavel Mouratov, dans ses *Observations sur l'Italie*, souligne « la tentative d'une génération pour se mettre à l'épreuve sur le thème inépuisable représenté par l'Italie » (propos cité par K. Petrowskaja, *loc. cit.*, p. 12) (la préface de Mouratov à la deuxième édition de son livre propose, du reste, une revue des diverses générations littéraires russes face à l'Italie depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, valorisant le rôle de Florence pour la génération présente) ; la deuxième formule est de Tatiana Victoroff : *Anna Akhmatova, Requiem pour l'Europe*, Gollion, Éditions Infolio, 2010 p. 62.

На Фьезоле, средь тонких тополей,  
 Когда горят в траве зеленой маки,  
 И в глубине готических церквей,  
 Где мученики спят в прохладной раке.

На всем, что сделал мастер мой, печать  
 Любви земной и простоты смиренной.

À Fiesole, parmi les peupliers graciles,  
 Lorsque les coquelicots flamboient dans l'herbe verte  
 Et au fond des églises gothiques  
 Où les martyrs dorment dans leur châsse fraîche,

Sur tout ce que fit mon maître, repose  
 L'empreinte de l'amour de la terre et d'une humble simplicité<sup>53</sup>.

Dans ses poèmes de 1909, Blok a déjà fait entrer, on l'a dit, cette étape du pèlerinage italien dans la littérature russe. À la manière de Rossetti et de la « *flesh school of poetry* », Blok use alors de la sensation sonore pour remonter – dans une sorte d'épiphanie – vers le premier regard de Fra Angelico sur la cité florentine :

Фьезоле

Стучит топор, и с кампанил  
 К нам флорентийский звон долинный  
 Плывет, доплыл и разбудил  
 Сон золотистый и старинный...

Не так же ли стучал топор  
 В нагорном Фьезоле когда-то,  
 Когда впервые взор Беато  
 Флоренцию приметил с гор ?

Fiesole

La hache frappe, et du campanile  
 de la vallée florentine flottent les cloches  
 vers nous, nage et se réveille  
 Un rêve doré et ancien.

---

53. Nikolaj Gumilëv, « Fra Andželiko », *Sobranie sočinenij, op. cit.*, p. 13, trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumiliev..., op. cit.*, p. 200.

La hache n'a-t-elle pas frappé naguère  
 Quand le regard du Beato  
 Saisit pour la première fois Florence des collines ?

Mais ce regard de Fiesole est en lui-même une topique (Browning, Anatole France, Maurice Denis mettent en scène ce point de vue), de même que le printemps aux fleurs sauvages (chez Hermann Hesse ou chez Proust<sup>54</sup>), riche en connotations édéniques, convoqué par Goumiliev.

La légende dorée de la peinture, avec sa surenchère de merveilleux angélique qui greffe comme de nouveaux *Fioretti* franciscains sur le récit vasarien de la vie de Fra Angelico est l'autre topique majeure déployée dans le poème. Quand Vasari<sup>55</sup> en effet note que la peinture du moine semblait celle d'un Ange, Goumiliev glose ainsi la « tradition<sup>56</sup> » qui auréole le peintre :

Преданье есть: он растворял цветы  
 В епископами освященном масле.

И есть еще преданье: серафим  
 Слетал к нему, смеющийся и ясный,  
 И кисти брал и состязался с ним  
 В его искусстве дивном... но напрасно.

Une tradition raconte : il délayait des fleurs  
 Dans l'huile bénie par les évêques.

Il y a encore une autre tradition : un séraphin  
 Riant et clair vola vers lui  
 Et prit les pinceaux et rivalisa avec lui  
 Dans son art merveilleux – mais en vain<sup>57</sup>.

---

54. Hermann Hesse, dans la nouvelle « Anémones » (*Dall'Italia*, 1901), Proust évoquant les fleurs qui couvrent les « champs de Fiesole et éblouissent Florence de fonds d'or pareils à ceux de l'Angelico », *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1946 (1913), p. 227.

55. Giorgio Vasari, « Vita di Fra Giovanni da Fiesole », *loc. cit.*, p. 360.

56. Il s'agit d'un métadiscours, le discours sur l'art, la légende artistique dans sa forme pré-moderne étant devenue l'objet même de la réinvention et de la production délibérée.

57. Nikolaj Gumilëv, « Fra Andželiko », *Sobranie sočinenij, op. cit.*, p. 14, trad. Marie Maline, *Nicolas Gumiliev, op. cit.*, p. 200.

Cet exercice de surenchère et de variation sur le légendaire des primitifs, pratiqué aussi bien par Anatole France ou Rubén Darío au tournant de la Fin de Siècle produit chez un poète contemporain de Goumiliev dans une autre région de l'Europe littéraire, Manuel Machado, un discours poétique tout à fait comparable sur Fra Angelico « La Anunciación de Beato Angélico » (*Apolo*, 1911) :

*La campanada blanca de mañinas  
al seráfico artista ha despertado  
y, al ponerse a pintar, tiene a su lado  
un coro de rosados querubines*

*Y ellos le enseñan como se ilumina  
la frente, y las mejillas ideales  
de María, los ojos virginales  
la mano transparente y ambarina.*

*Y el candor le presentan de sus alas  
para que copie su infantil blancura  
en las alas del ángel celestial,*

*que, ataviado de perlinas galas,  
fecunda el seno de la virgen pura,  
como el rayo del sol por el cristal<sup>58</sup>.*

La blanche volée de cloches des matines  
Le séraphique artiste a réveillé  
Et se mettant à peindre à ses côtés  
Se tient un chœur de roses chérubins

Ainsi lui montrent-ils comme s'illumine  
Et le front et les joues idéales  
De Marie, ses prunelles virginales  
Et sa main transparente et ambrine.

Ils offrent à sa vue la candeur de leurs ailes  
Pour qu'il en redessine l'enfantine blancheur  
Sur les ailes de l'ange et messenger du ciel

Qui tout orné d'atours aux lueurs de perles  
A fécondé le sein de la vierge pure  
Comme un rai de soleil traverse le cristal<sup>59</sup>.

---

58. Manuel Machado, « La Anunciación de Beato Angélico », *Apolo*, *Teatro Pictórico*, Madrid, Prieto, 1911, p. 15-16.

La complaisance familière des Anges (qui montrent ici comment représenter les joues de la vierge et offrent leurs ailes à la copie) appartient ainsi au cortège propre du légendaire du primitif florentin, mais nous verrons bientôt que précisément cette idée d'un geste familier des êtres du ciel, nouvellement transposée, est ce qui surprendra dans le poème de Goumiliev sur Roublev.

### **L'« Andreï Roublev » de Goumiliev : invention d'un primitif russe**

Nous pouvons en effet tenter de lire le poème à Andreï Roublev comme « réplique orthodoxe » au « Fra Angelico » de 1912 : il nous faudra pour cela l'intégrer à un horizon dans lequel les primitifs russes ont commencé de répondre aux « primitifs italiens ». Au terme d'un processus qui a occupé une bonne part du XIX<sup>e</sup> siècle, l'euro-péisation du regard des élites russes induit et autorise en effet la découverte et la valorisation de l'identité culturelle propre de manière de plus en plus consciente : la transposition du discours sur les primitifs italiens au champ de la peinture d'icône n'est somme toute, au seuil du XX<sup>e</sup>, qu'un des aspects de ce scénario global, dans lequel l'acculturation dans les lettres russes du regard de l'esthète anglais sur Fra Angelico induit cette accommodation de l'œil qui fait découvrir le primitif russe en Andreï Roublev. Les deux poèmes de Goumiliev offriraient ainsi les deux étapes idéales d'un seul et même processus.

