

L'inspiration « primitive » dans l'œuvre de Mikhaïl Vroubel

ANASTASIA KOZYREVA

*Le sort a voulu que Vroubel résolve les problèmes
du « lien rompu entre les époques ».*

S. Daniël, *Forma-Protej* [La Forme - Protée]

Mikhaïl Vroubel (1856-1910) occupe une place à part entière dans l'historiographie de la peinture russe à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. Difficilement classable parmi les représentants des styles et des mouvements de l'époque¹, Vroubel était traité par ses contemporains de peintre « mystérieux » et « incompris² ». Tout en s'inscrivant dans plusieurs espaces géographiques et plusieurs époques à la fois, Mikhaïl Vroubel est tout de même longtemps resté à l'écart de l'intérêt autant des professionnels de l'art que des spectateurs, et également en marge des études en histoire de l'art. La raison de la marginalité de Vroubel semble être liée à sa précoci-

1. Le symbolisme comme mouvement venait d'être théorisé par les poètes russes tels que Dimitri Merejkovski et Valéry Brioussov dans les années 1890.

2. Aleksandr Benua, *Istorija russkoj živopisi v XIX veke* [L'Histoire de la peinture russe au XIX^e siècle], M., Respublika, 1995, p. 403.

té artistique, mais aussi à la médiation critique de l'art pictural russe de la fin du XIX^e siècle, plus modeste que celle qui entoure l'avant-garde russe. Et pourtant, Mikhaïl Vroubel fut l'un des premiers peintres russes à accorder une importance tout à fait inédite à la forme, aux couleurs et à la matérialité des tableaux et des objets d'art, au moment où le réalisme, avec Ilia Répine en tête, semblait nier l'existence de toute autre forme d'expression artistique que la représentation du quotidien de la vie russe. Cet intérêt pour la matérialité de la peinture a été inspiré à Vroubel par ce que la critique et les artistes des années 1910 appelleront les « primitivismes » : l'art populaire³ et l'art religieux. Au fur et à mesure du développement des arts visuels russes et des découvertes historiques, l'icône ancienne et l'art artisanal deviennent les sources d'inspiration principales d'artistes tels que Natalia Gontcharova et Mikhaïl Larionov, bien que Vroubel ait devancé leurs idées de dix ans.

Le primitif et l'archaïque

En Russie, l'intérêt pour l'art primitif a été étroitement lié au concept de « nation », qui a émergé dans le discours politique au XIX^e siècle. Afin de « créer » une nation ou de légitimer la perception des « Russes » en tant que tels, il était nécessaire de s'appuyer sur une « tradition nationale », c'est-à-dire sur un concept solide qui s'enracine dans un passé lointain et qui se trouve à l'origine de la fondation de l'État. Comme le note Irina Chevelenko dans son ouvrage *Le Modernisme comme archaïsme* (2017), la formation de la nation nécessite aussi un langage commun qui assure la communication entre les élites et la population. Ce contexte a favorisé les études et les « collectes » du folklore, car celui-ci « reflète la profondeur et l'ampleur de la tradition linguistique », et « renforce pour les nouvelles nations la conscience de leur ancienneté⁴ ». La littérature comme forme la plus sophistiquée de la langue, et plus tard les autres arts ont participé ainsi à l'élaboration de la tradition nationale⁵. Ainsi, les années 1860-1890, marquées par cette « natio-

3. Dans le cadre de cet article, je n'envisagerai pas « l'inspiration populaire » dans les œuvres de Mikhaïl Vroubel, car c'est un vaste sujet qui demanderait un article à part.

4. Irina Ševelenko, *Modernizm kak arxaizm. Nacionalizm i poiski moderniskoj èstetiki v Rossii* [Modernisme comme archaïsme. Nationalisme et quête de l'esthétique moderne en Russie], M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, p. 36.

5. *Ibid.*

nalisation esthétique », sont devenues une époque « de production de masse de traditions⁶ ».

Le terme « *primitiv* » apparaît dans la critique russe dans les années 1900 comme un terme abstrait pour exprimer l'idée d'« originairement russe », mais il est presque systématiquement remplacé par la notion d'« archaïque » [*arxaičnyj*]. Nous trouvons quelques exemples de l'emploi du terme « primitif », comme chez Andreï Rimski-Korsakov, qui utilise l'expression « *russskij primitiv* » en commentant la *Suite scythe* de Sergeï Prokofiev, d'une part pour faire allusion à la mode de l'art russe auprès du public français, et d'autre part pour évoquer le sens du « national » tel que l'exprime Serge Diaghilev à travers ses spectacles⁷. Viatcheslav Ivanov évoque le « primitif » comme « organique », en rapport avec sa classification des époques culturelles où il discerne des époques « organiques » (« primitives ») et des époques « critiques⁸ ». Dans un article portant sur la définition de l'expression du « primitif pictural », Elena Korsakova distingue plusieurs usages de cette notion appliquée au domaine de l'art. En particulier, Korsakova note que l'acception la plus longtemps utilisée a été celle de « premier » qui vient du latin « *primitivus* ». Elle souligne cependant l'inconsistance d'un tel usage, car les artefacts des cultures primitives n'appartenaient pas exclusivement au domaine artistique en raison de leur forte vocation rituelle⁹. Il semble néanmoins que dans l'esprit des artistes et des critiques du début du XX^e siècle en quête de la tradition nationale, le « primitif » se soit justement référé au « premier », dans le sens de « début de la culture russe ». Pour cette raison, les trois termes « archaïque », « ancien » et « primitif » paraissent être interchangeables. Irina Chevelenko note que le terme « archaïque » au début du XX^e siècle est employé en référence à ce qui est « russe », « autochtone », « populaire¹⁰ ». Yakov Tugendhold utilise

6. Eric Hobsbawm, « Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914 », in Eric Hobsbawm & Terence Ranger (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 (1^e éd. 1983), cité par Irina Ševelenko, *ibid.*

7. Cité in *ibid.*, p. 237.

8. *Ibid.*

9. Elena Korsakova, « “Xudožestvennyj primitiv” v iskusstve: k opredeleniju termina » [“Primitif pictural” en art : un essai de définition], *Visnik Xarkivs'koj deržavnoj akademij dizajnu i mistectv. Mistectvoznavstvo. Arxitektura*, 14, 2008, p. 51.

