

I. L'Art des premières années de la révolution

« **Picasso, ce n'est pas de l'Art nouveau.** »

L'art russe s'est trouvé au début du XX^e siècle à la pointe du processus artistique mondial. Les décennies qu'il a fallu consacrer en France au renouveau de l'art pictural se sont condensées en Russie en une quinzaine d'années. Les années 1910 ont été marquées par l'influence grandissante du cubisme, qui modifia le « profil » même de l'art figuratif. Mais vers 1913, déjà, la rupture s'est faite sentir, de nouveaux problèmes plastiques ont surgi. Et c'est vers l'avant-garde russe que s'est mis à pencher le plateau de la balance. En mars 1914, Pavel Filonov déclare que « le centre de gravité de l'art » s'est déplacé en Russie¹. Dès 1912, Filonov critiqua Picasso et le cubo-futurisme, « conduit à l'impasse par ses principes² ». Cela fut dit dans la période du triomphe de ce mouvement aux expositions russes. Les penseurs et les peintres russes les plus sensibles virent dans le cubisme et la création de Picasso non pas le début d'un l'Art nouveau mais l'aboutissement de l'ancienne lignée dont Ingres était à l'origine.

Nicolas Berdiaev : « Picasso, ce n'est pas un l'Art nouveau. C'est l'achèvement de l'art du passé³ ». Mikhaïl Matiouchine : « Ainsi Picasso, en décomposant la réalité par le nouveau procédé de fragmentation futuriste, poursuit l'ancien procédé photographique du dessin d'après nature, n'indiquant que le schéma du mouvement des plans⁴. » Mikhaïl Le Dentu : « Il est profondément erroné de considérer Picasso comme un début, il est plutôt un achèvement, on aurait tort de le suivre dans cette voie⁵. » Nikolaï Pounine : « On ne peut voir en Picasso l'aube d'une ère nouvelle⁶ ». Les cubistes français se sont arrêtés au seuil de la non-figuration. Leurs théoriciens écrivaient en 1912 : « Néanmoins, avouons que la réminiscence des formes naturelles ne saurait être absolument reniée, du moins actuellement⁷. » Ce Rubicon fut résolument franchi par l'art russe dans les œuvres de Vassili Kandinsky et Mikhaïl Larionov, Pavel Filonov et Kasimir Malevitch, Vladimir Tatline et Mikhaïl Matiouchine. Les conséquences de cette démarche se firent longtemps sentir dans l'art russe, tout particulièrement dans les années 1920, bien que la peinture non-figurative n'intéressât que peu de temps les artistes. Malevitch présenta pour la première fois quarante-neuf toiles suprématises à l'exposition qui s'ouvrit au bureau des arts de Nadejda Dobytkina, au Champ de Mars (Petrograd), le 15 décembre 1915. « Les clés du suprématisme, écrivait-il, me conduisent à une découverte dont je n'ai pas encore conscience. Ma nouvelle peinture n'appartient pas exclusivement à la terre. La terre est abandonnée comme une maison rongée par les vrillettes. Et il y a effectivement en l'homme, dans sa conscience, une aspiration à l'espace, l'envie de se détacher du globe terrestre⁸. »

Kasimir Malevitch,
Carré rouge, 1915.
Huile sur toile, 53 x 53 cm.
Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

