

De l'Âge de pierre au *Sacre du printemps* Primitivité et préhistoire dans l'œuvre de Nicolas Roerich (1895-1917)

CLAUDINE COHEN

Au tournant du ^{xx}e siècle, la catégorie de primitivité, alors dominante dans la pensée anthropologique, se trouve profondément repensée, critiquée, transformée, dans les réflexions menées par les artistes. En France, la découverte de l'« art nègre » par Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, marque l'émergence d'un nouveau regard¹. L'art des peuples non européens devient une inspiration essentielle qui fait voler en éclats les canons académiques, les normes et les formes de l'art occidental. Les artistes d'avant-garde trouvent dans la sculpture et les masques africains, inuits ou océaniens, une extraordinaire richesse d'inspiration esthétique. Gauguin va chercher en Bretagne ou aux îles Marquises l'inspiration de gestes langoureux, de couleurs chaudes et d'une vie exotique plus proche de la nature, tandis que se renouvelle la palette des « fauves » et que les cubistes imposent de nouveaux découpages des formes et des volumes, en partie inspirés par l'esthétique géométrique des sculptures et des masques africains.

1. Jean Laude, *La Peinture française et « l'art nègre » (1905-1914). Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, édition revue et présentée par Jean-Louis Paudrat, Paris, Klincksieck, 2006, 560 p.

Dans le même temps, la découverte de l'art préhistorique mobilier et rupestre donne accès à d'autres formes d'expression « primitive ». S'il n'y a pas en France de véritable rencontre entre les primitivismes artistiques et les découvreurs de l'art paléolithique, il faut souligner la contemporanéité de l'émergence des courants « primitivistes » avec la reconnaissance des décors des grottes ornées comme formes d'art à part entière². C'est en 1902 que les fresques du plafond d'Altamira sont reconnues comme l'œuvre des Préhistoriques³. Depuis les années 1870, la fascination qu'exercent les mondes de la préhistoire récemment découverts, et le besoin de faire revivre aux yeux du public les vestiges inertes et dispersés que recueillent les archéologues, suscitent dans toute l'Europe un nouveau genre artistique, parallèle à la peinture d'histoire : la peinture ou la sculpture de préhistoire, qui s'efforcent de mettre en scène les Hommes et les cultures des mondes éteints. En France, berceau et centre incontesté des recherches en paléoanthropologie et en préhistoire, plusieurs artistes s'illustrent dans ce genre, tels que les peintres Paul Jamin (1853-1903) et Fernand-Anne Piestre, dit Cormon (1845-1924) ou le sculpteur Emmanuel Frémiet (1854-1910)⁴. Dans cet exercice de résurrection iconique des « primitifs » de la préhistoire, l'art s'efforce de donner chair aux élaborations de la science⁵.

En Russie, cette période du tournant du XX^e siècle – « le Siècle d'Argent »⁶ – est traversée de courants « néo-primitivistes » tournés vers les richesses esthétiques de la Russie profonde : les œuvres d'Alexandre Chevtchenko, Mikhaïl Larionov, Nikolai Sapounov et Natalia Gontcharova s'approprient les couleurs et les formes

2. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998, 285 p.

3. Voir Émile Cartailhac & Henri Breuil, « Les peintures de la grotte d'Altamira à Santillana (Espagne) », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1903, vol. 46, p. 256-264, et *Compte rendu de l'Académie des Sciences*, séance du 22 juin 1903, t. CXXXVI, p. 1534.

4. Voir Claudine Cohen, *L'Homme des origines, savoirs et fictions en préhistoire*, Paris, Seuil, 1999, 311 p. ; *Ead.*, *La Méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, 2011, 341 p. et Philippe Dagen (éd.), *Vénus et Caïn. Figures de la préhistoire 1830-1930*, Paris, Éd. de la RMN, 2003, 172 p.

5. Voir Philippe Dagen, « Le "Premier Artiste" », *Romantisme*, 84, 1994, p. 69-78.

6. Voir Boris Chichlo « Du Monde de l'Art au réalisme socialiste en Russie », *Clio revue*, 2012, http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/histoire_de_la_peinture_russe.asp, (consulté le 18 juin 2018).

lourdes, les tissus chamarrés, les meubles peints des paysans, les images populaires de couleurs vives des costumes traditionnels, le chaos bariolé des foires et des fêtes populaires. Pour ces artistes russes du tournant du siècle, l'« ailleurs » n'est pas le lointain de l'Afrique ou de l'Océanie, ce sont les profondeurs des traditions et de l'histoire du peuple russe, qui rejoignent celles que livrent les archéologues.

L'œuvre du peintre et archéologue russe Nicolas Roerich (1874-1947) est ainsi tributaire d'un triple héritage. Elle s'inscrit dans le contexte des révolutions esthétiques et des styles en rapport avec les enjeux idéologiques et sociopolitiques du tournant du XX^e siècle. Elle s'inscrit aussi dans la tradition de la peinture d'histoire et de préhistoire qui se développe en Europe

Né à Saint-Pétersbourg en 1874 d'une famille de grande culture, Roerich obéit à l'injonction de son père d'étudier le droit, sans cependant sacrifier à ses deux passions, la peinture et l'archéologie. Dès l'enfance, il se passionne pour la recherche archéologique⁷ et participe à des fouilles dans la région de Saint-Pétersbourg avec l'archéologue Lev Ivanovski, un ami de sa famille. À partir de 1893, il fouille de nombreux sites tant de l'époque néolithique que de l'Âge du Bronze, et s'inscrit d'une part à l'Université de Saint-Pétersbourg où il suit, en plus de l'enseignement du droit, des cours d'histoire, et d'autre part à l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg, où il est l'élève d'Arkhip Kouïndji : ce peintre d'origine grecque à la palette lumineuse lui transmet le goût des paysages austères et nus, des scènes nocturnes, des ciels immenses aux nuages tourmentés porteurs d'une symbolique mystique.

L'œuvre du jeune Roerich est caractérisée par la rencontre entre l'archéologie et l'art sous le signe de la primitivité, conjonction d'un savoir nourri de références préhistoriques et historiques avec les traditions artistiques russes savantes et populaires. En établissant une continuité entre les temps reculés de la préhistoire et les coutumes populaires, les décors traditionnels, Roerich rejoint le courant « néo-primitiviste » qui invoque, à travers l'art, tant l'archéologie que le folklore pour exalter la spiritualité et la créativité du peuple russe.

7. Sur Roerich et l'archéologie, voir l'essai de O. V. Lazarevič, V. I. Molodin & P. P. Labeckij, *N. K. Rerix arxeolog* [N. K. Roerich, archéologue], Novossibirsk, Izdatel'stvo Instituta arxeologii i ètnografii SO RAN, 2002, 115 p.

En abordant l'itinéraire scientifique et artistique de Roerich de 1897 à 1917, nous montrerons comment, parti de la double ambition positiviste de reconstituer les mondes préhistoriques par la recherche de terrain et de nourrir l'art réaliste par les savoirs de l'archéologue, Roerich finit par s'éloigner des exigences de la rigueur scientifique et du réalisme artistique pour exalter une mystique des origines, incarnée dans un « Âge de pierre » idéal – origine rêvée où s'enracineraient l'art, le folklore et l'identité des peuples slaves. Les relations entre la peinture et la préhistoire prennent ainsi pour lui, au cours de ces décennies, une nouvelle signification, passant de l'ambition de reconstituer les mondes du passé sur un mode documentaire, réaliste, voire anecdotique, à une approche « visionnaire », qui l'éloigne du réalisme historique et confine à la stylisation, à l'abstraction, à l'apologue mystique. Cette vision sublimée de la primitivité est incarnée dans ses écrits, dans sa peinture comme dans les décors qu'il peint pour les Ballets russes, et s'exalte particulièrement dans ceux qu'il réalisa, en 1913, pour *Le Sacre du Printemps* – œuvre totale qui incarne de manière éclatante les mutations de la notion de primitivité, centrales en ce tournant du siècle.

Roerich et les âges de la préhistoire

La préhistoire qui intéresse Roerich, et à laquelle il consacre ses études, ses rêves et ses oeuvres, ce ne sont pas les périodes paléolithiques les plus anciennes⁸. Les vestiges laissés par les chasseurs-cueilleurs du Pléistocène ne traduisent à ses yeux qu'une aube de l'humanité, le temps où elle commence à se libérer de sa gangue animale :

[...] le Chelléen, l'Acheuléen et l'âge moustérien, qui sont antérieurs à la période glaciaire, approchent déjà de l'art. À cette époque l'homme est le roi de la nature ; il lutte corps à corps avec les monstres ; par des coups bien appliqués, il façonne le coin, la première arme aiguisée sur deux faces. Le mammoth, le rhinocéros, l'éléphant, l'ours, le cerf géant doivent l'enrichir de leurs dépouilles.

Il abandonne sa première demeure, la caverne, à l'ours et au lion dont il ne redoute plus le voisinage depuis qu'il sait entourer sa nouvelle habitation d'une enceinte de pieux. Bientôt il affirme sa

8. Certains gisements paléolithiques importants, comme celui de Kostienki dans la vallée du Don, sont pourtant déjà explorés en Russie quand il commence ses travaux. Voir Claudine Cohen, *Le Destin du mammoth*, Paris, Seuil, 2004, ch. 8, p. 187-191.

puissance en domestiquant les animaux. C'est la période grisante des conquêtes innombrables.

L'homme obéit alors au sens instinctif de l'harmonie et du rythme : aux deux dernières époques de l'âge paléolithique (la solutréenne et la magdalénienne), nous voyons l'homme perfectionner sa demeure et sa vie domestique. Il arrive à inventer tout ce qu'une créature isolée est capable d'exécuter. Les troupeaux de cerfs lui fournissent d'excellents matériaux ; avec leurs cornes il fabrique des flèches, des aiguilles, des poignées, des ornements. Les premières cornes sculptées et gravées appartiennent à cette époque ainsi que la célèbre petite figure de femme : la vénus Brassempouy taillée dans la pierre.

Des ornements variés décorent les cavernes ; leurs voutes sont couvertes de figures d'animaux. Les artistes qui exécutaient ses dessins avaient un sens aigu de l'observation et savaient reproduire les mouvements avec exactitude [...].

Dans le sud, les cavernes révélaient chez les anciens hommes le sens véritable de l'art ; elles conservent des traces de peintures minérales et des ornements compliqués ornent leurs voutes. Sans aucun doute ces demeures étaient éclairées par des lampes suspendues et les objets qu'on y trouve atteignent le raffinement de la joaillerie : les aiguilles les plus fines, des brides destinées aux cerfs, des ornements faits de coquillages percés ou de dents d'animaux⁹.

Succédant à cet âge premier des chasseurs-cueilleurs, le Néolithique puis les Âges des métaux, bien représentés dans les régions russes qu'il explore, traduisent aux yeux de Roerich l'émergence de la civilisation : la découverte des « kourganes » (tumuli renfermant des sépultures), déjà fouillés et pillés à partir de XVIII^e siècle – notamment en raison de l'or qu'ils contenaient –, avait alimenté, bien avant la naissance des sciences de la préhistoire, toute une mythologie des origines russes¹⁰.

9. Nicolas Roerich, « L'Âge de Pierre » in *Id.*, *La Joie de l'art. L'Âge de Pierre* (trad. de l'anglais). *À travers le Thibet, notes de voyage* (trad. du russe), précédé d'une introduction par M^{me} de Vaux Phalipau et Georges Chklaver, Paris, Éditions de la Revue du vrai et du beau, 1928, p. 32-33. Notons que ce texte fut initialement publié en russe dans la revue *Vestnik Evropy* en 1909.

10. Voir A. A. Formozov, *Stranicy istorii russkoj arxeologij* [Pages d'histoire de l'archéologie russe], M., Nauka, 1986, p. 17-29.

