



HAL
open science

Vladimir Baranov-Rossiné (1888-1944), artiste pluridisciplinaire, créateur et interprète au sein de l'Avant-garde russe

Cristelle Pattu

► **To cite this version:**

Cristelle Pattu. Vladimir Baranov-Rossiné (1888-1944), artiste pluridisciplinaire, créateur et interprète au sein de l'Avant-garde russe. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01691791

HAL Id: dumas-01691791

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01691791>

Submitted on 24 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Ecole du Louvre

Cristelle PATTU

VLADIMIR BARANOV ROSSINE (1888-1944),
Artiste pluridisciplinaire, créateur et interprète
au sein de l'Avant-garde russe

Mémoire d'étude
2^{ème} année de 2^{ème} cycle

Présenté sous la direction de Madame Dominique Dupuis-Labbé

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherches, Madame Dominique Dupuis-Labbé qui a accepté de suivre mes travaux et m'a orientée dans le cours de mes recherches.

Elle m'a encouragée et soutenue pendant les moments difficiles de ma scolarité. Sans elle, cette aventure n'aurait pu être possible. Je tiens à remercier particulièrement monsieur Dimitri Baranoff pour sa gentillesse, sa collaboration, son enthousiasme et sa disponibilité.

Je remercie aussi madame Tatiana Baranoff pour les renseignements qu'elle m'a communiqués sur son père ainsi que pour son écoute.

Je remercie madame Lioudmila Derevianka du musée d'Etat russe sans qui les portes ne seraient restées fermées, sa patience et sa délicatesse.

Je remercie aussi madame Evgenia Petrova de m'avoir accueillie au sein du musée d'Etat russe.

Sommaire

Avant – Propos : L’Ukraine	p.5
Introduction	p.11
Première partie	p.14
Vladimir Baranov-Rossiné, un acteur de l’avant-garde ukrainienne	p.14
A. Vladimir Baranov-Rossiné : le parcours d’un artiste Ukrainien	p.14
1) Contexte artistique et années de formation	p.14
a. Le foyer culturel d’Odessa : une formation artistique déterminante	p.14
b. Retour sur la peinture de paysage russe au XIX ^e siècle	p.17
2) Un peintre sous influences	p.22
a. L’influence des maîtres de l’école de dessin d’Odessa sur Baranov	p.22
b. L’influence des revues artistiques et des mécènes	p.25
c. L’importance des collectionneurs dans la diffusion de l’art occidental et russe en Russie	p.28
d. La primauté accordée à la créativité individuelle : postulat des impressionnistes et de l’école de dessin d’Odessa	p.29
3) Œuvres de jeunesse et expérimentations	p.30
4) L’entrée à l’Académie Impériale des Beaux-Arts et les premières expositions : de 1909 à 1910	p.35
B. La naissance de l’avant-garde ukrainienne : une avant-garde dans l’avant-garde	p.36
1) Des créateurs en rébellion : les origines de l’avant-garde ukrainienne	p.36
a. Le contexte politique russe avant 1907	p.36
b. David Bourliouk, le metteur en scène de la première avant-garde	p.38
c. <i>Hylea</i> : terre promise « des jeunes artistes en colère »	p.43
2) « Les Futuristes prennent les commandes ! » : l’épopée du futurisme	p.46
a. Naissance du futurisme et tentative de définition du futurisme	p.46
b. Caractéristiques du futurisme russe et divergences avec le futurisme italien	p.48
c. Un futurisme russe ou des futurismes russes ?	p.51
Deuxième partie	p.56
Les années parisiennes (1910-1914) : une carrière artistique pluridisciplinaire et prolifique	p.56
A. Paris, épice centre des recherches de l’avant-garde russe	p.56
1) La tradition du voyage parisien pour les jeunes artistes russes	p.56
2) La <i>Ruche</i> : centre de création et refuge des artistes de l’avant-garde russe et ukrainienne	p.58

3) L'expérience du cubisme et du futurisme	p.62
a. Baranov : L'arrivée d'un artiste de l'avant-garde russe	p.62
b. Baranov : le cubisme cézannien	p.65
c. Le cubisme de la Section d'Or et le cubo futurisme	p.68
B. Un artiste en quête de nouvelles expériences	p.71
1) Vers de nouvelles expérimentations: l'Orphisme et premiers pas dans l'abstraction	p.71
2) Le temps des séries : <i>Adam et Eve</i> et l' <i>Apocalypse</i>	p.75
3) Baranov : un peintre en quête d'érotisme ?	p.81
4) Premiers pas dans l'art abstrait	p.83
C. L'expérimentation de la sculpture : de la sculpture cubiste aux contre-reliefs	p.88
1) « La sculpto-peinture » : les tableaux reliefs de Baranov et la sculpture cubiste	p.88
2) Les contre-reliefs : l'influence d'Archipenko sur Baranov, les contre-reliefs de Tatline	p.91
Troisième Partie	p.95
Vladimir Baranov-Rossiné : d'une avant-garde explosive à son élimination ? ...	p.95
A. Le choc de la révolution : une avant-garde en pleine ascension ...	p.95
1) Contexte historique	p.95
2) Lounatcharski protecteur des artistes de l'avant-garde russe	p.96
3) La révolution : un stimulateur de création artistique ?	p.99
4) La réorganisation du système artistique et le rôle dévolu à l'artiste	p.103
B. Du constructivisme à l'élimination de l'avant-garde	p.108
1) Le conflit Malevitch et Tatline	p.108
2) Un nouvel état d'esprit : le constructivisme	p.110
3) Vers l'élimination de l'avant-garde	p.112
C. Le cas Baranov	p.115
1) les années de transition : de 1914 à 1917	p.115
2) Une production hétéroclite : 1918-1922	p.119
3) La quête de la synthèse des Arts : l'alliance de la peinture et de la musique	p.123
Conclusion	p.129
Bibliographie	p.131

AVANT-PROPOS

Avant de réaliser notre étude sur le parcours artistique d'un jeune créateur et interprète ukrainien, Vladimir Baranov-Rossiné (1888-1944), il nous est apparu impératif de positionner notre artiste dans son cadre géographique d'origine, l'Ukraine et d'aborder l'histoire complexe de cette région. Il nous a fallu réaliser une courte analyse des concepts artistiques propres à l'Ukraine jusqu'au seuil du XX^e siècle.

Terre mystérieuse et inconnue pour les Européens, l'Ukraine résulte de la réunion progressive de différentes régions limitrophes (*donets*)¹, comme la Galicie à l'est, la Volhynie située au sud de la Biélorussie, la Podolie au nord de la Moldavie, la Région de la Poltava, la région de Kharkiv, La Zaporijia et la région d'Odessa localisée au bord de la Mer Noire, pour n'en citer que quelques unes. De fait, des populations issues de ces différentes communautés à la fois chrétiennes, de rites orthodoxe et catholique, et juives apprirent à vivre ensemble sur ce vaste ensemble géographique.

L'Ukraine se caractérise notamment par son absence de limites naturelles. Elle est traversée du nord au sud par le Dniepr, troisième fleuve d'Europe, et ouverte à l'ouest sur les steppes d'Asie centrale. Au VII^e et VIII^e siècle de notre ère, des tribus slaves

¹ Nous avons décidé de transcrire phonétiquement les noms russes en alphabet latin méthode pratiquée par Jean-Claude Marcadé, spécialiste de l'avant-garde russe.

s'installèrent au nord dans sa partie nord et fondèrent la « Rous Kievienne » dont la capitale, Kiev, fut créée aux alentours de 882 par le prince Oleg. En 988, le prince Vladimir (980-1015), qui régnait alors, prit la décision d'éradiquer le paganisme des tribus slaves et de christianiser l'ensemble de son peuple. Cette conversion au christianisme de rite byzantin eut pour conséquence de faire de cette région le berceau de la religion orthodoxe et permit, sur le plan artistique, la mise en place d'un art chrétien d'influence byzantine. Dès cette époque, « Kiev servait de guide pour la vie locale, elle était la source du droit, de la richesse, du savoir et de l'art pour toute la Rous d'alors »². Sous l'effet du développement de l'église orthodoxe, Kiev connut une période d'effervescence architecturale. Outre l'édification des résidences princières et des palais de boyards³, la ville se couvrit de monastères et d'églises à l'instar de Notre-Dame-de-la-Dîme (Dessiatinnaïa) et de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev édifiée au début du XI^e siècle.

Au XII^e siècle, après avoir été l'état le plus étendu d'Europe, l'Ukraine connaît un lent déclin suite à la dislocation de la « Rous » en petites principautés indépendantes et perd de sa conscience nationale au profit de ces dernières. Elle subit un changement sur le plan artistique puisque dorénavant nous assistons à la consécration et à la mise en place d'un art d'obédience russe.

Par la suite, elle est la cible d'une kyrielle d'invasions de la part des peuples nomades comme les Mongols et les Tatars. Il est important de noter que, suite à l'incursion mongole, une partie des Slaves de la « Rous kiévienne » choisit d'émigrer vers le nord. Ce phénomène se trouve à l'origine de la création de la Moscovie et de l'actuelle Biélorussie. Par conséquent, Russes, Biélorusses et Ukrainiens partagent des origines communes.

Ce défaut de remparts naturels de l'Ukraine allié à l'attrait de ses ressources agricoles suffit à expliquer qu'elle devint rapidement un enjeu politique et économique majeur et qu'elle attisa la convoitise de ses deux puissants et redoutés voisins : l'empire de Russie à l'est, d'une part, et la Pologne, à l'ouest, d'autre part. Nous ne devons pas non plus pour autant occulter les ambitions austro-hongroises quant à une éventuelle annexion de son territoire.

Au XIV^e siècle, l'Ukraine septentrionale passe sous la domination des Polonais qui tentent d'imposer le catholicisme. Au XVI^e siècle, les paysans ruthènes orthodoxes vivant sur ces territoires décident de fuir l'asservissement politique, religieux et social mis en

² KLIOUTCHEVSKI, (Cours d'histoire sur la Russie), *Kours rousskoï istorii*, Moscou, 1924, t .I, p.199

³ Le terme de « boyard » désigne un ancien seigneur, gros propriétaire terrien des pays slaves en particulier de Russie et par extension des provinces danubiennes d'Europe centrale.

place par le gouvernement polonais. Ils trouvent alors refuge dans les steppes de l'est et du sud où ils sont contraints à nouveau de se battre contre les Tatares. Cependant, ces paysans se révèlent de dangereux guerriers, qualité qui leur vaudra le nom de « Cosaques ». Pour Arkady Joukovsky, historien spécialiste de l'Ukraine, « cosaque est mot d'origine turque qui désigne à la fois un brigand des steppes ou tout aussi bien homme qui lutte pour la liberté. »⁴. La renommée des Cosaques est telle qu'elle gagne l'Europe occidentale.

Vers 1663, intervient un premier partage de l'Ukraine au bénéfice de la Russie qui occupe Kiev ainsi que la rive gauche du Dniepr tandis que la domination polonaise s'exerce sur la rive droite du grand fleuve. Sur le plan artistique, le tsar Pierre le Grand (1682-1725) procède à une occidentalisation des arts dans tout l'empire, fâcheuse démarche à laquelle l'Ukraine ne peut échapper. Dès l'arrivée au pouvoir de Catherine II (1762-1796), l'accent est mis sur la poursuite et le développement d'une politique gouvernementale de russification initiée par Pierre I^{er}. Le dessein politique de la Tsarine est évident, à savoir placer l'Ukraine sous le joug de la Russie, ce qui lui laisse le champ libre pour positionner l'empire au rang des grandes puissances politiques et économiques d'Europe. Surnommée par l'artiste ukrainien Taras Chevtchenko (1814-1861) « la louve enragée », Catherine II impose le servage, alors inexistant en Ukraine, le 3 mai 1783, par un décret (oukase). Son projet politique ne s'arrête pas là puisqu'elle projette de coloniser les immenses terres désertiques ukrainiennes. Elle incite l'arrivée de colons en provenance de Russie, des Balkans ou d'Allemagne qui reçoivent, en échange de leur installation, des avantages de la part du gouvernement tsariste.

Sur le plan artistique, les goûts de Catherine II allaient aux arts italiens et français de l'époque, et elle entend bien les imposer en Russie. Elle fonde l'Académie Impériale des Beaux-Arts à Saint-Pétersbourg, par un oukase du 4 novembre 1757, sur le modèle français de l'Académie des Beaux-Arts fondée par Colbert pour le roi Louis XIV. Cette académie diffuse les enseignements des artistes européens et permet aux étudiants russes de reproduire des œuvres d'art et des objets luxueux importés à des prix démesurés d'Europe.

Au XVIII^e siècle, l'Ukraine occidentale comprenant la Galicie, passe sous la domination de la dynastie des Habsbourg et connaît des réformes sociales considérables grâce à la politique menée par Joseph II (1745-1790). L'abolition du servage devient

⁴ JOUKOVSKY, Arkady, 2005, *Histoire de l'Ukraine des origines à nos jours*, p.36.

définitive et officielle en 1848, alors qu'en Russie sa suppression n'arrive qu'en 1861. Les paysans de l'Ukraine de l'ouest deviennent dorénavant des sujets de droit.

Au XIX^e siècle, le romantisme né en Occident gagne le milieu des lettrés ukrainiens qui prennent ainsi pleine conscience de leur patrimoine culturel et se donnent pour mission d'en assurer la sauvegarde. Cet éveil des consciences nationales est consécutif du mouvement nationaliste qui se diffuse dans toute l'Europe, en particulier dans l'empire austro-hongrois et en France. Chaque nation se prévaut de sa culture à travers sa langue et son folklore. L'Ukraine entend donc affirmer son identité propre par rapport à la Russie et se déprendre de son asservissement culturel. Cette intention ukrainienne est à la fois politique et culturelle.

Maints intellectuels ukrainiens, dans le premier quart du XIX^e siècle, éprouvent un regain d'intérêt pour leur langue, laquelle n'était dans ses balbutiements qu'un dialecte parlé par les paysans. Par conséquent, l'ukrainien devient un vecteur commun pour ce peuple et permet l'élaboration du concept proprement dit de « nation ukrainienne ». Cet ensemble d'intellectuels insiste également pour se consacrer à l'étude de son passé, de ses arts et traditions populaires. Les lettrés entament un long travail de recensement des doumy, ces récits lyrico-épiques parlés et accompagnés d'une guitare à huit cordes, le bandoura, ainsi que des comédies populaires transmises oralement comme celles du père du romancier ukrainien, Nicolas Gogol (1809-1852), Vassili Gogol. L'ouvrage *l'Ukraine Pittoresque* de 1844 de Taras Chevtchenko, chef de file de la nouvelle génération d'écrivains et de poètes de « la Petite Russie »,⁵ constitue un parfait exemple de l'exaltation de la beauté de la langue et du folklore. Il consacre d'ailleurs son auteur en tant que père du patriotisme ukrainien.

Dès lors, des collectionneurs vont avoir à dessein de réunir tout objet d'art ou création artisanale originaire de la « Petite Russie » telles que des icônes, des gravures, des sculptures sur bois, des livres, des costumes nationaux, des broderies, des armes, des œufs peints, des manuscrits anciens, des portraits de peintres anonymes. Ils fondent ainsi le socle du patrimoine culturel et historique de l'Ukraine. Ces collections d'objets deviennent des marqueurs de l'identité nationale ukrainienne.

⁵ Du XIV^e au XIX^e siècle, l'Ukraine, est appelée la « Petite Russie » par opposition à sa grande rivale, la Russie baptisée dans ces conditions, la « Grande Russie ».

Dans le même temps, les créations d'universités à Kharkov en 1805 et à Kiev en 1834, symbolisent le renouveau intellectuel et permettent la formation d'une intelligentsia purement ukrainienne. Cependant, il est possible que les autorités tsaristes aient perçu le regroupement du peuple ukrainien autour de sa culture comme une velléité d'indépendance vis-à-vis de la tutelle russe. De fait, cette situation n'annonçait-elle pas la dissidence culturelle, voire politique, des habitants de la « Petite Russie » ?

C'est pourquoi, redoutant un possible embrasement de la population ukrainienne, l'empire cherche constamment à maîtriser l'usage de l'ukrainien au profit unique de la langue russe. Au milieu du XIX^e siècle, le gouvernement russe n'autorise la publication en ukrainien que de certains ouvrages littéraires. Pendant l'année 1865, Alexandre II (1855-1881) renforce la censure dans tout l'empire. L'oukase d'Ems de 1876 déclare officiellement l'interdiction d'enseigner et de publier en ukrainien. Conséquence de cette politique de russification, le foyer culturel ukrainien migre vers la Galicie, alors sous domination de l'empire austro-hongrois, où la liberté d'expression est moins soumise à la censure.

Parallèlement, depuis 1850, la vie artistique ukrainienne est en effervescence comme en atteste alors la multiplication d'expositions présentant les travaux d'artistes « régionaux » dans les villes de Kiev, d'Odessa ou encore de Kharkov. Nous notons également l'émergence d'associations dans lesquelles certains artistes ukrainiens ont choisi de se regrouper afin de mieux faire entendre leur voix, tentant de former ainsi un contrepoids face à l'asservissement officiel tsariste sur les arts ukrainiens.

L'enseignement artistique demeure assez dynamique puisque différentes écoles privées de Kiev dispensent un enseignement général des arts, ce après la fermeture de son Académie de Peinture en 1817. Financés pour la plupart par des mécènes, ces établissements offrent des formations de qualité aussi bien dans le domaine de la peinture que de la sculpture ou des arts appliqués, et proposent des cours d'histoire générale de l'art, des cours de dessin anatomique, d'étude de la perspective ou encore d'analyse du paysage. Elles organisent également des conférences proposant des études comparatives de peintres russes ou étrangers (ayant également pour vocation d'éduquer le public sur les plans esthétique et technique). Toutefois, les jeunes artistes ukrainiens, avides d'enseignement académique doivent faire le voyage à Saint-Pétersbourg, siège de l'Académie Impériale, ou à Moscou pour étudier à l'Ecole de Peinture, Sculpture et Architecture, un établissement que fréquentent Gontcharova et Larionov au début du XX^e siècle. Les aspirants étudiants doivent réussir l'épreuve du concours d'entrée pour intégrer

l'une ou l'autre de ces institutions. Non seulement ces artistes étudiants se retrouvent confrontés au fait de quitter la « Petite Russie » s'ils veulent accéder à un enseignement artistique supérieur, mais ils doivent également passer par l'étape de la sélection car leur entrée à l'Académie est conditionnée par leur réussite au concours d'entrée.

INTRODUCTION

Il se produit parfois des rencontres fortuites avec l'œuvre de certains artistes qui peuvent changer le cours d'une vie. Tel a été le cas pour nous avec l'œuvre de Vladimir Baranov-Rossiné lors d'une visite à la fondation Thyssen de Madrid il y a quelques années. En effet, la toile *Adam et Eve* du musée Thyssen a tout d'abord été pour nous un choc visuel en raison de son grand format et de sa puissance chromatique. Dans un second temps, le caractère énigmatique de l'œuvre rajoutait à notre envie de connaître son créateur, Vladimir Baranov-Rossiné.

Il est temps pour nous de répondre à ces interrogations passées puisque l'artiste fait l'objet de notre mémoire d'études.

Qui est cet artiste au nom composé russe et français, Vladimir Baranov-Rossiné, dont les plus grands musées d'art moderne possèdent des œuvres peintes ou sculptées comme le MOMA de New York, le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou à Paris, la Fondation Thyssen de Madrid et le musée Ludwig de Cologne ? Qui est Baranov-Rossiné dont les toiles figurent sur les cimaises des musées à côté de celles de Kandinsky, Larionov et Gontcharova, Malevitch ?

Élève de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg dans les années 1908-1909, Baranov s'en éloigne pour s'associer rapidement aux premières manifestations de l'avant-garde russe à Moscou et à Kiev. Ukrainien d'origine juive, il côtoie cette avant-

garde russe qui est composée dans ses prémices d'un phalanstère d'artistes ukrainiens, David Bourliouk, Alexandra Exter, Elena Gouro, Matiouchine dont les maîtres mots sont la méditation, la quête et la genèse d'un art novateur.

En 1910, Baranov compte bien participer à cette folle aventure qu'est le développement de l'art moderne au XX^e siècle et décide de tenter sa chance en s'installant à Paris, considérée alors comme la capitale des arts. Mais Paris n'est pas seulement le lieu de tous les possibles en matière d'art comme le pensent Baranov et d'autres artistes de la communauté russe. Elle symbolise également une terre de liberté pour des hommes politiques venus de l'Est de l'Europe comme Lénine et Lounatcharski qui y vivent à la fin des années dix.

Mais le temps n'est pas aux discussions politiques pour Baranov, le temps est propice à l'imagination et à l'expérimentation des arts. Baranov en peintre, sculpteur et musicien et inventeur a la ferme intention d'expérimenter tous ces champs esthétiques et peut être d'atteindre une synthèse des arts ?

Baranov rencontre, peu après son arrivée à Paris, le couple Robert et Sonia Delaunay qui l'initie à l'orphisme. De là, il n'y a qu'un pas pour franchir le pont de l'abstraction.

C'est à la Ruche, cité internationale d'artistes, que la communauté d'artistes russe et ukrainienne trouve refuge. Baranov y loue un atelier et partage ses réflexions et expérimentations esthétiques avec ses compatriotes comme Archipenko, Zadkine, Chagall et Soutine...Baranov en « avant-coureur »⁶ traverse les mouvements esthétiques de son époque comme le cubisme, le futurisme, le cubo-futurisme et l'orphisme puis les assimile pour en donner une solution propre.

Mais le déclenchement de la première guerre mondiale en août 1914 marque le coup d'arrêt des expérimentations parisiennes de Baranov. Il doit rentrer en Russie comme nombre de ses compatriotes. Dans le contexte de privations qu'engendre la guerre il poursuit malgré tout son œuvre artistique et se réfugie en 1915 en Norvège où il présente sa première rétrospective personnelle. En février 1917, il rentre en Russie juste après les événements de la révolution. Comme les autres membres de l'avant-garde russe, il croit dans un premier temps dans les progrès de la politique artistique du régime politique bolchevik, pour s'en détacher en 1921. La réflexion menée par les bolcheviks sur le rôle de l'artiste dans la nouvelle société est au centre de tous les débats puisqu'elle remet en

⁶ SEUPHOR, Michel, 1964, *La peinture abstraite*, p.21.

question le principe même de l'artiste créateur, de l'artiste interprète et de l'artiste pluridisciplinaire, libre de choisir les disciplines esthétiques qu'il entend explorer.

La présente étude se veut monographique et se propose d'analyser l'évolution artistique de Vladimir Baranov-Rossiné au sein de l'avant-garde russe, de ses débuts en Russie jusqu'au choix de l'exil en 1924. L'artiste est reconnu comme une figure majeure de l'art de l'avant-garde qui cristallise les principes de l'art moderne : la quête d'une nouvelle esthétique, la nécessité de la liberté du processus de création, une recherche d'une union des arts.

Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps le parcours artistique de l'artiste de ses débuts en Russie jusqu'au choix de l'exil en 1924. Dans un second temps, nous examinerons son activité artistique prolifique pendant son séjour parisien. Enfin, dans un dernier mouvement, notre développement portera sur le rôle de l'artiste de l'avant-garde et sur sa redéfinition par les bolcheviks dès les années vingt, en nous appuyant sur l'exemple de Vladimir Baranov-Rossiné.

PREMIÈRE PARTIE

Vladimir Baranov-Rossiné, un acteur de l'avant-garde ukrainienne

A. Vladimir Baranov-Rossiné : le parcours d'un artiste ukrainien

1) Contexte artistique et années de formation

a. Le foyer culturel d'Odessa : une formation artistique déterminante

Vladimir Baranov-Rossiné, pseudonyme de Shulim Wolf Davidovitch Baranov, est né le premier janvier 1888 en Ukraine dans le village de Bolchaya Lephatika dans la province de Tavricheskaya située au bord du fleuve Dniepr. C'est également le lieu de naissance d'autres artistes tels que Vladimir Bourliouk, Michel Andreenko, la poétesse Anna Akhmatova.

Vladimir est le fils de David Wolfowich et Rosalia Chmoulievna, tous deux de confession juive. Le père de Baranov s'occupe de négoce en blé. Ses revenus suffisants lui permettent d'assumer la charge des études supérieures de ses trois enfants. Vladimir choisit, lui, une carrière artistique tandis que son frère et sa sœur optent pour une carrière scientifique. D'après le spécialiste de l'art russe, Dmitri Sarabianov, le frère de Vladimir devient médecin et sa sœur pharmacienne.

Nos recherches nous ont permis de retrouver la trace de l'entrée du jeune Baranov, alors âgé de quatorze ans, en août 1903, à l'école des Beaux-Arts d'Odessa, ville située à deux cent kilomètres de Kherson. Baranov y développe son penchant pour la peinture et reçoit une solide formation artistique. Il est plus que pertinent de noter que Baranov fait alors la rencontre de Nathan Altmann (1888-1970) avec lequel il suit ses cours de 1903 à 1907.

Odessa constitue un foyer culturel et artistique essentiel en Ukraine et ne laisse pas indifférents ceux qui la découvrent car elle constitue l'archétype de la ville singulière et mythique en Ukraine, voire dans l'empire russe.

Odessa et « ses steppes ensoleillées baignées par la mer », comme la décrit l'écrivain Isaac Babel dans ses *Contes et récits d'Odessa* de 1920, est également devenue légendaire grâce au film de Sergueï Eisenstein (1898-1948), *Le cuirassé Potemkine*, réalisé en 1925.

À l'image de Saint-Pétersbourg, édifiée sur la volonté du Tsar Pierre le Grand (1672-1725), Odessa est née d'un vœu de la tsarine Catherine II (1762-1796). L'intention politique de cette dernière était principalement d'en faire un avant-poste de la Russie, conçu comme un nouvel espace russe et orthodoxe, face à l'Empire ottoman. Sa fondation officielle date du 27 mai 1794. Elle emprunterait son nom à l'ancienne cité grecque d'Odessos, féminisée en Odessa, et ambitionne d'être un miroir de la richesse de la civilisation européenne à travers son architecture d'influence française et italienne. De part sa forme et sa superficie, elle s'impose comme la plus grande ville d'Ukraine.

La Tsarine la prédestinait également à devenir un port marchand sur la mer Noire d'où partiraient de nouvelles routes commerciales en direction du sud de l'Europe et de l'Asie du Sud, via des détroits. Cette dernière, tout comme son successeur Alexandre I^{er} (1801-1825), invite des colons étrangers, en particulier allemands, à s'y installer en échange de quoi ils bénéficient de nombreux privilèges. Au XIX^e siècle, la mixité des odessites est frappante puisque sa population bigarrée se compose aussi bien de russes, de bulgares, de grecs, de polonais, d'albanais que de français, d'italiens, de serbes et même d'arméniens. La ville se caractérise essentiellement par son cosmopolitisme. Conséquence de cet afflux de populations, la ville connaît une croissance urbanistique rapide dont le corollaire est un dynamisme économique fulgurant. Odessa devient le deuxième port de l'empire, après Saint-Pétersbourg, dès les années 1830 et est considérée comme le premier exportateur de blé et de céréales en Europe en 1874. Ses différentes populations vivent côte à côte sans constituer d'unité culturelle à proprement parler. Les cultes chrétiens,

orthodoxe grec et russe, catholique (polonais, italien, arménien), et judaïque s'y pratiquent simultanément, transformant Odessa en une cité pluriethnique et multiculturelle.

Bien qu'elle soit éloignée de Moscou et de Saint-Pétersbourg, Odessa devient une terre d'asile pour de nombreux intellectuels, victimes de la censure du régime tsariste tels que Nicolas Gogol, Joukovski, Adam Mickiewicz poète polonais. Tous sont de la génération d'Alexandre Pouchkine, comme l'explique Stella Ghervas dans son essai consacré à l'histoire d'Odessa au XIX^e :

« [Odessa] est Périphérique par rapport à la Russie tsariste-tout au long du XIX^e siècle, on y exile les intellectuels exclus de Petersbourg et de Moscou - elle se situe aussi aux confins réels et imaginaires de l'Europe. »⁷

L'importance d'Odessa n'est donc pas à négliger sur le plan artistique puisqu'à l'instar des écoles d'art de Moscou et de Saint-Pétersbourg, elle propose une formation artistique de qualité et réputée au sein de son école de dessin. Créée en 1865, celle-ci dispense une instruction artistique fondée sur une conception libérale de l'art et favorise en particulier le développement de l'inventivité artistique de ses jeunes élèves. Ce trait caractéristique aura une incidence sur la personnalité de Baranov en tant qu'artiste.

Lorsqu'il entame sa formation à l'école de dessin d'Odessa, le directeur de l'établissement est Alexandre Popov (1852-1919). Ce peintre a été formé à l'Académie Impériale de Saint-Pétersbourg de 1872 à 1879, dans le département de la peinture d'histoire où il a étudié sous la direction du professeur P.Chistyakov. En 1880, il part voyager en Europe et visite Dresde, Vienne, Munich et Paris où il reste plus de six mois à travailler dans l'atelier du peintre Léon Bonnat (1833-1922). Il est admis ensuite à l'Académie de Rome où il étudie pendant quatre ans. Il reçoit le titre d'Académicien à la fin de ses études. C'est en 1885 qu'il est nommé directeur de l'école de dessin d'Odessa, sur recommandation de l'Académie Impériale. Néanmoins, Popov continue d'exercer parallèlement son activité de peintre et devient l'un des membres fondateurs de l'Association des Artistes Russes du Sud, groupe d'artistes qui présentent leur production lors d'expositions à Odessa.

De plus, lors de nos recherches à la galerie Tretyakov de Moscou, nous avons constaté en 1896 sa participation à Odessa à une exposition de peintures et d'aquarelles

⁷ GERHVAS, S., 2008, « Odessa et les confins de l'Europe : un éclairage historique », in *Lieux d'Europe*, p.107-124.

conjointe avec les peintres Isaac Levitan et Viktor Simoff (1858-1935), lequel était membre des Ambulants et avait vécu à Paris de 1862 à 1864⁸. Alexandre Popov est donc réputé pour être un défenseur de la peinture académique et est un véritable peintre de paysage.

b. Retour sur la peinture de paysage au XIX^e siècle

Afin d'appréhender au mieux la nature de peinture de paysage russe au XIX^e siècle, il nous est apparu indispensable de revenir, dans un premier temps, sur les traits fondamentaux de la peinture de paysage russe.

En effet, à partir des années 1860, nous constatons qu'un petit nombre d'artistes rompent avec le principe érigé par l'Académie Impériale de l'idéalisme classique et choisissent d'emprunter une autre voie artistique. Ils se tournent alors vers une autre peinture dans laquelle le paysage russe est omniprésent. Quelle a donc été la cause d'un tel revirement artistique ?

