

## PICASSO EN RUSSIE

Gérard Conio • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

On peut affirmer que sans Picasso il n'y aurait peut-être pas eu d'avant-garde russe, qui s'est constituée quand les futurs coryphées de ce courant ont découvert les tableaux de Picasso dans les collections de Sergueï Chtchoukine et Ivan Morozov<sup>1</sup>. Mais sa réception s'est traduite essentiellement par le premier ouvrage écrit et publié dans le monde sur son œuvre, à savoir l'essai d'Ivan Axionov paru en 1917 à Moscou sous le titre *Picasso et alentours*, aux éditions de La Centrifugeuse<sup>2</sup>. Axionov a écrit son livre en réaction contre les pamphlets de Nicolas Berdiaev<sup>3</sup> et Serge Boulgakov<sup>4</sup>, philosophes d'inspiration religieuse, qui accusaient la peinture cubiste de dénaturer la figure humaine. Si cette controverse peut paraître aujourd'hui obsolète, il est important de la rappeler, car elle porte sur un débat qui traverse toute l'histoire de l'art, de la culture et de la pensée russes depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

La Russie n'est ni de l'Est ni de l'Ouest, elle est dans la perpétuelle quête de son identité entre des postulations qui constamment la tirent en arrière, vers Byzance, vers la tradition orthodoxe et impériale, et la poussent en avant vers la modernité occidentale. Berdiaev et Boulgakov défendaient une vision chrétienne du monde qui leur paraissait incompatible avec la nouvelle esthétique venue essentiellement de France à travers le cubisme, qui a été ressenti par tous les artistes de ce temps comme un véritable séisme. C'est par le cubisme que l'art pour la première fois a conquis son autonomie par rapport au référent réel et à la perception traditionnelle du monde des objets, du monde figuratif. À cet égard, Axionov a fait preuve d'une compréhension très aiguë de la tension entre des principes contradictoires, inhérente à la fois à la peinture de Picasso et à la vie artistique russe dans cette période de transmutation des valeurs.

On trouve chez Picasso et chez les peintres russes un même balancement entre l'invention et le métier, entre la composition et l'impulsion ludique, entre l'appel d'un art ancré dans la tradition et le besoin de rompre les amarres pour laisser entrer dans les formes le mouvement de la vie. Quand Axionov reconnaît que dans son approche de Picasso il ne pourra pas éviter les contradictions, c'est parce qu'il perçoit que ces contradictions sont la rançon de la vérité artistique et par conséquent de la vérité de son propre discours sur l'art. Si l'essence platonicienne du cubisme consiste dans la faculté d'extraire l'idée de la forme, il peut en effet sembler contradictoire de placer obstinément Picasso sous le signe du baroque et du gothique qui, selon Axionov, est le baroque du style roman.

Or, il ne s'agit pas d'un style délimité dans le temps, mais d'une tendance générale de l'art selon la définition de

Heinrich Wölfflin, une tendance récurrente qui est appelée par l'esprit d'une époque. Comme l'a écrit Axionov, l'acuité de la perception est une chose inestimable, l'acuité du procédé est une chose transitoire. Considérant que l'œuvre de Picasso est la synthèse déclarée du réalisme de grand style, Axionov voit dans Picasso, dès 1914, un classique de son vivant. Mais ce classique est en même temps baroque par sa sensibilité à l'époque dans laquelle il lui a été donné de peindre. Le fondement de l'art n'est pas la beauté, écrit Axionov, mais le rythme. L'art selon Axionov est la construction d'une image qui pérennise le sensible au moyen d'un dispositif rythmique en prise sur le matériau choisi à cet effet. Il appliquait ainsi à Picasso la poétique qu'il tenait de Serge Bobrov et du groupe futuriste de « La Centrifugeuse » auquel appartenait également à cette époque Boris Pasternak.

Mais si Axionov découvre dans l'œuvre de Picasso les caractéristiques stylistiques du baroque, la diagonale colorée, le manche du violon si fréquent dans ses toiles et qui, nous dit Axionov, est le contrefort du baroque, c'est surtout parce que le baroque est l'ange de la catastrophe, parce que nous vivons l'époque du baroque et que nous ne pouvons nous y arracher. Et en écrivant ces mots en 1914, il se demande : que nous donnera la guerre ? Ainsi, tout en essayant de replacer Picasso dans le mouvement général de l'évolution créatrice, en le reliant à la fois au passé, à travers Le Greco, et à l'avenir, à travers la décantation cubiste de la représentation figurative, Axionov se retrouvait confronté à une approche idéologique qu'il avait voulu proscrire de son regard sur la peinture pure. Ainsi, même le parti pris le plus résolument picturologique n'échappait pas au clivage entre les tendances centripètes et centrifuges qui se sont toujours opposées dans l'histoire russe.

Si je reprends ici une distinction que l'on trouve dans l'essai d'Eisenstein sur « Rodin et Rilke »<sup>5</sup>, c'est parce qu'elle permet de mieux appréhender les éternels dilemmes qui se posent à l'Idée russe et qui reviennent hanter à toutes les époques aussi bien les artistes et les poètes que les historiens et les hommes politiques. La Russie est comme un bateau ivre qui oscille entre ses origines byzantines et un modèle occidental qui, sous Pierre le Grand, devait l'arracher à une apathie millénaire. À cet attrait pour une « révolution permanente » qui, au fond, tourne à vide, répond, chez Oblomov, archétype de l'homme russe, le refus quasiment bouddhiste d'une agitation productiviste perçue comme une distraction pascalienne, une tentation qui le détourne de la vraie vie, celle de l'enfance, celle des limbes, celle de la fusion avec l'univers infini. Cette querelle des Anciens et des Modernes, des occidentalistes et des russophiles, s'inscrit en filigrane dans le débat qui, de la

