

# Portrait de famille. Les poupées de Marie Vassilieff et le primitivisme

JEHANNE DENOGENT

Marie Vassilieff expose à *Fermé la Nuit* un terrible jeu de massacres. Elle se livre à une façon de danse du scalp autour des personnalités parisiennes. Les masques qu'elle a réalisés d'après eux et qui tiennent de l'« art nègre » et du grigri feraient autour d'une case une impressionnante décoration<sup>1</sup>.

C'est à la manière d'un rituel africain que Louis Léon-Martin, chroniqueur pour l'hebdomadaire *Gringoire*, décrit l'exposition de la plasticienne Marie Vassilieff en décembre 1928. Sans disposer du détail des œuvres présentées, on sait que l'artiste russe expose plusieurs « portraits-poupées ». Cette série, développée pendant l'entre-deux-guerres, représente des personnalités parisiennes, notamment du milieu des avant-gardes, que Vassilieff côtoie : André Salmon, Jean Cocteau, Jean Börlin, Blaise Cendrars, Paul Poiret, Rolf de Maré et bien d'autres. Le traitement des figures, selon le chroniqueur, s'inspire de l'« art nègre », qui connaît un

---

1. Louis Léon-Martin, « Les Arts », *Gringoire*, 28 décembre 1928, p. 3.

grand succès à Paris et en Europe depuis une vingtaine d'années déjà<sup>2</sup>. Les effigies nous offrent ainsi un regard privilégié sur un certain réseau parisien, dans lequel se développe le primitivisme et auquel Vassilieff appartient. Elles montrent « à quel point [Vassilieff] avait perçu le *continent noir*<sup>3</sup> » qui animait son époque.

L'artiste représente toutefois davantage qu'un témoin sur son temps. Elle en est une actrice, bien que relativement oubliée par la critique. D'une part parce qu'elle-même convoque, dans son travail plastique, différentes esthétiques rattachées au « primitif » – l'« art nègre », le folklore russe, l'enfance – en « une synthèse des archaïsmes<sup>4</sup> ». Au même titre que Picasso ou Apollinaire, son œuvre participe d'une réflexion sur le renouvellement des formes esthétiques, en lien avec la valorisation d'arts alors marginaux. D'autre part, parce que ses poupées dépassent la fonction de portrait. Elles ont une force performative, captée par la métaphore de la « danse du scalp ».

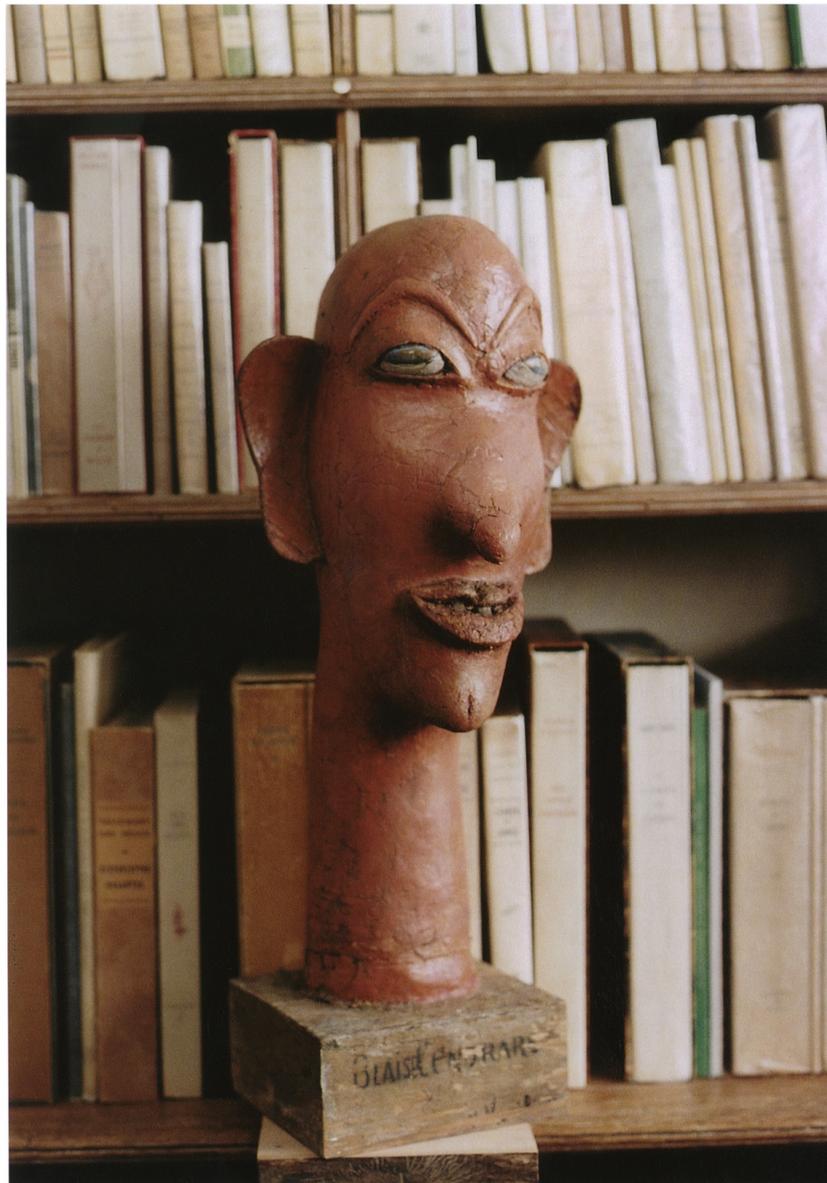
Puisqu'elles sont associées à une forme de rituel, je propose d'approcher les poupées comme un phénomène anthropologique. En représentant ses contemporains sous des traits africains, Vassilieff ne décrit pas une vérité intrinsèque mais crée un système de parenté dans lequel elle les insère. Il s'agira de montrer, à partir de l'exemple de Vassilieff et de ses portraits-poupées, que le « primitif », pour les avant-gardes, est aussi un terme « relationnel ». Les portraits-poupées font apparaître la dimension sociale du primitivisme, intrinsèquement liée à la recherche esthétique.