L'Univers spirituel

Pour les peintres, en dépit des découvertes de Galilée, Copernic et Giordano Bruno, l'Univers restait géocentrique (du point de vue émotionnel et pratique, c'est-à-dire dans leur création). Leur imagination et les structures qui naissaient dans leurs toiles restaient inféodées à l'attraction terrestre. La perspective et l'horizon, les notions de haut et de bas étaient pour eux d'une évidence indéfectible. Le suprématisme bouleversa tout cela. Malevitch regarda en quelque sorte la Terre de l'espace ou, plutôt, c'est son « univers spirituel » qui lui suggéra cette vision cosmique. Maints philosophes, poètes, peintres russes du début du siècle revinrent à l'idée des gnostiques du christianisme primitif qui voyaient une identité typologique entre le monde spirituel de l'homme et l'Univers. « Le crâne humain, écrivait Malevitch, offre au mouvement des représentations la même infinité, il égale l'Univers, car s'y loge tout ce que l'homme voit dans l'Univers⁹ ». L'homme a commencé à sentir qu'il est non seulement le fils de la Terre mais aussi une partie de l'Univers. Le mouvement spirituel du monde intérieur de l'homme engendre des formes subjectives de l'espace et du temps. Le contact de ces formes avec la réalité transforme cette réalité dans la création d'un artiste en une œuvre d'art, donc un objet matériel dont l'essence est spirituelle. C'est ainsi que la compréhension du monde spirituel en tant qu'univers microscopique amène à une nouvelle compréhension « cosmique » du monde. Au XX^e siècle cette nouvelle compréhension engendre dans l'art des changements radicaux. Dans les toiles non-objectives de Malevitch, qui a rejeté les « critères d'orientation » terrestres, les notions de haut et de bas, de droite et de gauche n'existent plus, car toutes les orientations sont indépendantes, comme dans l'univers. Cela implique un tel degré d'« autonomie » dans l'organisation de la structure de l'œuvre que le lien avec les orientations dictées par la pesanteur est rompu. Surgit un monde indépendant, en vase clos, possédant son propre « champ » d'attraction-gravitation. C'est une « petite planète » qui occupe sa place dans l'harmonie du monde. Les toiles non-représentatives de Malevitch ne rompent pas avec le principe naturel. Du reste, le peintre les qualifiait lui-même de « nouveau réalisme pictural¹⁰ ». Mais leur « caractère naturel » s'exprime à un autre niveau, à un niveau planétaire, cosmique. L'art non-objectif, et c'est en cela son grand mérite, a non seulement donné aux peintres un nouveau tableau du monde mais aussi a mis à nu les éléments premiers de la forme picturale, a enrichi le langage de la peinture. C'est ce qu'a très bien formulé Chklovski en parlant de Malevitch et de ses adeptes : « Les suprématistes ont fait en art ce que le chimiste a fait en médecine. Ils ont dégagé la partie active des moyens. »¹¹

L'art russe offrait au seuil de 1917 un véritable éventail d'orientations et de tendances contradictoires. Il y avait là des Ambulants sur leur déclin, le Monde de l'art qui avait perdu son rôle dirigeant, le groupe du Valet de carreau, dans le sillage cézannien, ainsi que le suprématisme, le constructivisme et l'art analytique qui commençaient à s'affirmer. Pour caractériser l'avant-garde post-révolutionnaire, nous n'aborderons que les phénomènes essentiels de l'art et les principaux événements du monde de la peinture,

Ivan Pouni,
Nature morte avec lettres.
Le Spectre de la fuite, 1919.
Huile sur toile, 124 x 127 cm.
Collection privée.





nous arrétant moins sur les œuvres concrètes des peintres que sur les processus qui ont eu lieu dans l'art à cette époque et sur les problèmes avancés par les grands maîtres ayant déterminé alors les sommets de l'art.

Peu après la révolution d'octobre, quelques jeunes peintres se regroupent autour de la Section des arts plastiques (IZO), du Commissariat du peuple à l'instruction publique (Narkompros), dirigé par Anatoli Lounatcharski. Pour eux, la révolution signifie assurer le renouveau complet de toutes les assises de la vie, s'affranchir de tout ce qui est vétuste, dépassé, injuste. L'art, pensent-ils, est appelé à jouer un rôle essentiel dans ce processus purificateur. « Le grondement des canons d'octobre aidait à devenir novateur, écrivait en ces journées Malevitch. Nous sommes venus pour nettoyer la personnalité des accessoires académiques, cautériser dans le cerveau la moisissure du passé, et rétablir le temps, l'espace, la cadence et le rythme, le mouvement, les fondements du jour d'aujourd'hui¹². »

Les jeunes peintres voulaient démocratiser l'art, le faire descendre sur les places et dans les rues, en faire une force efficace dans la transformation révolutionnaire de la vie. « Que dans les rues et sur les places, de maison en maison scintillent de mille feux les tableaux (les couleurs), flattant, ennoblissant le regard (le goût) du passant¹³ », écrivaient Vladimir Maïakovski, Vassili Kamenski et David Bourliouk. C'est à Moscou que fut entreprise la première tentative de « sortir » l'art dans la rue. Trois toiles de Bourliouk furent suspendues aux fenêtres de l'immeuble situé au coin de la rue Kouznetski Most et du passage Neglinny, le 15 mars 1918. Cet épisode fut interprété comme une nouvelle espièglerie de la part des futuristes, mais on y pressentait déjà le proche avenir. En 1918, le suprématisme quitta les ateliers des peintres et sortit pour la première fois dans les rues et sur les places de Petrograd, traduit de façon originale dans les panneaux décoratifs d'Ivan Pouni et de Xenia Bogouslavskaïa, de Vladimir Lebedev et de Vladimir Kozlinski, de Nathan Altman et de Pavel Mansourov. Le panneau de Kozlinski, destiné au pont Liteïny, se caractérise par des formes simples et lapidaires, une image riche de sens, sans traits fortuits ni secondaires. L'artiste sait bâtir l'image sur des rapports de couleurs peu nombreux, mais prononcés : le bleu profond de la Neva, les silhouettes foncées des navires de guerre, les drapeaux rouges de la manifestation qui défile sur le quai. Les aquarelles de Kozlinski ne sont pas seulement décoratives et gaies, mais se caractérisent aussi par une monumentalité authentique, quand avec un minimum de formes de couleurs, l'œuvre acquiert sa charge émotionnelle maximale.

