

Rainer Maria Rilke

Deux articles sur l'art russe

traduit de l'allemand par Claude-Nicolas Grimbert

Les deux articles que Rilke consacra à l'art russe, inédits en français, ont été rédigés, le premier après son voyage de 1899 en Russie, le second après celui de 1900. Ils n'ont été publiés respectivement qu'en 1901 et 1902. Rilke était déjà ailleurs : Worpswede, Paris. Ils gardent la trace de ce mouvement en avant qui ne cesse de pousser le poète et sont ainsi un jalon essentiel de son évolution, des maîtres florentins à Cézanne, qui le met au contact des arts plastiques. Seuls textes directement issus de son expérience russe, ils permettent de deviner ce que Rilke y a perçu de décisif : non un fantasme candide de patrie rêvée et figée, mais la possibilité, nommée ici piété, d'un lieu commun à l'artiste et à son public, depuis longtemps perdue en Occident, mais susceptible de renaître, ici et là-bas, sous les couleurs de la modernité.

Mis à part le peintre Varnek, on trouvera des informations sur les artistes cités par Rilke, et notamment sur le mouvement ambulante, que Rilke ne nomme pas, dans *L'art russe* de Mikhaïl Allenov, Nina Dmitrieva et Olga Medvedkova (Citadelles, 1991) et/ou dans *Le renouveau de l'art pictural russe* de Valentine Marcadé (L'Âge d'Homme, 1971).

Parallèlement à ces deux articles, il est indispensable de rouvrir le magnifique journal de Lou Andreas-Salomé *En Russie avec Rilke*, 1900 (texte établi par Stéphane Michaud et Dorothee Pfeiffer, Seuil, 1992 ; *Russland mit Rainer*, Deutsche Schillergesellschaft Marbach, 1999).

Merci à Régine Lorenzo de sa relecture et de ses observations précieuses.

Commencé dans sa lumière et terminé dans sa mémoire, le présent travail de traduction appartient tout entier à Jacqueline : son Algérie ardente au miroir de ma Russie fantôme.

C.-N. G., 18 mars 2000.

ART RUSSE

Il n'est pas possible de rendre compte de tout ce qui se passe en Russie dans le domaine de l'art sans rien dire au préalable du pays lui-même. Celui-ci apparaît dans sa singularité à une époque où l'Europe a justement pris l'habitude d'avoir pour la Russie des égards non dénués de flatterie, comme si elle lui savait gré d'un certain nombre d'événements à sensation, tant artistiques que politiques, qui lui sont venus de là-bas. Mais si l'on considère à l'Ouest comme du sensationnel les étranges manifestations d'une vie plus primitive, c'est bien la preuve que tout commerce entre l'empire des tsars et le reste de l'Europe repose sur une série de malentendus qu'il suffira de clarifier pour s'apercevoir en même temps que l'on est resté complètement étrangers l'un à l'autre. Car penser qu'une nation de culture occidentale puisse humainement parler, en toute sympathie et en réelle intelligence, se trouver dans la proximité du Russe, cela reviendrait à soutenir que les Romains auraient eu une intuition de la vie intérieure de ces martyrs barbares qui jouaient avec des tigres dans les arènes où l'on se retenait de respirer.

Le vaste pays de l'Est, le seul grâce auquel Dieu ait encore un rapport avec la terre, en est toujours à l'âge des martyrs. Car à côté des évolutions fiévreuses des cultures

voisines, il lui reste une respiration plus ample, et son développement progresse à un rythme lent et toujours hésitant. L'Ouest s'est épanoui comme en un clin d'œil dans la Renaissance et la Réforme, dans des révolutions et des royaumes, les rapides fusées de sa beauté éclatèrent dans les crépuscules de ses transitions – et il a eu des siècles, alors qu'à côté de lui, dans le royaume de Rourik, le premier jour dure encore, le jour de Dieu, le jour de la création.

Un grand gaspillage, tel est le sens de notre vie occidentale, alors que dans les plaines du pays voisin toutes les forces semblent se réserver pour un commencement qui n'est pas encore, les greniers devant y être comme prêts le jour où les autres peuples, ruinés de dépenses de plus en plus excessives, quitteront leur patrie le cœur affamé. Et si la Russie, en prévoyant ses récoltes, semble être le pays qui prend la plus sage mesure du futur, elle est encore, de l'autre côté, assez près du bord de son passé pour ne pas se perdre dans les attentes vagues de choses qui viennent. C'est seulement dans les années soixante-dix que l'on a détaché ses plus anciennes légendes de la barbe de vieux chanteurs à la voix chevrotante, et c'est seulement ainsi que s'est achevée son antiquité. Son Homère vient de mourir. Dans ses vieux chants qu'elle appelle *bylines*, tous les héros sont nommés avec justesse et en toute simplicité, comme s'il s'agissait de contemporains : le légendaire Ilia de Mourom, et le faux Dimitri, et Pierre, et Koutouzov le petit père des soldats. Comme l'enfance d'un artiste, telle est la Russie : une coexistence dans le brouillard de figures fantastiques qui, comme d'audacieuses ébauches pour un homme futur, remplissent les vastes étendues de son histoire.

