

## Modernité russe

[mercredi 22 avril 2015 - 15:00]

### HISTOIRE DE L'ART



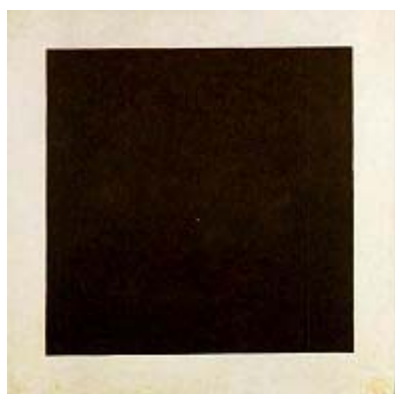
USAGES ET UTOPIES :  
L'AVANT-GARDE RUSSE  
PRÉRÉVOLUTIONNAIRE,  
1900-1916

Éditeur : PRESSES DU  
RÉEL

468 pages / 28 € sur

**Résumé :** Une étude magistrale reconstitue l'histoire des expositions de groupe qui ont lancé le suprématisme dans la Russie d'avant la révolution de 1917.

Vincent GIROUD



La prodigieuse vitalité de l'avant-garde artistique russe au cours des années qui séparent la révolution de 1905 et celle de 1917 est, une fois de plus, mise en évidence dans l'ouvrage qu'Elitza Dulguerova consacre à neuf expositions collectives qui se tinrent, sept à Moscou, deux à Petrograd, durant cette période. Comme l'auteur l'explique en introduction, l'objectif du livre est de recontextualiser l'avènement du suprématisme, qu'on date de l'exposition "0,10" où furent présentées, de décembre 1915 à janvier 1916, 39 œuvres de Kazimir Malevich (dont le fameux "Carré noir sur fond blanc"), en montrant tout ce que cet avènement doit à d'autres manifestations précédentes du même genre, notamment les quatre organisées par son rival Mikhaïl Larionov.

En première partie, Elitza Dulguerova, après avoir rappelé brièvement l'histoire des expositions en Russie depuis la fondation par l'impératrice Élisabeth, en 1757, de l'Académie impériale des beaux-arts, présente les débats qui se faisaient jour dans le pays au début du vingtième siècle à propos de la nature même de l'exposition, sous l'impulsion du groupe *Mir Iskusstva* (Monde de l'art), créé en 1898 par Sergei Diaghilev, Léon Bakst et Alexandre Benois entre autres, dont le programme insistait sur la liberté et l'indépendance de l'œuvre d'art, tant sur le plan politique que par rapport aux valeurs marchandes. L'auteur met dûment en relief les divergences de conception entre Diaghilev, dont le génie était fondamentalement pragmatique et individualiste, et Benois, qui attaquait l'individualisme au nom d'une conception élevée de l'art, et deviendra de ce fait un pourfendeur de l'avant-garde (alors que Diaghilev, devenu impresario, cherchera plutôt à la coopter).

La première exposition étudiée est "La Rose bleue", au printemps 1907, dont les principaux exposants sont Pavel Kuznetsov et Sergei Sudeikin – ce dernier surtout connu comme décorateur de théâtre (et comme le premier mari de Vera de Bosset, la future Vera Stravinsky). Symboliste dans sa conception, elle visait à une harmonie où intervenaient la musique et les parfums de fleurs. Bien différente est l'exposition "Le Valet de carreau" qui se tient, également à Moscou, de décembre 1910 à janvier 1911. Organisée par un comité dont la figure dominante est Larionov, elle exclut les symbolistes et rassemble quelques-uns des grands noms de l'avant-garde : Nataliia Goncharova, compagne de Larionov et principale exposante, Alexandra Exter, les frères Burliuk, Wassily Kandinsky et Malevich lui-même (ainsi que quelques toiles d'Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier et Luc-Albert Moreau). Deuxième exposition organisée par Larionov, "La Queue d'âne", qui se tient à Moscou en mars-avril 1912, est sous le signe du défi : son titre fait allusion au canular antimoderniste perpétré au salon des Indépendants de 1910 par Roland Dorgelès, qui était parvenu à faire exposer, sous le nom de Boronali (anagramme d'Aliboron), une marine réalisée par un âne de Montmartre à la queue duquel avait été attaché un pinceau. Outre Larionov et Goncharova, cet important événement réunit Malevich et Vladimir Tatlin, le futur leader du constructivisme, ainsi d'ailleurs que Marc Chagall (alors en France), pour un unique tableau. Un an plus tard, toujours à Moscou, "La Cible" réunit les mêmes exposants, hormis Tatlin. Le vernissage est précédé d'une conférence sur le futurisme italien par Ilia Zdanevich (qui, bien plus tard, sous le nom d'Iliasz, devait réaliser les plus beaux livres de peintre de son temps). Marinetti lui-même se rend en Russie en janvier-février 1914 ; un mois plus tard, c'est la dernière des expositions de Larionov, "No 4" ; Malevich, avec qui Larionov a rompu, n'y figure pas.