---

2. La première visite d'André Derain au *British Museum* daterait de 1907. Voir Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

3. Formulée à propos de Cendrars, cette citation peut être appliquée au milieu dont Vassilieff fait le portrait. Christine Le Quellec Cottier, « Préface », in *Anthologie nègre. Petits contes nègres pour les enfants des Blancs. Comment les Blancs sont d'anciens Noirs. La Création du monde*, Paris, Denoël, 2005, p. IX.

4. L'expression est utilisée par Dagen à propos d'André Derain, in Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage*, *op. cit.*



Marie Vassiliev, *Portrait-poupée de Blaise Cendrars*, 1925.  
Cliché : auteur inconnu. Bibliothèque Nationale (Berne)

Afin de cerner le réseau que crée et mobilise Vassilieff, je donnerai d'abord quelques éléments biographiques et contextuels avant de m'intéresser aux référents « primitifs » convoqués par ses sculptures et, finalement, aux poupées comme acte anthropologique. Dans la mesure où la plupart des portraits-poupées ont aujourd'hui disparu, j'approcherai cette œuvre par le biais de documents textuels – les mémoires de Vassilieff et la réception d'époque –, qui permettent de montrer un phénomène social.

### **Marie Vassilieff et le réseau parisien**

Personnage haut en couleur, Marie Vassilieff est une figure incontournable du Paris des avant-gardes, tant par ses relations multiples que par son activité protéiforme : peintre, danseuse, sculptrice, organisatrice d'événements ou cantinière. Fille de prospères propriétaires terriens, elle naît à Smolensk en 1884. Après avoir étudié les Beaux-arts à Saint-Petersbourg, elle s'installe dans la capitale française en 1907, où elle prend des cours avec Henri Matisse. C'est auprès de lui qu'elle s'initie aux tendances de l'avant-garde française contemporaine – comme le fauvisme et le cubisme – et rencontre les personnages-clés de ce milieu : Kees van Dongen, Maurice de Vlaminck, Georges Braque, Pablo Picasso, Marie Laurencin ou Fernand Léger. Ces premières années parisiennes sont marquées par l'influence cubiste, bien que, « contrairement à ses collègues qui éliminaient progressivement la figuration de la toile [...], le portrait demeure l'élément central<sup>5</sup> » de sa peinture.

L'artiste participe de façon active au réseau intellectuel et artistique montparnassien. Après avoir présidé l'Académie russe, elle ouvre sa propre académie en 1912, où elle forme notamment Chana Orloff. Mais l'Académie Vassilieff est surtout un lieu d'échanges où les artistes se rencontrent. Bénéficiant d'un double réseau, français et russe, l'institution est fréquentée par de nombreuses personnalités du monde de l'art et de la politique, comme

---

5. Julie Richard, *Les Poupées de Marie Vassilieff (1884-1857) : entre utopie et dystopie, les déploiements de l'effigie dans l'art expérimental des avant-gardes historiques*, mémoire de master sous la direction d'Annie Gérin, Université du Québec à Montréal, 2016, p. 61. <https://archipel.uqam.ca/8653/1/M14230.pdf>.