Si l'on parle de peuples comme d'hommes considérés dans leur évolution, alors on peut dire : tel peuple veut devenir soldat, tel autre marchand, un troisième savant ; eh bien, le peuple russe veut devenir artiste, et de là provient justement que les meilleurs de ses créateurs se sentent appelés à être ses éducateurs. Et de fait, la Russie ne recevra de culture que par l'intermédiaire de ses artistes, mais à la condition qu'ils ne perdent pas la relation avec leur pays et que le besoin intentionnel d'instruire ne les pousse pas à fausser et à rabaisser leurs œuvres. Car ce sont les deux dangers qui menacent l'artiste russe : d'un côté, d'être séduit et influencé par les splendeurs d'une beauté étrangère qui le rendrait étranger à son peuple, et de l'autre, appartenant à son peuple, d'insister dans son désir de lui venir en aide par le moyen de son art.

Nous avons affaire ici à un peuple d'avant Giotto dont toutes les expériences sont de nature religieuse et ont une telle intensité qu'elles nous montrent, dans des peintures byzantines noircies, une beauté que ne possédèrent jamais ces copies dues au travail routinier des moines grecs du mont Athos. Ce qui vaut au sens le plus élevé pour toute œuvre d'art quand on entre en contact avec elle, à savoir qu'il n'y a de possibilité que l'espace où le spectateur doit recréer ce que l'artiste a d'abord créé, cela s'accomplit, dans le cadre de ces peintures, grâce à la piété de ceux qui prient devant elles. Le peuple voit des madones innombrables quand son regard pénètre dans les creux des icônes et son ardeur féconde anime durablement de doux visages le vide des ovales. C'est ici que l'artiste doit commencer, sans toucher à la forme coutumière, mais en accomplissant les visions du peuple à l'intérieur des croûtes d'or ; et en lui donnant l'occasion de rêver aussi au delà de ce nouveau contenu pictural, il a la perspective de monter de beauté en beauté et d'entraîner dans cette ascension le peuple tout entier jusqu'aux réalités que son âme a mûries.

C'est à bout de souffle que la Renaissance a atteint le sommet de son développement, égarée dans les solitudes abruptes de ses objectifs, comme cet empereur sur la paroi

Martin que seul un ange a pu ramener à son peuple. La Renaissance n'a pas vu venir à elle un tel ange. Le temps joue encore au forgeron laborieux sur des générations qui ont toujours à devenir les contemporaines de ces œuvres énormes qu'une force mi-désespérée mi-exubérante a entassées aux confins de la vie. Peut-être un jour s'effectuera dans le grand empire voisin cette ascension plus lente que ce qui fut accompli par le rêve forcené dont l'Italie tremble encore aujourd'hui. La Russie est bien le pays des réalités qui, plein d'une ardente patience, voit tarder ses moissons – mais tient toujours la grange ouverte pour qu'y puisse entrer à l'improviste une quelconque providence.

Alors qu'ailleurs une idée artistique donnée cherche à s'incarner en se coulant dans des formes toujours plus pures, il s'agit ici de pensées qui vont dansant à travers une forme permanente. Celle-ci est, pour le peuple, le geste de la prière qu'il remplit du contenu de tout son vécu, et pour l'artiste, l'antique image sainte qu'est l'icône dont le style fondamental remonte à l'école d'Andréi Roublov et qui s'épanouit au seizième siècle. Il se peut que ces deux formes, celle du geste et celle du tableau, soient répétées des siècles durant, vides et dénuées de sens ou lestées d'un contenu qui soit faux – mais elles sont transmises avec une minutie extrême, et que vienne à nouveau un individu plus pieux ou un artiste de vraie valeur, alors il trouve prête pour y mettre sa richesse la belle et la simple enveloppe qui est toujours assez grande pour tout contenir, y compris le superflu. À cette conscience tranquille d'avoir toujours la forme à portée de main se rattache l'ampleur particulière du caractère russe, ce dévouement sans peine pour tous les contenus de la vie, voire les plus étranges, cette conception du monde à l'état naissant, propre à des êtres solitaires, qui va de contradiction en contradiction, qui contient toutes les puissances et toutes les pensées et qui conserve derrière elle quelque chose d'énigmatique et de profond même derrière des destins qui nous cachent le ciel.