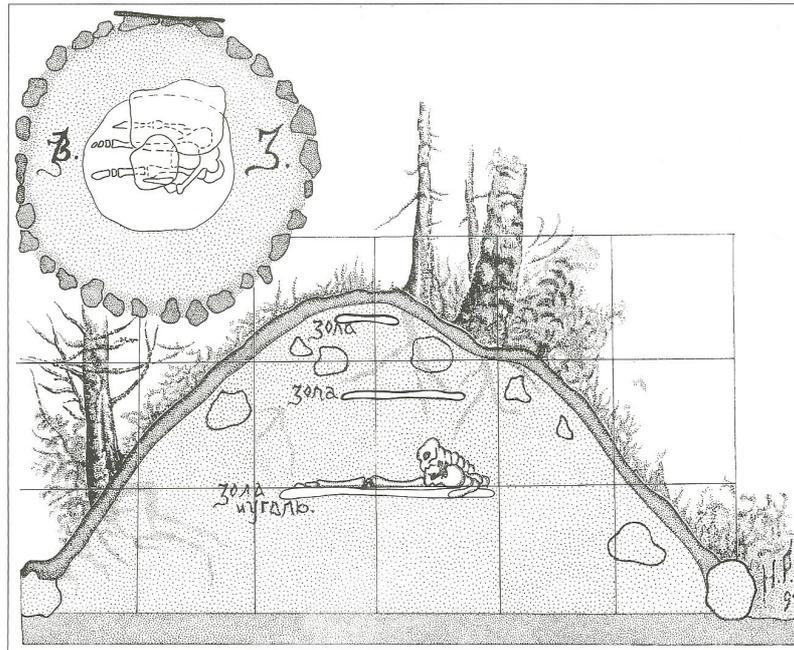


Fig. 1

Nicolas Roerich, coupe d'un kourgane renfermant une sépulture
(région de Saint-Pétersbourg).

Fouilles de Nicolas Roerich (1895-1899)

Au-dessus du squelette enseveli en position assise,
des dépôts de cendres et de charbons¹¹

11. N. K. Roerich, «Materialy po doistoričeskoj arxeologij Rossij» [Matériaux pour l'archéologie préhistorique de la Russie], *Zapiski Imperatorskovo arxeologičeskovo obščestva*, 1999, t. XI, Vyp. 1-2, p. 323-330, repris in O. I. Ešalova & A. P. Sobolev (éd.), *Nikolaj Rerix v russkoj periodike* [Nicolas Roerich dans les périodiques russes], SPb., «Firma Kosta», 2004, t. I, 1891-1901, p. 217-223. Contrairement à ce qu'indiquent V. Lazarevič, V. I. Molodin et P. P. Labeckij (*N. K. Rerix arxeolog, op. cit.*, p. 26), l'original de ce dessin ne se trouve pas dans le Fonds Roerich des archives de l'Institut de l'histoire des cultures matérielles de Saint-Pétersbourg.

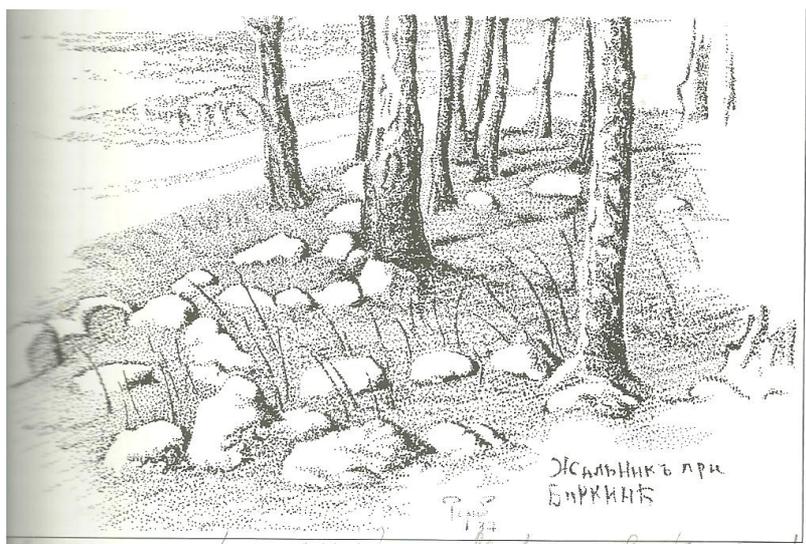


Fig. 2

Nicolas Roerich

Groupe de sépultures de l'Âge du Bronze signalées par des dépôts de pierres, aux alentours de Borkino dans la province de Novgorod¹²

Le jeune Roerich fouille de nombreux kourganes de la région de Saint-Pétersbourg, et il en exhume des sépultures accompagnées de parures, d'objets sculptés et d'offrandes, notamment une série de plaquettes en ambre d'époque néolithique, et d'autres objets de silex taillé qu'il interprète comme des « pierres figures anthropomorphes ».

Il publie ses travaux archéologiques dans les revues scientifiques¹³ et devient en 1897 le plus jeune membre élu de la Société archéologique de Russie. Il organise et dirige tous les étés des expéditions de fouilles sous l'égide de cette Société, d'abord dans la

12. Dessin de Nicolas Roerich publié dans son article « Nekotorye drevnosti... » [Quelques antiquités...], SPb., 1899, p. 30-31, reparu in O. I. Ešalova & A. P. Sobolev (éd.), *Nikolaj Rerix v russkoj periodike, op. cit.*, t. 1, p. 217-223.

13. Certains manuscrits des écrits archéologiques de Roerich sont conservés à la bibliothèque de l'Institut de l'histoire des cultures matérielles de Saint-Pétersbourg (fonds n° 37). La plupart de ses articles archéologiques publiés sont accessibles in *Ibid.*, t. 1, 414 p. Ils sont cités et commentés dans O. V. Lazarevič, V. I. Molodin & P. P. Labeckij, *N. K. Rerix arxeolog, op. cit.*

province de Saint-Petersbourg, dont il dresse une carte archéologique, puis dans les régions de Pskov, de Novgorod et de Kiev, où il fouille plusieurs kourganes de l'Âge du Bronze, dégagant squelettes, haches de fer et de bronze, bijoux de métal et de perles. En 1897, il fouille sous la direction du grand archéologue Nikolaï Vesselovski des sites importants du pourtour de la mer Noire en Crimée, participant notamment au dégagement du kourgane de Maïkop qui, haut de onze mètres, renferme une riche sépulture princière de l'Âge du Bronze.

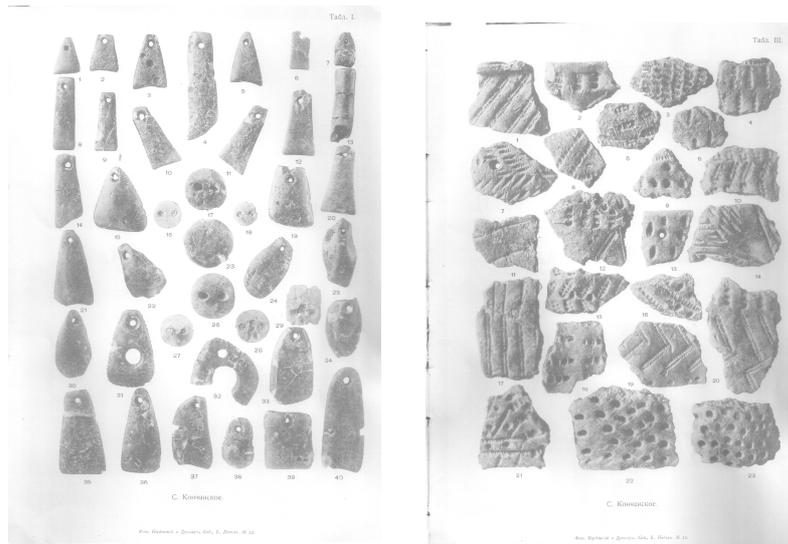


Fig. 3

Planche II – Fragments de silex polis néolithiques
 Planche III – Fragments de terres cuites néolithiques,
 station de Kontchanskoïe
 Photographies illustrant un article de N. K. Roerich (1903)¹⁴

Mais déjà l'archéologie, qui est l'occasion de pratiques de terrain, de dessins et de relevés rigoureux, ouvre aussi tout l'espace de la rêverie et de l'imagination : « Le contact des objets de la haute antiquité exerce sur moi une grande fascination », déclare Roerich. « Je trouve un charme inexprimable à ces bracelets en bronze vert, ces broches, ces anneaux, ces épées rouillées et ces haches de combat ». On le voit s'employer à collectionner et classer une multitude

14. « Nekotorye drevnosti... », art. cit., 1903, planches I et III.

d'objets de silex ou de métal, de vestiges de l'époque néolithique et de l'Âge du bronze. Ces fouilles et ces collections, qui offrent un contact direct avec la vie de ces temps reculés, ébranlent son imagination créative, inspirant tour à tour poèmes, proses lyriques enflammées et œuvres picturales.

Archéologue, Roerich ne cesse pas d'être artiste, et à ses yeux, les pratiques de l'un et de l'autre se répondent et se rejoignent¹⁵ : il appartient à l'archéologue de figurer par le dessin et par le relevé les sites et la stratigraphie, de représenter des objets découverts. Roerich réalise, pour illustrer ses articles archéologiques, de nombreux dessins, coupes stratigraphiques des tumulus, squelettes, objets, silex taillés, ornements et offrandes qu'ils contiennent. Il dessine les lieux et les paysages, déchiffre par l'image ce qu'il croit être des « pierres-figures » anthropomorphes¹⁶.

En retour, sa peinture se nourrit du savoir et des impressions de l'archéologie. Tandis que l'archéologie scientifique est une quête matérielle et intellectuelle du passé profond, des racines de l'homme et des peuples, l'art vise à exprimer par d'autres moyens cette dimension originelle. « La science découvre des faits et des phénomènes et les présente en les montrant de l'extérieur », tandis que « l'art nous fait pénétrer leur essence et révèle leur signification spirituelle », écrit Roerich citant John Ruskin¹⁷. Si l'humanité à ses origines lointaines se définit par sa puissance créative et par sa sensibilité à l'art, seul l'artiste qui tente de reconstituer la vie de ces temps originels est capable de percevoir cette essence et cette spiritualité primitives. Telle semble bien être, profondément, la visée de la démarche de Roerich.

Le néolithique russe a laissé des amas d'armes et de poteries sur les rives des fleuves et des lacs. Lorsqu'on réunit ces frag-

15. Dans une série de conférences prononcées en 1898 et 1899, Roerich livre ses réflexions sur les utilisations des techniques artistiques en archéologie ; N. K. Rerix, « Isskustvo i arxeologija » [Art et archéologie], *Isskustvo i xudožestvennaja promyšlenost'*, 3, décembre 1898, p. 185-194 et 4-5, janvier-février 1899, p. 251-266. Réédité in O. I. Ešalova & A. P. Sobolev (éd.), *Nikolaj Rerix v russkoj periodike...*, op. cit., t. I, p. 75-84 et 96-110.

16. La notion de « pierres-figures », désignant des outils très frustes et très anciens est fortement discutée au tournant du siècle en France, en Angleterre et au Portugal. Il s'agit généralement de cailloux aux formes suggestives, mais aux cassures naturelles. Il est à noter que Roerich reprend à son compte cette interprétation pour certains objets du Néolithique russe.

17. N. K. Rerix, « Isskustvo i arxeologija » [Art et archéologie], art. cit., p. 78

ments, qu'on étudie leurs formes et leurs dessins, on est émerveillé de la puissance d'imagination qu'ils reflètent. Les débris de poterie sont particulièrement caractéristiques ; ils indiquent qu'une ornementation similaire devrait être appliquée aux vêtements, aux maisons de bois, au corps humain lui-même, à tout ce que l'usure du temps a fait disparaître.