Première Guerre mondiale jusqu'à la révolution d'Octobre, va s'instaurer dans la vie culturelle russe autour du mythe de Picasso. Car Picasso génère un véritable mythe, qu'on l'associe à une force démoniaque, comme Berdiaev et Boulgakov, ou qu'on l'exalte comme le sauveur d'un art menacé par la décadence, « un classique de son vivant », comme le voit Axionov. Car derrière le Picasso tenté par le baroque, par le rococo, le maniérisme, l'expressionnisme même, le Picasso fasciné par le *Laocoon* du Greco, Axionov a détecté un artiste qui a su résister à l'appel de l'abîme, l'appel de l'apocalypse. Malgré ses affinités avec tous les novateurs de son temps, Axionov admire chez Picasso le refus de l'utilitarisme professé par les constructivistes dont les slogans sur « la mort de l'art » rappellent ceux des nihilistes des années 1860, proclamant déjà « la destruction de l'esthétique », mais il y verra aussi un antidote contre la théologie négative de Kasimir Malévitch qui s'exprimera quelques années plus tard, dans le *Carré blanc sur fond blanc*, manifeste iconoclaste du « rien libéré » et du « zéro des formes ». Axionov a commencé à écrire son essai sur Picasso à Paris en 1914, où il a fréquenté l'atelier du peintre, et il s'est inspiré davantage des tableaux qu'il avait pu voir lors de ce voyage que de ceux qui se trouvaient dans les collections de Chtchoukine et Morozov qu'il ne cite que très imparfaitement. La même année, Vladimir Tatline a fait lui aussi un voyage à Paris, dans des circonstances rocambolesques, en se faisant passer pour un joueur aveugle de *kobza* afin d'avoir accès à l'atelier de Picasso. Il y verra les reliefs qui lui donneront l'idée de ses « contre-reliefs » qu'il exposera plus tard dans l'exposition « 0,10 » organisée par Ivan Pouni, où Malévitch de son côté montrera son carré noir qui fonde sa vision suprématisante d'un monde « sans-objet ».

À présent, il est aisé de tracer le trait qui relie directement la révolution cubiste d'une part au constructivisme de Tatline, d'autre part au suprématisme de Malévitch. Cette relation repose autant sur l'adoption de la vision cubiste du monde que sur la nécessité de la dépasser pour créer de nouveaux moyens d'expression et, au-delà, une nouvelle vision du monde. Après sa phase cubofuturiste, « l'art de gauche » est passé de la représentation à la construction de la vie avec Tatline, Alexander Rodtchenko et le groupe de l'Inkhokou, et il est entré dans une nouvelle dimension avec le suprématisme de Malévitch, qui a marqué l'apogée dans l'art russe d'une tendance apophatique qui inspire également le *zaoum* de Viktor Khlebnikov, le langage « d'outre-entendement ». Mais Picasso n'a jamais voulu dépasser les limites, et s'il a montré la voie aux novateurs russes de l'extrême, il a été à la fois l'inventeur de formes sans cesse renouvelées et le gardien du temple de l'art. Il a revisité toutes les époques, pour en donner la synthèse dans ce qu'Axionov appelle « un réalisme de grand style ». Son œuvre immense et protéiforme constitue l'équivalent du musée imaginaire de Malraux.

Axionov a vu en Picasso, à juste titre, moins un découvreur qu'un médium. Voici ce qu'il a écrit sur son véritable apport au cubisme que Picasso devait incarner en Russie, sans l'avoir inventé :

« Il faut se rappeler une fois pour toutes que le découvreur est Braque et non Picasso, c'est pourquoi, chaque fois qu'on parle des découvertes de Picasso, on lira Braque. La peinture de Picasso est pourtant beaucoup plus forte que celle de son ami, ce qui n'empêche pas ce dernier d'être un découvreur plus rapidement inventif. »

Et Axionov ajoutait :

« On peut remarquer qu'une apathie esthétique définit l'œuvre de Picasso. Cette apathie se manifeste dans sa propension à mettre ses dons sous l'influence des acquis d'autrui. Picasso n'a jamais été un imitateur ; il a été le médium du Greco, de Matisse, de Derain. Quand son individualité est devenue tellement forte au point de surmonter toutes les influences environnantes, il s'est trouvé en crise : de qui être le médium ? La solution était simple, mais elle n'a pas été forcément à la portée de la conscience subjective du peintre. [...] Picasso, génie de la trouvaille, il n'est rien de plus faux que cette formule. Elle est d'ailleurs absurde, car un génie ne peut pas être un découvreur. Il n'est pas un seul procédé de Picasso dont la nouveauté ne soit pas apparue illusoire, si on la compare avec les travaux de Derain ou de Braque qui l'avaient précédée dans le temps.

D'une manière générale, si on énumère les noms des artistes qui ont influencé l'œuvre de l'habitant obstiné des maisons n° 13, il conviendra d'y consacrer des pages et des pages, c'est une occupation à part entière. D'ailleurs, quelques chercheurs allemands ont essayé d'appliquer la méthode des influences pour expliquer l'œuvre de Manet. Une liste nécrologique, c'est tout ce que cela a donné et dans de pareils cas il ne faut pas attendre davantage de résultats. Le génie est la synthèse des découvertes du temps qui l'a précédé. L'ampleur de sa création, l'importance de son œuvre se mesurent à la quantité de ce qu'il a reçu et de ce qu'il a reconstitué<sup>6</sup>. »



EL GRECO (DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS)  
*Laocoon*  
 1610/1614  
 Oil on canvas, 137,5 x 172,5 cm  
 National Gallery of Art, Washington  
 Samuel H. Kress Collection.1946.18.1