10. Irina Ševelenko, *Modernizm kak arxaizm*, op. cit., p. 27.

le terme « archaïque » pour désigner « un style purement russe », et pour souligner la spécificité de celui-ci en opposition au cosmopolitisme¹¹. Ainsi, l'une des définitions que donne Valéry Prokofiev semble être la plus justifiée par rapport à l'objet de cette étude : le « primitif » désignerait

[...] toute culture historiquement assez développée [qui se trouve] au premier stade de son évolution et qui est considérée, par rapport aux derniers progrès et à l'époque classique à venir, comme quelque chose d'imparfait, de préalable, de préclassique, encore une fois d'archaïque¹².

De cette façon, les termes « primitif » et « archaïque » dans la critique de l'art russe au début du XX^e siècle sont constamment associés à ce qui est « authentiquement russe », c'est-à-dire à la culture religieuse et populaire, ainsi qu'aux événements et aux phénomènes que l'historiographie du début du siècle considère comme advenus durant les premiers temps de la nation russe. Le « primitivisme », c'est-à-dire la pratique consistant à s'adresser à l'héritage primitif, émerge au niveau politique et culturel, car il permet d'élaborer une idée unificatrice qui relierait le peuple et les élites russes, et il autorise la culture russe à s'affirmer comme une culture originale et indépendante de la culture européenne.

La quête de la tradition nationale et le retour vers les « origines »

La nécessité d'unir la nation russe autour d'une « tradition nationale », au XIX^e siècle, apparaît en Russie entre autres comme un moyen de s'opposer à l'Occident. Ces idées émergent principalement dans le discours des slavophiles et des panslavistes, lesquels voient dans l'opposition à l'Europe un moyen d'épanouissement et de développement pour la Russie. Au XIX^e siècle la philosophie

11. Cité dans Niels Oke Nilsson, « Arxaizm i modernizm » [Archaïsme et modernisme], in *Poèzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Xardžieva* [Poésie et peinture. Recueil de travaux en hommage de N. I. Xardžiev], M., Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 76.

12. Valerij Prokofiev, « O trëx urovnjax xudožestvennoj kul'tury Novogo i Novejšego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nyx iskusstvax) » [Sur les trois niveaux de la culture artistique des époques moderne et contemporaine (problème du primitif dans l'art pictural)], in *Primitiv i ego mesto v xudožestvennoj kul'ture Novogo i Novejšego vremeni* [Le Primitif et sa place dans la culture artistique des époques moderne et contemporaine], M., Nauka, 1983, p. 11-12.

russe élabore l'idée du pouvoir unificateur de l'orthodoxie (« *sobornost'* ») qui pourrait devenir un moyen de rassembler le peuple et l'aristocratie. Aux fondements de la religion orthodoxe russe se trouve la christianisation de la Rus' de Kiev au cours des IX^e et X^e siècles. Cet événement a joué un rôle extrêmement important à la fois pour l'unification politique des principautés russes et pour la politique extérieure du pays. En effet, en adoptant le christianisme pratiqué à Byzance, la Russie s'est fait un allié puissant. L'orthodoxie est devenue l'un des éléments cruciaux rapprochant la Russie et Byzance. Cette alliance a apporté en Russie non seulement la religion, mais aussi des traditions artistiques et livresques ainsi que des savoir-faire artisanaux. De cette manière, l'Empire byzantin s'est situé au commencement de l'État russe et il a aussi incarné le rôle de source pour son patrimoine culturel et spirituel. Cela a permis au XIX^e siècle d'introduire l'idée que l'Empire russe était l'héritier de l'Empire byzantin. Ceci a par la suite donné lieu à un mythe selon lequel l'esprit byzantin retrouve son incarnation dans le corps de la Russie. Au cours du siècle, la croyance que le « byzantisme » est le fondement de l'épanouissement de la Russie n'a cessé de se renforcer. Dans le poème « La Prophétie » (1850), Fiodor Tioutchev exprime l'idée que la Russie pourra devenir la mère de tous les pays slaves uniquement si elle assimile l'héritage byzantin. En 1875, Konstantin Léontiev publie son ouvrage *Le Byzantisme et les Slaves* où cette idée trouve son expression la plus frappante :

[...] il [Léontiev] voit dans ce qu'il appelle le « byzantisme » le conservatoire des valeurs morales (ascétiques), politiques (« symphonie » de l'Église et de l'État autocratique) et esthétiques qui disparaissent en Europe sous la pression de la médiocrité petite-bourgeoise ou de l'égalitarisme socialiste¹³.

Selon Grigori Lozovik, pour les gouverneurs russes, l'affiliation avec la Byzance remplissait des fonctions très précises :

Le byzantisme de l'époque tsariste exerçait une fonction politique et idéologique extrêmement importante. Il préparait les esprits et inspirait sans cesse l'idée que les tsars russes sont des héritiers directs des empereurs byzantins, que la nation slave (il faut lire : grand-russe) est un successeur naturel de la dignité, de la puissance, de la richesse et de la grandeur tombées des mains des

13. Michel Niqueux, *L'Occident vu de Russie*, Paris, Institut d'études slaves, 2016, p. 458.

Grecs romains cacochymes, que l'Église orthodoxe est l'héritière unique des idéaux religieux du monde orthodoxe tout entier¹⁴.