Ce type d'ornements s'est continué aux époques du métal ; les broderies modernes nous reportent elles aussi, à cette ère lointaine. Par exemple, le dessin populaire du renne n'a aucun lien avec les régions polaires inconnues des populations de la Russie centrale, mais il remonte aux anciens âges avant que les rennes ne se soient réfugiés dans les régions nordiques. En effet les os de cet animal se trouvent en abondance parmi les silex dans le centre de la Russie [...].

Le problème des origines de l'art ornemental nous fait remonter aux empreintes initiales produites par l'homme primitif : un creux et une ligne ! C'est sur ces deux bases que toute l'ornementation est fondée. Lorsque l'homme primitif modelait une large chaudière au fond arrondi ou fabriquait une petite coupe couverte d'un réseau de lignes, il se servait instinctivement de tous les outils qu'il pouvait trouver : sa main, ses ongles, des plumes de pierres d'origine météoritique, des cordes, des filets. Chacun essayait de rendre aussi beaux et précieux que possible les vases en usage dans sa demeure¹⁸

écrit-il, rendant hommage au sens artistique et à la puissance créative des hommes de « l'Âge de pierre », que l'artiste contemporain ne peut que tenter d'égaliser.

Les fonctions de l'art

En 1895, la rencontre décisive de l'érudit Vladimir Stassov¹⁹, conservateur des collections artistiques à la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg, exerce sur Roerich une influence profonde, et façonne sa vision des racines du peuple russe. « Il m'a ouvert les trésors de la bibliothèque et les profondeurs de la Russie », déclare Roerich. Brillant critique d'art, historien et polémiste, Stassov (1824-1906) est une éminence grise de la vie intellectuelle et artistique russe de cette époque. Il tient des positions très fermes contre la « décadence » de l'art russe tourné vers l'Occident et défend sous toutes ses formes dans ses multiples écrits, articles, biographies d'artistes, une conception de l'art comme expression populaire.

18. Nicolas Roerich « L'Âge de Pierre », art. cit., p. 33-34

19. Sur Vladimir Stassov, voir notamment A. K. Lebedev & A. V. Solodovnikov, *V. V. Stasov*, M., Iskusstvo, 1982, 181 p.

Aux poètes, aux peintres et aux musiciens, il fournit les thèmes et la documentation historique de leurs œuvres, organisant concerts, expositions, faisant construire des monuments en l'honneur des artistes disparus. Il joue un rôle important dans la création musicale de son temps, encourageant avec le « Groupe des Cinq » une musique dont les thèmes et les sujets sont à leur tour ancrés dans le folklore et l'histoire russe. Pour Stasov, l'opéra est le genre le mieux adapté à cette expression, à l'exclusion des genres instrumentaux (musique de chambre, symphonies) qu'il juge « décadents ». Il contribue à la rédaction de livrets d'opéra, comme celui de *La Kbovantchina* de Moussorgski. De l'étude des livres anciens, des manuscrits et des actes, et d'un examen renouvelé du folklore et des contes, Stasov tire la conviction de l'enracinement des Slaves dans les populations venues de l'Est. Dans des thèmes iconiques folkloriques, tels que les motifs traditionnels des broderies qui ornent torchons et foulards, il reconnaît des influences orientales, notamment celle de l'Iran²⁰. Ces convictions – qui lui valent de nombreuses critiques – nourrissent sa défense de positions « slavophiles ».

Entre le vieil érudit et le jeune peintre-archéologue naît une profonde sympathie, et même une complicité, qui s'exprime dans une correspondance entretenue de 1895 jusqu'à la mort de Stasov en 1906²¹, même si elle devient plus espacée dans les dernières années. Stasov fait partager à Roerich ses convictions et, dès ses premiers succès de peintre en 1897, il présente le jeune homme au patriarche, chantre du peuple slave, qu'est alors le grand Léon Tolstoï. De ces contacts, et de ses propres recherches, naît chez Roerich le désir obsédant de faire se rejoindre dans son art les thèmes de la préhistoire avec la célébration de la terre et de l'âme populaire russe.

20. Voir V. V. Stasov, *Russkij narodnyj ornament* [L'Ornement national russe], SPb., Tipografija tovariščestva obščestvennaja pol'za, 1872, p. XI.

21 N. K. Rerix, *Pis'ma k V. V. Stasovu* [Lettres à Vladimir Stasov], éd. de V. A. Rosov, [s. l.], [s. éd.], 1992, 35 p.



Fig. 4

Vladimir Stassov et Nicolas Roerich à la Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg
in N. K. Rerix, *Pis'ma k V. V. Stassovu* (1992).

La « symphonie slave »

La peinture du jeune Roerich vise d'abord l'évocation et la re-création des mondes du passé profond de la vieille Russie.

Pour qu'un tableau historique produise une impression, écrit-il, il faut qu'il transporte le spectateur dans une époque du passé. Mais pour y parvenir, l'artiste ne doit pas se contenter de rêver et d'imaginer en comptant sur l'ignorance du spectateur : il lui faut au contraire étudier la vie ancienne, et autant que possible s'en pénétrer jusqu'à en être totalement imprégné.

L'archéologie est indispensable pour donner une expression de vie à la psychologie des caractères individuels, au-delà de la représentation d'entités telles que la foule, la nation, la citoyenneté. Grâce à elle les objets deviennent l'expression de la vie culturelle d'une époque dans ses manifestations les plus typiques : la figuration d'un moment particulier de la vie ancienne peut faire revivre toute une époque. Bien sûr, la fin ultime est l'expressivité et la poésie. Mais cela comporte de grandes difficultés et exige de l'artiste un sens historique particulier : il faut que le peintre devienne jusqu'à un certain point un élève archéologue²².

22. N. K. Rerix, « Isskustvo i arxeologija » [Art et archéologie], cité in G. S. Lebedev, *Istorija otečestvennoj arxeologii. 1700-1917* [Histoire de

Tout en s'efforçant à une représentation fidèle, appuyée sur des documents et des vestiges reconnus, Roerich a l'ambition de faire revivre sur un mode imaginaire les épisodes historiques de ces peuples anciens. Pour donner plus d'éclat à ses tableaux figurant les scènes des temps anciens, il utilise la technique antique et médiévale de la tempera, émulsion de jaune d'œufs avec des pigments. Souvent, un poème ou un texte lyrique redouble l'expression du peintre. Ainsi conçu, l'exercice du métier de peintre est visionnaire, il livre une perception émotionnelle de l'Antiquité qui donne chair aux recherches de l'archéologue.

En 1895, alors qu'il est encore étudiant en art, Roerich forme le projet d'une série de tableaux sur la vie des anciens Slaves intitulés *Les Origines de la Russie, les Slaves* où la reconstruction imaginaire des scènes et des paysages se conjugue avec les références archéologiques. Dans une lettre à Stassov du 26 février 1897, il décrit son projet :

26 février 1897 (à Stassov)

L'intrigue "Slaves et Varègues" se développe dans un ensemble, pour ainsi dire, une symphonie slave. Ce sera grandiose (douze peintures), une époque entière. [...].

Voici les titres des tableaux slaves :

1. *Clan contre clan* (on donne le signal – un feu géant à la prison, en vain – on se prépare).
2. *Le Messager* (Sur une barque dans les roseaux).
3. *La Réunion* (La nuit, en hâte, un vieillard parle).
4. *L'Oracle* (avant l'aube, dans le précipice, sur la rivière, un sacrificeur, des guerriers)
5. *Une Escarmonche dans la forêt.*
6. *Après la bataille* (un champ, le soir).
7. *Les Vainqueurs* (les vainqueurs retournent au village, les feux, on va à leur rencontre. Joie).
8. *L'Enterrement du chef.*
9. *Les Vaincus* (au marché de Tsargrad, soleil, enchaînés, fourrures, cheveux).

l'archéologie nationale russe. 1700-1917], SPb., Izd-vo SPbGU, 1992, p. 204. Dans cet ouvrage, un manuel écrit à l'époque soviétique, l'auteur, citant Roerich, insiste sur la dimension historique et sur l'intérêt socio-culturel de son œuvre.

10. *Le Trenil*. (Les Varègues traînent des barques d'une rivière à l'autre).

11. *Les Invités de minuit*. (Les Vikings sont arrivés au village. Il y en a quatre sur la rive. Le peuple se rassemble, surtout les hommes et les femmes âgés. Au premier plan un petit garçon, il a appris que tout le monde accourt, il a saisi une hache presque plus grande que lui, il la traîne en suçant son pouce. C'est le printemps. La glace fond. Le soleil brille, des oies traînent).

12. *L'Apothéose*. (Une rangée de kourganes. Tranquillité, silence. Ils donnent le sentiment de ce qui est ancien)²³.

En quelques mots, Roerich esquisse une série de tableaux à venir, évoquant un climat, suggérant différents plans : ainsi le tableau 11 est-il structuré en trois plans : les Vikings sur la rive, le peuple qui s'assemble, le petit garçon au premier plan traînant sa hache en suçant son pouce. D'autres notations évoquent seulement une ambiance lumineuse : ombres, lumière, feux, silhouettes de personnages.

Plusieurs tableaux de la série projetée seront réalisés. Le premier, achevé en 1897, et présenté par Roerich pour son diplôme de fin d'études artistiques, condense les deux premiers de la liste : intitulé *Le Messager*, il suggère une atmosphère mystérieuse et nocturne, proche de celle des toiles de Kouïndji : la lune illumine le bleu profond du ciel auquel répond le bleu des flots d'une large rivière. Deux personnages au premier plan naviguent sur une barque : l'un plus âgé, à la barbe blanche, est assis, tandis que l'autre, debout, de dos, pousse une rame. La partie supérieure gauche du tableau est occupée par un village de bois fortifié, situé sur une hauteur, dont quelques habitations aux toits coniques descendent jusqu'au bord de l'eau. Le sous-titre du tableau *Clan contre clan*, évoque le dramatisme d'un récit dans ce paysage liquide et tranquille – Roerich se souviendra de ce schème narratif dans la dramaturgie du *Sacre du printemps*²⁴. Malgré le caractère imaginaire de cette scène, Roerich veut être au plus près de la réalité ethnographique. Une lettre à Stassov d'avril 1897 contient des esquisses

23. Lettre de Nicolas Roerich à Vladimir Stassov du 20 février 1897 in N. K. Rerix, *Pis'ma k V. V. Stasovu, op. cit.*, p. 7-8.

24. Dans *Le Sacre*, un des « jeux » incarnés et dansés sur scène s'intitule « ville contre ville ».



Fig. 5

Nicolas Roerich, *Le Messager. Clan contre clan (Gonec. Vosstal rod na rod)* (1897),
huile sur toile, 124,5 x 184,5 cm, Galerie Tretiakov (Moscou)

Cliché : Wikimedia commons

figurant le schéma du toit de cabanes traditionnelles, ainsi que la barque monoxyle²⁵.

Ce tableau d'un jeune peintre qui n'est encore qu'étudiant, lui vaut un véritable succès et une reconnaissance immédiate. Le grand mécène et collectionneur Pavel Tretiakov achète le tableau pour sa célèbre galerie de Moscou, et se porte acquéreur à l'avance de toute la série²⁶.

Une deuxième toile, peinte en 1898, est intitulée *Le Conseil des anciens* : elle met en scène, dans un paysage sombre, dix vieillards en longues barbes et costumes traditionnels, assis en cercle et présentés de dos, semblant se livrer à quelque rite magique ou chamanique.

25. « Nikolai Fiodorovitch, Vos dessins de l'ancienne hutte russe m'ont beaucoup plu. Bien ! Très bien ! ». Voir lettre de V. V. Stasov à N. K. Roerich, 12 juin 1897 in N. K. Rerix, *Pis'ma k V. V. Stasovu, op. cit.*, p. 27.

