

Visages de Russie Boris Grigoriev et Ivan Bounine

TATIANA VICTOROFF

Très estimé Ivan Alexciévitch,

Veillez recevoir une invitation à mon exposition ; je serai très honoré de votre présence le jour de l'ouverture. J'ai été très heureux de faire votre connaissance, d'autant que je sens qu'il y a beaucoup de choses communes dans notre représentation de l'homme russe, ou plutôt du peuple. Je pense que mon grand tableau *Visages de Russie* qui se trouve actuellement au « Salon d'Automne » vous en dira plus.

Nous avons encore quelques jours pour avoir l'occasion d'aller voir l'exposition ensemble. Je suis frappé par l'attitude des gens de l'émigration quant à leur interprétation du peuple russe, où tous veulent voir de la politique « rouge » ou « blanche ». Alors qu'il n'y a là aucune politique.

Cette lettre de Boris Grigoriev à Ivan Bounine du 9 décembre 1921, conservée aux archives Ivan Bounine à Leeds¹, est l'un des rares témoignages des liens entre le célèbre peintre russe, participant aux expositions du « Monde de l'Art » dans la Russie de l'Âge

1. LRA (Leeds Russian Archive), MS 1066 / 2899. Nous remercions Richard Davies, conservateur des archives d'Ivan et Vera Bounine, pour la possibilité de publier des extraits des lettres de Grigoriev, Romain Rolland et Claude Farrère à Bounine.

d'argent, et l'écrivain élu à l'Académie en 1909 pour son enracinement dans les traditions russes anciennes. Tous deux quittent la Russie devenue bolchevique : Grigoriev en octobre 1919, passant clandestinement en Finlande, Bounine en février 1920, après deux ans de vie nomade dans le Midi de la Russie « que s'arrachaient alors, tour à tour, les "blancs" et les "rouges"² ». Leur première rencontre a sans doute lieu à Paris, en novembre 1921, à l'occasion de l'exposition organisée par le « Monde de l'Art » – association d'artistes russes refondée dans l'émigration – lors du « Salon d'Automne » au Grand Palais. La peinture de Grigoriev y est représentée par quarante tableaux de genres divers. Grigoriev, qui ne connaît pas encore Bounine personnellement (il signe « Boris Grigoriev, peintre », comme s'il s'agissait d'une première présentation ou d'un rappel), s'adresse non seulement à un compatriote mais surtout à un confrère dans l'art, avec qui il ressent une certaine parenté dans sa vision du peuple russe et de l'homme en général.

Que peuvent « dire » à Bounine les *Visages de Russie* de Grigoriev (*Liki Rossii*), grande peinture sur bois³ qui représente un groupe de paysans alignés au premier plan comme devant l'objectif d'un appareil photo ?

Leurs visages pétrifiés et ridés, et cela de quelque âge qu'ils soient, leurs mains allongées et grossières, leurs bouches grimaçantes et surtout leurs yeux brillants font fortement penser à la peinture des paysans proposée par Ivan Bounine dans son roman *Village* en 1910. Celui-ci marque pour Bounine « le début de toute une série d'œuvres qui dépeignent sans fard les caractères russes, l'âme russe, son originale complexité, ses bases lumineuses et ténébreuses, mais presque toujours essentiellement tragiques⁴ ».

Le contraste est grand avec l'image du peuple « porteur de Dieu » créée par les « populistes » (*narodniki*) et les romantiques, ou avec le mythe de la Russie des paysans, sainte, mystique et féérique, célébrée par Viktor Vasnetsov, Mikhaïl Nesterov, Isaak Levitan,

2. Ivan Bounine, « Lettre de l'auteur à l'éditeur Bossard », in *Id.*, *Le Monsieur de San Francisco*, trad. de Maurice [Parijanine], Paris, Bossard, 1922, p. 8.

3. Grigoriev donne le même titre, *Visages de Russie*, à un cycle de portraits de paysans et d'artistes et à un livre en français (Paris, P. Ollendorf, 1923) qui reproduit ces portraits accompagnés de textes de Louis Réau, André Levinson, André Antoine et Clare Sheridan. Le grand panneau *Visage de Russie* est la première peinture reproduite (en noir et blanc) dans le livre.

4. *Ibid.*, p. 9-10.

Boris Koustodiev dans la peinture, ou par Pavel Zasodimski, Nikolaï Naumov, Philippe Nefedov dans la littérature. Au-delà de ce commun décalage avec l'art de leur temps, c'est la manière même de représenter un côté inconnu du peuple qui rapproche le peintre et l'écrivain. Les images bi-dimensionnelles chez Grigoriev ou à peine esquissées chez Bounine, les figures maladroitement et disproportionnées, mêlées, chez les deux artistes, à un monde d'animaux tout aussi grotesques, tout cela renvoie au style qualifié à cette époque de « primitiviste ». Les artistes russes de l'Âge d'argent le découvrent avec Gauguin et Picasso et les peintres « néoprimitivistes » (Henri Rousseau, les Nabis, Amadeo Modigliani, Niko Pirosmani), mais également grâce aux trésors de leur propre culture, l'icône ancienne en particulier. Celle-ci devient au début du XX^e siècle un objet d'études scientifiques et critiques (Pavel Florensky, Pavel Mouratov) et une source d'inspiration pour de nombreux artistes (Natalia Gontcharova, Kouzma Petrov-Vodkine, Elisabeth Kuzmina-Karavaeva). Mikhail Larionov et Alexandre Benois analysent sur le plan théorique ce mouvement⁵, qui se manifeste sous des formes variées et chez des créateurs d'orientations diverses parmi lesquels Konstantin Somov, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevitch, Vélimir Khlebnikov, Alexandre Blok.

Quels sont les enjeux de ce style qui frappe par son apparence simple mais garde tout son mystère, où tout semble être dit – et tout reste à dire ? En explorant les potentialités de ce style, le peintre et l'écrivain échangent, de plus, leurs rôles : Grigoriev édite sa peinture sous forme de livres où il inclut aussi bien ses propres textes théoriques et poétiques que ceux des critiques. Bounine, passionné de peinture⁶, manie sa plume comme un pinceau et propose des *ekphrasis* « primitivistes » des paysages et des portraits.

Nous analyserons *Visages de Russie* de Grigoriev comme un exemple représentatif de primitivisme en nous interrogeant sur les multiples paradoxes de cette peinture bidimensionnelle et elliptique, centrée sur les visages, qui s'ouvre à de multiples dimensions et interprétations, et en croisant cette œuvre avec *Le Village* de Bounine. Ces différents visages « typiquement russes » donnent

