

ETC



Voyage à Moscou... de décembre à janvier

Françoise LeGris-Bergmann

Number 6, Winter 1988

Objet fétiche

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36326ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

LeGris-Bergmann, F. (1988). Voyage à Moscou... de décembre à janvier. *ETC*, (6), 20–23.

Voyage à Moscou... de décembre à janvier



Poupées gigognes russes

20

«21 décembre.
[...] je suis arrivé au marché du boulevard de Smolensk. Il faisait très froid ce jour-là[...] Sur le marché, des baraques de Noël, des éventaires avec des jouets et du papier étaient installés sur sa première rangée qui courait le long de la rue[...] Mais avant même qu'on parvienne aux baraques, des corbeilles avec des comestibles, de la décoration d'arbres, des jouets bordent le trajet de façon si serrée qu'on ne peut presque pas passer de la chaussée sur le trottoir. Dans une baraque, j'ai acheté une carte postale kitsch, ailleurs, une balalaïka et une maisonnette en papier. Ici aussi, je suis tombé sur des rues avec des roses de Noël, des bouquets de fleurs héroïques dont le vif éclat rayonne sur la neige et la glace. J'ai eu du mal, avec mes affaires, à trouver le chemin du musée des jouets.»

Walter Benjamin, *Journal de Moscou*

J'étais à Moscou, sur les pas de Walter Benjamin, tentant de reconstituer un parcours multiple, complexe, stratifié, entre le cœur et la raison, entre désirs intimes et occupations d'ordre politico-culturel. Ma curiosité aiguisée par la sincérité désarmante de Benjamin dans son *Journal de Moscou* me rendait l'homme aussi proche que le penseur, et mon voyage à Moscou s'éclairait, de page en page, de ce regard intérieur qui suscitait sans cesse de nouveaux horizons à mon itinéraire. La tentation qui me travaillait tel un saint Antoine n'était cependant pas charnelle, mais intellectuelle : jauger l'art d'avant-garde à la mesure de la poupée *vanka-vstanka*, suivre Benjamin dans sa tournée des théâtres et musées moscovites, dans ses discussions théorético-politiques, et dans ses randonnées nombreuses à la quête de jouets de fabrication artisanale, «témoignage d'une manie de la collection» dont il n'entendait certainement pas se guérir.

«16 décembre. [...] J'achète chez un camelot, par l'intermédiaire d'Asja, une petite poupée, *vankavstanka*, pour Daga, surtout pour en obtenir aussi une pour moi-même à cette occasion. Puis chez un autre, un pigeon en verre pour l'arbre de Noël.» (p. 38-39)

Mes pensées se concentrèrent bien vite sur la poupée gigogne. Cet objet, figure-jouet-sculpture-peinture, cristallisait en quelque sorte tous les débats sur l'art, en constituait le centre, la référence, à son détriment comme à son avantage. J'y revenais sans cesse, pour mesurer tout ce qui s'y mettait à distance, et tout ce qui au contraire, s'en rapprochait. Penser l'art à travers la forme artisanale. Entreprise périlleuse pour laquelle je serais taxée d'inconséquence théorique et de falsification historique. Il n'en fallait pas plus pour que ces accusations imaginées se retournaient aussi vite en motivations à la poursuite de mon projet. Ce qui ne manqua pas d'arriver. Et cela, tout en sachant que ces niveaux de pensée, ces objets de ma réflexion ne se rejoindraient pas nécessairement, qu'ils resteraient réels ou opérants néanmoins, et qu'ils ne se résoudraient qu'en écarts, irréductibles, comme la vie même, profuse et inépuisable.

Dans sa course effrénée pour dénicher jouets, bibelots et décorations de Noël, Benjamin ne se doutait pas de la portée que cette tradition artisanale avait pu avoir pour les artistes des années dix. Certainement, puisque en 1926-1927, Benjamin ignorait même l'œuvre de Gontcharova et de Larionov. Il les découvre, alors, sans grand enthousiasme.

