

À propos des motifs japonisants dans l'œuvre de Pavel Kouznetsov et dans celle des néo-primitivistes russes

RIE UENO

Introduction

Le japonisme, qui occupa une place prépondérante dans les arts occidentaux de la seconde moitié du XIX^e siècle au début du XX^e, ne se limita pas à un simple engouement pour des thèmes ou des motifs artistiques en provenance du Japon. La preuve en est qu'il imprégna fortement le courant moderniste qui se formait alors en Europe. L'impressionnisme, le postimpressionnisme, le symbolisme ou l'Art nouveau, qui s'écartaient des normes imposées par l'art héritées de la Renaissance, s'accompagnèrent d'un intérêt pour les arts orientaux qui eux-mêmes étaient étrangers à l'académisme occidental. Si l'on tient compte qu'au cours des années 1860, le Japon s'ouvrit au monde et que par le biais des Expositions universelles, un véritable engouement pour sa culture s'instaura en Occident, alors force est de convenir que le Japon fut le premier Orient découvert par tous les courants que nous venons de citer et que l'on peut regrouper sous la notion de modernisme.

Avec l'introduction progressive de courants artistiques venus de France – dont, à commencer, l'impressionnisme – les peintres russes purent découvrir de nouvelles idées plastiques au sein de l'art japonais. Des artistes appartenant au « Monde de l'Art » (*Mir Iskusstva*) comme Anna Ostrooumova-Lebedeva (1871-1955), Msti-

slav Doboujinski (1875-1957), Ivan Bilibine (1876-1942), Dmitri Mitrokhine (1883-1973), Guéorgui Narbout (1886-1920), Vadim Falileev (1879-1950), etc., furent les premiers en Russie à recourir à la technique d'impression polychrome des *ukiyo-e* (estampes) qui révolutionna la gravure occidentale. Ils s'inspirèrent amplement de Hokusai (1760-1849) et de Hiroshige (1797-1858).

Un homme, Sergueï Kitaïev (1864-1927)¹, joua un rôle fondamental dans la découverte de l'art japonais en Russie. Officier de marine dans l'escadre du Pacifique, il eut l'occasion de faire escale au Japon et de très rapidement saisir la valeur de l'art japonais. Il voyagea à travers l'archipel pour acheter des *ukiyo-e*, des livres d'image, des livres de lecture et de peintures et il constitua ainsi l'une des plus importantes collections d'art japonais en Europe². Celle-ci fut montrée au public en 1896 à Saint-Petersbourg et en 1897 à Moscou. À l'occasion de ces deux expositions (les premières consacrées à l'art japonais sur le sol russe³), un catalogue référençant les 283 œuvres exposées fut publié, et une conférence sur l'art japonais fut donnée par Kitaïev en personne à Moscou.

1. Les informations données ici sur Sergueï Kitaïev (1864-1927) se fondent sur les articles suivants : B. G. Voronova, «Serugei Nikoraevitchi Kitaefu to sono Nihon bijutsu korekushon – Bijutsukan he itaru made no konnan na michinori» [Sergueï Nikolaïevitch Kitaïev et sa collection d'art japonais – Un difficile chemin jusqu'au musée], *Nihon Kenkyū* (Kyoto), 11, 1992, p. 99-122 ; «Kaette kita hizō ukiyo-e ten – Roshia Pūshikin bijutsukan shozō» [Une exposition de précieuses *ukiyo-e* enfin de retour – Les œuvres conservées au Musée Pouchkine de Russie], *Sankei Shinbun Ōsaka Honsha* (Osaka), 1993, p. 8-11 ; Ishigaki Katsu, «Serugei Kitaefu to daini no kokyō Nihon» [Sergueï Kitaïev et sa seconde patrie, le Japon], *Roshia to Nihon* (Yokohama), 4, 2001, p. 105-120.

2. Aujourd'hui, la collection de Kitaïev est conservée au Musée Pouchkine de Moscou.

3. Après cela, l'exposition de Kitaïev fut montrée pour la dernière fois à Saint-Petersbourg durant l'hiver 1905-1906. La période s'étalant de la seconde moitié des années 1890 à la première moitié des années 1900 fut celle au cours de laquelle le japonisme pénétra largement en Russie, et à la suite de l'apparition de collectionneurs d'*ukiyo-e* en Russie, des expositions d'art japonais furent organisées à cette époque : outre les expositions de Kitaïev, citons notamment la présentation d'estampes d'*ukiyo-e* au cours de l'exposition «L'art d'aujourd'hui» (1903), ou encore l'exposition de la collection d'art chinois et japonais de N. Kolobachkine (1906). Le japonisme s'introduisit aussi dans la vie quotidienne et l'on vit nombre d'objets décoratifs japonais (ou d'inspiration japonaise) dans les maisons, tels des paravents, des éventails ou encore des vases.

À la même période, d'autres collectionneurs, souvent des artistes, firent leur apparition. Beaucoup d'entre eux découvrirent l'art japonais au cours de leurs études à Paris ou à Munich et commencèrent ainsi à collectionner des *ukiyo-e*. Parmi eux, notons tout particulièrement Igor Grabar (1871-1960), qui, loin de se contenter d'être un collectionneur, se dépensa aussi sans compter pour présenter la culture japonaise au public. En 1903, à l'occasion de l'exposition « L'Art d'aujourd'hui » organisée à son initiative et à celle des peintres et collectionneurs Sergueï Chtcherbatov (1875-1962) et Vladimir von Mekh (1877-1932), des estampes japonaises furent présentées et le premier livre russe sur l'art japonais fut publié⁴. Dans cet ouvrage, Grabar présente l'histoire des *ukiyo-e* de Hishikawa Moronobu (1618-1694) à Utagawa Hiroshige (1797-1858) et pose la question de savoir ce que l'Occident peut apprendre de cet art.

Il convient ici de noter que le japonisme n'a pas été introduit directement du Japon en Russie, mais il l'a été principalement par le modernisme français⁵. Ainsi Igor Grabar ou encore Konstantin Korovine (1861-1939) bénéficièrent-ils de l'influence des arts japonais par le biais de l'impressionnisme, Mikhaïl Vroubel (1856-1910) par le biais de l'Art nouveau et celui de Gustav Klimt (1862-1918), figure de proue de la Sécession viennoise ; quant à Pavel Kouznetsov (1878-1968) et les néo-primitivistes, ils découvrirent l'art japonais par le biais du postimpressionnisme.

Mais si en France le modernisme amena les artistes à s'intéresser à l'art japonais, en Russie il favorisa d'abord un intérêt pour la culture traditionnelle russe elle-même. Les activités artistiques menées sous l'égide du mécène moscovite Savva Mamontov (1841-1918) jouèrent un grand rôle dans la formation du modernisme russe, et l'on peut aussi observer à l'occasion un retour vers la culture traditionnelle⁶. Quand Mikhaïl Vroubel, membre du

4. Igor' Grabar', *Japonskaja cvetnaja gravjura na dereve* [La xylographie japonaise en couleur], SPb., Izdanie Kn. Ščerbatova i V. V. fon Mekh, 1903.