Comme le constate Irina Chevelenko en s'appuyant sur les études d'Olga Maïorova¹⁵, les idées panslavistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle étaient en particulier liées à la mythologisation du passé commun slave. L'histoire nationale russe était envisagée non comme l'histoire de l'État, mais comme l'histoire d'un peuple. La communauté de la langue écrite et celle de la religion ont été à l'origine de ce mythe national¹⁶ : « Le panslavisme du XIX^e siècle [...] a construit une représentation de l'ancienne communauté slave linguistique (et religieuse) comme celle des sources de l'histoire nationale russe¹⁷. » Dans ce contexte, l'étude de la peinture d'icônes comme « branche périphérique de l'art chrétien grec¹⁸ » a été très favorisée. Cependant, à ce stade de la réflexion, on accordait de la valeur aux icônes non pas pour leur spécificité esthétique, mais pour leur ancienneté et pour leur fonction de « gardiennes d'une tradition unique¹⁹ ». En 1913, une exposition d'art russe ancien, précédée de la découverte d'icônes russes, dont *La Trinité* d'Andrei Roublev, a constitué un moment décisif dans l'histoire de la peinture d'icônes. Comme l'a montré Irina Chevelenko, cette exposition a permis à la « tradition nationale inventée » de se solidifier dans l'art russe et de mettre en valeur l'affiliation des avant-gardes avec la tradition de la peinture d'icônes pour « réécrire leur généalogie²⁰ ».

La quête de l'identité russe s'est déroulée autant sur le plan politique que sur le plan esthétique. Cette recherche coïncide en outre

14. Grigorij Lozovik cité par Andrej Domanovskij dans Andrej Domanovskij & Sergej Soročan, « Mif Vizantii: vizantijskaja civilizacija v istorii, istoriografii i obščestvennyx predstavlenijax » [Le mythe de la Byzance : la civilisation byzantine dans l'histoire, l'historiographie et les représentations sociales], *Vizantijskaja mozaïka* [La Mosaïque byzantine], 2013, p. 29.

15. Olga Maiorova, *From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation Through Cultural Mythology, 1855-1870*, Madison, Wis, The University of Wisconsin Press, 2010.

16. Fëdor Buslaev, « Obščue ponjatija o russkoj ikonopisi » [Les idées générales de la peinture russe d'icônes, 1866], cité dans Irina Ševelenko, *Modernizm kak arhaizm, op. cit.*, p. 182.

17. *Ibid.*, p. 274-275.

18. *Ibid.*, p. 424.

19. *Ibid.*, p. 422.

20. *Ibid.*, p. 488-490.

avec la crise esthétique plus universelle de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. La réponse à cette crise globale s'est formée dans « un nouveau système de codes artistiques²¹ » qui à son tour est devenu le langage de l'avant-garde. Dans son ouvrage *L'Archaïsme dans l'avant-garde russe*, Valéry Baïdine défend l'idée que la relation entre archaïsme et avant-garde est réciproque : autant nous pouvons trouver une inspiration archaïque dans les œuvres d'avant-garde, autant les éléments culturels archaïques (c'est-à-dire « “oubliés” dans les temps nouveaux ») possèdent en eux un potentiel avant-gardiste²² : « [...] l'archaïsme de la culture moderniste s'est appuyé sur des traditions extrêmement vivantes, qui donnaient un riche matériau pour la construction des utopies prospectives, traditions qui étaient sous-estimées et marginalisées dans la culture officielle²³ ». Parmi les tendances archaïsantes propres à l'avant-garde russe, Baïdine cite la « primitivisation » (« retour radical à un “point zéro” »), la « folklorisation » (« tradition archaïque encore vivante de la culture populaire ») et la tendance médiévale qui serait celle de la « tradition ancienne de l'Église russe et tout particulièrement de son iconographie²⁴ ». Ainsi, la tradition religieuse longtemps marginalisée dans la culture russe se voit officialisée au niveau national et devient l'une des sources principales de l'inspiration des artistes qui cherchent à renouveler le langage artistique. La tradition de l'art religieux devient fondatrice à la fois de la nation et de l'art de cette nation. Cependant entre le moment de l'identification de l'icône en tant qu'important monument de l'histoire russe, en 1866²⁵, et la reconnaissance officielle de ses valeurs esthétiques, à l'exposition de 1913, quarante-sept ans s'écoulent. L'écart entre ces deux moments est significatif. Il indique le temps de répercussion d'un événement, comme la découverte des icônes dans des cathédrales abandonnées, sur la société. Le battage médiatique autour de ces manifestations contribue aussi à la promotion de leur objet. Le contexte dans lequel Mikhaïl Vroubel commence à

21. Mixail German, *Modernism: iskusstvo pervoj poloviny XX veka* [Modernisme : l'art de la première moitié du XX^e siècle], SPb., Azbuka, 2018, p. 9.

22. Valéry Baïdine, *L'Archaïsme dans l'avant-garde russe (1905-1941)*, Lyon, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2006, p. 26-29.

23. *Ibid.*, p. 30.