«11 janvier[...] je suis allé[...] au musée pour la culture picturale[...] Au musée, il y avait très peu de choses à voir. Plus tard, j'ai appris que Larionov et Gontcharova étaient des noms connus. Leurs œuvres ne cassent rien. Elles semblent, de même que la plupart des autres œuvres qui sont accrochées dans les trois salles, entièrement influencées par les tableaux parisiens et berlinois de la même période et les copient sans habileté.» (p. 115)

L'attirance de Benjamin pour les jouets et bibelots russes répond néanmoins à l'attrait que les artistes des années dix leur vouèrent. Mais, l'objet artisanal, fabriqué main, issu de la tradition paysanne, allait peu à peu disparaître au cours de la période post-révolutionnaire, particulièrement au cours des années vingt, quand l'industrialisation suscitait de nouveaux objets, de nouveaux modèles, de nouveaux «besoins». Mais quels secrets désirs, quelles motivations poussaient les artistes à rechercher dans des formes dites

«mineures» et «inférieures» des sources de libération du vieil art ? Peut-être la «tranquillité» de la forme artisanale : non contrainte de se justifier, même si issue d'une convention; sans sujet, sans anecdote, sans histoire apparente, sans règles. Un archi-présent ou encore un «arché»-présent.

«17 janvier[...] Finalement, ce jour-là, mon important projet a réussi : j'ai pu persuader Basseches de s'installer encore une fois dans un traîneau et d'aller avec moi au magasin d'État «Gum», dans les rayons du haut, où étaient les poupées et les cavaliers convoités. Nous avons acheté ensemble tout ce qui s'y trouvait encore et j'ai trié pour moi les dix meilleurs pièces. Chacune ne coûtait que dix kopeks. Mon observation précise ne m'avait pas trompé : ces articles, nous a-t-on dit dans la boutique, qui étaient fabriqués à Viatka, ne rentrent plus à Moscou : ils ne trouvent plus de marché ici. Ce que nous avons acheté en bloc, c'étaient par conséquent les dernières pièces.» (p. 138)

En fait, pur prétexte à la ligne, à la forme, à la couleur, à l'ornementation, à la combinaison, à la variation, une forme pérenne. Alors que l'art est «tourmenté», sommé de produire son «rapport à» : la nature, la culture, l'histoire, les idées et les techniques. D'où la tempête qui secoue la forme artistique.

Les artistes russes du début du siècle ne craignaient ni les épithètes de «décoratif» ou d'«ornementation», ni n'ignoraient la dimension «conventionnelle» de l'art. Victor Chklovski écrivait ainsi : «il y a beaucoup de raisons à l'étrangeté de la marche du cheval, et la première est la convention de l'art[...] j'écris sur la convention de l'art[...] La seconde raison est que le cheval n'est pas libre : il procède en diagonale parce que le chemin direct lui est barré.»² Ainsi, si la voie directe vers un «art libre» est barrée, sont alors rendus possibles ces détours multiples, nombreux, variés. De plus, «l'art libre» n'est en rien à confondre avec le spontanéisme. Même l'art libéré est le résultat d'un acte réfléchi, d'une pensée plastique, dans ce cas, mesurée à l'aune des siècles.

«La peinture contemporaine a fini par retrouver le chemin longtemps perdu de son but authentique. Ce chemin était connu de l'art de toutes les cultures antiques, et sa perte a toujours coïncidé avec une période de décadence générale. La peinture première et la peinture la plus achevée ont toujours été conventionnelles et décoratives. [...] à côté d'inutiles concessions à la nature, à la littérature, etc., bref, les tableaux perdent la valeur indépendante de production artistique»³.

Ainsi, ce n'est pas au musée surtout que s'alimente l'œuvre de l'artiste d'avant-garde. Plutôt du côté du *loubok*, art populaire, de l'icône, art d'expression byzantine et leurs aspects d'aplatissement, de décoration, d'abstraction rythmique. Du côté des foulards paysans, peintures d'enseignes, primitivistes ou naïves, anonymes ou non.

«18 janvier[...] Puis je suis allé au Musée historique. J'y suis resté plus d'une heure dans la collection d'icônes extraordinairement riche où j'ai également trouvé en grande quantité des oeuvres tardives des XVII^e et XVIII^e siècles.» (p. 141)

Ainsi, Larionov à la recherche de la préhistoire et des dessins d'enfants, son admiration pour l'art japonais. Gontcharova dans sa série des «icônes» ou celles des «Espagnoles», où prônent le monumental, l'ornementation, le sens du décoratif et du rythme coloré. Michel Ledentu, dans son «cycle caucasien», à la recherche du style persan; il étudie les miniatures du prince Ardachir. Envoyé au front en 1915, il peint des icônes pour des églises de campagne et des décors pour le théâtre.

«3 janvier[...] En un autre endroit, on fabrique du liseré d'argent. Ce travail de fabrication pour la Russie exotique, c'est du liseré pour les turbans persans.» (p. 95)

Malévitch qui fonde d'une part le cubo-futurisme sur fond d'équivalences formelles : peinture néo-primitiviste alliée aux principes cubistes, puis suprématisme né dans un décor de théâtre pour opéra futuriste : «Victoire sur le soleil», en accord avec le poème «zaoum» de Kroutchenykh. Le rapport de la peinture au théâtre prendrait aussi une forme détournée, première, celle du costume, celle de l'acteur, celle du jouet. A la limite du monde plastique et du monde du spectacle, le jouet peint, le jouet «figurant», tantôt forme/couleur, tantôt acteur/figure.