5. N. S. Nikolaeva, *Japonija-Evropa: Dialog v iskusstve seredina XIX – načalo XX veka* [Japon – Europe ou dialogue dans l'art du milieu du XIX^e siècle au début du XX^e], M., Izobrazitel'noe iskusstvo, 1996, p. 357.

6. Ce cercle est aussi nommé « Cercle d'Abramtsevo », du nom de la résidence secondaire de Mamontov près de Moscou. Les ateliers de menuiserie ou de céramique qui furent établis à Abramtsevo servirent de laboratoires aux artistes pour explorer des domaines qui leur étaient étrangers. À partir de là fut formé le « style néo-russe », que l'on peut considérer comme la version russe de l'Art nouveau.

Cercle d'Abramtsevo qui s'inspirait de thèmes folkloriques russes, écrit à l'été 1891 :

Actuellement, je suis à nouveau à Abramtsevo, et ce qui m'assaille une nouvelle fois, ou plutôt non pas ce qui m'assaille, mais ce qui se fait entendre, c'est cette petite note intime et nationale [...]. C'est la musique d'un homme total, un homme qui n'est pas déchiré par les abstractions d'un Occident pâle, ordonné [...]⁷

il évoque le contraste entre l'Occident et la Russie. Par ailleurs, les néo-primitivistes, qui prônèrent un retour à l'art populaire russe, cherchaient à identifier les cultures russe et orientale⁸. Le modernisme leur permit de découvrir l'Orient présent au sein de la Russie, il donna naissance à tout un discours situant la Russie en Orient et il éveilla ces artistes aux arts primitifs russes.

Dans le présent article, nous nous proposons d'examiner l'influence des estampes japonaises sur le peintre Pavel Kouznetsov et sur les artistes néo-primitivistes qui ont su par le biais du modernisme français découvrir l'Orient en eux-mêmes et créer une forme particulière de primitivisme. Une telle démarche nous permettra de mettre en évidence ce qui différencie Kouznetsov des néo-primitivistes et d'éclairer les particularités du japonisme en Russie.

1. La crise du mouvement de la Rose Bleue et l'acméisme

La Rose Bleue (*Golubaja Roža*), dont Pavel Kouznetsov fut l'un des principaux membres, reçut le soutien des écrivains symbolistes à l'occasion de l'exposition éponyme organisée en 1907 à Moscou par la revue *La Toison d'or* (*Zolotoe Runo*). Lorsqu'en 1909, les deux importantes revues symbolistes qu'étaient *La Toison d'or* et *La Balance* (*Vesy*) cessèrent de paraître, les artistes de la Rose Bleue perdirent leur principal soutien. De plus, avec l'apparition de l'acméisme, ils virent leur situation changer brusquement et se retrouvèrent confrontés aux critiques. Car l'acméisme, que défendait la revue *Apollon*, prônait comme idéal l'équilibre, la clarté, la force et dénonçait le langage poétique des symbolistes, jugé mystique et ambigu. L'attaque contre les peintres de la Rose Bleue por-

7. Mixail Vrubel, *Perepiska. Vospominanija o xudožnike* [Correspondance. Souvenirs sur l'artiste], L., Iskustvo, 1976, p. 57.

8. A. Ševčenko, *Principy kubizma i drugix sovremennyx tečenij v živopisi vsej vremën i narodov* [Principes du cubisme et des autres courants contemporains dans la peinture de tous les temps et de tous les peuples], M., 1913 ; Natal'ja Gončarova, *Vystavka kartin 1900-1913. Katalog* [Exposition de tableaux 1900-1913. Catalogue], M., 1913.

ta donc sur le caractère éthéré et symboliste de leurs œuvres. Il est vrai que ceux-ci privilégiaient la rêverie, l'illusion, des formes floues comme enveloppées « dans une toile d'araignée⁹ », des tonalités pastel, ainsi que l'émotion et la musicalité émanant de l'harmonie créée par ces différents éléments.

Sensibles aux changements esthétiques en cours, les artistes de la Rose Bleue évoluèrent. Ainsi, en 1909, les œuvres, exposées lors de la septième exposition de l'Union des artistes russes, de peintres comme Nikolai Sapounov (1880-1912), Sergueï Soudeïkine (1882-1946) ou Nikolai Krimov (1884-1958) furent jugées comme « heureusement fort différentes des œuvres qu'ils exposaient auparavant¹⁰ ». Igor Grabar, l'auteur de cette remarque, s'était en effet moqué de l'impression de fragilité donnée par les œuvres de ces peintres lors de l'exposition « La Rose bleue » en 1907, en les comparant à « un soleil flétri¹¹ ». Et à partir de 1909, en effet, les œuvres des trois artistes mentionnés ci-dessus prirent des couleurs vives et furent plus structurées dans leur composition ; même pour les paysages ou les œuvres proposant des thèmes dramatiques identiques à ceux du passé, ce ne fut plus l'aspect lyrique, mais l'aspect festif qui fut mis en valeur¹².

Des changements sont également à noter dans la peinture de Kouznetsov, mais cela dès 1907 quand il peint les murs de sa villa en Crimée. De plus, à partir de 1908, il commence à se rendre régulièrement dans les steppes kazakhes (dites « steppes kirghizes ») et nombre de ses œuvres ont alors pour thème la vie et les mœurs des peuples nomades de la région. Certaines des peintures qui forment la « Suite kirghize » (*Kirgizskaja sjuita*) et qui furent présentées lors de l'exposition « Le Monde de l'art » en 1911 marquent une nouvelle étape dans l'œuvre du peintre¹³ dans la mesure où ce qui caractérisait jusqu'alors ses œuvres, à savoir des contours vagues, des tonalités légères, des formes indistinctes, laisse place à des contours

9. Arbalet [M. I. Šesterkin], «Na vystavkax» [Aux Expositions], *Vesy*, 1, 1905, p. 45.

10. Igor' Garbar', «Moskovskie vystavki» [Les Expositions moscovites], *Vesy*, 11, 1909, p. 111.

11. Igor' Grabar', «Golubaja roza» [La Rose Bleue], *Vesy*, 5, 1907, p. 96.

12. Concernant les détails des changements survenus dans les œuvres de la Rose Bleue, voir I. M. Gofman [Ida Hoffmann], *Golubaja Roza* [La Rose bleue], M., GMP «Pervaja Obrazcovaja Tipografija», 2000, p. 150-175.

13. A. A. Rusakova, *Simvolizm v russkoj živopisi* [Le Symbolisme dans la peinture russe], M., Iskuststvo, 1995, p. 365.

lisses, à des contrastes de tons vifs et à des formes claires (fig. 1). On peut voir là sans doute une tendance vers l'acméisme¹⁴.