24. *Ibid.*

25. Il s'agit de l'article de Fëdor Buslaev, « Obščie ponjatija o russkoj ikonopisi » [Les idées générales sur la peinture d'icône russe], 1866.

s'intéresser aux fresques russes du XII^e siècle et à travailler avec celles-ci correspond à la période située entre ces deux événements. Le « nationalisme esthétique » de la fin du siècle se manifeste encore par le biais des œuvres réalistes des Ambulants dans lesquelles la représentation formelle est conditionnée par l'importance donnée au contenu. Par conséquent, le travail de Vroubel s'inscrit dans l'intérêt commun pour l'icône, mais il ne trouve pas la même réception que les œuvres des avant-gardes car le public et la société artistique n'étaient pas encore prêts à accueillir ce peintre.

L'inspiration byzantine dans l'œuvre de Mikhaïl Vroubel

« Des sujets religieux, le monumentalisme des formes et une archaïsation consciente définissent la première autant que la deuxième étape de l'œuvre du peintre²⁶ », écrit Nikolai Taraboukine à propos de Mikhaïl Vroubel. En effet, les travaux de la restauration de l'église Saint-Cyrille et ceux de la préparation des fresques pour la cathédrale Saint-Vladimir à Kiev ont joué un rôle non négligeable dans la formation de Vroubel peintre. En 1884, Mikhaïl Vroubel est invité par Adrien Prakhov pour travailler sur la restauration des anciennes fresques russes à Kiev. Encore étudiant à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, Vroubel s'engage dans ce travail qui lui demande une étude précise des exemplaires de l'art russe ancien encore très influencés par l'art byzantin. C'est là pour le peintre une période de déception, l'amenant néanmoins à se renouveler : « Pendant cette année et demie, j'ai fait beaucoup de choses insignifiantes et défailantes et je constate avec tristesse combien encore je dois travailler. À bas la tristesse et plus vite au travail²⁷ », dit-il. À Kiev, survient « un revirement des convictions artistiques de Vroubel, lequel a brusquement franchi la limite entre l'élève et le maître. Il n'a vu derrière lui que des exercices scolaires et non pas un art véritable²⁸ ». Quelques mois plus tard, sous la recommandation de Prakhov qui accueille et dirige le peintre dans son travail, Vroubel décide d'aller à Venise pour y voir des originaux des mosaïques byzantines, ce qui met fin à ses études à

26. Nikolaj Taraboukine, *Vroubel'* [Vroubel], M., Iskusstvo, 1974, p. 133.

27. Eleonora Gomberg-Veržbinskaja (éd.), *Vroubel'. Perepiska, vospominanija o xudožnike* [Vroubel. Correspondances, souvenirs sur l'artiste], L., Iskusstvo, 1976, p. 46.

28. Pëtr Suzdalev, *Vroubel' : Ličnost', Mirovozzrenie, Metod* [Vroubel: Personnalité, Conception du monde, Méthode], M., Izobrazitelnoje iskusstvo, 1984, p. 204.

l'Académie. Le premier « art véritable », que Vroubel affirme percevoir est donc l'art religieux d'inspiration byzantine : « Chère Byzance comme elle est²⁹. » Malgré la déception liée à ses années académiques, Vroubel trouve une grande source d'inspiration dans les œuvres anciennes russes et byzantines, ce qui le conduit à une productivité intense.

Afin de comprendre comment l'art ancien se manifeste dans l'œuvre de Vroubel, il est pertinent d'évoquer les traits qui caractérisent l'esthétique de l'art byzantin. Dans son *Histoire de la peinture byzantine*, Viktor Lazarev associe les caractéristiques propres à la peinture byzantine à différentes étapes de l'existence de l'Empire. Dans l'Empire byzantin, « l'art a cessé d'être l'objet d'une perception sensuelle comme il l'était dans l'Antiquité » ; « il s'est transformé en une arme puissante d'une emprise religieuse, destinée à emmener le croyant du monde réel dans le monde supra-sensible³⁰ » ; « l'artiste était envisagé non pas comme un créateur de valeurs individuelles, mais comme celui qui exprime une conscience subpersonnelle » ; ainsi, « l'art byzantin portait un objectif purement didactique : [...] il devait aider la mémoire et diriger l'imagination dans la bonne direction ». Dans cet univers, le culte religieux et l'art, qui était au service de ce dernier, accomplissaient le rôle de connecteurs entre le monde terrestre et le monde d'au-delà. La tâche de l'artiste consistait à représenter le spirituel : non pas des phénomènes, mais leur idée. À son tour, « l'idée était envisagée comme une pensée créatrice de Dieu ». « Parce que la notion d'imagination était absente chez les Byzantins, la possibilité d'une perception adéquate de l'idée était niée. Il était possible seulement de se rapprocher d'elle, mais il n'était pas possible de la représenter matériellement. » L'objet d'art religieux – l'icône – était donc une porte sur l'invisible à travers une représentation non seulement visible, mais aussi soumise à des canons iconographiques très précis.

29. «[Был я в Торчелло, радостно шевельнулось на сердце] – родная, как есть, Византия», Lettre de Mikhaïl Vroubel (commentant son voyage à Torcello) à Adrien Prakhov en date du 31 décembre 1884, cité in Eleonora Gomberg-Veržbinskaja (éd.), *Vroubel', op. cit.*, p. 72.

30. Ici et jusqu'à la fin du paragraphe citations par Viktor Lazarev, *Istoriya vizantijskoj živopisi* [Histoire de la peinture byzantine], M., Iskusstvo, 1986, vol. I, p. 10-18.

À première vue, l'esthétique de l'art religieux byzantin s'apparente à l'esthétique symboliste, dont Mikhaïl Vroubel est traditionnellement considéré comme le premier représentant en Russie :

[...] la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi³¹.

Une analyse plus détaillée de la façon dont Mikhaïl Vroubel a acquis le langage de l'esthétique byzantine montrera comment le peintre parvient à adopter ce langage à son art et à l'art moderne en général.