#### *Les primitifs russes : transfert culturel et valeur identitaire*

Sans rappeler ici toutes les phases du moment culturel qui a vu l'invention des primitifs russes, notons comment un des acteurs importants de ce processus, Pavel Mouratov, rend hommage à la démarche, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, du collectionneur Ostrooukhov : « Chez lui, pour la première fois, on vit l'icône russe voisiner avec les vieux maîtres italiens<sup>60</sup>. » Symptomatiques encore les termes dans lesquels Nikolai Wrangel, un de esthètes à la mode en 1911, conseille justement à Igor Grabar d'engager Pavel Mouratov (dont les *Images d'Italie*, publiées cette même année, sont devenues rapidement célèbres) pour rédiger le volume médiéval de son *Histoire de l'art russe* :

---

59. Nous traduisons.

60. Cité par Olga Medvedkova, *Les Icônes en Russie, op. cit.*, p. 18.

Si vous voulez avoir une Russie pré-pétroviennne, à la fois belle et savante, ne vous adressez surtout pas aux « pères savants » mais à Mouratov. Il connaît très bien les primitifs italiens et il lui sera facile d'appréhender, de comprendre et d'apprendre leurs « cousins germains » – nos peintres d'icônes<sup>61</sup>.

Le pré-raphaélite devient ici « pré-pétrovien » (car, en effet, le moment de « la Renaissance » n'offre peut-être pas un clivage si décisif dans l'histoire culturelle russe) et les peintres d'icônes sont les « cousins germains » des primitifs italiens. Bientôt, conséquence logique de cette classification par analogie, on parlera donc de « primitifs russes » – ainsi dans l'ouvrage que Mouratov publiera lors de son exil en France, en 1931 peu après son volume sur Fra Angelico (1929) : *Trente-cinq primitifs russes*<sup>62</sup>. Entre temps, un phénomène culturel décisif aura été, sous l'égide d'Igor Grabar, la grande exposition d'icônes russes de 1913, où, pour la première fois de manière aussi spectaculaire, s'affirmait la valeur d'œuvre d'art, et non seulement d'objet de dévotion, des icônes, dûment nettoyées de la fumée des siècles et libérées de leurs écrans d'argent. C'était, à large échelle, reproduire le geste fondateur opéré en 1904 au monastère de la Trinité Saint Serge quand le peintre Gourianov, à la demande de l'higoumène, avait justement nettoyé et restauré dans son état initial l'icône de la Trinité d'Andreï Roublev.

Toute une génération apprend à regarder l'icône comme une œuvre « justiciable des méthodes du connoisseurship » comme dit François René Martin<sup>63</sup>, mais aussi – et par semblables voies de conséquence – des approches esthétiques et poétiques des primitifs. À côté du travail de Mouratov sur l'art médiéval russe, on pourrait ainsi signaler celui de Nikolai Likhatchev sur la *Manière de peindre d'Andreï Roublev* (1906) ou celui de Nikolai Pounine<sup>64</sup> sur « Andreï Roublev » (*Apollo*, 1915), celui, bien plus tourné vers la réception des icônes dans l'horizon de l'art moderne, de

---

61. *Ibid.*, p. 20.

62. Paul Muratoff [Pavel Muratov], *Trente-cinq primitifs russes : collections Jacques Zolotnitsky*, préface d'Henri Focillon, Paris, À la vieille Russie, 1931.

63. François-René Martin, « Le moine-peintre et le primitif, L'invention des "Primitifs" russes dans une perspective internationale », *Cahiers du Monde Russe*, 53/2-3, 2012, p. 3.

64. Nikolaj Punin, « Andrej Rublev », *Apollo*, 2, 1915, p. 4.

Grichtchenko (*La Peinture russe, Byzance et l'Occident, XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*<sup>65</sup>, 1913), et bientôt d'autres études comme celle que Mikhaïl Alpatov publie en France en 1927, « La Trinité dans l'art byzantin et l'icône de Roublev<sup>66</sup> ».

Le poème de Goumiliev, en 1916, s'inscrit nettement dans ce moment fort et il est l'un des premiers textes littéraires<sup>67</sup> à faire d'une icône, d'une icône de Roublev en tout cas, le cœur de sa création verbale. Il ne s'agit pas seulement là, comme a voulu le comprendre Iouri Eichenvald<sup>68</sup>, d'un « retour du fils prodigue » à la terre russe, abandonnant les sujets exotiques pour les objets de sa patrie. Certes, le recueil *Le Bûcher*, dans lequel s'insère, comme deuxième pièce, le poème « Andreï Roublev », est apparu à ses premiers lecteurs, dont Marina Tsvetaïeva<sup>69</sup>, comme un livre affirmant de façon neuve dans l'œuvre de Goumiliev le thème russe, et Vladimir Chklovski<sup>70</sup>, dans une recension de 1922, voit même dans « Andreï Roublev » un hommage à « l'art natal » comme d'autres textes du recueil saluent « la terre natale ». Toutefois, ainsi que l'a observé plus récemment – et d'un regard très critique – Valéry Lepakhine, le poème sur Roublev transpose justement un regard né dans la culture étrangère et pour des objets étrangers sur l'objet russe par excellence.

Prenons bien la mesure des ambivalences du transfert culturel alors engagé : d'un côté la légitimation des primitifs russes se fait comme en réponse au statut officiel acquis par les primitifs italiens<sup>71</sup> (suivant un mécanisme qui mène, peu de temps avant, la

65. Sous-titre : « Avec 23 reproductions d'icônes de l'école de Novgorod, italo-grecques, de Andreï Roublev, de Simon Ouchakov ; des tableaux du Greco, de Cézanne, de Picasso et autres ».

66. Michel Alpatov, « La "Trinité" dans l'art byzantin et l'icône de Roublev. Études comparatives », *Échos d'Orient*, t. 26, 146, 1927, p. 150-186.

67. Robert Bird, *Andrei Rublev*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2004, p. 17 : « one of the first to mention [Andrei Rublev] ».

68. Jurij Ajxenal'd, *Poëty i Poëtessy*, M., Severnye dni, 1922, cité par Valerij Skljarov, *op. cit.*, p. 313.

69. Citée par Natal'ja Nalegač, « Poëtičeskij mif o sud'be Rossii v knige stixov N. Gumilëva *Kostër* » [Le mythe poétique du destin de la Russie dans le recueil *Le Bûcher* de Nikolai Goumiliev], 2002, <https://Gumilëv.ru/about/40/>, page consultée le 24/05/2021.

70. Vladimir Šklovskij, *Kniga i revoljucija*, 7 (19), 1922, p. 57.

71. Paul Muratoff [Pavel Muratov], *Trente-Cinq Primitifs russes*, *op. cit.*, p. 17 : « Les primitifs russes sont encore peu connus du monde occidental.

fiereté nationale belge ou française à se traduire par des expositions de primitifs flamands ou français<sup>72</sup>), mais d'un autre côté le point commun de la plupart des travaux d'histoire de l'art que nous venons de mentionner (notamment ceux de Pounine, Grichtchenko, puis Alpatov, qui marque un tournant critique bien sensible encore dans le volume français ultérieur de Mouratov), est justement de construire l'histoire de l'art de l'icône russe en fonction d'un paradigme italien, d'abord dans un rapport de dépendance directe<sup>73</sup>, puis dans une relation d'analogie (entre deux lignées héritières de Byzance), voire d'émulation patriotique<sup>74</sup>. On construit ainsi pour un temps les étapes du grand récit de l'art russe en regard des noms de Cimabue, Duccio, Giotto, des Siennois... et de Fra Angelico. Il n'est donc guère étonnant que le discours esthétique, poétique sur le primitif italien soit jugé pertinent pour l'icône russe.