5. Aleksandr Benua, « Xudožestvennye pis'ma » [Lettres artistiques], *Reč'*, 19 mars 1910.

6. Il en parle notamment dans sa « Lettre de l'auteur à l'éditeur Bos-sard », *loc. cit.*, p. 8.



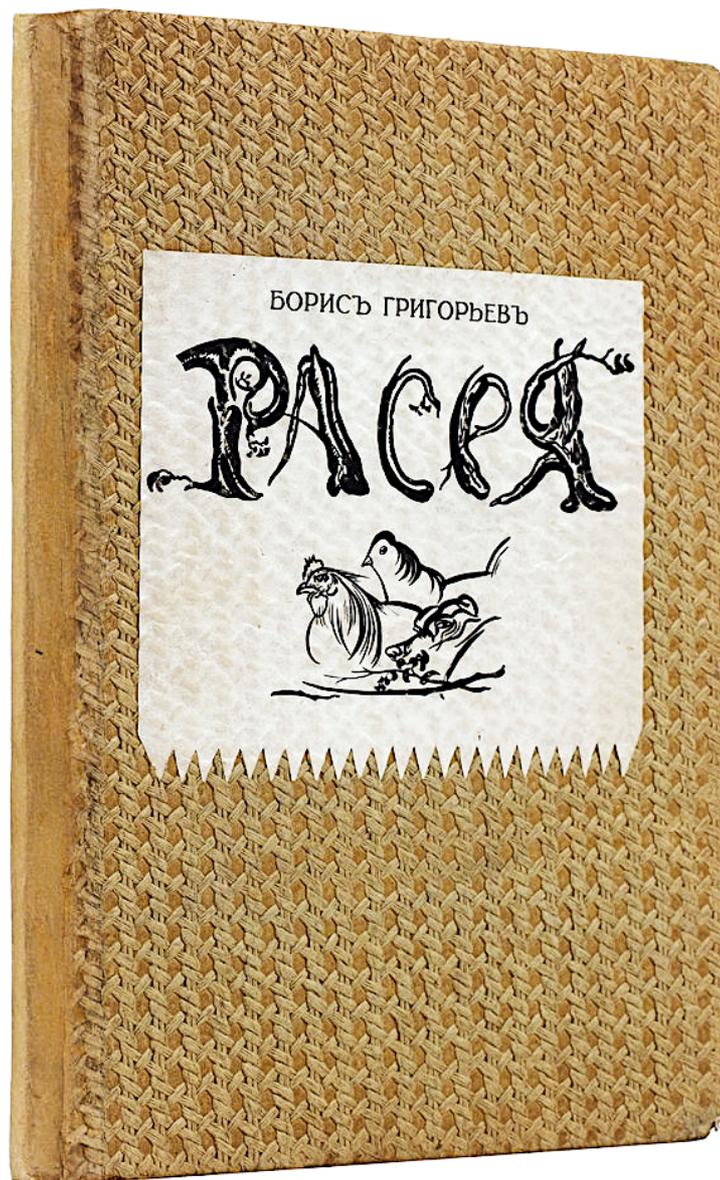
Boris Grigorieff [Grigoriev], « Visages de Russie » planche en noir et blanc (reproduisant le tableau du même titre, 1921) dans le livre *Visages de Russie*, P. Ollendorf, 1923. BNF (Paris)

accès à des racines humaines plus profondes et font surgir un *everyman* par-delà les origines géographiques et l'expérience historique. Cela permettra peut-être de nous approcher du mystère qui interpelle tout nouveau spectateur de Grigoriev ou lecteur de Bounine face au visage muet et au regard inquiétant de leurs personnages.

Visages d'une Russie du fond des âges

Visages de Russie est un panneau monumental de Boris Grigoriev⁷ créé à Paris en 1921 et présenté pour la première fois en novembre 1921 au « Salon d'Automne », où il invite Bounine. Par la suite, Grigoriev a inclus ce tableau à toutes ses grandes expositions

7. 200 x 250 cm, toile sur bois. Collection Mstislav Rostropovitch et Galina Vichnevskaja. Le panneau se trouve actuellement au Palais Konstantin à Saint-Pétersbourg.



Couverture de l'album de Boris Grigoriev, *Raseja*, P., S. Efron, 1918.
BNF (Paris)

en Europe et en Amérique latine, et il l'a gardé dans sa villa « Bori-sella » à Cagnes-sur-Mer (où il s'est installé en 1927) jusqu'à la fin de sa vie. Ce panneau, manifestement cher à l'auteur, poursuit le cycle monumental *Raseja* (c'est-à-dire, selon un mot inventé par Grigoriev, la Russie des villages et des faubourgs, des moujiks et des prolétaires, par opposition à une façade civilisée), peint en Russie entre 1916 et 1918 et édité en 1918 sous forme de livre dont la couverture même imite l'écorce de bouleau, matériau à tout faire de l'ancienne Russie⁸. Plusieurs de ses personnages comme *Le Vieillard d'Olonets*, inspiré par la rencontre avec le poète paysan Nikolai Kliouev en mai 1918⁹, ressemblent beaucoup aux personnages du *Village* de Bounine, à son Tikhon en particulier qui apparaît avec un regard « perçant » et « éclatant », une « barbe noire, avec quelques poils d'argent [...] beau, grand, bien découpé, comme par le passé : face sévère, basanée, très largement grêlée ; larges épaules, d'un galbe sec¹⁰ ».

8. *Raseja* est un album reproduisant les tableaux de Grigoriev et les accompagnant de textes signés, selon les éditions successives, par des auteurs divers. Le texte est d'abord publié en russe : Boris Grigor'ev, *Raseja*, P., S. Efron, 1918, avec des textes de P. E. Ščegolev, N. E. Radlov et Boris Grigor'ev. Le livre paraît ensuite en allemand : Boris Grigoriev, *Rasseja*, Potsdam – P. – Berlin, Müller – Efron, 1922, avec des textes d'Oskar Bie, Pawel Barchan, Alexander Benois, Anatoly Shaikevitch et Boris Grigoriev. Cette version est aussi publiée aux mêmes presses en russe (Boris Grigor'ev, *Raseja*, Potsdam – P. – Berlin, Müller – Efron, 1922). Ce sera cette dernière version, en russe, datant de 1922, que nous citerons ici.

9. Grigoriev peint, la même année 1918, le *Portrait du poète populaire Kliouev* qui présente, avec *Le Vieillard d'Olonets*, deux facettes de la même personne. Le poète Nikolai Goumiliev, qui a lui aussi visité Kliouev à Olonets, en fait un « portrait » très proche : « courtaud, hirsute, pesant, terrestre... il se mit à réciter des vers... des mèches de cheveux désordonnées lui tombèrent sur les yeux. Et à travers cette chevelure, il vous vrillait de ses yeux bleus, ivres de passions de ce monde ». Rimma Antipova (éd.), *Pskovskaja vystavka Borisa Grigor'eva* [Exposition pskovienne de Boris Grigoriev], M., Astreja-centr, 2015, p. 34.

10. Ivan Bounine, *Le Village*, trad. de Maurice [Parijanine], Paris, Stock, 1985, p. 11. Par la suite, toutes les citations du *Village* renvoient à cette édition, avec le numéro de la page entre parenthèses. Nous complétons les passages manquants dans cette traduction et proposons notre version de passages où cette traduction (la seule qui existe) s'éloigne sensiblement de l'original.



Boris Grigoriev, « Le Vieillard d'Olonets »,
 planche en couleur dans *Raseja*, P., S. Efron, 1918. BNF (Paris)

Grigoriev, de son côté, peint les paysans « sans fard¹¹ », dans la complexité de leurs caractères, montrant le lumineux et l'obscur avec sa technique propre, où le fond d'or, comme sur les icônes, et les images paisibles des champs à l'horizon forment un contraste frappant avec les visages sombres et presque grimaçants au premier plan. Toute la tragédie de leur existence et de leur personnalité ressort, soulignée, comme chez Bounine, par la main raidie, torturée du *Vieillard d'Olonets* qui repose pourtant sur une barbe presque lumineuse, ou comme celle du Stylite sur la célèbre fresque de Théophane le Grec du XIV^e siècle.