2. La montée en importance du néo-primitivisme

Passé 1909, les artistes de l'avant-garde donnent le ton en art. Lors de la troisième édition du « Salon de la Toison d'or », entre la fin 1909 et le début 1910, on relève ainsi les noms de Natalia Gontcharova (1881-1962), Mikhaïl Larionov (1881-1964), Ilia Machkov (1881-1944), Alexandre V. Kouprine (1880-1960) ou encore Robert Falk (1886-1958). La première édition du « Salon d'Izdebski¹⁵ » de décembre 1909 à janvier 1910 voit exposées, en même temps que les œuvres de peintres français, allemands et italiens, des œuvres de peintres russes. Un critique publiant dans *Apollon* estime que grâce aux œuvres de Gontcharova, Larionov, Machkov, Aristarch Lentoulov (1882-1943) ou encore David Bourliouk (1882-1967), « l'exposition présente un ensemble très intéressant d'œuvres pour ainsi dire légitimer de nouvelles orientations¹⁶ ». Autrement dit, si à l'origine, les artistes de l'avant-garde ont été sous l'influence de la Rose Bleue¹⁷, ils en sont venus peu à peu à développer un primitivisme original en intégrant les leçons du post-impressionnisme, du fauvisme, de Cézanne et du cubisme¹⁸.

Le primitivisme peut être défini comme l'expression de l'influence des arts primitifs qui a gagné tout le modernisme ; le

14. Sur ce point, voir M. Kiselev, *Pavel Kuznetsov* [Pavel Kouznetsov], M., Belyj Gorod, 2002, p. 32-33.

15. Vladimir Izdebski (1882-1965) : artiste et organisateur de salons qui portèrent son nom et qui exposèrent des artistes de l'avant-garde russe mais aussi d'Europe occidentale. Izdebski s'installe à Paris en 1920 puis, en 1941, émigre aux États-Unis.

16. «Xudožestvennaja žizn' Peterburga» [La Vie artistique à Saint-Petersbourg], *Apollon*, 5, 1910, p. 46-47.

17. On rappellera qu'à partir de 1907, ils avaient participé aux côtés des artistes de ce courant à l'exposition « Couronne » (*Venok*) (1907-1908) et au « Salon de la Toison d'or » (1908-1910).

18. En outre, des expositions conjointes avec des peintres d'Europe occidentale et de Russie commencèrent à être organisées. En 1908 et 1909, pour les deux premières éditions du « Salon de la Toison d'or », on fit venir de France près de trois cents tableaux, quelques dizaines d'esquisses et trente sculptures ; des œuvres de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Denis, Bonnard, Braque, ou encore Rodin furent ainsi exposées. C'était la première fois que l'on présentait en Russie autant d'artistes français contemporains de premier plan. Voir Ida Gofman, *Golubaja Roža*, op. cit., p. 146.

terme ne renvoie donc pas à une école particulière. Toutefois, en Russie, un mouvement visant à établir de nouvelles formes plastiques par le recours à des motifs ou à des styles inspirés par les arts primitifs russes (icônes, fresques, images populaires sur bois ou *lubok*, peintures d'enseignes, sculpture sur bois, broderie, etc.) se fit jour autour de Natalia Gontcharova et de Mikhaïl Larionov et aboutit à la formation en 1910 du groupe du Valet de Carreau (*Bubnovyj valet*) et, en 1912, du groupe de la Queue d'Âne (*Oslinij xvost*). Ce mouvement fut nommé néo-primitivisme en référence au titre de l'ouvrage d'Alexandre Chevtchenko *Néo-primitivisme – Théorie, possibilités, résultats* (1913), livre reconnu *de facto* comme le manifeste de la Queue d'Âne¹⁹.

On considère que l'apparition du néo-primitivisme a permis à Kouznetsov de découvrir ce nouveau sujet qu'était l'Orient. Cependant ce n'est que lorsqu'il commença à ressentir les limites esthétiques de la Rose Bleue et qu'il se mit en quête d'une nouvelle voie, qu'alors l'œuvre de Paul Gauguin et l'Orient en vinrent à prendre une signification importante au sein de sa propre création. À partir de là, l'Asie centrale lui fournit de nouveaux thèmes²⁰. Il faut dire que pour cet artiste originaire de Saratov, l'Asie centrale était partie prenante d'un Orient qui lui était familier depuis l'enfance, en raison de la proximité des steppes qui s'étendent de l'autre côté de la Volga et des marchés où les Kirghizes apportent à dos de chameaux des fruits et des légumes²¹. Or justement, à partir de 1908, Kouznetsov se rend régulièrement sur les plateaux kazakhs ; en 1912, il est même à Boukhara et l'année suivante à Samarcande. Il en ramène la « Suite kirghize » évoquée plus haut et une série de tableaux inspirés par Boukhara. Ces thèmes d'inspiration orientale vont permettre à l'artiste de surmonter la crise du symbolisme et de trouver un nouveau style, tandis que les créations de Gauguin et de Matisse vont lui permettre de sublimer les arts primitifs dans le modernisme.

19. G. Pospelov indique toutefois qu'il est incorrect de nommer ce mouvement « néo-primitivisme » en se référant à l'ouvrage de Chevtchenko : les artistes eux-mêmes, dont Larionov, utilisaient le terme de « primitivisme ». Voir G. G. Pospelov, *Bubnovyj valet: Primitiv i gorodskoj fol'klor v moskovskoj živopisi 1910-x godov* [Le Valet de carreau : les primitifs et le folklore urbain dans la peinture moscovite des années 1910], M., Pinakoteka, 2008, p. 9.

20. Selon A. Èfros, la rétrospective Gauguin que Kouznetsov avait vue à Paris en 1906 est à l'origine de son intérêt pour l'Orient. Voir A. Èfros, *Profili* [Profils], M., Federacija, 1930, p. 128-129.

21. M. Kiselev, *Pavel Kuznetsov, op. cit.*, p. 18.

3. Pavel Kouznetsov, Paul Gauguin et Utamaro

Une œuvre de Kouznetsov est en rapport direct avec Gauguin : il s'agit de *Nature morte à l'estampe japonaise* (fig. 2) dont la composition rappelle celle d'une toile du même nom du peintre français datant de 1889 (fig. 3). Peinte à un moment charnière de l'œuvre de Kouznetsov, cette toile est considérée comme une œuvre importante dans la mesure où elle indique clairement la nouvelle voie dans laquelle l'artiste s'est engagé²². Elle nous invite à revenir sur le fait qu'entre 1888 et 1889, période considérée comme celle au cours de laquelle Gauguin élabore une nouvelle théorie picturale – le synthétisme –, ce dernier a peint une série de natures mortes avec des motifs japonisants ; elle soulève également la question de l'influence des estampes japonaises dans la formation du synthétisme.