Notons enfin que le nom de Fra Angelico émerge à diverses reprises dans ce récit en parallèle avec celui de Roublev : non seulement Mouratov, qui collabore à *L'Histoire de l'art russe* de Grabar et en rédige le sixième volume sur l'art médiéval en 1913, sera ensuite l'auteur en Italie d'une monographie sur l'Angelico dans la

Bien que leur époque fût celle des primitifs italiens et qu'il y ait entre ces deux écoles certaines analogies de style, aucun musée d'Europe ni d'Amérique n'a pris jusqu'à présent l'initiative d'une section d'ancienne peinture russe. »

72. Voir François-René Martin, « Le moine-peintre et le primitif. L'invention des "Primitifs" russes dans une perspective internationale », art. cit., p. 1-2.

73. On imagine au début qu'un artiste italien, ou influencé par les Italiens (c'est la lecture de Pounine), pourrait être l'auteur de la *Trinité* de Roublev.

74. Après avoir révoqué en doute une comparaison entre l'art de Duccio et celui de Roublev, Alpatov, dans son texte de 1927, congédie les trecentistes pour affirmer dans l'art russe la descendance directe de Byzance (« La Trinité... », *op. cit.*, p. 177-183 : § 10 « Écarter l'influence italienne »). Mouratov, dans l'introduction de ses *Trente-Cinq Primitifs Russes*, en 1931, insiste sur la divergence, au moins à partir de Giotto, des voies de l'art russe et occidental, de sorte à ne joindre cet « art primitif » russe au tronc européen que par la fondation hellénistique et byzantine : « l'impression dominante de ceux qui pour la première fois y virent l'icône russe, fût qu'elle possède un langage de la forme qui lui est particulier. Il est sans rapport avec la longue évolution esthétique qui se poursuit en Europe depuis Giotto jusqu'à nos jours, et ne saurait être interprété selon les principes de l'art occidental. Et pourtant si l'Europe a perdu depuis six cents ans le secret de cet art primitif, ce n'est pas pour elle un phénomène complètement étranger » (*op. cit.*, p. 30).

revue d'avant-garde *Valori Plastici*, non seulement Grichtchenko<sup>75</sup> tient à établir que Roublev « ne le cède en rien » à Beato Angelico, mais surtout Grabar lui-même parle à propos de Roublev d'« un art inspiré par l'Angelico », y retrouvant « la même humanité, la même tendresse<sup>76</sup> ». On souligne ainsi volontiers l'irénisme des deux peintres, et la personnalité de Roublev est souvent décrite dans des termes qui semblent façonnés sur le discours critique déjà rôdé avec Fra Angelico : si le moine florentin n'aime pas peindre le mal, Roublev, dans le *Jugement Dernier* de Vladimir, ne montre pas l'Enfer. Le paradigme édénique, l'imaginaire du Paradis, semblent ainsi couronner l'humanité singulière, voire « l'humanisme poétique » (Alpatov, à propos de Roublev, en 1972) des deux artistes religieux. Tous ces éléments donnent une certaine pertinence à l'idée de lire l'« Andreï Roublev » de Goumiliev, en 1916 comme un pendant de « Fra Angelico » de sorte que la patrie retrouvée (entre autres dans l'expérience de la guerre) soit aussi reconnue à travers l'acquis du voyage en Italie de 1912.

*Poétique d'un primitif russe : du préraphaélisme au formalisme moderne*

Le poème de Goumiliev sur Andreï Roublev inaugure en effet l'invention littéraire du « primitif russe ». Prolongeant l'acclimation du discours de l'esthétisme anglais, il associe d'emblée la liberté du jugement personnel<sup>77</sup> à la référence à « l'art des moines », qui définit somme toute un des angles d'approches privilégié du

---

75. Aleksej Griščenko, *O svjazaх russkoj živopisi s Vizantiej i Zapadom XIII-XX v.* [Des relations de la peinture russe avec Byzance et l'Occident du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle], M., Tip. Levenson, 1913. Nous citons d'après la traduction de larges extraits mise en ligne par Jean-Claude Marcadé, sur *Vania Marcadé*, « Catégorie des arts en général », 16 octobre 2017 : « Roublev et Ouchakov ont imprimé à l'iconostase russe des cathédrales de Moscou et de Vladimir la beauté majestueuse des ensembles. Par leur connaissance et leur maestria, stricte au plus haut point, ils ne le cèdent en rien à leurs contemporains étrangers : Beato Fra Angelico et les tout premiers primitifs ». <https://www.vania-marcade.com/alexei-grichtchenko-la-peinture-russe-byzance-et-occident-xiii-xxe-s-1913/>, page consultée le 10 juin 2021.

76. Cité par Véra Traimond, *La Peinture de la Russie ancienne*, Paris, Bernard Giovanangeli, 2010, p. 383.

77. Notons aussi bien la captation subjective de l'art de Roublev à la fin du poème : « Tout cela de son respectable pinceau Andreï Roublev le dessina pour moi ».

préraphaélisme – l'intimité retrouvée avec une tradition artistique pré-moderne à forte valeur spirituelle :

Я твердо, я так сладко знаю,  
С искусством иноков знаком,

Il est de ma ferme et douce conviction  
Moi qui suis familier de l'art des moines...

Il établit ensuite une comparaison qui programme l'ensemble du texte comme le fac-simile d'un discours religieux qui justifierait la beauté de la femme : « le visage de la femme est comme le Paradis qui a été promis par le Créateur ». Le déploiement de la description de ce visage use d'un langage figural qui corrobore l'impression du retour à un idiome pré-moderne, à une intonation perdue, en articulant autour de l'arbre du nez et des palmes des sourcils l'émergence des yeux qui offrent l'apparence mythologique et indigène des « sirènes », puis le développement du front comme un ciel et des cheveux comme des nuages ajoutant au « mythologème » de l'arbre<sup>78</sup> et au motif global du jardin (sur lesquels nous reviendrons) la logique elle aussi archaïque du corps microcosme :

Я твердо, я так сладко знаю,  
С искусством иноков знаком,  
Что лик жены подобен раю,  
Обетованному Творцом.

Нос — это дерева ствол высокий;  
Две тонкие дуги бровей  
Над ним раскинулись, широки,  
Изгибом пальмовых ветвей.

Два вещих сирина, два глаза,  
Под ними сладостно поют,  
Велеречивостью рассказа  
Все тайны духа выдают.

Открытый лоб — как свод небесный,  
И кудри — облака над ним;

---

78. Valéry Lepakhine a approché cet enjeu dans son article (art. cit., p. 417).

Их, верно, с робостью прелестной  
Касался нежный серафим.

И тут же, у подножья древа,  
Уста — как некий райский цвет,  
Из-за какого мать Ева  
Благой нарушила завет.

Il est de ma ferme et douce conviction  
Moi qui suis familier de l'art des moines,  
que le visage de la femme est comme  
le Paradis qui a été promis par le Créateur

Son nez est comme le tronc d'un arbre haut et mince ;  
Les deux arcs fins de ses sourcils  
Se sont déployés, larges, au-dessus de lui,  
Telle la courbe des ramures d'un palmier

Ses deux yeux, deux Sirine prophétiques  
S'adonnent sous les ramures à des chants agréables  
Et par leur narration grandiloquente  
Livrent tous les secrets de l'esprit.

Comme la voûte du ciel s'ouvre son vaste front  
Et au-dessus ses boucles paraissent comme des nuages  
Sûrement, avec une adorable timidité,  
Le tendre séraphin les a effleurés

Et là, au pied de l'arbre  
Ses lèvres – comme une fleur de paradis,  
Pour laquelle notre mère Ève  
Rompt la bonne alliance<sup>79</sup>.