«23 décembre[...] J'étais ce matin au musée Koustarny. Il y avait de nouveau de très beaux jouets à voir; l'exposition est également organisée ici par le directeur du musée des jouets[...]» (p.57)

Et au-delà, un même horizon, l'art comme jeu, gratuité, liberté. La forme seconde, enfin, celle de l'espace. Décor, scénographie, contrainte et support à l'événementiel, au jeu, à la représentation, illusionniste ou non.

«24 décembre[...] Visite guidée dans le musée des

jouets. Le directeur, tov. Bartram, m'a offert son étude *Du jouet au théâtre d'enfants*, qui a été mon cadeau de Noël pour Asja.» (p. 61)

L'expérience de l'art de l'avant-garde russe est celle de l'altérité tout autant que celle de l'autonomie : une vision synthétique, dé-hiérarchisée entre art/artisanat/peinture/sculpture/théâtre/art moderne/arts anciens. Cette expérience, celle de la «toutité» ou du «toutisme» fut nommée par M. Ledentu et I. Zdanévitch. Non pas tant un éclectisme de mauvais aloi qu'une vision oblique, anticanonique, marginale. L'exposition *La Cible* illustre bien les «goûts déviants» des avant-gardistes pour les formes extra-artistiques. Ces écarts allaient jusqu'à l'intérêt pour l'art des cavernes, les arts africains, australiens, aztèques, qui trouvaient des échos dans la littérature et la poésie des égo-futuristes (Igor Sévérianine), débordante de mufles, sauvages, esquimaux et rugissements fauves. Le goût du primitif et du sauvage, l'adamisme, attirait en effet les opposants à l'«Ame de boudoir parfumée, élégante et laquée» que le même Sévérianine avait incarnée comme rejeton du symbolisme.

Malévitch s'emportait (en mai 1916) contre le poète symboliste Merejkovski qui craint le mufle «futuriste». Ce mufle vient arracher à l'adepte du «saint art» «la belle, éternellement féminine Psyché pour aller vers la multiplication mécanique de l'homme»⁴. La belle Psyché que Malévitch associait au «matelas de l'amour». La perte de Psyché met en scène la Forme.

La poupée gigogne est une fausse Psyché. Quoique ronde, elle s'affirme surtout par sa surface. Paradoxe qui fait de cet «obje(k)t» une matière peinture-sculpture. Ronde-bosse niée de soi-même par l'absence d'excroissances ou de reliefs — corps lisse tel un vase (contenant), préfigural, archétypal, corps-panse dont l'archaïcité abstraite fait aussi sa modernité. Contrairement à la surface de la toile, espace synthétique-plan dont parlait Ledentu, la surface de la poupée gigogne, courbe, cylindrique, n'est pas sans rapport avec la forme mésopotamienne du sceau-cylindre : registres, même antagonisme de mouvement et de hiératisme, caractère décoratif, répétitif. Ainsi, on n'aurait pas tant affaire à une figure, mais à une Forme (au sens malévitchéen), non plus une image mais matrice, peinture/sculpture, formante plutôt qu'informante.

Toute la distance mesurée entre la figure géométrale malévitchéenne et la figure anthropoïde de la poupée gigogne. Dans la première, un principe formant, l'angularité, la rectilinéarité, le «parergon». Une dynamique des frottements. Dans la seconde, la surface laquée du corps pré-humain de la poupée gigogne, le principe curviligne, spiralé, atavisme décoratif de tout l'art méso-oriental. Une dynamique des mouvances, de l'emboîtement.

Au-delà des apparences, du fortuit, la poupée gigogne, unique et multiple, une et sérielle, matrice et copie, renvoie nécessairement au carré suprématisiste, matrice et série, forme-«archè» de l'entité et de l'énergie pure, en perpétuel déplacement d'horizon : échelles, dimensions, relations. Aporie intellectuelle que ce rapport, objectera-t-on, car l'un relève de l'art et l'autre pas ! Foutaise ! vous dis-je. Fantaisie ! vous dis-je.