L'Italien Aristote Fioraventi, qui vint à Moscou au quinzième siècle, a bâti les églises du Kremlin dans le style des anciens édifices russes en tenant compte de son origine et de ses développements. Et plus tard encore, il est à noter que des artistes étrangers, surtout des Italiens, ont mis délibérément leurs propres connaissances au service de ces formes russes qui sont une interprétation du style byzantin fondée sur une fréquentation toute en finesse. Inversement, des peintres russes se sont approprié de bonne heure et avec un talent certain, non seulement les techniques, mais aussi la sensibilité qui venaient de l'étranger, et grâce à leur absence de prévention, ils sont parvenus à faire fi de ce qu'est la Russie et à montrer, en utilisant des motifs romains et antiques, qu'ils gagnaient en culture. Toutefois, si l'on passe un certain temps à la galerie Trétiakov de Moscou, où des collectionneurs avertis ont réuni pour la première fois des tableaux depuis les débuts de la peinture russe jusqu'à nos jours, on a l'impression que les acquisitions techniques qui ont été faites à l'étranger ont depuis longtemps été soumises à leur tour aux idées russes, et même que, parmi les artistes les plus jeunes, il s'en trouve qui travaillent déjà avec des moyens russes et qui expriment leur forte individualité en accomplissant de façon personnelle les formes dont ils ont hérité.

Parmi ces derniers, il n'y en a pas d'aussi remarquable que le fils d'un pope de campagne, Viktor Mikhaïlovitch Vasnetsov, né en 1848, dont le travail embrasse tous les domaines. Il est encore presque un enfant quand il dessine des portraits de moines mendiants, de paysans et de petits bourgeois avec une sûreté étonnante ; plus tard, il utilise cette connaissance qu'il a de caractères particuliers pour illustrer des livres populaires dont le contenu légendaire éveille également son imagination – et il se trouve alors que les figures qu'il conçoit gagnent sous son crayon cette même réalité que les personnages

qu'il avait esquissés dans son village. Ici s'affirment déjà les traits principaux qui définissent son originalité : un réalisme grave et brutal, appliqué aussi bien aux choses de la vie qu'aux objets de son imagination et qui lui fait admirablement représenter les figures de la légende et de l'histoire locales en liaison avec le paysage russe et associer les événements de l'Histoire sainte à son propre pays comme s'ils avaient d'abord eu lieu dans ses villages et dans son cœur. Dans sa période de Pétersbourg, une aversion personnelle, mais aussi l'influence du professeur P. P. Tchistiakov, qui sait reconnaître son originalité naissante, lui permettent d'échapper aux visées classiques qui sont celles de l'Académie en matière de peinture, et il dessine les esquisses d'une madone et d'un héros qui peuvent être considérées sans conteste comme des pressentiments de ses deux plus grandes œuvres. Il entreprend ensuite un voyage à Paris, où se trouvait à l'époque une colonie d'artistes russes (parmi lesquels le célèbre Iliia Riépine), mais bientôt il quitte l'agitation bruyante de la grande capitale pour Meudon, où il s'entend merveilleusement avec les paysans du village. De retour au pays, il peint son grand tableau *Après la bataille*, qui déconcerta beaucoup dans les milieux artistiques russes et dans la presse : – un vaste champ de morts, du sang et les rougeurs du couchant sur les armes et sur les casques de boyards à la forte carrure tués au combat. Au milieu, parmi ceux que leur bravade et leur colère ont fait périr, un prince blond vêtu de bleu, comme une pâle fleur unique dans les vrilles de la mort. Très loin à l'horizon, un poing et la courbure gracile d'un arc devant le ciel, et dans l'air lourd et flottant, comme des cris, deux grands oiseaux de proie noirs et querelleurs. C'est à la même époque qu'il commence son *Ivan le Terrible* : appuyé sur son bâton redouté, le tsar descend un étroit escalier en colimaçon, et bientôt sa figure, sombre et raide, couvrira l'étroite fenêtre d'escalier dans le cadre de laquelle Moscou se glisse, or et blanc.