26. Après la mort de Pavel Tretiakov à la fin de l'année 1898, sa galerie continuera d'acheter de nombreuses œuvres de N. K. Roerich.



Fig. 6

Nicolas Roerich, *Le Conseil des anciens (Sxodjat'sja starcy)* (1898-1902), huile sur toile 153,8 x 281 cm, collection privée (Saint-Pétersbourg).
(Source : Estonian Roerich Society, Wikimedia Commons)

Dans sa peinture comme dans ses écrits, Roerich met en scène ces peuples anciens qui ont successivement peuplé la Russie : Vargues, Vikings venus du Nord, mais aussi peuples des steppes de l'Asie centrale et du Caucase, habitent sa vision des origines de la Russie.

Je suis tourmenté d'un rêve irréalisable : on mettrait à ma disposition une salle entière de quelque musée, où je pourrais figurer "les origines de la Russie". Je couvrirais tous les murs de peinture, du sol au plafond, afin de représenter toute la période, et afin que celui qui entrerait là puisse embrasser d'un seul regard toute la poésie de cette époque... À une telle œuvre, il vaudrait la peine de consacrer toute une vie, car elle apporterait autant de nouveauté à l'art qu'à la science

confie-t-il à Stassov²⁷. Mais la « symphonie slave » projetée, rêve d'une résurrection totale, restera inachevée.

La peinture de préhistoire : de Viktor Vasnetsov à Fernand Cormon

Soutenu également par Vladimir Stassov, le mouvement des *Peredvižniki* (Ambulants), parmi lesquels Vassili Perov, Ivan Chichkine et Viktor Vasnetsov, cultive, contre l'académisme officiel, l'art

27. Lettre à V. V. Stassov, 1897, cité par G. S. Lebedev, *Istorija otečestvennoj arxeologii. 1700-1917, op. cit.*, p. 205.

réaliste, populaire, et puise son inspiration dans les traditions paysannes et le folklore. Parmi ces artistes « ambulants », Viktor Vasnetsov (1848-1926) a pu jouer le rôle d'un modèle et d'une inspiration pour le jeune Roerich. Peintre du folklore et des contes de fées, Vasnetsov illustre aussi les « bylines » russes, figurant les preux chevaliers de légende dans des tableaux célèbres (*Les Preux*, *Le Chevalier au carrefour*)²⁸. En 1876, à l'invitation d'Ilia Répine, Vasnetsov rejoint la colonie des « ambulants » russes à Paris où la rencontre de Fernand Cormon et de Paul Jamin le met sur la voie de la peinture de préhistoire. Lorsqu'il est invité à peindre une frise murale pour une des salles du Musée historique de Moscou, Vasnetsov réalise entre 1882 et 1885 une série de cinq tableaux intitulés *L'Âge de pierre* (*Kamennyj vek*), mettant en scène les activités et les mœurs des chasseurs-cueilleurs paléolithiques²⁹. Un premier panneau figure un groupe de femmes près de l'entrée d'une grotte, affairées à travailler et à coudre des peaux, entourées d'enfants et de vieillards. Le second met en scène des hommes taillant l'os et la pierre, polissant l'ivoire. Les deux derniers tableaux exaltent l'énergie sauvage des peuples originaires : l'un figure une chasse au mammoth, l'autre un extraordinaire *Festin* paléolithique montrant une horde de sauvages aux bras levés brandissant des couteaux de silex, aux yeux écarquillés et aux bouches ouvertes, visages rougeoiants d'allégresse et de gourmandise surgissant en désordre sur le fond d'une carcasse de mammoth. La fresque centrale montre un homme dont la très haute taille et la carrure athlétique dominent l'ensemble, et dont la pelisse passée sur les épaules laisse apercevoir une musculature impressionnante : ce héros des temps préhistoriques semble enraciner la figure des preux des légendes slaves jusqu'aux temps profonds des âges paléolithiques³⁰. Rencontre de la peinture de légende, d'histoire et de préhistoire, ces tableaux

28. Vasnetsov est aussi décorateur pour les Ballets russes de Diaghilev ; il réalise notamment en 1899 les décors de *Snegourochka* de Rimski-Korsakov, un opéra pour lequel Roerich réalisera également des décors en 1912.

29. Voir Igor' Grabar', *Kamennyj vek. Monumental'no-dekorativnyj friz V. M. Vasnetsova v Gosudarstvennom istoričeskom mužee* [L'Âge de pierre. Les frises monumentales de V. M. Vasnetsov au Musée historique d'État], M., Gos. izdat. Kul'turno-prosvetitel'noj lit., 1956, 12 p. – 23 pl.

30. Viktor Vasnetsov, *Kamennyj vek*. Musée historique d'État (Moscou), Une reproduction de l'ensemble de la fresque est visible à l'adresse http://www.picture.art-catalog.ru/picture.php?id_picture=3318 (consulté le 18 juin 2018)

visent à illustrer, dans une verve expressionniste, la vie intense de l'ère préhistorique.

Roerich marche sur les traces de Viktor Vasnetsov lorsqu'en 1900, il se rend à son tour à Paris. S'il s'éloigne de Saint-Pétersbourg, c'est autant pour des raisons artistiques que pour son équilibre personnel. À la suite des troubles psychiatriques et du décès de son père, Roerich, fragilisé nerveusement, a des hallucinations. Un médecin consulté « lui conseille de changer de mode de vie : travailler moins, hâter son mariage et faire un voyage à l'étranger³¹ ». Le 16 septembre, Roerich part pour Paris avec un groupe d'artistes, il n'y restera que six mois, pressé de retrouver sa bien-aimée Elena Chapochnikova, née d'une illustre et riche famille pétersbourgeoise, et de conclure un mariage mal accepté par la famille de celle-ci.

Pourtant, ce séjour parisien est pour lui extrêmement dense et fructueux. En premier lieu, il permet à Roerich un contact direct avec les milieux de l'anthropologie et de l'archéologie préhistorique française, qui sont à cette époque les plus prestigieuses du monde. Stassov lui procure l'adresse de Fiodor Volkov³², archéologue et anthropologue d'origine ukrainienne, exilé à Paris de 1890 à 1906, qui fréquente la Société d'anthropologie et l'École d'anthropologie de Paris fondées par Paul Broca³³. Par cet intermédiaire, Roerich a

31. Alexandre Andreyev. *The Myth of the Master Revived. The Occult Lives of Nikolai and Elena Roerich*, Leiden – Boston, Brill, « Eurasian Studies Library » n° 4, 2014, p. 17.

32. Voir lettre de V. V. Stassov à N. K. Roerich, 22 janvier 1901 in N. K. Rerix, *Pis'ma k V. V. Stasovu*, *op. cit.* p. 34. « Il y a une personne à Paris qui pourrait être très utile pour votre entreprise. Ce Volkov (Fiodor Kondrat.), professeur d'anthropologie, d'ethnographie et d'archéologie, est un homme de grande réputation [...]. Son adresse est : Paris, Avenue Reille, 12. [...] Par ailleurs, je dois vous dire : dans votre lettre datée de « Dimanche » (mais je ne sais pas lequel) vous me parlez des idoles que je vous aurais données. Mais quand est-ce que je vous les ai données ? Je ne le sais pas et ne me souviens de rien. Rappelez-le-moi, je vous prie, je m'en souviendrai avec plaisir. Vous savez, vous avez joliment peint des "idoles" au milieu de la lettre ».

33. À son retour en Russie en 1905, Fiodor Volkov sera l'initiateur de la prestigieuse école russe d'archéologie préhistorique et le fondateur de la Commission archéologique, qui deviendra en 1919 l'Institut de l'histoire des cultures matérielles de Saint-Pétersbourg (IIMK, suivant son sigle russe).

pu rencontrer Adrien de Mortillet, Émile Cartailhac ou Louis Capitan qu'il nomme parfois dans ses textes ou sa correspondance. Nous savons qu'à son retour, il leur fait parvenir quantité d'artefacts néolithiques russes qui sont chaleureusement reçus³⁴.

Mais c'est vers l'art que vont ses aspirations et ses efforts. Comme Viktor Vasnetsov avant lui, Roerich est accueilli dans l'atelier de Cormon. Ce dernier jouit alors d'une reconnaissance quasi-officielle comme peintre de la préhistoire³⁵, revisitée selon les conventions du temps : sous son pinceau, l'art vise à recréer de façon quasi-documentaire des scènes du temps profond nourries des vestiges mis au jour par les archéologues et les paléontologues et assorties de souvenirs bibliques et des poncifs d'alors sur l'évolution humaine. En 1880 son *Cain*, une immense toile qui offre l'image d'une troupe errante, conduite par un chef en guenilles armé d'une hache de pierre emmanchée, condense la représentation des nomades paléolithiques tels qu'on pouvait les imaginer en France à cette époque, avec une vision ancrée dans la mythologie biblique revisitée par Victor Hugo.

En 1884, Cormon peint pour le Musée d'archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye un célèbre *Retour de la chasse*, scène néolithique montrant des hommes chargés d'armes et d'animaux revenant au village tandis que femmes, vieillards et enfants, les accueillent au seuil des habitations en bois. À la suite de ses succès officiels, Cormon se voit confier par les architectes de la nouvelle galerie de paléontologie du Muséum de Paris le décor de l'amphithéâtre adjoint à ce bâtiment. La série de dix toiles qu'il livre en 1897 figure les modes de vie et les activités quotidiennes aux temps préhistoriques, depuis les âges glaciaires jusqu'aux Gaulois³⁶.

34. « Au Congrès préhistorique de Périgueux, en 1905, les meilleurs experts français : de Mortillet, Rivière de Précourt, Carthailac et Capitan ont salué avec enthousiasme les spécimens du Néolithique russe et les ont placés sur le même rang que les exemplaires égyptiens », écrit Roerich (*L'Âge de Pierre, op. cit.*, p. 36).

35. Élève de Cabanel, de Fromentin et de Busson, Ferdinand Piestre, dit Cormon, est un peintre académique, qui s'illustre dans un premier temps dans la veine orientaliste et historique, exécutant de nombreuses commandes publiques, et recevant plusieurs médailles lors de Salons officiels.