La nette orientation de la démarche – ascendante d'abord, du tronc aux palmes au ciel – puis descendante, pour trouver au pied de l'arbre la plus sensuelle fleur de paradis, la bouche de l'Ève primordiale, complète la sensation d'être confronté à une organisation symbolique du texte qui calque, ou pastiche, ou réinvente, le lan-

---

79. Nous remercions Daria Sinichkina pour la mise au point de cette traduction.

gage – « naïf, charmant et simple » – d'un « primitif », tel que le conçoit le primitivisme induit par la quête préraphaélite moderne en tout cas. À tout prendre, à ce simple niveau stylistique et rhétorique, cette lecture comme religieuse du visage de la femme n'est certes pas plus « orthodoxe » que les poèmes de Goethe dans le *Divan* ne sont réellement liés au soufisme. Mais il est bien possible ici d'identifier, comme l'a proposé Skliarov<sup>80</sup>, une réécriture formelle du *Cantique des Cantiques*, usant des mêmes principes d'écriture et parfois des mêmes images. Dans le troisième poème du Cantique s'établit en effet l'équivalence de la femme et du jardin :

Elle est un jardin bien clos  
Ma sœur ô ma fiancée<sup>81</sup>...

Là encore se déploie aussi cette série d'équivalences qui structure la diction de la beauté :

Tes yeux sont des colombes  
derrière ton voile  
tes cheveux comme un troupeau de chèvres  
ondulant sur les pentes du mont Galaad  
tes dents, un troupeau de brebis à tondre  
qui remontent du bain  
[...]  
Tes lèvres un fil d'écarlate  
[...]  
Tes joues des moitiés de grenades  
Derrière ton voile  
Ton cou, la tour de David<sup>82</sup>...

Là enfin, l'image des boucles :

Ton nez la tour du Liban  
sentinelle tournée vers Damas  
Ton chef se dresse semblable au Carmel  
Et ses nattes sont comme la pourpre  
Un roi est pris à ses boucles<sup>83</sup>.

80. Valerij Skljarov, *op. cit.*, p. 317-319.

81. « Cantique des Cantiques », Troisième Poème, 4, 12, *Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, p. 1163.

82. *Ibid.*, Troisième Poème, 4, 1, p. 1161.

Skliarov<sup>84</sup> peut citer à l'appui de cette hypothèse de lecture la parole d'Akhmatova : précisément celle du poème de l'hiver 1915 « Sous le toit de l'habitation déserte » où la poétesse se confronte à la Bible et termine :

А в Библии красный кленовый лист  
Заложен на Песни Песней<sup>85</sup>

– et dans la Bible  
La feuille rouge de l'érable  
Marque le Cantique des Cantiques<sup>86</sup>.

Témoignage d'un livre lu sous le toit domestique, avec cette marque dont la rougeur végétale n'est pas sans rappeler l'éclosion de la bouche / fleur d'Ève au pied du tronc.

Mais cette réécriture d'un « primitif littéraire » – si l'on peut désigner ainsi le poème biblique – comme moyen d'approche du langage du primitif pictural n'offre qu'un éclairage partiel sur le texte de Goumiliev qui a suscité d'âpres discussions, au moins dans deux autres directions distinctes (quoique liées entre elles) : d'une part, la relation directe du texte (et du poète) avec une icône réelle de Roublev a été mise en doute, et ce doute a suscité diverses hypothèses sur la genèse du poème ; d'autre part, la finalité exprimée du poème (célébrer comme un paradis le visage de la femme en tant que telle) semble greffer un contenu profane sur une forme consacrée à la religion, et ce geste de subversion demande à être évalué avec attention.

Sans dire comme Robert Bird que Goumiliev « n'use du nom de Roublev que comme un lien générique entre art et spiritualité<sup>87</sup> », sans nier comme Bird<sup>88</sup> et Lepakhine<sup>89</sup> toute connais-

83. *Ibid.*, Cinquième Poème, 7, 5, p. 1166.

84. Valerij Skljarov, *op. cit.*, p. 321-322.

85. Anna Axmatova, « Pod kryšej promerzšej pustogo žil'ja » [Sous le toit gelé de la maison vide], *Sobranie sočinenij v šestj tomach*, M., Ellis Lak, 1998, t. 1, p. 222.

86. Anna Axmatova, « Sous le toit de l'habitation déserte » (Hiver 1915), *Requiem et autres poèmes (1909-1963)*, trad. de Henri Deluy, Tours, Farrago, 1999, p. 83.

87. Robert Bird, *Andrei Rublev, op. cit.*, p. 17.

sance du fonctionnement de l'icône chez le poète, Lekmanov<sup>90</sup> ainsi suggère habilement, en admettant comme ces autres critiques que Goumiliev n'a pas eu de contact direct avec ce fameux « art des moines », qu'il a tout de même organisé son poème en fonction d'un « schéma du visage » de l'icône dont il aurait trouvé la clé dans l'article de Nicolas Pounine. À l'appui de sa thèse, Lekmanov cite (à son tour) le propos même d'Akhmatova<sup>91</sup>, suggérant que la lecture de cet article sur les icônes de Roublev avait fait forte impression à Goumiliev, et il offre quelques extraits du texte de Pounine :

Ayant parfaitement maîtrisé le schéma iconographique du visage, Roublev trace une forme droite et pure, le nez, ombrage le creux sous les narines [...] dessine subtilement les lèvres selon un modèle précis [...]. Décrivant les yeux avec de fines lignes libres, Roublev leur donne une forme en amande, qui n'est pas étrangère aux madones italiennes de la Renaissance<sup>92</sup>.

Dans la mesure où Pounine croit pouvoir associer l'art de Roublev avec celui de l'Italie du Quattrocento, affirmant qu'à ce moment, la Russie « avait déjà établi des liens » avec l'Occident, principalement avec l'Italie, « qui ont eu une influence considérable sur la naissance et le développement de l'art russe ancien », Lekmanov<sup>93</sup> suggère, confortant une intuition de Lepakhine<sup>94</sup>, que Goumiliev se serait d'autant plus senti autorisé à approcher l'icône russe à travers sa propre expérience de l'art italien.

Cet argumentaire est sans doute fort, et la caution d'Akhmatova pleine d'autorité. Mais sans contester le rôle stimulant de l'article de Pounine, et surtout de la notion de « schéma du visage », sans atténuer non plus le rôle du filtre italien que nous avons au contraire tenté de préciser, il nous semble possible de montrer que le poème de Goumiliev apporte une clarté dans la lecture du *ductus* linéaire du visage de l'icône qui n'est pas aussi aboutie dans le texte de Pounine. Il suffit de regarder le visage des

---

88. *Ibid.* : « Il utilise le nom de Roublev seulement comme un lien général entre art et spiritualité et trahit une connaissance de Roublev qui n'est pas de première main. »

89. Valerij Lepaxin, art. cit., p. 420.

90. Oleg Lekmanov, *op. cit.*, p. 204.

91. *Ibid.*

92. Nikolai Pounine, cité par Oleg Lekmanov, *ibid.*

93. *Ibid.*

94. Valerij Lepaxin, art. cit., p. 418.

Anges de la Trinité Roublev pour identifier sans aucun doute, non d'abord les yeux en amande dont ne parle pas Goumiliev, ni d'abord la douceur qu'il mentionne comme Pounine, mais bien le tracé du nez comme un tronc qui ne se brise pas mais se prolonge et s'incurve dans la poursuite des sourcils, avec cette symétrie axiale que l'organisme du palmier a en commun avec la tradition artistique issue de Byzance. Nous ne sommes d'ailleurs pas le premier à constater la pertinence de l'observation plastique de Goumiliev : dans son article de 1927, Alpatov mentionne parmi les quelques références historiographiques existantes le poème « Andreï Roublev » : « On trouvera une intuition pénétrante dans une poésie de N. Goumiliev *“Le Bûcher”*<sup>95</sup>. » Le corps de son article laisse deviner en quoi l'intuition du poète a été pénétrante : « Roublev [...] même dans les visages et surtout dans les cheveux, accuse les formes linéaires, à tel point que les têtes de ses anges s'étalent sans relief, presque en surface plane<sup>96</sup>. » Mieux encore, dans son ouvrage beaucoup plus tardif *Histoire de l'art russe*, en 1975, Alpatov offre des paragraphes qui pourraient être lus comme un écho au poème de Goumiliev :