Marie Vassiliev, *Autoportrait*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm.  
Cliché : P. Delbo. Collection Claude Bernès (Paris)

Sergeï Diaghilev, André Gide, Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Guillaume Apollinaire, Erik Satie, Amadeo Modigliani, Francis Picabia ou Jean Börlin<sup>6</sup>. Fernand Léger y donne notamment une conférence remarquable sur l'art moderne : « Les Origines de la peinture actuelle et sa valeur représentative<sup>7</sup> ». L'Académie, sous l'impulsion de Marie Vassiliev, crée des synergies sociales et esthétiques.

Lorsqu'éclate la guerre, en 1914, l'atelier Vassiliev cesse ses activités pour se transformer en une cantine pour artistes et

---

6. *Ibid.*, p. 64.

7. En 1913, la conférence est publiée à la fois dans *Montjoie !* et dans la revue berlinoise *Der Sturm*.

personnes démunies. Un repas chaud est servi pour la somme modique de 65 centimes. Le soir, la cantine devient un lieu incontournable de la vie culturelle parisienne, comme l'explique Marie Vassilieff dans ses mémoires datés de 1925 mais jamais publiés :

Avec toutes ces occupations, je dus demander à un certain Monsieur Rolf de Maré, un Suédois, de m'aider à organiser chaque samedi les soirées de chant et de musique ; je pus faire venir de grands artistes comme Ricardo Vinès et Pablo Casals, ou bien des étoiles de l'Opéra dont j'ai oublié le nom. L'atelier était devenu un grand foyer de tous les arts<sup>8</sup>.

Plusieurs tableaux de Vassilieff témoignent de cette métamorphose de l'atelier en cantine, comme *La Danse – Picasso et Cendrars* (1921) ou *Banquet Braque* (1917), qui revient sur la fête donnée en l'honneur de Georges Braque à son retour du front le 14 janvier 1917. Ces tableaux illustrent des épisodes de la vie montparnassienne pendant la Grande Guerre.

C'est principalement cette fonction mémorielle que la critique d'époque retient des portraits-poupées. Pendant cette période de conflit, selon la chroniqueuse Jeanine Boissonouse, Marie Vassilieff documente les hommes de son temps : « Il y a là, pour l'instruction des générations futures, toutes les vedettes de l'avant et de l'après-guerre, les innombrables marionnettes du Tout-Paris, réunies dans des Champs-Élysées lilliputiens<sup>9</sup>. » Guillaume Apollinaire, dans l'article qu'il consacre à Vassilieff dans le *Mercure de France*, décrit les portraits-poupées comme des traces d'une époque troublée :

[...] Des artistes, des femmes naturellement, ont eu l'idée de faire des poupées portraits [...]. Si cette mode s'installe, nos petites nièces posséderont de très curieuses galeries d'ancêtres. On jouera Hernani dans la chambre aux jouets. [...] Il ne faut pas que les enfants d'aujourd'hui puissent oublier ainsi qu'avaient oublié ceux d'après 70. Il convient donc de multiplier les souvenirs et les poupées-portraits : ce sont des souvenirs quasi vivants<sup>10</sup>.

---

8. Marie Vassilieff, *Vassilieff*, éd. de Jeanne Bayes & Anne Egger, Paris, Paradox, 2018, p. 66.

9. Jeanine Boissonouse, citée par Julie Richard, *Les Poupées de Marie Vassilieff*, *op. cit.*, p. 82-83.

10. Guillaume Apollinaire, « Les poupées portraits », *La Vie anecdotique. Mercure de France*, t. CXIX, n° 446, 16 janvier 1917, p. 372-375.