Visages de Russie reprend comme des réminiscences des figures de *Raseja*, mais de façon plus grave et pesante. Grigoriev ajoute à cette galerie de portraits les artistes du Théâtre artistique de Moscou rencontrés au théâtre des Champs-Élysées à l'occasion d'une

11. Voir le commentaire par Bounine au sujet de son *Village*, cité dans l'introduction, *ibid.*, p. 9-10.

ournée récente en France. Le critique français Louis Réau voit dans ces portraits « une Russie mystérieuse et inquiète, à la fois bestiale et mystique, tour à tour résignée et révoltée, capable des pires atrocités et des sublimes élans, la Russie de Dostoïevski¹² ».

Visages transfigurés, visages défigurés

Cette ambivalence ressort avant tout de la peinture des visages qui sont au centre de l'attention de Grigoriev et de Bounine.

Les visages au « teint terreux » mais aux yeux rayonnants, décrits par Bounine (p. 56), trouvent leurs équivalents sur les tableaux de Grigoriev où les faces pétrifiées sont illuminées par des yeux d'une grande vivacité. On retrouve chez lui les cheveux comme des « tourbillons de feu et les yeux et le visage grêlé » de Sen'ka, ou « le visage grand, maigre, aux pommettes légèrement prononcées [...] les sourcils gris, froncés, [les] petits yeux verdâtres » de Kouzma (p. 51-52). Sombres et lumineux, maléfiques et innocents, les visages condensent souvent, chez les deux artistes, toute l'ambiguïté du personnage : « Quand il baissait les paupières, ce n'était, semblait-il, qu'un simple d'esprit ; qu'il les levât seulement, on ne se sentait pas très rassuré¹³. » Sa « fresque » romanesque ne compte pas moins de quatre-vingt-dix visages. L'un ressemble à un reflet sur un samovar (p. 131), un autre à un masque de carnaval (p. 224). Le spectateur de Grigoriev est invité dès le titre *Visages de Russie* [*Liki Rossii*] à voir au-delà de l'ambivalence des personnages, à discerner leurs archétypes. En effet, le terme « *liki* », traduit par « visage », n'est guère utilisé en russe que pour évoquer les visages des saints sur les icônes, ces visages précisément que de nombreux critiques cherchent sur son panneau ; ils ne trouvent, à leur grande déception, que des images déformées ou grotesques de ce que « la Sainte Russie » représente dans la conscience populaire aussi bien russe qu'occidentale.

C'est que la référence de Grigoriev est plus profonde. Elle n'invite pas à chercher des ressemblances entre ces mystérieux paysans et les saints des icônes. Une parenté est pourtant là, frappante quand on lit ce qu'écrit Pavel Florensky, théologien et critique d'art, à propos des icônes : des visages tracés en quelques « lignes de force, de tension », « des plis dus à la tension, mais seu-

12. Louis Réau, in Boris Grigorieff, *Visages de Russie*, *op. cit.*, p. 16.

13. Ivan Bounine, *Le Village*, *op. cit.*, p. 157.

lement des plis possibles, potentiels¹⁴ ». On songe à ces paroles en regardant la peinture de Grigoriev, souvent qualifiée de « paradoxe sur le plan¹⁵ ». Il trouve un nouveau mode d'expression de la souffrance : les corps et les visages, transformés en contours, laissent place à un nouveau contenu, « potentiel ». Le choix des couleurs – bleu, rouge, or – est celui que l'on retrouve sur les icônes où l'or, qui sert de fond, figure la lumière du Thabor. Le tableau est ainsi un reflet transfiguré du monde, désamorçant la tension créée par les « lignes de tension » des visages au premier plan. Grigoriev reconnaît explicitement cette référence iconographique : « En art, nous avons notre propre tradition russe. Son fondement est l'art de l'icône, si ancien et si admirable¹⁶. » Le lien spirituel établi avec les chefs-d'œuvre du passé est un trait nouveau qui distingue les *Visages de Russie* du cycle *Raseja. Visages de Russie* s'éloigne de plus en plus de la peinture figurative et du grotesque ludique, propres aux tableaux grigorieviens des années 1910, et grâce à l'usage des modes de représentation propres à la peinture des icônes anciennes, cette œuvre prend un sens spirituel. Grigoriev le souligne également par une métamorphose extérieure : il divise le panneau en cinq parties, à l'image des icônes pliantes à panneaux.

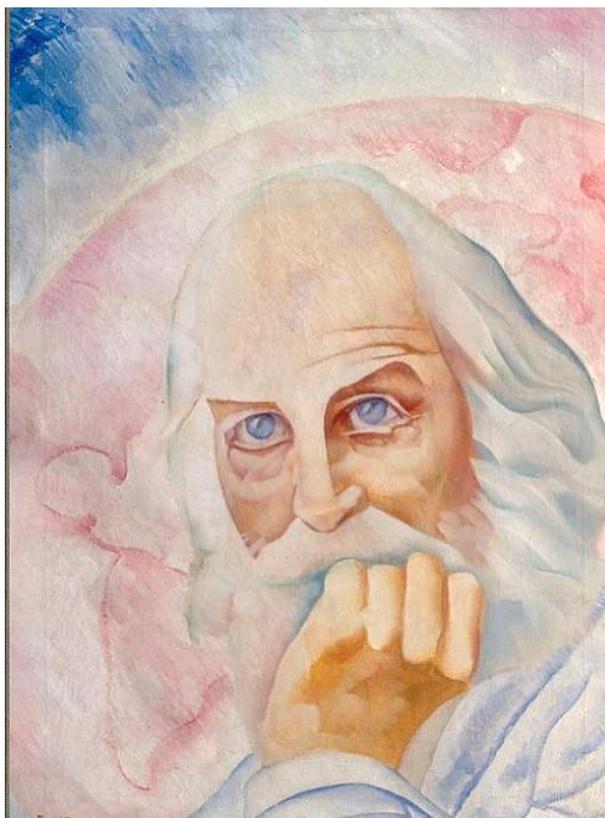
C'est plutôt un visage de saint (« lik ») qu'un visage ordinaire que montre le portrait de Walt Whitman, fait pour les décorations du quai des Anglais à Petrograd à l'occasion des fêtes révolutionnaires de 1918. Le poète américain semble saisi au moment d'un dialogue intérieur avec son âme devant les nouveaux espaces, le nouvel univers qui s'ouvrent devant lui¹⁷ : il semble être un Dieu le

14. Pavel Florenskij, « Obratnaja perspektiva » [La Perspective inversée], in *Trudy po znakovym sistemam*, n° 3, Tartu, 1967, p. 381-416. Paul Florensky, « La Perspective inversée », in *Id.*, *La Perspective inversée*, trad. de Françoise Lhoest, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 71.