Les anges de Roubliov incarnent surtout **la féminité** et la fragilité. **Le nez est fin et droit**, la bouche menue, le menton effacé ; les yeux, petits sont pensifs, **d'abondantes boucles encadrent un grand front**. « Fuis la beauté extérieure, mortifiée par des méditations sur la mort ces yeux qui veulent à toute heure scruter la beauté la chair et sa splendeur » enseignaient les saints Pères. Roubliov trouve le moyen de dépasser cette ascèse : ses anges abimés dans la contemplation rayonnent d'une richesse spirituelle toute nouvelle en Russie. Dans ces personnages d'une **douceur et d'une séduction** juvéniles, l'artiste parvient à un humanisme remarquablement poétique<sup>97</sup>.

Mais il faut surtout remarquer que dans la petite note bibliographique associée à l'article de 1927, Alpatov<sup>98</sup> mentionnait aussi l'article de Pounine, et celui-ci ne lui a pas semblé contenir « l'intuition pénétrante » du texte de Goumiliev, dont la nouveauté et le regard direct sur l'icône devraient ainsi être pris en compte.

---

95. Michel Alpatov, « La Trinité dans l'art byzantin et l'icône de Roublev », *op. cit.*, p. 151, n. 1.

96. *Ibid.*, p. 182.

97. Michel Alpatov, *Histoire de l'art russe des origines à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, trad. d'Alexandre Karvovski, Paris, Flammarion, 1975, p. 231.

98. *Ibid.*, p. 150.

Cet intérêt pour le visage de l'icône et pour l'organisation formelle de son image rapproche du reste encore le texte de Goumiliev de l'horizon plus contemporain. Dans ces mêmes années extraordinaires du début du XX<sup>e</sup> siècle, Matisse découvrait à Moscou dans les icônes « un des échantillons les plus intéressants de la peinture primitive » dans laquelle l'art moderne devait « chercher l'inspiration<sup>99</sup> », Grichtchenko désignait dans la rigueur de « la plastique des formes et des couleurs », dans l'usage audacieux « de la ligne et de la surface plane » des icônes la preuve que, par anticipation (et contre tout l'héritage réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle) « nos vieux maîtres ont suivi les principes de la peinture pure<sup>100</sup> ». Jawlensky, dans ses « saintes faces » éprouvait « le besoin de trouver une forme pour le visage » car il avait « compris que la grande peinture était possible en ayant un sentiment religieux ». Et il ne pouvait rendre ceci « que par le visage humain<sup>101</sup> ». Enfin, un peintre comme Modigliani<sup>102</sup> avait dans les années 1910 et 1920 réinventé dans plusieurs de ses portraits ce tronc du nez sévère bifurquant en deux palmes mélancoliques en doux surplomb des yeux, comme on le voyait aux Anges de Roublev. Ce schéma germinatif lui-même, ce scénario organique du visage, ne relevait-il pas, chez le peintre ancien comme dans le poème de Goumiliev, de ces formes d'expressions primitives qui – pour paraphraser Gauguin<sup>103</sup> – « ne copient pas la nature, mais prennent les formes de la nature, et créent un nouvel élément » ? En tout cas, l'attention à la linéarité et à la cohérence organique de la représentation frontale de l'icône manifeste chez Goumiliev cette nouvelle capacité à lire la plastique des « primitifs » qui est un caractère émergent de sa génération.

Venons-en à cet autre aspect du débat qui met en cause non seulement ou principalement la réalité du lien du texte avec la

99. Cité par Olga Medvedkova, *Les Icônes en Russie*, *op. cit.*, p. 19.

100. Aleksej Griščenko, trad. de Jean-Claude Marcadé, *op. cit.*

101. A. Jawlensky, cité par Itzhak Goldberg, « Le Visage-Icône de Jawlensky », *Revue de l'Art*, 113, 1996, p. 65.

102. Voir par exemple le *Portrait de Jeanne Hébuterne au chapeau*, 1917. Nous pensons à cette remarque de John Berger : « il m'a toujours semblé que si l'art de Modigliani a une affinité avec un autre art, c'est avec l'art de l'icône russe, même si dans ce domaine aucune influence directe ne s'est probablement exercée » (« L'Abécédaire amoureux d'Amadeo Modigliani », *L'Oiseau blanc. Essais*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 119).

103. Paul Gauguin, *Oviri, écrit d'un sauvage*, éd. de Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 92.

forme artistique de l'icône, mais la légitimité d'un poème qui semble détourner le message de l'icône au profit d'un discours amoureux. Lepakhine<sup>104</sup> a signalé en premier lieu l'étrangeté des boucles de cheveux sur le front de la femme, s'il devait s'agir d'une icône de la Vierge Marie, dont le chef est toujours voilé. Ces boucles, du reste mentionnées dans le Cantique des Cantiques, pourraient cependant bien être celles des Anges, comme l'a suggéré Maslova<sup>105</sup> : c'est dans le visage des Anges de la peinture russe, celui de la Trinité Roublev, que le poète aurait retrouvé la grâce de la femme<sup>106</sup>. Dans le texte cependant, le geste des anges timides effleurant de la main les cheveux de la femme, tant ils admirent sa beauté, peut aussi être perçu comme déplacé. Il ne prend sens, croyons-nous, qu'en fonction d'un discours poétique qui d'une part revitalise un type d'hyperbole en usage chez les Stilnovistes italiens<sup>107</sup> (ces Stilnovistes dont Goumiliev imite le modèle dans les deux *canzoni* du même recueil) et qui d'autre part évoque directement l'ingénue familiarité des Anges dans cette poésie préraphaélite revisitée par le discours moderniste que nous avons vue en usage chez Goumiliev ou chez Manuel Machado, en relation avec Fra Angelico.

Certes, il ne serait pas impossible ici de se souvenir de ce que bien des historiens de l'art ont cru alors possible de découvrir dans la peinture de Roublev : non certes un érotisme indigne, ou ce sens tout profane du corps que la peinture italienne d'après Raphael trahit parfois, mais un acquiescement apaisé à la beauté terrestre, œuvre de Dieu (postulat que le film de Tarkovski a poussé à des extrêmes bien sûr discutables). M. Alpatov, qui a été le conseiller de

---

104. Valerij Lepaxin, art. cit., p. 418.

105. Marina Maslova, « "Andrej Rublev" Nikolaja Gumilëva... », art. cit., p. 66 et p. 73.

106. Ne compare-t-il pas dans son poème « Le Téléphone », la voix cristalline de la femme et la musique du luth des séraphins ? Mais voir aussi « L'Amour au printemps » (*Poèmes épars*, 1910-1921, 1916) : « Si le regard d'une fille aimée / surpasse le doux regard de l'Ange ? » (Nikolaj Gumilëv, *Sobranie sočinenij*, op. cit., t. III, p. 32 et *Neizdannij Gumilëv* [Goumiliev inédit], éd. de Gleb Struve, New York, Čexov, 1952, p. 131, *Poèmes*, trad. de Serge Fauchereau, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2003, p. 52 et p. 76.

107. Songeons à la canzone « Al cor gentil... » de Guido Guinizelli où l'amant arrivé au Ciel se justifie de son culte pour une dame en expliquant qu'il l'avait prise pour un ange, ou bien au sonnet 346 du *Canzoniere* de Pétrarque où les anges admirent sa dame parvenue au ciel.