En dotant les poupées de Vassilieff d'un double statut, à la fois documents et objets domestiques, le commentaire d'Apollinaire reconduit une partition entre un genre *mineur*, tourné vers la représentation et l'application, et un « art pur », capable « de sublimer pleinement la matière de [la] biographie pour accéder au statut d'artiste à part entière<sup>11</sup> ». En effet, les arts appliqués et l'artisanat ont souvent fait l'objet d'une interprétation et d'un usage genrés. « Longtemps confiné aux espaces domestiques, le travail des femmes fut traditionnellement relié à la décoration et au textile<sup>12</sup>. » C'est contre une interprétation fonctionnelle de son travail que Vassilieff s'exprime, en 1925, pour appeler à une considération esthétique : « Personne n'a bien compris mes recherches. Je suis obligée de prendre la plume pour m'expliquer. [...] Dans mes poupées je démontre, en exerçant l'imagination de ceux qui en ont, à voir avec un œil exalté les choses qui ne peuvent se dire que plastiquement et abstraitement<sup>13</sup>. » La réception contemporaine à l'œuvre, qui s'appuie sur la fonction mémorielle et l'usage utilitaire, peut expliquer le relatif oubli dont Marie Vassilieff a fait les frais. Selon Claude Bernès, l'artiste est aujourd'hui principalement connue sous son rôle de cantinière :

Écrire l'Histoire, entrer dans la légende a une contrepartie : éclipser son œuvre d'artiste, ne retenir que la « Mère Courage de Montparnasse », la protectrice angélique de l'autodestructeur Amedeo Modigliani, la bienfaitrice d'artistes cosmopolites, l'organisatrice discrète du « Banquet Braque<sup>14</sup> ».

La figure de la mère ou celle de la mémorialiste ont oblitéré celle de l'artiste. En effet, Vassilieff n'est pas le témoin discret d'une époque qu'elle se serait contentée de portraiturer. Non seulement, elle joue un rôle actif dans la création d'un réseau artistique à Paris, mais son œuvre explore aussi les différentes voies de cette tendance primitiviste qui anime le groupe d'avant-garde.

---

11. Guillaume Bridet & Anne Tomiche, « Introduction », *Itinéraires* [en ligne], 2012-1 | 2012. <http://journals.openedition.org/itineraires/1229>.

12. Julie Richard, *Les Poupées de Marie Vassilieff*, *op. cit.*, p. 4.

13. Marie Vassilieff, « Portraits-poupées », *Montparnasse*, 42, décembre 1925. Cité par Julie Richard, *ibid.*, p. 56

14. Claude Bernès, *Marie Vassilief (1884-1957) : l'œuvre artistique, l'académie de peinture, la cantine de Montparnasse*, éd. de Noël Benoît, Ste-Marguerite-des-Loges, BVR, 2017, p. 63.

### Une « synthèse des archaïsmes »

À partir de l'œuvre d'André Derain, Philippe Dagen montre que le primitivisme, dans les années 1910-1920, ne s'attache pas uniquement au référent « nègre » mais assemble différents éléments archaïsants. Derain, explique-t-il, retient l'essentiel de chaque système de référence – primitifs italiens, « Nègres », Égyptiens, Byzantins – en une « synthèse des archaïsmes ». Le même processus est observable dans l'œuvre plastique de Marie Vassilieff, qui synthétise elle aussi différentes esthétiques dites « primitives », comme le relève Alex Dianou, dans le livret de l'exposition à la galerie *Chez Rolande* en 1925 :

[...] D'abord elle fit des recherches cubistes et en profita pour faire son plus simple point de départ. Tout de suite après elle devint fervente des idoles congolaises et océaniques [...]. Elle aime par-dessus tout l'art hindou. [...] Sa dernière série de peintures a un sentiment et une poésie qui ressemblent à la poésie et à la peinture byzantines sans qu'elle soit pour cela byzantinisée car les moyens qu'elle emploie sont tout autres et la facture des tableaux trop personnelle<sup>15</sup>.

Le recours au folklore russe, à l'art des enfants ou à l'« art nègre » sert une logique du renversement, selon laquelle le trivial devient noble. Ainsi, la référence à l'« art nègre » ne se contente pas de documenter un phénomène de mode à Paris. Elle participe plus largement d'une démarche esthétique de remise en question des catégories, qui est celle des avant-gardes à la même période, mais que Vassilieff déploie selon plusieurs référents et techniques que je souhaite aborder successivement.

On suppose que les premières poupées de Vassilieff datent de 1915, lors d'un séjour de plusieurs mois en Russie. L'artiste est alors engagée en tant que préceptrice dans une famille d'aristocrates à Orel. Dans ses mémoires, elle raconte avoir fabriqué sa première poupée pour la petite fille de la famille :

La petite Annie m'adorait et c'est pour amuser cette enfant que j'ai créé ma première poupée, la première de toutes celles qui devaient me rendre célèbre plus tard à Paris. J'avais fait une paysanne russe aussi grande que l'enfant qui la garde toujours, désormais avec elle dans son lit en lui laissant toute la place, si

---

15. Alex Dianou, *Marie Vassilieff expose ses Meubles, Tableaux, Poupées-Frivolités* [1925], Livret d'Exposition reproduit par Julie Richard, *op. cit.*

bien que sa maman allait la lui retirer, quand elle était endormie [...]»<sup>16</sup>.