Rappelons que le mouvement synthétiste, qui se crée autour de Gauguin à Pont-Aven, s'oppose à l'impressionnisme et recherche une forme possédant des contours et des couleurs bien distincts. Le synthétisme a cherché, tout en évitant autant que possible une simple reproduction du sujet, à donner une certaine autonomie au tableau, considéré comme « une surface plane recouverte de couleurs disposées selon un certain ordre²³ ». Dans ce but, l'on assista à la naissance d'une technique comme le cloisonnisme (technique consistant à entourer les formes de cernes noirs, puis à en colorer l'intérieur en aplat) qui a permis une simplification des éléments plastiques aussi bien du point de vue de la couleur que de la forme. Gauguin a pu déceler dans les estampes japonaises des règles favorisant l'autonomie de l'image, telles les combinaisons d'aplats de couleurs ou l'absence d'ombres, et a pu mettre cela en pratique à travers son propre synthétisme²⁴.

En comparant la *Nature morte à l'estampe japonaise* de Pavel Kouznetsov à l'œuvre de même titre de Gauguin, nous allons exa-

22. E. L'vova, «“Natjurmort s japonskoj gravjuroj” Pavla Kuznecova” [La *Nature morte à l'estampe japonaise* de Pavel Kouznetsov], *Iskusstvoznanie*, 2-3, 1993, p. 90.

23. Maurice Denis, *Théories : 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de "l'Occident", 1912, p. 1.

24. Ōshima Seiji, *Japonisumu – Inshō-ha to Ukiyo-e no shūben* [Le Japonisme – Autour de l'impressionnisme et de l'*ukiyo-e*], Bijutsu Kōron-sha, 1997, p. 296. Cette remarque se fonde sur l'article d'Yvonne Thirion : « L'influence de l'estampe japonaise dans l'œuvre de Gauguin », *Gazette des Beaux-Arts*, janv.-avr. 1956, p. 95-114.

miner quelle a pu être l'influence du synthétisme sur le peintre russe.

Notons d'abord que la comparaison des deux toiles met en lumière des points communs comme des différences. Leur composition, si l'on excepte la taille et la position de l'estampe représentée, est quasiment identique. Pour ce qui est des couleurs complémentaires, on notera que dans l'œuvre de Gauguin, d'une part le jaune du fond et le bleu derrière l'acteur représenté sur l'estampe, d'autre part le rouge de la table et le vert des feuilles forment un contraste qui accentue la composition. Ce même procédé se retrouve dans la nature morte de Kouznetsov où le bleu clair de l'estampe contraste avec le jaune pâle du fond et le bleu de la table avec l'ocre de la cruche, du coffret et du reflet sur la table. Par contre si chez Gauguin chaque motif est placé de façon centrifuge, chez Kouznetsov chaque motif l'est de façon centripète. Et surtout si dans l'œuvre de Gauguin, l'estampe représente un acteur de kabuki et est l'œuvre d'un artiste dont on n'a pu établir jusqu'à aujourd'hui l'identité, dans celle de Kouznetsov, elle représente une « belle femme » (*bi-jin*) de Utamaro (fig. 4)²⁵. Par ailleurs, dans la peinture de Kouznetsov, un rapport étroit existe entre l'estampe et les autres motifs. Les couleurs, mais aussi les lignes de contours jouent là un rôle important. Ainsi la forme arrondie du chignon de la femme sur l'estampe rappelle-t-elle celle des feuilles des plantes, et les plis du kimono celles de ces mêmes feuilles comme celles du pot et du fruit. De plus, la ligne de séparation entre le fond et la table, loin d'être droite comme chez Gauguin, dessine une courbe. Cette répétition de formes arrondies donne au tableau de Kouznetsov non seulement rythme et harmonie, mais aussi, en raison de la composition centripète, une unité qui est absente chez Gauguin. Tout en mettant en pratique le synthétisme, Kouznetsov développe là un mode d'expression original.

25. L'estampe d'Utamaro peinte par Kouznetsov est *Ta... du relais de l'Ouest* (env. 1795-1796). Quelques détails diffèrent, mais l'ensemble est similaire. Le relais de l'Ouest désigne celui de Shinjuku, situé à l'ouest d'Edo (ancien nom de Tokyo). Par conséquent, le titre de l'œuvre signifie « de la belle femme dont le nom contient le caractère *ta* et qui se trouve à Shinjuku ». Voir à ce sujet Asano Shūgō & Timothy Clark, *Kitagawa Utamaro ten – Kaisetsuben* [Commentaires sur l'Exposition de Kitagawa Utamaro], Tokyo, Asahi-shinbun-sha, 1995, p. 223.



Fig. 4
Ta... du relais de l'Ouest (env. 1795-1796)
Kitagawa Utamaro
© Musée national de Tokyo

La raison pour laquelle le peintre russe a choisi une estampe d'Utamaro est particulièrement intéressante. Rappelons qu'en France, Hokusai est dans un premier temps le peintre d'*ukiyo-e* le plus populaire mais que vers 1888, la cote d'Utamaro commence à monter rapidement²⁶. Des chercheurs qui s'intéressent ici et là à l'art japonais commencent à le mentionner²⁷, et, en France, Edmond de Goncourt lui consacre en 1891 une monographie. Des œuvres d'Utamaro commencent aussi à faire leur entrée dans les expositions : lors de la grande exposition d'*ukiyo-e* organisée à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1890, Utamaro vient juste après Hokusai pour le nombre d'œuvres présentées, et en 1893 une exposition « Utamaro et Hiroshige » est organisée à la galerie Durand-Ruel²⁸. Dans ce contexte de reconnaissance croissante de l'œuvre d'Utamaro, une exposition entière lui est consacrée en 1912 au Musée des arts décoratifs de Paris. Or, 1912 est aussi l'année où Kouznetsov compose sa nature morte dans laquelle il reproduit très fidèlement l'œuvre d'Utamaro ; il se pourrait que l'exposition parisienne ne soit pas étrangère à cela.

Dans la monographie qu'en 1891, Edmond de Goncourt consacre à cet artiste, il décrit de façon détaillée les motifs et les coloris des kimonos dans ses œuvres et prête attention à leur riche aspect ornemental²⁹. En Russie, il en ira de même : en 1915, le critique d'art Nikolai Pounine (1888-1953) note, en se référant à Goncourt, que « parmi les nouveautés apportées par Utamaro à l'estampe japonaise, les plus significatives [...] sont la richesse d'ornementation, la somptuosité, la variété des vêtements féminins³⁰ ».

Gauguin, peut-on lire, aurait adopté les éléments ornementaux d'Utamaro, comme ses lignes gracieuses et ses plans colorés bien

26. Ōshima Seiji, *Japonisumu...*, op. cit., p. 297.