La paix de ces travaux est interrompue par la mission qui lui est confiée de décorer de figures de l'âge de pierre une rotonde du Musée historique qui vient d'être fondé à Moscou (1875). Comme un poème en quatre strophes, cette frise aligne quatre images de l'impétuosité, chargées quand on les prend l'une après l'autre d'une vigueur qui ne se mesure pas encore, et cependant l'équilibre des forces houleuses tempère le grand mouvement des masses. Ces hommes appartiennent à la première lutte fondatrice et il semble que même l'air devrait commencer à s'accoutumer à la respiration de ces poitrines qui se battent pour ne pas suffoquer. Tout est si nouveau en face de l'être humain, et la nature semble attendre avec une hésitation méfiante de devoir se soumettre à lui ou au lourd halètement du protozoaire. Partout ces figures se trouvent confrontées à des attaques de toutes sortes, et c'est seulement par lassitude qu'elles en viennent à construire des cabanes. Tout cela est raconté d'une façon extrêmement vivante, sans pathos toutefois, dans des fresques où le sentiment reçoit même le soutien du fait que la matière, toujours concentrée en groupes, n'avance qu'avec difficulté en répandant comme des flots visqueux. La couleur est d'une extrême sobriété d'expression, quand cette frise dans son ensemble paraît tenter des expériences nouvelles du point de vue technique. Et ce qui fut, parfois encore à l'état de question, un essai pour toucher à cette matière pré-divine devait bientôt s'imposer avec succès dans un grand thème religieux.

Après que Vasnetsov eut construit, peint et aménagé une église sur le bien de Mamontov avec le concours de Poliéïnov, d'Andréï Mamontov et d'autres, il y eut encore son splendide décor pour le troisième acte de la *Blanche-Neige* de Ostrovski, avant qu'il n'obtienne une autre grande commande décisive : il fallait achever les peintures de la nouvelle cathédrale de Saint-Vladimir de Kiev. Viktor Vasnetsov décida de

se préparer à ce travail en effectuant un voyage en Italie ; mais il partit à peine un mois, et seuls San Vitale de Ravenne, San Marco de Venise et, à Rome, San Clemente lui donnèrent quelque stimulant. Les voix intérieures étaient déjà trop fortes pour que la beauté étrangère, n'effleurant qu'à peine sa sensibilité de solitaire, ait pu avoir de l'influence sur ses projets. Il revint rapidement en Russie et commença en 1885 son œuvre marquante, laquelle devait témoigner de manière éclatante en faveur du Dieu russe et de la piété du maître, profonde et baignée de vie. Il resta dix années occupé à ce travail, mise à part sa grande *Madone à l'enfant* (qui fait retour sur l'esquisse de 1871), imaginant de nombreuses peintures murales, les iconostases et d'innombrables motifs ornementaux ; il n'avait pas à sa disposition de modèle homogène. S'il adoptait docilement la forme proposée par l'iconographie, ce qu'il cherchait à l'intérieur de ce cadre et en utilisant les attributs de chacune des figures, c'était à construire un ciel organiquement cohérent, et il réussit à concentrer dans ses peintures une quantité infinie de force et à y tresser d'innombrables couronnes de l'amour. Haute de douze archines et demi, emplissant toute l'abside, la Mère de Dieu s'élève dans une simple solennité au-dessus de l'autel, flottant immobile dans son manteau bleu nuit. Mais devant son sein elle tient l'Enfant qui regarde en ouvrant ses deux bras comme un bourgeon qui éclôt pour accueillir chacun. De la même manière on est surpris par le noble équilibre entre repos et mouvement, entre retenue et abandon de beaucoup d'autres figures qui toutes, avec une juste piété, sont sorties de leurs vies pour apparaître dans l'obscurité dorée du ciel russe. Ce sont les frères martyrs Boris et Gleb, la cruelle Olga, première chrétienne de Russie, le saint martyr Mikhaïl de Tver, le saint Alexandre Nievski, humble vainqueur qui dompte son épée sauvage dans ses mains jointes. Et en même temps c'est à partir des valeurs de style de la vieille Russie découvertes dans des manuscrits et sur des fragments muraux, avec le renfort d'éléments nouveaux, qu'il devait imaginer des motifs ornementaux qui, selon la manière russe, sous le couvert d'une symétrie apparente, ne répètent jamais un thème, une fleur, un oiseau, mais développent une immense richesse de détails. Le refrain de ces poèmes que façonnent les couleurs est constitué par le visage angélique des séraphins et des chérubins dont la révérence grave et la majesté attentive trouvent une expression plus étendue dans le mouvement de leurs six ailes.

Dans ses innombrables portraits d'anges, Vasnetsov a développé la psychologie des ailes avec une délicatesse particulière, comme d'autres peintres celle des mains. Depuis l'affliction la plus sombre provoquée par la mort du Christ jusqu'à la béatitude angélique qui apporte au ciel la nouvelle de sa résurrection, elles peuvent tout exprimer, qu'elles flottent à peine ou qu'elles soient agitées par la tempête, calmes et tendres comme des nuages du soir et ensuite figées de nouveau dans un effroi de bronze.