15. Nikolaj Punin, « Živopis' Borisa Grigor'eva » [La peinture de Boris Grigoriev], *Apollon*, 8-9, 1915, p. 1-14.

16. Entretien de Boris Grigor'ev avec A. Ljubimov, *Vozroždenie* [Renaissance], 22 décembre 1929.

17. Le panneau était accompagné de citations de *Leaves of Grass* de Whitman, qualifié de « chantre de la démocratie populaire », dans une traduction de Korneï Tchoukovski : « “Когда мы овладеем всеми этими мирами вселенной, и всеми их усадями, и всеми их знаниями, будет ли с нас довольно?”. И моя душа сказала: “Нет, этого мало для нас, мы пойдем мимо – и дальше” » (« Chant de soi-même »). Voir Lev Pumpjanskij, « Novoe ukrašenie Petrograda » [Nouvelle décoration de Petrograd], *Plamja* [La Flamme], 24,



Boris Grigoriev, *Portrait de Walt Whitman*, 1918, huile sur toile, 90 x 57 cm.
Musée d'histoire, d'architecture et d'art de Pskov

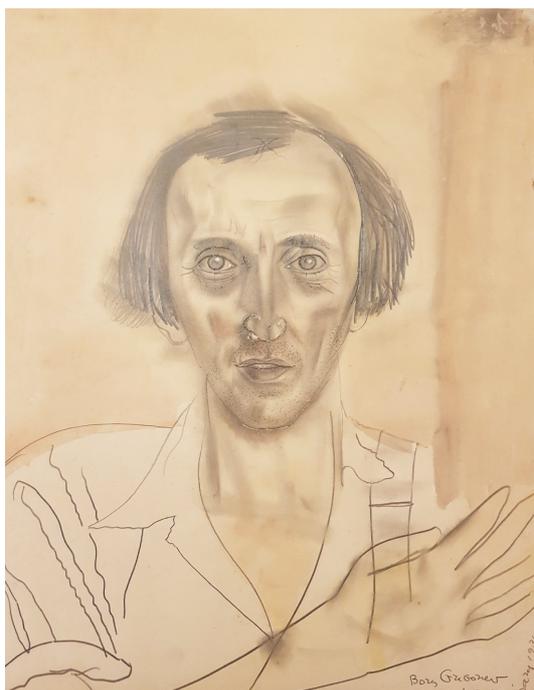
Père observant les hommes reprendre à leur compte la Création continue du monde et la poursuivant à leur manière. Plusieurs critiques voient la même veine iconographique dans les portraits des artistes du Théâtre artistique de Moscou inclus dans l'album parisien *Visages de Russie*. Pour Nikolai Drizen, célèbre historien du théâtre russe, le *Portrait de Vassili Katchalov* jouant le rôle du tsar Fiodor Ioannovitch dans la pièce d'Alexis K. Tolstoï est peint

1918, et « Oktjabr'skie toržestva i xudožniki Petrograda » [Solennités d'Octobre et artistes de Petrograd], *Plamja*, 35, 1919.

« comme s'il était destiné à une église de Vieux-Croyants¹⁸ ». La vigueur de son âme, au-delà de la souffrance, le geste de la main, font de lui « la colonne et le fondement de la vérité » dans les heures les plus troublées de l'histoire russe.

De même, pour Louis Réau, auteur d'ouvrages sur les primitifs allemands et russes, ce portrait de Katchalov est « une inoubliable vision hiératique et vivante qui hante la mémoire comme une icône ou une chanson populaire¹⁹ ».

Grigoriev continue d'explorer les potentialités de ce nouveau langage quand il peint ses contemporains : des « lignes de force » apparaissent sur le visage raffiné de son ami Nikolai Evreinov, célèbre metteur en scène et historien du théâtre russe. Sa main



Boris Grigoriev, *Portrait de N. Evreinov*, crayon sur papier. Avec dédicace :
 « À mon cher ami, Nicolas Evreinov, Paris, 1934, Boris Grigoriev ».
 BNF, Fonds Nikolas Evreinoff. DIA – MAQ - 25390

18. Nikolaj Drizen, « V Osenem Salone » [Au Salon d'Automne], *Večernee vremja*, 29 (16) novembre 1924.

19. Boris Grigorieff, *Visages de Russie*, *op. cit.*, p. 20.

d'une longueur disproportionnée et assez schématique traverse l'espace du tableau en diagonale, rappelant à la fois les gestes des saints sur les icônes et les mains lourdes et grotesques des moujiks de *Raseja*, mais aussi les « pattes » aux « doigts noueux et raides » des villageois de Bounine (p. 220), symbole dans les deux cas d'un travail dur et épuisant, celui du paysan ou celui de l'artiste. Enfin, une sorte d'auréole plus claire se distingue à peine autour du visage souffrant d'Evreinov, semblant faire de lui un martyr au nom de l'art. Chez Bounine, la première caractéristique du personnage est souvent son visage « semblable aux icônes de Souzdal » ou comme un « *lik* vétérotestametaire », tel cet « Ivanouchka » du *Village* qui, déjà par son nom, semble sorti d'un conte russe. Il « ressemble à un simple d'esprit », comme les « fols en Christ », ces types de saints russes si particulier²⁰. Atteint de cécité partielle, il a par moment des yeux d'épervier. « Les chiens, l'on ne savait pourquoi, n'aboyaient point après lui » (p. 219), il était le bienvenu dans chaque maison, où il pénétrait avec une ritournelle en forme de bénédiction : « Dieu bénisse c'te demeure et l' maître d'la d'meure » (p. 219).

Ce même personnage pourtant, au moment de sa mort, apparaît avec une « face bestiale » (p. 223). La plupart des paysans de Bounine sont ainsi comparés à des animaux. Ils le reconnaissent volontiers eux-mêmes : ils forment un peuple « primitif et sauvage » ; une *isba* est décrite comme « un antre de bêtes » (p. 208). Chez Grigoriev, des têtes d'animaux voisinent avec les têtes des hommes – Alexis N. Tolstoï y voit l'image d'« une Russie animale, oubliée des hommes et de Dieu²¹ ». Chez les deux artistes, ce rapprochement signifie la cruauté bestiale de l'homme. Bounine le confirme à travers des scènes à la violence de plus en plus choquante²². La fureur, prête à exploser dans les yeux des paysans de Grigoriev, se répand plusieurs fois dans des scènes d'émeute dans *Le Village*, esquissées en quelques brefs tableaux. Bounine exprime ce caractère « primitif », brut, et profondément ambigu du peuple,

20. Voir, par exemple, Élisabeth Behr-Sigel, *Prière et sainteté dans l'Église russe*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1950.

21. Boris Grigor'ev, *Raseja*, *op. cit.*, s. p.

22. Voir la scène avec le cheval à moitié mort qui se rebelle contre son bourreau (partie III, chap. XI, p. 229).

par la juxtaposition frappante de deux verbes : « *perekrestivšis', udaril [...]* *nožičkom* » : « s'étant signé, il l'a frappé du couteau²³ ».

De la ligne unique à la multiplicité des sens

Grigoriev, de son côté, s'appuie sur l'expressivité de la ligne qui anime le tableau et réunit différentes scènes en un seul mouvement. Indiquée dans le panneau *Visages de Russie* par les mouvements des mains de plusieurs femmes, elle serpente à travers tout le tableau, du premier plan jusqu'à se perdre en une sorte de ligne de fuite à l'arrière, reliant au passage les figures inquiétantes du premier plan avec les contours des animaux et du paysage, de plus en plus paisible, qui s'esquisse vers le fond du tableau. La vie du village est ainsi donnée d'un seul mouvement, tout entière, dans ses multiples manifestations : contemplation, travail, scènes quotidiennes.

Grigoriev explique cette puissance unificatrice dans un texte intitulé « La Ligne » qu'il a inclus dans son album *Raseja* comme une clé de lecture : « la ligne qui enferme en ses limites la densité de la forme et qui néglige ce qui est non essentiel – en simplifiant la forme – amène l'œuvre au summum de son accomplissement. [...] L'art de "voir" en intégrant la ligne se libère à travers elle immédiatement de la forme²⁴ ».