27. Inaga Shigemi, « La success story d'Utamaro en Europe », *Geijutsu sinbō*, 41/4, 1990, p. 22. Dans cet article, Inaga cite notamment *The Pictorial Arts of Japan* (1886) de l'Anglais William Anderson (1842-1900) et *Kunst und Handwerk in Japan* (1889) et *Utamaro* (1907), respectivement de Justus Brinckmann (1843-1915) et Julius Kurth (1870-1945).

28. *Ibid.*, p. 21.

29. Edmond de Goncourt, *Utamaro. Le peintre des maisons vertes. L'art japonais du XVIII^e siècle*, préf. de J.-H. Rosny jeune, Paris, Flammarion – Fasquelle, [s.d.], éd. définitive, p. 42-47.

30. Nikolai Punin, « Japonskaja gravjura » [La gravure japonaise], *Apollon*, 6-7, 1915, p. 20.

ordonnés, et les aurait sublimés dans le synthétisme³¹. Si l'on considère qu'à partir du postimpressionnisme, le mouvement consistant à rendre autonome le tableau en tant que surface plane recouverte de couleurs a pu avoir quelque lien avec l'appréciation de l'œuvre Utamaro, alors cela est tout à fait plausible. De là, l'idée que nous souhaiterions suggérer, à savoir que Kouznetsov, parce qu'il avait assimilé la leçon que Gauguin avait lui-même assimilée en découvrant Utamaro, a reproduit dans sa nature morte une estampe d'Utamaro en hommage précisément à Gauguin. Son tableau témoigne de la relation qui existe entre le synthétisme de Gauguin et l'art japonais. Autrement dit, Kouznetsov a sublimé dans ses œuvres des années 1910 les aspects de l'art japonais qu'il a pu intégrer dans son art par l'intermédiaire de Gauguin³².

Mais ce n'est pas tout. L'on observe en effet dans son œuvre des influences de l'art russe ancien³³. De fait, le japonisme de Kouznetsov doit être interprété dans le cadre du primitivisme qui, à partir de Gauguin, commença à jouer un rôle important dans le modernisme. Les styles de différents peuples et de différentes époques ont alors ainsi subi une relecture formelle et ont fini par donner une partie de l'expression plastique du modernisme.

4. L'Orient comme rêverie

Kouznetsov a pu accomplir le passage du symbolisme au primitivisme grâce à l'apparition de l'acméisme et du néo-primitivisme, ainsi qu'à sa découverte de Gauguin et de Matisse. Toutefois le symbolisme n'a pas totalement été évacué de son œuvre. Le bleu qui colore encore ses œuvres de la période primitiviste en apporte la preuve. À l'origine, il s'agit de la couleur symbole de la Rose Bleue³⁴. Il s'agit également d'une couleur symbolisant « l'éternel féminin » pour les symbolistes.

31. Ōshima Seiji, *op. cit.*, p. 298.

32. *Ibid.*, p. 370 ; E. L'vova, *art. cit.*, p. 87.

33. M. Kiselev, *Pavel Kuźnetsov, op. cit.*, p. 21 ; M. G. Nekljudova, *Tradicii i novotorstvo v russkom iskusstve konca XIX – načala XX veka* [Traditions et nouveautés dans l'art russe de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e], M., Iskusstvo, 1991, p. 251-264.

34. L'appellation « Rose Bleue », qui reprend l'intitulé d'une exposition du groupe à Moscou en 1907, aurait été suggérée soit par Andreï Biély (1880-1934) soit par Valéri Brioussov (1873-1924), ou bien proviendrait de la « fleur bleue » (*Die blaue Blume*) évoquée par Novalis dans *Henri d'Ofterdingen*. À ce propos, voir A. A. Rusakova, *Simvolizm v russkoj živopisi, op. cit.*, p. 433.

Au début de la période primitiviste de Kouznetsov, alors que la rêverie qui imprègne ses œuvres cède la place à des scènes de la vie quotidienne en Orient ou à des natures mortes, la couleur bleue, présente dans son œuvre antérieure et à laquelle s'adjoint à présent le jaune vif, se fait plus vive. Et ce bleu et ce jaune vifs commencent à colorer le monde du peintre, sans pour autant que celui-ci ne se contente de reproduire simplement les couleurs de la réalité, à savoir le bleu du ciel, le bleu des mosquées, les assortiments de couleurs des objets artisanaux et le jaune de la terre orientale. Et si comme nous l'avons déjà noté, les symbolistes voyaient dans le bleu le symbole de la « féminité éternelle » et si, en outre, dans la culture chrétienne, le bleu est le symbole de la transcendance divine, et l'or (le jaune) celui de la lumière sacrée³⁵, il est alors impossible de ne pas remarquer que ce sont le bleu et le jaune, ces couleurs dotées d'une portée symboliste, qui colorent les scènes et les natures mortes peintes par Kouznetsov. Autrement dit, l'Orient de Kouznetsov, tout en étant un Orient réel, est aussi un Orient rêvé qui glorifie le mystère. La répétition de formes ou postures similaires (celles des femmes allongées) ou de thèmes (couchers de soleil sur les plateaux, tontes des moutons), ainsi que la sensation d'harmonie produite par la répétition de courbes formées par le ciel, les yourtes, le dos des personnages, contribue à faire de cet Orient un Orient paradisiaque³⁶. Cette même représentation d'un Orient rêvé se retrouve aussi dans *Nature morte à l'estampe japonaise* pour laquelle les lignes et les formes élégantes de l'estampe d'Utamaro sont fondamentales.

Parvenue à ce point de notre analyse, nous voudrions ici réfléchir une nouvelle fois au sens à donner à cette représentation de « belle femme » dans *Nature morte à l'estampe japonaise*. Kouznetsov a peint de nombreuses femmes d'Asie centrale dans leur vie quotidienne et qui ont en commun d'avoir la tête baissée et d'être empreintes de sérénité. Des représentations féminines de ce genre existent déjà dans la période symboliste de Kouznetsov, tout comme d'ailleurs dans celle d'un artiste comme Viktor Borisov-Moussatov (1870-1905). Autrement dit, la vision idéalisée de la femme héritée du symbolisme perdure durant la période primitiviste de Kouznetsov et se superpose à l'image de la femme d'Asie centrale. L'Orient rêvé se confond à la féminité dans la représenta-

35. Kobayashi Yasuo, *Ao no bijutsu-shi* [Histoire du bleu dans les beaux-arts], Tokyo, Heibonsha Library, 2003, p. 22-33.

36. Voir M. Kiselev, *Pavel Kouznetsov, op. cit.*, p. 20.

tion de laquelle, comme Edmond de Goncourt l'avait reconnu, Utamaro, ce « Watteau de là-bas³⁷ », était passé maître.