Les grands travaux de la cathédrale Saint-Vladimir de Kiev ont mûri l'artiste et lui ont donné conscience de ce qui lui appartenait en propre, mais ils lui ont fait voir en même temps une masse de problèmes nouveaux dans lesquels il s'absorbe aujourd'hui dans la solitude de son atelier de Moscou. Depuis, il a encore exécuté deux grands tableaux : *Sirine et Alkinost*, l'oiseau de la douleur et l'oiseau de la joie, deux oiseaux de la légende avec leurs beaux visages de femmes couronnées qui logent l'un près de l'autre dans la ramure assombrie. Le chant de l'un est un pleur au bercement étrange qui commence dans le visage incliné et qui entraîne tout le corps oiseau dans une plainte frémissante, cependant que la face de l'animal voisin lance dans les airs un rire erratique. Il y a là quelque chose de Böcklin dans la façon dont vivent ces êtres étranges, et cependant c'est l'esprit russe qui les rend vivants.

Quant à l'autre tableau, il s'agit des trois héros les plus connus des *bylines* : Ilia de Mourom, Dobryna Nikititch et Aliocha le fils de pope amoureux s'enfoncent à cheval dans le paysage russe. Avec simplicité et d'un pinceau large, les trois hommes, le vieillard, l'adulte et le gamin, sont installés l'un à côté de l'autre sur leurs robustes chevaux russes à la large encolure, sans lien romanesque qui les unisse, comme les figures qu'on trouve dans une peinture religieuse italienne. Ce qui les caractérise, c'est leur rapport à quelque chose d'étranger et peut-être d'hostile qui vient de la direction du spectateur et semble s'approcher d'eux à travers la lande ondoiyante : le vieil Ilia tient plus ferme son épée glorieuse, Dobryna le fort scrute sous l'arc de sa main le danger qui vient, et les yeux assombris, encore emplis de l'image de la jeune fille, Aliocha laisse aller sa rêverie, par-dessus son arc mal tendu, jusqu'aux frontières du conte...

Voilà le dernier tableau que j'ai vu dans la dernière salle (entièrement consacrée à Viktor Vasnetsov) de la Galerie Trétiakov. C'était il y a deux ans. Il m'est apparu alors comme étant effectivement aussi le degré le plus récent dans l'évolution d'un art russe qui, loin de se rétrécir quand croît son esprit national, sera peut-être même en mesure d'énoncer la part la plus haute et la plus générale de l'humain, pourvu qu'il n'ait pas fait l'impasse totale sur tout ce qu'il y a d'étranger et de contingent, sur tout ce qu'il y a de non-russe.

TENDANCES MODERNES DE L'ART RUSSE

On connaît la littérature russe dans le monde entier. C'est pourquoi l'on peut interroger n'importe qui pour savoir s'il se souvient avoir lu dans des livres russes quelque chose à propos de tableaux, de peinture, bref des beaux-arts. On peut s'étonner de devoir répondre immédiatement par la négative à cette question. En effet, les grands écrivains n'ont pratiquement eu aucune relation avec les beaux-arts. Ils ressemblaient à ces hommes soumis à leurs occupations qui, le regard au loin, ont des pensées pesantes et ne voient rien du paysage ; ils ressemblaient à ces travailleurs qui, le soir, quand viennent les étoiles, baissent le front et réfléchissent au dur labeur du jour. La vie du Russe se tient tout entière sous le signe du front baissé, sous le signe de la profonde méditation autour de laquelle toute beauté devient superflue et tout lustre inutile. Son œil ne se lève que pour s'arrêter sur un visage humain et il n'y cherche pas la beauté et l'harmonie : il aspire à y découvrir ce qu'il pense, sa souffrance, son destin et les chemins d'angoisse où de longues nuits sans sommeil ont passé sur ses traits. Le visage de son prochain se rapproche beaucoup trop de l'œil du Russe ; il le voit et prend part à sa vie et à sa souffrance comme s'il voyait son propre visage à une heure difficile. C'est cette aptitude qui a formé les grands écrivains ; sans elle il n'y aurait eu ni Gogol ni Dostoïevski ni Tolstoï. Mais elle n'est pas en mesure de faire l'éducation de grands peintres. Il manque au Russe la rudesse qu'il faut pour voir un visage en peinture, c'est-à-dire calmement, sans passion, comme un sujet à traiter, et pour ne pas s'y intéresser au sens humain du terme ; regarder revient discrètement pour lui à avoir de la compassion, à aimer et à venir en aide, bien au delà par conséquent de ce qu'il faut de formel pour

atteindre au motif. C'est bien ainsi que les peintres russes ont peint pendant longtemps des « motifs ». Ce ne serait pas le pire, s'il ne s'était agi de motifs étrangers, importés, qui ont abordé au pays charriés avec de la culture extérieure et y ont dès lors été recueillis comme des idoles flottant sur les eaux.