Cette première poupée, aujourd'hui disparue, était nommée Petrouchka<sup>17</sup>, qui est le nom d'un personnage du théâtre de marionnettes russes, analogue au Pinocchio italien. Associé à la *maslenitsa*, qui est la fête du carnaval en Russie, il est lié au calendrier liturgique et à la résurrection, autant qu'à la culture populaire. Petrouchka est un personnage hors cadre, obscène, immoral et cruel, tournant en dérision tout un chacun<sup>18</sup>. En 1911, Igor Stravinski s'est emparé de cette figure populaire pour composer le ballet *Petrouchka*, sous-titré *scènes burlesques en quatre tableaux*. Le réinvestissement de cette figure du folklore russe dans des pratiques d'avant-gardes constitue une forme de primitivisme. Attachée à un phénomène populaire et à la figure de la paysanne, la pratique des poupées de Marie Vassilieff prend naissance dans le terreau russe.

Seule la première poupée offerte à la petite Annie et une autre pour son fils sont créées pour des enfants. Destinée à un public adulte, le travail plastique de Vassilieff convoque néanmoins le monde de l'enfance. Les poupées entières, plus réalistes que les « Têtes<sup>19</sup> » et moins sculpturales, évoquent par exemple des marionnettes. Marionnettes ou poupées, ces réalisations participent d'un intérêt partagé pour la figure de l'enfant, qui se développe dès le XIX<sup>e</sup> siècle « avec la multiplication des travaux savants de tous ordres<sup>20</sup> ». L'enfant, montre Philippe Dagen, est alors associé à la figure du *primitif*, dans la mesure où tous deux sont « au stade de l'enfance de la civilisation<sup>21</sup> ».

---

16. Marie Vassilieff, *Vassilieff, op. cit.*, p. 73.

17. Julie Richard, *Les Poupées de Marie Vassilieff, op. cit.*, p. 76.

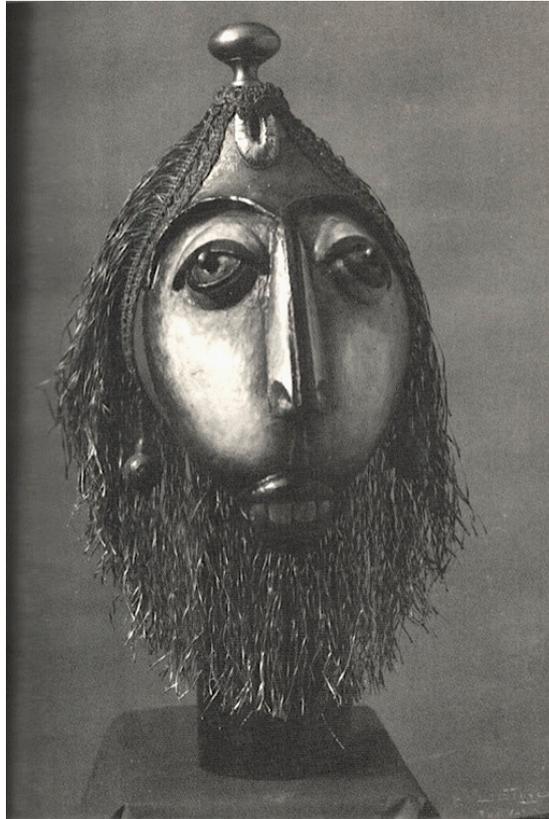
18. Voir le site *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL : <https://wepa.unima.org/fr/petrouchka/> Consulté le 10 novembre 2020

19. Vassilieff distingue la « poupée-fantaisie », qui ne représente pas quelqu'un de réel, des « poupées-portraits », parmi lesquelles les « Têtes », c'est-à-dire des poupées sans corps. Voir Claude Bernès, *Marie Vassilieff (1884-1957), op. cit.*, p. 153.

20. Voir Daniel Fabre, « "C'est de l'art !" : le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva* [en ligne] 2009 mis en ligne le 2 septembre 2012. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1343> (page consultée le 23 novembre 2020).

21. Voir Philippe Dagen, *Primitivismes : une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019, p. 90.

De manière parallèle, dans les milieux artistiques, se développe un intérêt pour l'art des enfants. Tout comme l'« art nègre » ou la référence au populaire, cette curiosité de la part des avant-gardes pour le monde de l'enfance explore les marges comme ressource stratégique. Avec les portraits-poupées, Vassilieff inclut dans l'art ce qui lui était *a priori* tout à fait étranger, c'est-à-dire l'enfantin.