Signalons d'ailleurs que dans un article intitulé « L'Estampe japonaise », Nikolai Pounine note que si le trait caractéristique des arts d'Occident est le naturalisme, celui des arts orientaux est le symbolisme, le rêve et la féminité³⁸. Cette remarque est intéressante et aide à comprendre que l'image de « belle femme » d'Utamaro à laquelle recourt Kouznetsov dans son œuvre indique que pour ce dernier, l'art japonais est synonyme de féminité³⁹. De là certainement, le fait que l'estampe japonaise reproduite représente une « belle femme » et non un acteur de kabuki et que le bleu y soit dominant.

5. Néo-primitivisme et japonisme

L'intérêt pour l'art japonais dans la peinture moderne française s'observe jusqu'à l'époque du postimpressionnisme (c'est-à-dire jusque dans les années 1890), mais en Russie il persiste jusqu'au néo-primitivisme, c'est-à-dire jusque dans la première moitié des années 1910. La raison essentielle en est l'attrait exercé par l'Orient sur les artistes de la Queue d'Âne⁴⁰. Larionov et Gontcharova, qui notaient que le modernisme d'Europe occidentale avait été influencé par les arts orientaux et qui considéraient dans le même temps que les arts prenaient leurs origines en Orient, se mirent à collectionner les arts populaires de Russie et ceux de différents pays d'Orient tout en revendiquant l'existence d'un lien direct entre les arts russes primitifs et l'Orient. Ainsi lorsque Gontcharova clame que « la source d'inspiration de l'Occident, c'est l'Orient, c'est-à-dire nous-mêmes⁴¹ », l'Orient et la Russie ne font plus qu'un. Dans cette façon de penser à contre-courant, c'est-à-dire dans cette façon de considérer la Russie dans une position de supériorité parce qu'appartenant à l'Orient (selon le principe que ce qui est primitif

37. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, 25 mai 1888, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, t. 3, p. 127.

38. Nikolaj Punin, « Japonskaja gravjura », art. cit., p. 3 et 35.

39. Notons qu'au cours de sa période symboliste, Kouznetsov a peint des maternités, thème également très important chez Utamaro.

40. Mécontents de ce que nombreux étaient ceux qui parmi les membres fondateurs du Valet de Carreau admiraient le modernisme de l'Europe occidentale, Larionov et Gontcharova quittèrent ce groupe et formèrent en 1912 le groupe de la Queue d'Âne.

41. Natal'ja Gončarova, *Gody v Rossii* [Mes Années en Russie], SPb., Palace Editions, 2002, p. 24.

n'est pas occidentale), on retrouve bien entendu cette perception que la Russie, sans cesse tiraillée entre Occident et Orient, a d'elle-même depuis l'époque de la modernisation (ou « occidentalisation »).

Dans ses mémoires, le peintre Mitrokhine indique d'ailleurs que Larionov commence sa collection d'estampes « primitives » en collectionnant des *ukiyo-e*⁴². Larionov utilise le terme de *lubok* non seulement pour désigner les estampes populaires russes, mais aussi dans un sens plus large, pour désigner les arts primitifs dans leur ensemble⁴³. D'ailleurs des estampes populaires de Chine, du Japon et d'autres pays d'Asie, ainsi que de Russie et d'Europe occidentale furent exposées à Moscou en février 1913 lors de la première exposition de *lubok* en Russie à partir des collections de Nikolai Vinogradov⁴⁴ et de Larionov, de même que des sculptures africaines (de la collection de Larionov), des sculptures de cuivre et de bronze (de la collection de Gontcharova), ainsi que des « *lubok* russes contemporains » exécutés par Gontcharova⁴⁵. Le mois suivant, une exposition d'icônes et de *lubok* organisée par Larionov se tint au même endroit.

42. Voir Nicoletta Misler, « Japonizm v Rossii » [Le Japonisme en Russie] in *S Dal'nevo Vostoka Rossii v Japoniju i po vsemu miru – meždunarodnye kontakty v oblasti iskusstva 20-x godov* [De l'Extrême-Orient russe au Japon et à travers le monde entier. Les contacts internationaux dans les arts dans les années 1920], [s. éd.], Tsukuba, 2002, p. 46.

43. Dans un article inséré dans le catalogue de l'exposition de février, Larionov explique que les *lubok* correspondent à ce qui est dessiné sur les plateaux, les boîtes de tabac à priser, les arbres, les carrelages, les assiettes, les panneaux, ou bien ce qui est imprimé sur les tissus, les peaux tannées, les boîtes à icônes, les gâteaux de mélasse, les pâtes à pain, mais aussi les sculptures sur bois, différents vêtements, la dentelle, et que « tout cela, ce sont des *lubok* dans la plus large acception du terme et ce sont aussi de magnifiques œuvres d'art ». Mixail Larionov, *First Exhibition of lubki, organized by D. N. Vinogradov, 19-24 February* (Moscou, 1913), traduit en anglais in Jane Ashton Sharp, *Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-garde*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 274-275.

44. D'après E. F. Kovtun, Nikolai Vinogradov (1885-1980) était à l'époque un jeune architecte, collectionneur de *lubok*. Voir E. F. Kovtun, *Mixail Larionov* [Mikhail Larionov], SPb., Avropa, 1998, p. 81.

45. Janet Ashton Sharp, *Russian modernism...*, *op. cit.*, p. 155.

Du postimpressionnisme au néo-primitivisme

Toutefois, l'attitude consistant à assimiler la Russie et l'Orient ayant fait passer au premier plan l'intérêt pour « l'Orient interne à la Russie », c'est-à-dire l'intérêt pour l'art primitif russe, la relation entre le néo-primitivisme et le japonisme est plus complexe que celle existant entre Kouznetsov et le japonisme. Nous souhaiterions pour le comprendre revenir sur l'introduction en Russie du japonisme par l'intermédiaire du postimpressionnisme, en l'occurrence les Nabis, et nous attarder sur les néo-primitivistes.

Les Nabis, qui développèrent à leur façon le synthétisme de Gauguin, furent aussi de fervents admirateurs du japonisme⁴⁶, ce qui apparaît bien dans la façon dont sujet et fond s'interpénètrent, et notamment dans la façon dont, par exemple, les vêtements des personnages se confondent aux motifs ornementaux à l'arrière-plan. Comme exemple, citons *Le Corsage à carreaux* de Pierre Bonnard⁴⁷, où l'influence des œuvres d'Utagawa Kunisada (1786-1864) ou d'Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) est évidente⁴⁸. Dans les créations des néo-primitivistes russes, on retrouve ce procédé, mais la relation entre le sujet peint et le fond est encore plus originale. Faisons appel à des exemples précis.