Comme le note Iouri Davlitchine, le travail de Vroubel à l'église de Saint-Cyrille consistait à créer une variante sur un sujet donné en suivant les exemples des anciennes fresques. En revanche, les travaux pour la cathédrale Saint-Vladimir supposaient une « reconsidération artistique du langage de la peinture byzantine monumentale³² ». Entre ces deux étapes, Vroubel connaît une véritable évolution. Piotr Souzdalev commente à ce propos la façon dont Vroubel cherchait à reproduire le style byzantin :

Les premiers temps, dans ses fresques, il essayait d'appliquer la technique contemporaine de la peinture à l'huile pour le style monumental de la peinture byzantine et ancienne russe : dessin réaliste, formes volumineuses des figures et des têtes, caractère soigné et pesant de la représentation des visages, des mains et des pieds des saints et des habitants du ciel³³.

Le réalisme des figures est d'autant plus flagrant que Vroubel donne aux apôtres (*La Pentecôte*, 1885) et à la Vierge Marie (*Vierge à l'enfant*, 1885) les traits physiques des gens qu'il avait rencontrés. Le fils d'Adrien Prakhov, Nikolai Prakhov, avait la possibilité de suivre

31. Jean Moréas, « Le Symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886, p. 1-2.

32. Jurij Davlitsšin, « Izobrazitel'nyj jazyk èskizov rospisi Vladimirskogo sobora M. A. Vrubelja » [Le langage pictural des esquisses de M. A. Vroubel pour la cathédrale Saint-Vladimir], *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena*, 74, 2008, p. 137.

33. Pëtr Suzdalev, *Vrubel', op. cit.*, p. 204-205.

le travail de Vroubel à l'église Saint-Cyrille. Il reconnaît, dans les apôtres, certains artistes qui travaillaient à l'église avec Vroubel, le prêtre de cette église, ainsi qu'Adrien Prakhov lui-même³⁴. En la *Vierge à l'enfant*, de nombreux historiens de l'art reconnaissent la femme d'Adrien Prakhov, Emilia, dont l'artiste était probablement amoureux. Selon Nikolai Prakhov, Vroubel ne peignait pas les figures d'après les personnes réelles, mais il avait une bonne mémoire visuelle qui lui suffisait pour son travail. Cependant, un tel réalisme semble être encore loin de l'esthétique de l'art byzantin où les figures des saints revêtent un caractère symbolique. Néanmoins, le peintre parvient à atteindre des effets de mosaïque par le biais de la construction des formes et des volumes passant par le développement minutieux des plans³⁵. Le travail de Vroubel à l'église Saint-Cyrille semble ainsi être largement défini par les connaissances et le savoir-faire que l'artiste a acquis à l'Académie.

Le voyage à Venise que Mikhaïl Vroubel entreprend afin de préparer son projet pour la cathédrale Saint-Vladimir a probablement été la période la plus importante pour le devenir du peintre. Parmi les cathédrales que Vroubel a pu visiter, la basilique Saint-Marc et la cathédrale Santa-Maria Assunta de Torcello possèdent toutes les deux des mosaïques byzantines du XII^e siècle. Le bénéfice de ce séjour peut être résumé par les paroles adressées par Vroubel à Vassili Savinski :

Oh, mon cher Vassili Evmenievitch, combien avons-nous de beauté en Russie. [...] Et tu sais ce qui se trouve à la tête de cette beauté – la forme, qui est créée par la nature pour toujours. [...] [elle] m'est éternellement chère, parce c'est la porteuse de l'âme qui se découvrira à toi seul et qui t'expliquera la tienne. Comprends-tu ?³⁶

La méthode selon laquelle l'artiste exerce son étude de l'art byzantin consiste à « voir » et « sentir » : « Comme “technique”, il n'y a que la capacité de voir, comme “création” – sentir profondément [...] »³⁷. Cette approche, qualifiée ensuite par Vladimir Propp de

34. Èleonora Gomberg-Veržbinskaja (éd.), *Vroubel', op. cit.*, p. 176.

35. *Ibid.*

36. Mixail Vrubel' à Vasilij Savinskij, mars-avril 1885, cité dans *ibid.*, p. 75.

37. *Ibid.*

« pénétration artistique³⁸ », a permis au peintre non seulement d'acquérir la technique des artistes grecs et italiens, mais également de percevoir le fondement même de l'art byzantin.

Il est important de noter que les mosaïques vues par l'artiste à Venise n'appartiennent pas strictement au canon byzantin de l'art de Constantinople, car elles sont très influencées par la tradition occidentale. Par exemple, les corps et les visages humains sont plus géométriques, les draperies sont davantage accentuées et, en général, un style linéaire parfois brut domine les représentations de volumes planes³⁹.

Cependant, des éléments tels que la composition frontale, le caractère décoratif et la façon spécifique de représenter les figures restent des caractéristiques essentielles des mosaïques que nous trouvons à la Basilique Saint-Marc et à la Santa Maria Assunta.

Les œuvres du *Jugement dernier* et de *L'Agneau mystique soutenu par quatre anges* illustrent l'un des aspects caractéristiques de la reproduction des scènes religieuses à Byzance.

La scène du *Jugement dernier* est représentée sur un fond doré, ce qui a une fonction très précise, selon Viktor Lazarev : le fond doré « isole [et] arrache l'image de son entourage réel ». De cette façon, l'image est transposée dans un monde idéalisé, éloigné des lois terrestres⁴⁰. Une autre fonction est attribuée au fond dans *L'Agneau mystique soutenu par quatre anges*. Les anges y sont entourés d'ornements végétaux très colorés remplissant tout l'espace libre. Cela crée une saturation de l'image qui repousse le regard du spectateur de la profondeur vers la surface en créant ce que Pavel Florensky appelle une « perspective inversée⁴¹ ».