Les esquisses de Pouni, Lebedev et Bogouslavskaïa reflètent des influences suprématises très fortes. Mais, dans ces premières expériences, les peintres concevaient de façon quelque peu « simpliste » les principes suprématises, ne voyant là qu'un nouveau procédé d'organisation du plan, du point de vue décoratif et de la couleur. Ils ne saisirent pas le sens intime de ce courant, ses racines philosophiques.

Olga Rozanova,
Composition non-objective
(Suprématisme), 1916.
Huile sur toile, 102 x 94 cm.
Musée des arts visuels, Ekaterinburg.

Mikhaïl Matiouchine,
Mouvement dans l'espace, 1922.
Huile sur toile, 124 x 168 cm.
Musée Russe, Saint-Pétersbourg.





Les Fenêtres de la ROSTA de Petrograd

En 1920-1921 l'influence du suprématisme transfigura l'affiche révolutionnaire, créée par Kozlinski et Lebedev. Les premières Fenêtres de la ROSTA (Agence télégraphique de Russie) firent leur apparition à Moscou à la fin de 1919. Maïakovski prit une part active à leur création. Selon l'acte, signé par Platon Kerjentsev et Vladimir Maïakovski, Vladimir Kozlinski fut désigné à la tête de la Section de peinture de la ROSTA de Petrograd. Il fit participer son ami Vladimir Lebedev ainsi que Lev Brodaty à la création d'affiches. Les difficultés, auxquelles les jeunes peintres se sont heurtés, consistaient en ce qu'ils ne pensaient pas prendre pour modèles les affiches datant de l'époque d'avant la révolution, celles-ci se caractérisant par un niveau artistique assez médiocre. De plus elles ressemblaient aux caricatures de journaux ou revues et même aux vignettes. Or, les jeunes peintres de la ROSTA avaient une tout autre notion de l'affiche. Ils y voyaient un art d'une grande envergure, constructif et simple du point de vue de la plastique, qui impressionnait par son caractère monumental.

En deux ans de travail fut créé au moins un millier d'affiches, dont quelques dizaines seulement se sont conservées. Deux peintres — Kozlinski et Lebedev — jouèrent un rôle déterminant dans la création des Fenêtres de la ROSTA, c'est à eux qu'appartient la majorité écrasante des affiches pour lesquelles ils parvinrent à créer un style original typique pour Petrograd. Les Fenêtres de la ROSTA sortaient à grand tirage. Sur certaines épreuves d'essai se sont conservées les indications suivantes : « Tirer 2000 exemplaires » ou « Tirer le maximum (1500 ou 2000) ». Bien sûr, l'auteur n'était pas en mesure de colorier seul un tel nombre de feuilles. Il fournissait des modèles à partir desquels tout le tirage était colorié par des aides. Les linogravures étaient peintes avec des couleurs à l'aniline, pures et éclatantes. Le coloriage se faisait librement, de façon improvisée. Une seule et même affiche avait de ce fait plusieurs variantes picturales. La couleur était posée non seulement sur le contour du dessin mais, souvent, comme dans le loubok (imagerie populaire naïve russe), dépassait le contour. Cette particularité technique, inévitable dans la production de masse, conférait aux affiches le charme du travail fait à la main, bien que l'emploi de la presse fût évident. Bien que les affiches de la ROSTA se caractérisent par l'unité des principes plastiques, elles reflètent néanmoins les distinctions artistiques individuelles de Kozlinski et de Lebedev. Les deux jeunes peintres ont été formés à la même école, ils se sont passionnés pour le cubisme, comme cela transparaît dans maintes de leurs affiches. Mais Kozlinski est plus doux, plus lyrique que son confrère, caustique et brutal. Kozlinski est expansif et ouvert dans l'expression de ses sentiments. Lebedev est plus sévère, plus conventionnel, plus constructif. Il parvient, et ceci bien plus que Kozlinski, à « buriner » ses formes. L'influence du suprématisme est souvent ressentie. Les affiches de Lebedev sont, en leur genre, des formules plastiques auxquelles on ne peut rien retrancher ni ajouter.

Kasimir Malevitch,
Principe de peinture murale : Vitebsk,
1919.
Aquarelle, gouache et encre de Chine
sur papier, 34 x 24,8 cm.
Collection privée.