36. Voir par exemple Fernand Cormon, *La Pêche*, Esquisse d'un tableau pour la galerie de paléontologie du Muséum de Paris. Une reproduction de cette esquisse peut être consultée à l'adresse <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/gaulois-vus-fernand-cormon>

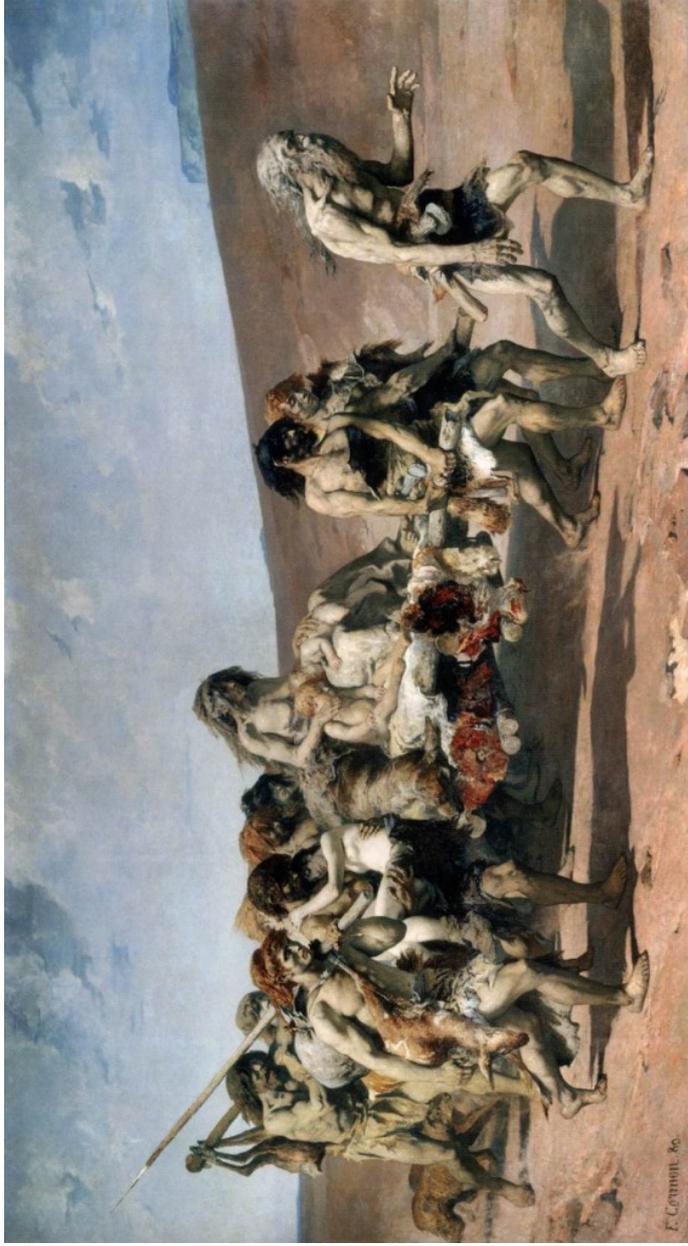


Fig. 7
Fernand Cormon, *Cain* (1880), huile sur toile, 400 x 700 cm,
© Musée d'Orsay (Paris)
(Cliché : Wikimedia commons)

Cet ensemble de scènes narratives et pittoresques, documentées par l'archéologie contemporaine, retrace sur le pourtour de l'amphithéâtre l'itinéraire de l'humanité, tandis que parmi les nuages du plafond s'élève en un mouvement hélicoïdal, la succession des « races » : allégorie de l'évolution humaine depuis les formes les plus frustes jusqu'à la civilisation actuelle et les « races » les plus nobles (« aryennes »). Dans sa mise en scène des mondes de la préhistoire, qui est aussi une apothéose des cadres de pensée de la société colonialiste française en cette fin de siècle, Cormon reste un peintre d'histoire, au style résolument académique. Avec lui, la peinture de préhistoire se fixe en France comme un genre à part entière.

Malgré l'académisme du style du maître, et son « réalisme pompier » éloigné des audaces de l'avant-garde impressionniste, l'atelier de Cormon rue de Clichy, créé en 1883, est en ces années un des hauts lieux parisiens de l'enseignement artistique, fréquenté par de jeunes peintres tels que Henri de Toulouse-Lautrec ou Vincent van Gogh. Roerich rend compte quotidiennement, dans ses lettres à Stasov³⁷ et à sa fiancée Elena³⁸, de ses visites des galeries et des musées, et de ses efforts pour se familiariser avec les milieux artistiques parisiens et avec les styles des différents courants de la peinture française. Il découvre notamment Odilon Redon et Puvis de Chavannes, qu'il admire. Il trouve, au contact de Cormon, la confirmation de sa vocation de peintre de la préhistoire russe. Ainsi écrit-il à Stasov de Paris, en janvier 1901 :

Je suis très à l'aise pour travailler ici. Paris, qui est « nuisible » pour certaines choses, est loin de moi, car je vis ici comme dans un monastère. Je suis très heureux d'avoir eu un entretien avec Cormon ; je peux vous dire à ce sujet des choses incroyables. Dès ma première visite, il m'a dit : « Vous avez une expression qui vous est propre, il faut absolument garder cela ! Nous sommes trop civilisés, nous avons perdu la fraîcheur, vous en êtes capables, prenez-en soin, vous avez votre propre point de vue ! » À partir de ce moment, il a commencé à me distinguer fortement ; il s'est particulièrement intéressé à mes esquisses, notamment celles sur des thèmes russes. On m'a rapporté qu'en mon absence, il dit beaucoup de bien de moi. La dernière fois que je suis allé le voir, c'était il y a quatre jours. Il a regardé mes dessins faits à la maison et à

37. N. K. Rerix, *Pis'ma k V. V. Stasovu*, *op. cit.*

38. Voir N. K. Rerix, *Lada, Pisma k Elene Rerix. 1900-1913* [Lada. Lettres à Elena Roerich. 1900-1913], éd. de O. I. Ešalova, préf. de Vladimir Rosov, M., RASSANTA – Gosudarstvennyj muzej Vostoka, 2011, p. 80-125.

l'atelier commun, les a comparés, m'a demandé si je pouvais faire venir des modèles chez moi (ce à quoi j'ai répondu par l'affirmative) et m'a alors recommandé de travailler seul. « Voyez comme vos dessins réalisés à la maison sont plus artistiques que ceux faits à l'atelier : vous êtes de ceux qui ont besoin d'une atmosphère intime et artistique, et que *la blague*³⁹ des sociétés nombreuses déprime », me dit-il. Il a particulièrement apprécié, parmi mes esquisses, *Le Traître* (une femme fait entrer un ennemi dans la ville), *La Grenouille* (scène de la vie slave), *Les Rondes sacrées*, *Le Foyer* et quelques autres, par exemple *Les Idoles*, où figure, entre autres choses, l'idole que vous m'avez offerte. C'est d'un très mauvais style, alors je vais ajouter quelque chose [...]. Dans la partie gauche du tableau, il y aura d'autres idoles (la plus grande est au centre), et un vieil homme à côté d'elles, un prêtre ou quelque chose de ce genre. Il regarde la rivière, sur laquelle naviguent des dragons varègues aux voiles colorées. Soleil brillant. Sur tout cela, il doit y avoir une note païenne brillante.⁴⁰

Tandis qu'il travaille sous la direction de Cormon, Roerich s'essaye à des compositions dans le style du maître. *Idoles* figure un espace circulaire orné de grossières figures de bois sculptées, entouré d'une palissade de pierres levées et ornées de crânes de chevaux⁴¹.

Les Hôtes d'au-delà des mers (Zamorskïe gosti), un tableau également peint au cours de ce séjour français, donnent à voir un majestueux bateau Viking entrant dans le golfe de Finlande – ici la brillante palette du coloriste exalte les temps héroïques d'épopées maritimes⁴². Cette toile, qui est pour Roerich une évocation de ses propres origines nordiques (sans doute fantasmées) et un hommage aux populations qui ont constitué le peuple russe, connaît un grand succès. Elle est achetée par le tsar Nicolas II, et Roerich en produira plusieurs versions.

39 En français dans le texte.

40 Lettres de N. K. Roerich à V. V. Stassov, janvier 1901, in N. K. Rerix, *Pis'ma k V. V. Stasovu*, *op. cit.*, p. 21-22.

41. Nicolas Roerich, *Idoles (Idoly)*, esquisse, gouache sur carton, 1901, 49 x 58 cm. Musée russe de Saint-Petersbourg [https://www.pinterest.co.uk/pin/460000549422511038/?lp=true] consulté le 5 septembre 2018]. La ressemblance de ces figures avec des totems nord-américains est volontaire, Roerich la met en rapport avec une thèse archéologique : celle de l'origine asiatique des peuples américains autochtones (voir *La Joie de l'art. L'Âge de Pierre* (trad. de l'anglais), *op. cit.*, préface, p. XII.

42. Nicolas Roerich, *Les Hôtes d'au-delà des mers (Zamorskïe gosti)* (1901), huile sur toile, 85 x 112,5 cm, Galerie Tretiakov (Moscou).

Relevés documentaires de l'architecture ancienne

En 1899, Roerich avait entrepris au nom de la Commission archéologique impériale un périple dans la Russie du Nord, visant à examiner l'état des vestiges architecturaux et archéologiques le long de la grande route commerciale « des Varègues aux Grecs ». Il en résulte un rapport scientifique, toute une collection de photographies, de dessins et de tableaux et un long article poétique décrivant la vie des tribus tribiennes. Au cours de ce voyage, Roerich dessine, peint, photographie les monastères, les forteresses, les églises et autres monuments. Comme Ruskin en Angleterre quelques décennies plus tôt, il s'engage pour la conservation du patrimoine architectural ancien, s'élevant dans les journaux contre le délabrement des monuments de la vieille Russie et appelant à leur conservation. L'acte même de peindre revêt alors une dimension militante, visant à constituer un répertoire de ces vestiges.

Au retour de Paris et au lendemain de son mariage (1901), Roerich accepte, pour des raisons financières, le poste de secrétaire de la Société impériale pour l'Encouragement des Arts, dont il dirigera l'école de 1906 à 1917. En 1903 et 1904, il entreprend avec son épouse Elena un nouveau périple de deux ans au cours duquel le couple s'emploie à fouiller les sites archéologiques et à photographier les monuments de la vieille Russie. Roerich dessine et peint. « En 1903, nous voyageâmes au cœur de la Russie, essayant de capturer par la peinture et la photographie le panthéon des arts anciens » explique-t-il. Tous deux parcourent les vieilles cités médiévales du nord de la Russie, Vladimir, Bogolioubov, Souzdal, les environs de Moscou. Le travail conjugué de l'archéologue et du peintre vise à recueillir les vestiges, les couleurs et les rythmes des paysages, les formes, les styles et les décors des monuments, mais se nourrit aussi des mythes, des contes et du folklore des provinces russes. La série de quatre-vingt-dix tableaux que Roerich réalise durant ce voyage, représentant l'architecture russe ancienne – art monumental, relevés de décors de bâtiments anciens et d'églises – constitue à la fois une remarquable série artistique et un trésor du patrimoine architectural ancien.

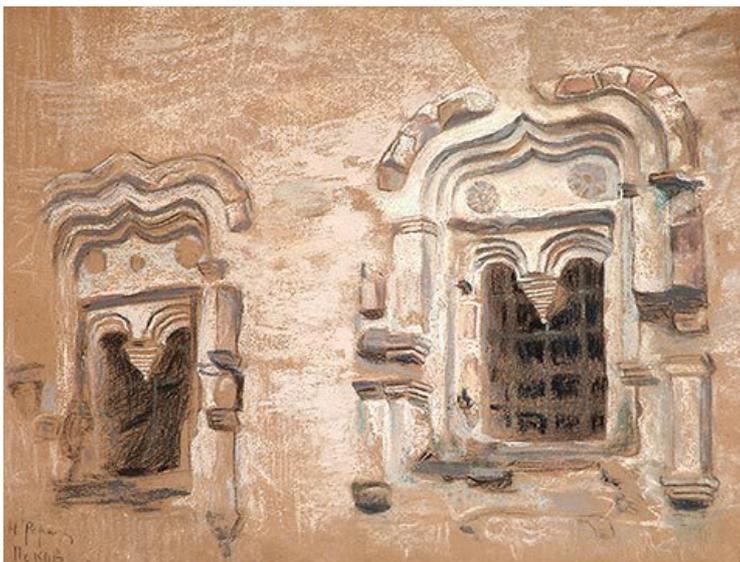


Fig. 8
 Nicolas Roerich,
Pskov. Fenêtres d'une maison du XVII^e siècle (Pskov. Okna doma XVII veka) (1903),
 49 x 63 cm, papier sur carton, pastel,
 Courtesy of Nicholas Roerich Museum, New York

Cependant, dans les années qui suivront, le travail pictural de Roerich consistera le plus souvent à effacer le côté documentaire, anecdotique ou narratif pour conserver l'évocation épurée d'une atmosphère. Roerich s'engage plus avant dans une mystique de « l'Âge de pierre ».