Tarkovski pour ce film, mais qui l'a aussi critiqué, nous montre ainsi Roublev « sur le chemin du triomphe de la beauté charnelle et de l'humanisme<sup>108</sup> ». Et l'on pourrait aussi rappeler avec un grain de malice la mise au point de Vasari contre ceux qui reprochaient à Beato Angelico « des figures ou de femme ou de jeune homme un peu plus charmantes et belles et ornées que d'ordinaire » : le Florentin détrompe de leur erreur « ceux qui assimilent le laid et le niais à la dévotion et le beau et le bon à la lascivité », car la beauté terrestre est bien l'œuvre du Créateur<sup>109</sup>.

Mais il faut bien reconnaître ici à travers le discours habilement calqué sur le Cantique des Cantiques et fidèle au « schéma du visage » de Roublev un hommage amoureux à la femme (et comme le note Lekmanov, le mot « femme » est simplement là, sans majuscule, dans le texte)<sup>110</sup>, suivant une attitude qui n'est même pas ambiguë ou malsaine, mais que le poète a caractérisée en toute clarté dans la « Deuxième Canzone ». D'abord, sans doute, il faut rappeler que la terre et toute beauté terrestre constituent un temple de Dieu :

Храм Твой, Господи, в небесах,  
Но земля тоже Твой приют.

Ton temple, Seigneur, est aux cieux,  
Mais la terre est aussi ton domaine<sup>111</sup>

Mais d'autre part, comme le dit l'envoi (qui selon la poétique troubadouresque et stilnoviste marque une rupture arbitraire avec le corps du texte), tout en restant certain de cette évidence divine, le poète amoureux préfère la femme aimée au monde des anges :

108. Michel Alpatov, *Histoire de l'art russe...*, *op. cit.*, p. 229.

109. Giorgio Vasari, « Vita di Fra Giovanni da Fiesole », *op. cit.*, p. 362.

110. Nous ne nous attarderons pas ici sur les échos de la « Gavrilada », le poème blasphématoire de Pouchkine, dans le lexique du texte de Goumiliev et le geste même des figures, nous contentant de répéter l'observation décisive de Lekmanov (*op. cit.*) : « Goumiliev renverse une des techniques de "Gavrilada". Il dépeint une femme terrestre comme une Vierge, tandis que Pouchkine, au début de son poème, dépeint une Vierge comme une femme terrestre. » Il n'y a pas tant de désacralisation du religieux dans le poème de Goumiliev qu'une glorification du terrestre.

111. Nikolaj Gumilëv, « Kancona vtoraja » [Deuxième canzone], *Sobranie sočinenij*, *op. cit.*, t. III, p. 28 ; trad. de Serge Fauchereau, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 72-73.

Ведь отрадней пения птиц,  
 Благодатней ангельских труб  
 Нам дрожанье милых ресниц  
 И улыбка любимых губ.

Car plus réjouissant que les chants d'oiseaux  
 Plus paradisiaque que la trompe des anges  
 Nous est un cher battement de cils  
 Et un sourire de lèvres bien aimées<sup>112</sup>.

À la fois Goumiliev transpose donc le discours préraphaélite le plus abouti, avec sa capacité de réinvention des modes anciens d'énonciation et de figuration, avec son regard distancié aussi, dans l'invention d'une poétique du primitif russe, et à la fois, sans véritable désacralisation, il manifeste ici la franchise du discours à hauteur d'homme de l'acméiste.

### Les Primitifs et l'adamisme

Peut-on dès lors penser que « Fra Angelico » et « Andreï Roublev », ces deux poèmes sur des « primitifs », et qui mettent en place une parole des primitifs, contribuent à révéler la part de « primitivisme » contenue dans l'idée d'adamisme ?

#### *Le paradis d'Adam*

Le poème sur Roublev exprime la beauté du visage de la femme en usant seulement d'un langage fait des éléments de la Nature : cette beauté est faite du tronc et de la palme, de la fleur et du nuage, illustrant l'idée d'une langue primitive, élémentaire, qui pourrait bien somme toute être la langue même d'Adam<sup>113</sup>. À supposer que le tracé de l'icône aide bien à retrouver le chemin de ce regard simple, de cette netteté primordiale de la perception, la peinture de Roublev est bien, dans la vie de labeur de l'homme, « une bénédiction de Dieu » :

---

112. Nikolaj Gumilëv, « Andrej Rublëv » [Andreï Roublev], *Sobranie sočinenij*, t. III, p. 6. Nous remercions Daria Sinichkina pour la traduction de ce texte crucial.

113. Marie Maline rappelle que selon les principes de l'adamisme de Goumiliev et Gorodetski : « La sensation de l'Univers doit être aussi primitive, aussi fraîche et entière que celle d'Adam lorsqu'il ouvrit les yeux à l'Aube de la Création » (*Nicolas Gumilëv...*, *op. cit.*, p. 52).

Все это кистью достохвальной  
 Андрей Рублев мне начертал,  
 И этой жизни труд печальный  
 Благословеньем Божьим стал.

Tout cela de son respectable pinceau  
 Andrei Roublev le dessina pour moi,  
 Et dans cette vie le triste labeur  
 Est devenu une bénédiction de Dieu<sup>114</sup>.

La métaphore de l'arbre et du jardin, la bouche d'Ève comme fleur du Paradis dans « Andreï Roublev » offrent en outre un écho sensible à l'imaginaire du poème sur Fra Angelico où les prairies fleuries de Fiesole (qui ressemblent à celle des Paradis peints par le moine) sont encore associées aux arbres :

На Фьезоле, среди тонких тополей,  
 Когда горят в траве зеленой маки,

À Fiesole, parmi les peupliers grâciles,  
 lorsque les coquelicots flamboient dans l'herbe verte<sup>115</sup>.

On se souviendra aussi bien de la célébration gracieuse – comme une reverdie médiévale – qui accompagne les premiers vers de la « Deuxième Canzone » :

Храм Твой, Господи, в небесах,  
 Но земля тоже Твой приют.  
 Расцветают липы в лесах,  
 И на липах птицы поют.

Ton temple seigneur est aux cieus  
 Mais la terre est aussi ton domaine  
 Les forêts sont en fleurs, dans les tilleuls  
 Les oiseaux chantent ta gloire<sup>116</sup>.

---

114. Nicolas Gumilev, « André Roublev », trad. de Marie Maline, *ibid.*, p. 6.

115. Nikolaj Gumilëv, « Fra Andželiko », *Sobranie sočinenij, op. cit.*, p. 13, trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumiliev..., op. cit.*, p. 199.

116. Nikolaj Gumilëv, « Kancona », *Sobranie sočinenij, op. cit.*, t. III, p. 28, trad. de Serge Fauchereau, *Poèmes, op. cit.*, p. 72-73.

Ces motifs de la vie végétale occupent une place importante dans le recueil *Le Bûcher* auquel en 1918, Goumiliev intègre son poème sur Roublev. Natalia Nalegatch commente ainsi le premier poème du recueil, « Les Arbres » :

Le poème « Les Arbres », qui ouvre le livre, introduit le motif de l'unité du héros lyrique avec le monde naturel, dans lequel la vie des arbres-plantes semble être la plus proche et en même temps la plus parfaite : « Je sais qu'aux arbres et non à nous / Est accordée la grandeur d'une vie parfaite<sup>117</sup>. »

Elle reconnaît là un « motif, profondément archaïque et primordial pour de nombreux systèmes mythologiques indo-européens, y compris le gréco-romain, le germano-scandinave » et le désigne à l'œuvre dans le poème qui nous occupe :

Déjà dans le poème suivant, « Andreï Roublev », l'image d'un pays arboré se transforme en l'image d'un paradis, semblable au « visage d'une femme », la bien-aimée, et contribuant à la fusion de cet amour et de la Russie, puisque les caractéristiques de la terre natale sont visibles à travers les traits de la bien-aimée et le sentiment pour elle<sup>118</sup>.