Mais par là même Picasso a signé l'achèvement du grand art. Il l'a achevé au double sens du terme, il l'a porté à sa plus haute expression mais il l'a mis au tombeau. Cette dominante funèbre qui résonne derrière la joie de la création, l'un des pionniers du modernisme russe, Mikhaïl Larionov, l'avait pressenti très tôt. Parmi les adeptes du « cubofuturisme », Larionov a été sans doute le seul, dès le début, à minorer le cubisme et à opter pour le futurisme, à préférer à l'ordre le mouvement. On oublie souvent Larionov parmi les inventeurs de la peinture non figurative, or avant tous les autres, en fondant « le rayonnisme », il a fait le premier pas vers un mode d'expression que Malévitch appellera « le « sans-objet », la peinture d'un monde sans objets, l'adieu à la représentation. La leçon de Picasso est que, lorsqu'on veut sortir de la représentation on est amené à renoncer à la peinture elle-même. Mais contrairement à Tatline, à Malévitch et aux autres peintres de « l'art de gauche » qui sont passés par le cubisme avant de le rejeter, dans ses tableaux rayonnistes Larionov a prolongé vers « l'abstraction » une voie qui venait en droite ligne de l'impressionnisme. Ses peintres de prédilection étaient Claude Monet, Pierre Bonnard et Henri Matisse, des peintres qui recherchent la fraîcheur, la spontanéité, la nouveauté de la vision et refusent de soumettre leur art à un système et à des procédés qui les enfermeraient dans le carcan d'une construction intellectuelle. Larionov a constamment dénoncé un fétichisme esthétique qui tendait à se figer dans un idéalisme contemplatif. À cet égard, Larionov a mis en pratique la poétique de l'art en tant que tel, qui a été le principal mot d'ordre du cubofuturisme russe, et ce principe a été le levier qui a substitué une expérimentation permanente aux modèles issus du passé et à la relève des écoles de génération en génération. C'est en cela que ces artistes ont opéré une rupture radicale dans l'histoire de l'art. Or, si Picasso semblait répondre à ce critère par son renouvellement perpétuel, chacun de ses tableaux, quel qu'en soit le style, n'en était pas moins le résultat d'un calcul cérébral plus que l'expression directe de la vie. Après avoir cédé comme tous ses camarades au magnétisme de Picasso, Larionov a décidé de prendre un autre chemin pour ne pas se laisser enfermer dans « le monde de l'art », en considérant que Picasso renouait au fond avec la vision d'un art séparé de la vie. Il est d'ailleurs paradoxal que, après avoir, comme les autres artistes « de gauche », honni Diaghilev et son « monde de l'art », Larionov ait rejoint Picasso dans l'aventure des Ballets russes. Mais en dépit de ces accointances conjoncturelles, Larionov a toujours vu dans le cubisme un illusionnisme en contradiction avec le mouvement du temps qui passe comme l'eau qui coule et n'est jamais la même. Picasso ne s'est jamais détourné du monde réel mais il l'a décomposé pour le transfigurer dans un autre monde, le monde de l'art. Il ne s'est pas laissé enchanter par la beauté du monde, mais, à la suite de Charles Baudelaire, d'Arthur Rimbaud, des poètes maudits, il l'a violenteé, il l'a transgressée pour en tirer matière d'une autre beauté, une beauté qui échappe aux morsures du temps.

Cette ambition dévorante de l'artiste démiurge inscrivait Picasso dans la lignée d'un classicisme ancestral qui consistait à extraire des images de la durée pour la transmuier en

espace et la figer dans une succession de poses destinées à nous arracher au monde réel, le monde de la nature, pour nous plonger dans l'éternité trompeuse du « monde de l'art ». En clair, le monde idéal de Picasso n'était pas celui de la vie, mais celui du musée, un lieu d'accrochage de formes mortes comme des papillons épinglés sur une planche. Le mot célèbre de Picasso « je ne cherche pas, je trouve » résumait pour Larionov une conception de la peinture absolument opposée à la sienne. Cela ne l'empêchait pas, d'ailleurs, d'admirer les prodigieuses qualités proprement picturales du maître des *Demoiselles d'Avignon*, dont il contestait des partis pris incompatibles, selon lui, avec la véritable destination de l'art.

Le monde de Picasso, a écrit Gleb Gennad'evič Pospelov, était ouvert à des abîmes mythologiques immémoriaux et immuables, tandis que celui de Larionov était un courant ininterrompu. On a trouvé dans ses archives une note de sa dernière période qui exprime parfaitement la nature de son œuvre : « "Il n'y a pas un seul objet, écrit le peintre, parmi tous ceux qui existent sur la terre, qui ne soit pas rempli pour moi d'un sens infini et ne respire pas la fraîcheur exquise de la vie qui passe, qui ne sert à rien et n'obéit à aucune nécessité, mais que l'on voudrait garder le plus longtemps possible. C'est pourquoi je suis complètement désarmé devant les œuvres d'art, dès qu'elles gardent cet élément et le prolongent sans fin." [...] Cette attitude devant la vie était incompatible pour Larionov avec les systèmes picturaux rigoureusement charpentés. De son point de vue, un système pictural était une accumulation de procédés trouvés par un maître et que l'on répétait ensuite de tableau en tableau. Créer un système signifiait à ses yeux que l'on tournait le dos à la réalité vivante et changeante, dont on niait les incessantes métamorphoses pour la transformer en quelque chose de fixe, de stable qui en faussait la nature mouvante. Sa foi artistique se voulait libre de toute sorte de diktat envers la nature, dont il vénérât la mobilité et le caractère fondamentalement aléatoire<sup>7</sup>. »

Larionov en concluait que le cubisme était « un acte de réaction contre la révolution des impressionnistes » et que les peintres cubistes étaient « passés à côté d'éléments importants qui part[ai]ent des lois du sentiment humain et non des lois de la connaissance. L'art vivant, l'art qui respir[ai]t la vie ordinaire, a[va]it disparu de leurs œuvres<sup>8</sup>. »

Larionov se réclamait d'une autre lignée qui partait aussi de Paul Cézanne, non du Cézanne créateur du cézannisme, un système qui allait engendrer le cubisme, mais du peintre de la nature, le Cézanne qu'il plaçait à côté de Vincent Van Gogh, Georges Seurat, Bonnard et Matisse, Matisse, « le plus grand peintre du xx<sup>e</sup> siècle. Original, lyrique, décoratif, quand il le voulait. Intime, sensible, sans aucun cabotinage et lié à la nature ».