Il est vrai qu'on ne les a pas accueillis de bon cœur. On les a reçus comme on a reçu la grande culture qui avait été imposée par Pierre le Grand ; on se méfiait en le dissimulant plus ou moins bien, on hésitait, on était pris d'une sorte de profond respect embarrassé, un peu comme un petit bourgeois accueille son supérieur que les circonstances l'ont contraint à inviter à dîner. On a adopté en même temps l'art qui allait avec, et il se trouva assez de gens dans le pays disposés et aptes à exercer cet art académique qui s'apprend. Ce fut longtemps en Russie l'art dominant ; il a recouvert les murs des grandes églises comme un réseau mycélien, et avec une fausse distinction il a pris ses aises dans les intérieurs des grands et des riches.

L'art fut un objet de luxe, un attribut de la noblesse et de la distinction que l'on était obligé d'adopter si l'on voulait compter dans la société. Mais c'est seulement la fin du dix-huitième siècle, avec son raffinement relatif et son aspiration aux choses gracieuses et aux amours élégantes, qui fit éclore dans cette société un besoin réel de tableaux. On aimait les tableaux parce qu'on aimait les miroirs. À ce besoin répondit le peintre Lévitiski, que l'on peut ranger sans inconvénient à côté des portraitistes anglais de la même époque. Il ne prit pas le risque de peindre des idées, car alors on n'avait pas d'idées. On vivait d'un sourire la vie tout entière et on semblait s'en satisfaire. Mais Lévitiski a si bien su peindre ce sourire où la grâce qui imprégnait démarche et costume est pour ainsi dire arrivée à son épanouissement que tout le charme de cette époque de tendresse émane encore aujourd'hui de lui. Ce peintre est un phénomène isolé qui n'a été redécouvert et apprécié que par la jeune génération d'aujourd'hui. Et comme lui, il y aura plus tard d'autres figures isolées qui, sans avoir réellement d'influence, fraieront des chemins personnels en s'opposant à une Académie de plus en plus puissante. Ce sont d'abord deux portraitistes, Kiprenski et Varnek, ainsi que Vénetsianov qui fit l'expérience, avec une énergie peu ordinaire, d'aller peindre au village les paysans au travail, leurs longues granges et leurs petites cabanes. Puis vient Fédotov, au dessin d'une haute spiritualité, qui peint des scènes de la vie bourgeoise et qui, comme Gogol, blessé et empoisonné par le tranchant de sa propre ironie, mourut dans la solitude de sa folie.

Il y aurait encore beaucoup de noms à mentionner, accompagnés de telle ou telle épithète, depuis le début du dix-neuvième siècle, et aussi des paysagistes, mais il est bon d'évoquer sans tarder deux êtres graves et profonds que l'on ne saurait mieux définir qu'en disant que leur vie fut consacrée à trouver l'expression picturale qui convient à la profondeur du Russe. Ils n'y ont pas réussi, ils sont morts dans des batailles indécises et leurs tableaux ne sont pas des signes de victoire. Mais leur travail était effectivement trop grand. Des évolutions échelonnées ailleurs sur des générations furent imposées à ces deux hommes. Je veux parler d'Alexandre Ivanov (1806-1858) et d'Ivan Kramskoï (1837-1887). Ivanov vécut presque toute sa vie à Rome et travailla à un unique et grand tableau auquel il ne cessait de devenir toujours plus étranger et dont il ne pouvait cependant plus se séparer : ses propres forces, sa jeunesse, son amour, il avait tout abandonné pour son grand tableau et procédait désormais avec lui comme avec les mains d'un double, et il restait assis devant lui, pauvre et triste. C'était un homme fragile, étranger comme un enfant, désarmé et docile, l'un de ceux qui pensent avec le cœur. Quand il quitta la Russie, on y célébrait l'habile faiseur Karl Brullov ; on continuait de le célé-