L'Âge de pierre, Âge de l'art

Dès les temps les plus anciens de son existence, l'humanité est habitée par l'amour de la beauté. Selon Roerich, il faut reconnaître, dans les frustes instruments de silex taillé paléolithiques ou les haches polies néolithiques, des œuvres d'art :

Ceux qui ne voient les objets de silex qu'à travers la glace d'une vitrine de musée ne peuvent comprendre leur beauté ; mais prenez n'importe quelle arme de pierre originale, placez-la au milieu des œuvres d'art moderne que vous préférez, vous constaterez avec surprise qu'elle n'y apporte aucune note discordante, loin de vous choquer elle ajoutera une touche de noblesse et de calme.

Si vous désirez saisir l'âme d'un outil de silex essayez d'en trouver un vous-même. Tout d'abord, vous n'appréciez pas votre chance, mais en le roulant entre vos mains, placez vos doigts dans les creux destinés à une main semblable à la vôtre et sous les couches grises accumulées par les siècles vous découvrirez soudainement l'œuvre d'amour et de beauté que cette pierre de jaspe ou de jade sombre constitue⁴³.

La musique et la danse, arts des origines

Curieusement, tandis qu'il a souvent célébré l'avènement de l'art aux temps premiers de l'humanité, Roerich ne représente dans ses œuvres ni la peinture, ni la sculpture ni la gravure préhistoriques, qui seules ont laissé des vestiges. Dans les thèmes de sa peinture, l'art des origines est volontiers incarné dans la musique et la danse. Un exemple révélateur de la manière dont Roerich travaille à cette incarnation de l'« Âge de pierre » est l'utilisation qu'il fait d'une gravure inuite recueillie par un anthropologue américain⁴⁴ figurant une rangée d'hommes portant des masques animaux et dansant, tandis qu'à chaque extrémité de cette file un homme élève à bout de bras un tambour.

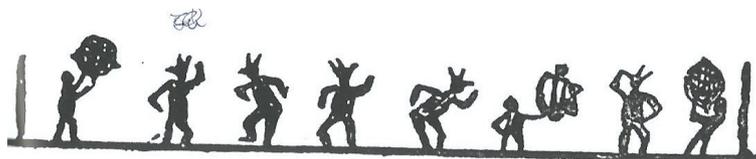


Fig. 9

Illustration in Walter James Hoffman, *The Graphic Art of the Eskimos* (1897)

Cette gravure est reproduite dans le volume sur la grotte d'Altamira signé par Breuil et Cartailhac en 1906⁴⁵. On la retrouve, à

43. N. K. Roerich, « L'Âge de pierre », art. cit., p. 34-35.

44. Cette image est reprise à l'ouvrage édité aux États-Unis de Walter James Hoffman, *The Graphic Art of the Eskimos* (Washington, Government printing office, 1897).

45. Émile Cartailhac & Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira à Santillana, près de Santander (Espagne)*, 1^{er} volume de la série des *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1906 (paru en 1908). La frise de Roerich est donc antérieure à cette reproduction. Elle trouve peut-être sa source directement dans l'ouvrage d'Hoffman ou dans un compte rendu français de ce livre.



Fig. 10

Nicolas Roerich, *Esquisse pour une frise en majolique. « Âge de pierre. Nord. Danses »* (Èskiz majlikovogo friza. "Kamennyj vek. Sever. Pjaski" (1904), papier, crayon, 5,4 x 21 cm, dimensions de la feuille : 13,5 x 21 cm.

Courtesy of Nicholas Roerich Museum, New York

à peine modifiée, dans une esquisse de Roerich pour une frise en majolique destinée à décorer une chambre de Talachkino⁴⁶ en 1904.

En 1910, Roerich reprend et « met en scène » cette même image dans un tableau intitulé *L'Âge de pierre*⁴⁷, représentant un village lacustre : au premier plan on distingue la rangée de personnages dans les mêmes attitudes et faisant les mêmes gestes, mais cette fois les danseurs brandissent des objets oblongs, qui sont des instruments de musique.

Dans un texte à peu près contemporain, Roerich, célébrant l'harmonie et les beautés de « l'Âge de pierre », écrit :

De légers esquifs se balancent sur l'eau ; des filets artistement tressés s'étendent près du rivage à côté des peaux de bêtes en train de sécher : fourrures d'ours, de loups, de renards, de zibelines, de castors, d'hermines.

C'est jour de fête, des réjouissances saluent la victoire du Soleil de Printemps. Les habitants sont allés jouir dans la forêt du premier feuillage, des fleurs, de l'herbe verte, ils reviennent la tête couronnée de guirlandes odorantes. Des danses vives et alertes s'organisent, rythmées par le son des flûtes de bois et des cornemuses ; les pieds élégamment chaussés de cuir ou de bandelettes entrelacées frappent le sol en cadence. La jeunesse parée d'ornements d'ambre, de perles de pierre, de broderies, de dents qui sont des talismans, forme des rondes chantantes et dansantes.

46. Sur le séjour de Roerich au domaine de Talachkino, à l'invitation de la princesse Tenicheva, voir *infra*.

47. Nicolas Roerich, *L'Âge de pierre. L'appel du soleil (Kamennyj vek. (Prizyv solnca)*, 1910, carton sur bois, tempera, crayon 48 x 55,7 cm. Galerie « Académie des arts » Moscou, (collection A. V. Melnikov) [<http://cultobzor.ru/2012/11/nikolay-rerich/04-16/>], consulté le 5 septembre 2018]

Tous ces gens frémissent de joie, ils cherchent à se plaire mutuellement ; ils mêlent leurs voix dont l'unisson plane au-dessus du lac, au-delà des grands bois ; l'Art se fait sentir dans ces fêtes⁴⁸.

Il ne s'agit plus ici de peuples du Nord, mais d'une humanité préhistorique, vaguement néolithique, habitant une cité lacustre, célébrant le retour du printemps. Le relevé iconographique, qui circule des États-Unis à la France et à la Russie, a été plusieurs fois repris par Roerich, redessiné, situé dans un nouveau contexte, intégré à différents supports artistiques : le dessin, la frise en majolique, le tableau, le texte qui lui donne une épaisseur spirituelle inattendue. Tout se passe comme si cette file d'hommes dansants était infiniment évocatrice, et indéfiniment transposable. La toile date de 1910, l'année où se décide la collaboration de Roerich et de Stravinsky pour le *Sacre du Printemps*, et on ne peut que souligner la proximité de cette image et de ce texte avec l'argument du *Sacre*, et avec certaines esquisses pour les décors du ballet.

Autant que la danse, la musique est une thématique privilégiée. Dans ces années, Roerich figure de façon répétitive, dans un paysage vallonné et nu, un minuscule personnage assis au sommet d'un de ces monts (sans doute un kourgane), jouant de la flûte. L'homme est alors comme fondu dans la majesté cosmique du paysage. Un autre sujet de prédilection combine le joueur de flûte et les ours, qui charmés par la musique, s'approchent doucement pour l'écouter : la musique, le fragile son de la flûte, par le souffle, accorde l'homme avec la nature immense qui l'entoure.

À partir de 1906, une série de toiles figurent de grands ciels et de vastes paysages nus habités par des silhouettes humaines chétives, de dos et comme englobées dans la grandeur du monde naturel qui les entoure. Ces personnages solitaires sur fond de steppes que domine un tumulus, représentent les mondes de la préhistoire lointaine, imprégnés du sacré des origines. Ces tableaux, de moins en moins ancrés dans une reconstitution réaliste, visent à refléter dans les paysages une vision mystique et contemplative que Roerich partage avec les anciens Slaves qu'il incarne. Les paysages de plus en plus dépouillés, stylisés, presque abstraits, méditatifs, symbolisent un temps originel idyllique où règnent pureté, bonté et amour, et où l'homme est en harmonie avec la nature.

48. Nicolas Roerich, *L'Âge de Pierre*, *op. cit.*, p. 36.



Fig. 11

Nicolas Roerich, *Les Ancêtres de l'Homme* (Čeloveč'i praoty) (1911), carton, tempera, 69,3 x 89,8 cm, © Asmolean Museum (Oxford)

Cette manière de Roerich ne s'identifie ni au relevé réaliste et documentaire, ni à la mise en scène des vestiges de Cormon, ni à la voie expressionniste et romantique de Vasnetsov. Certaines de ces œuvres ne sont pas sans rappeler celles des primitivistes français de l'époque, et tout particulièrement de Matisse : *La Danse* et *La Musique*, commandées à Matisse par le collectionneur d'art et mécène russe Sergueï Chtchoukine, ornent à partir de 1910 le grand escalier de sa demeure, le palais Troubetskoï à Saint-Pétersbourg. Les deux artistes s'y sont-ils rencontrés ? En 1910 Matisse avait fait le voyage de Saint-Pétersbourg, et y avait visité les hauts lieux de l'art russe – et nous savons que Roerich, comme beaucoup d'artistes pétersbourgeois, était familier de la collection Chtchoukine qui constituait alors pour eux une extraordinaire ouverture sur l'avant-garde artistique européenne⁴⁹. Dans les œuvres de Matisse la nudité des personnages, la simplicité presque abstraite du décor, la luminosité des couleurs primaires, le caractère fruste des gestes chorégra-

49. « Les collections Morozov et Chtchoukine suscitent très rapidement la curiosité et l'intérêt de l'avant-garde artistique russe : Vassily Kandinsky, Casimir Malévitch, Marc Chagall ; ou encore Pavel Kouznetsov, Boris Gregoriev, Natalia Gontcharova, Mikhaïl Larionov, Nikolaï Roerich... ». Voir Albert Kostenevitch, « Gauguin et l'avant-garde russe » in Riccardo Pineri (éd.), *Paul Gauguin, héritage et confrontations*, Papeete, Éd. Le Mothu, 2006, p. 80-81.

phiques et des instruments⁵⁰, traduisent une singulière rencontre avec les thématiques obsédantes de Roerich, un même regard sur la « primitivité » qui confine à l'extrême dépouillement.

Dans cette manière de peindre, l'inspiration symboliste d'autres artistes français, comme Odilon Redon ou Pierre Puvis de Chavannes, que Roerich revendique aussi comme ses maîtres⁵¹, est sans doute également prégnante. Ici il n'y a plus entre le peintre et son sujet, la distance du documentaire ou du réalisme. Il ne s'agit plus de « reconstituer » précisément la préhistoire en redonnant vie aux vestiges découverts, mais de l'évoquer de façon allusive et presque abstraite à travers des lignes épurées, des aplats de couleurs auxquels répondent les nuages moutonnant dans le ciel, des paysages de steppes uniformes où surgit un tumulus ou un cercle mégalithique. Ses personnages, joueurs de flûte solitaires, jeunes filles dansant en cercle ou vieillards réunis dans un « conseil des anciens », incarnent l'essence humaine dans sa dimension la plus profonde, en harmonie avec l'immensité de la nature. Les périodes du Néolithique et de l'Âge du bronze qu'il évoque sont alors comme effacées, transmutes en une « préhistoire » indifférenciée, abstraite, symbolique, allégorique : les « Âges de pierre » désignent alors de manière indéfinie les différentes époques de la préhistoire, toutes confondues. Tout se passe comme si la notion unissait de façon syncrétique le Néolithique des Palafittes et des cités lacustres, les ornements scythes de l'Âge du bronze et les fêtes populaires des campagnes de la Russie contemporaine. Malgré ses connaissances scientifiques, ou au-delà d'elles, Roerich constitue comme une mystique des origines, indépendante des périodisations des préhistoriens.