Ainsi examinons le *Portrait d'Evgenia Ivanovna Kirkaldi* (fig. 5) d'Ilia Machkov (1881-1944). À l'arrière-plan on note des ornements de type oriental mais ils ne relèvent pas à strictement parler d'un goût pour les choses japonaises⁴⁹. Pourtant la pose du modèle,

46. La grande exposition *d'ukiyo-e* qui fut organisée en 1890 à l'École des Beaux-Arts de Paris stimula fortement les Nabis, qui commencèrent par la suite à collectionner les estampes japonaises et à subir l'influence des beaux-arts japonais. Voir Miyazaki Katsumi, «Furansu 1890 nen ikô – Sôshoku no jidai» [La France après 1890 – L'ère de l'ornementation] in Japonisumu gakkai [Société d'étude du japonisme] (éd.), *Japonisumu nyûmon* [Introduction au japonisme], Tokyo, Shibunkaku Shuppan, 2000, p. 57-58.

47. Cette toile de 1892 est conservée au Musée d'Orsay. Elle est reproduite sur le site internet du musée. (N.d.É).

48. *Japonisumu ten: 19 seiki Seiyô bijutsu beno Nihon no eikyô* [Exposition Japonisme : l'influence du Japon sur l'art occidental au XIX^e siècle], Musée National d'Art Occidental (Tokyo, 1988), p. 249.

49. Dans les ouvrages russes spécialisés, la femme représentée dans cette œuvre est souvent décrite comme une femme chinoise, mais il est difficile de déterminer si ses vêtements sont ceux d'une Chinoise des dynasties Sui (581-618) ou Tang (618-907), ou bien ceux d'une Japonaise des époques Asuka et Nara (milieu du VI^e siècle - 794), qui a subi l'influence de la Chine. Nous nous contenterons donc ici de l'expression ambiguë « femme orientale ».



Fig. 6

Madame Ranson au chat (1892)

Maurice Denis

© Musée Maurice Denis (Saint-Germain-en-Laye)

la table ronde, la figure d'oiseau en haut à droite à l'arrière-plan, ou encore l'animal peint à côté du modèle rappellent *Madame Ranson au chat* de Maurice Denis (fig. 6), dont les tendances japonisantes sont clairement établies. Dans *Madame Ranson au chat*, la robe du personnage et les motifs de l'arrière-plan ne font qu'un, aussi a-t-on l'impression que le personnage est une partie du fond. Dans l'œuvre de Machkov, le sujet peint entretient lui aussi un rapport ambigu avec l'arrière-plan. Si son corps possède une certaine épaisseur, la tête et les épaules semblent par contre entourées du tapis vert du fond expliquant que le personnage et l'arrière-plan semblent ne faire qu'un. Cependant, la différence avec l'œuvre de Maurice Denis réside dans le fait que la décoration du fond (la femme orientale et la biche) est peinte avec presque autant d'intensité que le personnage lui-même. De là, l'impression que la décoration surgit hors du fond et envahit l'espace où se situe le sujet peint. En outre, la manière enfantine avec laquelle sont peintes les joues rouges de la femme et l'ensemble de son visage ainsi que les effets de matière produits par le mode d'application des couleurs contribuent à transformer ce personnage en une poupée et à renforcer le fait qu'il semble se situer sur le même plan que le décor.

Cette façon de peindre où la décoration de l'arrière-plan semble se projeter à l'avant et se rapprocher du sujet est aussi observable dans d'autres portraits peints par Machkov au cours de la période 1908-1911, tels le *Portrait de Varvara Petrovna Vinogradova* (1909) ou *Le Garçon à la chemise à motifs* (1909). L'influence de Matisse a été invoquée à son sujet⁵⁰, mais on peut voir également dans ces tableaux une trace du japonisme hérité des Nabis.

Un autre exemple est donné par l'autoportrait de 1915 (fig. 7) d'Aristarch Lentoulov où celui-ci pose avec majesté, une main sur la hanche, comme pour confirmer le sous-titre de l'œuvre : « Un Grand Artiste ». De plus, derrière sa tête, un demi-cercle peint, tel un nimbe, assimile le modèle à un saint. Cependant, son visage rond, ses joues rouges, sa main disgracieuse et son expression enfantine rappellent un pantin de baraque foraine. L'ensemble se donne à voir comme une parodie de portrait solennel. Notons que les vêtements, dont les motifs rappellent ceux du pluvier (*chidori mon.yō*⁵¹), et les lignes ondulées de l'arrière-plan en bas à gauche,

50. I. S. Bolotin (éd.), *Il'ja Maškov* [Ilya Machkov], M., Sovetskij Xudožnik, 1977, p. 32.

51. Motifs japonais en forme de petits oiseaux populaires présents sur de nombreux supports depuis la fin de l'époque de Heian (794-1185). (N.d.T.)

sont identifiables comme étant des thèmes japonais. L'on retrouve également des motifs russes : ce qui ressemble à une étoile peinte en or sur fond bleu en haut à gauche répète un motif utilisé sur les dômes des églises orthodoxes russes. Les vêtements et les motifs de l'arrière-plan interpénètrent les surfaces colorées géométriques, et rendent ainsi ambigu le rapport spatial entre le sujet et le fond. Il est possible d'observer dans la composition de ces surfaces géométriques colorées l'influence du cubisme que Lentoulov a étudié en France, mais également de relever une intention de renforcer le caractère plat et ornemental de l'image. En ce sens, l'on peut dire qu'il s'agit là d'une œuvre qui propose une fusion du synthétisme des Nabis avec le cubisme.

Dans la technique consistant à peindre le sujet et l'arrière-plan de sorte qu'ils ne fassent qu'un, à laquelle recourent Machkov et Lentoulov dans leurs portraits, non seulement le synthétisme, le fauvisme et le cubisme, mais aussi les arts primitifs russes jouent un grand rôle. À l'époque, dans les ateliers de photographie installés sur les places les jours de fêtes, des décors où en passant la tête à travers un trou l'on pouvait se métamorphoser en oriental et « être embrassé par une belle et opulente femme orientale ou participer à une chasse au lion ou au tigre⁵² » étaient en vogue. Il se pourrait que les décorations orientales à l'arrière-plan du *Portrait d'Engenia Ivanovna Kirkaldi* imitent un décor d'atelier de ce genre ; d'aucuns estiment d'ailleurs que ces décors ont pu avoir une influence sur les portraits peints par les néo-primitivistes⁵³. Il faut dire qu'une véritable mise en scène visant à assimiler le sujet à un autre personnage est souvent repérable dans les œuvres de Machkov ou de Lentoulov.

Parmi les natures mortes de Gontcharova, quelques unes comportent des motifs de type oriental⁵⁴, et parmi celles-ci, *Nature morte à la peau de tigre* (fig. 8) qui propose un thème de japonaiserie. Sur un arrière-plan formé d'un tapis tibétain imitant une peau de tigre sont peints une estampe japonaise qui semble représenter un acteur, un modèle en plâtre d'un bas-relief gréco-romain, une plante et une estampe représentant une sorte d'ornement. L'importance

52. G. G. Pospelov, «Vostok i russkoe iskusstvo: vystavka-issledovanie» [L'Orient et l'art russe : exposition-étude], *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 4, 1978, p. 30-31.