Les causes de cette scission sont d'abord à rechercher dans la naissance d'une utopie socialisante chez les intellectuels revendiquant l'abolition irrévocable du servage, ainsi que dans leur ralliement au mouvement réaliste européen. Cette intelligentsia avide d'une conception progressiste, voire libérale, de la politique et de la société russe, encourage certains peintres à considérer que leur art représente le moyen d'influencer la vie sociale. Galina S. Tchourak dans son article sur le paysage russe en peinture et en littérature au XIX^e siècle déclare :

« Dès les années 1850 et 1860, allait émerger une génération de paysagistes aux idéaux nouveaux. La vision idyllique du monde appartenait désormais au passé. La nature russe, les thèmes proches de la vie populaire, des souffrances du peuple et de sa conception de la beauté devinrent le thème central de la peinture de paysage⁹. »

⁸ ZAKHARENKOVA, L. 2009, *History of solo shows of Isaac Levitan and How the tretiaikov Gallery prepared the exhibition commemorating the artist's 150th Anniversary - Tretiakov Conference. 2009 : conference papers-Moscow*, 2010, p.219.

⁹ GALINA S. TCHOURAK, 2005, « Terre russe : le paysage en peinture et en littérature », in Catalogue de l'exposition *L'art russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle en quête d'identité*, p.53.

C'est précisément ce paysage russe qui permet aux peintres tels qu'Alexeï Savrassov (1830-1897), Arkhip Kouindji (1842-1910) et Isaac Levitan (1860-1900), de s'engager dans cette nouvelle voie picturale en s'inspirant de la nature, puisque leur dessein est précisément de transmettre les sentiments que provoquent la beauté des paysages ordinaires.

C'est avec Alexeï Savrassov (1830-1897), dans les années 1870, que la peinture de paysage s'impose en Russie comme genre pictural à part entière, aux côtés de la peinture d'histoire et de portrait. Savrassov, diplômé de l'école de Peinture, Sculpture et Architecture de Moscou, est fortement influencé par les peintres John Constable (1776-1837) et Alexandre Calame (1810-1864), qu'il découvre respectivement lors de ses voyages en Angleterre et en Suisse. Savrassov est le créateur de la peinture de paysage dite lyrique et son tableau *Les Freux sont revenus*¹⁰, réalisé en 1871, en constitue une parfaite illustration.

Il y présente un paysage dont l'espace est libre et s'ouvre sur une vallée étendue à l'infini et une rivière dont la glace se brise. Baignée par une timide lumière dorée provenant des premiers rayons du soleil printanier, la scène donne à voir le retour d'un vol de corbeaux dans un village anonyme de Russie. Ici, la nature, qui attend de renaitre, évoque l'éveil du printemps. Savrassov dépeint une partie de la Russie où la vie ordinaire se déroule sans fracas. La fumée de la cheminée ajoute une atmosphère de confort et de calme à l'ensemble de la scène. Les bruns, les gris et les bleus pâles s'équilibrent ; l'ombre et la lumière se répondent. Savrassov peint la lumière du soleil qui donne toute sa vie au paysage et traduit ici le thème de l'harmonie entre les états de la nature et ceux de l'âme. Il s'agit d'une peinture de plein-air, également appelée peinture impressionniste russe.

Dans les années 1890, Isaac Levitan (1860-1900), élève de Savrassov, s'inscrit dans la même veine que son mentor et maître, et développe une peinture de «paysage d'humeur», ou «paysage d'états d'âme». Il reprend les principes mis en place par son professeur et les dépasse. Selon Levitan, la nature environnante conditionne les variations de l'âme humaine. Le paysage ne doit donc plus être idéalisé, mais s'affirme comme l'expression de l'espace et du milieu naturel tels qu'ils apparaissent à la vue de l'homme. Il s'agit dorénavant pour le peintre de toucher la sensibilité du spectateur et de parvenir à l'union de l'homme avec la nature.

¹⁰ Annexes, p. 2

Dans *Mars*¹¹ de 1894, Levitan propose une contemplation sur la beauté de la nature avec cette image d'une datcha en lisière de forêt dont le terrain couvert de neige se met à fondre sous l'apparition des premiers rayons du soleil printanier. Les nuances de jaune et de bleu renforcent les contrastes de la lumière du soleil, le mur de la datcha (maison en bois) sur la droite du tableau est chauffé par le soleil qui émet une lumière jaunâtre provoquant des reflets dorés sur les branches et les troncs des bouleaux situés au premier plan et au second plan, ainsi que sur le chemin de terre déneigé devant la maison. La lumière du soleil se réfléchit dans les traces de pas présents sur la neige et le jeu des contrastes de couleurs sur cette dernière donne une impression de mouvement. Tout concourt à offrir au spectateur la perception de la fonte des neiges. Nous remarquons que les couleurs jaunes et bleues imprégnées de lumière provoquent ainsi le réchauffement des couleurs froides de l'hiver, notamment celles du coloris terne de la forêt dont les arbres semblent s'être fanés avec l'hiver.

Dans cette œuvre, l'accent est donc mis sur la communion de l'homme avec la nature et non pas sur l'impression que celle-ci produit sur l'homme à un instant particulier, différence fondamentale avec la peinture française de paysage, ou impressionniste, de la même époque.

Un autre type de peinture de paysage émerge parallèlement en Russie, dans le sillage du réalisme social. Celle-ci constitue un choc et un tournant dans l'histoire de la peinture russe et nous devons rappeler le contexte de sa création.

Nicolas I^{er} met fin à la tradition établie par ses prédécesseurs d'une ligne libérale pour ce qui concerne les arts, laquelle consistait en un simple soutien de l'Etat aux artistes. Il mène, en effet, une politique de contrôle sur la production des œuvres d'art au sein de l'Académie et considère que celles qui sont présentées doivent obéir aux critères du régime tsariste. Il refonde complètement son administration et l'Académie passe sous le contrôle de la famille royale. Les artistes qui ne sortent pas de l'Académie Impériale ou de l'Ecole de Peinture de Moscou ont très peu de chance de faire carrière car ils sont frappés d'ostracisme par le gouvernement tsariste. En réalité, Nicolas I^{er} considère que seuls les peintres issus de l'Académie peuvent exercer leur métier étant donné qu'ils assurent la diffusion du message autocratique. A titre d'exemple, nous indiquerons que, en 1860, la

¹¹ Annexes, p. 2

capitale de l'Empire ne comptait que trois ateliers privés d'artistes, une situation qui laisse augurer des perspectives de carrière bien sombres pour les artistes non-académiciens.

C'est dans ce contexte d'opposition qu'en 1863 un groupe de quatorze artistes adresse une supplique aux dirigeants de l'Académie Impériale. Ils demandent la suppression du concours d'entrée et l'abandon de la peinture d'histoire à thèmes bibliques ou antiques. Malheureusement, ils n'eurent pour seule réponse que le silence des dirigeants de l'Académie. Ce groupe, appelé « Les Quatorze », décide alors de se rebeller contre la doctrine artistique prônée par les Académiciens.

Ainsi, ils élaborent leur révolte au nom d'une représentation plus réaliste et authentique du monde dans lequel ils évoluent. Ils veulent focaliser leur intérêt à la fois sur l'existence des gens les plus humbles et sur les paysages russes à la lumière de plein air. Rappelons que nous nous situons dans une époque où les scènes de la vie paysanne, de la difficulté à vivre lorsque l'on est né serf, de la dureté du labeur dans les champs, sont des questions débattues par les lettrés contemporains et débouchent sur des remises en question sur les plans politique et esthétique. Ce déplacement de la peinture historique vers une peinture réaliste critique n'est pas sans rappeler l'apparition de la peinture réaliste française au travers des personnalités comme Millet (1814-1875) et Courbet (1819-1877).

Il ne faut pas non plus oublier de mentionner que la libération des serfs en Russie en 1861 permet tant une prise de conscience que le développement d'un sentiment de culpabilité chez certains membres de l'intelligentsia envers le paysan russe.¹²

« De toutes les époques d'évolution spirituelle en Russie, la plus inspirante du point de vue du nationalisme est celle des mémorables années qui suivirent la libération des serfs en 1861. [...] L'atmosphère était chargée d'espoir et d'excitation anticipée. Les brillantes idées de progrès pénétrèrent toutes les classes de la société. De tous les côtés, on découvrait les signes d'une régénération, d'un large éveil social et politique. Dans le développement, comparativement tardif, de l'expression culturelle contemporaine en Russie, la littérature et le théâtre précédèrent les arts graphiques et plastiques. Pendant de longues années, le peintre fut écrasé sous le formalisme archaïque et les précédents académiques stériles. »

¹² STERNINE, Grigori et KIRILLINA Elena, 2011, *Ilya Répine*, p.7.

Cet événement connu sous le nom de « Révolte des 14 » correspond effectivement à une volonté de « réalisme critique » et de prise directe avec la vie de la part de ces jeunes artistes. Dès lors, leur expulsion est inévitable et celle-ci conduit à la création en 1870 d'une Société des Artistes des Expositions itinérantes, appelée par la suite les « Ambulants », *Perevedjniki*. Conçue comme une compagnie d'expositions itinérantes, elle était animée par un collectif d'artistes tels que Kramskoï, Perov et N.Gay ainsi qu'Ilya Répine qui devient leur chef de file. Leur première exposition publique a lieu en 1871 à Saint-Pétersbourg et Moscou puis voyage dans les villes de province de l'Empire. Dmitri Sarabianov, historien de l'art russe, résume cette société des artistes en ces termes¹³ :

« La nouvelle Société rassemblait presque tous les meilleurs peintres du pays ; [...]. Il ne s'agissait plus d'une communauté, [...], mais d'une association de peintres libres, chacun pouvant exposer et vendre ses peintures comme bon lui semblait, et réclamer, lors d'expositions communes, la part qui lui revenait en propre. L'initiative privée était encouragée mais ne constituait pas le but principal de l'organisation. Les membres de la société, que l'on appela plus bientôt que « Les Ambulants » (Peredvijniki), s'assignèrent de nouvelles obligations : faire circuler à travers villes et villages des expositions susceptibles de familiariser un public de plus en plus vaste avec les derniers développements de l'art ; éduquer la population et lutter en faveur des réformes sociales. Leur croisade sociale dans les provinces coïncida avec le mouvement populiste (narodniki), plus connu sous le nom de « croisade pour le peuple ».

Ilya Répine, dans son tableau *Procession dans le gouvernement de Koursk*¹⁴ (1881-1883), réalise une étude gigantesque de la Russie paysanne de la fin du XIX^e siècle. Le cortège avance lentement en suivant une icône miraculeuse ; les personnages, qui semblent tous perdus dans leurs pensées, avancent en une foule compacte dont nous n'arrivons à déterminer avec exactitude ni le commencement, ni la fin. Il apparaît, cependant, que le peintre les a regroupés en fonction de leur statut social, un geste qui traduit la permanence d'une société de castes. Un seul personnage, le bossu situé au premier plan, contraste avec cette foule quasi statique et somnolente par son attitude dynamique et son apparence

¹³ SARABIANOV, Dmitri, 1990, *L'Art Russe, Du Néoclassicisme à l'avant-garde*, p.111.

¹⁴ ANNEXES, p. 2

physique. En effet, malgré sa difformité, sa volonté de se mouvoir en s'aidant de sa canne l'emporte sur l'attitude passive de la foule.

Konstantin Savitsky (1844-1905) autre membre des Ambulants cherche à reproduire l'aspect social de la vie paysanne dans sa toile intitulée *L'adoration de l'icône*¹⁵ de 1878. Ici, le peintre représente un groupe de personnages, de tous âges confondus, réunis autour d'un chariot qui transporte une icône. Nous remarquons que tous ces gens n'ont pas la même conviction religieuse, certains prient et d'autres s'en abstiennent. Savitsky représente des personnages gagnés par le doute, la foi ou encore l'espérance, grâce aux attitudes et aux expressions des visages.

En conclusion, notre choix de nous intéresser à la peinture des Ambulants n'est pas arbitraire puisqu'il nous permet un éclairage sur le contexte artistique russe de l'époque ainsi que sur l'état d'esprit des professeurs de Baranov à l'école de dessin d'Odessa.

2) Un peintre sous influences

a. *L'influence des maîtres de l'École de dessin d'Odessa sur Baranov*

Parmi les enseignants dont Baranov suit les cours à l'école de dessin d'Odessa, nous trouvons les deux peintres Guénnady Ladyzhensky (1853-1916) et Kiriak Konstandi (1852-1921), tous deux maîtres estimés du paysage russe.

Kiriak Konstandi est considéré comme une sommité de la peinture en Russie à la fin du XIX^e siècle à Saint-Pétersbourg et à Moscou, mais demeure totalement inconnu en Occident. Peintre d'origine grecque, né à Dofinovka dans la province de Kherson, il étudie à l'école de dessin d'Odessa de 1870 à 1874 puis parfait son enseignement artistique à l'Académie Impériale de Saint-Pétersbourg. Konstandi en sort diplômé en 1882. Il revient ensuite à Odessa pour y exercer son métier de peintre et enseigner à l'école de dessin. Sur les conseils d'Ivan Kramskoï (1837-1887), membre éminent des Ambulants, et de Arkhip Kouindjii (1842-1910), Konstandi décide de voyager en France durant l'année 1887 et découvre alors l'Impressionnisme.

¹⁵ ANNEXES, p.3

Dans *Clair de Lune*¹⁶, dont la date de réalisation n'est pas exacte, Kiriak Konstandi travaille sur les effets de la lumière tamisée de la lune se reflétant dans la mer. De même que Kouindji dans le tableau du même nom de 1880, il concentre son intérêt sur les effets de la lumière à différentes heures de la journée. Konstandi occupe véritablement une place prépondérante dans l'histoire de l'art russe et ukrainien puisqu'il a joué un rôle éminent dans la diffusion de la peinture des Ambulants en Ukraine. Il fonde également la société des Artistes Russes du Sud (entendons sous ce vocable la partie sud de l'Ukraine), association se chargeant d'organiser des expositions d'artistes ukrainiens.

Guennady Ladyzhenski, entame des études d'architecte qu'il abandonne pour se consacrer à la peinture de paysage. Il étudie à l'Académie de Saint-Pétersbourg et sera fortement influencé par ses professeurs, en particulier Mikhaïl Clodt, lequel après l'obtention d'une bourse d'études en tant qu'Académicien, voyage en Suisse, en France et en Italie et en revient en clamant que la peinture française et italienne est inférieure à celle de la peinture russe !

Ladyzhenski est aussi marqué par la personnalité du peintre réaliste Ivan Chichkine (1832-1898) dont les œuvres illustrent le développement du courant réaliste en Russie et constituent un éloge de la beauté des paysages russes. Membre des Ambulants à partir de 1873, il met en place une méthode analytique de représentation de la nature que l'on retrouve dans ses peintures sylvestres (la forêt étant son thème de prédilection), lesquelles lui valent de nombreux adeptes parmi les peintres. Son tableau *Matin dans une forêt de pins*¹⁷ de 1889 est une expression de la conscience populaire russe dominée par l'amour pour leur terre.

Il est apparaît donc que l'école de dessin d'Odessa fournit à Baranov une solide formation artistique. L'enjeu de notre étude est à présent d'identifier les sources originelles de la peinture de Baranov au regard de la peinture de ses professeurs ainsi que de la peinture impressionniste.

Si les Ambulants pratiquent, en effet, une peinture de plein air, cette posture ne doit pas être vue comme une simple imitation de l'exemple français. Elle comporte des caractéristiques qui la distinguent nettement de la démarche impressionniste, notamment en ce qui concerne leur approche de la représentation de la réalité. Les impressionnistes présentent sur la toile une réalité sociale proche et quotidienne qui associe à la joliesse des

¹⁶ ANNEXES, p. 3

¹⁷ ANNEXES, p. 3

paysages une certaine gaieté et ils s'attachent également à traduire les impressions qu'ils ont pu ressentir à un instant précis. La peinture impressionniste ne possède pas de fonction pédagogique et se donne pour objet de susciter chez le spectateur un intérêt pour la vision nouvelle qu'ils éprouvent du monde.

Pour les paysagistes russes, la représentation de la nature est aussi envisagée en fonction des impressions éprouvées par le peintre face au spectacle de la nature mais dans une intention toute autre puisqu'elle s'attribue un véritable rôle pédagogique auprès du spectateur. Elle tient, en réalité, lieu de support de diffusion privilégié de leur message social, lequel se veut proche des idées du populisme qui consiste en une critique amère de la société russe de la fin du XIX^e siècle.

De plus, il est intéressant de noter que le chef de file des Ambulants, Ivan Kramskoï développe l'idée d'une conception spécifiquement russe de la peinture de paysage, en opposition avec l'impressionnisme envisagé par Monet. Elle est, en outre, indifférente aux effets de la perception visuelle de la composition qu'elle provoque dans l'œil du spectateur. Selon Kramskoï, la peinture de paysage russe se distingue donc véritablement de l'impressionnisme et il déclare à ce propos : « *Chez nous le contenu, chez eux la forme, chez nous le plus important est l'idée, chez eux la technique.* »¹⁸

Dans l'impressionnisme, l'artiste traduit ses émotions suscitées par les fluctuations de la lumière correspondant à un moment fugitif voire à une certaine heure de la journée, d'où la nécessité pour lui d'exécuter sa peinture rapidement, à la façon d'une esquisse. Il applique dorénavant dans sa composition la couleur qu'il divise par petites taches. Il bannit l'emploi du noir et du gris, teintes que l'on retrouve cependant dans les œuvres des Ambulants, et privilégie l'emploi des couleurs claires et lumineuses qu'il refuse de mélanger sur sa palette. Rappelons à ce titre, que les impressionnistes profitent des avancées techniques de leur temps et des innovations concernant les lois optiques. Dans leurs tableaux, ils appliquent des touches de couleurs pures et complémentaires, fractionnent et juxtaposent les tons afin de produire un effet de scintillement dans l'œil du spectateur. Ils utilisent alors le procédé du « mélange optique », élaboré par le chimiste français Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) dans son essai de 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, dans lequel explique que l'œil humain possède la capacité de combiner des couleurs entre elles. Deux tâches de couleur distinctes placées l'une à côté de l'autre, peuvent être perçues simultanément en tant que nouvelle couleur

¹⁸ DIMITRIEVA, N.A, « Perevedjniki et les impressionnistes », 1978, in *De l'histoire de l'art russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle*, p.18.

par l'œil humain. Par exemple, une tâche de couleur jaune placée à côté d'une tâche de couleur rouge, regardées avec un certain recul, donne dans la rétine du spectateur une auréole orangée. Désormais, les couleurs ne se mélangent plus sur la palette mais bien dans l'œil du spectateur. Les impressionnistes utiliseront cette méthode scientifique pour parvenir à rendre des effets lumineux extraordinaires, impossibles à obtenir grâce au mélange des couleurs sur la palette. Contrairement à eux, les maîtres du paysage russe dans les années 1880 mélangent leurs couleurs sur la palette et se désintéressent des couleurs pures du spectre. Ils n'utilisent pas non plus les teintes bleues et violettes que nous retrouvons fréquemment dans les œuvres de Monet ou Caillebotte. Ce qu'il est donc important de constater c'est que, tous ne cherchent pas à traduire l'impression du caractère instantané de la nature.

b. L'influence des revues artistiques et des mécènes

Il convient également de souligner que les élèves de l'école d'art d'Odessa suivent l'évolution de la peinture européenne et russe grâce à leurs lectures de revues artistiques, en particulier *Le Monde de l'Art (Mir Iskousstva)*, une revue dont le premier numéro paraît en 1898 et qui marque un jalon dans l'histoire de l'art russe. Il nous semble donc opportun, à ce stade de notre étude, de nous intéresser à cette revue qui nous permettra de mieux appréhender le contexte artistique dans lequel évolue Baranov dans ses premières œuvres, et de déterminer ainsi plus avant les traits de sa personnalité.

Le Monde de l'Art est au départ une association d'intellectuels de Saint-Petersbourg regroupés autour du peintre Alexandre Benois (1870-1960) et qui comprend L.Bakst (1866-1924), E.Lanceray (1875-1946), K.Somov (1869-1939), M.Doboujinski (1875-1957) et S.Diaghilev (1872-1929). Ce groupe crée une revue éponyme qui propose des articles sur l'actualité artistique russe (notamment les ateliers de Talachkino et le groupe d'Abramstevo) et européenne, et traite de tous les domaines de l'art qu'il s'agisse aussi bien de la musique, de la littérature ou du théâtre. Au fil des publications, la revue véhicule l'idée d'un nécessaire renouveau pictural de l'art russe, et se fait le relai de la pensée de ses membres fondateurs, fervents opposants aux préceptes de l'Académie, qu'ils jugent obsolètes, et désapprouvent concomitamment le caractère tragique de la peinture réaliste sociale des Ambulants. Les membres du *Monde de l'Art* s'inspirent de l'art

européen, en particulier de l'Art Nouveau et du symbolisme. Dmitri Sarabianov déclare à propos du groupe :

« Le Monde de l'Art raviva l'intérêt pour l'art étranger du passé comme du présent. Il chantait les louanges de l'art classique et de l'art romantique du début du XIX^e siècle, ainsi que celle des peintres et dessinateurs allemands et anglais contemporains. [...] Les membres du groupe affichaient un goût prononcé pour le passé et pour la rêverie romantique légèrement corsée d'ironie. Les conflits sociaux, les actes ou les tournants historiques dramatiques ne les intéressaient pas. Ils leur préféraient de beaucoup la beauté et l'esprit des styles du passé, ainsi que les anecdotes légères et amusantes, authentiques ou imaginaires. Ils admiraient et idéalisait un monde depuis longtemps révolu ; et en même temps, ils se moquaient de ce monde- et d'eux même, observateurs démodés. »¹⁹

Par ailleurs, l'intention première de ce groupe qui exalte le principe de l'art pour l'art, demeure surtout la promotion de l'art national russe. Marie-Pierre Salé dans son étude sur la revue, *Mir Iskousstva*, explique le dessein de Diaghilev organisateur des expositions du groupe :

« Pour Diaghilev - qui reprenait partiellement tout en l'édulcorant une lettre d'intention adressée aux futurs membres du Monde de l'Art en mai 1897²⁰ - l'art russe apparaît aux yeux de l'Occident comme vieux et démodé (« obsolète et endormi sur un lit de traditions moribondes », selon les termes de la lettre), et il faut lui donner une existence internationale. Il envisage cette nouvelle revue comme le support des jeunes générations, qui, à l'instar des Sécessions en Europe, sont les forces vives de l'art contemporain - les ambulants, qui ont vieilli, ne pouvant plus mener la bataille. »²¹

¹⁹ SARABIANOV, D., *Le Monde de l'Art*, 1990, *l'Art Russe du néoclassicisme à l'avant-garde*, p.223.

²⁰ Lettre du 20 mai 1897, citée intégralement avec la liste des destinataires dans KAMENSKY, 1991, p. 20-21 et p. 26.

²¹ SALÉ, Marie-Pierre, 2005, ALEXANDRE, N., la revue *MIR ISKOUSSTVA*, et la défense de l'art russe, *L'art russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle : en quête d'identité*, p. 251.

Deux mécènes soutiennent la publication de la revue : la princesse Maria Tenicheva, fondatrice des ateliers de Talachkino, près de Smolensk, qui marquent le retour à la productions d'objets issus de l'art populaire, et Savva Mamontov, riche industriel et entrepreneur des chemins de fer, fondateur avec son épouse du foyer artistique d'Abramstevo, situé à cinquante-sept kilomètres de Moscou. Tous deux revendiquent la protection et la revalorisation des arts populaires, en particulier celui de l'artisanat des Moujiks (Koustary). À Abramstevo, toutes les formes de la création artistique sont examinées comme la peinture de plein air, l'architecture, la musique, les arts appliqués et décoratifs. Cette colonie d'artistes, qualifiée parfois de « Barbizon russe », se réunit autour du principe de l'art pour l'art. Eleonora Paston décrit la vie du cercle artistique dans son essai en ces termes :

« Le cercle artistique d'Abramstevo, qui réunissait les très grands artistes russes Illia E. Repine, Vassily D. Polenov, Viktor M. Vasnetsov, Mark M. Antokolsky, Valentin A. Serov, Konstantin A. Korovin, Mikhaïl A. Vroubel, Elena D. Polenova, Mikhaïl V. Nesterov, Apolinary M. Vasnetsov, Illia S. Ostrooukov et d'autres, avait été organisé dans les années 1870 par l'entrepreneur de chemins de fer et grand industriel Savva I. Mamontov, qui appartenait aux sphères les plus influentes du monde russe des affaires dans le dernier quart du XIX^e siècle. Ce mécène, doué de talents artistiques très divers, était passionné par l'art. Quant aux artistes, ils étaient unis par une aspiration commune à créer en toute liberté, affranchis des canons professionnels et esthétiques, pour livrer un art national marqué par le sceau de l'originalité. »²²

Les étudiants des écoles d'art, dont Baranov, découvrent également l'art russe et occidental grâce à leurs visites dans les expositions régulièrement organisées à Kharkov, Kiev, présentant les œuvres des membres de la Société Artistique de Kiev, et à Odessa avec notamment les expositions de la Société des Artistes Russes du Sud fondée en 1890 par K. Konstandi, N.Kouznetsov (1850-1930), V.Balts (1864-1939). Ces expositions jouent un rôle phare dans la vie des futurs artistes. De fait, en diffusant les dernières

²² PASTON Eleonora, 2005, « Le cercle artistique d'Abramstevo in *L'art russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle : en quête d'identité*, p. 162.

tendances artistiques, elles permettent jeunes aux artistes d'explorer le champ pictural, et de développer leur créativité.

c. *L'importance des collectionneurs dans la diffusion de l'art occidental et russe en Russie.*

Participer à ces expositions représente alors un enjeu essentiel pour les artistes. Rappelons, en effet, qu'à cette époque, il n'existe en Russie aucun galeriste ou marchand d'art. Ces manifestations permettent donc aux artistes de vendre leurs tableaux à des collectionneurs.

Il va sans dire que ces collectionneurs jouent un rôle prépondérant dans l'histoire de l'art russe car ils vont constituer des fonds de collection d'œuvres d'art d'une richesse fondamentale dans le patrimoine artistique russe. Eleanora Paston, dans son essai sur le cercle d'Abramstevo, rappelle à ce titre :

« La trentaine de collectionneurs russes répertoriées dans les années 1890 et au premier rang desquels doivent être cités les noms de P. M. Tretiakov, S.I Chtchoukine, I.A. Morosov parcourent la France et l'Allemagne à la recherche d'œuvres d'art. Certes les collections qui se constituent abondent surtout en toiles françaises et Chtchoukine à la veille de la Première Guerre Mondiale a rassemblé plus de deux cent tableaux. »²³

Il est donc raisonnable de penser que Baranov ait lui-même pu prendre connaissance des nouveautés de l'art européen grâce aux collections de peintures de Morozov (1871-1921), et de Chtchoukine (1854-1936), dont la fortune et la passion pour l'art permirent la constitution d'un fonds extraordinaire.²⁴ Si la collection de Morozov, conservée dans son hôtel particulier de la rue Pretchistenka, à Moscou, va être essentiellement diffusée par les reproductions publiées dans des revues, celle de Chtchoukine est, elle, ouverte au public tous les dimanches. Cette collection va ainsi avoir

²³ Ibid, p.162.

²⁴ La collection Morosov est axée essentiellement sur l'impressionnisme avec entre autres une toile de Monet, sur le port impressionnisme, sur des œuvres Nabis avec Maurice Denis, comporte le chef-d'œuvre de Van Gogh, *Le café de nuit à Arles*, dix sept toiles de Cézanne, des peintures du fauvisme. La collection Chtchoukine commencée en 1895 présente treize tableaux de Monet dont *Les lilas au soleil*, seize tableaux de Derain, seize Gauguin, neuf Marquet, huit Cézanne, cinquante Picasso, trente huit Matisse.

un impact déterminant sur les artistes russes de l'avant-garde, tels que Malévitch, Kandinsky, Larionov, Tatline, Filonov, et déclencher une véritable onde de choc esthétique.

d. La primauté à la créativité individuelle : postulat des impressionnistes et de l'école de dessin d'Odessa

Outre les principes énoncés par l'impressionnisme que nous avons évoqués précédemment, celle de la primauté laissée à créativité de l'artiste est essentielle pour appréhender la peinture russe de l'époque. En effet, l'action de peindre, comme sa production finale qu'est la peinture, doivent provoquer un véritable sentiment de plaisir à l'artiste. Cette autonomie de la création s'inscrit dans une conception plus large de la peinture qui est celle de l'art pour l'art.

Dans leur école d'Odessa, Popov, Konstandi et Ladyzhensky mettent en place un enseignement artistique fondé sur une conception plus libérale de l'art visant au développement de la créativité de leurs élèves. En ce sens, ils suivent le principe de l'impressionnisme. Ils transmettent ainsi à leurs élèves l'idée que la peinture est avant tout une expérience et qu'il faut dépasser les postulats de la peinture des Ambulants.

On peut donc considérer que cette conception de l'art va profondément marquer Baranov et les autres artistes de l'avant-garde qui seront formés dans cette institution, comme David Burliouk et Alexeï Kroutchenykh. Ce dernier, qui reçoit son diplôme en 1906, relate dans ses mémoires l'atmosphère expérimentale de celle-ci qui régnait dans l'institution²⁵:

« A l'école des beaux-arts d'Odessa, je rencontrai le monde de la bohème. Il n'y avait rien qui me poussait à me familiariser avec ce monde. Je m'y habituais comme si j'y avais déjà vécu depuis des centaines d'années. Mes camarades, des indigents aux cheveux longs, se considéraient comme des "génies". Cependant tous travaillons comme des forcenés, et aimions réellement l'art. Nous étions affamés et miséreux mais nous croyions en

²⁵ CHATSKIKH, Alexandra, 2007, « The Creative Path of Vladimir Baranov-Rossiné », in *Baranov-Rossiné The artist of the Russian Avant-Garde*, p. 10.

l'avenir et nous haïssions ceux qui ne croyaient pas en notre œuvre insolite. Nous recevions la moquerie de la foule comme un compliment. Pour nous, qui étions jeunes, sincères et purs, l'essentiel était notre propre foi en nous. »

3) Œuvres de jeunesse et expérimentations

En observant les œuvres des années 1907 à 1910 de Baranov, nous constatons que Baranov compose essentiellement des paysages, des portraits et des autoportraits. Au premier abord, notre œil semble saisi par l'intensité de la couleur présente dans les toiles de cette époque que cela soit dans *Coucher de soleil sur le Dniepr*²⁶ de 1907, *Chemin au Jardin*²⁷ de 1907, *Autoportrait au pinceau*²⁸ de 1907, *Paysage à l'église*²⁹, *Autoportrait*³⁰ de 1907-1908 qui présente le peintre sur un fond bleu d'une intense luminosité faisant ressortir le regard perçant de l'artiste qu'il pose sur le spectateur.

Si nous observons les œuvres de jeunesse de Baranov nous constatons qu'elles s'inscrivent plutôt dans le courant de la peinture occidentale, en particulier le post impressionnisme, plutôt que dans celle de peinture du paysage lyrique ou réaliste des Ambulants. Notre jeune artiste réalise des vues de l'Ukraine qu'il a sous les yeux ainsi que de nombreux portraits et autoportraits qui sont une référence à l'art français de la fin du XIX^e siècle.