Chez Bounine, la « libération de la forme » passe par une simplification de la parole en un dépouillement extrême où l'essentiel est transmis par un bref geste silencieux. Ainsi, à l'aveu « je suis... un anarchiste » répond un haussement de sourcils (p. 52) ; le mariage est arrangé à l'issue d'un dialogue presque silencieux, fait de paupières ouvertes ou fermées, de têtes levées ou baissées²⁵. Un personnage peut être décrit par une simple touche de couleur (« un petit moujik rougeaud avançait ») ou même être caractérisé par son absence : « Le Gris²⁶ projetait sur la neige une grande ombre dansante – une ombre de païen » (p. 247). C'est le silence de « la Jeune » qui dit toute sa tragédie aux habitants du village. Enfin, si des mots sont prononcés, c'est pour dire plus que ce qui est nommé : « Pas une âme ne savait de quoi pouvaient se nourrir ces chiens. Et cependant ils vivaient, et se montraient même féroces »

23. Ivan Bunin, *Derevnja*, https://thelib.ru/books/bunin_ivan/derevnja-read-9.html.

24. Boris Grigor'ev, « Linija » [La ligne], in *Raseja*, *op. cit.*

25. Voir la scène entre la Jeune et son fiancé Deniska à la fin du *Village* (partie III, chap. XIII, p. 242-243).

26. Le surnom du personnage.

(p. 211). « Un déplacement, une omission, une hyperbole ironique rendent la ligne douée de sagesse », écrit Grigoriev²⁷. Bounine l'illustre avec une matière verbale réduite au minimum et qui s'appuie sur des proverbes, des maximes, des chansons populaires. Les personnages deviennent ainsi des « condensés d'existence²⁸ », et ceux qui les contemplent doivent devenir des co-créateurs « doués de sagesse » (Grigoriev).

C'est ce genre de procédés que Pavel Florensky décrit dans ses travaux sur l'icône, redécouverte au début du XX^e siècle notamment grâce à de nouvelles techniques de restauration qui, la libérant des couches de suie séculaires, en ont fait reparaitre la beauté originelle. Florensky montre les enjeux de cet art aussi bien sur le plan artistique que spirituel, susceptible de répondre aux interrogations métaphysiques qui marquent l'intelligentsia russe de l'époque²⁹. Il inspirera les artistes de l'Âge d'argent³⁰ qui trouvent dans l'icône des potentialités artistiques capables de renouveler la peinture. C'est un art souvent qualifié de « naïf », voire « d'enfantin³¹ », pour sa façon, par exemple, de représenter simultanément les faces opposées d'un même objet (par exemple trois, voire les quatre, tranches d'un évangile) au mépris de toutes les lois de la perspective. Florensky montre pourtant que c'est un procédé conscient des maîtres anciens (p. 69). Ces rapports de perspective « inversés » qui, dans la représentation à deux dimensions, n'ignorent pas seulement la troisième, mais vont à l'encontre de ses lois, permettent une ouverture vers une quatrième dimension³², vers un monde qui ne se limite pas au visible. Pour le peintre, cela ouvre des voies vers un autre type de représentation que l'imitation du réel. Cette quatrième dimension, dans l'univers de l'icône, est naturellement le monde divin, caché aux yeux humains mais donné à pressentir. L'Âge d'argent russe qui, comme d'autres à la même époque, rejette l'art naturaliste et le « schéma d'un espace euclido-kantien³³ », voit dans cette

27. Boris Grigor'ev, « Linija », dans *Raseja*, *op. cit.*, s.p.

28. Paul Florensky, « La Perspective inversée », art. cit., p. 83.

29. Voir Nicolas Zernov, *The Russian Religious Renaissance of the Twentieth Century*, Londres, Darton, Longman and Todd, 1963.

30. Voir sur ce sujet : Nikita Struve, « Florensky et l'Âge d'argent », in Jean-Claude Lanne (éd.), *Modernités russes 7. L'Âge d'argent dans la culture russe*, Lyon, Université Jean-Moulin, 2007, p. 39-43.

31. Paul Florensky, « La Perspective inversée », art. cit., p. 79.

32. *Ibid.*, p. 105.

33. *Ibid.*, p. 81.

« quatrième dimension » une source inépuisable aussi bien pour la création que pour l'interprétation. C'est notamment ce qui permet à un même personnage de Grigoriev ou de Bounine d'être perçu comme un saint et comme une bête, sublime et grotesque, dans un monde à la fois réel et conventionnel.

Cette polysémie est déchiffrée dans le milieu de l'émigration, avant tout selon un prisme politique. « Tous veulent [y] voir de la politique "rouge" ou "blanche" », regrette Grigoriev dans sa lettre à Bounine commentant les réactions de ses confrères en exil. Les critiques français y cherchent la Russie « qui a fait la Révolution bolchéviste, une Russie mystérieuse et inquiète, à la fois bestiale et mystique » (Léon Réau)³⁴, ceux de l'émigration y reconnaissent, douloureusement, un « rêve familial et monstrueux, cauchemar écrasant mais ardemment appelé, – Les Visages de [leur] Russie » (André Levinson)³⁵. Une ambivalence qui ne saurait être du goût des nouvelles autorités soviétiques : *Raseja*, « grimace sadique et bestiale de la Russie³⁶ » est interdite et exclue des bibliothèques.

La réception de Bounine suit un chemin parallèle : violemment critiqué en Russie dès les années 1910 pour ses œuvres « impi-toyables³⁷ », il est interdit de publication après la révolution et jusqu'en 1955, à de rares exceptions près. Mais c'est à la lumière de cette même révolution que ses compatriotes émigrés le relisent et y discernent les germes de la violence, telle cette « mort absurde, sous le poing du premier chenapan venu, ivre de débordement et d'impunité, de pillage, de vin, de sang, de cocaïne³⁸ ». Pourtant cette œuvre reçoit en même temps, ce n'est pas le moindre paradoxe, un accueil très favorable de la gauche française. *Le Village* est « une œuvre admirable » pour André Gide, Romain Rolland, Roger Martin du Gard. *L'Humanité* publie en février 1922 des extraits des « Propos Nocturnes », un autre récit du « Cycle des villages » de Bounine³⁹.

34. Nicolas Bounine, *Visages de Russie*, *op. cit.*, p. 16.

35. *Ibid.*, p. 32.

36. Extrait de la presse soviétique des années 1920 cité in Oskar Vol'cenburg (éd.), *Xudožniki narodov SSSR* [Artistes des peuples de l'URSS], M., Iskusstvo, 1976, vol. III, p. 174-175.

37. Ivan Bounine, « Lettre de l'auteur à l'éditeur Bossard », *loc. cit.*, p. 10.

38. *Ibid.*

39. Ivan Bounine, « Propos Nocturnes », trad. Maurice [Parijanine], *L'Humanité*, n^{os} 6524-5, 1922, p. 2. Sur la réception du *Village*, voir l'article de

Ces représentations « primitives » qui suscitent la controverse esthétique et politique seraient ainsi des portraits contrastés de la Russie. Vraiment ?