Il opposait Matisse à Picasso qui « n'a jamais regardé la nature : on ne trouve pas chez lui de levers ou de couchers de soleil, ni ciel du matin ni lumière du soleil... [...] Et, quand Gontcharova a exposé un simple paysage de champs et de petits jardins, voyant cela à un salon, Picasso m'a dit : "Eh bien ! il y a là de quoi se jeter par la fenêtre<sup>9</sup> !" ».

Bien que Larionov, comme Axionov, juge Picasso du point

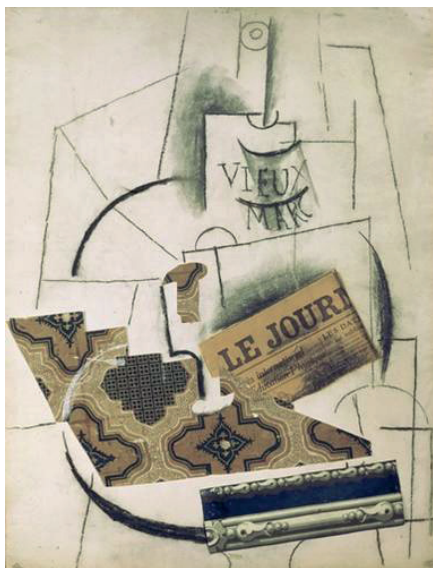


de vue de la peinture, il se range parmi les détracteurs du « principe infernal », que ce démiurge, ce possédé du « daimôn », dans sa fureur dévastatrice, avait mis au centre de son œuvre. Il reprenait ainsi, par d'autres voies, les arguments de ceux qui, en Russie, dès le début, avaient condamné Picasso au nom de leurs convictions littéraires, morales, philosophiques ou religieuses. S'il y a une lumière dans la peinture de Picasso, c'est une lumière noire, la lumière de la destruction créatrice et non la lumière sacrée qui émanait de la nature. Ainsi le cubisme de Picasso, érigé en système intellectuel statique et fermé, se trouvait en totale divergence avec l'art des impressionnistes et de leurs successeurs qui se voulait en symbiose avec le flux de la vie, dans son inachèvement perpétuel.

Le diagnostic de Larionov sur l'art de Picasso rejoignait les impressions que Boulgakov avait consignées en 1915 dans son essai sur « Le cadavre de l'art. À propos des tableaux de Picasso ».

Voici ce qu'écrivait Boulgakov après avoir visité la célèbre collection de tableaux de Chtchoukine :

« L'œuvre de Matisse, de Gauguin, de Cézanne, de Renoir est un jour étincelant de couleurs, mais quand on entre dans la salle où sont réunis les tableaux de Pablo Picasso, on est saisi par une atmosphère d'angoisse mystique qui va jusqu'à l'effroi. [...] Chez Picasso on a toujours devant les yeux le miroir de la mort, il cherche toujours les taches de la mort sur les visages des vivants<sup>10</sup>. » L'approche eschatologique du grand théologien recoupe, ici, l'opposition dressée par Larionov entre les peintres du soleil, de la nature et de la vie, et Picasso, présenté comme l'héritier d'une tradition mortifère.



**PABLO PICASSO**  
*La Bouteille de vieux marc*  
 1913  
 Fusain, gouache, papiers collés et épinglés sur papier, 63 x 49 cm  
 Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Paris  
 Donation M. Henri Laugier, 1963. AM 2917 D  
 © Paris, RMN – Grand Palais / Georges Meguerditchian  
 © Succession Picasso, 2016

On trouve une attitude analogue chez un autre grand coryphée de l'art de gauche russe, Tatline, qui, plus encore que Larionov, subira dans son évolution l'influence du peintre espagnol avant de la rejeter au nom d'une rupture avec ce que Marcel Duchamp appelait la peinture « rétinienne » et d'une idéologie de l'art non comme création d'une forme pure, mais

comme construction de la vie même. Il s'éloignera de Picasso parce qu'il verra lui aussi dans le cubisme un système qui, au fond, cherchait à perpétuer la tradition du grand art et s'enfermait dans un formalisme stérile. Et pourtant, sans les reliefs que Tatline avait vus en 1914 dans l'atelier de Picasso, il n'aurait peut-être jamais eu l'idée de construire ses propres reliefs et contre-reliefs qui devaient ouvrir une voie nouvelle à la création artistique en « mettant la vue sous le contrôle du toucher ». Mais alors que Picasso cherchait simplement de nouveaux moyens d'expression en restant fidèle, au fond, à une conception de l'art léguée par les siècles de culture, Tatline dans ses « contre-reliefs » fait œuvre de théorie dans la pratique, il crée les prémices d'une véritable inversion des valeurs en passant de la représentation à la construction. Il est évident que cette démarche n'aurait pas été possible sans une idéologisation de la création artistique qui devenait dès lors un vecteur essentiel du changement de la vie. C'est ce qui fonde la différence entre l'avant-garde russe et les avant-gardes occidentales, qui sont toujours restées tributaires de la société capitaliste et démocratique qu'elles contestaient sans jamais pouvoir se libérer de ses codes et de ses critères de fonctionnement.