Dans *Coucher de soleil sur le Dniepr*, de 1907, Baranov présente une vue des berges du fleuve Dniepr baigné par la lumière du soleil dont on imagine encore la chaleur. Ce soleil est devenu un simple halo jaune et orangé qui irradie la scène de ses rayons jaunâtres. Nous retrouvons ici l'intérêt des impressionnistes pour l'effet produit par les variations constantes de la lumière sur la nature. Baranov tente ici de saisir l'impression fugitive ressentie à la vue d'un coucher de soleil; la rapidité de sa touche traduit ce caractère d'instantanéité. Comme les impressionnistes, il définit l'espace par la fragmentation des couleurs, le jaune, le rouge et le bleu, qu'il utilise pures. . Il décompose

²⁶ ANNEXES, p. 4

²⁷ ANNEXES, p. 4

²⁸ ANNEXES, p. 4

²⁹ ANNEXES, p. 5

³⁰ ANNEXES, p. 5

la couleur en une série de « bâtonnets » et parvient ainsi à suggérer les volumes et les formes par la juxtaposition des couleurs. . Ainsi, les rayons du soleil sont recomposés sur la toile à l'aide de bâtonnets horizontaux quand ils sont proches du soleil et verticaux lorsqu'ils pénètrent à la surface du fleuve ; sur la berge opposée, la couleur est apposée en bâtonnets horizontaux et obliques. Ce procédé permet également au peintre de susciter l'impression de mouvement dans l'œil du spectateur.

Suivant la leçon impressionniste, Baranov recourt aux couleurs complémentaires, comme l'orange, le violet et le vert, et ne mélange pas les couleurs sur la toile, ni sur sa palette. Par la juxtaposition des couleurs, Baranov arrive à produire les effets d'ombre dans le tableau. De plus, nous pouvons constater qu'il ne recherche pas à représenter précisément les formes du paysage mais qu'il s'attache davantage à les recréer par la lumière. En effet, il arrive à suggérer les reliefs du paysage, comme la présence du fleuve, par la juxtaposition des couleurs. Le spectateur ne devine pas immédiatement l'existence du Dniepr. C'est grâce à la présence de deux bordures, l'une violette, représentant la rive proche des arbres, et l'autre verte, qui délimite l'espace de la rive opposée, qu'il perçoit la réalité du fleuve. En outre, le peintre matérialise l'eau par les effets de miroir des ombres colorées au sein de la composition : le bleu évoque le reflet de la plaine située en arrière-plan dans le fleuve, l'ombre orangée est un rappel de la lumière du ciel, les ombres vertes traduisent la présence du bosquet de l'autre rive. Baranov maîtrise donc le principe du mélange optique extrait de la théorie développée sur les contrastes simultanés de Chevreul : sa composition en constitue un parfait exemple puisque les couleurs se mélangent à distance du spectateur. De plus, la composition est ouverte et ne situe plus dans l'idée de la perspective albertienne, un principe également appliqué par les impressionnistes. Par l'emploi des teintes violettes et bleutées, *Coucher de soleil sur le Dniepr* rappelle la peinture de Monet ; par celui des bleus et des orangés, cette toile se réfère à la peinture de Van Gogh.

Un événement déterminant dans la vie de notre artiste se produit à la fin de l'année 1907 : sa participation à l'exposition « Stéphanos », en russe *Vienok* signifiant guirlande, organisée par D. et V. Bourliouk et Mikhaïl Larionov à Moscou, au sein de l'école Stroganov, du 27 décembre 1907 au 15 janvier 1908. Le nom de cette exposition est emprunté au recueil de poèmes éponyme de Valéri Brioussov publié de 1906. Cette exposition de groupe rassemblait les oeuvres de vingt-quatre peintres réunis autour des frères Bourliouk, qui avaient réussi à constituer un foyer de partisans dont l'ambition commune était d'atteindre le renouvellement pictural de l'art russe. Cent-soixante-dix-huit

oeuvres furent présentées au public rassemblant qui découvrait ainsi le travail de figures montantes de l'avant-garde telles que les frères Bourliouk, Larionov, Gontcharova, Lentoulov, Yakoulov, Stürwage (Léopold Survage) ou encore Sapounov.

Pour Valentine Marcadé, spécialiste de l'art russe et ukrainien, cette exposition annonce les prémisses de l'« art de gauche », premier nom de la peinture d'avant-garde. :

« La « Guirlande » fut véritablement le commencement de toute une époque qui tourna le dos au passé et trouva une nouvelle forme d'expression, encore timide, mais qui annonçait déjà les grandes explosions futures. »³¹

Baranov entre donc en contact avec la peinture de ces artistes et il est possible qu'il s'en serve comme sources d'inspiration dans ses réalisations ultérieures. Nous pouvons considérer que l'œuvre de Mikhaïl Larionov, durant les années 1900-1907, tient lieu de modèle dans la production artistique de Baranov, notamment pour ce qui concerne sa peinture d'influence impressionniste. A l'époque, Larionov est considéré comme l'un des meilleurs représentants russes de la peinture impressionniste, sachant qu'il a été l'élève de Constantin Korovin (1861-1939), l'un des pionniers de l'impressionnisme russe. Korovin avait, en effet, été un disciple de l'art de Monet qu'il avait assimilé lors de ses séjours parisiens. Les œuvres impressionnistes de Larionov, comme *Jardin*³², de 1905, *Arbres au soleil*, de 1905, ou encore *La pluie*³³, vers 1904-1905, ont sans doute incité Baranov à poursuivre la voie de l'impressionnisme.

Dans *Chemin au Jardin* de 1907 nous constatons que le jeune Baranov franchit l'étape suivante à savoir celle de l'expérience post-impressionniste. Dans cette œuvre, il expérimente (avec une certaine réserve) le vocabulaire plastique hérité du pointillisme de Georges Seurat (1859-1891) et de Paul Signac (1863-1935). Il présente un petit chemin dans un jardin difficilement identifiable (encore une référence à l'impressionnisme où la primauté est laissée à la couleur au détriment du sujet). Nous constatons, toujours au centre de la composition, la présence de « bâtonnets » de couleur, technique originaire de l'impressionnisme. Des ocres et des beiges délimitent l'espace du chemin qui se prolonge entre deux haies de feuillus, reconnaissables à leurs différentes tonalités de vert (caractéristique du néo-impressionnisme qui utilise une gamme plus large de tons), passant

³¹ MARCADÉ, Valentine, 1971, *Le renouveau de l'art pictural russe*, p.203.

³² ANNEXES, .6

³³ ANNEXES, p.6

de l'émeraude au kaki. La technique de Baranov rappelle notamment celle de Seurat dans *La Seine à la Grande Jatte, printemps* de 1887 ou encore celle de Signac, laquelle consiste dans la juxtaposition de touches de couleurs pures, point par point, sur la toile. Ainsi, Baranov applique des points colorés sur les arbrisseaux, ou les haies, ce qui confère un aspect décoratif au motif, une dimension chère aux pointillistes. Il est difficile d'identifier à première vue le sujet dans l'œuvre de Baranov car suivant la technique picturale de Signac, c'est le spectateur observant la peinture qui recompose le motif dans sa rétine, la matérialisation du motif étant rendue possible par l'harmonie des couleurs. En outre, il est intéressant de noter que l'artiste opère ici un fort contraste chromatique entre la tonalité beige, voire quasiment dorée, du chemin et la teinte verte des végétaux.

Autoportrait au pinceau, une huile datée de 1907, constitue également une référence évidente au post-impressionnisme. Baranov s'inscrit dans la tradition picturale du portrait dans l'atelier, se représentant en tenue de travail, vêtu d'une blouse à damiers très stylisés qu'il parcellise en petites touches grâce à de courts et épais bâtonnets de couleur jaunâtre. Le même procédé est utilisé pour la réalisation de l'appui de fenêtre si bien que l'effet de juxtaposition de la touche semble se poursuivre sur le chemin, à l'arrière-plan. Le registre de couleurs est assez semblable à celui utilisé dans *Chemin au Jardin*, sans que le peintre ne construise ici de contrastes chromatiques forts. Notons également une recherche certaine de réalisme dans la représentation du visage de l'artiste, doté de pommettes halées et d'une barbe de quelques jours.

Dans son *Autoportrait*³⁴ de 1907-1908, Baranov ne se représente plus en peintre mais en jeune homme, ou jeune étudiant, issu de la bonne société. Le jeune Baranov porte un costume bleu sur un gilet qui laisse entrevoir une chemise blanche à rayures violettes dont le col est fermé par un nœud papillon. Sa pose traduit une certaine élégance. La figure de l'artiste se détache sur un fond bleu très lumineux qui fait ressortir l'intensité de son regard, à la fois sérieux, perçant et fixe, orienté incontestablement vers le spectateur. Il délimite l'espace du vêtement sur la toile grâce à un cerne noir. Cette œuvre n'est pas sans évoquer l'*Autoportrait* de Saint-Rémy de Van Gogh, réalisé en 1889, dont Baranov c'est peut-être inspiré. En effet, les deux tableaux présentent une certaine similitude dans l'expression du regard des peintres ainsi que dans la représentation du fond dont le coloris reprend celui de la veste. Notons cependant que, contrairement à Van Gogh, Baranov ajoute à sa palette de bleus des touches de marron.

³⁴ ANNEXES, p.5

Dans *Maisons sur le Don* de 1908-1910 (dont la datation est incertaine), Baranov expérimente la peinture de Cézanne. L'artiste reprend dans sa toile la pratique du maître d'Aix qui consiste à géométriser l'espace et à simplifier les formes naturelles en formes géométriques essentielles, traitant ainsi les arbres comme des demis cylindres. Le dessein du peintre est de déconstruire et de reconstruire le paysage, principe cher à Cézanne. Le ciel semble résulter d'un assemblage de formes géométriques morcelées ou brisées. De plus, l'emploi des couleurs, brun, vert, bleu violet et gris rappelle la palette cézannienne.

Dans *Paysage à l'église* de 1909, Baranov représente un sanctuaire, plus proche dans sa structure du complexe abbatial que de l'église isolée, placé dans un paysage de montagnes, aux accents vraisemblablement ukrainiens. Le caractère paisible de la scène réalisée saisit immédiatement le spectateur. Baranov fait ici le choix de l'aquarelle, une technique qui offre un champ de possibilités moins large, et abandonne donc l'huile et par là même toute référence technique à l'impressionnisme et au pointillisme. La palette de couleurs, vive et chatoyante, évoque les coloris du folklore ukrainien, où prédomine le jaune, l'orange, le rose et le violet. Au premier plan du tableau, Baranov suggère la réalité d'un champ recouvert d'herbe par un dégradé d'orange, de jaune et de vert qui s'offre au regard du spectateur.

L'analyse de ces quelques œuvres de jeunesse permet d'ores et déjà d'affirmer que Baranov accorde alors dans ses compositions la primauté à la couleur et que les sources de son inspiration sont à chercher dans les mouvements artistiques européens, tels que l'impressionnisme, le pointillisme, le cézannisme et le fauvisme. La présence de coloris issus de la tradition picturale ukrainienne traduit l'intérêt de l'artiste pour le folklore de sa région et semble indiquer qu'il connaît la peinture des maîtres russes du paysage. Cependant, force est de constater que l'un des traits caractéristiques de la peinture de Baranov est alors l'emprunt des techniques occidentales dont il assimile les principes pour mieux développer un style propre et reconnaissable.

En conclusion, l'influence de l'école des Beaux-Arts d'Odessa semble essentielle dans le devenir de Baranov puisque, encouragé par ses professeurs, il va expérimenter les différentes options qu'offrent les mouvements picturaux français de la fin du XIX^e siècle. Il s'inspire, comme nous l'avons vu, de la peinture impressionniste russe de Larionov, personnage déterminant pour notre artiste car futur instigateur et chef de file de l'avant-garde ukrainienne. Quant à l'attention portée par ses professeurs à la créativité chez les jeunes étudiants, Baranov en est un parfait exemple car nous constatons sa parfaite

compréhension et absorption des enseignements impressionnistes, post impressionnistes et cézanniens. Nous ne pouvons nous empêcher de penser à un autre artiste ukrainien, également membre de l'avant-garde, Kasimir Malevitch (1878-1935) qui aura une démarche intellectuelle semblable et qui intégrera en quelques années les idées de l'impressionnisme, du post impressionnisme, de la peinture de Cézanne, de l'influence de Gauguin et du fauvisme pour poursuivre sa quête picturale dans un autre registre, le cubisme.

4) L'entrée à l'Académie et les premières expositions : de 1909 à 1910

Baranov finit sa formation et obtient son diplôme de l'École de dessin d'Odessa en mai 1908. Il est reçu quelques mois plus tard à l'Académie de Saint-Pétersbourg, institution prestigieuse où la plupart des maîtres de la peinture russes et ukrainiens ont été formés. À l'époque de l'entrée de Baranov, c'est Ilia Répine, âgé de soixante-quatre ans, chef de file des Ambulants qui dirige l'Académie.

Quant au déroulement de ses études, nous ne disposons que des renseignements réunis dans une lettre du Musée d'Etat Russe envoyée au fils de l'artiste, monsieur Dimitri Baranov, lequel a eu la gentillesse de nous la communiquer³⁵. Cette lettre nous informe sur la durée du séjour de Vladimir Baranov au sein de l'Académie Impériale. En effet, nous apprenons qu'il y entre au mois d'août 1908 et que son exclusion est décidée par l'administration académique en raison de son absentéisme. Baranov quitte les bancs de l'Académie en janvier 1909.

Début 1908, Baranov participe également à la quinzième exposition des Artistes de Moscou. Nous notons ensuite sa présence à l'exposition dite « Le Maillon » (*Zvieno*), à la fin de l'année 1908, que David Bourliouk organise après celle de La Guirlande dans laquelle Baranov présente deux études. Cette exposition, également connue comme l'« Exposition des jeunes artistes en colère », apparaît véritablement novatrice à plus d'un titre : les artistes présents sont à la fois des peintres, des poètes et des sculpteurs et ils exhibent leurs œuvres directement dans la rue, ils sont ainsi les premiers à user de la performance artistique. Cette exposition est importante puisque que c'est dans celle-ci que David Bourliouk publie son tract manifeste : *La voix de l'impressionnisme*. À la fin de

³⁵Lettre du musée d'état Russe de Saint-Pétersbourg du 27.01.2005 adressée à monsieur Dimitri Baranov.

l'année 1908, Baranov aurait également participé à l'exposition des Artistes Russes du Sud, comme en témoigne certains documents conservés aux archives du Musée d'Etat Russe³⁶.

Au printemps 1909, fin mars-début avril, alors qu'il est renvoyé de l'Académie Impériale depuis janvier, Vladimir Baranov participe à l'exposition *Guirlande-Stephanos* organisée à Saint-Pétersbourg. Celle-ci présente à travers soixante-dix-huit pièces le travail de seulement six artistes : Vladimir et David Bourliouk, Alexandra Exter, Lentoulov et Gausch³⁷. Baranov expose alors deux œuvres : *Soleil* et *Midi*. Le nom de Baranov apparaît ensuite lors de la rétrospective organisée par Nicolas Koulbine (1868-1917) en mars 1909 à Saint-Pétersbourg puis dans le cadre de *La Guirlande*, exposition « Impressionnistes », présentée en septembre 1909 à Kherson et comptant notamment comme participants: Elena Gouro, Matiouchine, Baranov, Kroutchonykh, Kamienski, etc.

A l'hiver 1909-1910, le jeune Vladimir est à Wilno pour la présentation des œuvres à l'exposition *Les Impressionnistes* où il montre au public près de huit tableaux dont *Soleil*, *Inondation* et *Pleurs d'automne*.

A partir de 1910, Baranov suit le chemin classique des jeunes artistes russes du siècle précédent par un séjour d'études en Europe pour tenter de parfaire la formation artistique. Nous l'avons remarqué précédemment les grands maîtres de la peinture russe séjournent en France. Nous nous proposons donc à présent de retracer l'épopée artistique de Baranov en France et en Europe à partir de l'année 1910.

B. La naissance de l'avant-garde ukrainienne : une avant-garde dans l'avant-garde

1) Des créateurs en rébellion : les origines de l'Avant-garde ukrainienne

a. Le contexte politique russe avant 1907

³⁶Vladimir Baranov- Rossiné, *The artist of Russian avant-garde*, 2007, p.157.

³⁷Cf. MARCADE, Valentine, 1990, *L'art ukrainien*, p. 342.

Au début du XX^e siècle, la Russie fait montre d'un certain piétinement sur le plan économique par rapport aux empires voisins. Nicolas II cherche à rattraper son retard technologique depuis le début des années 1890 afin de faire contrepoids face à la Triple alliance Germano-Austro-Italienne. De fait, il s'allie politiquement et militairement (1891 et 1893) à la France, laquelle fournit l'essentiel des importations russes de capitaux grâce à des emprunts d'Etat, les fameux emprunts Russes, sources de maints investissements industriels.

Ce phénomène entraîne un processus d'industrialisation rapide dans les grandes agglomérations telles que Saint-Pétersbourg et Moscou dont le corollaire est la constitution d'un prolétariat considérable aux conditions de vie désastreuses.

Toujours dans une volonté d'expansionnisme financier, le Tsar désire conquérir le marché économique du Pacifique Nord. La Russie procède alors par intimidation et contraint les grandes puissances européennes, comme la France et l'Allemagne, au renoncement de la part du Japon à son annexion de la péninsule du Liandong, laquelle lui revenait de fait par le traité de Shimonoseki, suite à sa victoire sur la Chine en 1895. L'année suivante, Nicolas II obtient même la concession du chemin de fer Transmandchourien, l'un des tronçons du Transsibérien, consacrant ainsi son implantation économique dans l'est de la Chine. En outre, le gouvernement chinois accepte de lui transférer le bail de la ville de Port-Arthur pour vingt-cinq ans. La Russie va modeler Port-Arthur en bastion militaire russe en y établissant sa flotte. Parallèlement, le Japon est plongé dans une situation économique désastreuse, due à son retard industriel, et cherche lui aussi à accéder au rang de grande puissance industrielle et économique. Il étend donc sa sphère d'influence sur le continent asiatique, en Corée et en Mandchourie, ce qui suscite un climat de tensions politiques accrues avec la Russie.

Malheureusement, Nicolas II et ses conseillers, aveuglés par la conviction de leur supériorité militaire et tactique, restent impuissants face à l'attaque surprise de Port-Arthur par l'armée japonaise qui réduit à néant la flotte russe. Cette guerre constitue un échec cuisant pour Nicolas II mettant en lumière la vulnérabilité du régime autocratique russe, qui se révèle inapte à toute remise en question et incapable de pratiquer une politique d'anticipation des événements. La défaite russe revêt un caractère international puisqu'elle annonce le premier échec d'une puissance européenne face à un peuple non occidental et annonce les prémices du déclin de l'empire russe.

Nicolas II doit parallèlement gérer un pays en proie aux crises sociales liées à une expansion démographique et à une industrialisation rapides, cette dernière se réalisant au détriment des propriétaires terriens, des paysans, voire de la noblesse.

Les nombreuses défaites militaires essuyées par les Russes ont pour conséquence d'accélérer la mise en place d'un processus de rébellion contre l'autocratie tsariste. Pour la première fois en Russie, une effervescence contestataire touche toutes les classes de la société russe. D'une part, les nobles critiquent le poids de l'appareil administratif tsariste au sein des *zemstvos* (les administrations locales élues). D'autre part, les ouvriers, victimes de la crise économique, décident de manifester pacifiquement afin de déposer au Tsar une pétition comportant leurs suppliques. Malheureusement, la réponse de Nicolas II correspond à la terrible répression du « Dimanche Rouge » de janvier 1905 à Saint-Pétersbourg, provoquant ainsi la mort d'un millier de manifestants composés pour la plupart de femmes, d'enfants et de vieillards.

La contestation anti-tsariste gagne le milieu agricole qui connaît des jacqueries paysannes de plus en plus fréquentes, et atteint le milieu étudiant qui dénonce violemment leur statut universitaire. En outre, les régions périphériques à la Russie comme la Finlande, la Pologne et le Caucase s'élèvent contre la politique de russification menée par le régime impérial ; enfin, la sédition du Cuirassé Potemkine à Odessa annonce la fin du joug arbitraire des officiers sur les marins, lesquels avaient refusé catégoriquement de s'alimenter avec de la viande avariée et recouverte de vers.

Les choix de Nicolas II sur le plan de la politique extérieure et nationale montrent les limites atteintes par le régime autocratique. Même s'il crée la Douma un an après la révolution de 1905, seule concession accordée par le Tsar, et transforme de fait la monarchie autocratique en monarchie constitutionnelle, il n'en demeure pas moins que cette assemblée équivaut à un simulacre de liberté, ce qui se vérifie par la suite. Tous ces événements frappent la conscience des Russes et ce, quelle que soit leur classe sociale. Ainsi, la révolution de 1905 laisse derrière elle, une empreinte indélébile puisqu'elle consacre l'esprit de révolte d'une partie de la population sur le plan politique et social. Dès lors, la dénonciation de la politique sclérosée du régime tsariste ne fait que grandir pour aboutir aux événements irréversibles d'octobre 1917.

Cependant, la circulation d'idées politiques et sociales réformatrices ainsi que la notion de modernité liée à l'industrialisation rapide dans les grandes villes de Russie, essaient infailliblement des idées novatrices dans le milieu de l'art.

Il est évident que l'état d'esprit est à la protestation et que le terrain est propice pour cette jeunesse, avide d'un renouvellement de toutes les formes d'art.

b. *David Bourliouk, le metteur en scène de la première avant-garde*

L'histoire de la première avant-garde russe, appelée avant-garde ukrainienne, est étroitement liée à l'histoire du phalanstère créé autour de David Bourliouk. C'est en Ukraine que David (1882-1967) et Vladimir (1886-1917) Bourliouk créent un groupe d'artistes qui fonde le noyau de la première avant-garde. Ce cercle culturel est né dans la propriété de la famille Bourliouk, appelée La Tchernianka, située dans la province de Tauride en Ukraine.

David Bourliouk est le premier des six enfants issus de l'union de David Fedorovich et de Ludmilla Mikhnovich, fille d'un avocat ayant reçu, une bonne éducation dans la ville de Kiev. Le père lui, était l'intendant du domaine Tchernopodolinski et à ce titre avait publié diverses brochures sur l'agronomie qui le rendirent célèbre. Il aurait adopté, selon les dires de son arrière-petite fille, « le système de rotation des cultures et des formes primitives d'irrigation pour augmenter les récoltes, mesures qui lui valurent d'administrer des domaines de plus en plus grands ».³⁸

Benedikt Livchits qui va raconter dans son livre de souvenirs l'épopée du futurisme russe décrit la famille Bourliouk en ces termes :

*« La famille Bourliouk se composait de huit personnes : les parents, trois fils et trois filles. Le père, David Fiodorovitch [...]. Sa femme Lioudmila Iossifovna, était douée de certains dons artistiques : les enfants avaient hérité de leur mère, sans aucun doute, leurs dons de peintres ».*³⁹

David Bourliouk étudie l'art à l'école de Kazan puis à l'école de dessin d'Odessa. Il part ensuite se former à l'Académie royale des arts de Munich de 1902 à 1903 où il travaille sous la direction de Willi Ditz puis d'Anton Azbé, le professeur de Kandinsky. Il s'installe à Paris en 1904 et y fréquente l'atelier Cormon. David Bourliouk est à la fois peintre, dessinateur et poète, de fait, il se comporte comme un véritable créateur et expérimentateur toujours en quête de nouvelles expériences esthétiques. A la Tchernianka,

³⁸ BURLIUK HOLT, Mary Clare, 2001, Reflets dans un œil de verre, *Futurismo Italiano*, p.217.

³⁹ LIVCHITS, Benedikt, 1933, *L'archer à un œil et demi*, p.47.

il règne une atmosphère d'excitation intellectuelle et artistique comme le décrit Livchits dans *L'archer à un œil et demi* :

« Leur tendre amour pour le matériau, leur comportement à l'égard de la technique de la reproduction de l'objet sur la surface place considérée comme quelque chose d'immanent à l'essence même du représenté incitèrent les Bourliouk à éprouver leurs forces dans tous les genres de la peinture : huile, aquarelle, tempera, à passer de la couleur au crayon, à s'exercer à l'eau forte, à la gravure, au mezzo-tinto... C'était un bouillonnement ininterrompu de création qui ne s'arrêtait que pendant le sommeil. »⁴⁰

C'est à l'automne 1907 que David Bourliouk se serait rendu à Moscou sur l'invitation d'un mécène, riche industriel, nommé Chemchourine.⁴¹ Il entre alors en contact avec *la Rose Bleue* et les membres de l'avant-garde comme le couple Larionov-Gontcharova et Alexandra Exter. Une profonde amitié naît entre Larionov et Bourliouk. Il est pertinent de mentionner que Larionov est ukrainien par sa mère et qu'Alexandra Exter est originaire de Kiev.

Ces origines communes ont-elles facilité les prémices d'une complicité intellectuelle et artistique chez tous ces jeunes artistes au fort tempérament ?

Toutefois, il est clair que le dessein de Bourliouk, à moyen terme, est de lancer un mouvement artistique radical, prônant le renouvellement des thèmes, des formes, des techniques et des modes d'expression de la création artistique, de s'affirmer en tant que groupe d'artistes, tous unis dans la lutte contre la tradition, de poser les bases dudit groupe et d'en définir les orientations. L'idée qui s'en dégage est bien de faire la révolution par les arts.

Nous verrons que le cénacle de Bourliouk est en majeure partie constitué par des ukrainiens. Il est intéressant de noter, à ce stade de notre recherche, la place primordiale de l'Ukraine chez ces artistes de l'avant-garde. Nous serions même tenter d'utiliser le terme de dépendance affective de l'Ukraine concernant ces derniers. En effet, il est pertinent de constater également pour appuyer notre argumentation que deux des acteurs majeurs de l'avant-garde, Kandinsky et Malévitch, ont un lien avec l'Ukraine. Kandinsky est

⁴⁰ *Ibid*, p.53.

⁴¹ GRAY, Camilla, 2002, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, p.110.

originaire d'Odessa où il a passé une partie de son enfance et Malévitch est moitié ukrainien et polonais. Pour citer un artiste moins connu, Alexandre Bogomazov (1880-1930) peintre futuriste, lui aussi est d'origine ukrainienne.

Si nous nous replaçons dans le contexte de l'époque, en particulier celui de l'année 1907, il apparaît inévitable que le destin de ces jeunes artistes ukrainiens ne peut être qu'original et insolite.

En plus d'être un artiste insatiable, David Bourliouk s'avère un organisateur d'expositions hors pair. Hors, il n'est pas le seul à réunir des artistes, à l'instar d'un Diaghilev qui l'avait planifié pour *le Monde de l'Art*, puisque l'on constate que les expositions de jeunes artistes se succèdent à un rythme effréné en Russie entre la période de 1907 à 1914. La raison est à rechercher dans un climat propice à l'agitation intellectuelle et culturelle. Mais revenons à David Bourliouk que madame Evgenia Petrova, spécialiste de l'avant-garde russe, décrit comme « toujours attentif à tout ce qui l'entourait, toujours entraîné dans quelque chose ou participant directement. »⁴²

Bourliouk a conscience que les expositions constituent un vecteur de diffusion de sa vision de l'art qu'il résume par :

« [Le grand art] *il n'a jamais existé. L'histoire de l'art n'est pas un ruban qui se déroule graduellement, mais un prisme à multiples facettes, qui tourne autour de son axe, présentant à l'humanité tantôt l'une, tantôt l'autre de ses faces. Il n'y a jamais eu aucun progrès dans l'art, il n'en a pas, il n'y en aura point ! Et les idoles étrusques ne le cèdent en rien à Phidias. Chaque époque est en droit de se faire Renaissance.* »⁴³

Il ouvre donc le bal des expositions avec *Stephanos*, nom grec signifiant la guirlande, couronne de sonnets ou guirlande de fleurs, présentant 178 œuvres de vingt-quatre jeunes artistes.

Cette rétrospective des jeunes artistes russes à Moscou est le fruit de la collaboration de David Bourliouk et de Larionov. Elle se produit dans les salles de l'école

⁴² PETROVA, Evgenia, 2001, *Le futurisme russe, le défi de l'avant-garde*, David Bourliouk : futuriste et artiste, p.204.

⁴³ LIVCHITS, Benedikt, 1933, *L'archer à un œil et demi*, p.44.

Stroganov. Elle s'intitule également « première exposition anti passéiste », c'est dire si son titre révèle l'état d'esprit de ces phalanstériens.

David Bourliouk poursuit en organisant *le Maillon, Zvieno*, à Kiev qui se tient du 2 au 30 novembre 1908. Cette exposition est appelée *exposition des jeunes artistes en colère*. Alexandra Exter collabore à son organisation. La critique ne se fait pas attendre et tance vertement Bourliouk et ses complices. Cependant, Bourliouk écrit dans la préface du catalogue son premier manifeste intitulé : *La voie de l'impressionnisme : Pour la défense de la peinture*. Rappelons, que le choix de cette peinture pour ces artistes du premier noyau de l'avant-garde correspondait à une volonté d'indépendance par rapport à la tutelle de l'Académie puisqu'ils envisageaient l'impressionnisme comme la voie de la modernité. Jean-Claude Marcadé précise :

« La dénomination d'« impressionnisme » est donc le mot d'ordre des modernistes russes dans la mesure où, dans l'impressionnisme, le pictural en tant que tel a pris le dessus sur les perversions de la représentation mimétique de la réalité dans l'art académique. »⁴⁴

Cependant, et malgré le titre du manifeste de David Bourliouk, celui-ci mentionne qu'il fait référence non pas aux impressionnistes français mais plutôt au fauvisme. Il tente pour la première fois dans cet essai de formuler un commentaire théorique des principes de la nouvelle peinture qu'il préconise.

Le 25 avril 1908 s'ouvre l'exposition *Les Tendances contemporaines en art*, organisée par Koulbine, Lentoulov et David Bourliouk. Koulbine développe comme Bourliouk dans une conférence « *L'Art libre comme base de la vie : Harmonie et dissonance* » le principe de la liberté subjective de création et d'interprétation.⁴⁵

Koulbine tente toutefois avec cette exposition de concilier l'art académique, néo-réaliste et les artistes comme Bakst et Benois avec *Stephanos* (les Bourliouk, Larionov et Lentoulov) qui correspondait à l'avant-garde moscovite.

Au printemps 1909, David Bourliouk présente *Guirlande-Stephanos, Vienok-Stephanos*, petite exposition de six peintres avec soixante dix huit œuvres. En septembre 1909, Bourliouk organise *la Guirlande, Vienok*, à Kherson.

⁴⁴ MARCADÉ, Jean-Claude, 1989, *Le futurisme russe*, p. 24.

⁴⁵ CONIO, Gérard, *L'art contre les masses*, p. 93.

Mais, c'est l'exposition à Odessa qui se déroule du 4 décembre 1909 au 10 juillet 1910 dont le titre est *Premier salon de VI. Izdebsky* organisée par le sculpteur Vladimir Izdebsky (1881-1964), qui établit pour notre phalanstère un virage fondamental dans leur approche d'une nouvelle esthétique. En effet, les tendances les plus représentatives de l'art européen moderne sont exposées et parmi les participants l'on rencontre : N. Altman, Bonnard, Braque, Balla, Bakst, Vuillard, Werefkin, Gleizes, Maurice Denis, Van Dongen, Kandinsky, Larionov, Lentoulov, Machkov, Matiouchine, Odilon Redon, Rouault, Signac, Le Fauconnier, Exter ou encore Jawlensky.