Visages de Russie, visages du monde

L'un des plus célèbres tableaux du cycle qui, dans les éditions parisiennes des *Visages de Russie*, apparaît aussitôt après l'image principale, représente une femme dont ni le visage, ni les vêtements n'ont rien de spécifiquement russe. Derrière elle, les paysannes travaillant aux champs semblent au contraire tout droit issues d'un *loubok* russe. Rien ne semble relier cette femme avec le monde en arrière-plan. Les traits élégants de son visage, ses doigts fins, presque aristocratiques, allongés de façon disproportionnée, et ses vêtements aériens font penser davantage aux préraphaélites, avec leur esthétique raffinée et leurs modèles retrouvés dans le Moyen Âge européen. Les tableaux de Grigoriev dans les années 1910 sont en effet très marqués par ce style, que le sujet soit en lui-même tiré du folklore russe (*Invité par la sorcière*, 1911) ou religieux (*La Mise au tombeau*, 1913). La manière primitiviste est au centre des préoccupations du peintre : l'influence de Van Gogh est manifeste dans *Les Meules* (1922), dans les paysages aux tournesols dont il propose, à son tour, de multiples versions tout au long de sa vie. À l'été 1924, Grigoriev part sur les traces de Paul Gauguin à Pont-Aven où le maître du néo-primitivisme avait peint ses *Joies de Bretagne* (scènes bucoliques avec des paysannes) et son *Christ jaune*, inspiré par la sculpture en bois de la chapelle Notre Dame de Trémalo. Les années passées dans ce département du Finistère sont particulièrement fécondes : frappé par cette « fin des terres », Grigoriev se sent pénétré d'« un souffle d'océan », d'une terre antique, d'un esprit ancestral⁴⁰ qu'il cherche à rendre dans ses cycles normand (1921-1922) et breton (1921-1926). Le *Vieux Trombola* (1924)⁴¹, les mul-

Maurice, traducteur de Bounine, correspondant de *L'Humanité* : *L'Humanité*, n° 6728, 27 août 1922, p. 4.

40. Boris Grigoriev à Maxime Gorki, lettre du 29 mai 1926, citée in Rimma Antipova (éd.), *Pskovskaja vystavka Borisa Grigor'eva, op. cit.*, p. 54 : « Je ne puis me passer de tout ce qui est ancien, stylé, séculaire et simple. La Bretagne m'attire à nouveau ; on s'y habille en noir, les coiffes de dentelle sont d'un blanc immaculé, la musique et les danses se sont conservées depuis le XV^e siècle ; tout y est vert et propre et il y a cette eau vive des flux et des reflux ».

41. 72 x 58 cm, toile sur bois, New York, The Brooklyn Museum.



Boris Grigoriev, « L'Après-midi d'une paysanne », planche en couleur
dans *Visages de Russie*, Paris, P. Ollendorf, 1923. BNF (Paris)

tiples portraits de pêcheurs ou de Bretonnes en costume national, avec pour décors la mer ou le bocage, semblent poursuivre la galerie de portraits des *Visages de Russie*. On y voit les mêmes mains gigantesques, noueuses ; les visages burinés par les rides ; le contraste est fort entre les habits sombres et lourds et la transparence des corps⁴².

De même, les « bandeaux⁴³ » montrant des paysages stylisés qui parsèment, tels des interlignes, le texte des *Visages de Russie*, semblent bel et bien russes au premier abord, avec leurs bulbes d'églises, mais on y reconnaît aussi le dessin des collines et des villages du nord de la France⁴⁴, ou des esquisses dans le style primitiviste de Van Gogh⁴⁵. Les matelots de Toulon du cycle *Boui Bouis*, composé dans les banlieues de Marseille⁴⁶, éveillent chez Levinson, qui est un compatriote de Grigoriev, le souvenir des « matelots du croiseur Aurore qui bombardèrent la jeune liberté russe, agonisante derrière les croisées éclairées du Palais d'Hiver⁴⁷ ».

Est-ce un effet de la nostalgie si chaque personnage, d'où qu'il soit, semble révéler un nouveau visage de la Russie, ou appartiennent-ils tous à une même famille ? Boris de Schlœzer, célèbre critique de l'émigration qui suit l'art de Grigoriev depuis ses premiers tableaux⁴⁸, le formule sous forme d'un paradoxe : « c'est précisément parce que Grigoriev est un Européen et jusqu'à un certain

42. Voir les propos cités par Tamara Galeeva, spécialiste russe contemporaine de l'œuvre de Grigoriev dans Tamara Galeeva, *Boris Grigor'ev*, SPb., Zolotoi vek, « Xudožniki XX veka », 2007, p. 13 : « Dans le climat spirituel de ces Bretons, dans leurs visages, fermés et attentifs, l'artiste a senti un lien intérieur avec les paysans russes, cette soumission aux lois communes de la nature, qui détermine des formes stables et permanentes de vie populaire et qui ne dépend pas de leur nationalité ».

43. Les « bandeaux » sont des vignettes oblongues de même largeur que la composition du texte. On les rencontre fréquemment dans les livres du XVIII^e siècle, mais extrêmement rarement par la suite.

44. Boris Grigorieff, *Visages de Russie*, *op. cit.*

45. Boris Grigor'ev, *Raseja*, *op. cit.*

46. Boris Grigorieff, *Boui bouis*, textes de Claude Farrère, S. Makovsky & Boris de Schlœzer, Berlin – Charlottenburg, Petropolis, 1924.

47. André Levinson, in Boris Grigorieff, *Visages de Russie*, *op. cit.*, p. 39.

48. L'un des tableaux de Grigoriev de 1910 représente la visite de Boris de Schlœzer dans son atelier.

point un déraciné qu'il a réussi à reproduire avec une vérité si intense les "Visages de la Russie"⁴⁹ ».

Il ne s'agit pas seulement de ses origines (la mère de Grigoriev est suédoise), ou d'une certaine « européisation » du style⁵⁰, marqué par des « rides cubistes » qui font penser à Picasso⁵¹ et par une intensité des couleurs empruntée aux fauvistes. Le nouveau style puise aussi aux sources communes, chez les maîtres anciens : les peintres d'icônes byzantins ou du Greco, comme le montre, par exemple, André Levinson dans son analyse du portrait de Katchalov⁵². Les critiques occidentaux pensaient voir dans les *Visages de Russie* une « peinture de l'âme russe⁵³ », et commençaient à distinguer dans ces visages grossiers aux traits appuyés « une certaine "fêlure" de l'âme humaine, propre aux portraits des Hollandais du XV^e siècle, qui d'une certaine façon, ont plu à ce peintre du XX^e siècle. Son œuvre a souvent été comparée aux portraits de Van Eck, Van der Weyden, Memling⁵⁴ ». Ce dernier apparaît en filigrane aussi bien de *La Jeune Fille bretonne* (à qui Grigoriev ajoute une ouverture de la main vers le spectateur, comme sur les icônes orthodoxes)⁵⁵ que de la femme du tableau *L'Après-midi d'une paysanne* qui ouvre *Visages de Russie*.

Or il semble que ce soit précisément cette européanité de Grigoriev qui intéresse Bounine, et non sa russité, qui reste à ses yeux trop présente. On lit, dans son Journal du 16 juin 1921, après la visite de l'exposition du « Monde de l'Art » à Paris : « C'est beau, c'est talentueux, mais il force terriblement le trait. Picasso fait la même remarque [...]. "Il y a trop de couleur locale russe. Cette

49. Boris de Schlœzer, « L'Humanisme de Boris Grigorieff », in Boris Grigorieff, *Boui bouis*, *op. cit.*, p. 37.

50. Durant les années 1909-1914, Grigoriev a fait plusieurs voyages en Suède, en Norvège, en Autriche, en Italie, en Suisse, en France, en Grèce où il fait des rencontres artistiques qui ont marqué son art.

51. Remarque d'Anatoly Šaikevič in Boris Grigor'ev, *Rassia*, *op. cit.*

52. André Levinson, in Boris Grigorieff, *Visages de Russie*, *op. cit.*, p. 48.

53. « Le peintre, par excellence, de l'âme russe. – Tel apparut Grigorieff aux yeux des étrangers – français, anglais, américains », note Boris de Schlœzer au début de ses analyses de la peinture grigorievienne dans « L'Humanisme de Boris Grigorieff », *loc. cit.*, p. 33.