Marie Vassilieff, *Portrait de Paul Poiret* (Portrait avec buste de couture), vers 1922, tirage argentique, dimensions inconnues. Cliché : P. Delbo. Collection Claude Bernès (Paris)

Souvent commentée dans l'œuvre de Vassilieff, l'influence « nègre » participe d'une recherche sur la représentation des corps et des visages, propre au cubisme. Pour représenter les traits de Paul Poiret, par exemple, Vassilieff utilise des formes géomé-

triques et des matières végétales, méthodes qui rappellent certaines sculptures extra-occidentales.

L'artiste raconte avoir souvent engagé des modèles « nègres » dans son Académie, afin de s'exercer à la peinture du nu. Dans ses mémoires, elle fait le récit d'un épisode où un modèle noir, « un vrai sauvage avec la taille très longue » est troublé par la présence de femmes peintres. Elle conclut : « Cette histoire noire en resta là et l'animal mieux dressé apprit à rester calme pendant 15 minutes<sup>22</sup>. » Le corps du modèle n'est pas seulement appréhendé selon une perspective anatomique, mais est investi d'un imaginaire primitivisant et raciste. Représenter le corps noir implique ainsi une forme de provocation face à « la sculpture moderne et classique ». Notons que si l'association du « nègre » avec l'animalité et l'hypersexualité est fréquente à l'époque<sup>23</sup>, il est plus rare d'avoir une perspective féminine sur la question.

Le recours à l'enfance, au « nègre » ou au populaire, pour dépeindre les personnalités du milieu politique et artistique parisien, sert un projet subversif, source de comique. Les portraits-poupées sont porteuses, en effet, d'une dimension humoristique et critique, que décèle le chroniqueur Robert Rey en 1923 :

L'« art nègre » est également une des sources récentes auxquelles puisent nos humoristes. [...] Ce sont [(les portraits-poupées)] des visions comme en eut Odilon Redon, mais en comique, si l'on veut. Certains de ces êtres parodient, d'ailleurs, avec une rare acuité, des physionomies célèbres. [...] cet humour est peut-être le plus fidèle miroir de l'âme d'une société<sup>24</sup>.

Les poupées refléteraient la part « primitive » des avant-gardes, révélant ce qui est invisible à l'œil nu. En représentant ses contemporains sous des traits exotiques, enfantins ou grossiers, l'artiste leur confère une étrangeté. Elle procède à un dédoublement grotesque du monde, qui a une fonction parodique. Vassilieff fait des personnalités en vue du milieu politique et artistique parisien des figures de primitifs. L'art populaire, l'« art

---

22. Marie Vassilieff, *op. cit.*, p. 39.

23. Voir Yann Le Bihan, *Construction sociale et stigmatisation de la femme noire : imaginaire coloniaux et sélection matrimoniale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

24. Robert Rey, « Les expositions », *Beaux-arts*, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 126.



Marie Vassilieff, *Rolf de Maré*, vers 1920, tirage argentique, 17 x 22 cm.  
Cliché : P. Delbo. Collection Claude Bernès (Paris)

nègre » ou l'enfance, les trois référents « primitifs » servent une stratégie esthétique du décentrement, qui est un des gestes par lesquels s'affirme l'avant-garde. Mais la pratique plastique de Vassilieff explore aussi un autre renversement, qui n'est pas lié à un référent particulier mais à la technique de la poupée, et qui touche à la question du genre.

La conception de poupées par divers artistes, principalement féminines, associées à l'avant-garde – Hannah Höch, Sophie Taeuber-Arp, etc. – coïncide à un mouvement de relance économique de la poupée autour des années 1900 à 1905. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en France, la plupart des poupées sont fabriquées pour la noblesse et la bourgeoisie. Elles sont faites avec de la porcelaine et du bois. Le celluloid, qui apparaît au

tournant du siècle en remplaçant le bois, ne sera commercialisé que dans les années 1930<sup>25</sup>. Les sculptures de Vassilieff ont une facture qui les distingue de la production des poupées précieuses ou des poupées de mode, très populaires aussi à l'époque. Elles sont fabriquées avec des matériaux usuels qu'elle récupère : fils de fer, tissus, laine, papier mâché. Vassilieff recycle et sublime des matières triviales, selon un processus de transformation décrit par André Salmon :

M<sup>me</sup> Marie Vassilieff ramasse tous les chiffons d'étoffe qui tombent sous sa main délicate et, lorsqu'elle chiffonne un peu plus ces chiffons, on ne peut imaginer jusqu'où elle en poussera la transformation. M<sup>me</sup> Marie Vassilieff a copié en chiffons des masques et des fétiches nègres de bronze ou d'acajou<sup>26</sup> !