Sans aller plus avant dans la lecture mythique du recueil que propose Natalia Nalegatch, nous pouvons donc noter comment la dimension édénique du poème « Andreï Roublev » (le visage de la femme comme jardin de Paradis, comme arbre d'Eden), et sa mémoire poétique biblique (la femme jardin du Cantique des Cantiques), rejoignent un plus large courant « primitiviste » dans le fonctionnement du livre, qui accentue nettement une tendance perceptible en amont dans l'imaginaire de l'œuvre de Goumiliev.

*L'Angelico, pierre de touche ou pierre d'achoppement de l'adamisme*

La figure de l'Angelico annonce, du reste, sur un ton mineur, ce discours de restauration édénique. On pourra se souvenir des mots étonnants d'Étienne Carter, dans sa *Vie de Fra Angelico de Fiesole de l'ordre des frères prêcheurs* :

Il cultivait la peinture comme Adam le paradis terrestre : ses tableaux étaient des fleurs que Dieu faisait naître dans son âme, et il

---

117. Natalia Nalegač, « Poètičeskij mif o sud'be Rossii... », art. cit. Nous donnons la traduction du poème « Derev'ja » [Les Arbres] (*Sobranie sočinenij*, t. III, p. 5) de Goumiliev par Marie Maline, *op. cit.*, p. 185.

118. *Ibid.*

les laissait croître dans toute leur liberté ; il eut craint de gêner l'œuvre du maître par une culture savante<sup>119</sup>.

Sergueï Soloviev<sup>120</sup>, dans sa préface de *Tsvety i ladan'* (*Fleurs et Encens*) peut ainsi expliquer en 1907 que la civilisation moderne s'est développée comme un « Non » à la Nature et à Dieu, tandis que Beato Angelico, Gozzoli, Péruçin apparaissent désormais comme des maîtres d'un art en accord avec Dieu et la Nature.

Pourtant, Fra Angelico représente un contre-modèle pour le co-fondateur de l'adamisme, Gorodestki, qui fustige le poème de Goumiliev comme une trahison. Non, dit-il, Angelico « n'est pas à la hauteur de l'Adam-acméiste » ; « pas de Beato pour attendre l'apparition d'Adam<sup>121</sup> ».

Si l'on se rappelle le contexte de formation de l'acméisme, en réaction contre le « mysticisme » des symbolistes, leur « quête de l'inconnu » propice à célébrer tous les mystères, si l'on se remémore aussi le rôle de la quête constructive de l'acméisme, le modèle des cathédrales et des lignes claires de Gautier, on peut bien imaginer que Gorodetski rejette ce qui lui paraît une rechute dans le thème religieux, précisément sur ce motif de l'Angelico qui a déjà suscité les poèmes de Blok et de Balmont, et qu'il n'apprécie pas l'idée d'une sainte maladresse de l'artiste.

Pourtant, il est bien possible de lire dans « Fra Angelico », au contraire, un quasi manifeste de l'Adam acméiste. Relisons la fin du poème :

Sur tout ce que fit mon maître, repose  
L'empreinte de l'amour de la terre et d'une humble simplicité.  
[...]  
Dieu est, l'univers est : ils vivent éternellement  
Tandis que la vie des hommes est momentanée et misérable.  
Mais il englobe tout en soi – l'homme  
Qui aime l'univers et croit en Dieu<sup>122</sup>.

---

119. Étienne Carter, *Vie de Fra Angelico de Fiesole de l'ordre des frères prêcheurs*, Paris, Poussielgue Rusand 1857, p. 354.

120. Sergej Solov'ev, *Cvety i ladan*, M., Tip. A. I. Mamontova, 1907, p. 9-10.

121. Sergej Gorodeckij, « Fra Andželiko », *Giperborejec*, *op. cit.*, p. 13-14.

122. Nicolas Gumilev, « Fra Angelico », trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 200.

Goumiliev insiste bien sur « l'amour de la terre » que manifestent les œuvres du moine ; il achève son poème sur l'apologie de l'homme qui associe à la foi en Dieu l'amour de l'univers. Nul mysticisme évanescant ici, nulle fuite. Comme le souligne Rachel Polonsky :

Ces vers sonnent comme un rejet acméiste des prétentions théurgiques du symbolisme. Mandelstam, compagnon acméiste de Goumiliev, devait se plaindre de ce que « pour les Symbolistes, aucune de ces images n'est intéressante en elle-même : la rose est comparable au soleil, le soleil comparable à la rose... rien n'est réel, authentique ». Goumiliev mène la rose à être elle-même. L'homme doit « aimer le monde », aimer une rose en tant que rose, et reconnaître qu'il n'est pas Dieu. Aimer le monde signifie voir les couleurs comme des couleurs<sup>123</sup>.

*Contre songes et utopies vagues, le réalisme ontologique de Goumiliev*

En effet, si le poème de Goumiliev fait une concession initiale à la topique de l'Italie lieu du rêve ou du moins du « *fantasticare* », il l'abandonne rapidement pour célébrer alternativement le printemps de Fiesole et la présence de Dieu et du monde dans les tableaux de l'Angelico : il y a là une attitude bien différente de celle de Blok, qui dans « Fiesole » tâche de réveiller un rêve doré et ancien, et surtout de Balmont, qui, dans son poème « Devant les Primitifs », évoque comme un monde mental révolu la « naïveté arrogante » des certitudes de la foi en l'Éternel chez l'homme du Moyen Âge, tandis que dans « Fra Angelico » (qui, dans le recueil *Soyons comme le soleil*, en 1903 forme un diptyque avec le premier poème), il utilise le conditionnel pour dire comme un fantasme, une hypothèse visionnaire, ce que deviendrait l'homme s'il devait encore vivre dans le monde de Fra Angelico :

Фра Анджелико

Если б эта детская душа  
 Нашим грешным миром овладела,  
 Мы совсем утратили бы тело,  
 Мы бы, точно тени, чуть дыша,  
 Встали у небесного предела.

---

123. Rachel Polonsky, *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, *op. cit.*, p. 138.

Там, вверху, сидел бы добрый бог,  
 Здесь, внизу, послушными рядами,  
 Призраки с пресветлыми чертами  
 Пели бы воздушную, как вздох,  
 Песню бестелесными устами.

Вечно примиренные с судьбой,  
 Чуждые навек заботам хмурным,  
 Были бы мы озером лазурным  
 В бездне безмятежно-голубой,  
 В царстве золотистом и безбурном<sup>124</sup>.

Fra Angelico

Si cette âme enfantine  
 Prenait possession de notre monde pécheur,  
 Nous perdriens complètement notre corps,  
 Nous serions, comme des ombres, respirant à peine,  
 Nous nous élèverions vers la limite céleste.

Là, en haut, un dieu bon serait assis,  
 Ici, en bas, en rangées obéissantes,  
 Des fantômes aux traits lumineux  
 Chanteraient un chant aérien, comme un soupir,  
 Un chant aux lèvres désincarnées.

À jamais réconcilié avec le destin,  
 À jamais étranger aux inquiétudes sombres,  
 Nous serions un lac azur  
 Dans le gouffre bleu serein,  
 Dans un royaume d'or et sans tempête<sup>125</sup>.