38. Propp Vladimir, « Vrubel' i fol'klor » [Vroubel et le folklore], dans Vladimir Ševčenko (éd.), *Folklor, Literatura, Istorija* [Folklore, Littérature, Histoire], M., Labirint, 2002, p. 150-171.

39. Viktor Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, op. cit., p. 148-150.

40. *Ibid.*, p. 18.

41. Pavel Florenskij, « Obratnaja perspektiva » [La Perspective inversée], *Trudy po žnakovym sistemam*, 3, 1967.



Mosaïque du *Jugement dernier*, XI^e et XII^e siècles, cathédrale Santa-Maria Assunta à Torcello. Cliché : Ismoon



Mosaïque du « L'Agneau mystique soutenu par quatre anges », XII^e siècle, cathédrale Santa-Maria Assunta à Torcello. Cliché : Marie Gabriel

Nous pouvons observer l'évolution du traitement du fond chez Vroubel grâce aux esquisses de la *Pietà* que le peintre réalise pour la cathédrale Saint-Vladimir de Kiev. Le paysage quasiment pastoral de la première variante de la *Pietà* est remplacé par des fonds géométriques remplis de couleurs et de jeux de lumière dans les variantes qui suivent. Selon l'analyse de Iouri Davlitchine, le jeu des figures géométriques envahit brutalement la scène d'une grande tension émotionnelle, ce qui redonne à cette représentation une dynamique cosmique⁴². Ainsi, le peintre rend le fond actif et sémantiquement rempli. Dans ses œuvres plus tardives, le peintre reprend également cette manière de traiter l'arrière-plan. Dans le tableau *Le Preux* (1899), les éléments de la composition semblent habiller le personnage central. La structure de l'herbe et des arbres dans la forêt, les poils du cheval et la tenue guerrière du héros sont travaillés en petites touches, ce qui crée un effet de mosaïque et établit une unité dans la composition entière. Le personnage semble se fondre dans le décor, ce qui souligne son appartenance à la nature et au monde populaire. De même, le fond décoratif dans la série des représentations du Démon, que ce soit dans les illustrations du poème de Mikhaïl Lermontov⁴³ ou dans les grands tableaux, joue un rôle sémantique très important. Le bas du corps du Démon est souvent dessiné de manière abstraite. Ainsi, la structure cristalline de l'habit bleu du *Démon assis* (1890) est reprise dans la représentation des fleurs qui semblent être faites de pierres précieuses. Dans les tableaux du *Démon volant* (1899) et du *Démon terrassé* (1902), le corps du personnage se dissout dans le paysage et il est difficile de le distinguer à première vue. De cette manière, Vroubel semble souligner la nature double du Démon, à la fois humaine et divine, ainsi que son appartenance au monde de l'au-delà, invisible pour les yeux des spectateurs. Le fond dans les œuvres de l'artiste joue non seulement un rôle de contextualisation, mais prend également une part active dans le fonctionnement de la composition à la façon des représentations byzantines.

Le traitement « mosaïque » est également très caractéristique de l'œuvre de Vroubel. Piotr Souzdalev commente la technique inven-

42. Jurij Davlitšin, « Izobrazitel'nyj jazyk èskizov rospisi Vladimirskogo sobora M. A. Vrubelja », art. cit., p. 139.

43. Mikhaïl Vroubel a réalisé trente-six illustrations (dont seulement vingt ont été publiées) du poème *Le Démon* (1839) de Mikhaïl Lermontov pour une édition jubilaire parue chez Kušnerev en 1891.

tée par Vroubel afin de reproduire l'effet mosaïque dans la peinture :

Les impressions vénitiennes sont plus au moins visibles dans la technique de deux tableaux que Vroubel a peint en 1886 à Kiev : *Conte oriental* et *Jeune Fille sur fond de tapis persan*. Le premier représente une sorte de miniature d'aquarelle, un travail d'orfèvre par la finesse et le soin de la peinture, où le peintre d'abord couvrait la surface avec des couches de couleur relativement larges et du bout d'un pinceau fin les tapissait ensuite avec des points et de petites tâches de teintes différentes obtenant ainsi l'effet du scintillement mosaïque de la couleur [...]. Ici, Vroubel n'a pas imité la mosaïque [...], mais il a inventé une nouvelle technique demandant une maîtrise subtile et un acte d'assiduité [...]⁴⁴.

L'« effet mosaïque » rejoint la nature de l'art byzantin et renforce l'effet décoratif dans les tableaux de Vroubel. Cette technique a probablement inspiré à l'artiste une structure cristalline, mentionnée ci-dessus, qui revient régulièrement dans ses œuvres les plus tardives. Une telle décomposition des objets en formes géométriques et en points est possible grâce au jeu des couleurs. En 1885, Vroubel écrit dans l'une de ses lettres envoyées depuis Venise : « [...] je feuillette encore une fois ma Venise [...] comme un livre spécial utile et non pas comme une invention poétique. Ce que je trouve en elle est intéressant pour ma seule palette⁴⁵ ». En commentant cette lettre, Piotr Souzdalev estime que le choix des couleurs profondes et sombres (cerise foncé, jaune, vert, doré) est inspiré à Vroubel par les mosaïques byzantines⁴⁶. En effet, nous trouvons cette palette non seulement dans les icônes kiéviennes de Vroubel, comme le précise Souzdalev, mais aussi dans des toiles telles que *Le Séraphin à six ailes* (1904), la trilogie du *Démon*, *Le Preux* et la *Jeune Fille sur fond de tapis persan* cités ci-dessus. La peinture des ailes du Séraphin met particulièrement en valeur le fonctionnement des rehauts de doré, de jaune et de rouge sur fond violet qui rendent tangible la structure des plumes et de la couronne du Séraphin décorées de pierres précieuses. Les pierres apparaissent également dans l'esquisse de la *Résurrection* où ce motif se manifeste dans les habits des anges, dans le sarcophage du Christ et dans les fleurs qui remplissent la partie centrale de l'image. À leur tour, les pierres

44. Pëtr Suzdalev, *Vroubel', op. cit.*, p. 210.

45. *Ibid.*, p. 207.