La pratique des portraits-poupées renverse les catégories d'art *majeur* et art *mineur*, c'est-à-dire d'art reconnu et d'art marginal. Vassilieff subvertit la tradition aristocratique de la poupée pour l'associer à des matériaux vulgaires. Ses poupées ne sont pas destinées à être divertissantes ou plaisantes. Dans un article de 1922, elle indique qu'elles ont une charge subversive :

Mes portraits-poupées ne le sont qu'extérieurement, ils sont en réalité une démonstration contre la sévère banalité de la sculpture moderne et classique. [...] L'art étant une chose naïve et enfantine et pleine de joie et de création – pourquoi donc imiter les autres autant en esprit qu'en matériel<sup>27</sup> ?

L'artiste interroge à la fois la place des arts décoratifs et la supériorité des beaux-arts. Elle suit ainsi la trajectoire des principaux développements conceptuels des arts d'avant-garde, qui se sont intéressés à des formes d'art marginales. Mais elle ajoute une dimension à ce renversement, qui touche au genre. En intégrant l'artisanat aux beaux-arts, elle lance, aux côtés de Taeuber ou Höch, « un défi aux catégories esthétiques restrictives, met en lumière des activités considérées comme “mineures” associées à la femme et supposées de statut inférieur<sup>28</sup> ». En tant

25. Voir Julie Richard, *Les Poupées de Marie Vassilieff*, *op. cit.*, p. 74-75.

26. André Salmon, cité par Claude Bernès, *Marie Vassilief (1884-1957)*, *op. cit.*, p. 160.

27. Marie Vassilieff, « Portraits-poupées », *Montparnasse*, 42, décembre 1925.

28. Ruth Hemus, « “Fait à la main” – les femmes dadaïstes et les arts appliqués », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 1<sup>er</sup> septembre

que femme artiste, Vassilieff procède aussi à l'inversion de la hiérarchie des sexes et des genres qui leur sont attachés. L'œuvre de Vassilieff, loin d'être un simple document sur son époque, a une portée critique. Elle montre également une dimension essentielle du primitivisme : il constitue un système.

### Un système de parenté

Marie Dormoy est l'une des rares critiques, en 1920, à considérer les poupées de Vassilieff comme « de véritables œuvres d'art » :

Nul ne peut s'y tromper, elles ont un tel caractère qu'on les reconnaîtrait entre mille. Pour chacune elle fait de nombreux croquis et, par la puissance du modelé, la solidité de la construction qui s'appuie sur le meilleur cubisme, la technique sans cesse renouvelée, elle accuse un caractère, souligne une hérédité, crée des personnages doués de sentiments et de passions, donne enfin la vie à des matières inertes [...] <sup>29</sup>.

« Souligner une hérédité » : Dormoy montre que les poupées-portraits, en marquant des liens familiaux, ont une dimension relationnelle, que je propose d'approcher de manière anthropologique, selon la théorie du nom de Claude Lévi-Strauss. Dans *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss explique qu'attribuer un nom à un individu est une façon de le classer, c'est-à-dire de l'intégrer dans une structure préexistante. Le nom propre ne désigne donc pas un individu singulier, mais une position dans un système de relations. « Les termes, écrit-il, n'ont jamais de signification intrinsèque ; leur signification est "de position", fonction de l'histoire et du contexte culturel d'une part, et d'autre part, de la structure du système où ils sont appelés à figurer<sup>30</sup>. » Je vois dans les portraits de Marie Vassilieff une fonction analogue au nom propre. Lorsqu'elle fait le portrait des avant-gardes, elle ne révèle par leur individualité ou leur vérité intrinsèque, mais les inscrit dans un système, une famille. Elle marque leur identification à un groupe et à une catégorie. Dépeindre Blaise Cendrars, Jean Börlin ou Rolf de Maré en « nègres », c'est une démarche de taxinomie. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les termes de « nègre » ou de « primitif »

---

2012, consulté le 10 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1251>

29. Julie Richard, *Les Poupées de Marie Vassilieff*, op. cit., p. 82.

30. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 73.

sont d'ailleurs liés à l'ethnologie et à sa méthode taxinomique. S'y référer pour désigner les avant-gardes est une manière de leur « assigner une place au sein d'une classe<sup>31</sup> », en même temps que se classer soi-même.