Bal'mont traducteur de Rossetti, lecteur de Ruskin, adopte aussi certaines de leurs postures les plus ambiguës<sup>126</sup> : l'hommage à la foi naïve des Primitifs pour préciser qu'elle n'est plus possible, l'idée

---

124. Konstantin Bal'mont, *Izbrannoe: Stixotvorenija. Perevody. Stat'i*, M., Xudožestvennaja literatura, 1980, p. 261-262.

125. Nous remercions Delphine Rumeau pour la révision de cette traduction.

126. Rachel Polonsky, *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*, *op. cit.*, p. 133-134.

d'une arrogance désormais abusive de leurs certitudes. C'est à ces traits que l'on mesure la différence entre le sens de l'évidence ontologique retrouvée chez Goumiliev et la quête toujours ambivalente d'une religiosité mystérieuse ou hors de portée chez ses prédécesseurs symbolistes.

Ce à quoi Goumiliev rend hommage dans « Fra Angelico », dans « Andreï Roublev » même, c'est au Naturalisme des Primitifs. Nous l'avons vu saisir dans le tracé du visage de l'icône comme la mémoire des formes élémentaires de la Nature. La peinture du Quattrocento lui restitue l'évidence du monde quotidien :

Вот скалы, роши, рыцарь на коне, —  
Куда он едет, в церковь иль к невесте?  
Горит заря на городской стене,  
Идут стада по улицам предместий

Voici des rochers, des montagnes, un chevalier à cheval  
Où va-t-il, à l'église ou chez sa fiancée ?  
L'aube flamboie sur le mur de la ville  
Des troupeaux vont par les rues des faubourgs<sup>127</sup>

Ce naturalisme des Primitifs est justement l'objet d'un débat à l'époque où écrit Goumiliev. Maurice Denis justifie ainsi le terme (qu'il emploie dans un sens quasiment opposé à celui qui nous renverrait vers la lignée de Courbet et de Zola) :

Je ne sais pourquoi les peintres ont si mal compris l'épithète « naturaliste » appliquée, dans un sens seulement philosophique, à la Renaissance. J'avoue que les Prédelles de l'Angelico qui est au Louvre, *L'Homme en rouge* de Ghirlandaio et nombre d'autres œuvres de primitifs, me rappellent plus précisément la « nature » que Giorgione, Raphaël, le Vinci<sup>128</sup>.

Même le coloris de l'Angelico, si sa recette semble relever d'un rite ou d'une magie religieuse (délayée dans de l'huile bénie par un évêque), n'en est pas moins celui de « l'Aube qui flamboie ». Dans un poème un peu plus ancien, Stefan George n'avait ainsi pas hésité à ramener toute la palette du peintre florentin aux réalités du

127. Nikolaj Gumilëv, « Fra Andželiko », *op. cit.*, p. 14, trad. Marie Maline, *op. cit.*, p. 200.

128. Maurice Denis, « Définition du Néo-traditionnisme » (1890), in *Théories...*, *op. cit.*, p. 3.

monde qui l'entourait<sup>129</sup>. L'ouvert final du poème de Goumliev – « l'homme qui aime l'univers et croit en Dieu » restitue ainsi le profil du Primitif, le profil de ce peintre même dont Gombrich a pu écrire : « L'art de Fra Angelico [...] se prêtait [...] à une réconciliation des contraires. Aussi spirituels qu'aient été ses sujets et ses figures, son art ne rejetait pas les progrès du naturalisme, encore moins *reniait-il le corps*<sup>130</sup>. » Ni lui, ni à sa manière distincte Andreï Roublev, voudrait-on dire.

Dès lors il est bien clair que Gorodetski se trompe et que Goumliev, en célébrant l'Angelico, exalte précisément cette netteté retrouvée de la perception adamique, vierge, comme le Verbe<sup>131</sup> originel, capable de saisir avec le même naturel le visible et l'invisible, le Temple du ciel et celui de la terre. Dans sa monographie publiée en 1929 en Italie, Mouratov explicite : « Fra Angelico voyait le monde de l'au-delà presque aussi simplement, exactement, qu'il voyait les choses terrestres<sup>132</sup>. » Et c'est bien la sérénité et la simplicité du regard que retrouve Goumliev en concluant :

Dieu est, l'univers est : ils vivent éternellement  
Tandis que la vie des hommes est momentanée et misérable.  
Mais il englobe tout en soi – l'homme  
Qui aime l'univers et croit en Dieu<sup>133</sup>.

Il semblerait que le poète tire de la peinture du primitif italien la leçon même que Pavel Florensky tire des icônes de Roublev :

De toutes les preuves philosophiques de l'existence de Dieu, la plus convaincante est celle précisément dont on ne parle pas dans les manuels. Approximativement, elle peut s'exprimer par la dé-

---

129. Stefan George, « Ein Angelico » [Un Angelico (sur le « Couronnement de la Vierge du Louvre »)], 1898, *Choix de Poèmes*, t. I, trad. de Maurice Boucher, Paris, Aubier, 1941, p. 68-69 : « Il emprunta ses ors aux calices dorés / Et pour les cheveux clairs la paille des blés mûrs / Les roses aux dessins d'enfants sur les ardoises / Et ses bleus dans le fleuve autour des lavandières ».

130. Ernst H. Gombrich, *La Préférence pour le primitif...*, *op. cit.*, p. 170.

131. Nous pensons évidemment ici au poème « Le Verbe ».

132. Paul Muratoff [Pavel Muratov], *Fra Angelico*, trad. de Jean Chuzzeville, Rome – Spolète, Valori Plastici – Arti Grafiche Panetto e Petrelli, 1929, p. 77.

133. Nicolas Gumilev, « Fra Angelico », trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 200.

duction : il existe la Trinité Roublev, par conséquent Dieu existe<sup>134</sup>.

La certitude tranquille de Goumiliev se réchauffe ainsi au contact de celle de l'Angelico dont Ruskin nous dit : « Mais le doute n'est pas possible en ce qui concerne l'art : quand nous avons appris à lire, un coup d'œil suffit à nous révéler la piété sincère de l'Angelico et celle toute d'emprunt de Titien<sup>135</sup>. » Ce ton de certitude a été commenté par Iouri Zobnine<sup>136</sup> dans son ouvrage sur *Goumiliev, poète de l'orthodoxie*. Le critique l'identifie précisément dans l'incipit du poème « Andreï Roublev » – « J'ai la douce et ferme conviction » – et le rapproche de l'énoncé de cet autre poème de Goumiliev : « Mais tu vas au Paradis / Par ma prière, / C'est ainsi / je le sais, / je te le jure<sup>137</sup>... »

Mais c'est bien là au fond ce que l'acméiste a aimé chez Villon : « Villon nous a parlé d'une vie qui ne doute en rien d'elle-même bien qu'elle connaisse tout : Dieu, le péché, la mort, l'immortalité<sup>138</sup>. » Cette absence de doute, cette perception transparente de tout ce qui fait le destin humain définit très probablement ce que Goumiliev adamiste a trouvé chez les Primitifs : chez Villon, chez l'Angelico comme chez Roublev.

LLA – CREATIS

Université Toulouse Jean Jaurès

---

134. Cité par Vera Traimond, *op. cit.*, p. 386.

135. John Ruskin, *Le Repos de Saint-Marv*, « Préface de l'auteur », p. XI, trad. de K. Johnston, Paris, Hachette, 1908.

136. Jurij Zobnin, *Nikolaj Gumilëv, poët pravoslavija* [Nikolaï Goumiliev, poète de l'Orthodoxie], SPb., SPBGUP, 2000.

137. Nikolaj Gumilëv, « Utešenie » [Consolation], *Sobranie sočinenij*, t. III, p. 25, trad. de Marie Maline, *Nicolas Gumiliev...*, *op. cit.*, p. 163-164, p. 164.

138. Nicolas Gumilev, trad. de Marie Maline, *ibid.*, p. 86.