Roerich, Stravinsky et le Sacre du Printemps

À partir de 1904, Roerich se rapproche de Serge Diaghilev et du *Mir Iskusstva* (Monde de l'Art), un des mouvements du Siècle d'Argent auquel appartiennent, entre autres, Valentin Serov, Léon Bakst et Alexandre Benois. Le Monde de l'Art est un des groupes les plus créatifs et les plus influents de l'avant-garde artistique pétersbourgeoise. Ses membres conjuguent la passion des racines de la culture et du folklore russes – paysages, danses, costumes colorés, broderies – et un regard tourné vers l'Orient, sans dédaigner l'inspiration occidentale. Son fondateur, Alexandre

50. Dans *La Musique* de Matisse comme dans les tableaux de Roerich, les musiciens jouent de Paulos, une sorte de flûte double antique.

51. Alexander Andreyev, *The Myth of the Masters...*, *op. cit.*, p. 47.

Benois, n'avait pas épargné à Roerich critiques et sarcasmes. Ainsi écrivait-il en 1900 :

Les intentions de Roerich sont proches de celles de Sourikov ou de Riabouchkine, mais malheureusement ce jeune peintre n'est pas doué de la perspicacité historique qui caractérise ces deux maîtres.

Il est regrettable qu'il ne soit pas parvenu jusqu'ici à trouver sa propre voie, et qu'il pense réussir à incarner de manière convaincante la préhistoire russe en se tournant vers les clichés néo-académiques de peintres tels que Luminais ou Cormon. Je ne crois pas à ses Slaves, ni à ses vieillards : pour moi Roerich a tout inventé et pour cette raison ses tableaux n'éveillent en moi que l'ennui et l'impression d'artifice⁵².

Pourtant, Roerich participe dès 1903 à une des expositions du Monde de l'Art à Paris, s'éloignant des préceptes de Stassov, au grand regret de celui-ci. Il finira quelques années plus tard par intégrer ce mouvement, et même par en devenir, en 1910, le président : dans ce cadre, il côtoie des artistes dont certains partagent son goût mystique qui rejoint les philosophies indiennes, le bouddhisme et certaines pratiques comme le yoga et le végétarisme.

À la demande de Diaghilev, il réalise pour les Ballets russes les décors des œuvres de Rimski-Korsakov *La Femme de Pskov* en 1909, *Snegourotchka* en 1912 et du *Prince Igor* de Borodine en 1914, toutes œuvres qui font resurgir, musicalement et visuellement, le passé mythique, les légendes et le folklore russes. Conformément à l'idéal de Stassov, l'opéra lui offre des occasions remarquables d'exprimer les profondeurs de l'âme et de la civilisation slave. Mais c'est surtout, entre 1911 et 1913, dans sa collaboration avec Stravinsky à l'élaboration du ballet *Le Sacre du Printemps*, que s'exalte l'ambition de faire revivre en un spectacle total les formes archaïques de « l'Âge de pierre » et de la Russie profonde.

Le ballet est dans un premier temps intitulé *Le Grand Sacrifice*. En 1935, Stravinsky s'attribuera l'idée de l'argument, racontant comment, tandis qu'il composait *L'Oiseau de Feu* en 1910, il en eut l'idée :

J'entrevis dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le

52. A. Benois, « Pis'ma so Vsemirnoj vystavki » [Lettres depuis l'Exposition internationale], *Mir Iskusstva*, 19-20, novembre 1900, reparu in O. I. Ešalova & A. P. Sobolev (éd.), *Nikolaj Rerix v russkoj periodike, op. cit.*, t. I, 1891-1901, p. 332.

dieu du printemps. Ce fut le thème du *Sacre du Printemps*. Je dois dire que cette vision m'avait fortement impressionné et j'en parlai immédiatement à mon ami le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de l'évocation du paganisme... À Paris, j'en parlai aussi à Diaghilev qui s'emballa d'emblée pour ce projet⁵³.

Mais le souvenir semble reconstruit bien des années après les faits, et on ne saurait minimiser le rôle de Roerich dans la genèse de l'œuvre. Ce dernier, du reste, annonce clairement le projet dès l'automne 1910 :

Je veux peindre, par une claire nuit d'été, sur une colline sacrée – célèbre enchevêtrement de rochers mythiques – les danses rituelles en usage chez les Slaves anciens, qui se terminent par le sacrifice d'une élue. En tout cas, les costumes de mon ballet doivent présenter un intérêt certain car cette époque est peut-être représentée pour la première fois⁵⁴.

Le sujet, les costumes, et les décors du *Sacre du Printemps* matérialisent sa vision des lointains de l'« Âge de pierre » et sa conception de l'identité russe. Et si l'attribution à Roerich de l'invention du thème du sacrifice d'une jeune fille a été discutée⁵⁵, bien des thèmes présents dans le *Sacre* rencontrent les préoccupations esthétiques et spirituelles qui sont depuis longtemps les siennes :

[...] Pour répondre à vos questions, je peux vous dire que cela fait vingt ans que je me consacre aux antiquités russes (slaves), et que j'y trouve des visages exquis, de merveilleuses scènes dont il faut

53. Igor Stravinsky & Robert Craft, *Expositions and Developments*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 140.

54. « Nos causeries. Chez N. K. Roerich », *La Revue théâtrale* (Paris), n° 1187, septembre 1910, p. 15.

55. Selon certains commentateurs, comme Richard Taruskin et Lawrence Morton, le thème du sacrifice de la jeune fille au dieu du printemps naît chez Stravinsky à la lecture de l'œuvre du poète Sergueï Gorodetski *Yar* publiée en 1907. Stravinsky avait mis en musique deux des poèmes de ce recueil en 1907 et 1908, tandis qu'un autre de ces poèmes décrivait le sacrifice d'une vierge au dieu du soleil Yarilo. Pourtant, ce thème habite depuis longtemps l'œuvre de Roerich : dès 1893, il lit le récit d'un tel sacrifice attribué aux Scythes par Hérodote, dont il dessine le buste. Il écrit plusieurs textes sur le sacrifice humain – notamment en 1898 à propos des Scythes. L'essai de 1909, « La Joie de l'art » (art. cit), évoque un tel sacrifice rituel chez les anciens Slaves. Roerich se serait également inspiré de la *Chronique de Nestor*, rédigée à Kiev au XII^e siècle, ainsi que de *Conceptions poétiques des Slaves sur la nature* d'Alexandre Afanassiev (*Poëticheskie vozrženija slavian na prirodu*, 3 vol., 1865-1869).

rafraîchir la mémoire du public qui, dans le tourbillon de la vie moderne, oublie souvent ces lointaines années où on savait être heureux, où on avait pas oublié les belles cosmogonies de la Terre et du Ciel [...].

Dans le ballet *Le Sacre du printemps*, que Stravinsky et moi avons conçu, j'ai voulu peindre la joie de la Terre et le triomphe du Ciel, tels que les Slaves se les représentaient

écrit Roerich à Diaghilev⁵⁶. Le sous-titre du ballet, *Tableaux de l'antiquité païenne*, n'est pas sans évoquer le projet d'une série de « tableaux slaves » formé par le jeune Roerich en 1897. Le *Sacre* est un aboutissement de sa vision « syncrétique » de l'Âge de pierre et des ambitions artistiques qu'il avait fait siennes depuis ses années de formation.

Pour la préparation du ballet, au cours de l'été 1911, Stravinsky rejoint Roerich au domaine de Talachkino : le peintre est alors un des protégés de la princesse Maria Tenicheva, qui joue le rôle de mécène pour des artistes d'avant-garde. Elle a fait construire à proximité de son domaine une église du Saint-Esprit pour laquelle Roerich réalise une immense fresque (*La Reine du Ciel*, 1911).

À Talachkino, la princesse, elle-même adepte du néo-primitivisme cher aux artistes russes de ce temps, fait revivre les artisanats traditionnels, et ouvre un théâtre où « elle fait jouer par des paysans des pièces tirées des légendes et des fables⁵⁷ ». Dans cette ambiance à la « primitivité » quelque peu factice (les pièces sont jouées, non pour les paysans, mais devant un public d'intellectuels, d'artistes et de critiques d'art conscients de participer à une expérience esthétique), le musicien et le peintre élaborent ensemble l'argument du ballet et le déroulement des scènes. Ils étudient la collection d'anciens costumes slaves de la propriétaire, dans laquelle Roerich puise les principales idées pour les costumes du *Sacre* : son travail vise à une représentation exacte des fêtes traditionnelles slaves, notamment celle du « kupala », célébration du solstice d'été.

56. Lettre de Nicolas Roerich à Serge Diaghilev, début 1913. Manuscrit autographe en russe, ancienne collection Serge Lifar ; le début et la fin de la lettre n'ont pas été conservés. La lettre est ici citée dans la traduction de J.-M. Nectoux in I. S. Zilberstein et V. A. Samkov (éd.), *L'art, la musique et la danse. Lettres, écrits, entretiens de Serge Diaghilev*, Paris, Centre de la Danse – INHA – Vrin, 2013, p. 357-359

57. John E. Bowlt, *Moscou et Saint-Petersbourg 1900-1920, Art, vie et culture*, trad. de l'anglais par Alexis Baatsch, Paris, Hazan, 2008, p. 264-265.



Fig. 12

Photographie posée des danseuses du *Sacre du printemps*
in *The Sketch* (Londres, 1913)

Si les costumes sont ceux des traditions paysannes (blouses brodées, bottes à lacets, bonnets de fourrure), on retrouve dans les décors les thèmes archaïques de sa peinture. Un de ces décors offre, sur le fond d'un relief post-glaciaire rappelant les paysages nordiques, une vision stylisée de la steppe, un lac, un arbre, des épieux où sèchent des peaux, un cercle de menhirs entourant un monticule central – un de ces « kourganes » de l'Âge du bronze que Roerich avait fouillés dans sa jeunesse – enracinant ainsi les traditions slaves jusque dans la préhistoire.

La musique de Stravinsky inscrit elle aussi fortement l'œuvre dans le contexte des traditions populaires russes :

La même attention que porte Roerich au contexte ethnographique du scénario est portée par Stravinsky au choix de la musique populaire. Toutes les mélodies populaires appartiennent au genre des « chants calendaires », chansons associées aux coutumes agricoles annuelles, dont certaines sont représentées dans le scénario. L'étude des esquisses par Richard Taruskin a montré que la part de la musique populaire était plus importante qu'on ne l'avait cru, et que les chansons subissaient une métamorphose complexe pendant le processus de la composition. [...] En ce sens, Stravinsky se révèle être lui-même un néo-nationaliste authentique, pour qui la réalité ethnographique est une stimulation pour l'exercice libre de l'imagination

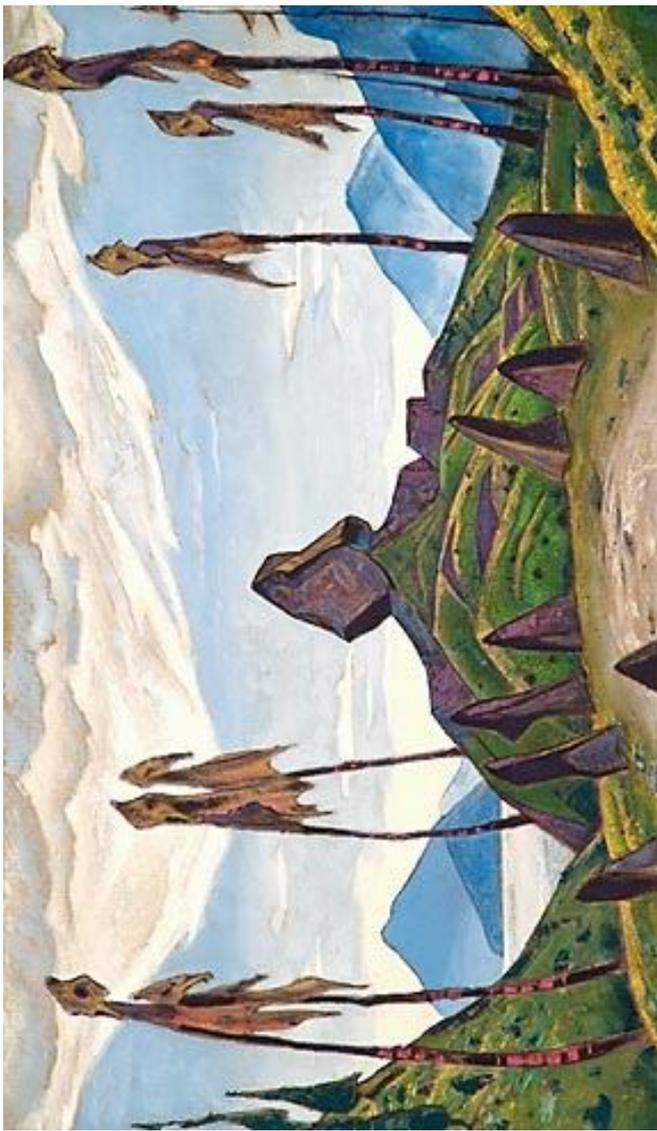


Figure 13
Esquisse de décor pour *Le Saare du printemps*, 1930
tempera sur toile, 76,5 x 127 cm
Courtesy of Nicholas Roerich Museum, New York

écrit le musicologue Francis Maes⁵⁸. Nous ne sommes pas loin ici des convictions et des objectifs de Stassov, de retrouver dans la musique les traditions populaires séculaires.