A l'été 1910, David Bourliouk reçoit à la Tchernianka un certain nombre d'artistes avec qui il fonde son phalanstère « espéré ». Le groupe prend dans un premier temps pour nom les Hyléens.

c. *Hylea : terre promise « des jeunes artistes en colère »*

A l'été 1910, les Bourliouk reçoivent leurs amis à la Tchernianka « ou comme les deux frères préféraient l'appeler, *Hyléa* version de ce mot en grec ancien ».⁴⁶

Ainsi s'y côtoient les poètes Vélimir Khlebnikov (1885 Oblast d'Astrakhan-1922), Benedikt Livchits (1886 Odessa-1939), Kamienski et de nombreux peintres comme Alexandra Exter (1882 Byalistok-1949), Mikhaïl Larionov (1888 Tiraspol-1964), E. Sagaïdatchny (1886-1961), Vladimir Tatline (1885-1953)⁴⁷, Elena Gouro et son mari Matiouchine qui est musicien, compositeur et peintre

Benedikt Livchits, qui a côtoyé la famille Bourliouk, raconte dans son livre sur l'épopée du futurisme l'atmosphère qui régnait à « *Hylae, l'antique Hylae, foulée par nos pieds prenait la signification d'un symbole et devait devenir un drapeau.* »⁴⁸

David Bourliouk et ses amis décident de fonder le groupe des Hyléens. De fait, l'arrivée sur la scène artistique de ce groupe Hylea « *pour qui le calme et le quiétisme (kéleïnost) avaient cessé d'être les seules qualités obligatoires pour l'oeuvre picturale, et qui se distinguait par une ouïe artistique plus déliée* »⁴⁹ marque radicalement un jalon dans l'histoire de l'art russe et ouvre la voie à la modernité.

⁴⁶ GRAY, Camilla, 2002, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, p.110.

⁴⁷ MARCADÉ, Valentine, 1990, *L'art ukrainien*, copie de la lettre d'invitation de David Bourliouk à Tatline p.184.

⁴⁸ LIVSHITS, Benedikt, 1933, *L'archer à un œil et demi*, p.242.

⁴⁹ LOBANOV, V.M, *Les groupements artistiques pendant ces vingt-cinq dernières années*, p.49.

David Bourliouk et ses partisans se rebellent contre la vieille tradition héritière des principes de l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg. Ces jeunes artistes ukrainiens ressentent alors peu à peu le sentiment de rejet de l'héritage du passé. Cependant, il ne s'agit pas de rompre avec n'importe quel passé artistique mais de condamner celui issu de la vieille tradition. David Bourliouk déclare d'ailleurs : « *Que le grand art aille se faire fiche !* ».⁵⁰

Ce phalanstère refuse l'art réaliste social pratiqué par les peintres Ambulants, l'esthétique raffinée et décorative du symbolisme de « *la Rose-Bleue* »⁵¹, et le modern style encouragé par le *Monde de l'Art*. Dorénavant, leur intérêt se porte sur la création d'un art de l'avenir, d'un art où tout est à construire. À ce titre, ils choisissent de s'appeler les Aveniristes (Boudietlanie).

De plus, David Bouliouk et ses compagnons éprouvent une passion pour l'art populaire et le folklore ukrainien qu'ils cherchent à associer à l'art russe. Passionnés par les enseignes des boutiques et les images populaires (loubkis), ils commencent à les collectionner et s'en inspirent dans leurs réalisations artistiques. Ainsi, ils opèrent un renversement dans la hiérarchie des valeurs puisque l'artisanat change de statut pour devenir un art à part entière. Leurs regards se dirigent également sur les innovations artistiques européennes dont ils ont connaissance grâce à l'apport d'Alexandra Exter qui effectue à partir de 1907, des séjours parisiens de plusieurs mois et qui rapporte un nombre impressionnant de revues et publications artistiques ainsi que des photographies d'œuvres ; l'ensemble formant un véritable trésor d'informations esthétiques. Valentine Marcadé évoque les Hyléens en ces termes :

*« Dans leur quête d'un art de l'avenir, ils rejetaient l'esthétisme fondé au nom de l'anti-esthétisme brut des civilisations primitives, remplaçant la perspective linéaire, par une construction déformée de la surface plane du tableau, décomposant les objets en éléments composites perçus à la fois de plusieurs points de vue, soulignant volontairement les contrastes des tonalités juxtaposées de chaque taches de couleurs. »*⁵²

⁵⁰ LIVCHITS, Benedikt, *L'archer à un œil et demi*, 1933, p.44.

⁵¹ *La Rose Bleue (Goloubaya Roza)* est le nom donné à une exposition de peintres symbolistes qui eut lieu à Moscou en mars 1907. Les participants de cette exposition forment un groupe artistique éponyme qui comprend des artistes comme Pavel Kouznetsov, Nikolai Sapounov, Sergueï Soudeïkine, Martiros Sarian, et le sculpteur Alexander Matveyev. Cette association disparut en 1910.

⁵² MARCADÉ, Valentine, 1990, *L'art ukrainien*, p.184.

Force est de constater que cette génération d'artistes va subir également l'influence de Paul Cézanne mais nous développerons ce point dans la partie concernant le futurisme.

Cette génération d'artistes ukrainiens cherche donc à « ôter la poussière de la tradition de leurs pieds » en proposant un renouvellement des arts par la conquête de formes esthétiques nouvelles. Il faut constater également que les origines de la première avant-garde sont à rechercher chez ces jeunes artistes natifs d'Ukraine. Il est essentiel d'insister sur la personnalité incomparable de David Bourliouk. Tous les artistes ukrainiens gravitant autour de David Bourliouk s'accordent à le décrire comme une personnalité à part et insatiable. Pour Kroutchonykh, David Bourliouk est :

*« Ce gros lard, éternellement plongé dans des recherches et des travaux artistiques, éternellement affairé, toujours plein de projets grandioses, est vraiment comme un enfant. Il est joueur, imprégné de joie de vivre, parfois même simplet. »*⁵³

Pour Maïakovski, son compagnon à l'école de Peinture, Sculpture et architecture et acteur du futurisme, Bourliouk est « *comme un vrai nomade, [David Bourliouk] plante sa tente sous tous les cieux* ». ⁵⁴

Tous les Hyléens insistent sur l'état d'effervescence qui règne au sein de leur groupe. Tous sont des créateurs, des expérimentateurs et leur caractéristique essentielle est leur pluridisciplinarité. Kroutchonykh est dessinateur, acteur et poète, Elena Gouro poétesse et peintre, Matiouchine musicien et peintre, Maïakovski peintre et poète... A Hyléa, tous les domaines de l'art à l'instar de la peinture, du dessin, de la poésie, de la gravure, et du théâtre vont être examinés et traités.

Cependant, un sujet se trouve au centre des débats de ce phalanstère puisqu'il leur semble fondamental de placer l'art russe sur un plan d'égalité avec l'art européen. Valentine Marcadé rapporte que :

« La confrontation des peintres ressortissant de l'Ukraine avec les courants esthétiques européens a produit un choc tel qu'il les a obligés de remettre en question leur vision de l'art en général et de prendre position par rapport

⁵³ KROUTCHENYKH, Alexandre, 1996, *Notre apparition. Pour une histoire du futurisme russe*, p.83.

⁵⁴ *Ibid.*, p.219, note 150.

*aux tendances les plus avancées de l'art moderne. C'est surtout Paris qui attirait tous ceux qui de près ou de loin touchaient les problèmes concernant l'art, [...] ».*⁵⁵

Dès lors, il s'agit pour Bourliouk de présenter son projet de renouvellement des formes esthétiques au public et les productions artistiques « hyléennes » qui en découlent. Et il va sans dire que ce public va bel et bien se prendre une gifle.

2) « *les Futuristes prennent les commandes !* »⁵⁶ : l'épopée du Futurisme

a. *Naissance et tentative de définition du futurisme russe*

Avant de tenter de définir le futurisme, nous devons rappeler qu'au commencement ce phalanstère se dénomme Hyléa. Dans le même temps le poète Khlebnikov invente le néologisme *Boudietlianie*, les aveniriens ou hommes du futur ou « Boudietlianstvo », formé du verbe être à l'infinitif « être » au futur et d'un suffixe qui est la contraction du mot *le monde slave*. »⁵⁷

Les premiers germes du Futurisme russe éclosent après la publication dans la presse moscovite, le 8 mars 1909, du *Manifeste Futuriste* dans le journal, *Le Soir, Vetcher*. Pour Marinetti, son auteur, il s'agit de capter l'attention du public, d'abord parisien, puisque le Manifeste est publié dans le journal le Figaro à Paris, qui se focalise sur les expériences cubistes de Braque et de Picasso et de l'amener à s'intéresser aux réalisations artistiques des futuristes Milanais. En effet, ces derniers exaltent la beauté de la vitesse, clament leur fascination pour le monde industriel, la glorification de « *la guerre - seule hygiène du monde* »⁵⁸ et la destruction des musées et des bibliothèques. Ils recherchent l'expression picturale du mouvement et revendiquent sa décomposition et sa représentation aussi bien en peinture qu'en sculpture.

Les jeunes artistes russes gravitant autour de David Bourliouk, marqués par la découverte du cubisme, fraternisent alors avec certains principes du *Manifeste futuriste* de Marinetti mais nous verrons qu'il existe des différences entre les deux tendances.

⁵⁵ MARCADÉ, Valentine, 1990, *L'art ukrainien*, p.176.

⁵⁶ PARTON, ANTHONY, 1993, *Mikhail Larionov and the russian avant-garde*, p. 56.

⁵⁷ MARCADÉ, Jean-Claude, 1989, *Le futurisme russe*, p.104.

⁵⁸ MARINETTI, F.T, 1909, *Manifeste du Futurisme*, article n°9.

La première manifestation futuriste russe se produit donc dans l'écriture et non en peinture. En effet, c'est à Saint-Petersbourg que le groupe de Bourliouk publie un manifeste *Le Vivier aux juges, Sadok sudej* énonçant les principes du futurisme russe. Didier Ottinger, spécialiste du futurisme, déclare dans son essai sur le futurisme russe :

« *Durant la seconde moitié d'avril 1910, la publication pétersbourgeoise Sadok Sudej (le Vivier aux juges), à laquelle participent peintres et poètes, apparaît comme la première manifestation d'un futurisme russe. Khlebnikov, David Bourliouk, ses deux frères, Vladimir et Nikolai, Mikhail Matiouchine et Vassily Kamienski forment la rédaction de la nouvelle revue.* »⁵⁹

Evgenia Petrova confirme la proposition précédente de Didier Ottinger en écrivant que « *en Russie, le futurisme a commencé avec la littérature* »⁶⁰.

Dans un souci de clarté pour le lecteur, nous allons tenter d'en proposer une définition. Ainsi, nous partons de l'idée que le terme futurisme correspond à un mouvement artistique. L'on peut donc d'ores et déjà parler d'art futuriste. La définition d'art futuriste que nous proposons est celle d'un art « *tel qu'on peut l'envisager notamment dans les domaines scientifiques et techniques, qui concernent l'avenir.* »⁶¹

Si nous cherchons, cette fois, le synonyme de futuriste, nous trouvons immédiatement comme réponse dans le dictionnaire « avant-gardiste » ou « d'avant-garde ». A la définition « d'avant-garde » correspond « *qui est novateur, qui devance, qui rompt avec la tradition, qui entend donner une impulsion au développement des idées, des techniques* ». ⁶²

Agnès Sola dans son ouvrage sur *le Futurisme russe* qui se veut « un ouvrage de vulgarisation, destiné à un large public, pour les non initiés »⁶³ déclare à ce sujet :

⁵⁹ OTTINGER, Didier, 2009, Cubisme + futurisme = cubofuturisme, in *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, p. 37.

⁶⁰ PETROVA, Evgenia, 2001, le futurisme dans l'art Russe, *Futurismo Italiano*, p.21.

⁶¹ Définition donnée par le CNTRL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, www.cntrl.fr/definition/futuriste

⁶² Idem, www.cntrl.fr/definition/avant-garde

⁶³ L'ANNE, Jean-Claude. Agnès Sola, *le Futurisme russe*. In: *Revue des études slaves*, tome 62, fascicule 1-2, 1990. L'énonciation dans les langues slaves [En hommage à René L'Hermitte, sous la direction de Jean-Paul Sémon et Hélène Włodarczyk] sous la direction de Jean-Paul Sémon et Hélène Włodarczyk. pp. 530-531.

« L'appellation de « futurisme » ne préjuge donc en rien de l'orientation réelle du groupe qui se l'est octroyée. A la limite elle n'est que l'équivalent d'avant-gardiste; elle manifeste comme elle le laisse entendre son étymologie, le seul refus du passé, sans qu'il soit possible de deviner la nature et l'étendue de ce refus. »⁶⁴

Par art futuriste, ou art d'avant-garde, nous entendons un art qui propose une vision futuriste des choses. Jean Claude Marcadé précise dans son ouvrage sur *le futurisme russe* que la traduction russe d'art d'avant-garde insinue art de gauche. Il s'agit tout d'abord d'un art rejetant l'idée d'un certain passé.

b. Caractéristiques du futurisme russe et divergences avec le futurisme italien

C'est dans l'écriture des manifestes que nous trouvons les principes du futurisme russe. Ces publications représentent des supports à la fondation de la collectivité futuriste et constituent des vecteurs de diffusion de leurs idées. En 1910, *le manifeste des peintres futuristes* revendique la libération de la peinture « de la tradition académique »⁶⁵. Les Hyléens ou futuristes veulent, à l'instar des futuristes italiens, la destruction de l'Académie. Ils luttent pour rompre avec la vision artistique rétrograde du passé, avec celle d'un art sous la tutelle de l'Académie de peinture de Saint-Pétersbourg, en opposition avec la tendance réaliste sociale des Ambulants. Cependant, c'est avec la publication du manifeste *Gifle au goût du public* signé par D.Bourliouk, V.Maïakovski, A.Kroutchonykh, V.Khlebnikov fin 1912 que le groupe futuriste pose les bases des principes futuristes. Valentine Marcadé relate : « Ce n'est qu'avec le recueil « *Gifle au goût public* », paru en décembre 1912 sur du papier d'emballage que seront formulés de façon précise les concepts des futuristes russes »⁶⁶. Les futuristes russes promulguent l'incompréhensibilité de l'Académie et indiquent que :

« *Le passé est étroit. L'Académie et Pouchkine sont plus incompréhensibles que les hiéroglyphes. Il faut jeter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, et Cie, par-dessus le bord du navire de l'Epoque contemporaine.* »⁶⁷

⁶⁴ SOLA, Agnès, 1989, *le futurisme russe*, p.8.

⁶⁵ LISTA, Giovanni, 1973, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*.p.164.

⁶⁶ MARCADÉ, Valentine, 1971, *Le renouveau de l'art pictural russe*, p.210.

⁶⁷ Ibid, extrait du Manifeste *Gifle au goût public*, p.210.

Gifle au goût public s'ouvre avec cette phrase « Nous seuls sommes le visage de notre temps. Dans l'art c'est nous qui sonnons le cor du temps ». Bourliouk et ses complices de fait écartent les symbolistes et les artistes issus du *Monde de l'Art*.

Les futuristes russes refusent l'idée de la beauté de l'esthétisme et du « bon goût », d'ailleurs dans leur manifeste *Gifle au goût public* il est question de s'attaquer et de gifler le « bon goût ».

Dans cette idée de gifler le bon goût, ils décident d'organiser des actions, des performances pendant lesquelles ils récitent leurs manifestes. Leurs lectures sont organisées telles des spectacles qui doivent scandaliser le public. Celui-ci doit être pris à parti et malmené. Ainsi lorsque Kroutchenykh récite *Gifle au goût public*, il renverse du thé sur le public qui se met à hurler ! Tout ce comportement n'est pas le fait du hasard puisque les futuristes ambitionnent d'établir une relation entre l'art et la vie par l'action. Ils désirent créer une relation forte avec le public en le déstabilisant, ils vont même jusqu'à se peinturlurer le visage. Leurs performances sont intentionnelles puisqu'elles doivent susciter la polémique et des réactions au sein du public. Les futuristes se réunissent dans le cabaret du *Chien errant* à Saint-Pétersbourg et au cabaret de la *Lanterne Rouge* à Moscou à partir de 1913. De plus, ils prônent le culte de la machine et du modernisme, à l'instar de leurs homologues italiens. Ils repensent l'art et ambitionnent de le rénover et de le révolutionner. De fait, ils cherchent à atteindre la radicalité de l'art grâce aux innovations techniques. Etre un futuriste, c'est, entre autres, d'avoir pour dessein de modifier les formes poussiéreuses de la création artistique existantes et de projeter l'expérimentation artistique dans une nouvelle dimension.

En outre, les futuristes russes et italiens se présentent comme un mouvement artistique en rupture dans le cadre du système littéraire et pictural. C'est dans un tel contexte que les futuristes italiens et russes rêvent de former une langue nouvelle et universelle où chacun pourrait communiquer. Anne Tomiche explique dans son essai sur les avant-gardes futuristes :

« Chez les futuristes italiens et russes, en particulier Depero et Khlebnikov, revient l'expression du désir d'inventer une langue qui pourrait être universellement comprise et parlée. »⁶⁸.

⁶⁸ TOMICHE, Anne, 2003, « Babel et les avant-gardes futuristes et dadaïstes », in *Les mythes de l'avant-garde*, p.155.

Toujours dans cette même démarche d'expérimentation artistique, les poètes futuristes Khlebnikov et Kroutchenykh inventent le terme *zaoum* désignant « un art au-delà de la raison » (en russe *Za* signifie au-delà et *Oum* l'esprit, l'intelligence) dans le but de renverser les bases de l'esthétique littéraire ou poétique. L'idée, pour eux sous-jacente, est la création d'un langage libre qui libère le mot. Pour Kroutchenykh, dans la « *Déclaration du mot en tant que tel* » « *la langue commune lie, la libre permet de s'exprimer plus pleinement.* »⁶⁹ Valentine Marcadé définit le *zaoum* comme :

*« Un langage poétique fondé sur le mot ayant une valeur par lui-même, hors des règles grammaticales, des associations sémantiques habituelles, délivrant la poésie des canons classiques et ouvrant la voie à une versification totalement libre, cherchant son sens dans le mot lui-même qui a sa vie propre, en dehors des implications psychologiques ou philosophiques qui sont plaquées par les poètes. »*⁷⁰

En 1912, les futuristes ont connaissance du cubisme de Braque et Picasso et David Bourliouk pose notamment les concepts cubistes dans ses œuvres. En 1913, Matiouchine publie sa traduction de l'ouvrage de Gleizes et Metzinger *Du cubisme*. David Bourliouk écrit d'ailleurs un article dans *Gifle au goût public* qui explique que les futuristes s'inspirent du travail de Paul Cézanne sur la représentation de la forme. Didier Ottinger écrit :

*« Bourliouk publie un texte dans lequel il affirme que Cézanne, père du cubisme, est à l'origine de la seule esthétique capable d'être revendiquée par l'avant-garde picturale et poétique »*⁷¹.

Alors que les futuristes italiens glorifient la modernité incarnée par les villes, les futuristes russes louent les vertus de la vie paysanne. Evgenia Petrova explique que :

« Les Futuristes russes définissaient eux-mêmes budetljany, gens de l'avenir et plaidaient pour la destruction du vieil art "mangé par les mites". À la différence des Futuristes italiens, qui étaient les partisans d'un nouveau

⁶⁹ *Manifestes Futuristes Russes*, p.29.

⁷⁰ MARCADÉ, VALENTINE, 1971, *Le renouveau de l'art pictural russe*, p 199.

⁷¹ OTTINGER, DIDIER, 2009, Cubisme + futurisme = cubofuturisme, in *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, p. 37.

monde basé sur la technologie, les Futuristes russes considéraient l'homme comme une partie de la terre et de la nature »⁷².

Même s'ils chantent le mythe du progrès à l'instar de leurs congénères italiens, les futuristes russes le font en affirmant leur passion primitiviste. Ainsi, ils collectionnent les dessins d'enfants, c'est le cas de Kamienski. Certains futuristes, comme Larionov, collectionnent des loubki et les objets du folklore ukrainien et s'en inspirent dans leurs œuvres. Alberto Fiz dans son essai sur *Le futurisme russe et l'Italie* écrit :

« Au désir de jeter Pouchkine du Bateau de la modernité et donc de liquider le passé le plus récent, se conciliait l'exigence de récupérer le passé lointain, un peu comme en Italie avec le mouvement des Valeurs Plastiques. Seulement dans le cas de la Russie, la référence n'est pas à l'art cultivé, mais à l'expérience populaire et aux formes artisanales. »⁷³

De plus, une autre divergence existe entre les deux futurismes. Elle réside dans le fait que le groupe des futuristes russes n'envisage pas d'alternative politique, pour ce qui concerne la période antérieure à la révolution, à savoir de 1910 à 1917. Le futurisme russe se veut un mouvement artistique et apolitique. Vadim Cherchennevitich déclare en 1916 : *« Le Futurisme russe s'intéresse seulement à l'art. Le Futurisme italien est un mouvement social, le russe est un mouvement artistique. »⁷⁴*

Par ailleurs, les futuristes italiens et russes diffèrent sur deux autres supplémentaires: la glorification de la guerre et « le mépris de la femme ». Tandis que les futuristes italiens vantent la guerre purificatrice moyen de fonder un monde sur des bases nouvelles⁷⁵, les futuristes russes envisagent un monde nouveau en procédant à la révolution des arts, au renouvellement des formes esthétiques et non par la guerre.

Quant au « mépris de la femme » ressenti par les futuristes italiens, il n'a pas lieu d'être chez les futuristes russes.

⁷² PETROVA, Evgenia, *Futurisme russe, le défi de l'avant-garde*, fiche de l'exposition. Lien internet : http://www.regione.vda.it/cultura/mostre_musei/mostre/scheda_f.asp?cod=16388

⁷³ FIZ, Alberto, *Le futurisme et l'Italie, Futurisme russe, le défi de l'avant-garde*

⁷⁴ CHERCHENEVITCH, Vadim, 1916, *Articles et notes sur l'art*, Moscou ; cité par Noëmi Blumenkranz Onimus, « Futurisme italien et Futurisme russe », *Europe* 552, avril 1975, p.21.

⁷⁵ MARINETTI, F.T, 1909, *Manifeste du Futurisme*, article n°9.

c. *Un Futurisme russe ou des futurismes russes ?*

En 1910, le groupe d'artistes rassemblé par D.Bourliouk s'appelle les Hyléens et élabore une stratégie commune visant à la révolution des arts. Rapidement, Khrouatchenikh crée le néologisme des Aveniristes ou *Budetlanie* pour se démarquer des futuristes Italiens et Maïakovski rajoute « les Aveniristes sont les hommes de demain. Nous sommes à la veille de ce demain. »⁷⁶

En 1910, l'exposition du *Valet de Carreau, Boubnovii Valet*, signifiant dans le langage des cartes « l'arnaqueur », présente non seulement les dernières réalisations des Aveniristes mais aussi d'artistes représentants des dernières tendances de l'art moderne ou d'avant-garde. Cette première exposition du *Valet de Carreau* s'avère courte puisqu'elle se tient de décembre 1910 à janvier 1911.

Sur les trente-huit participants avec une présentation de 250 œuvres, nous trouvons les noms de Vladimir et David Bourliouk, Gontcharova, Larionov, Machkov, Exter, Falk, Lentoulov, Survage et Malévitch... Y sont invités également les Russes de Munich Kandinsky et Werefkin, et des peintres français comme A.Gleizes, Le Fauconnier, L.A. Moreau. D'ailleurs, cette exposition scandalise Ilia Répine, maître tout-puissant de l'Académie impériale, qui dans un geste de désapprobation à la vue de la première salle, se met à cracher par terre pour signifier sa répulsion. Valentine Marcadé parle de l'impact majeur de cette exposition pour les Futuristes :

« On voit donc qu'il s'agissait d'une confrontation internationale ; elle allait plus loin que « la Guirlande » dans sa volonté de mettre fin à l'art ancien et de créer l'art du XX^e siècle. »⁷⁷

A la suite du Valet de Carreau, une dispute éclate entre Bourliouk et Larionov et leurs divergences de vue finissent par avoir raison de leur amitié. C'est le temps de la brouille et Larionov, reproche à Bourliouk, Machkov, Falk, Exter, Lentoulov, Kontchalovski, leur soumission à l'art européen et d'être de pâles imitateurs de Cézanne. Cette dispute entraîne la création du groupe « *La Queue de l'âne* » en 1912 par Larionov et Gontcharova. Jean-Claude Marcadé explique que :

⁷⁶ MAÏAKOVSKI, V, 1955, « Boudietlanié », Les Aveniristes, *Œuvres complètes*, T.1, p.329.

⁷⁷ MARCADÉ, Valentine, 1971, *Le renouveau de l'art pictural russe*, p.204.

« Les peintres de ce groupe faisaient profession de néoprimitivisme, cherchaient leur inspiration plastique en Orient, plaçaient au premier rang l'art des icônes, les enseignes, les images populaires de tous les pays en particulier les russes (*loubok*). »⁷⁸

Gontcharova se démarque également du *Valet de Carreau* trop proche de la peinture française de Cézanne et du cubisme car, selon elle, le cubisme existe déjà de manière latente dans les sculptures de femmes en pierre (*Kammenié baby*) de l'art des Scythes. De plus, pour se démarquer des aveniristes, Larionov choisit d'appeler son groupe les aveniriens ou *Boudouchniki*.

Parallèlement, en février 1910, un autre groupe se constitue à Saint-Pétersbourg autour d'Elena Goura et de son mari Matiouchine : *l'Union de la Jeunesse*. Cette association de peintres regroupe des personnalités comme Olga Rozanova, Pavel Filonov, V.Markov.

En 1913, les Hyléens changent de nom et se font désormais appeler « Les Cubo-futuristes », du nom du, nouveau mouvement artistique qu'ils créent, le cubo-futurisme. Comme le dit Didier Ottinger :

« Le préfixe « cubo » a pour David Bourliouk et ses amis, une double signification : il vise à la fois à distinguer le nouveau mouvement de son antécédent italien et de l'égo-futurisme, et confirme, en outre, l'attachement de ses membres aux leçons du cubisme. »⁷⁹

Pendant l'année 1913, David Bourliouk, accompagné de Maïakovski et de Kamienski, se rend dans dix-sept villes de l'Empire afin de diffuser le message futuriste. Parallèlement, Larionov publie son *Manifeste du Rayonnisme et des Aveniriens*, posant les premières bases de la peinture abstraite, alors que l'opéra cubo-futuriste *Victoire sur le Soleil*, dont les décors et les costumes sont réalisés par Malévitch porte déjà les premiers embryons de son *Quadrangle Noir* de 1915 et du suprématisme.

⁷⁸ MARCADÉ, Jean-Claude, 1989, *Le futurisme russe*, p.105.

⁷⁹ OTTINGER, Didier, 2008, « Cubisme + futurisme = Cubofuturisme », in *Le futurisme à Paris, une avant-garde, explosive*, p.37.

Nous pouvons poser l'hypothèse suivante en reprenant les mots de David Bourliouk qui affirme que « le futurisme n'est pas un école mais une nouvelle attitude »⁸⁰. Cette formule explique que le futurisme russe ne constitue pas un système artistique homogène mais donne naissance à différentes tendances et à des groupements divers dont le dénominateur commun fut la soif de nouvelles formes d'art de l'avenir alliée au maintien d'une certaine tradition à travers, notamment, la référence au primitivisme.

Il est donc primordial de garder en mémoire que le futurisme des Hyléens ouvre la voie aux autres mouvements artistiques et annonce le néo-primitivisme, le cubo-futurisme, le rayonnisme et le suprématisme.

Même si le futurisme italien a influencé le futurisme russe, ce dernier s'en est détaché rapidement pour devenir parfaitement autonome et inscrire sa propre destinée dans l'histoire de l'art russe. Il est donc essentiel de noter l'importance de cette phalange d'artistes ukrainiens à la naissance de la première avant-garde russe, appelée également avant-garde ukrainienne, que l'on délimitera de 1907 à 1917. En effet, la plupart des artistes futuristes sont natifs d'Ukraine (Larionov et Malévitch étant à demi ukrainiens), ce qui nous permet de déduire que le berceau de la première avant-garde est à chercher en Ukraine et non pas en Russie. De fait, Baranov appartient et participe à cette avant-garde ukrainienne.

Pour conclure notre partie sur le futurisme nous devons mentionner que la caractéristique majeure des futuristes réside dans leur pluridisciplinarité puisqu'ils recherchent l'interaction entre les tous les arts et la matérialisation du concept de l'œuvre d'art totale, mis en place par Wagner au siècle précédent. L'alliance de la peinture et de la musique sera évoquée avec *Victoire sur le Soleil*, opéra suprématisme de Malévitch, Matiouchine et Khlebnikov ainsi qu'avec la création du piano optophonique de Baranov-Rossiné. Evgenia Petrova déclare à ce propos :

« Les boudetiаны russes étaient multiformes, tout autant que les futuristes européens, ils étaient pour la plupart aussi bien artistes que poètes (Vélimir Khlebnikov, Vladimir Maïakovski, Alexeï Kroutchenykh, David Bourliouk,

⁸⁰BOURLIOUK, David, 1994, *Fragments des souvenirs d'un futuriste*, p.63.

*Elena Gouro ou aussi bien artistes que musiciens (Nikolaï Kul'bin, Vladimir Baranov-Rossiné, Mikhaïl Matiouchine). »*⁸¹

L'auteur précise également que « *le concept de futurisme [peut être envisagé] comme art qui forme le futur de l'homme, indépendamment des styles, des genres et des formes choisis par le créateur* »⁸².

Nous avons découvert le parcours de jeune artiste ukrainien Baranov qui retient la leçon des maîtres du paysage du XIX^e dans sa peinture. La rencontre avec les artistes du futurisme russe est déterminante car elle lui permet d'entrer dans l'avant-garde et de participer à ses premières manifestations importantes.

Mais Baranov ne veut pas s'arrêter en si bon chemin. En 1910, il décide donc de partir à la conquête de Paris.

⁸¹ PETROVA, 2005, Evgenia, le futurisme dans l'art russe, p.22.

⁸² *Ibid.*, p.29.

DEUXIEME PARTIE

Les années parisiennes : une carrière artistique pluridisciplinaire et prolifique.

A. Paris, épiceutre des recherches de l'avant-garde russe

1) La tradition du voyage parisien pour les jeunes artistes russes

Après avoir été renvoyé de l'Académie impériale le 21 décembre 1909, en raison de son fort absentéisme, Baranov expose deux toiles, *Soleil* et *Inondation*, lors de la rétrospective *Impressionnistes* qui se déroule à Vilno durant l'hiver 1909-1910. Un critique commente deux de ses œuvres dans un journal local et déclare à son sujet :

« Dans deux de ses toiles appelées Soleil, Baranov a donné un excellent exemple de la peinture impressionniste- pointilliste la plus récente. Il emploie une technique spéciale pour transmettre l'éther, le mouvement éternel de l'air : en peignant des points et des marques. Le coucher de

soleil de Baranov est un exemple d'un ce genre de peinture et son travail est très intéressant pour la scène artistique. »⁸³

L'année 1910 marque un tournant radical dans la carrière de Vladimir Baranov puisque notre artiste prend une décision majeure : celle de quitter la Russie pour se rendre en Europe et s'installer à Paris. Cette motivation pourrait correspondre à la tradition des jeunes artistes russes sortant de l'Académie de se rendre en Europe, notamment en Allemagne et à Paris pour parfaire leur enseignement. En effet, les nouveaux académiciens de Saint-Pétersbourg disposent de bourses d'études (*zagraničnaya Komandirovki*) pour étudier à l'étranger. En réalité, les jeunes académiciens partent surtout en Europe pour y parfaire leur formation artistique car ils ne détiennent pas le savoir technique nécessaire à leur future carrière.