Les artistes et poètes de l'art de gauche dans la Russie soviétique ont cru qu'ils pourraient contribuer à transformer le monde par une nouvelle destination de l'art, une destination productiviste et utilitaire qui, en dépit de son adhésion au communisme, a toujours été étrangère à Picasso. Axionov lui-même, malgré son engagement politique, a gardé aux innovations de Picasso leur caractère purement esthétique, comme on peut en juger dans les lignes qui suivent :

« Et Picasso s'est de nouveau éloigné de la peinture : il colle sur ses tableaux des bouts de papier peints "faux marbre", des rectangles en carton "faux bois", il remplace le crayon sur les blancs par des coupures de journaux, ce qui donne des surfaces absolument planes, qu'il relie par quelques lignes au fusain ou à la craie. Il applique sur des panneaux en bois tout un bric-à-brac domestique : morceaux de boîtes, encriers, cartes de visite, bouts de carton, règles, débris de violon, il attache avec des ficelles, plante des clous, accroche tout cela au mur, parfois il fait appel au photographe. La simplicité des tracés, la quantité limitée des éléments constructifs et des combinaisons de couleurs permettent de voir dans cette dernière période de l'œuvre de Picasso une nouvelle forme des expérimentations de la période dite "du miroir" : la même attention à la structure matérielle des plans, la même proximité avec la sphère des impressions quotidiennes. Nous verrons ce qu'il adviendra plus tard, mais on peut dire une chose : nous ne verrons pas ce qui n'existe pas et ce qui n'a jamais existé dans cette œuvre exclusivement plastique. Dans l'œuvre de Picasso, ni la mystique, ni le démonisme, ni la quatrième dimension n'ont jamais eu, n'ont pas et n'auront jamais droit de cité.

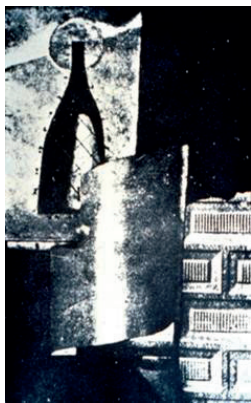
Ici, nous avons examiné tout son parcours et les tâches qui ont défini cette trajectoire se sont révélées exclusivement d'ordre pictural, ce sont les tâches qui relèvent du métier de peintre, ces tâches sont éternelles comme est éternelle la beauté de l'œuvre de Picasso<sup>11</sup>. »



**PABLO PICASSO**  
*Guitare et bouteille de Bass*  
 Paris, 1913  
 Éléments de sapin partiellement peints, papier collé, traits au fusain, clous, sur fond de bois, 89,5 x 80 x 14 cm  
 Musée national Picasso-Paris  
 Dation Pablo Picasso, 1979. MP246  
 © Paris, RMN - Grand Palais / Béatrice Hatala  
 © Succession Picasso, 2016

Et il est édifiant de confronter cette analyse avec la description que Larionov donnait des contre-reliefs de Tatline :

« En Russie, de 1912 à 1915, Vladimir Tatline a développé la ligne artistique de ses reliefs et de ses contre-reliefs, constitués de formes géométriques élémentaires et de leur élaboration à partir de différents matériaux, tôle, pierre, bois, etc., des œuvres concrètes qui apparaissaient comme des “objets nouveaux”, des “objets en soi”, dont la matérialité intrinsèque était créée par l’artiste selon des lois constructives appliquées au gré de son imagination et de ses goûts<sup>12</sup>. »



**VLADIMIR TATLINE**  
*Bottle relief*  
 1913  
 © Droits réservés

La « guerre des bouteilles » a illustré les différences fondamentales qui séparaient les deux artistes dont l’émulation recouvrit un véritable choc des cultures. Parmi les « natures mortes en trois dimensions » des *Soirées de Paris*, il y avait un relief intitulé *Bouteille et guitare* daté de l’automne 1913 que l’on ne pouvait manquer de rapprocher de la *Bouteille* exposée par Tatline à son retour de Paris. Mais alors que chez Picasso la bouteille était montrée dans ses trois dimensions, Tatline avait seulement représenté la silhouette d’une bouteille découpée dans une feuille de métal et, de plus, l’avait exposée à l’envers, comme pour montrer que l’œuvre n’avait ni haut ni bas. Tout en semblant imiter son modèle, Tatline le congédiait pour passer ensuite à des « assortiments de matériaux » qui devaient tout simplement signifier l’adieu à la peinture elle-même. Voyant la reproduction de la bouteille de

Tatline dans le livre de Pouni sur *La Peinture contemporaine*, Picasso s’est empressé de rappeler sa primauté en reconstituant en de plus grandes dimensions, et en métal, sa *Bouteille avec guitare* de 1913 qui s’était perdue. Or, tout en représentant un même objet, Tatline minait le principe même de sa représentation, il manifestait sa différence et sa radicale nouveauté. Tatline a écrit lui-même qu’il avait accompli une révolution dans l’art plastique du xx<sup>e</sup> siècle, quand il a posé en 1914, dans ses fondements, « le matériau, le volume et la construction ». On trouve une analyse comparative très juste et très nuancée de la relation entre Picasso et Tatline dans les Mémoires de Sofia Dymchits-Tolstaïa, une artiste qui a participé activement à toutes les mutations de l’art de gauche :

« Picasso m’a sérieusement ébranlée, en rompant mon ancien équilibre par sa peinture, ramenée à des éléments primordiaux. Et ses “collages” ont été pour moi le résultat parfaitement logique de ses recherches. Picasso est né de la peinture à deux dimensions. Il est passé ensuite aux trois dimensions sur la surface et donc au relief. Dans le prolongement de Picasso est apparu le contre-relief de Tatline, c’est-à-dire l’échappée dans la construction. À son retour à Moscou, Tatline est devenu pour les jeunes l’héritier direct de Picasso. Si Picasso a créé le relief, Tatline est sorti de la surface et a construit le contre-relief, avec lequel il a conquis définitivement la plus grande partie de la jeunesse, y compris moi<sup>13</sup>. »



**VLADIMIR TATLINE**  
*Contre relief d'angle*  
 1915  
 Fer, zinc et aluminium, 78,7 x 152,4 x 76 cm  
 © Droits réservés