La Première Guerre mondiale, si elle précipite le départ de Larionov et de Goncharova pour la Suisse en

1915, n'interrompt que partiellement les activités de l'avant-garde russe. En mars-avril 1915, l'exposition "L'Année 1915", pour laquelle il n'existe pas de documentation photographique d'ensemble, fait une large place à Kandinsky et à Chagall aux côtés de Larionov et Goncharova et des frères Burliuk, mais inclut également des assemblages non picturaux de Malevich et de Tatlin, ainsi que de Vladimir Mayakovsky et de l'aviateur-poète Vasilii Kamenskii. violemment attaquées par la critique, ces œuvres tridimensionnelles paraissent anticiper de plusieurs décennies les recherches de Jasper Johns, voire les *combines* de Robert Rauschenberg. Presque en même temps, à Saint-Petersbourg (rebaptisé Petrograd) se tient l'exposition "Tramway V". Organisée par le mécène Jean Pougny, elle réunit Malevich et Tatlin, mais aussi Olga Rozanova et Liubov Popova, ainsi qu'Alexandra Exter (comme le mentionne l'auteur, sans insister davantage, les exposants comportaient autant d'hommes que de femmes). Toujours à Petrograd, Pougny est également l'organisateur, en collaboration avec Malevich, de l'exposition de décembre 1915-janvier 1916, au titre quelque peu énigmatique de "0,10", et lors de laquelle le mot de suprématisme fait son apparition, non sans déclencher de vives polémiques, dont le livre ne manque pas de faire état. Deux mois plus tard, à Moscou, Tatlin organise sa propre exposition, baptisée "Magasin" en raison du local choisi. Elle donne lieu à un affrontement entre Tatlin et Malevich, mais marque également les débuts d'un important nouveau venu, Aleksander Rodchenko.

Admirablement documenté et bien illustré, le livre d'Elitza Dulguerova présente un portrait aussi complet que possible de ce chapitre si important de l'histoire du modernisme pictural. En annexe sont données des traductions d'articles de Diaghilev, Benois, Voloshin, Larionov et autres. L'abondante et précieuse bibliographie recense notamment les articles parus à l'époque dans la presse moscovite et pétersbourgeoise. Pour l'épineuse question de la translittération des noms russes, l'auteur adopte la transcription française traditionnelle dans le corps du texte ; en revanche, dans les références en note, selon que la source est en français, en russe, ou en anglais, on se promène entre ce premier système, le système international que suit, notamment, la Bibliothèque nationale de France, et celui de la Bibliothèque du Congrès. Cette option peut se défendre, dans la mesure où il n'existe pas de solution idéale, mais elle montre ses limites dans la bibliographie, où il faut aller chercher Marina Tsvetaeva à la lettre C et où Malevich apparaît sous quatre formes différentes. Le chercheur averti, principal destinataire du livre, saura s'y retrouver, mais le chercheur novice, non familier avec la notion même d'autorité bibliographique, aura plus de peine. Pour prendre un autre exemple, l'éminente spécialiste américaine du sujet apparaît successivement comme "Sharp, Jane A.", "Sharp, J.A.", "Sharp, Jane Ashton", et "Sharp, Jane", alors qu'un simple coup d'œil au catalogue de Harvard montre que la version officielle est la troisième. Et il n'y a pas de raison d'appeler Lifshits tantôt Bénédict, tantôt Bénédict, voire (une fois) Bénédicte ! Les coquilles sont d'ailleurs rares dans ce livre bien imprimé dans un format agréable. L'une affecte, fâcheusement, le titre du roman de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. On signalera aussi que le *h* de "hideur" n'est pas un *h* muet, et que dans la traduction de l'article de Voloshin citée p. 141, "notes espagnoles" n'a aucun sens : c'est "partition espagnole" ou éventuellement "musique espagnole" qu'il faudrait dire (ceci à propos de l'étonnant autoportrait *beefcake* d'Iliia Mashkov avec Petr Konchalovskii).

Au terme de cette lecture stimulante, on se prend à rêver à ce que serait devenu l'art russe si les événements avaient pris un autre cours après la révolution de février 1917. Tandis que Malevich, Tatlin et Rodchenko demeuraient en Russie, ainsi que quelques autres, comme Kamenskii et Kruchonykh, combien de disparitions (Vladimir Burliuk, sur le front en 1917 ; Rozanova, de la diphtérie, en 1918 ; Khlebnikov, de paralysie, en 1922 ; Popova, de la scarlatine, en 1924) et combien d'exilés : Larionov, Goncharova, Chagall, Exter et Zdanevich en France, David Burliuk et Sudeikin en Amérique, Kandinsky en Allemagne, puis à Paris. Mais l'avant-garde russe, que ce livre fait si bien revivre, avait laissé son empreinte capitale sur l'art de son temps.

*rédacteur : Vincent GIROUD, critique à nonfiction.fr*

*Illustration : Kazimir Malevich, Carré noir sur fond blanc, 1915 / CC Wikimedia Commons*

---

Titre du livre : Usages et utopies : l'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire, 1900-1916

Auteur : Elitza Dulguerova

Éditeur : Presses du Réel

Collection : Oeuvres en société

Date de publication : 08/01/15

N° ISBN : 978-2-84066-687-5