Les voyages des artistes russes en Europe ont commencé dès les années 1890 où certains maîtres de la peinture russe sont venus s'informer des dernières avancées de la peinture française impressionniste et post impressionniste. En 1895, Benois, Somov et Bakst se rendent à Paris et fréquentent l'Académie Julian ainsi que l'Ecole des Beaux-arts. Ils travaillent à copier les chefs-d'œuvre du Louvre, apprennent la technique picturale française puis repartent en Russie, forts de ce nouveau savoir faire.

A la fin du XIX^e siècle, Paris accède au statut de « Capitale des Arts », en raison non seulement de l'atmosphère d'effervescence artistique qui y règne mais aussi parce que la métropole constitue un pôle d'attraction pour la création. Ainsi, c'est à Paris que s'accomplissent les réalisations esthétiques les plus novatrices grâce, notamment, aux nombreuses manifestations artistiques qu'accueille la Ville, en particulier ses Salons qui se déroulent au Grand Palais.

Les Salons, tels que le *Salon des Indépendants* qui voit le jour en 1884, le *Salon d'Automne* créé en 1904, ou le *Salon d'hiver* né en 1907, sont des lieux de présentation des dernières tendances et attirent artistes et collectionneurs du monde entier. En outre, la beauté de la ville, son caractère romantique et le faible coût de la vie séduisent de nombreux artistes étrangers, et pas seulement des russes.

Au début du XX^e siècle, il existe néanmoins une kyrielle de raisons empêchant certains artistes de l'avant-garde ukrainienne, voire russe, d'accéder à l'enseignement

⁸³Severo zapadnyi golos, *La voix des pièges du Nord*, Sur l'exposition Impressionniste, 12 janvier 1910. Archives N°1249.

académique impérial après leurs études d'art dans des écoles provinciales, au premier rang desquelles le manque d'argent, de relations et l'appartenance au judaïsme. Force alors est de constater que la seule alternative qui se présente à eux est de poursuivre leur enseignement artistique à l'étranger, ce qui leur permet d'accéder à un niveau de technicité artistique auquel ils n'avaient jusque là pas accès. Tel sera l'itinéraire de Chagall, notamment. Certains artistes choisissent dans un premier temps, l'Allemagne, avant de venir à Paris. Sonia Terk, future Sonia Delaunay, réside ainsi à Karlsruhe pour y suivre des cours de dessin et s'installe à Paris en 1905. Elle y suit les cours de l'Académie de la Palette. Quant à Alexandra Exter, après des études à l'école des Beaux-arts de Kiev, elle décide de partir pour Paris en 1907 où elle fréquente l'Académie de la Grande Chaumière. Les artistes ukrainiens, tels que les frères Bourliouk qui séjournent à Paris en 1904-05, viennent y chercher des expériences nouvelles.

Au début de l'année 1910, Baranov est un jeune artiste ukrainien et juif, chassé de l'Académie impériale. En perdant son statut d'élève académicien, il se voit dans le même temps retirer son droit de résidence temporaire⁸⁴ à Saint-Pétersbourg qui lui avait été octroyé par l'Académie, ce qui précipite probablement son exil à Paris.

2) « La Ruche » : centre de création et refuge des artistes de l'avant-garde russe et ukrainienne

Lorsqu'il arrive à Paris, Baranov plonge dans l'ambiance russophile de la capitale dont la vie culturelle est alors fortement influencée par la présence de la communauté russe, établie depuis 1907. Les échanges artistiques entre la Russie et la France se développent depuis la fin du XIX^e siècle, avec entre autres événements déterminants la rétrospective de peinture russe organisée par Serge Diaghilev au Salon d'Automne de 1906. Avec sept-cent-cinquante œuvres exposées et cinquante-trois artistes représentés, cette rétrospective avait pour ambition de présenter l'art russe dans toute sa diversité mais également de revendiquer l'égalité de l'art russe avec la tradition artistique européenne. L'exposition rencontre un immense succès et participe au développement de

⁸⁴Sorte d'autorisation administrative impériale assez proche d'un visa autorisant les juifs à vivre dans la capitale russe, pièce numéro 16 des archives du musée d'Etat Russe. Cf. Lettre du 27.01.2005 du Musée d'Etat Russe adressée à monsieur Dimitri Baranov.

ce goût nouveau des Parisiens pour la culture russe, véritable phénomène de mode qui s'accroît avec les représentations des ballets russes de Diaghilev.

Dès 1905, influencés par Cézanne, les artistes russes ou ukrainiens choisissent volontairement d'émigrer dans le quartier de Montparnasse et s'installent à la *Ruche*, dont les ateliers sont réputés les moins chers de Paris. La Ruche fut réalisée par le sculpteur Alfred Boucher (1850-1934), lequel après avoir acquis une fortune considérable décida d'aider les artistes sans ressources en créant pour eux des ateliers à bas prix. Il souhaitait ainsi fonder un lieu de rencontres pour les artistes, un terrain propice aux échanges d'idées et aux expérimentations esthétiques touchant la peinture, la sculpture, la musique et la poésie. Boucher acheta alors un terrain entre le passage de Dantzig et la rue de Vaugirard, puis le pavillon des vins de Bordeaux en forme de rotonde ainsi que d'autres pavillons construits pour l'Exposition Universelle de 1900 qui venait de se clôturer. Cette cité d'artistes doit son nom à Boucher lui-même qui imaginait les artistes bourdonnant d'inventivité dans leurs ateliers, les comparant à de véritables abeilles s'activant dans une ruche. La Ruche se composait de deux étages et l'on y recensait environ cent-quarante ateliers.

Dominique Paulvé décrit ainsi *la Ruche* :

« À l'intérieur du pavillon principal, tout autour de l'impressionnant escalier de bois sombre, 140 ateliers en forme d'alvéoles sont bientôt prêts à recevoir leurs occupants : le rez-de-chaussée, plus haut de plafond, est bien évidemment réservé aux sculpteurs, les deux étages aux peintres et autres artistes. Le système de location est particulier, et un peu à la tête du client : [...]. Le système d'Alfred Boucher est d'autant plus particulier qu'il oublie de réclamer son dû symbolique aux occupants qu'il juge les plus nécessaires. »⁸⁵

Quand Baranov emménage dans la capitale parisienne, il vit près de la gare de l'Est puis dans le XV^e arrondissement, non loin de *la Ruche*. D'abord, il loge au numéro 7 de la rue Belloni (aujourd'hui rue d'Arsonval) jusqu'en 1911, puis de 1912 à 1913, il s'installe au 2 passage de Dantzig, adresse même de la *Ruche*. Il résidera ensuite à Sèvres, en région parisienne, de 1913, jusqu'à l'entrée en guerre de la France contre l'Allemagne.⁸⁶

⁸⁵PAULVÉ, Dominique, 2002, *la Ruche*, p.43.

⁸⁶BREUILLAUD LIMONDIN, Pierre ET MAUSSET, Marie-José, 1980, *Baranov-Rossiné, Daniel-Vladimir*, p.29.

La Ruche est réputée à l'étranger pour être un lieu accueillant des artistes sans distinction de nationalités et de religions. Elle est également connue pour son intense effervescence artistique et apparaît comme un creuset d'artistes international parmi lesquels figurent l'Italien Amédeo Modigliani (1884-1920), le Japonais Léonard Foujita (1886-1968), le français Fernand Léger (1881-1955) et dont les russes-ukrainiens sont Alexandre Archipenko (1887-1964), Natan Altman (1889-1970), Jacques Chapiro (1887-1972), Pinchus Krémègne (1890-1981), Jacques Lipchitz, Lituanien (1891-1973), Chaïm Soutine, Biélorusse (1893-1943) et Marc Chagall (1887-1985). Ces artistes formeront la première école de Paris en peinture.

Cependant, à partir de 1905, les artistes juifs russes et ukrainiens sont parfois obligés de fuir leur pays en raison de l'antisémitisme qui croit depuis la fin du XIX^e siècle et qui se traduit par des pogroms particulièrement meurtriers en Ukraine. Charlotte Waligora retrace le cours des événements et explique :

« La révolution de 1905 avait éveillé le nationalisme des Cent-Noirs, mouvement d'extrême droite, qui organisa des pogroms à l'encontre des communautés juives de Russie. Cet antisémitisme ne tardera pas à se fondre dans la politique de russification qui fut menée dans le pays à partir de 1907. Les autorités activèrent ce sentiment mettant en place un système électoral qui favorisait désormais les russes, isolant les juifs et les polonais qui étaient d'ailleurs minoritaires. Mais surtout, en 1909, l'Union de la Noblesse soutenue par les autorités et le clergé orthodoxe devait amorcer une nouvelle campagne antisémite qui fut cette fois d'une envergure géographique et d'une violence sans précédent. »⁸⁷

Cette question de l'émigration des artistes juifs russes à Paris évoque celle du statut des juifs au sein de l'empire de Nicolas II. En effet, lors de notre recherche sur Baranov, nous ne sommes pas parvenus à comprendre les raisons de son admission à l'Académie Impériale étant donné sa judéité laquelle aurait précisément dû empêcher son intégration.

Lors de notre séjour à Saint-Pétersbourg, nous n'avons trouvé aucune trace des conditions d'entrée de Baranov dans les archives de l'Académie des Beaux-Arts. Nous

⁸⁷WALIGORA, Charlotte, « Des artistes russes en France au XX^e siècle », in *Russes*, catalogue d'exposition, Musée de Montmartre (20 juin au 21 septembre 2003), Paris, p.113.

avons interrogé le fils de l'artiste à ce sujet, Monsieur Dimitri Baranov, lequel n'a pas été en mesure de nous répondre.

Comment est-il possible qu'un étudiant ukrainien juif ait pu intégrer les bancs de l'Académie pétersbourgeoise et ce dans un contexte politique si défavorable aux juifs depuis l'assassinat du Tsar Alexandre II en 1881 ?

En effet, nous savons que sur les quinze participants à cet attentat, une seule terroriste dénommée Gesia Gelfman était juive et que sa participation va être le prétexte d'une politique antisémite pratiquée par le gouvernement tsariste. Le dessein du gouvernement d'Alexandre III se résume dans cette phrase officielle : « *Un tiers des Juifs sera converti, un tiers émigrera, un tiers mourra* ».

Cette politique xénophobe et ségrégationniste envers les Juifs est un phénomène récurrent dans l'histoire de la Russie. La communauté avait déjà été frappée d'ostracisme sous le règne de Catherine II laquelle, dès 1790, les avait contraint à vivre dans une zone de résidence située en Ukraine, s'étendant de la Baltique à la mer Noire.

Nicolas II, qui accède au trône en novembre 1894, poursuit et augmente les mesures discriminatoires envers les Juifs. Il impose notamment un système de quotas, qui reste en vigueur jusqu'en 1917, limitant le nombre des juifs dans les établissements d'enseignement et procède à leur expulsion dans les grandes villes de l'Empire comme Saint-Pétersbourg, Moscou et Kharkov⁸⁸.

Il semble que l'étude réalisée par Claire Le Foll sur l'École *artistique de Vitebsk* permet d'appuyer notre hypothèse selon laquelle Baranov aurait fait partie des quotas d'étudiants juifs autorisés à poursuivre un enseignement supérieur. De fait, l'admission de Baranov selon le critère des quotas à l'Académie apparaît vraisemblable et cohérente puisque Claire Le Foll écrit:

« *En 1887, un numerus clausus limita leur nombre à 10 % des effectifs scolaires dans la zone de résidence, à 5 % dans le reste de la Russie et à 3 % à Moscou et à Saint-Pétersbourg.* »⁸⁹

Cependant, l'auteure ajoute que l'entrée des élèves au sein de l'Académie Impériale était conditionnée à la réussite d'un concours d'entrée comportant différentes disciplines. Il fallait donc aux élèves postulants réussir diverses épreuves comme celles de

⁸⁸BARON, S, 1969, *Russian Jew under Tsars and Soviets*, p.66.

⁸⁹ LE FOLL, Claire, 2011, *L'École artistique de Vitebsk, (1897-1923)*, p.31.

langue russe et de littérature. Elle prend pour exemple celui du peintre juif Iouri Pen (1854-1937) qui échoue au concours d'entrée de l'Académie en raison de son faible niveau de russe.⁹⁰

Baranov aurait donc été admis à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg non seulement grâce à la politique des quotas réservés aux étudiants juifs mais aussi et surtout en raison de sa réussite au concours d'entrée.

Quant à son arrivée à Paris en 1910, il semble plus probable de déduire le véritable moteur de l'installation parisienne de Baranov ait été une quête d'expérimentations artistiques plutôt qu'un désir de fuir ses origines religieuses.

3) L'expérience du cubisme et du futurisme

a. Baranov : l'arrivée d'un artiste de l'avant-garde russe

Pendant son séjour parisien de quatre années Baranov participe à de nombreux salons, parmi lesquels le Salon d'Automne de 1910, où il présente sa toile *Les Barques*. Son nom apparaît ensuite dans le catalogue du 27^e Salon des Indépendants qui se déroule du 26 avril au 13 juin 1911 dans les locaux du pavillon du quai d'Orsay et où il expose *Repas* et *Portrait*. Au Salon d'Automne de 1912, il présente deux natures mortes. En 1913, au Salon des Indépendants, ayant lieu du 19 mars au 18 mai, il présente la sculpture *Rythme*⁹¹. Au Salon d'Automne de la même année, les œuvres de Baranov exposées sont *Le Coq à la Rhubarbe* et *Portrait*. Au 30^e Salon des Indépendants, qui se tient du 1^{er} mars au 30 avril 1914, Baranov montre au public *Capriccio Musical*, *La Danse*⁹², et la sculpture *Symphonie n°2*. Depuis 1909, et après une phase impressionniste semblable à celle du phalanstère de David Bourliouk, Baranov choisit la voie du cubisme comme mode d'expression picturale. En effet, il faut rappeler à son arrivée dans la capitale des arts, que c'est le cubisme de Braque et Picasso qui constitue la tendance artistique dominante sur la scène artistique parisienne.

Parallèlement, à Munich, en septembre 1910, Kandinsky organise une exposition de la Neue Künstlervereinigung. Le Fauconnier, David et Vladimir Bourliouk participent à la

⁹⁰ *Ibid*, p.56.

⁹¹ ANNEXES, p.22

⁹² ANNEXES, p.23

rédaction du catalogue et l'événement met en lumière le travail de plusieurs artistes français.. Il est possible que Baranov ait vu cette exposition lors de son passage dans la ville puisqu'il s'est rendu à Munich la même année.

En Russie, les jeunes peintres de l'avant-garde russe, dont David Bourliouk et son complice Larionov, organisent l'exposition du « Valet de Carreau » (*Boubnovii Valiet*). Evgenia Petrova revient sur l'étrangeté du titre attribué à cette l'exposition :

« En 1910 s'ouvre l'exposition au titre bizarre de " Valet de Carreau "». Il a été inventé par Mikhaïl Larionov pas seulement pour contrecarrer les désignations romantiques et symboliques d'autres expositions de l'époque (" La Rose Bleue ", " Vienok Stephanos " (La Guirlande), etc. En effet, en russe comme en français le " Valet de Carreau " désigne un homme indigne de confiance, un filou, un arnaqueur, un escroc. Ainsi le titre même de l'exposition (puis de l'association artistique) montre sa nature ironique, appelée à épater. »⁹³

Cette exposition marque un tournant dans l'histoire de l'art russe car elle s'attache à positionner ce dernier sur un plan d'égalité avec l'art européen. Trois tendances picturales y sont représentées : le cézannisme russe, avec les peintres Lentoulov, Robert Falk, Piotr Kontchalovski, Ilia Machkov et Alexandre Kouprine, la tendance primitiviste, avec les frères Bourliouk, David et Vladimir, Larionov et sa compagne Natalia Gontcharova et Kasimir Malévitch et les Russes de Munich, à savoir Kandinsky, Jawlensky et Marianne Werefkin, considérés comme des expressionnistes symbolistes et auxquels l'exposition accorde une large place.

Il faut noter que c'est Lentoulov qui se trouve à l'origine de cette réunion de peintres novateurs et que David Bourliouk et Larionov sont venus le seconder à la suite de l'exposition. *Le Valet de Carreau* est un hymne à la peinture de Cézanne autant qu'une ode aux contrastes des couleurs de Van Gogh et de Matisse.

Concernant les cézannistes, il est intéressant de mettre en exergue leur caractère à la fois de peintres mais également de véritables bâtisseurs puisque :

⁹³PETROVA, Evgenia, «La Renaissance a brûlé... » les voies de l'avant-gardes russes dans les années 1900-1920, in *La Russie et les Avant-Gardes*, 2003), p.27.

« *Utilisant les conquêtes de Cézanne, [...], ils rendaient à l'objet toute sa masse, son volume, sa couleur, sa forme tridimensionnelle, visaient à une synthèse de la couleur et de la forme.* »⁹⁴

Cependant, il est important de rappeler qu'à la suite du *Valet de Carreau*, qui a donné naissance à une association artistique éponyme, Larionov et David Bourliouk se brouillent. Dans un tel contexte, Larionov conçoit son propre groupe qu'il appelle de façon provocatrice la *Queue de l'âne*, en référence à l'exposition organisée aux Indépendants présentant « *des tableaux peints par la queue de l'âne Bon Lolo et [...] comme sortis d'un pinceau d'un peintre italien inconnu nommé Boronali !* ».⁹⁵

Larionov et sa compagne Natalia Gontcharova reprochent au *Valet de Carreau* leur soumission à la peinture occidentale française dont ils ne produiraient en réalité qu'une pâle et mauvaise imitation. Toujours selon eux, la peinture russe doit dorénavant s'affranchir de l'empreinte occidentale et puiser aux sources de l'Orient pour devenir une école autonome.

Désormais, la scission entre Larionov et Bourliouk est irréversible. Les deux groupes connaissent des destinées indépendantes et Larionov définit le néo-primitivisme comme une tendance picturale qui prend sa source dans l'art populaire et qui regarde dans les dessins d'enfants, les objets issus de l'artisanat, les broderies, les icônes, et les images populaires (les *lioubki*), issus du folklore russe et ukrainien. Les néo-primitivistes souhaitent parvenir au renouvellement des formes esthétiques par l'invention d'une nouvelle picturalité.

Evgenia Petrova explique au sujet de Gontcharova et Larionov :

« *Ils se tournent vers l'art populaire : les proportions déformées des figures, les tournures maladroites, les visages similaires (typiques), les couleurs simples et éclatantes apparues dans les œuvres de Gontcharova à la fin des années 1900 sont traditionnellement utilisées par les sculpteurs sur bois, et les artisans qui fabriquent des rouets et des jouets*

⁹⁴ SARABIANOV, Dmitri, 1973, *Russian Painters of the Early Twentieth Century (New Trends)*, p.141.

⁹⁵ MARCADÉ, Valentine, 1971, *Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914*, p.225-226.

peints. Des scènes de la vie rurale sont représentées par l'artiste de façon simplifiée, comme à travers les yeux et le pinceau d'un paysan.»⁹⁶

b. Baranov et le cubisme cézannien

Une fois arrivé à Paris, Baranov change de nom pour se faire appeler Daniel Rossiné. Selon Tatiana Baranov, la fille de l'artiste, le choix de ce nom prend sa source dans le célèbre roman de Cervantes, *Don Quichotte*, et dans le nom attribué au héros à son cheval, Rossinante. En gommant ainsi ses origines religieuses, Baranov cherchait-il à intégrer plus facilement la communauté artistique parisienne et à gagner ainsi la fortune critique ?

Nous pouvons mettre en parallèle la démarche analogue de Chagall avait eu une démarche analogue lors de son installation à la Ruche en 1909. Il avait, en effet, francisé son prénom d'origine, Moïsha (Moses), en optant pour Marc.

En 1910, les tendances artistiques qui prédominent à Paris sont issues des anciens Fauves et du cubisme de Braque et Picasso, qui devient le mode d'expression privilégié de Baranov dans les années 1910. Précisons, cependant, que ce que le cubisme auquel adhère Baranov et les artistes russes dans les années 1910 à 1912 est en réalité un cubisme cézannien, considéré comme la première phase du cubisme.

L'empreinte de Paul Cézanne (1839-1906) sur la production des œuvres de Baranov de l'année 1910-1911, se décèle dans des peintures de paysages, de natures mortes, de portraits et d'autoportraits. En effet, les tableaux de Baranov comme *Chaise à la bougie*, *Château Rose*, *Paysage à l'arbre et Arbre bleu* mettent en oeuvre les principes picturaux du maître d'Aix dont le théorème consiste en la géométrisation des volumes de la nature. Nous mettrons, cependant, en évidence que Baranov assimile la leçon cézannienne pour mieux en dégager un style propre.

Rappelons qu'à la fin du XIX^e siècle, Cézanne revendique un art dont la source relève de la Nature elle-même et non plus des impressions subjectives ressenties par le

⁹⁶PETROVA, Evgenia, 2003, «La Renaissance a brûlé... » les voies de l'avant-gardes russes dans les années 1900-1920, in *La Russie et les avant-gardes* p.27.

peintre comme c'était le cas dans l'impressionnisme. En observant la Nature, il découvre que celle-ci peut être recomposée à partir de différentes formes géométriques :⁹⁷

« Traiter la nature par le cône, la sphère, le cylindre, le tout mis en perspective de sorte que « chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue [...]. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface [...]. »

Cependant pour accéder à la forme, Cézanne doit reconsidérer les effets de la couleur. Il poursuit toute les conséquences de son postulat en affirmant que *« quand [les tons] sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modèle tout seul »*. Cézanne recourt au procédé de la modulation de la couleur qui consiste à ajuster une zone de couleur aux zones de couleurs voisines. C'est donc la couleur en fonction de sa disposition et de son orientation qui permet de rendre le volume à l'objet sur la surface de la toile.

De fait, Cézanne éprouve deux perceptions visuelles simultanées, l'une réside dans la sensation de la profondeur et la seconde dans sa connaissance de l'espace. Par conséquent, il propose une vision binoculaire du tableau, à savoir que chaque objet peut être observé sous différents points de vue. Dans le même temps, l'artiste veut rendre à l'objet son épanouissement et considère que l'espace de la perspective doit être détruit. Cézanne rompt donc avec le système de la perspective albertienne et restitue la profondeur du tableau que les impressionnistes avaient enlisé dans les effets du coloris.

La révolution cubiste initiée par Braque et Picasso dès 1908, prend en partie sa source dans les principes cézanniens.. L'année 1907 consacre Paul Cézanne comme le maître de l'art moderne, puisqu'une grande rétrospective posthume a lieu à Paris au Salon d'Automne.

Picasso et Braque reprennent à leur compte les principes cézanniens dans leur peinture, parmi lesquels la géométrisation des formes, la palette de tons sourds (tels que des ocres et des verts), une composition rigoureuse, l'absence de perspective, la simplicité

⁹⁷Lettre de Cézanne à Emile Bernard du 15 avril 1904.

des volumes et l'absence de détails. La période cubiste des années 1907 à 1909 est appelée à ce titre cubisme cézannien, voire cézannisme géométrique.

Dans un tel contexte artistique, Baranov s'adonne au cubisme cézannien mais dans une version que nous pourrions qualifier « d'édulcorée ». Ainsi, dans *Pont sur le Canal* appelé aussi *Paysage de Norvège au canal*⁹⁸, nous notons une évidente référence à l'œuvre de Cézanne pour ce qui concerne la construction quasi architecturale de l'espace de la toile, une absence évidente de perspective, une géométrisation des éléments naturels notable dans les arbres, une structuration géométrique et simplifiée de l'habitat. En effet, le pont n'est qu'un simple arc de cercle réalisé par un trait rapide de pinceau ainsi que les fenêtres qui sont matérialisées par des bâtons verticaux. Nous notons aussi l'emploi d'une palette proche de celle de Cézanne comme les différents tons de vert, d'ocre et de marron dans le même tableau ainsi que dans *Chaise et à la bougie*⁹⁹ et dans *Petite ville en Norvège*.

Cependant, dans les deux dernières toiles citées, les couleurs cézanniennes sont agrémentées de coloris extrêmement lumineux (le rose et le violet), souvenirs de l'Ukraine natale et de son folklore chez Baranov. Dans *Nature morte à la chaise et à la chandelle*, la composition s'organise autour de la chaise qui occupe l'espace central du tableau. Le dessin de la chaise est très précis et est renforcé par un cerne noir tandis que la couleur, très lumineuse, joue sur le dialogue et l'opposition des bleus et des oranges. Un coussin posé sur la chaise devant la chandelle est peint dans des tonalités très vives d'orange, de violet, de rouge et de fuchsia. La puissance du dessin et la force de la couleur constituent un véritable hommage à la peinture de Van Gogh, de même que le choc des couleurs vives et explosives sont un souvenir des couleurs du fauvisme.

⁹⁸ ANNEXES, p. 8

⁹⁹ ANNEXES, p. 7

c. *Le cubisme de la Section d'Or et le cubo-futurisme*

Force est de constater que Baranov, à l'instar d'autres artistes de l'avant-garde russe, ne s'engage pas avant 1913 dans la voie du cubisme analytique de Braque et Picasso. Ces derniers vont en effet s'appuyer sur les concepts suivants : abandon de la perspective centrale, dislocation du sujet et éclatement de la forme en structures à facettes, intérêt pour la représentation simultanée d'un objet, c'est-à-dire restitué, recomposé à partir d'angles de vues multiples.

Il est important de rappeler que, dès son installation à Paris en 1910, Baranov rencontre Sonia Delaunay et son mari Robert Delaunay. Cette rencontre est capitale pour lui car Sonia, elle-même originaire d'Ukraine, en prenant sous sa coupe son compatriote Baranov lui ouvre la porte de son cercle culturel, composé de nombreux artistes et intellectuels tels que Survage (1879-1968), Archipenko et Chagall. Ces artistes ont eux aussi fait le choix de s'installer à Paris, et plus particulièrement à la Ruche. Il est évident qu'il existe une grande solidarité entre les membres de la communauté russe et ukrainienne qui émigrent à Paris et qu'elle participe à l'émergence de cette effervescence intellectuelle. Il faut se souvenir qu'à cette époque s'opère une interpénétration de la culture française et de la culture russe, par l'intermédiaire notamment des femmes russes comme Sonia Delaunay, la baronne d'Oettingen et ses salons avec Serge Férat, ou encore Marie Vassiliev et son académie russe.

Sonia Delaunay et Robert Delaunay mettent donc en contact notre jeune artiste avec Braque, Picasso, et avec les « Cubistes » de la future section d'Or que sont Gleizes (1881-1953), Metzinger (1883-1956), Le Fauconnier (1881-1946). Robert Delaunay (1885-1941), qui devient très proche de Baranov, est l'ami de Metzinger depuis 1905. Il faut d'ailleurs avoir en mémoire que Gleizes et Le Fauconnier exposent au premier *Valet de Carreau* à Moscou en décembre 1910, c'est sans doute ce qui a pu faciliter la participation de Baranov aux Indépendants de 1911.

Cette année là, Baranov expose au salon des Indépendants dans la salle 41, aux côtés de Delaunay, de Gleizes, de Léger, de Le Fauconnier et de Metzinger, appelé pour l'occasion « le Salon cubiste ». Il s'agit de la première manifestation publique d'œuvres cubistes puisque Braque et Picasso n'exposent pas leurs toiles.

Pour ce qui concerne Baranov, *La Forge*¹⁰⁰ de 1911, le place comme un disciple affirmé du cubisme se rapprochant de celui envisagé par le groupe de Puteaux.¹⁰¹

Dans *la Forge*, nous retrouvons ainsi la gamme des coloris sobres du cubisme, comme les camaïeux d'ocres, de bruns, de beiges et de gris, ainsi qu'une composition de type pyramidal organisée autour d'un personnage central, héritière du concept des proportions issues du nombre d'or et des théories de Léonard de Vinci sur la vision appliquées aux couleurs et aux compositions, un concept lui-même développé par les cubistes Gleizes et Metzinger. En outre, nous remarquons la présence de teintes acidulées, comme le violet des vêtements des ouvriers, notamment sur la manche bouffante de la blouse de l'ouvrier placé à l'extrême droite du tableau. L'artiste procède également à la géométrisation des formes, ce en référence au cubisme analytique lequel cherche à déconstruire les formes en facettes

Baranov, cherche aussi à analyser la dislocation des formes dans la lumière. Il procède ainsi au découpage des volumes en plans lumineux. De plus, en choisissant pour sujet de son tableau *La Forge* une scène de travail d'ouvriers, Baranov s'éloigne définitivement des thématiques du cubisme analytique dont les toiles mettent le plus souvent en scène des instruments de musique, des journaux, etc. *La Forge* de Baranov se rapproche de la toile cubiste de Gleizes intitulée *Les Moissonneurs*¹⁰² de 1912 par le thème du travail étudié et par la structuration de la toile en plans lumineux.

Il est important de signaler qu'il n'y pas d'intention sociale ou politique derrière le thème du monde du travail chez notre artiste. Baranov se rapproche par ce sujet davantage des futuristes italiens qui vantent les progrès du monde moderne, le monde de l'usine avec ses machines.

Les années 1910 et 1911 ont vu la naissance d'autres mouvements artistiques en Europe, et notamment à Paris, avec l'apparition du Futurisme italien de Marinetti. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Marinetti publie son manifeste futuriste dans le journal, *Le*

¹⁰⁰ ANNEXES, P.9

¹⁰¹ Le Groupe de Puteaux est un groupe d'artistes fondé en 1911 lors du regroupement des cubistes au Salon des Indépendants. Le groupe se réunit à Puteaux dans l'atelier des Duchamp et rassemble Jacques Villon (1875-1963), Marcel Duchamp (1887-1968), Raymond Duchamp Villon (1876-1918), Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956), Robert Delaunay (1885-1941), Roger de la Fresnay (1885-1925), Frantisek Kupka (1871-1957) et le critique d'art Guillaume Apollinaire (1880-1918).

¹⁰² ANNEXES, p. 9

Figaro, en 1909, puisque, pour lui ce mouvement s'affirme en réaction contre le cubisme de Braque et de Picasso.

En effet, les futuristes italiens reprochent au binôme cubiste de s'être éloignés de la vie et de ses contingences. De fait, ils décident de placer la vie au centre de leurs considérations esthétiques, un postulat adopté par d'autres artistes de l'avant-garde européenne, en particulier le couple Delaunay.

Il est pertinent et essentiel de mentionner que le cubisme analytique abandonne à la fois la couleur et ses vastes possibilités puisqu'elle devient quasi monochrome, tout comme la représentation du mouvement en peinture ou en sculpture, que les futuristes placent comme idée-force du champ artistique.

Baranov dans *la Forge* tente de représenter l'impression de mouvement, notamment au travers de la figure de l'ouvrier du premier plan du tableau, lequel frappe son marteau sur une enclume. En effet, l'artiste peint en double la tête du marteau dans l'idée de suggérer le sentiment de déplacement de celui-ci dans la main de l'ouvrier. Nous pouvons d'ores et déjà remarquer la présence de formes circulaires que nous retrouverons par la suite dans la production de notre peintre.