L’avant-garde russe a eu ses héros, ses martyrs et ses renégats. Le plus notoire de ces renégats a été Pouni, devenu plus tard, en France, Jean Pougny, qui après avoir été l’un des artistes les plus novateurs, les plus inventifs de ce courant et l’organisateur des expositions « 0,10 » et « Tramway V », a brûlé ce qu’il avait adoré et à Berlin, en 1923, dans son essai sur *La Peinture contemporaine russe*, a renié son passé futuriste, un peu comme Rimbaud qui, après avoir écrit *Une saison en enfer*, écrira : « C’était mal ». Il fait acte de repentance et considère que les découvertes fracassantes, les chocs explosifs de sa jeunesse ne pouvaient mener l’art et la culture que dans une impasse. Et il est révélateur que Pouni dans sa rage de purification esthétique ait brandi Picasso comme une icône pour foudroyer les mauvais esprits qui l’avaient alors induit en tentation. Il relève le caractère ludique de l’art du peintre espagnol « après le cubisme », non pour le blâmer, mais pour y voir la saine manifestation du véritable esprit moderne, un esprit créatif qui, tout en étant en phase avec son temps, restait fidèle à l’art véritable, l’art de toujours.

Ainsi après avoir analysé un dessin de Picasso, comme « la meilleure démonstration d'un dessin avec des parties qui ont plusieurs fonctions, et aussi la meilleure démonstration d'un dessin intuitif », Pouni ajoute ceci :

« Les œuvres de ce type de Picasso sont très curieuses, dans le livre d'Axionov, *Picasso et alentours*, il y a deux œuvres : une femme de profil et encore une femme de face avec le décalage de la partie supérieure. Chez Picasso, il y a d'ailleurs beaucoup d'œuvres de ce type. Il est curieux que lorsqu'on regarde ces œuvres, ne serait-ce que ce dessin que je viens d'analyser, on les regarde sans les analyser, mais en les "vivant", et alors on retire une sensation tout à fait fantastique ; et c'est seulement alors que l'on commence à sentir la différence entre l'art russe et l'art parisien. Dans le cas russe on a toujours affaire seulement à un matériau, comment dire, "mécanique", tandis qu'ici, on a affaire à un matériau psychomécanique. Dans le premier cas, nous avons une matière lourde, morte ; les cubes, les cylindres et les cônes, tirés de Cézanne et du cubisme s'entremêlent lourdement et de façon seulement ornée. C'est, vraiment, du marxisme en art. Je me souviens avoir plus d'une fois entendu dire que le tableau est un "objet", qu'il faut fabriquer les tableaux, que les tableaux sont fabriqués, qu'il faut les fabriquer comme on fabrique les chaises. C'est bien faible et n'est guère intelligent. Et avec ça on pense que c'est justement cela qui est l'attitude que l'on appelle "professionnelle" à l'égard du travail. Alors que c'est l'attitude professionnelle d'un menuisier à l'égard de son tableau et non celle d'un artiste. L'artiste qui est un professionnel doit peindre son tableau comme le menuisier qui est un professionnel fabrique sa chaise ; l'artiste a affaire non à des matériaux mais à une pensée matérialisée. C'est pourquoi, quand on regarde les œuvres de Picasso on voit de ses propres yeux, comme aimait le dire le défunt N. Koulbine, que la petite cuillère en argent se transforme en deux heures "de temps", alors que, sur les œuvres sans-objet russes, une petite cuillère demeure une petite cuillère, celle de l'artisan ; c'est là un hoquet du sale matérialisme scientifique, de ce soi-disant matérialisme qui se comporte à l'égard de l'esprit de la même façon que l'athéisme à l'égard de Dieu et qui a peur de l'esprit. Les œuvres de Picasso sont des énigmes et des déchiffrements, profonds comme des puits dans lesquels on plonge un bâton sans que l'on puisse atteindre le fond ; c'est donc bien là un "psychomécanisme", alors que l'art sans-objet russe, ce sont des déchiffrements sans énigme ; c'est presque comme si, en lisant une page de solutions en arithmétique, le problème était absent. Il faut chasser de l'art ce "soi-disant matérialisme"<sup>14</sup>. »

Pouni appartient au groupe de « novateurs » qui, après avoir sacrifié aux expérimentations les plus extrêmes, les plus fécondes, ont reculé devant une évolution qui, à leurs yeux, mettait en péril l'art lui-même. En revenant à la peinture figurative, au début des années 1920, il rejoignait les artistes comme Larionov qui n'avaient jamais renoncé à la peinture en tant que telle et avaient, d'emblée, dénoncé dans le cubisme un ferment de décomposition de la forme. Tatline avait suivi une autre voie et s'était engouffré dans la brèche ouverte par les reliefs de Picasso pour amorcer une rupture

décisive non seulement avec les conventions figuratives, mais avec la peinture elle-même. Mais c'est Malévitch qui, aussi bien dans sa théorie que dans sa pratique, va tirer la leçon la plus convaincante de la révolution cubiste. Il est certain que la période cubofuturiste n'a pas été la plus marquante dans l'évolution de Malévitch. Et pourtant il est sans doute celui qui a le mieux compris l'extraordinaire changement de vision apporté par la peinture de Picasso. Malévitch avait une conscience quasiment hégélienne de l'évolution des formes puisqu'il lui est arrivé d'antidater les toiles impressionnistes faites sur le tard, pour les replacer dans la succession des styles qui devait aboutir au suprématisme et culminer dans le *Carré blanc sur fond blanc*. Et il a maintes fois affirmé que sans l'étape du cubisme il n'aurait jamais pu accéder au suprématisme.