54. Tamara Galeeva, *Boris Grigor'ev*, *op. cit.*, p. 140.

55. [https://yandex.com/images/search?text=Григорьев%2С Лики мира](https://yandex.com/images/search?text=Григорьев%2С+Лики+мира)

couleur rouge, par exemple, il est possible qu'elle parle à vous autres les Russes, à moi, elle ne dit rien"⁵⁶. »

Elle ne dit rien non plus à Bounine qui oppose la culture et la spiritualité de l'Occident aux clichés des slavophiles sur la « Sainte Russie ». Pire, cette supposée « vérité » dont le peuple russe serait porteur est dénigrée. La « richesse russe » ? La « boue sur les routes ». Son art ? « l'âge de pierre, Dieu me pardonne ! l'époque des cavernes ! » (p. 145). La formule « nous sommes un peuple sauvage » (p. 53), revient en leitmotiv, ce que les grandes épopées russes, les chants populaires et les proverbes ne viennent que confirmer (p. 62). Il y a de quoi faire peur à Claude Farrère, lecteur admiratif du *Village*. Il écrit à Bounine le 29 juin 1921 : « après vous avoir lu [...], j'ai désespéré de tout salut pour cette race qui pourtant a produit tant et tant de génies – dont le vôtre, parmi les tout premiers ! – et qui ne peut produire cette humble moyenne courageuse, laborieuse et saine qui constitue en quelque sorte les fondations profondes d'un édifice, de l'édifice d'une nation. Il y a là quelque chose d'horrible⁵⁷. »

Pour l'auteur du *Village* comme pour Grigoriev (« sauvage mais non dépourvu de génie », comme la Russie elle-même, aux yeux de Claude Farrère⁵⁸), la représentation de cette agonie du peuple russe est peut-être le seul moyen de dégager le visage propre de la Russie, libérée de toute mythologie et des prétendues « missions nationales », pour qu'elle puisse occuper sa place véritable sur la scène de l'Histoire.

Visages de Russie s'ouvre ainsi sur le cycle épique « Visages du Monde », d'une longueur de cinq mètres. Composé sur une longue période des années 1920-1930, il inclut des personnages historiques et fictionnels de différentes nations, des tableaux précédents de Grigoriev, des icônes orthodoxes et des toiles du cercle de Memling. Le titre russe, *Liki mira*, invite de nouveau à reconnaître dans chaque visage un reflet du divin, même si on discerne avant tout une tragédie. En effet, derrière les traits exagérés à l'extrême, on ne lit que la souffrance qui marque tous les visages du monde.

56. Ivan Bunin, *Ustami Buninyx* [Par la bouche des Bounine], t. II, Francfort-sur-le Main, Possev, 1981, p. 42.

57. Claude Farrère à Ivan Bounine, lettre du 29 juin 1921, LRA, MS 1066/2364.

58. Farrère a consacré à Grigoriev, entre autres, un article inclus dans le livre *Boui bouis*, *op. cit.*, p. 9-12.

De la même façon, le regard tragique de Bounine sur l'histoire de son pays est reçu par ses premiers lecteurs en Occident comme un regard épique, capable de faire un diagnostic de l'état du monde. « Vos livres sont "barométriques", écrit Romain Rolland à Bounine, ils marquent l'énorme dépression qui se creuse et qui amène la tempête⁵⁹. » Le maître à penser de toute une génération, qui entretient une correspondance avec les intellectuels du monde entier, reconnaît dans l'œuvre de Bounine l'expérience tragique de ses confrères européens de l'entre-deux-guerres et il y entend un écho à ses propres pressentiments sur l'état du monde. Au sommet de la science et de la puissance technique, ce dernier semble revenir à des âges archaïques de chaos et de violence.

Multiplicité des regards, polyphonie des voix

Devant les paysans de Grigoriev, on est frappé par la diversité des regards : chacun regarde dans une direction qui lui est propre (et jamais les uns vers les autres). Certains regards percent le spectateur, d'autres sont plongés en eux-mêmes, dans une méditation profonde, comme on le voit au premier plan des *Visages de Russie*.

Grigoriev s'appuie ici sur un principe de l'écriture iconographique que Pavel Florensky analyse dans « La Perspective inversée » : le polycentrisme dans la représentation. « Le dessin est construit de telle façon que l'œil, sous différents angles, semble regarder des parties différentes du dessin », explique Florensky. Certaines figures peuvent être représentées « en plus ou moins grande correspondance avec les exigences de la perspective linéaire normale, mais chacune a son propre point de vue, c'est-à-dire son propre centre de perspective⁶⁰ ». Cette expérience que Grigoriev propose à son spectateur, Bounine la crée par le roman polyphonique où les voix se contredisent, s'entrelacent, se corrigent, chaque thème se composant de plusieurs « vérités⁶¹ ». Au lieu d'imposer son regard

59. Roman Rolland à Ivan Bounine, lettre du 21 décembre 1923, LRA, MS 1066/4782.

60. Pavel Florensky, « La Perspective inversée », art. cit., p. 70.

61. La nature polyphonique du *Village* a été analysée de manière exhaustive dans la critique russe contemporaine. Voir par exemple l'article de L. A. Iezuitova, « Rol' semantiko-kompozicionnyx povtorov v sozdanii simvoličeskogo stroja povesti-poëmy I.A. Bunina "Derevnja" » [Le rôle des répétitions sémantiques et compositionnelles dans la création de la structure symbolique du récit-poème par I.A. Bounine, *Le Village*], in D. K. Burlak (éd.), *I. A. Bunin: Pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Ivana Bunina v ocenke russkix i žarubežnyx*

unique (« un point de vue monarchique », écrit Florensky⁶²), le spectateur est invité à renoncer à son propre point de vue pour accepter celui que le personnage certes propose lui-même mais qui ne cesse pourtant de nous échapper.

Ceci peut expliquer la variété des émotions, dont nous avons entendu plus haut quelques échos. De nombreux spectateurs, y compris parmi les proches de Grigoriev, sont pétrifiés comme devant « la Gorgone⁶³ ». D'autres, comme Boris de Schlœzer, y reconnaissent leurs propres pressentiments révélés par le pinceau d'un artiste génial. Benois reconnaît ne saisir la véritable portée de l'œuvre de Grigoriev que dans l'émigration, en revoyant les images de *Raseja* à la lumière des événements survenus entre-temps :

restant sous l'emprise de cette peur, [...] Grigoriev a réussi à représenter le trait sans doute le plus cruel de la vie réelle. Les manifestations en sont dispersées partout, pleines de menaces pour l'avenir et de vifs reproches envers ceux qui ne voulaient voir dans ce pays que la terre promise du Christ et de Tolstoï, que « la sainte Russie » et qui fermaient les yeux sur tout ce qui nous a conduits ces dernières années à ces événements horribles et cette honteuse dégradation⁶⁴.

Mais beaucoup restent indignés. Alexis Tolstoï, passeur entre la Russie soviétique et le milieu des émigrés russes en France, certes se reconnaît : « cette Russie primitive, vous et moi la portons en nous ; c'est pourquoi les toiles de Grigoriev nous émeuvent tant, car à travers elles, nous regardons au plus profond de nous-mêmes, là où dort, encore non sublimée, cette nostalgie primitive, ce plissement de la terre ancienne ». Cependant, il ajoute aussitôt :

Mais reconnaissez que la Russie est autre. [Grigoriev] ne montre pas la Russie terrible, souffrante, créatrice, grande et démesurée dans ses actions, il ne voit en elle que sa pétrification originelle,

myslitatej i issledovatelej: antologija [Ivan Bounine, Pro et contra. La personnalité et l'œuvre de Bounine vues par les chercheurs et penseurs russes et étrangers. Anthologie], SPb., Russkogo xristianskogo gumanitarnogo universiteta, 2001, p. 577-598.