Par la « primitivité » revendiquée de ses rythmes, de ses thèmes et de ses sonorités, l'œuvre musicale de Stravinsky marque une rupture esthétique avec les formes classiques, souvent décrite comme l'équivalent de ce que furent pour la peinture les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso en 1907. Dans la mélodie, au suraigu de la tessiture du basson qui ouvre la partition, dans les rythmes martelés, répétés, syncopés, et les accords dissonants de sa musique, dans son argument mettant en scène le réveil printanier de la nature, célébré dans une sacralité païenne et comme un sacrifice sauvage, dans sa scénographie, dans ses décors, ses costumes et sa chorégraphie, c'est bien tout à la fois le folklore russe paysan et les temps profonds de la préhistoire, qui se trouvent ensemble évoqués, désignés, incarnés.

Le premier tableau, le baiser à la Terre, nous transporte au pied d'une colline sacrée, au milieu de vertes clairières où sont rassemblées des tribus slaves pour prendre part aux jeux du printemps. On voit également une vieille magicienne qui dit la bonne aventure, des jeux de rapt, des jeux de cités rivales, des rondes printanières. Voici enfin le moment-clé : on amène du village l'Ancêtre, le vieillard le plus sage qui doit donner à la terre renaissante le baiser sacré⁵⁹

décrit Roerich⁶⁰. Ces différents épisodes résonnent fortement avec les thèmes de prédilection de son œuvre picturale. On retrouve, ici mis en scène, le « conseil des sages » des tableaux des années 1890, la figure du cercle de pierres levées, l'ondoiement verdoyant d'un tumulus.

Après ces réjouissances de la Terre le deuxième acte nous transporte dans les mystères célestes. Sur le tertre sacré, des jeunes filles s'adonnent à des pratiques de magie, entourées de talismans et choisissent l'élue dont elles célèbrent le culte. Celle-ci va maintenant exécuter sa dernière danse en présence des vieux sages qui

58. Francis Maes, *A History of Russian Music: from Kamarinskaya to Babî Yar*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 226. Voir Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 849-966.

59. Lettre de Nicolas Roerich à Serge Diaghilev, début 1913, in I. S. Zilberstein et V. A. Samkov (éd.), *L'art, la musique et la danse, op. cit.*, p. 358.

60. *Ibid.*

auront revêtu des peaux d'ours pour se rappeler que l'ours est considéré comme l'ancêtre de l'homme. Les vieux sages offriront l'Élué au dieu du soleil Yarilo⁶¹.

Ici encore la figure familière de l'ours, et les rituelles rondes dansées, rappellent maintes évocations antérieures de la peinture et des écrits de Roerich. Celui-ci travaille avec le chorégraphe Vasslav Nijinski pour insuffler aux danseurs les gestes et l'esprit des temps anciens, de ces « rondes printanières » et de cette « danse sacrée » violente et exaltée⁶².

« J'aime la noblesse antique de ces réjouissances et la profondeur de leur philosophie », ajoutait Roerich. « Je ne sais pas comment Paris accueillera ces tableaux⁶³ ».

On sait la suite : cette incarnation de l'« Âge de pierre » fait scandale lors de la première représentation du ballet, le 29 mai 1913, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Sur cette scène parisienne où venaient de se produire les ballerines en tutus de *La Sylphide*, ces décors de steppe nue hantée de menhirs, ces vieillards aux pas lourds vêtus de peaux de bêtes, ces danseuses en costumes brodés et bottes fourrées bondissant, les pieds en dedans, aux rythmes obsédants et martelés d'une musique stridente et d'accords dissonants, offrent au public parisien « des tableaux » d'un exotisme inouï, d'une sauvagerie choquante.

« *Le Grand Sacrifice* ne racontera pas l'histoire d'un rituel païen, mais sera ce rituel », aurait dit Stravinsky. En effet, *le Sacre* ne fait pas que désigner le passé préhistorique par la distance spatiale, temporelle, culturelle, il accomplit ce rituel par son statut même, de *performance*, abolissant par l'art la distance entre le passé mythique et sa représentation : telle était bien l'ambition de Roerich, de rejoindre par l'art même l'essence humaine, en retrouvant le sentiment artistique des origines. L'incompréhension du public est la marque de sa distance vis-à-vis de cet idéal que Roerich partage avec le poète Alexandre Blok, de rendre à l'homme moderne de l'époque du machinisme, une « plénitude spirituelle » en restaurant les valeurs païennes des temps primitifs.

61. *Ibid.*

62. « Le talentueux Nijinski a admirablement stylisé l'horreur mystique de la foule au cours de ce rite », écrit Roerich (*ibid.*).

63. *Ibid.*

Conclusion

L'œuvre artistique de Nicolas Roerich est peut-être, parmi toutes les tentatives pour représenter la préhistoire en ce tournant du siècle, celle qui est allée le plus loin dans la volonté d'incarner dans l'art le passé profond de l'humanité. Cette re-présentation des « Âges de pierre » ne se contente pas d'une mise à distance ethnographique et documentaire : elle est tout entière portée par une mystique des origines, elle est empathie, tentative de pénétrer à travers l'art une essence, pure, matricielle.

Chez Roerich, l'aspiration à la vérité préhistorique et la quête spirituelle des origines ne sont pas, comme on a pu l'affirmer⁶⁴, contradictoires. Certes le relevé du trésor archéologique et architectural de la Russie médiévale, l'évocation des invasions nordiques, des grandes steppes et des cavaliers nomades des kourganes, et le rêve d'une « symphonie slave » ont fait peu à peu place dans son œuvre à l'évocation d'un « Âge de pierre » mythique qui va s'épurer dans des lignes simples et s'incarner dans des *leit-motiv*⁶⁵ iconiques, symbolisant dans la répétition obsessionnelle des mêmes thèmes, les arcanes d'une origine indifférenciée, presque abstraite. Mais cette origine est incarnée dans l'art même qui fait revivre cette primitivité, elle se réalise à travers des formes multiples : dessin, peinture, écriture, danse, mise en scène. Et plus encore qu'un mode de représentation, la peinture devient pour Roerich une ascèse, un mode de vie, qui inscrit *en acte* ses aspirations à la pureté des origines.

Dès lors, s'il continue dans les années qui suivent de célébrer par l'art les racines russes, ce n'est plus en relevant les détails de l'architecture médiévale, ou en mettant en scène de manière plus ou moins imaginative et pittoresque des découvertes archéologiques ou des documents ethnographiques, mais en livrant une peinture de plus en plus allégorique, inscrite dans la pureté des traits figurant les lieux premiers, ciels, grottes ou montagnes métaphores de l'élévation spirituelle – un art méditatif du paysage qui s'apparente à certains égards à celui des traditions asiatiques⁶⁶.

64. Voir John McCannon, « In Search of Primeval Russia: Stylistic Evolution in the landscapes of Nicholas Roerich », *Ecumène*, 7 (3), 2000, p. 272-297.

65. Le mot est utilisé par Roerich pour caractériser sa propre peinture, notamment à propos des décors qu'il peint pour les opéras de Richard Wagner, compositeur à qui il voue une grande admiration.

66. Sur le paysage dans l'art oriental, voir Gary D. Rosenberg, « The measure of man and landscape in the Renaissance and Scientific Revolution »

À partir de 1917, le traumatisme de la Révolution russe d'une part, d'autre part l'influence intellectuelle de sa femme Elena, fortement engagée dans l'ésotérisme et la théosophie d'Helena Blavatsky, ont pu jouer un rôle essentiel dans le tournant résolument mystique que prennent la vie et l'œuvre de Roerich⁶⁷ tandis qu'il change de statut social – passant de la condition d'artiste, d'archéologue et d'écrivain à celle de philosophe, de maître à penser, de gourou –, et qu'il s'engage corps et biens sur la voie d'une religion nouvelle dans laquelle la théosophie et les mystiques asiatiques se mêlent aux thèmes des origines orientales du peuple russe. Cette origine, il continuera à l'incarner dans sa peinture, et dans l'acte même de peindre, faisant de la répétition des thèmes jusqu'à l'abstraction une profession de foi, reconduisant indéfiniment sa quête des racines du peuple russe aux lieux géographiques de son origine, et cherchant à travers elles l'accès aux sources « primitives » de l'art et de la vie.

PSL – EHESS (CRAL)
EPHE (SVT, UMR Biogéosciences)

Remerciements

Cette recherche a fait initialement l'objet d'un séminaire tenu à l'EHESS dans le cadre du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage en 2013, et intitulé « Le Sacre du Printemps : *primitivismes et primitivité au tournant du XX^e siècle* ». Je remercie Esteban Buch et Philippe Dagen d'y avoir contribué. Elle a bénéficié d'une subvention du Fonds de la Recherche de l'EHESS, et je remercie Philippe Casella, son responsable, de m'avoir ainsi donné les moyens de poursuivre cette enquête sur le terrain, tant russe qu'américain.

C'est à Vladislav Monastyrsky que je dois d'avoir découvert l'œuvre de Roerich. Je le remercie de m'avoir avec tant de gentillesse et de générosité hébergée à Alt-Ouïmon et guidée dans les régions de

in *Id.* (éd.), *The Revolution in Geology from the Renaissance to the Enlightenment: Geological Society of America Memoir*, Boulder, Geological Society of America, 2009, p. 34-35.

67. Voir Dany Savelli, « Pourquoi s'intéresser à Nicolas Roerich ? » dans le présent volume.

l'Altaï qui furent un des hauts lieux de son inspiration. Charles Stépanoff et Michel Espagne m'ont offert l'occasion de me rendre dans l'Altaï sur les traces de Roerich et je tiens ici à les en remercier.

Je tiens à dire toute ma reconnaissance aux responsables et aux bibliothécaires du Clark Institute de Willamstown, aux responsables du Musée Roerich de New York, et à ceux du Musée russe de Saint-Pétersbourg, ainsi qu'à Alexandre Moussine de l'Institut de l'histoire des cultures matérielles de Saint-Pétersbourg, pour avoir soutenu et facilité mes recherches bibliographiques, et à Elena Yakovleva de l'Institut d'histoire de l'art de Saint-Pétersbourg, qui m'a procuré ses publications et guidée sur les traces de Roerich dans sa ville.

Je remercie enfin très vivement Dany Savelli de sa patience et de ses encouragements lors de la rédaction de cet article, et de m'avoir prodigué à cet effet de précieux conseils et d'importantes sources documentaires. Toute ma reconnaissance, enfin, à Michel Veuille pour sa lecture attentive et stimulante.