« Les cubistes, écrit-il, grâce à la pulvérisation de l'objet, sont allés au-delà du champ figuratif et à partir de ce moment-là a commencé une culture purement picturale. La facture picturale commence à s'épanouir en tant que telle, ce n'est plus l'objet qui apparaît sur la scène, mais la couleur et la peinture. Le cubisme libère de la dépendance à l'égard des formes créatrices environnantes de la nature et de la technique et il met l'artiste sur le chemin de la création absolue, inventive, immédiate<sup>15</sup>. »

Et plus loin, il ajoute : « Si nous examinons le cubisme sous l'angle de la picturalité, nous y trouvons le système de développement le plus riche qui soit ; sa construction comporte la répartition des formes de différences picturales les plus variées. L'acte pictural s'épanouit en différentes factures, de couleurs mélangées ou d'une couleur unique, mate, brillante, rugueuse, en feuilleté, en arabesques, transparente, vitreuse, etc. Les variations se combinent de façon à ne pas s'affaiblir l'une l'autre, mais à exprimer au contraire plus clairement chaque forme, chaque facture, et pour cela on recherche non pas l'identité mais les contrastes. Le cubisme n'est pas une décomposition bourgeoise comme le pensent les socialistes, le cubisme est un outil qui pulvérise les sommes existantes des déductions antérieures et des asservissements de l'aspect créateur des mouvements picturaux ; il marque l'émancipation du peintre qui se libère de la soumission imitative à l'objet pour atteindre la créativité immédiate de l'invention<sup>16</sup>. »

Malévitch est le premier à comprendre et à montrer que la peinture cubiste, loin de s'écarter de la nature, comme le lui reprochaient les philosophes religieux et les artistes conservateurs, s'est inspiré de ses lois fondamentales afin de créer pour la première fois un art autonome, un art sans-objet :

« Pour la première fois, les cubistes commencèrent à voir, à connaître et à bâtir consciemment leurs constructions sur les bases de l'unité générale de la nature<sup>17</sup>. »

Ainsi, la rupture entre l'art et la nature proclamée par le cubisme, dans son rejet de la représentation, recouvrirait une parenté plus profonde, la pulvérisation cubiste n'étant que la manifestation d'une pulvérisation plus générale en œuvre dans toute création, naturelle, artistique ou technique, puisque toute création est avant tout destruction :

« Le cubisme a affranchi les rameaux picturaux dans la volonté de l'artiste, la peinture s'est mise à croître. De même





**PABLO PICASSO**  
*Le poète*  
 Sorgues, été 1912  
 Huile sur toile, 59,9 x  
 47,9 cm  
 Kunstmuseum Basel  
 Dépôt de la ville de Bâle 1967,  
 Don Maja Sacher-Stehlin à la  
 ville de Bâle. Inv. G 1967.14  
 © Succession Picasso, 2016

que la nature décompose un cadavre en éléments, le cubisme disperse les vieilles déductions picturales et en construit de nouvelles selon son propre système. C'est ainsi que procède la nature, excluant et décomposant la civilisation antérieure, déduisant des conclusions et formant la somme d'une nouvelle déduction de culture. Rien n'apparaît en rupture, isolé, venant d'ailleurs, tout va selon une seule route magistrale et découle d'une seule voie : celle des déductions du mouvement. Les grains de sable qui s'éparpillent ont formé une pierre par leur mouvement, et la pierre en dévalant la montagne a donné par sa rotation l'idée de créer la roue. La roue a donné l'idée du charroi ; par conséquent, il s'est produit une pulvérisation de la pierre en plusieurs déductions ; ces déductions, se pulvérisant mutuellement, ont formé de nouvelles pulvérisations à partir desquelles se sont composées les suivantes et peut-être le mouvement de la pierre a-t-il donné également, au terme de la longue route de sa décomposition, la pulvérisation des unités qui se sont exprimées dans la déduction complexe qu'est la locomotive, qui est entrée à son tour en contact avec d'autres considérations sur des mouvements économiques ou autres.

Le corps cubiste qui a été construit n'est pas contraire à la vie, il est une nouvelle déduction des assemblages précédents du mouvement pictural, il n'a rien de national, de géographique, de patriotique, d'étroitement populaire.

Ainsi donc, si nos représentations et notre volonté étaient jusqu'à présent liées à la nature dans le sens d'une imitation directe et d'une imitation sous les divers aspects des stylisations des transformations, dans le cubisme nous atteignons l'unité immédiate avec elle. Elle l'exige, car c'est à travers notre bouche que croît sa transformation<sup>18</sup>. »

Malévitch est donc allé beaucoup plus loin qu'Axionov dans les déductions qu'il a su tirer de la rupture apportée par la peinture de Picasso dans le langage plastique. Tout en partageant les conclusions de l'analyse picturologique d'Axionov, il les a dépassées pour les englober dans une vision beaucoup plus synthétique des rapports entre l'homme et le monde où la peinture elle-même, « en tant que telle » appartenait au passé. Elle n'avait été qu'un chemin pour atteindre par la « pulvérisation » des formes la « pulvérisation » du monde. Il

reviendra plus tard dans ses écrits de Vitebsk sur la place du cubisme dans l'évolution de la peinture :

« Dans le cubisme, écrira-t-il, la peinture a reçu une nouvelle forme en s'arrachant de tout son être au réalisme pratique et figuratif, il s'est produit un déplacement non seulement dans l'inconscient de la peintre, mais aussi dans sa conscience. La plupart des peintres ont été pris au dépourvu par la doctrine cubiste. Ils se trouvaient devant une nouvelle organisation des différences picturales. Étant donné qu'ils étaient en proie au réalisme pratique et figuratif, il leur était impossible de capter cet esprit nouveau parce qu'ils ne pouvaient pas comprendre que la peinture était une idée autonome et donc ne dépendait ni du contenu ni de la forme du réalisme de la vie, ni des processus politiques et économiques<sup>19</sup>. »

Malévitch a repensé la peinture dans un système plus vaste, plus universel qui ne séparait plus l'art de la vie, qui ne cherchait pas non plus à changer la vie par l'art, mais qui intégrait toutes les facettes du génie humain dans un ordre cosmique perverti par la civilisation. Dans sa pensée, le cubisme et le communisme n'étaient l'un et l'autre que des systèmes transitoires appelés à préparer l'acte suprême : la recréation suprématisante de l'unité perdue, du paradis perdu. Malévitch reprenait, en l'inversant, le point de vue eschatologique et prophétique de Berdiaev et de Boulgakov qui avait incité Axionov à ébaucher dans son livre une défense et illustration de la peinture de Picasso replacée dans ses limites propres.