Les avant-gardes sont associées à la catégorie des « primitifs » probablement selon certains caractères : l'intérêt pour l'art, la recherche d'un renouvellement formel, un certain statut social, etc. Toutefois, explique Lévi-Strauss, « le fait de la liaison est plus essentiel que la nature des liaisons [...]. Il s'ensuit que, devant deux termes donnés en connexion, nous ne pouvons jamais postuler la nature formelle de celle-ci<sup>32</sup>. » L'unité d'un système est davantage marquée par la logique de l'écart : « Ce qui importe aussi bien sur le plan spéculatif que sur le plan pratique, c'est l'évidence des écarts<sup>33</sup>. » Le « primitif » déploie, pour les avant-gardes, toute une série d'oppositions. Être associé au « primitif », c'est ne pas être « civilisé », c'est refuser les conventions littéraires et artistiques, réfuter un certain nombre de valeurs comme le Beau, le bon goût, rejeter la logique et la raison, contester les catégories d'art *mineur* et art *majeur*. Ces écarts différentiels marquent la spécificité des avant-gardes dans le champ artistique et forment un système de parenté. Le « primitif », pour les avant-gardes, est un terme relationnel.

Plus qu'une valeur représentative, le portrait-poupée a une valeur performative, c'est-à-dire qu'il agit sur la réalité. Dans ses mémoires, Vassilieff raconte qu'un jeune homme, visitant son exposition, insista pour acheter le portrait de Picasso. Elle céda, bien que Picasso lui-même le lui eût déjà payé. « Et le jeune artiste à l'air neurasthénique partit avec sa poupée. Le lendemain, on le trouve suicidé, la poupée de Picasso près de lui<sup>34</sup>. » Vassilieff attribue à ses sculptures une force magique, selon un imaginaire attaché au fétiche. Mais le portrait-poupée est aussi performatif sur un plan anthropologique. En effet, les sculptures sont pensées en série. Elles forment un groupe, dont chaque individu ne prend sens qu'en lien avec les autres éléments. Il n'est ainsi pas anodin que plusieurs portraits soient des commandes. C'est par exemple Apollinaire qui lui aurait commandé un portrait-poupée de lui : « Apollinaire me demanda : Fais en une à ma ressemblance. Si tu veux, répondis-je, mais je suis trop démunie pour travailler en ce

---

31. *Ibid.*, p. 22.

32. *Ibid.*, p. 85.

33. *Ibid.*, p. 95.

34. Marie Vassilieff, *Vassilieff, op. cit.*

moment sans gain. Ce sera 60 francs<sup>35</sup>. » Il en est de même pour André Salmon, qui demande à Vassilieff de les sculpter, sa femme et lui. Les artistes désirent être représentés par Marie Vassilieff parce qu'ils veulent faire partie d'une série et donc appartenir à un groupe. L'enjeu n'est pas que postural, mais aussi relationnel. Il témoigne d'un désir d'appartenance. L'acte artistique de Vassilieff par les poupées-portraits inscrit les artistes dans le groupe des « primitifs ». Le primitivisme apparaît ainsi comme une manière artistique privilégiée de fonder une communauté.

L'œuvre de Marie Vassilieff, et particulièrement la série des portraits-poupées, est représentative du primitivisme, tel qu'il se déploie à Paris dans les années 1920. Elle en montre d'abord les différents acteurs : Pablo Picasso, André Salmon, Blaise Cendrars, Jean Cocteau ou Guillaume Apollinaire. Mais elle-même est travaillée par une réflexion primitiviste, qui touche aux valeurs de l'art et à leur hiérarchie. L'« art nègre », le folklore russe ou l'enfance qu'elle convoque servent à un renversement des catégories d'art *majeur* et art *mineur*. Finalement, et surtout, la série des portraits-poupées est représentative de l'enjeu anthropologique du primitivisme, qu'elle révèle. Recourir à des figures ou à des esthétiques dites « primitives », c'est occuper une position dans un système de relations. Le culte de la marginalité exprime paradoxalement un besoin d'appartenance. Parmi les démarches primitivistes des années 1920, le cas des portraits-poupées de Vassilieff est exceptionnel, car il décrit ce qu'il met en œuvre : une famille.

Université de Lausanne

---

35. Cité par Julie Richard, *Les Poupées de Marie Vassilieff, op. cit.*, p. 77.