46. *Ibid.*

précieuses reviennent régulièrement dans les représentations byzantines des saints, ce que nous pouvons notamment observer dans les mosaïques de Santa Maria Assunta. Dans l'esthétique byzantine, les pierres précieuses devaient attirer les hétérodoxes « éblouis par la richesse du rituel » et convaincre ceux-ci de leur propre insignifiance devant la grandeur de l'empereur byzantin⁴⁷. Selon Iouri Davlitchine, le coloris irréel qu'utilise Vroubel « est lié à la tendance à l'affaiblissement de l'association concrète de la couleur à l'objet, à sa dématérialisation et par conséquent, au renforcement du caractère atemporel et interspatial de l'image⁴⁸ ». La tendance à la dématérialisation se manifeste également à travers le traitement des corps et des yeux des personnages. Comme le constate Nikolai Taraboukine

[...] dans le portrait, les yeux avaient pour Vroubel une signification déterminante. [...] Pour rendre le visage vif, Vroubel donnait aux yeux une expression différente. Nous trouvons du contraste dans l'expression des yeux, dans les parties gauche et droite ou basse et haute du visage, chez les maîtres anciens. Mais Vroubel ajoute une certaine variété dans ce procédé. Il fait regarder l'un des yeux directement vers le spectateur et il rend l'autre œil en quelque sorte aveugle, fermé, dirigé vers l'intérieur. C'est un regard « arrêté » que nous pouvons observer chez une personne pensive, rêveuse, et cela est particulièrement flagrant dans les autoportraits⁴⁹.

Le peintre Nikolai Mourachko se rappelait que Vroubel passait des heures à travailler les yeux du Christ en les laissant longtemps sans pupilles. Selon les mémoires de Mourachko, Vroubel expliquait cela par la nécessité de trouver une expression précise pour les yeux en arrondissant leur forme, tandis que la pupille pour lui n'était qu'un détail⁵⁰. La même importance était accordée aux yeux par les artistes byzantins : selon Viktor Lazarev, les yeux étaient un moyen d'exprimer une contemplation immatérielle immobile et de représenter l'âme⁵¹. Dans les tableaux *Le Démon assis, Pan* (1899) et *La Princesse Cygne* (1900), non seulement les yeux attirent le regard du spectateur, mais ils deviennent aussi le centre de la composition, son point de fuite.

47. Viktor Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, op. cit., p. 13.

48. Jurij Davlitšin, « Izobrazitel'nyj jazyk eskizov rospisi Vladimirskogo sobora M. A. Vrubelja », op. cit., p. 139.

49. Nikolaj Taraboukine, *Vrubel'*, op. cit., p. 64.

50. Nikolaj Muraško cité par Pëtr Suzdalev, *Vrubel'*, op. cit., p. 208.

51. Viktor Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, op. cit., p. 19.



Mikhaïl Vroubel, *Pan*, 1899, huile sur toile, 124 x 126 cm
Galerie d'État Tretiakov (Moscou). Source de l'image : Wiki Commons

Les contemporains de Vroubel rappellent que le peintre ne se servait pas de mannequins pour peindre les corps et les visages, mais qu'il le faisait d'après mémoire⁵². De même, en analysant la représentation des anges dans les fresques pour l'église Saint-Cyrille, Piotr Souzdalev en vient à supposer que Vroubel ne recourait pas à des études naturalistes pour les différentes parties du corps, car ses figures des anges ne semblent pas réalistes⁵³. Bien que les mosaïques vénitiennes de Saint-Marc et de la cathédrale de Torcello s'éloignent de l'immatérialisme des corps byzantins en soulignant la corporalité des figures, Vroubel semble saisir cet élément de manière intuitive. Selon le canon byzantin, la représentation de la draperie joue un rôle très particulier : les corps des figures se cachent derrière des plis fins de vêtements « dont le rythme linéaire dénonce le caractère distrait, irréel⁵⁴ ». Contrairement à la représentation traditionnelle dans l'art de Renaissance, le drapé ne sert pas à mettre le corps en valeur, mais à le cacher et presque à le dissoudre. La représentation des corps chez Vroubel évolue. En effet, il passe d'un travail minutieux sur le drapé des apôtres dans *La Pentecôte* (1885), où tous les membres du corps sont faciles à distinguer, aux représentations des anges, du Démon et de Pan, dont les corps et les vêtements ont souvent un caractère décoratif, jusqu'à se confondre avec le fond. Il est curieux de noter qu'Ilia Répine reprochait à Vroubel que l'épaule de son Pan semble froissée⁵⁵. De même, Valentine Serov a fait remarquer à Vroubel des défauts dans l'anatomie du Démon⁵⁶. Pourtant, la démarche de Vroubel semble bien pensée : même si le haut du corps de ces deux personnages est fermement dessiné, il ne représente pas un humain mais un être double, un esprit ou une divinité d'apparence humaine, capable de transformer son corps et même de le quitter.

52. D'après les souvenirs de Nikolai Mourachko et Nikolai Prakhov, cités dans Eleonora Gomberg-Veržbinskaja (éd.), *Vroubel', op. cit.*, p. 158, p. 181.