53. *Ibid.*, p. 30-31.

54. Les statues en pierre scythes et les estampes chinoises, reflets des œuvres présentes dans sa collection d'art oriental, se retrouvent souvent dans les natures mortes de Gontcharova.

de cette œuvre réside dans le fait qu'en plaçant sur un pied d'égalité des œuvres relevant de cultures différentes (estampe japonaise, bas-relief gréco-romain, tapis tibétain) et en donnant la primauté aux couleurs, toute hiérarchie entre les types d'œuvres et les cultures est neutralisée⁵⁵.

On peut ainsi certainement placer les œuvres de ces néo-primitivistes dans le prolongement du japonisme des postimpressionnistes : tout en héritant des apports du synthétisme que ces derniers avaient affermi par la mise en application des principes de l'art japonais (contraste des surfaces colorées, interpénétration du sujet et du fond), les néo-primitivistes, qui empruntent au fauvisme, au cubisme et aux arts primitifs russes et en réussissent la fusion, ont en effet élaboré une nouvelle variation de synthétisme.

Conclusion

Nous voudrions conclure en mettant en avant l'originalité de Kouznetsov par rapport aux néo-primitivistes. Dans la *Nature morte à l'estampe japonaise*, l'estampe reproduite à l'intérieur du tableau est fondamentale, il n'en est pas de même de celle reproduite dans *Nature morte à la peau de tigre* de Gontcharova. En outre, alors que les néo-primitivistes considèrent la question des couleurs de façon purement plastique, Kouznetsov leur attribue une signification symbolique. L'image de la « belle femme » empruntée à Utamaro n'est pas une simple estampe japonaise, mais elle est une représentation transcendante de l'Orient rêvé ou de l'« éternel féminin ». Dans les motifs de japonaiserie des néo-primitivistes, on ne trouve pas ce genre de symbolisme : il s'agit simplement d'éléments plastiques qui composent le tableau et peuvent être considérés comme des ornements. Leur particularité réside dans le fait que l'on ne sait à quel maître japonais ils sont empruntés. En ce sens, il n'est pas sans importance de noter que l'image d'acteur reproduite par Gontcharova dans sa nature morte est l'œuvre d'un peintre de la seconde moitié du XIX^e siècle quasiment inconnu en Russie à l'époque, sans doute Toyohara Kunichika (1835-1900)⁵⁶. L'artiste

55. Janet Ashton Sharp, *Russian modernism...*, *op. cit.*, p. 182-183. On retrouve ce même procédé dans *Nature morte (Rouleaux et statuette en pierre)* (1910-1911), où un modèle en plâtre d'une statue scythe en pierre et une reproduction du prophète Ezéchiel par Michel-Ange se trouvent juxtaposées.

56. Il était facile de se procurer des estampes japonaises de la seconde moitié du XIX^e siècle en Russie à l'époque, mais l'on peut penser que leurs auteurs n'étaient pas renommés. Preuve en est que dans *Japonskaja cvetnaja*

russe a recherché dans les *lubok* (dont les estampes japonaises) non pas l'originalité de leurs auteurs, mais bien plutôt l'énergie portée par la culture d'une communauté, c'est-à-dire la force de l'anonymat. Ce que l'on remarque dans cette image d'acteur, c'est la coloration vive par le recours à de nombreux pigments importés, coloration caractéristique des *ukiyo-e* de la seconde moitié du XIX^e siècle. Gontcharova a peut-être senti ici un détail insolite d'où jaillit cette énergie populaire propre aux *lubok*.

En outre, les motifs de type oriental peints en arrière-plan du portrait de Machkov ne possèdent pas cette grâce féminine que l'on retrouve dans l'estampe de Kouznetsov : il s'agit d'un portrait de femme vulgaire, qui évoque les décors orientalisants des ateliers de photographie. La femme orientale de Machkov n'est pas le symbole d'un Orient rêvé, et comme pour mieux montrer qu'elle n'est qu'un objet matériel fait de papier et de couleurs, Machkov l'a représentée de façon enfantine, comme grossièrement coloriée avec de la peinture. Il suggère ainsi la déchéance de « l'éternel féminin », à l'instar d'Alexandre Blok (1880-1921) dans *Baraque de foire* (*Balagančik*).

Cette sensibilité réaliste du néo-primitivisme provient de la négation de l'esthétique symboliste qui, elle, cherche à établir une correspondance entre le monde phénoménal et le monde transcendantal⁵⁷. De là, l'écart observable dans la relation de chacun de ces deux mouvements avec l'art japonais. Pour Kouznetsov, l'art japonais est une présence symbolique qui le relie au monde transcendantal ; pour les néo-primitivistes, cet art jouit d'une présence matérielle, et n'est qu'un des arts primitifs qu'ils collectionnent et citent dans leurs œuvres.

Dans le cas de la Russie, où l'on observe une influence de l'art japonais exercée par l'intermédiaire du modernisme français, l'on ne trouve pas d'exemples d'une influence directe du Japon comme on en trouve en France. Toutefois, l'attrait pour l'Orient ayant été fort dans le modernisme russe, l'intérêt pour l'art japonais s'est prolongé jusqu'à l'époque de l'avant-garde. Seulement cet attrait russe pour l'Orient ne correspond pas à une simple aspiration, mais

grayjura na dereve [La Xylographie japonaise en couleur] de Grabar, ou dans l'article « Japonskaja grayjura » [La Gravure japonaise] de Pounine, il n'est fait mention que de peintres ayant été actifs avant la seconde moitié du XIX^e siècle.

57. I. A. Bakar, « Problema živopisnogo prostranstva: ot simbolizma k avangardu » [La Question de l'espace pictural : du symbolisme à l'avant-garde] in G. F. Kovalenko (éd.), *Simvolizm v avangarde*, M., Nauka, 2003, p. 111.

plutôt à un phénomène imprégné de nationalisme. Car dans la Russie située à la périphérie de la tradition culturelle occidentale, l'époque pré-moderne a en effet été pensée comme quelque chose d'extérieur à l'Europe occidentale, c'est-à-dire comme quelque chose d'oriental. Ce fait explique que l'intérêt pour l'art japonais ait perduré plus longtemps qu'en France, mais aussi que, dans le même temps, l'on ait assisté à la naissance d'un phénomène propre à la Russie, à savoir la fusion du japonisme et des arts primitifs russes.

Université Waseda (Tokyo)

Traduction du japonais par Brendan Le Roux^{*}

* En accord avec l'auteur et le traducteur, cet article a été revu et réduit par rapport au texte original en japonais. (N.d.É.)