62. Pavel Florensky, « La Perspective inversée », art. cit., p. 111.

63. « Face aux esthètes qui avaient perdu à cette époque l'habitude de tirer des tableaux des leçons quelconques ou des recommandations prophétiques, apparut la tête de la Gorgone » (Aleksandr Benua, cité d'après R. N. Antipova, « Boris Grigor'ev », in *Grigor'evskie čtenija*, vypusk 4, p. 32).

64. Aleksandr Benua, in *Raseja*, op. cit., [s. p.]

une baba en pierre dressée sur son tumulus depuis un millier d'années [...] Pourquoi me sert-on à nouveau ce fantôme de pierre dépassé de la Russie d'avant Pierre le Grand ?⁶⁵

À l'autre bout du champ politique, Anatoly Chaïkevitch, critique théâtral et musical de l'émigration, affirme lui aussi, dans l'album édité à Berlin en 1922 : « Grigoriev n'a pas raison. [...] Comment croire que l'essence de notre patrie se résume à cette bestialité, cette folie, cette barbarie scythe ? » Il espère voir bientôt sur les tableaux du peintre « le reflet du soleil sur les bulbes des églises russes⁶⁶ ». Enfin, quand certains des *Visages de Russie* parviennent, dans les années 1930, sur le sol russe, ils sont publiés dans la revue *Krasnaja Niva* comme des caricatures anonymes (avec ce commentaire : « la haine de classe nous contemple »). La multiplicité des perspectives n'est pas de mise alors qu'un nouveau « mythe russe » est en train d'être construit, et que tout doit être soumis au « point de vue monarchique⁶⁷ », à un Œil qui se veut unique et omniscient.

La perspective inversée de Grigoriev comme le roman polyphonique de Bounine montrent, grâce à des procédés anciens, qu'il existe une vie en dehors de la politique – celle-ci partageant les hommes de façon binaire entre droite et gauche, et ne voyant dans le monde que deux couleurs, le rouge et le blanc. La question n'a rien de rhétorique pour la génération des deux artistes : la politique a bouleversé leur vie de façon radicale. Et pourtant, montrent les artistes, l'essentiel, ce que seul l'art peut révéler n'a pas changé. « Il n'y a là aucune politique », écrit Grigoriev à Bounine à propos de son art. Boris de Schlœzer aboutit à la même conclusion⁶⁸ et fait la même remarque à propos des œuvres de Bounine qu'il est en train de traduire en français⁶⁹ pour les présenter aux lecteurs de la *N.R.F.*⁷⁰. Contre les idées reçues sur Bounine « peintre du peuple russe poussé au noir » ou prophète de la révolution russe, il cons-

65. *Ibid.*

66. Anatolij Šajkevič, *op. cit.*, [s. p.]

67. Voir Paul Florensky, « La Perspective inversée », art. cit., p. 111.

68. Boris de Schlœzer, « L'Humanisme de Boris Grigorieff », art. cit.

69. Ivan Bounine, *La Nuit*, trad. de Boris de Schlœzer, Paris, Émile-Paul frères, 1929.

70. Schlœzer a publié des comptes rendus sur les premiers recueils de Bounine en français, parmi lesquels : « Le Calice de la vie », *NRF*, 1924, n° 126 ; « Le Sacrement de l'amour », *NRF*, 1926, n° 152.

tate : « En réalité, Bounine n'est ni un prophète, ni un penseur, ni un homme politique. C'est tout simplement un grand artiste, et, vraiment, cela suffit⁷¹. »

Citons, à cet égard, la dernière scène du *Village* où Bounine esquisse une description du mariage absurde de « la Jeune », qui porte en elle la tragédie du village, et de Deniska, « un type nouveau », « bête cynique », un des « bourreaux⁷² » du village. Leurs habits (ceux de Deniska sont « empruntés », ceux de « la Jeune » d'une surprenante couleur d'icône), la tempête qui va croissant, le hurlement du loup et la danse dionysiaque d'un demi-folle – tout montre le rôle de victime expiatoire accepté par la Jeune, Agneau voué au sacrifice, comme la Russie qui se livre aux barbares et partage la destinée de ses fils crucifiés. (Bounine note, en 1921 à Paris : « J'ai éprouvé de vagues appréhensions pour le sort de la Russie, lorsque je l'ai dépeinte. Est-ce ma faute, à moi, si la réalité, ce dont vit la Russie depuis bientôt quatre ans, justifie au-delà de toute mesure mes craintes⁷³ ? »)

Pourtant, c'est précisément son talent à dépeindre la fin d'un monde⁷⁴ qui permet à Bounine de donner au lecteur effrayé la perspective d'un renouveau, à l'image d'un iconographe qui, en s'appuyant sur les éléments premiers, est capable de recréer le monde après la plus terrible catastrophe. Le recours aux modèles archaïques constitue, pour Grigoriev et pour Bounine, la possibilité de rétablir la mémoire historique au moment même où le monde « se transforme en poussière », selon les paroles d'Anna Akhmatova⁷⁵, témoin comme eux (mais restée sur place) de l'arrivée du « nouvel Attila ». La ligne simplifiée chez Grigoriev, l'écriture réduite à des mots symboles chez Bounine, leur permettent paradoxalement de parler de l'avenir.

71. Boris de Schlœzer, « *Le Monsieur de San Francisco* par Ivan Bounine », *NRF*, 1922, n° 102, p. 374.

72. En russe, non pas « *palač* » mais « *živorez* », c'est-à-dire, littéralement, « celui qui coupe le vivant ».

73. Ivan Bounine, « Lettre de l'auteur à l'éditeur français », *loc. cit.*, p. 11.

74. Claude Farrère, dans la lettre à Bounine déjà citée (29 juin 1921, LRA, MS 1066/2364) le compare à « Thucydide qui [écrivait] lui aussi évoquant pour la seule postérité les fautes et l'agonie de sa nation déjà mourante ».

75. Anna Akhmatova, « À l'heure où s'écroulent les mondes », début du cycle « Roseau », in *Id.*, *Requiem. Poème sans héros et autres poèmes*, trad. Jean-Louis Backès, Paris, Poésie / Gallimard, 2007, p. 169.

Hormis quelques rares entrevues du côté de Grasse et Cagnes-sur-Mer⁷⁶, c'est dans le domaine artistique que se passe la véritable rencontre entre Boris Grigoriev et Ivan Bounine, l'art « primitif » leur servant de langage commun, dans toute sa fécondité et sa portée symbolique, et leur permettant de comprendre mutuellement leur art respectif. C'est ainsi que Grigoriev, félicitant Bounine pour l'obtention du prix Nobel, se souvient de leur dernière rencontre à Cannes : « Je plaçais alors très haut la littérature russe, tandis que vous défendiez les tableaux “qui peuvent encore être vus”⁷⁷. »

Configurations Littéraires
Université de Strasbourg

76. Grigoriev mentionne la visite de Bounine à sa villa « Borisella » dans sa lettre à la baronne M. D. Wrangel du 27 août 1930 in Rimma Antipova (éd.), *Pskovskaja vystavka Borisa Grigor'eva, op. cit.*, p. 62.

77. Boris Grigor'ev à Ivan Bunin, Lettre du 14 novembre 1933, LRA, MS 1066 / 2898.