53. Pëtr Suzdalev, *Vroubel', op. cit.*, p. 205.

54. Viktor Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi, op. cit.*, p. 19.

55. *Pan*, 1899. Répine cité par Stepan Yaremitch, *Vroubel'*, éd de I. Grabar', M., Knebel', 1911, p. 153-154.

56. Il s'agit d'une des variantes du *Démon terrassé* (1902), d'après les souvenirs d'Ilia Ostroukhov, cité dans Eleonora Gomberg-Veržbinskaja (éd.), *Vroubel', op. cit.*, p. 261.

Dialogue entre époques

L'analyse de ces quelques éléments repris par Mikhaïl Vroubel à la tradition picturale byzantine met en valeur la façon dont s'établit un dialogue entre la tradition ancienne et l'art moderne. Vroubel ne se contente pas de styliser ses peintures pour les faire correspondre au projet de la restauration, mais essaye de saisir le savoir-faire des maîtres grecs et italiens. Cette méthode de « pénétration artistique » consiste en une observation attentive, ainsi qu'en une infatigable pratique. À son tour, l'art byzantin permet à Vroubel de percevoir la forme esthétique en tant qu'unité sémantique essentielle. Il serait pertinent de comparer le procédé de Vroubel avec celui des artistes russes du XII^e siècle :

[...] après avoir assimilé les formes byzantines importées, l'imagination russe commence à introduire des observations vives, c'est-à-dire que, sous nos yeux, commence ce processus artistique organique qui a aidé notamment les Italiens, lesquels après avoir profité de tout ce que leur a donné Byzance, ont dirigé l'art, la quête de beauté de la vie humaine extérieure et intérieure de plus en plus loin vers une perfection prodigieuse dans les créations du XVI^e siècle. Le XI^e siècle était pour nous le siècle d'apprentissage, le XII^e siècle – celui du commencement de l'activité indépendante⁵⁷.

En effet, la période kiévienne de Vroubel marque une étape de passage de l'élève au maître. Cela concerne non seulement l'artiste lui-même, mais aussi l'art russe en général. L'activité des artistes de l'époque moderne, au sein de laquelle Vroubel occupe une place centrale, a permis aux artistes des époques suivantes, aux avant-gardes en particulier, de revisiter et de s'approprier l'héritage national. Comme le remarque Valéry Baïdine,

À la différence de l'avant-garde, l'Art nouveau et le symbolisme se trouvaient en dialogue beaucoup plus profond avec les cultures archaïques et traditionnelles. [...] M. Vroubel, N. Roerich, et beaucoup d'autres formaient une « nouvelle culture » bien plus savante que celle des poètes et des artistes de gauche. C'est dans leurs œuvres que l'avant-garde a trouvé un point de départ réel pour son recours aux traditions – folklorique, médiévale, antique – et à tout l'héritage protoculturel⁵⁸.

57. Adrian Praxov, « Otkrytie fresok Kirillovskogo monastyrya pod Kievom » [La découverte des fresques du monastère Saint-Cyrille près de Kiev], *Žurnal ministerstva narodnogo prosvěšeniya*, vol. 226, 3, 1883, p. 33-34.

58. Valéry Baïdine, *L'Archaïsme dans l'avant-garde russe (1905-1941)*, *op. cit.*, p. 676.

Les artistes de la modernité, parmi lesquels Mikhaïl Vroubel au premier chef, ont érigé le socle sur lequel les avant-gardes des années 1900 ont pu construire le mythe selon lequel elles auraient fait renaître l'art national⁵⁹. Si en 1891, les corps représentés par Vroubel ont été comparés à des « poupées de chiffons⁶⁰ », en 1905 a lieu une évolution du goût artistique, comme le constate le critique d'art Sergeï Makovski : face au « national » et à l'« original », est privilégiée une « nouvelle résolution des problèmes picturaux⁶¹ ». Une réévaluation tardive des principes esthétiques du nouvel art russe ainsi que la maladie de l'artiste, causant la fin prématurée de sa carrière, n'ont pas permis une appréciation opportune de son art. Ce que le peintre a perçu de manière, semble-t-il, intuitive, a été théorisé une décennie plus tard. Aujourd'hui, les historiens d'art et les critiques rendent de plus en plus souvent hommage à Vroubel comme étant le peintre qui a rendu possible l'entrée de l'art russe dans le nouveau millénaire. Pour conclure, nous voudrions citer les paroles de Camilla Gray, lesquelles résument de manière juste le rôle joué par Mikhaïl Vroubel pour le devenir de l'art russe :

Plus que tout autre artiste, Vroubel a été une source d'inspiration pour l'avant-garde en Russie pendant une vingtaine d'années. Il peut être reconnu comme le Cézanne russe, car il partage avec ce dernier un certain nombre de caractéristiques : les deux artistes rapprochent les siècles dans leurs œuvres, et non seulement les siècles, mais deux visions qui séparent radicalement le XIX^e du XX^e siècle : « l'art moderne » de l'art européen occidental depuis la Renaissance et la naissance de la peinture de chevalet⁶².

Centre de recherche Europe-Eurasie
Paris, INALCO

59. Irina Ševelenko, *Modernizm kak arxaizm*, op. cit., p. 474.

60. À propos des illustrations de M. Vroubel des œuvres de M. Lermontov dans « Bibliografija M. Ju. Lermontov. Sočinenija » [La Bibliographie de Mikhaïl Lermontov. Les compositions], *Artist*, 16, 1891, p. 133.

61. Sergej Makovskij cité par Irina Ševelenko, *Modernizm kak arxaizm*, op. cit., p. 172.

62. Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, Londres, Thames and Hudson, 1971, p. 30.