La Forge appartient à la période cubo-futuriste de notre artiste et anticipe d'autres tableaux cubo-futuristes comme *Maternité, la sœur de l'artiste* de 1912, présentée au Salon d'Automne de 1913 d'après André Salmon ainsi que *Le cavalier* de 1912.

La quête esthétique de Baranov-Rossiné ne s'arrête pas au développement des concepts du cubisme cézannien et analytique puisqu'il est animé par une passion, celle du rythme. En effet, il va vouloir retranscrire dans l'espace pictural et en sculpture cette notion de rythme et de dynamisme. Il se situe donc tout à fait dans la mouvance intellectuelle des interrogations plastiques de Marcel Duchamp, notamment avec son *Nu descendant un escalier*¹⁰³ daté de 1912. Non seulement l'attention de Baranov porte sur la combinaison de l'élément statique avec l'élément dynamique, ce qui le rapproche des idées du futurisme italien, mais aussi sur la question de l'éclatement de la gamme colorée. Baranov revient donc aux potentialités induites par la couleur.

De plus, *La Forge* annonce des œuvres comme *le Cycliste*¹⁰⁴ de Gontcharova de 1912 et *Paysanne aux seaux* et *Rémouleur*¹⁰⁵ de Malévitch. La plupart des représentants de

¹⁰³ ANNEXES, p. 10

¹⁰⁴ ANNEXES, p. 10

¹⁰⁵ ANNEXES, p. 10

l'avant-garde russe traversent cette tendance cubo-futuriste à partir de 1913, comme les frères Bourliouk, Natalia Gontcharova, Lioubov Popova, Nadejda Oudalstova, Véra Pestel, Alexandra Exter, Alexandre Chevtchenko. Kasimir Malévitch sera le théoricien du cubo-futurisme. Tous ces artistes s'attachent à développer le principe de la démultiplication du mouvement inauguré par les futuristes italiens en transposant sur la toile les différents moments du dynamisme d'une forme. Ainsi Natalia Gontcharova dans *Le Cycliste* peint l'évolution des mouvements d'une roue de vélo.

L'attention de Baranov porte non seulement sur la combinaison de l'élément statique avec l'élément dynamique, ce qui le rapproche des idées du futurisme italien, mais également sur la question de l'éclatement de la gamme colorée. Il revient donc aux potentialités induites par la couleur.

B. Un artiste en quête de nouvelles expériences

1) Vers de nouvelles expérimentations : l'orphisme et premiers pas dans l'abstraction

En 1910, Baranov rencontre Sonia Terk-Delaunay, artiste ukrainienne qui s'est formée en Allemagne et qui élit Paris comme lieu de résidence en 1906 où elle fréquente l'Académie la Palette. Elle exécute divers portraits de 1907 à 1910 dans lesquels l'on constate la trace du fauvisme qu'elle associe à la peinture de ses maîtres comme Gauguin, Van Gogh et Matisse. Ses toiles, comme *Nu Jaune*¹⁰⁶, évoquent son admiration pour ces derniers et rappellent les peintres allemands de *Die Brücke*¹⁰⁷, en particulier les formes expressionnistes d'Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938) comme dans *Marcella*. Elle épouse en première noce Wilhelm Udhe, critique d'art et galeriste, laquelle le prend sous sa coupe. Sonia Delaunay introduit Baranov au sein de la communauté russe et ukrainienne de Paris, puis le présente à son époux Robert Delaunay dont elle partage les idées

¹⁰⁶ ANNEXES, p. 11

¹⁰⁷ Die Brücke (signifie le Pont) est un groupe artistique expressionniste allemand fondé à Dresde en 1905 par quatre étudiants en architecture Bleyl, Kirchner, Heckel, Schmitt-Rotluff, qui désiraient libérer l'expression du conformisme en suivant spontanément leurs émotions. Ce mouvement influencé par le fauvisme français et par ses couleurs vives. Le titre *Le Pont* se référait à Nietzsche qui croyait l'humanité capable de construire un pont vers un avenir idéal.

esthétiques. Cependant, il est notable de relever que Sonia Delaunay, dans les années dix, suit un chemin artistique indépendant des tendances parisiennes proches du cubisme de Braque et Picasso.

En effet, elle ne se laisse pas influencer par le cubisme cézannien et analytique mais effectue un retour aux sources de la tradition et du folklore ukrainiens et russes. Elle revendique la conception selon laquelle « l'art, c'est la vie » et transforme, de fait, les objets les plus usuels en objets décoratifs et expressifs comme c'est le cas pour sa *Couverture* pour le berceau de son fils, Charles. La réminiscence des traditions folkloriques et artisanales russes la place à l'écart de la gamme colorée européenne. En effet, Sonia possède le sens des couleurs car sa palette comprend des roses, des violets, des oranges. A l'instar de son époux, sa lecture du texte du chimiste Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), vient fonder sa pratique de la juxtaposition des plans colorés qui sont développés dans le simultanésisme autour des années 1912-1913, premiers pas dans l'abstraction à partir desquels Robert Delaunay développe sa théorie des contrastes simultanés.

La couleur-lumière devient pour Sonia Delaunay le principe créatif de son œuvre. Elle écrit :

*« Les couleurs pures devenant plans et s'opposant par contrastes simultanés créent pour la première fois la forme nouvelle construite non pas par le clair obscur, mais par la profondeur de la couleur même ».*¹⁰⁸

Sonia poursuit son exploration du champ artistique au-delà de la peinture de chevalet et tente de ressusciter le dialogue entre l'art et la vie. Dans cette optique, elle met en forme des affiches, des livres, notamment le premier livre « simultané » illustrant *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*¹⁰⁹ de Blaise Cendrars, et conçoit des décors pour le ballet de Diaghilev, *Cléopatra*. De plus, elle crée des objets, des robes et des gilets également qualifiés de « simultanés » qu'elle porte avec Baranov au cours des soirées dansantes du Bal Bullier. Elle expose au premier Salon d'Automne de Berlin (1913). Sonia Delaunay encourage la démarche artistique de Baranov lors de ses recherches sur le mouvement et la couleur, nous pouvons dire qu'elle l'initie à la vie parisienne et à ses soirées.

¹⁰⁸ *Comédie des Champs-Élysées, saison 1926, cité in J.Golding, Le cubisme, p.45.*

¹⁰⁹ ANNEXES, p. 11

Baranov-Rossiné fait également la connaissance de Robert Delaunay à Paris au cours de l'année 1910. Cette rencontre est capitale pour notre peintre car Delaunay connaît et côtoie les membres de l'avant-garde parisienne de l'époque, comme Picasso ou Braque, ainsi que les membres fondateurs du groupe de Puteaux Gleizes, Léger et Le Fauconnier. Une connivence intellectuelle s'installe grâce à laquelle Baranov fait sienne la leçon de Delaunay sur la couleur.

Delaunay se rend compte rapidement des limites du cubisme de Braque et Picasso qui, selon lui, enferme la couleur dans une inévitable monochromie. Il a lu et repris les idées développées par le physicien Eugène Chevreul, tout comme celles des Néo-impressionnistes en particulier de Paul Signac et celles de Cézanne qui considère que pour accéder à la forme, il faut reconsidérer les effets de la couleur. Cézanne recourt donc au procédé de la modulation de la couleur qui consiste à ajuster une zone de couleur aux zones de couleurs voisines. C'est donc la couleur en fonction de sa disposition et de son orientation qui permet de rendre le volume à l'objet dans l'architecture du tableau. Il construit la profondeur du tableau grâce à la modulation des couleurs en opérant des transitions dans l'espace de la toile grâce à des espaces de couleur clairement perceptibles pour notre œil.

Ainsi, le maître d'Aix en cherchant à s'opposer aux effets de lumière éthérée issu du courant impressionniste, revendique le principe selon lequel la couleur permet l'exaltation de la forme en tant que volume. Il déclare d'ailleurs : « *Quand [les tons] sont harmonieusement juxtaposés, ils rejettent l'apparence du moment* ». ¹¹⁰

Delaunay traverse une période divisionniste et découvre le « simultanésisme » vers 1907. Il conçoit ce dernier d'abord comme une tendance à construire sur la toile des formes lumineuses, puis il insiste sur la mise en relations statiques des éléments de la couleur reflétant le dynamisme de la couleur. Il puise son inspiration dans le cubisme au cours des années 1907-1908, pour ensuite s'en détacher et entrer dans sa période destructive. En 1911, Robert Delaunay participe à la première exposition cubiste aux Salons des Indépendants, salle 41, en compagnie de Gleizes, Léger, Le Fauconnier et Baranov-Rossiné.

¹¹⁰ *Idem*

En 1912, il refuse de se joindre à la manifestation de la Section d'Or, considérant qu'il doit poursuivre sa voie de façon indépendante par rapport à ses anciens compagnons. Delaunay cherche alors à créer une conception optique de la « peinture pure », un art de la lumière généré par la couleur. Selon lui, la lumière agit en fragmentant les éléments lesquels se décomposent en couleurs. L'intérêt de Delaunay se situe dans le rapport que les couleurs entretiennent entre elles. A ce propos, il écrit dans une lettre à Albert Gleizes :

*« C'est historiquement dans la couleur, élément fonctionnel lié à la forme que je concevais le moyen plastique d'expression. A la couleur, je donnais le rôle unique à construire, élément rythmique et vivant et représentatif, la représentation même. Ayant fini le clair-obscur, dans le premier cubisme, je n'avais de croyance que dans la couleur. Je ne laissais pas à la couleur son rôle de coloriage, seulement d'animation des surfaces comme chez les primitifs ou l'impressionnisme, mais je concevais dès 1912 que le tableau est fonction de la couleur, que ce sont les réactions des couleurs entre elles qui formaient le sujet ».*¹¹¹

Pour lui, les couleurs s'influencent mutuellement et forment par leur seule juxtaposition des vibrations. Delaunay focalise sa quête plastique, entre autres, sur les sensations vibratoires de la lumière laquelle combinée au dynamisme, détruit la matérialité des corps et des choses. Il se passionne pour l'observation des halos colorés produits par la lumière électrique émanant des réverbères des rues parisiennes qui lui servent de support dans sa production artistique.

Guillaume Apollinaire, suite à la première exposition personnelle de Delaunay, baptise l'œuvre de ce dernier de « cubisme orphique » ou « orphisme » dans la revue *Les Soirées de Paris*, financée par la baronne d'Oettingen et son cousin Serge Férat. Nous notons que la référence au mythe d'Orphée n'est pas arbitraire car elle précise que cette nouvelle forme d'art présente des similitudes avec la musique, l'idée de la promotion d'un art total est donc en germe. Apollinaire définit l'orphisme en tant qu'« art pur » et comme un art de la lumière. Selon son interprétation, dans la peinture de Delaunay, la forme est créée par la couleur, la lumière étant le principe créateur initial.

¹¹¹*Correspondances Albert Gleizes-Robert et Sonia Delaunay, 1926-1947, Association des Amis d'Albert Gleizes, 1993, Ampuis, pp. 1-2.*

Dans *Une Fenêtre*¹¹² de 1912, Delaunay ne décompose plus les objets comme dans le cubisme analytique mais ces derniers disparaissent dans la puissance vibratoire de la lumière.

Notons que Delaunay a participé un an auparavant à l'exposition à Munich du *Blaue Reiter*¹¹³ aux côtés de Kandinsky et de Marc. Rappelons que c'est en 1911, que Kandinsky écrit *Du spirituel dans l'art*. Sa série *les Fenêtres* de 1912, inaugure son passage vers l'abstraction qui se prolonge avec, par exemple, *Formes circulaires Soleil n°2*¹¹⁴ de 1913.

Delaunay qualifie dorénavant sa peinture de peinture circulaire et de première peinture inobjective. La lumière qui se diffracte alors en disques colorés, reliés entre eux par une tension grâce aux contrastes simultanés, devient à présent dynamisme. La couleur affranchie dorénavant de la forme gagne son autonomie.

Delaunay formule le principe selon lequel c'est par l'examen approfondi de la lumière qu'il arrive à créer un langage autonome de la couleur. Le saut dans la peinture inobjective, ou abstraite, est alors franchi.

2) Le temps des séries : *Adam et Eve* et *l'Apocalypse*

a. *Adam et Eve*

L'année 1912 se révèle être une année capitale dans la carrière de Baranov car elle correspond à une intense période d'expérimentations dans le champ de la peinture. L'artiste choisit, en effet, de traiter différents thèmes bibliques, en particulier celui d'Adam et Eve et de l'Apocalypse. Baranov connaît le futurisme et l'orphisme de Delaunay mais en raison de son obsession croissante de lier la peinture à la musique, il cherche à associer la couleur et aux sons. Résidant à la Ruche, il étudie précisément le rapport de la peinture avec la musique.

Il convient de souligner que de nombreux artistes originaires de l'Europe de l'Est, comme Kupka (1871-1957) et d'autres membres de l'avant-garde russe comme Chagall, Kandinsky et Malevitch, témoignent d'une propension certaine au mysticisme solaire et

¹¹² ANNEXES, p.12

¹¹³ *Der Blaue Reiter* : expression allemande signifiant « Le Cavalier bleu ». Mouvement artistique fondé par Kandinsky et Franz Marc en 1912 suite à la rédaction de l'Almanach de Der Blaue Reiter, mouvement intellectuel revendique une approche théorique de l'art total.

¹¹⁴ ANNEXES, p.12

tentent de traduire dans leurs oeuvres l'éblouissement de la lumière du soleil. De plus, nous savons que le 17 avril 1912 s'est produite une éclipse solaire visible à la fois à Moscou et à Saint-Pétersbourg et que celle-ci va marquer la production artistique de Malévitch et Kandinsky ainsi celle du poète futuriste Khlebnikov.

Nous savons que la série de tableaux intitulés *Adam et Eve* se compose au total de neuf œuvres et qu'elle constitue une sorte de conversation avec l'orphisme de Delaunay, bien que Baranov en propose une vision personnelle et suggestive. La série des *Adam et Eve* traduit la recherche d'un langage universel fondé sur la couleur et témoigne de l'attraction de l'artiste pour la lumière et le soleil.

La série des *Adam et Eve* met en scène une Nature idyllique où l'homme vivrait en symbiose avec son environnement. Chacune des neufs toiles prend pour motif central le soleil, figuré sous la forme d'un disque solaire et propose donc une variation sur le thème biblique de la Création du Monde. La série de l'*Apocalypse*, quant à elle, s'intéresse à l'épisode biblique qui lui est strictement opposé, à savoir la fin du monde.

Les scènes de la série *Adam et Eve* sont représentées dans un registre très décoratif qui n'est pas sans évoquer l'iconographie orthodoxe traditionnelle. Le peintre concentre son attention sur le mouvement et sur l'action synchronique des couleurs disposées en disques ou cercles.

Dans *Adam et Eve étude n° 1*¹¹⁵, Baranov crée une composition pyramidale où deux personnages sont placés en position asymétrique de part et d'autre de la scène centrale : Adam se tient debout au premier plan gauche du tableau dans une attitude quasi dynamique, semblant maintenu comme en apesanteur au-dessus de l'herbe et d'autre part ; face à lui, Eve allongée, adopte une attitude sensuelle. Entre les deux personnages, un chemin sinueux conduit au Paradis céleste.

Baranov colore ici le soleil à la manière des Fauves en utilisant un rouge éclatant, une couleur incandescente qui fait écho à celle de l'astre entré en combustion dans la série de l'*Apocalypse*, dans la série éponyme.

Le peintre structure la scène à l'aide de cercles concentriques colorés, lui conférant ainsi un aspect à la fois géométrique et dynamique puisqu'elle semble animer par une

¹¹⁵ ANNEXES. P.12

succession de vagues évoluant dans un mouvement centrifuge. Ces disques forment une gradation de plans colorés autour du soleil rappelant, de fait, le rythme simultané de Delaunay. Nous pouvons distinguer cinq cercles concentriques colorés lesquels signifient les étapes successives de la Création telle que la décrit la Genèse. D'un point de vue théologique, la représentation du disque solaire matérialise la présence de Dieu. Ainsi, le soleil irradie la scène par ses rayons lumineux, ou ses cercles concentriques, et apporte la lumière, la couleur et donc la vie, à chaque élément de la composition. Il suscite le rythme de la toile et instaure un contraste direct avec le vide destructeur de l'épisode futur de l'*Apocalypse*.

Le schéma de composition des *Etude n°2*¹¹⁶, et *n°3*¹¹⁷ est assez similaire à celui de la première toile de la série. Cependant, le peintre semble ici focaliser son attention sur les éléments naturels, en particulier le feuillage. Ce dernier fait l'objet d'un traitement distinct sur les deux toiles : l'étude n°2 s'inscrit dans une manière plus cézannienne en recourant à la géométrisation des formes tandis que l'étude n°3 préfère l'emploi de plans colorés juxtaposés, comme la zone orangée où est allongée Eve, la zone verte où se tient Adam ou encore les zones colorées en violet et rose pour le fond du tableau.

Dans la composition n°2, Eve tient à senestre la pomme rouge fatale dont la couleur fait écho à celle du soleil. Dans l'étude numéro 3, Adam flotte au-dessus de l'herbe comme pour rappeler que l'homme n'est pas encore créé.

L'*Adam et Eve*¹¹⁸ de évoque l'orphisme de Robert Delaunay par l'utilisation de couleurs claires, lumineuses et transparentes, comme les jaunes vifs, les tons orangés, des teintes en violet et rose, et des coloris vert clair. Baranov dépeint ainsi le soleil comme un disque rouge vermillon éclaté, entouré d'un disque orangé et jaune auréolé de vert et de violet.

Des disques circulaires se superposent au soleil et remplissent l'espace du tableau donnant une impression de dynamisme à la scène. Du centre de la toile jaillissent des pétales de fleurs immenses qui traversent les disques concentriques, comme si le soleil était assimilé au pistil d'une fleur gigantesque.

D'ailleurs, nous pouvons imaginer que les plans jaunes situés derrière le soleil sont une manifestation de la lumière divine. Nous retrouvons ici la recherche de mouvement si

¹¹⁶ ANNEXES. P.13

¹¹⁷ ANNEXES. P.13

¹¹⁸ ANNEXES. P.14

chère à Baranov, héritage du futurisme, en particulier dans le dédoublement des jambes et des avant-bras d'Adam ainsi que dans la démultiplication des cercles concentriques. L'expansion centrifuge des cercles concentriques suggère également l'orphisme de Delaunay.

Enfin, soulignons que le thème adamique abordé par les artistes du début du XX^e siècle, comme les expressionnistes allemands de *Die Brücke* tels Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) ou Erich Heckel (1883-1970) ainsi que les Fauves comme Othon Friez (1879-1949) dans *Adam et Eve* est également mis en oeuvre par d'autres membres de l'avant-garde russe et, en particulier Chagall, avec *Adam et Eve Hommage à Apollinaire*, et Kandinsky. Cette tendance ne traduit-elle pas chez les artistes de l'avant-garde russe une certaine méfiance vis-à-vis de la modernité, et en particulier de la ville perçue comme un monde hostile à l'homme, un lieu de perversion et d'asservissement au monde industriel ? Ne témoigne-t-elle pas d'un désir de retour à l'état originel, lorsque l'Homme vivait en harmonie avec la Nature ?

b. *La série de l'Apocalypse*

En parallèle de ses réflexions sur le thème de la Création, Baranov-Rossiné travaille à une autre série de peintures traitant cette fois du thème de l'Apocalypse. Il est étonnant de relever qu'il est sans doute un des seuls artistes de l'avant-garde russe, à notre connaissance, à traiter de ce sujet biblique, ce qui le place un peu en marge par rapport à ses contemporains parisiens.

En s'intéressant au thème de l'Apocalypse, Baranov s'inscrit cependant ans la lignée d'autres artistes, tels que Dürer (1471-1528) et sa célèbre série de xylographies réalisées entre 1497 et 1498, ou, plus récemment, Viktor Vasnetsov (1848-1922), un représentant de l'art russe du XIX^e siècle, qui réalise *Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse*¹¹⁹, cette thématique devenant source d'inspiration dans leur oeuvre. A propos des influences qui présidèrent à l'exécution de la série de l'Apocalypse, Alexandra Chatskich écrit ceci :

¹¹⁹ANNEXES, P. 16

« Les nombreuses images et études sur le thème de l'Apocalypse, peintes par le Russe Parisien [Baranov] dans les années d'avant-guerre, contiennent des souvenirs des fresques de Michel-Ange de la Chapelle Sixtine et des scènes du Jugement Dernier sur les murs occidentaux des églises chrétiennes. Les mouvements expressifs des cercles colorés-rappellent les travaux sur la simultanéité de Robert et Sonia Delaunay-qui se transforment en vortex cosmique, porteur de chaos. »¹²⁰

L'intérêt de Baranov pour l'Apocalypse le conduit à réaliser différentes versions du thème, dont nous n'avons cependant pas été en mesure de déterminer le nombre exact. Ces préoccupations bibliques pourraient prendre leur source dans la Révolution avortée de 1905, laquelle influence durablement le jeune Baranov qui se tourne alors pour un temps vers la religion, messagère d'espoirs. Cette hypothèse en appelle cependant une autre qui nous semble plus pertinente. Les préoccupations apocalyptiques de Baranov ne traduisent-elles pas une certaine prémonition des horreurs de la guerre à venir, un pressentiment nourri par les inquiétudes croissantes de la société ? Et, au-delà, ne peut-on envisager que l'artiste cherchait ainsi à exprimer son intuition quant au destin tragique qui l'attendait, sa déportation et son assassinat dans le camp d'extermination d'Auschwitz, en janvier 1944 ? Le terme d'Apocalypse, dont le nom grec signifie Révélation, prendrait ici une signification eschatologique toute personnelle.

Dans *Apocalypse étude N°1*¹²¹, et son autre version appelée *étude n°2*¹²², le peintre positionne le soleil en haut à gauche de la composition et non plus au centre comme dans les *Adam et Eve*. Le disque solaire en explosant a perdu en taille et a répandu ses rayons sur l'ensemble de la surface de la toile. Breuillaud-Limondin et Mausset détaillent dans leur mémoire d'études sur Baranov que :

« [...] D. Rossiné répartit les différents registres iconographiques afférents au dernier Livre du Nouveau Testament dû à Saint-Jean. En suivant le texte de l'apôtre, nous retrouvons les thèmes suivants : les quatre éléments avec la Terre qui est concrétisée par la multitude humaine, l'Eau par l'effet de

¹²⁰ CHASHTIKH, ALEXANDRA, 2007, the creative path of Vladimir Baranov-Rossiné, in *Vladimir Baranov-Rossine the artist of the avant-Garde*, p.16.

¹²¹ ANNEXES.P. 17

¹²² ANNEXES.P. 18

*nuages suggérés par des formes torsadées, l’Air par la couleur bleue (très réduite dans l’« Apocalypse brune »), le Feu par le rayonnement si fort du soleil qu’on ne peut le regarder sans être foudroyé. Le Dieu non visible provoque l’éclatement du ciel, pour laisser le passage aux éclairs et au tonnerre. Les âmes des martyrs, représentées sous la forme de personnages, s’abîment dans l’angoisse et la douleur, alors que les quatre cavaliers bondissent dans l’espace. Ils synthétisent la Guerre, la Révolution, la Famine et la Mort. »*¹²³

Le mouvement centrifuge provoqué par les radiations du soleil n’est ici plus circulaire mais semi-circulaire et il provoque la mort au lieu de donner la vie. En effet, les rayons lumineux entraînent la perte d’équilibre des êtres et les poussent vers le trépas. Le soleil dans sa rotation entraîne une énergie chaotique et répulsive, nous serions presque tenter de l’assimiler à une hélice d’avion tournant sur elle-même dont la force repousse chaque élément qui s’en approche. Tous les êtres vivants tombent dans une sorte de tourbillon cosmique dont l’issue fatale est l’enfer. La lumière divine que l’on pouvait remarquer dans *Adam et Eve* a disparu pour laisser place à un ciel d’orages et chargé d’éclairs. Alexandra Chaschtikh explique que Baranov présente une scène de la fin des temps dans lequel le soleil, source de vie dans *Adam et Eve*, apporte à présent le chaos puisqu’il détruit la descendance d’*Adam et Eve* avec ses rayons mortels.

Dans *Apocalypse marron*, Eve, se cachant le visage devant un tel chaos, est le seul personnage à se maintenir debout, au milieu des corps recroquevillés, dans hommes et des femmes qui se piétinent et des chevaux qui déjà chavirent dans l’abysse .

Dans *Apocalypse verte*¹²⁴, les chevaux des Cavaliers de l’Apocalypse tombent plus ostensiblement dans le vide que dans les trois toiles précédentes. Les hommes que le Soleil propulse en Enfer, n’ont de même plus rien d’humain. Contrairement aux versions précédentes, ils ne forment plus qu’une foule de bêtes et de monstres informes au milieu de laquelle seule Eve se tient debout, digne dans ce tourbillon chaotique, et refusant de voir la réalité qui se produit autour d’elle.

¹²³ BREUILLAUD LIMONDIN, Pierre et MAUSSET, Marie-José, 1980, *Baranov-Rossiné, Daniel-Vladimir*, p.87

¹²⁴ ANNEXES, p.17

Enfin, il est étonnant de relever que Baranov dans ses tableaux *Apocalypse* rend avec force la véracité et l'impression de violence d'une telle scène. Le spectateur pourrait presque percevoir les sons provoqués par cette débâcle cauchemardesque : hurlements de douleur des hommes affrontant la mort, hennissements d'épouvante des chevaux pressentant la mort, éclats du tonnerre dans le ciel.

Le peintre par son sens du détail et du mouvement donne véritablement vie aux éléments du tableau. Sans doute est-il capable de pressentir en 1912 ce que peut engendrer et signifier la probabilité d'une guerre qui va faire basculer le monde dans le chaos en 1914 ?

3) Baranov : un peintre en quête d'érotisme ?

Quant au tableau intitulé *Eve*, de 1912, il est, tout d'abord, intéressant d'observer que l'artiste exclut cette fois la figure d'Adam pour ne se concentrer sur celle de la première femme, à laquelle il attribue l'espace central du tableau. Employant le violet, l'orange, le rose pourpre et le vert amande, utilisés dans l'artisanat ukrainien Baranov se souvient des couleurs de son Ukraine natale. Il est également frappant de constater à quel point Baranov nous propose ici une image subjective d'Eve, figure chargée d'érotisme dont la nudité attire inmanquablement le regard du spectateur. Sa position allongée sur un morceau de terre orangé, tel un parterre de velours soyeux, ajoute un caractère sensuel à la scène. Baranov peint une Eve non pas innocente mais une Eve qui observe fixement et intentionnellement le spectateur lequel a du mal à détacher son regard du personnage féminin. Il semblerait qu'Eve, par son geste impudique à savoir la position de son bras replié derrière sa nuque et sa main posée sur sa chevelure, invite véritablement le spectateur à rentrer dans la scène pour le convier au plaisir.

Baranov dépeint ici une Eve dans toute sa féminité, au visage fardé, aux paupières maquillées, aux lèvres pulpeuses accentuées par le trait de rouge à lèvres. Notre peintre souligne ses attributs sexuels en lui dessinant des seins ronds et généreux, une petite taille, un ventre large avec un nombril de forme triangulaire, son sexe envisagé comme un simple triangle pubien, de longues jambes, des chevilles fines, et son pied qu'il pose délicatement sur le sol.

Nous pourrions un instant être tentés de croire qu'il n'y a plus qu'une Eve « moderne », à l'instar de Victorine Meurent du *Déjeuner sur l'Herbe* devant nos yeux en raison de la représentation réaliste du corps d'Eve par Baranov. Nous pourrions presque oublier que la scène représentée comporte un caractère religieux si nous n'avions pas en arrière-plan les symboles bibliques que sont le serpent enroulé autour de l'arbre de la connaissance, image du péché originel, et le chat. De plus, il est intéressant de noter que la fourrure rousse du chat roux se confond avec la couleur ocre de la terre.

Il est pertinent de constater que nous ne sommes plus à présent dans un schéma de représentation classique du corps féminin, à la fois impersonnel et idéalisant, mais dans une vision subjective. L'artiste donne à voir un corps de femme aux formes impitoyablement réelles et auquel nul ne saurait résister. Au cours de notre étude, il nous est apparu qu'un tel érotisme était déjà latent, voire omniprésent, dans la série des *Adam et Eve*. Cette première série aurait-elle incité notre artiste à consacrer une toile entière à la figure d'Eve ?

Enfin si nous comparons *Eve*¹²⁵ de 1912 à la série des *Adam et Eve*, nous remarquons cette fois un changement sur le plan plastique de la part du peintre à savoir que des arcs de cercle viennent remplacer les anciens disques colorés et qu'ils ressemblent à des éventails venant occuper l'espace du tableau. Nous notons également leur présence dans *Adam et Eve étude n°3*¹²⁶ et dans *Cousine aux Fleurs*.

Selon notre hypothèse, il est intéressant de constater la progression de l'artiste qui n'hésite plus à suggérer au spectateur la sensualité des femmes qu'il peint et nous pourrions observer dans un tableau postérieur, daté de 1918-1919 et intitulé *Femme au Châle* qu'il reprend ce procédé érotique montrant une femme qui relève élégamment son châle et semble inviter le spectateur à venir la rejoindre.

Toujours selon cette hypothèse, si l'on compare les deux huiles sur toile de Baranov, intitulées *Fille à la poupée*¹²⁷ datée de 1911 et *Cousine aux fleurs*¹²⁸ de 1912, nous pouvons vérifier que dans le premier tableau, Baranov dépeint une jeune personne tenant une poupée entre ses mains, au regard mélancolique et perdu, comme si cette dernière ne s'intéressait plus à son jouet pour signifier qu'elle n'était dorénavant plus une enfant. Dans *Cousine aux fleurs*, Baranov, qui d'après le titre du tableau semble peindre sa

¹²⁵ ANNEXES, p. 15

¹²⁶ ANNEXES, p. 13

¹²⁷ ANNEXES, p. 19

¹²⁸ ANNEXES, p. 19

cousine, reprend le même personnage féminin qu'il place et cache, cette fois, derrière un guéridon sur lequel sont posées des fleurs hautes rassemblées en vases et en pots.

La cousine est assise sur un sofa et penche la tête vers le spectateur, comme si elle cherchait à attirer son attention. Son regard est véritablement insistant et laisse planer l'ambiguïté sur ses intentions. Désormais la jeune fille qui ne portait pas de rouge à lèvres dans *Jeune fille à la poupée*, s'est colorée les lèvres dans une tonalité orangée rappelant sa sensualité.

Il est intéressant de noter que Baranov voit en sa cousine non plus un membre de sa famille mais une femme, même si sa tenue vestimentaire rappelle encore un peu son innocence.

4) Premiers pas dans l'art abstrait

A partir de 1913, nous constatons l'apparition d'un nouveau genre de tableaux dans l'œuvre de Baranov qui pratique alors une peinture sans objet.