brer quand Ivanov revint fatigué dans son pays. Le vacarme produit par le pinceau de ce personnage futile recouvrait la tâche journalière qu'Ivanov accomplissait dans le silence et la solitude. Il était parti de Russie pour ne pas être dérangé par l'Académie, le public et ses prétentions, pour être seul un moment et méditer sur son pays avec plus de profondeur et de recueillement que c'était possible en Russie même. Il pensa entrer au couvent et il vint dans le siècle. Il fut le jouet d'influences étrangères, et lui pour qui vivre était aller à Dieu, il crut un jour qu'il était devenu athée. Mais fondamentalement, c'était piété, piété de l'intériorité russe, aspiration chez lui à une expression picturale. C'est la raison qui lui fit quitter la société de ses contemporains, auxquels il était dans l'impossibilité de dire quelle était sa tâche. C'est la raison qui le poussa à vouloir connaître toutes les formes où la piété s'était exprimée à l'étranger, depuis les fresques de Masaccio jusqu'aux tableaux d'Overbeck, sans compter le livre de David Friedrich Strauss dans lequel il vit une sorte de piété, y compris dans la naïveté de ses conceptions. Mais ces formes étrangères le décontenancèrent au lieu de l'aider à trouver ce qui lui appartenait en propre. Quand il mourut, il était exténué, brisé et proche de la folie, et on ne savait pas grand-chose de son œuvre. La gloire d'Ivanov est d'avoir cherché à créer un rapport entre l'art et l'âme russe. La peinture était jusque-là une superfluité : il voulut en faire une nécessité, un refuge pour les grandes et les profondes expériences. Ce trait le relie à Kramskoï. De ce second peintre on connaît un Christ abandonné à sa méditation et que ses pensées ont suivi dans le désert. Il a en outre laissé inachevé un tableau intitulé *Rires*. C'est encore un Christ, mais vêtu d'une pourpre qui se gausse de lui, cerné et battu par les grandes et les petites vagues de ce rire méprisant qui sert à la populace à se défendre contre ceux qui sont seuls d'être autrement. On voit que c'est le même Christ que celui que peignait Ivanov, mais pour Kramskoï, ce n'est plus un « motif », c'est un malheur, une profonde, une douloureuse expérience dont il fait confiance à la peinture. Sa souffrance est plus grande que son art. Dans ses portraits, dans des esquisses et des croquis se manifestent parfois une maîtrise austère et une grandeur parvenue à maturité ; mais il n'a pas réussi à traduire en peinture le tout de son être. Il faut lire ses lettres, les pages de son journal et ses articles si l'on veut le connaître tout entier. Le réalisme philosophique de Gay semble prosaïque à côté de lui, et Riépine, que tout le monde connaît à l'étranger, manifeste davantage de pittoresque et d'esprit, mais aussi de fadeur si on le compare à Kramskoï. À côté d'Ivanov et de Kramskoï, il ne reste à donner qu'un nom d'initiateur sérieux de chemins nouveaux, celui de Viktor Vasnetsov. Lui aussi il s'efforce de lier l'art à l'âme russe, de creuser des canaux, tout un système de canaux qui en déversent dans l'art les eaux sombres et éclatantes. Plus simple que les autres, plus humble qu'eux, il ne se hasarde pas, ce faisant, à penser à son âme ; il est à la recherche de la grande, de la commune âme du peuple, il la cherche dans la vie des paysans, dans leurs coutumes, dans leurs croyances et leurs superstitions, dans leurs chants séculaires, les *bylines*, dont le vicomte de Vogüé a si joliment dit qu'ils sont la musique de l'Histoire. Il a sondé le paganisme de cette âme et sa piété. Il s'est laissé conduire par elle dans les églises, devant les vieilles icônes noircies, celles-là mêmes devant lesquelles les hommes prient et les cierges brûlent depuis des siècles. Et le jour où il lui fut proposé la mission d'achever les peintures de la nouvelle église Saint-Vladimir de Kiev selon les règles de la liturgie orthodoxe, il l'accepta et, durant plusieurs années d'un travail acharné, il chercha à remplir d'une force nouvelle les vieux symboles. Avec eux il ne s'agissait pas seulement des motifs déterminés avec exactitude, ni des places où installer les représentations particulières, mais aussi de la plupart des