«22 décembre. Au cours des échanges de vues avec Reich, j'aborde beaucoup de choses importantes. Souvent, nous parlons longuement le soir de la Russie, du théâtre et du matérialisme. Reich est très déçu par Plekhanov. J'ai cherché à lui exposer quelle contradiction il y a entre le mode matérialiste et le mode universaliste de représentation.» (p. 54-55)

Et les assiettes de porcelaine décorées de motifs suprématisistes par Nicolas Souiétine ? Souiétine savait lui le rapport au jouet, à la poupée gigogne. C'est même Souiétine qui écrivait : «Le carré est semblable au sphinx d'Égypte et continue l'héritage de toute culture de la peinture d'icônes. [...] L'art russe dans ses étapes principales a toujours vécu de ce que lui donnaient le milieu paysan, la nature, les champs, la forêt. Cela ne veut pas dire qu'il doive rester tel, mais cela signifie que sur la voie de l'évolution de l'art, il ne faut pas oublier cela»⁵.

Enfin, au-delà de justifications historiques, me préoccupait une question plus fondamentale. Peut-on aller aussi loin qu'avancer que l'art seul relèverait de la théorie, l'artisanat ne restant qu'une question de méthode, d'application. Pour sûr. Mais, poussant plus avant la réflexion, il s'avère que l'art de même, dans ses manifestations les plus générales (pour ne pas dire les plus nombreuses), se limite à l'acte méthodique et en rien ne pose l'acte théorique. Ni le «quoi», ni le «pourquoi», mais le «comment». Le domaine de la tradition, de la répétition n'est pas exclu du champ de l'art.

«22 décembre[...] Puis, j'ai cherché d'autre part à montrer la pensée non matérialiste de Blekhanov par le rôle que joue chez lui la théorie et je me suis référé à une opposition de la théorie et de la méthode. La théorie plane, dans son aspiration à représenter le général, au-dessus de la science, tandis que la caractéristique de la méthode est que tout examen général de principe trouve, à chaque fois, immédiatement un objet qui lui est propre. (Exemple : l'examen de la relation des concepts de temps et d'espace dans la théorie de la relativité).» (p.55)

L'acte théorique — aspiration : l'«icône» malévitchéenne, le carré noir sur fond blanc, «degré zéro de la peinture» : «Moi, je n'ai qu'une seule icône toute nue et sans cadre (comme ma poche), l'icône de mon temps». Le suprématisisme, sans conteste, question de méthode : éprouver les rapports formes-couleurs-espace pour créer la sensation pure. Application, vérification.

Si l'on en croit Benjamin, le domaine de la science est celui de la méthode. En cela, la science et l'art seraient des équivalents. Domaines d'application et de vérification de principes, d'intuitions théoriques dans des expériences-objets, pouvant entraîner des découvertes ou simplement corroborer des hypothèses. L'art et la science seraient essentiellement d'ordre expérimental. Mais plus loin, l'art et la science viseraient un horizon théorique. Dépasser l'exécution pour faire apparaître la conception, au-delà des formes, des matériaux et des usages. La matérialité comme fondement, la «maîtrise» comme discipline, le concept comme substrat et horizon. «Le fortuit est varié, mais ce n'est pas dans le fortuit qu'il faut chercher l'art. Les formes extérieures, l'aspect apparent, soi-disant définitif d'une production artistique ne sont pas essentiels. L'important, c'est la conception qui les a suscités»⁶.

...Mes réflexions se consignent maintenant dans une somme, un ouvrage. On me pressait de conclure, ingratement. Ce que je fis. Le mouvement de la pensée oscille, dans le champ de l'art, entre un savoir, un concevoir et un «faire», fabrication, activité et mise en œuvre.

«27 décembre[...] Mais j'ai reconnu la situation critique de ma propre activité d'auteur. Je lui ai dit que, comme seules des tâches et des difficultés concrètes pouvaient me faire réellement avancer, mais non de simples convictions non plus que des décisions abstraites, je ne voyais ici pas d'issue pour moi. [...] J'ai commencé à penser avec plus de confiance à un portrait de Moscou.» (p. 70-71)

Françoise LeGris-Bergmann

NOTES

1. Toutes les citations en marge sont tirées de Walter Benjamin, *Journal de Moscou*, trad. par J.-F. Poirier, Éd. L'Arche, Paris, 1983
2. V. Chklovski, *La marche du cheval*, trad. par M. Pétris, Éd. Champ Libre, Paris, 1973, p.7
3. Michel Ledentu, *Inédits*, v. 1913-14, trad. par R. Gayraud
4. K. Malévitch, *Le miroir suprématisiste*, coll. Slavica-Écrits sur l'art, Éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, p. 44
5. N. Souiétine, *Notes*, citées dans idem, p. 179
6. M. Ledentu, op. cit.