En effet, il s'agit pour lui, comme pour un certain nombre d'artistes de son époque tels Kandinsky et Larionov, de fonder un nouveau langage plastique, indépendant de la représentation réaliste et figurative du monde. Cet art nouveau, appelé art abstrait ou art non-objectif, survient après les différentes tendances artistiques que sont le fauvisme, l'expressionnisme du Cavalier Bleu, *Der Blauë Reiter*¹²⁹, le cubisme et le futurisme. Le climat culturel de l'époque et les progrès de la science, avec l'apparition de nouvelles technologies, conduisent certains artistes à s'interroger sur les notions de bruit, de vitesse, de force, ou encore de temps, lesquelles révèlent l'existence simultanée de deux mondes, l'un visible et l'autre invisible, dans lequel l'homme évolue.

Ainsi, pour Jean-Claude Marcadé doit être considérée comme abstraite « *toute œuvre où n'apparaissent pas les objets dans la configuration à laquelle est habituée la vision oculaire normale humaine.* »¹³⁰

¹²⁹DER BLAUE REITER nom adopté par un groupe d'artistes expressionnistes qui se forma à Munich en Allemagne en 1911. Ces membres fondateurs sont Vassily Kandinsky et Franz Marc. Ce groupe favorise le passage de la réalité à l'abstraction et la référence à la musique (la couleur étant fréquemment assimilée au son).

¹³⁰MARCADÉ, Jean-Claude, *Le Futurisme russe*, p.41.

En 1913, nous sommes deux ans après la publication de l'essai de Kandinsky *Du Spirituel dans l'art* dans lequel il élabore sa réflexion, héritée des symbolistes, et médite sur les rapports de la forme et de la couleur mais également sur ceux de la peinture avec la musique. Kandinsky considère que le rôle de l'art est d'aspirer à un idéal et que toutes les formes d'art peinture, musique, dessins d'enfants ou arts populaires, tendent vers une même direction. Pour lui : « la question de l'art n'est pas celle de la forme, mais du contenu artistique »¹³¹.

Kandinsky crée donc une théorie de l'art fondée sur une vision intuitive semblable à une pratique spirituelle, ou théosophique. Le thème du tableau ne correspond plus à une représentation extérieure du monde visible mais à une sorte d'expérimentation mystique.

Selon lui, une force intérieure pousse l'artiste à se soustraire au monde visible pour atteindre un monde intérieur. Il ne faut plus dorénavant voir le monde mais le vivre. Pour Kandinsky, il existe un langage des couleurs et un langage des formes qui permet à l'œuvre d'art de mettre l'âme en vibrations. Il explique que le principe essentiel de toute création artistique est le principe de nécessité intérieure, elle-même issue des nécessités mystiques, ce qui revient à communiquer avec l'âme. L'art devient donc le seul langage de l'âme.

D'ailleurs, cette force interne se manifeste à travers une nécessité intérieure des harmonies des couleurs. Pour répondre à cette dernière, Kandinsky utilise les couleurs en fonction de leur puissance émotionnelle et tente de définir la valeur expressive des couleurs et des formes et leur association. Nous devons noter que Kandinsky ne parle pas d'art abstrait pour définir sa nouvelle forme d'art mais utilise le vocable « spirituel », d'où le titre de son essai *Du Spirituel dans l'art*.

Dans l'œuvre *Sans titre* de 1910¹³², l'aquarelle devient le lieu d'une composition libre où s'opposent des formes et des couleurs, représentées sous forme de taches. Nous pouvons constater que Kandinsky dissocie la peinture du sujet et que les couleurs et les formes déterminent des impressions. L'artiste élabore également un vocabulaire des couleurs à savoir que pour lui le jaune signifie l'énergie de la jeunesse, le bleu donne une

¹³¹ KANDINSKY, Vassily, 1911, *Du spirituel dans l'art*.

¹³² ANNEXES, p. 19

impression de froid et de mysticisme, le rouge évoque la passion, le vert est synonyme de tranquillité, le blanc et le noir suscitent le silence.

Dans *Du Spirituel dans l'art* Kandinsky décrit le dessein de ce nouvel art que Magdalena Dabrowsky, spécialiste de Kandinsky, synthétise par :

« *De l'impression directe de la nature à l'improvisation, expression subjective d'émotions qui font appel à la mémoire, aux synesthésies et aux analogies pour aboutir à la composition, élaboration lente et tâtonnante qui s'impose comme la construction réfléchie de mouvements distincts - impressions et improvisations confondues - dans l'unité d'un format monumental.* »¹³³

Nous savons que Baranov s'est rendu à Munich en 1910 et qu'il y a sans doute rencontré Kandinsky, compte tenu du fort sentiment de solidarité éprouvé par les Russes qui vivaient à l'étranger. Baranov est un proche du couple Delaunay depuis son arrivée dans la capitale parisienne la même année. À cette époque, Delaunay est en quête lui aussi d'un langage immédiat de la « peinture pure » et cherche à retranscrire la lumière dans ses toiles. Kandinsky, qui connaît ses réalisations et son intérêt pour l'attraction contemplative suscitée par la contemplation du soleil et de la lumière, lui demande d'envoyer des toiles à l'exposition du *Blaue Reiter* et à celle du *Valet de Carreau* en février 1912.

Vassily Kandinsky envoie un exemplaire de son ouvrage *Du Spirituel dans l'art* à Élisabeth Epstein (1879-1956) peintre ukrainienne qui a participé au groupe *Der Blaue Reiter* et qui vit à Paris depuis 1908. Cette dernière, aidée de son amie et compatriote Sonia Delaunay, le traduit de l'allemand en français.

De fait, l'hypothèse selon laquelle Robert Delaunay aurait lu ce texte en 1912 et qu'il en aurait donc débattu avec Baranov-Rossiné semble plausible. Nous savons aussi qu'en avril 1912, Robert Delaunay reçoit la visite de Paul Klee, lui aussi en quête d'une abstraction spirituelle en établissant un pont entre la peinture et la musique, et que Robert Delaunay lui confie la traduction de son essai sur la lumière. Ainsi nous pouvons imaginer l'hypothèse d'une discussion entre les deux artistes à propos de l'art non-objectif, voire du

¹³³ DABROWSKY, Magdalena, 1995, « Kandinsky Compositions », in DRAGUET, MICHEL, *L'Avant-garde russe et l'abstraction*, 2005, catalogue d'exposition *La Russie à l'avant-garde, 1900-1935*, p.39.

rapport des couleurs, et des formes libérées de la représentation réaliste afin de traduire les émotions de l'artiste.

Quand Baranov décide de franchir le seuil de l'art non-objectif en 1913, il est passé par les étapes précédentes que sont le cubisme, le futurisme et l'orphisme de Delaunay qu'il a eu le temps d'assimiler pour expérimenter la perte de l'objet dans la toile.

Baranov écrit au sujet des œuvres abstraites :

*« L'art est lié à la vie et à l'éternité. C'est par le développement de la perception visuelle et l'organisation des matériaux que l'artiste possède, qu'il faut créer. L'époque de la réalité nouvelle a porté des efforts nécessaires et précieux pour la création de l'art nouveau dynamique de la quatrième dimension. »*¹³⁴

Nous comprenons à travers ses mots que Baranov-Rossiné cherche à atteindre la quatrième dimension et qu'il entend reproduire le principe de l'intériorité mystique de l'homme, notamment dans sa relation au cosmos. Il appert que c'est à la suite de son passage par les tendances esthétiques du cubisme, du futurisme et de l'orphisme et à leur assimilation personnelle, que notre peintre a peut être ambitionné d'expérimenter un autre champ pictural, celui de la perte de l'objet dans sa peinture. Nous pouvons aussi penser que la peinture devient pour lui le moyen d'exprimer son monde intérieur.

Dans *Composition abstraite N°5*¹³⁵, l'artiste présente sur la toile une série de couleurs posées dans une sorte de mouvement sinueux peint en blanc et bleu, sans faire aucune allusion à un élément du monde visible. Les couleurs ne respectent plus pour ainsi dire que cette sorte de mouvement de vague. Dans *Composition N°6*¹³⁶, Rossiné emploie différentes couleurs qu'il choisit en référence au folklore ukrainien, des verts clairs, des violets, des roses, des orangés vifs. Les couleurs semblent évoluer dans une sorte de forme rectangulaire circulaire, pour ce qui concerne celles se trouvant au bord de la toile. Dans *Composition abstraite n°8*¹³⁷, Baranov ici revient à l'interaction des formes et des couleurs et insiste sur le fait que les couleurs et la lumière apportent un dynamisme aux formes

¹³⁴BRION, MARCEL, 1956, *l'art abstrait*, p.186.

¹³⁵ANNEXES, p. 20

¹³⁶ANNEXES, p. 20

¹³⁷ANNEXES, p. 20

serpentes courbes. Avec *Composition abstraite N°9*¹³⁸, l'artiste appose ses couleurs sur la toile qui redeviennent quasi autonomes vis-à-vis de la forme. Cependant, Baranov dessine quelques lignes sinueuses en noir, et parfois en blanc, ce qui permet d'apporter du dynamisme aux couleurs et un effet de mouvement au sein du tableau.

Nous constatons que la peinture abstraite permet à Baranov de créer une véritable image autonome, sans aucune référence au monde visible, et que celle-ci ne renvoie qu'à elle-même. Au milieu des années dix, Kandinsky, Kupka (1871-1957) et Klee s'interrogent presque simultanément sur la problématique de l'art non-objectif. Il semble toutefois évident que leur intention est de libérer les couleurs, les formes et les lignes des contraintes du réel afin de décrire les sentiments de l'artiste. Ils libèrent ainsi le peintre de la représentation de laquelle il était dépendant depuis toujours.

Chez Kandinsky, il appert que l'idée de la peinture abstraite correspond à une quête spirituelle ou ésotérique alors que chez Baranov nous ne pouvons affirmer avec certitude cette tendance. Néanmoins, il est intéressant de noter dans les œuvres de Baranov de 1912, telles que la série des *Adam et Eve* et *l'Apocalypse*, la prédominance du sujet religieux.

Il est difficile de croire qu'à la même période, Baranov n'ait pas eu de questionnement quant à sa relation avec sa judéité. Cependant, nous pouvons légitimement nous interroger sur le sens de sa relecture des épisodes de l'Ancien Testament. Avait-elle une connotation religieuse ou servait-elle simplement de thème d'étude pour l'artiste, lui permettant d'explorer de nouveaux champs picturaux ?

La question reste ouverte même si notre opinion penche plutôt pour la deuxième hypothèse évoquée car Baranov va mettre en avant tout au long de sa carrière qu'il est avant tout un inventeur et un expérimentateur des différentes disciplines artistiques.

Il est essentiel de mentionner en conclusion que les artistes abordant l'art abstrait, dont ils ont tous leur propre formulation, tels Kandinsky, Klee, et Kupka, opèrent un rapprochement entre la peinture et la musique qu'ils considèrent comme le moins imitatif des arts. Ils puisent leur inspiration dans la musique pour tenter de produire chez le spectateur des émotions qu'ils n'arrivent pas traduire en peinture.

Ces artistes vont établir des ponts entre leurs travaux et la musique, des correspondances entre les sons et les couleurs et nous étudierons donc dans la troisième

¹³⁸ ANNEXES, p. 21

partie de notre mémoire le rôle majeur de Baranov-Rossiné dans cette tentative de lier la peinture à la musique.

C. L'expérimentation de la sculpture : de la sculpture cubiste aux contre-reliefs

1) La « sculpto-peinture »

La généalogie de la sculpture de l'avant-garde russe démarre à la suite de la création des premières constructions d'objets inventés par Braque et Picasso dans les années 1912-1913, dans des matériaux comme le papier ou le carton, avant d'être matérialisés en tôle et en fil de fer, comme *la Guitare* de Picasso¹³⁹, ainsi qu'après la réalisation de leurs collages picturaux, appelés aussi « papiers collés ».

Daniel Rossiné, comme certains artistes de l'avant-garde russe, est marqué par le futurisme dont l'idée force est la représentation du mouvement en peinture. Lors de son séjour parisien, il ne se contente pas d'explorer le champ pictural mais expérimente également le champ de la sculpture (et celui de la musique que nous étudierons ultérieurement). Baranov ambitionne véritablement d'envahir l'espace réel.

En 1911, au Salon des Indépendants dans la salle « cubiste » alors qu'il présente des peintures, il en profite également pour exposer quatre sculptures qui figurent au catalogue sous les noms de *Danse- Salomé*, *Tête de femme*, *Femme* et *Sculpture*.

A l'instar des futuristes italiens, qui revendiquent l'œuvre d'art total, il cherche dans ses constructions à dépasser la frontière entre la peinture, la sculpture et l'architecture. Il n'éprouve pas d'intérêt pour la ronde-bosse et, en véritable novateur, il envisage de recourir à tous les matériaux possibles et de les associer pour créer ce qu'il appelle « une sculpture-peinte ».

En 1913, au Salon des Indépendants, Baranov expose la sculpture *Rythme* qui est une sculpture polychromatique alliant le zinc, l'huile et la gouache sur bois. Le titre même

¹³⁹ANNEXES, p. 21

de l'œuvre suggère sa finalité plastique lequel : saisir le mouvement et l'exprimer dans la troisième dimension.

L'artiste propose au spectateur la vision dynamique d'un couple vu de profil, saisi dans l'attitude de la danse. L'homme se tient debout à gauche, la tête légèrement penchée vers l'arrière ; face à lui, une femme au profil aviforme semble tenir entre ses jambes un cercle évidé et bicolore, dont la couleur est le jaune et le rouge. La présence de cercles suffit ici à évoquer l'influence de l'orphisme de Delaunay.

Ainsi, *Rythme* consiste dans sa construction en un assemblage de disques orphiques venant limiter la taille des personnages, et préciser les parties de leur corps. En effet, les visages et les seins, voire les pieds des danseurs sont figurés par des disques. Les attributs sexuels féminins sont également représentés à l'aide de cercles concentriques. Deux petits disques rouges pleins suggèrent les seins de la femme, ils sont placés sur son buste lequel est représenté de face ; quant au pubis, il est figuré à l'aide d'un cercle vide montrant différents plans colorés juxtaposés. Les principes de représentation ici mis en œuvre par Baranov ne sont pas sans évoquer les canons de l'art égyptien antique, notamment des bas-reliefs, qui, pour ce qui concerne les figures anthropomorphes, associe un buste vue de face à un visage tourné de profil.

Force est de constater que Rossiné insiste sur la posture dynamique de ce couple de danseurs engagés dans ce qui pourrait être un langoureux tango, une danse de salon qui connaît à l'époque est succès certain. L'artiste n'a pas choisi ici de décrire une danse légère, romantique et aérienne comme peut l'être la valse ; il met en œuvre un tango, une danse virile, expression d'une forme de violence sensuelle, qui évoque aussi bien la séduction entre un homme et une femme, le désir sexuel de l'homme et son machisme, la nostalgie, la douleur et l'espoir.

Cette œuvre est-elle l'occasion pour Baranov d'évoquer les soirées dansantes et costumées auxquelles il participe accompagné de Sonia Delaunay et de Blaise Cendrars, les jeudis soirs au Bal Bullier, près des jardins de l'Observatoire de Paris ?

Il convient également de souligner que le couple semble évoluer dans une sorte de mouvement d'attraction-répulsion : la femme, guidée par l'homme, s'approche de lui tandis que ce dernier recule. Selon notre hypothèse, nous pourrions concevoir que Baranov souligne par cette attitude la domination de l'homme sur la femme. De plus, nous relevons que la présence de la cigarette dans la bouche de l'homme participe notamment à marquer son côté machiste.

On retrouve une fois encore chez Baranov cette sensation d'érotisme que nous avons évoqué avec le tableau *Eve*.

En 1913 et 1914, Baranov exécute deux sculptures qu'il nomme *Symphonie n°1*¹⁴⁰ et *Symphonie n°2*. Le titre de ces deux sculptures polychromes suffit à suggérer le projet artistique de Baranov: combiner musique, peinture et sculpture en associant les couleurs, les formes et les sons. Cette quête de l'œuvre d'art totale fera l'objet d'une étude spécifique dans la dernière partie de notre mémoire où nous nous intéresserons à l'invention par notre artiste du piano « optophonique ». Néanmoins, durant les années passées à la Ruche, Baranov réfléchit à son invention et l'expérimente, mais elle ne verra le jour que quelques années plus tard.

Dans *Symphonie n°1*, il ne cherche plus à représenter la figure humaine d'un seul bloc, dans une forme fermée, mais cherche à exploiter les vides autour d'elle, afin d'apporter une impression de dynamisme à la figure. L'artiste cherche ainsi à recréer la troisième dimension dans ses sculptures.

Baranov construit *Symphonie n°1* selon la technique de l'assemblage, en associant des morceaux de zinc et de bois peints. Il élabore ainsi une forme étrange, et pouvant s'actionner, qui constitue l'un des premiers exemples de sculpture cinétique.

Il faut rappeler que les préoccupations plastiques de Baranov s'inscrivent bien dans son époque puisqu'elles sont proches des analyses développées par Marcel Duchamp (1887-1968) pour ce qui concerne ses *ready-made*, ainsi que des recherches de Kurt Schwitters (1887-1948) qui aboutissent à la fondation du mouvement Merz, caractérisé par une attention particulière portée aux assemblages.

Symphonie n°2 assez proche de *Symphonie n°1* est exposée au Salon des Indépendants en 1914 n'est pas reconnue et appréciée à sa juste valeur par la critique. Dans « Journal » du 2 mars 1914, Hersley écrit :

« La symphonie, assemblages paradoxaux de zinc vernissé aux bariolures fraîches et vives, gouttières servant de support à d'étranges moulins à poivre, rondelles bleues, crème ou garance entremêlées de ressorts inattendus et de tiges d'acier. »

¹⁴⁰ ANNEXES, p.22

Baranov, dans un moment d'amertume, jette sa sculpture dans la Seine, lors d'un Happening. Sonia Delaunay qui a assisté avec un groupe d'amis qualifie l'acte de Baranov de très courageux.¹⁴¹

Malgré sa déception, Baranov poursuit son expérimentation du champ sculptural et présente, lors d'une exposition à Amsterdam, *Symphonie n°2*. Cette fois, la sculpture, bien qu'assez semblable à *Symphonie n°1*, retient l'attention de la critique notamment celle de Guillaume Apollinaire et d'André Salmon.

En 1914, Baranov expose sa *Danse* qu'il vient tout juste de créer et qui présente également un couple de danseurs enlacés. Il insiste cette fois sur l'aspect décoratif des costumes des personnages et cachent leur corps derrière une crinoline, pour la femme, et une sorte de déguisement, pour l'homme. Nous pouvons remarquer que l'artiste ne confère pas ici de dimension érotique au groupe, comme cela était le cas précédemment pour *Rythme*. L'homme et la femme mis en scène sont de simples danseurs, ils se regardent à peine et ne semblent réunis que le temps d'une danse à un bal costumé.

Baranov représente un groupe statuaire plus proche d'un contre-relief que d'une sculpture peinte notamment grâce à la présence des formes cylindriques, des cônes, évoquant les bras des personnages qu'il colle à la surface de la composition. Nous remarquons toujours la référence à l'orphisme de Delaunay avec les disques colorés notamment dans le bas de la robe de la femme.

2) L'influence des contre-reliefs d'Archipenko sur l'œuvre sculptée de Baranov

Il est pertinent de rappeler l'influence d'Alexandre Archipenko (1887-1964) dans la sculpture de Baranov, et en particulier d ses contre-reliefs. Arrivé de son Ukraine natale à Paris en 1909, Alexandre Archipenko s'installe à la Ruche où il côtoie d'autres artistes de l'avant-garde russe comme Jacques Lipchitz, Baranov. Fils d'ingénieur et petit-fils de peintre d'icônes, il est formé à l'école des Beaux-Arts de Kiev de 1902 à 1905, date à

¹⁴¹ Lettre de Sonia Delaunay adressée au fils de l'artiste monsieur Eugène Baranov de 1971 appartenant aux archives de ce dernier.

laquelle il en est exclu suite à sa participation à des manifestations estudiantines. Il expose pour la première fois en 1906 au studio de Serhii Svitoslavsky à Kiev.

Il part pour Moscou et visite en compagnie d'Alexis Gritchenko le *Salon de la Toison d'Or* en 1908 au cours duquel il observe les œuvres de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse et Bourdelle. En 1908, après un bref passage à Berlin, il choisit de vivre à Paris. Il décide de s'inscrire à l'école des Beaux-Arts mais n'y reste que deux semaines. Il préfère étudier seul les antiques du Louvre. En 1910, il participe au mouvement cubiste et expose au *Salon des Indépendants*, puis en 1911 au *Salon d'Automne* où il est remarqué par le critique Guillaume Apollinaire.

Archipenko part de l'esthétique cubiste pour inventer sa propre sculpture dès 1912. Il est, lui aussi, influencé par *La Guitare* de Picasso de 1912. En 1911, son bronze la *Femme drapée*¹⁴² présente un volume encore assez classique bien que la surface soit très géométrisée comme dans le cubisme cézannien. C'est à partir de 1912, qu'Archipenko aborde des réflexions plastiques nouvelles concernant la sculpture en étudiant le rapport entre les pleins et les vides, les volumes en creux et les volumes pleins, comme dans *Femme marchant*¹⁴³.

En octobre 1912, il participe à l'exposition de *la Section d'Or* organisée par les membres du groupe de Puteaux dont Gleizes et Metzinger sont considérés comme les théoriciens après leur publication de l'ouvrage *Du Cubisme*, quelques jours après le vernissage de la Section d'Or.

Cette exposition, sorte de synthèse des œuvres cubistes des trois dernières années, se tient à la galerie parisienne La Boétie et regroupe 185 œuvres de 32 artistes. Ces artistes se réunissent autour de l'idée force de la traduction plastique du mouvement.

Archipenko figure au catalogue de la Section d'Or en compagnie de deux autres artistes ukrainiennes, Alexandra Exter et Sonia Lewistka (1874-1937), alors que Braque, Picasso ainsi que Delaunay en sont absents. Il apparaît en 1912 comme un artiste novateur car il va peu à peu rompre avec la sculpture traditionnelle en fondant son propre genre sculptural se situant au carrefour des deux arts que sont la sculpture et la peinture. Il rompt avec l'idée de la sculpture classique au préférant aux matériaux traditionnellement nobles que sont le bronze et le marbre, le bois, le métal ou encore le verre. Il crée alors une série d'œuvres intitulées *Médrano* qui sont une référence au cirque Médrano que fréquentait également Picasso lequel s'en inspire dans sa peinture.

¹⁴² ANNEXES, p. 24

¹⁴³ ANNEXES, p. 24

Medrano , datée de 1912) (aujourd'hui disparue) et *Médrano II*¹⁴⁴(1913-1914) sont les premiers assemblages d'Archipenko formés de différents matériaux peints (bois, métal, verre). Pour Jean-Claude Marcadé, Archipenko crée des « sculpto-peintures » :

« Alors que *Medrano I* reste une sculpture (autour de laquelle on peut circuler), avec *Médrano II* (1913-1914), nous avons affaire à un nouvel objet, qui tient de la sculpture puisque le point de départ est un support de bois sur lequel s'inscrivent des éléments en relief, le tout étant peint, mais qui tient également de la sculpture puisqu'une figure est construite en relief à l'aide de formes travaillées dans le métal dans le métal, bois, le verre et la toile cirée. »¹⁴⁵

La série *Médrano* correspond pour l'artiste à sa quête de la représentation plastique du mouvement. Comme tous les membres de l'avant-garde ukrainienne, il possède le sens de la couleur et en connaît le pouvoir, c'est d'ailleurs ce qui va le motiver à réintroduire la polychromie dans la sculpture. Selon lui, la juxtaposition de couleurs vives augmente l'impression de dynamisme d'une œuvre. Par ailleurs, il n'hésite pas à percer des trous pour noter l'emplacement des yeux sur le visage de la femme dans *Médrano II*.

Archipenko nous propose avec cette œuvre sa propre vision de la sculpture dont l'essence est le refus de la joliesse, le rejet de toute référence réaliste et la concentration sur les effets de vides et de pleins. La forme apparaît telle quelle dans l'espace et nous ne pouvons nous empêcher de penser, lorsque nous examinons la sculpture d'Archipenko, aux *Kamenye Baby*, ces idoles des steppes ukrainiennes composées de formes géométriques et réalisées dans des blocs de pierre, à l'état brut, comme dans le *Baiser* de 1910. L'artiste ukrainien construit *Médrano II* « à partir d'une cubique barre verticale, légèrement oblique, qui est l'axe sur lequel viennent s'articuler les cônes, les circonférences, les sphères du premier cubisme- le cézannisme géométrique»¹⁴⁶.

Il est possible que Baranov se soit inspiré des contre-reliefs d'Archipenko, comme *Femme à l'éventail*¹⁴⁷ et *Baigneuses* car, rappelons-le, tous deux vivaient à la Ruche en

¹⁴⁴ ANNEXES, p. 24

¹⁴⁵ MARCADÉ, JEAN-CLAUDE, 1995, *L'Avant-Garde Russe*, p.155.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.156.

¹⁴⁷ ANNEXES, p. 25

1912 et en 1913. Dans ses contre-reliefs intitulés *Relief Toréador*¹⁴⁸ et *Contre relief, Artiste invalide*, les personnages se situent toujours à l'intérieur du cadre du tableau et sont constitués de formes géométriques colorées, résultats d'un assemblage de divers matériaux ou bien d'un assemblage de bois collés et vissés pour le *Toréador*. Baranov prend pour base le collage qu'il dynamise par l'emploi de surfaces peintes et d'éléments en métal. Le contre-relief devient à présent une création picturale autonome.

Toutefois, nous ne pouvons pas oublier l'apport de Tatline dans la sculpture de l'avant-garde russe qu'il appelle des contre-reliefs. Nous devons mentionner que Vladimir Tatline, venu à Paris en 1914 où il a pu voir les collages de Picasso et sans doute les œuvres de Baranov et d'Archipenko, réalise ses premiers reliefs et contre-reliefs en 1916. Tatline les présente à l'*Exposition 0,10 dernière exposition futuriste* à Moscou. Tatline reprend le principe de la création des œuvres d'art en utilisant des matériaux quotidiens comme le fer, le cuir, et les vis. Il s'écarte délibérément de la peinture et choisit d'envahir l'espace réel en tentant de conquérir la troisième dimension.

Ce qui l'intéresse, c'est précisément le rapport des matériaux entre eux, à l'intérieur de sa composition, et leurs relations avec l'espace environnant.

Dans *Contre-Relief* de 1916, le support de l'œuvre n'est plus une toile mais une planche en bois. Dans *Contre-relief angulaire* de 1914, Tatline s'affranchit désormais de l'espace pictural puisque sa réalisation n'est plus ni une sculpture ni une peinture et que son support n'est autre que le mur sur lequel elle repose et qui devient, de fait, une partie indissociable de l'œuvre.

Désormais Tatline franchit le pas du constructivisme et c'est en ce sens qu'il va se différencier d'un artiste comme Baranov. Nous étudierons cette question dans notre troisième partie.

En conclusion, nous devons garder en mémoire que Baranov, tout comme Archipenko, a véritablement révolutionné et radicalisé la sculpture traditionnelle du début du XX^e siècle en refusant de travailler la pierre, le bronze ou le marbre et en choisissant d'adopter et d'utiliser dans leurs créations des matériaux de tous les jours. Cette innovation a permis le développement de la créativité d'artistes ultérieurs et a ouvert singulièrement le champ des possibles dans le domaine de la sculpture. Baranov peut être considéré comme

¹⁴⁸ ANNEXES, p.25

l'un des maîtres de la sculpture du XX^e siècle. Par ses innovations, il ouvre notamment la voie à la sculpture dadaïste et à la sculpture cinétique d'Alexandre Calder (1898-1976) et à celle de Jean Tinguély (1925-1991).

TROISIEME PARTIE

Baranov-Rossiné : d'une avant-garde explosive à son élimination ?

A. Le choc de la Révolution : une avant-garde en pleine ascension

1) Contexte historique

Au moment où l'empire tsariste entre en guerre contre l'empire austro-hongrois, le conflit est censé se limiter à l'Autriche-Hongrie et à la Serbie. La guerre représente le moyen pour le Tsar de faire diversion face à la contestation grimpanche du peuple envers son régime politique, depuis la révolution manquée de 1905.

La Russie se veut protectrice des Slaves orthodoxes en Europe, c'est pourquoi elle pense que la guerre va lui permettre de mettre fin à l'expansion austro-hongroise dans les Balkans. Le gouvernement autocratique mobilise donc près de dix millions d'hommes sur l'ensemble de son territoire. Selon la logique de Nicolas II et de ses conseillers, cette armée composée de 8 millions d'hommes pour la plupart des paysans, représente une force militaire considérable. En réalité, seulement un million de Russes parviennent à atteindre les premières lignes de front ce qui provoque la désillusion chez les alliés français pensant pouvoir compter sur le « rouleau compresseur russe ».

De plus, l'armement russe est totalement déficient. En effet, les troupes russes sont mal commandées, mal équipées, mal préparées ce qui a pour conséquence majeure leur défaite inévitable au combat face à l'Allemagne le 30 août 1914 à Tannenberg.

Le prix à payer pour les Russes est lourd : un million de morts, 900 000 prisonniers, un nombre impressionnant de blessés ; le front russe est dorénavant percé de toutes parts. L'espoir d'une guerre courte et facile imaginée par Nicolas s'envole. Les troupes sont démoralisées et les désertions augmentent. Le conflit s'enlise dans le temps et provoque la chute du tsarisme. Parallèlement, la situation économique de l'empire est catastrophique et les tensions sociales se multiplient pour aboutir à la révolution de février 1917 qui renverse le régime autocratique de Nicolas II. Une république est alors créée en Russie et en avril nous assistons au retour de Lénine et de Trotsky.

Toutefois, les hésitations du gouvernement provisoire, lequel va être remplacé à trois reprises, et la décision de maintenir la guerre provoquent la montée des Bolcheviks au sein du soviét de Petrograd en octobre 1917. Le 7 novembre, ces derniers déclenchent sous le commandement de leur chef Lénine une insurrection armée et chassent le gouvernement provisoire. Le nouveau gouvernement créé devient le « Conseil des Commissaires du peuple » et Lénine en assure naturellement la présidence.

La volonté politique de Lénine est de refonder l'ensemble des structures politiques, administratives et sociales russes. Trotsky écrit cette phrase dans son Histoire de la révolution russe: « *La Révolution d'octobre a jeté les bases d'une nouvelle culture conçue pour servir à tous.* »¹⁴⁹

Nous étudierons aussi les incidences de cette nouvelle politique dans le domaine de l'art.

2) Lounatcharski : protecteur des artistes de l'avant garde russe

Il est important de noter qu'en novembre 1917, la plupart des artistes de l'avant-garde russe accueillent favorablement la révolution laquelle signifie pour eux la rupture totale avec un passé qu'ils haïssent. La révolution est synonyme de la concrétisation de leurs espoirs d'un monde nouveau. Selon eux, les changements que la révolution entraîne

¹⁴⁹ TROTSKY, Léon, *Histoire de la révolution russe*, www.marxists.org/francais/trotsky/livres/hrrusse/hrr49.htm consulté le 20 août 2016

dans son sillage doivent correspondre à leurs aspirations esthétiques. N'oublions pas que l'un des principes défendus par les futuristes réside dans ce dessein de changer le monde grâce à un art subversif.