Dans son article de 1917 sur « La crise de l'art », Berdiaev, tout en déplorant sa faculté de nuisance, appréciait le génie créatif de Picasso qui était à ses yeux « un génial interprète de la décomposition, de la désagrégation et de la pulvérisation du monde physique, charnel, incarné<sup>20</sup> ». La nouveauté même de l'inventeur du cubisme était à ses yeux le symptôme d'une crise de l'art qui dépassait largement le cadre de la peinture pour atteindre les fondements mêmes de la culture et de la société :

« Ce qui se produit dans l'art à notre époque, disait-il, n'est pas seulement une crise parmi d'autres. Nous assistons à une crise de l'art qui ébranle des fondements millénaires. [...] L'art vise frénétiquement à sortir de ses limites. [...] On n'a jamais posé avec autant d'acuité le problème des rapports entre l'art et la vie, entre la création artistique et les réalités quotidiennes, on n'a jamais eu une telle soif de passer de la création des œuvres d'art à la création de la vie elle-même, de la vie nouvelle. Notre époque connaît à la fois une incroyable transgression des normes artistiques et une faiblesse inouïe de la création. L'homme de l'ultime modernité veut créer ce qui n'a encore jamais existé et dans son hystérie créatrice il franchit toutes les bornes et toutes les frontières. Mais ce dernier homme ne crée plus d'œuvres belles et parfaites, comme celles que créait l'homme modeste des époques passées<sup>21</sup>. »

Ainsi la réception de Picasso en Russie s'est ressentie des tensions qui depuis toujours travaillent l'Idée russe, tiraillée toujours entre la tentation de l'Occident et sa vocation messianique, entre la fascination de la forme et le désir de se fondre dans l'âme du monde.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris. Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

1. Sergueï Chtchoukine (1854-1936) : marchand et collectionneur moscovite. Entre 1895 et 1914, il a acheté à Paris 264 tableaux dont 50 de Picasso. Il a ouvert sa collection au public dans les salons de son hôtel particulier.
2. Ivan Morozov (1871-1921) : marchand et collectionneur moscovite. Sa collection comptait 278 tableaux et 23 sculptures. Ivan Axionov, *Picasso et alentours*, Gérard Conio (trad., postface), Natalia Adaskina (préf., éd.), Infolio, 2012.
3. Nicolas Berdiaev (1874-1948) : philosophe russe d'inspiration religieuse. Après la révolution d'Octobre, il est vice-président de l'Union des écrivains et professeur à l'université de Moscou, mais il est expulsé en 1922 et vivra désormais en exil, d'abord à Berlin, jusqu'en 1924, puis en France où il restera jusqu'à sa mort. Auteur d'une œuvre considérable de tendance gnostique, marquée par l'influence des mystiques allemands, Jacob Boehme et Maître Eckhart (*Esprit et liberté, De la destination de l'homme, Essai de métaphysique eschatologique : acte créateur et objectivisation, Le Nouveau Moyen Âge, L'Idée russe, etc.*).
4. Serge Boulgakov (1877-1944) : philosophe d'inspiration religieuse, il a laissé une œuvre considérable largement traduite et publiée aux éditions de l'Âge d'homme par les soins de son disciple, Constantin Andronikof. Ordonné prêtre de l'Église orthodoxe russe en 1916, il a émigré en 1922 et a participé à la création de l'Institut de théologie orthodoxe Saint-Serge à Paris, où il a enseigné jusqu'à sa mort.
5. S. M. Eisenstein, « Rodin et Rilke », *Kinovievtcheskie Zapiski*, n°34, M.1997, p.20-52, rééd. in *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p.229-254.
6. Ivan Axionov, section II, « Histoire et géographie », § 38, in *Picasso et alentours, op. cit.*
7. Gleb Gennad'evič Pospelov, « Larionov-Picasso, amour-haine », in *Picasso et alentours, op. cit.*, p. 102-103 (en russe dans le texte).
8. *Ibid.*, p. 106.
9. Gleb Gennad'evič Pospelov, *op. cit.*, p. 107.
10. Serge Boulgakov, « Le cadavre de la beauté. À propos des tableaux de Picasso (1914) », *Œuvres en deux volumes*, t.II, Moscou, 1993, p. 527-528.
11. « Le poète ». « Annexe polémique. Picasso peintre », in *Picasso et alentours, op. cit.*
12. Cité par Anatoly Strigalev, in « Tatline et Picasso », *Picasso et alentours*, recueil d'articles, Moscou, 1989, p. 133.
13. Cité par V. S. Tourtchine, « Deux cubisme : le dialogue Paris-Moscou et Pétersbourg », in *Picasso et alentours*, recueil d'articles, *op. cit.*, p. 37.
14. Ivan Pouni/Jean Pougny, « Écrits - La peinture contemporaine », in *Jean Pougny* [cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; Berlin, Berlinische Galerie, 1993], Paris, Paris Musées, 1993, p. 76-77.
15. Kasimir Malévitch, « Des nouveaux systèmes dans l'art » (Vitebsk, 1919), in *Écrits (t. I). De Cézanne au suprématisme*, Jean-Claude Marcadé (trad. et éd.), Lausanne, l'Âge d'homme, 1974, p. 94.
16. *Ibid.*, p. 96.
17. *Ibid.*, p. 93.
18. Kasimir Malévitch, *op. cit.*, p. 93.
19. Kasimir Malévitch, *Le Suprématisme : le monde sans-objet ou le repos éternel*, Gérard Conio (trad., intro.), Golion/Paris, Infolio, 2011, p. 129.
20. Nicolas Berdiaev, « Picasso », in *La Crise de l'art*, Moscou, Léman et Sakharov, 1918, p. 29.
21. *Ibid.*, p. 3-4.