figures avec leur attitude, leur physionomie et leurs vêtements prescrits dans les anciennes règles du *podlinnik*. La part personnelle de l'artiste était réduite à sa plus simple expression, car l'icône russe ne peut être comparée à un retable italien. Elle est l'un des objets du culte, comme n'importe quel vase en or ou comme une antique prière. Sa forme est une forme transmise. Les siècles n'ont osé que de légères modifications, et l'on pourrait soutenir que cette manière de peindre n'a pas eu ou n'a pas pu avoir d'évolution du tout et qu'il était inutile et sans perspective d'en revenir à elle. Le visiteur de l'église Saint-Vladimir de Kiev sent pourtant très vite qu'il y a encore de la vie dans ces figures, une vie drapée de vêtements précieux et retenue par de trop grands yeux, quelque chose de la vie de ceux qui se prosternent devant ces tableaux jusqu'à ce que leur front touche la pierre. Car l'église russe n'est pas morte ; elle vit une vie infiniment légère et lente, qui est l'analogue de la vie la plus secrète du peuple dont l'âme grandit, non comme une fleur en une année, mais comme certains arbres dont on ne remarque qu'ils ont poussé que si on les a quittés dans son enfance et qu'on revient les voir dans sa vieillesse. Avec sa rigidité et son origine byzantine, l'icône n'est sans doute pas une œuvre d'art ; mais elle est un document important de l'âme russe et l'un des chemins qu'elle emprunte, venue de loin, pour s'approcher de l'art. Le paysage russe est lui aussi un tel chemin. Tel était déjà le sentiment de Vassiliev, l'ami de Kramskoï, qui mourut tout jeune à Yalta, laissant des tableaux qui essayaient avec une ferveur singulière de donner une atmosphère russe. Et la Russie a même en Lévitane, mort il y a deux ans, un peintre moderne d'atmosphères qui éprouvait la merveilleuse mélancolie de ses nuits de printemps, l'éclat des bouleaux quand ils sont vêtus d'or en automne et l'étendue solitaire des eaux de la Volga, et qui en parlait dans ses tableaux. Lévitane était juif et il fut obligé pour cette raison d'habiter un certain temps à l'étranger. Il a beaucoup appris à cette occasion, et les moyens d'expression avec lesquels il est revenu en Russie étaient internationaux.

Mais la génération qui monte aujourd'hui est elle aussi allée à Paris. Ce sont des jeunes gens au goût extrêmement fin et à la culture profonde, qui ont le savoir et l'expérience du monde. Ils pourraient écrire des livres sur les maîtres de Barbizon (tant ils en ont une connaissance exacte), ils sont allés voir les impressionnistes, les néo-impressionnistes et toutes les tendances nouvelles, ils connaissent les gravures de Klinger et les tableaux de Segantini, ils ont visité le Musée Gustave Moreau, rue de La Rochefoucauld, ils ont vu des œuvres de Rodin et ils ont laissé Beardsley agir sur eux, et ensuite, dans le plus parfait équilibre, ils sont revenus chez eux se mettre au travail. Ils apparaissent de temps à autre dans nos expositions et l'on a déjà commencé à retenir quelques-uns de leurs noms. Siérov, Maliavine, Constantin Somov, Constantin Korovine, Alexandre Benois sont les plus connus.

On est tenté de se demander : ces jeunes gens sont-ils devenus cosmopolites ? Au contraire : l'étranger n'est plus dangereux pour eux. Ils l'ont étudié pour s'en libérer. Ils ont beaucoup vu pour pouvoir être justes à l'égard de l'art de leur pays et de son passé. Ils ne le surestiment pas, mais ils l'honorent. C'est ce que montre la récente *Histoire de la peinture russe au XIX^e siècle*, dont l'auteur est Alexandre Benois. Avec quel zèle ils aspirent même à étendre leur connaissance de l'art russe ancien, la preuve en est donnée par les revues (surtout *Mir Iskousstva*) et une publication périodique, *Choudoïestvenniia sokrovichtcha Rossii*, qui, dans une profusion de formes, rend accessible, grâce à des reproductions soignées, les œuvres de l'art et des arts appliqués qui se trouvent en Russie (qu'elles soient d'origine locale ou étrangère). Reste à dire un mot ici de l'ancien

art décoratif en Russie, qui demeure vivant dans le peuple : broderie des serviettes et des vêtements, sculpture sur bois et ébénisterie, qui valent autant par ce qu'elles comportent de trouvailles dans la forme que dans la couleur. Vasnetsov l'a étudié, de nombreuses pièces ont été copiées sous la direction d'Hélène Poliénova, et le meilleur connaisseur en est aujourd'hui un artiste russe, S. Malioutine, qui s'est assimilé pour son compte personnel la langue riche et forte en couleurs et en formes de ces objets. Il a réalisé d'intéressants travaux d'art décoratif (tapis, armoires, carreaux de faïence), mais la meilleure application qu'il en ait donnée s'exprime dans les illustrations en couleurs de livres pour enfants, où elle est tout particulièrement à sa place.

Il est naturel que la jeune génération porte une attention et un amour particuliers aux choses et aux ustensiles décorés par le peuple. C'est ici encore l'un des chemins (et peut-être le plus intime) sur lesquels l'âme russe a essayé d'aller à l'art. Car au fond, ce à quoi aspire l'âme de ces êtres qui vivent dans la gravité de leur méditation, c'est à une image. À une image qui ne raconte pas des destins et des histoires comme le fait un visage humain, mais qui est simplement là pour qu'on la regarde : donc à un grand art.