De plus, à la même époque, nous observons la présence de trois tendances artistiques s'opposant au sein de l'avant-garde: une première tendance, dite de « droite », avec les réalistes du *Monde de l'Art* comme Benois (1870-1944), Doboujinski, Petrov-Vodkine(1878-1939), puis au centre un courant représenté par les cézannistes fauves du *Valet de Carreau*, enfin une tendance de « gauche », appelée les novateurs, et composée de Tatline, Malévitch, Rodtchenko, Filonov et Matiouchine.

Il est essentiel de noter que la révolution d'octobre sonne le glas du système artistique traditionnel russe. De fait, le vœu cher des futuristes se concrétise à savoir la fermeture de l'Académie. Le pouvoir communiste bolchévique instrumentalisé par Lénine transforme le monde de l'art. Tout est repensé en fonction de l'idée de la création d'une nouvelle culture russe au sein de cette nouvelle réalité politique. Le dessein de Lénine est clair : réunir les artistes de l'avant-garde autour du nouveau gouvernement bolchévique, leur favoriser un contexte de création artistique qui vanterait les mérites de la révolution.

Les futuristes, qui se considéraient comme apolitiques jusqu'en 1917, répondent les premiers à l'invitation de Lénine et s'engagent dans le processus de la révolution artistique.

Cependant, il faut noter que Kandinsky et Malévitch, éloignés des principes marxistes de Lénine, voient dans la révolution le procédé rendant possible l'accession de l'art à tous, l'Etat pouvant assurer sa diffusion et garantir sa démocratisation. De plus, nous ne pouvons omettre que Kandinsky, Malévitch envisagent l'art comme un facteur d'intégration sociale. L'art crée le goût du public, l'art éduque le public, l'art doit être gratuit pour tous. Il est possible que ces idées, ainsi que la rapidité des événements politiques, aient déterminé leur adhésion et leur participation à l'élan révolutionnaire, en particulier pour Kandinsky et Malévitch.

Néanmoins, il paraît évident qu'au seuil de la révolution, les artistes de l'art de gauche ne pensent ni aux conséquences idéologiques ni aux aspects pratiques de leur implication. Leur ambition est d'atteindre à une ferveur artistique, manifestation de leur amour de l'art et de leur volonté de créer un art collectif, visible pour tous, à la portée de tous.

Le personnage clef auquel va faire appel Lénine est Anatoli Lounatcharski (1875-1933). Cet intellectuel n'est pas un inconnu des membres de l'avant-garde puisque de 1911 à 1915, il vit à Paris et fréquente les Russes de la Ruche. Marxiste dès ses années universitaires à Kiev, il se range du côté des bolcheviks et devient un proche de Lénine à partir de 1904. Il exerce l'activité de correspondant pour des journaux russes et se lie d'amitié avec David Chterenberg, peintre juif russe louant un atelier à la Ruche. Ce dernier l'initie au cubisme et à l'art moderne. Au cours de l'année 1915, Lounatcharski développe l'idée d'une culture prolétarienne auprès de Lénine. En octobre 1917, Lénine le rappelle auprès de lui. Les Soviets élisent à l'unanimité Lounatcharski comme chef du Commissariat du Peuple pour l'Education, *Narkompros* et devient le Commissaire du peuple à l'instruction publique. Claude Frioux écrit qu'« il représente le trait d'union essentiel entre le nouveau pouvoir et les intellectuels ».¹⁵⁰

L'instruction publique équivaut à la vie artistique, culturelle et intellectuelle en Russie soviétique dont Lounatcharski va permettre, dans un premier temps jusqu'en 1921, un profond épanouissement.

De fait, le commissaire au peuple souhaite « *le respect du cheminement particulier à chaque créateur dans une période de transition* »¹⁵¹, autrement dit, il prône le développement de la créativité chez tous les artistes de l'avant-garde dans cette phase historique troublée qu'est la révolution. Lounatcharski déclare d'ailleurs :

*« Le Commissariat à l'instruction doit être impartial dans ses relations avec les diverses tendances de la vie artistique. Pour ce qui est des questions de forme et de goût du commissaire du peuple et des représentants du pouvoir ne doit pas entrer en ligne de compte. Il faut accorder la possibilité d'un libre développement à toutes les personnalités et à tous les groupes artistiques. »*¹⁵²

Nous notons que son intérêt pour l'art moderne est toujours présent et que « *chez lui, l'amour de l'art était inséparable de la passion de la vie* ». ¹⁵³

¹⁵⁰ FRIOUX, CLAUDE, 1960, « Lunačarskij et le futurisme russe », in *Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol.1 n°2. Janvier-mars 1960. p.307.

¹⁵¹ *Ibid.* p.317.

¹⁵² LOUNATCHARSKI, ANATOLI, 1918, « Lozka protivojadija », in *Isskoustvo Kommuny*, n°4.

¹⁵³ LOUNATCHARSKAIA, IRINA, 1980, *Silhouettes*, p.14.

Lounatcharski place à des postes clefs les artistes de l'avant-garde dans le nouveau système artistique qu'il fonde avec Lénine comme David Chterenberq qu'il nomme commissaire aux arts et occupe la direction du Département des Arts Plastiques, *l'IZO*.

Il est essentiel de mentionner que Lounatcharski aime les artistes et qu'il encourage de fait leur créativité. À ce titre il s'attache à les protéger jusque dans les années 1921, date du changement radical de la conception de l'art chez Lénine. Lounatcharski rapporte que :

*« À cette époque, nous avons un art bohème, dit de gauche qui déclarait de façon catégorique et impétueuse être l'art prolétarien. Lénine considérait que cet art était sans fondement, instable et dénué de valeur propre. Lui-même l'aimait pas, ne le sentait pas. Il fallait pourtant tenir compte de cet art [...]. »*¹⁵⁴

Il entend par « art de gauche » celui des futuristes que Lénine finira par éradiquer dans les années vingt.

Nous devons expliquer désormais les incidences de la révolution en matière de réalisation artistique et tenter de comprendre quelle était la matérialisation esthétique souhaitée par Lénine et Lounatcharski.

3) La révolution : stimulatrice de création artistique ?

Lounatcharski écrit que « en 1918, Vladimir Illitch me fit venir et me déclara qu'il fallait utiliser l'art comme moyen de propagande. » Il explique le double projet de Lénine. De fait, le premier projet consiste à décorer des bâtiments, à y apposer des affiches de propagande comportant de grandes inscriptions à caractère révolutionnaire. D'autre part, le second projet repose sur la création de monuments aux grandes figures de la révolution.

Les futuristes opèrent un revirement puisqu'ils considéraient que leur art était apolitique et répondent à la demande de Lounatcharski qui mentionne « *Les futuristes sont*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.415.

les premiers à être venus en aide à la révolution. C'est chez eux qu'elle a trouvé l'écho le plus direct. »¹⁵⁵

Selon eux, la révolution véhicule l'idée d'un processus dynamique de la création. De plus, ils adhèrent à la thèse d'un art révolutionnaire et continuent à nier la tradition. Pour eux, l'art doit se rencontrer dans la rue et a vocation à enseigner la nouvelle culture au peuple.

Dans le contexte révolutionnaire, les expositions se poursuivent et demeurent publiques. Nous notons que la dernière exposition du Valet de Carreau à Moscou de novembre 1917 a bien lieu. Elle présente cinquante-neuf œuvres suprématises de Malévitch et de ses élèves Olga Rozanova (1886-1918), Ivan Klioune (1873-1943) et Mikhaïl Menkov (1885-1926) et d'autres peintres comme David Bourliouk et Alexandra Exter.

En 1918, à Petrograd, Baranov, revenu en Russie après la révolution de février, participe également à l'exposition du Monde de l'Art qui se tient du 19 février au 26 mars. En outre, il s'associe aux artistes juifs qui organisent une exposition à Moscou intitulée *Exposition des peintres et sculpteurs juifs* à laquelle participe également Nathan Altman, El Lissitsky, Chagall, Chterenberg et Chkolnik.

Puis, s'ouvre *L'exposition de la peinture et du dessin contemporain au Bureau d'art de Nadejda Dobitchina* qui accueille de nombreux membres de l'avant-garde comme Natan Altman, Lioubov Popova, Pougny, Chagall, Chterenberg et Baranov-Rossiné etc. Ce dernier y dévoile soixante quatre quatre œuvres dont *Fjord Christiana*.

Selon John Bowlt, historien spécialiste de l'avant-garde russe, Nadejda Yousefseïevna Dobitchina peut être considérée comme la fondatrice de la première galerie russe d'art moderne. C'est elle qui se trouve à l'initiative de la grande rétrospective de Natalia Gontcharova de 1914 et de la *dernière exposition Futuriste de peintures 0,10* en 1915¹⁵⁶. Elle accueille pendant plusieurs années les membres de l'avant-garde russe et exhibe leur nouvel art par tous les moyens possibles.

¹⁵⁵ LOUNATCHARSKI, Anatoli, 1918, « Lozka protivjadija », in *Isskoustvo Kommuny*, n°4.

¹⁵⁶ BOWL, John, 2001, *Amazons of the Avant-Garde. Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udalstova*. p.26-27.

En parallèle à ces expositions privées se déroulent des expositions d'Etat dont le but est de contrôler l'art dans les grandes villes. Baranov participe à la première exposition d'Etat qui se tient au Palais d'Hiver de Petrograd et qui réunit deux cent vingt neuf exposants. Le nombre élevé de participants suggère que cet événement est alors considéré comme une sorte d'inventaire de toutes les tendances artistiques de l'époque.

La V^e exposition d'Etat intitulée *De l'impressionnisme à l'art sans objet* a lieu à Moscou. Elle montre de nombreuses toiles suprématises et expose des œuvres de Rodtchenko qui devient un personnage clef pour le gouvernement bolchevik à partir des années 1920. Les expositions d'Etat ont une fonction essentielle pendant le régime soviétique puisqu'elles servent à diffuser le message de la fonction de l'art.

Les événements majeurs de 1918 restent la célébration du Premier Mai et celle du premier anniversaire de la révolution d'octobre. Dans ce but, le gouvernement bolchevik demande la participation de l'ensemble des artistes de l'avant-garde et commande des réalisations artistiques d'une grande envergure. Les festivités se déroulent dès le 7 novembre 1918 et se prolongent sur deux jours. De fait, l'Etat se situe bien dans une volonté de démocratisation de l'art. Nous observons que la réalisation de projets relatifs aux anniversaires et fêtes liées à la révolution se poursuit jusqu'en 1922.

Cette propagande révolutionnaire nommée *Agit-Prop* (correspondant à l'abréviation de Propagande révolutionnaire) ne constitue-t-elle pas un stimulateur de la création artistique ?

L'historien de l'art Anatoli Strigalev déclare :

*« Toutes les formes d'art de propagande se donnaient pour objectif de faire naître des réactions actives chez les participants de la fête, et de stimuler dans la mesure du possible, l'« initiative artistique » du public. »*¹⁵⁷

Il semble que la réponse ait été positive vu que nous dénombrons environ soixante dix lieux qui vont être décorés par plus de soixante dix artistes de tous courants esthétiques confondus à Petrograd.

¹⁵⁷ STRIGALEV, Anatoli, 1979, « L'art de propagande révolutionnaire l'agitprop », in *Paris-Moscou, 1900-1930*, p.328.

Chagall, qui se trouve à Vitebsk en tant que Commissaire du peuple aux arts plastiques, va participer lui aussi à cette ferveur artistique en faveur de la révolution. Il décore l'ensemble de sa province « avec 450 grandes affiches, des drapeaux, des tribunes et des arcs ». ¹⁵⁸ Ces affiches témoignent de l'art de gauche de l'époque et paraissent incomprises, étranges, voire offensantes, pour le public.

Cet art de propagande, ou art de masse, couvre la ville de Petrograd de panneaux colorés, de drapeaux et d'inscriptions, colore des bâtiments entiers et symbolise l'utopie futuriste de faire sortir l'art des musées et des palais pour qu'il descende dans la rue. Dans la revue nouvellement fondée par les communistes-futuristes *l'Art de la Commune*, Maïakovski écrit le 7 décembre 1918 :

« Les rues sont nos pinceaux/les places- nos palettes./ Dans le livre du Temps/Dans ses milliers de feuilles/ Ne sont chantés les jours,/ Ceux de la Révolution./Dans les rues, futuristes, /Dans les rues, tambours et poètes ! ».

Non seulement les villes sont décorées mais aussi les bateaux et les trains qui diffusent partout dans le territoire le message révolutionnaire.

Baranov-Rossiné s'implique dans les décorations du premier anniversaire de la révolution d'octobre et nous constatons que son oeuvre *Les 365 jours de la Révolution* en est un témoignage. Il ne faut pas non plus négliger l'importance de l'Etat qui se substitue progressivement aux commanditaires privés et assure avec cette propagande révolutionnaire un moyen de subsistance aux artistes dans une période difficile sur le plan financier qu'est la révolution.

La prise de pouvoir par Lénine en octobre 1917 entraîne un véritable électrochoc au niveau des structures administratives culturelles et artistiques. Nous verrons la mise en place du nouveau système artistique fondé par les Bolcheviks et par Lounatcharski et le rôle dorénavant dévolu à l'artiste.

¹⁵⁸ CHAGALL, Marc, 22 décembre 1918, « Pis'ma iz Vitebsk » (« Lettre de Vitebsk », *Isskoustvo Kommouny*, (*L'art de la Commune*), 22 décembre 1918, n°3, p.2.

4) La réorganisation du système artistique et le rôle dévolu à l'artiste

Une fois la révolution mise en place, il est question à présent pour Lénine de mettre en pratique les questions fondamentales de l'esthétique marxiste comme celle du rapport de l'art et de la politique, celle du rapport de l'artiste avec les masses, et celle du rôle de l'artiste dans la société. Pour atteindre ce but, La stratégie de Lounatcharski est simple. En effet, Lounatcharski place à des postes clés dans le nouveau système artistique qu'il fonde avec Lénine les artistes de l'avant-garde dont certains lui sont proches comme David Sterenberg. L'historienne Alissa Lioubimova énonce à ce titre :

« Dès 1918, apparaît le Commissariat du Peuple pour l'Education, qui participe à la création de la nouvelle culture. L'élaboration et la formulation des principes de la politique artistique appartiennent à A.V. Lounatcharski, qui est à la tête de cette organisation. [...] Le premier principe fondamental de la politique artistique soviétique : porter l'art aux masses. »¹⁵⁹

Dans un premier temps, le Narkompros remplace les anciennes écoles d'art de Petrograd et de Moscou, à savoir l'Académie des Beaux-Arts de Petrograd et l'école d'art industriel pour Petrograd et l'Ecole de Peinture, de Sculpture et d'Architecture ainsi que l'école d'Art industriel Stroganov pour Moscou, par des ateliers libres appelés Svomas. Cette création intervient le 5 septembre 1918.

Lounatcharski organise au sein du Narkompros une Section des Arts plastiques appelée *IZO* dont il confie la direction pour celle de Petrograd à Sterenberg (composée de Pounine, Maïkovski, Natan Altman, Ossip Brik...) et pour celle de Moscou à Tatline (Malévitch, Kandinsky, Machkov, Falk, Olga Rozanova, Nadiejda Oudalstova, Kouznetsov...).

Les *Svomas* ont pour fonction d'encourager la liberté des élèves et de les mener dans la voie de l'expérimentation. Sterenberg écrit :

¹⁵⁹ LIOUBIMOVA, Alissa, 2005, « La place de l'art dans la vie quotidienne et l'Institut des arts décoratifs », in *La Russie à l'avant-garde, 1900-1935*, p. 85.

*« L'art est illimité et infini, il est impossible de l'apprendre : la seule chose possible est de donner à ceux qui en ont besoin et qui désirent étudier le métier artistique, des ateliers d'État libres et gratuits.[...] Le professeur doit travailler de concert avec ses élèves mais la peinture ne doit pas se plier aux tendances des professeurs. On ne doit pas privilégier telle ou telle tendance dans l'art. »*¹⁶⁰

Nous constatons que dans ces ateliers l'accent est mis sur l'éveil de l'initiative des élèves. Il semble assez évident que pour de nombreux acteurs de l'avant-garde de l'époque, en particulier Kandinsky et Malévitch, le moteur de la vie artistique réside dans le principe d'autonomie de la création.

De plus, nous notons que dans ces ateliers la pluridisciplinarité est mise à l'honneur puisque *« on enseigne les disciplines suivantes : architecture, peinture, sculpture, peinture décorative, mosaïque, gravure »*.¹⁶¹ Nous constatons donc la fin de la distinction entre les arts nobles et les arts secondaires.

Les élèves des *Svomas* peuvent s'y inscrire dès l'âge de seize ans et suivre une formation gratuite pendant sept ans. Dans ces ateliers d'État libres toutes les tendances de l'art sont représentées de la tendance, depuis la droite naturaliste avec Arkhipov en passant par l'art du centre, comme les membres du Valet de carreau avec Machkov et Falk, ainsi que l'art de gauche avec Kandinsky, Malévitch, Tatline, Morgounov.

Le discours inaugural des *Svomas* de Lounatcharski du 13 décembre 1918 est explicite lequel énonce que *« la vie artistique est aujourd'hui délivrée de toute forme de dépendance étrangère et n'est plus tributaire que de l'État »*.¹⁶²

Nous comprenons la mise en place d'une culture étatique par Lounatcharski. La vie artistique se trouve donc aux mains de la nouvelle administration bolchévique. Celle-ci poursuit sa réforme du système artistique en fondant, en 1919, les premiers musées d'art moderne. L'idée du premier musée d'art moderne revient dès 1912 à Markov et Chkolnik.

Cependant, dès 1918 Kandinsky participe à la conception du musée ainsi que Malevitch qui impose sa nouvelle vision de présentation des œuvres. Il est confié à Tatline

¹⁶⁰ STERENBERG, David, avril 1919, « Rapport d'activités de la section des Arts plastiques du Narkompros », in CONIO, Gérard, 1987, *Le constructivisme russe*, t.1, p. 269.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 270.

¹⁶² KHAN-MAGOMEDOV, S., 1990, *Vhutemas*, t.1, p.41.

la question de l'achat du fond des œuvres pour tous les musées. Lounatcharski crée alors une liste des artistes dont il faut acquérir les œuvres.

À Moscou, on crée le Musée de la Culture picturale et à Petrograd, le Musée de la Culture artistique. Le Musée de la Culture artistique de Petrograd diffère quelque peu de son celui de Moscou car il a également une fonction de centre de recherches. Ce dernier se compose de quatre sections, chacune représentant les courants de l'avant-garde comme le constructivisme, géré par Tatline, le suprématisme par Malevitch, l'organiscisme par Matiouchine et l'analytisme par Filonov. Ce musée est ensuite transformé en Institut national de la Culture artistique.

Rappelons toutefois qu'après le départ définitif de Sergeï Chtchoukine en août 1918, Lénine prend par décret en octobre 1918 la décision de nationaliser sa collection et déclare son palais propriété de l'Etat. Les collections d'art de Morozov et d'Ostrooukov sont également nationalisées en 1918. La collection Chtchoukine transformée en musée devient une annexe de l'Institut de Moscou.

À l'automne 1919, Malevitch remplace Chagall, devenu commissaire du peuple aux arts plastiques à Vitebsk. Il crée l'*Ounovis*, Affirmation et fondement du nouveau en art, école artistique qui convie ses étudiants à développer les applications du suprématisme dans la vie réelle avec le design d'objets, le théâtre, la décoration et l'architecture. Malevitch fonde les architectones, sculptures en trois dimensions réalisées en seul bloc de plâtre dont la base est le carré. Les architectones résultent d'un projet d'architecture utopique de Malevitch qui cherche à donner une nouvelle image du monde. Cette institution permet à Malévitch de vivre une période euphorique. Vitebsk devient le champ de toutes les expérimentations suprématisistes.

En mars 1920, le Soviet de Moscou se transforme en *Inkhouk*, Institut de la culture Artistique. Deux mois plus tard, le Narkompros nomme à sa tête Kandinsky qui prend également la direction du RAKHOUN, l'Académie des sciences artistiques. L'ambition de Lounatcharski quant à l'*Inkhouk* est la création d'un institut pluridisciplinaire. Ce projet correspond pleinement aux aspirations de l'artiste en quête d'une « *synthèse monumentale* » des arts. Kandinsky élabore un programme, « *sous l'impulsion essentielle de la fondation du Bauhaus au printemps 1909* ». Jean-Claude Marcadé le détaille et dit :

« Il y développe les principes d'un art monumental et propose de soumettre l'art à des analyses formelles objectives, de fonder une science qui étudie tous les aspects des différents arts (non seulement les arts plastiques, mais aussi la musique, la danse, le théâtre, le cirque, les variétés), et leurs interactions, dans la perspective d'une synthèse des arts. L'intuition est jugée déterminante pour comprendre les liens entre les arts et les effets de ceux-ci sur le psychisme humain »¹⁶³

Selon lui, l'art moderne est envisagé comme un art de laboratoire mais cette conception n'est pas partagée par la fraction constructiviste de l'Inkhok qui va refuser le programme de Kandinsky dès la fin de l'année 1920.

En juillet 1920, les Svomas fusionnent en Vkhoutémas, ateliers supérieurs d'art et de technique. David Sterenberg explique dans son rapport qu'ils doivent servir à la formation de cadres compétents pour les Beaux-Arts. Ce qui revient à dire que les élèves des Vkhoutémas ne sont pas appelés à devenir des artistes mais des techniciens de production. Ces ateliers réunissent art et technique et visent toujours à effacer la distinction entre arts majeurs et arts mineurs. Ils sont d'après Magomedov :

« Un établissement d'enseignement supérieur artistique, technique et industriel, dont l'objectif est de former des artistes hautement qualifiés appelés à travailler pour l'industrie ainsi que de futurs professeurs, responsables de l'enseignement professionnel et technique. »¹⁶⁴

Le projet des Vkhoutémas est de former des cadres spécialisés dans les questions artistiques et techniques qui fondent le socialisme. Il s'agit de mettre en place une nouvelle esthétique touchant la vie du peuple. L'art devient un moyen de transformation sociale et a pour fonction de construire un nouveau mode de vie. Il doit dorénavant être produit et répondre aux besoins quotidiens de chacun. Les fondements de ces ateliers annoncent l'apparition du design. Cependant, au sein de ces ateliers, transparait surtout l'idée motrice du constructivisme.

¹⁶³ MARCADÉ, Jean-Claude, 2011, « Kandinsky et la Russie », in *Chagall et l'avant-garde russe*, p.114.

¹⁶⁴ *Ibid.* p.53.

La durée des études y est de cinq ans. Les deux premières années, les élèves suivent un enseignement commun qui s'intéresse à toutes les disciplines des arts plastiques et industriels. L'enseignement se divise en diverses facultés (peinture, sculpture, architecture, polygraphie, textile, menuiserie, céramique) regroupées en différents ateliers et la nature de l'enseignement dispensé relevait de la personnalité du professeur.

Il est intéressant de noter que huit ateliers sont alors dirigés par des artistes qui se voient chacun attribuer l'enseignement d'une matière.

Par exemple, la matière numéro un « Effet maximum de la couleur » est enseignée par Popova, la troisième « La couleur dans l'espace » par Exter, la cinquième « Structure de l'espace pictural » par Rodtchenko et la septième « Le volume dans l'espace » par Oudalstova. Baranov-Rossiné, quant à lui, enseigne la matière numéro huit à savoir « Le rapport de la couleur et de la forme ». En effet, dernier développe une thèse qu'il appelle le *Fondamental (objectif et responsabilités) dans les formes simultanées et la discipline de la couleur*, dans laquelle il explicite sa conception du rapport de la couleur et de la forme ainsi que sa méthode d'enseignement.¹⁶⁵

Nous ne devons pas oublier que les Vkhoutemas, fortement influencés par le Bauhaus¹⁶⁶ créé par Walter Gropius en 1919, constituent un essai de rénovation de la pédagogie artistique russe.

Nous comprenons que le rôle de l'artiste est en train de basculer progressivement. De créateur, l'artiste évolue en pédagogue. Il occupe à présent une fonction sociale et politique car il est chargé de former les futurs cadres artistiques qui se dirigent dans la voie de l'art productif. Il est donc fondamental de comprendre que les élèves des Vkhoutémas ne sont pas appelés à devenir des artistes mais véritablement des techniciens de production.

La réflexion sur le but de l'art et sur sa fonction utilitaire à la société est entamée et se poursuit dans l'élaboration de la théorie du constructivisme.

¹⁶⁵ Texte extrait d'un manuscrit appartenant à la famille de l'artiste. Copie en anglais de ce texte in SARABIANOV, Andreï, 2002, *Vladimir Baranov-Rossiné*, p.146.

¹⁶⁶Fondé par Walter Gropius à Weimar, le Bauhaus (terme signifiant littéralement « maison du bâtiment ») étendit ses recherches à tous les arts majeurs et appliqués, en vue de les intégrer à l'architecture.

B. Du constructivisme à l'élimination de l'avant-garde

1) le conflit entre Malévitch et Tatline

Pour comprendre l'arrivée du constructivisme au sein de l'avant-garde russe, nous devons revenir dans le temps et remonter à l'année 1915. En effet, Kandinsky a déjà opéré son passage dans l'art sans objet, Larionov a publié en 1913 son manifeste du rayonnisme¹⁶⁷ qui le hisse de fait parmi les peintres empruntant la voie de l'abstraction, comme nous avons pu l'observer avec Baranov.

A Moscou, les futuristes continuent de diffuser leur art via la publication d'ouvrages. Khlebnikov poursuit son exploration de la poésie « zaoum » (terme russe signifiant « au-delà de la raison »), un langage alogique et transmental qu'il a inventé avec Zdanévitch et qui vise l'organisation des sons eux-mêmes. Kroutchenykh écrit ainsi le livret de l'opéra *Victoire sur le Soleil*, de décembre 1913, un projet auquel participe également Matiouchine en tant que compositeur et Malevitch qui élabore les décors. Avec *Victoire sur le Soleil*, ce dernier affirme pour la première fois l'idée selon laquelle seul un art privé de référence au réel peut exprimer une nouvelle conception du monde. Il n'aborde le suprématisme, qui pour lui « est le début d'une nouvelle culture », qu'en 1915 lors de l'exposition *0,10 : dernière exposition futuriste* durant laquelle il présente son *Carré noir sur fond Blanc*. De fait, Malévitch matérialise alors son passage dans l'art sans objet, un art non représentatif qui rompt définitivement avec la réalité. Tatline, lui, expose ses reliefs. Les conceptions artistiques de ces deux artistes se rejoignent dans le fait qu'ils refusent d'envisager une conception traditionnelle de l'art. Cependant, ils vont progressivement prendre leurs distances, Tatline considérant les idées de Malévitch trop métaphysiques.

Malévitch et Tatline se partagent alors la scène artistique russe, divisée en deux camps. Lors de l'exposition que Tatline organise à Moscou en 1916, *Le Magasin*, il écarte de fait les œuvres suprématises de Malévitch pour ne montrer que celles issues de l'alogisme et du cubo-futurisme. La présence de Rodtchenko est à signaler puisqu'il présente des œuvres graphiques et qu'il va se rapprocher d'une conception de l'art proche de celle de Tatline.

¹⁶⁷ Le rayonnisme est courant d'art abstrait développé par Larionov qui cherche à désintégrer la forme (personnages et paysages) en un rayonnement de radiations lumineuses.

Les futuristes, premiers membres de l'avant-garde russe à avoir répondu à l'appel de Lounatcharski au moment de la révolution, se reconnaissent sous le sigle de *Komfut* (futurisme communiste) en 1919. Ils participent ensuite à LEF, le front de gauche. Ils continuent de refuser la tradition et haïssent le passé artistique qu'ils cherchent à anéantir.

Cette conception de l'art futuriste vient en totale opposition avec la vision de l'art défendue par Lénine et par Lounatcharski. De plus, leurs pratiques artistiques ne sont pas toujours comprises par les masses si bien qu'en 1922, alors que les Bolcheviks sont assurés de leur victoire sur tous les fronts, les futuristes perdent du crédit lors de l'organisation définitive de l'Etat soviétique. L'État étant devenu le seul mécène, les futuristes seront mis à l'écart des commandes.

Bien que dans la dixième exposition d'État, intitulée *l'Art non objectif et le suprématisme*, il y a un semblant d'unité entre les artistes exposants, les dissensions ne vont que s'accroître par la suite.

Malévitch poursuit son exploration du suprématisme en l'élargissant au champ architectural et aux arts appliqués lors de son séjour à Vitebsk.

Tatline est toujours dans sa démarche de rompre avec le tableau et les matériaux typiques de la peinture qu'il avait débuté avec ses tableaux-reliefs où il insérait des objets du réel. Il continue sa thèse traitant de « la culture des matériaux » et apporte une dimension nouvelle à la synthèse des arts avec son Monument à la III^e Internationale.

Les différences entre la tendance suprématisiste et la conception artistique tatlinienne résident dans le fait que le suprématisisme est un art qui n'est pas utilitaire, qui accorde une grande place à la sensibilité de l'artiste, et qui tend à vouloir évoluer dans un espace cosmique. Le créateur suprématisiste est animé par une réalité spirituelle située au-delà du réel. En ce sens, Malevitch est proche de Mondrian, adepte de l'abstraction géométrique. Tatline représentant de la tendance constructiviste définit l'art selon cette phrase : « Des matériaux réels dans l'espace réel ». Tatline refuse l'art de chevalet et est en profonde opposition avec la réalité spirituelle éprouvée par les artistes de l'art abstrait comme Malévitch et Kandinsky. Le constructivisme en est germe.

Nous pouvons déjà mentionner que Baranov-Rossiné refuse absolument l'idée de la mort de l'art qui se matérialise par la mort du tableau de chevalet. Dans les années 1918-1920, il réalise toute une série de peintures abstraites, voire un contre relief inspiré de ceux de Tatline. Il n'en demeure pas moins que Baranov ne se rangera pas du côté des

constructivistes et de leur théorie artistique visant à un art s'impliquant socialement et transformant de fait la fonction de l'artiste en constructeur.

2) Un nouvel état d'esprit : le constructivisme

Le vocable de « constructivisme » désigne les réalisations d'une nouvelle tendance de l'art moderne qui prend racine dans l'art non-objectif et dans les contre-reliefs de Tatline dès 1914. De plus, il renvoie à la notion de construction et correspond à l'idée de l'artiste envisagé comme un constructeur ingénieur réalisant un travail utile. En 1918, dans le journal *l'Art de la Commune*, le critique Ossip Brik écrit que « *l'artiste n'est pas seulement un constructeur et un technicien mais aussi un superviseur et un contremaître* ». ¹⁶⁸

Cependant, nous devons relever que le terme de constructivisme n'apparaît véritablement qu'en 1921 sous l'impulsion de Rodtchenko qui forme le « Groupe de travail de l'analyse objective », premier groupe de travail des constructivistes. Cet organe, rattaché à l'Inkhok, doit s'interroger sur le sort de l'art dans la nouvelle société bolchévique.

Le constructivisme trouve son expression dans l'œuvre de Vladimir Tatline, d'Alexandre Rodtchenko, de Vladimir Lebedev, des frères Gueorgui et Vladimir Stenberg. Ce nouveau langage plastique se fonde sur le principe de la forme utilitaire et non plus sur celle de la forme pure recherchée par Malevitch. En outre, il implique le rejet de la beauté dans l'art.

Pour Rodtchenko et son groupe de travail, l'art est le produit de l'ère industrielle. Dans cette optique, les constructivistes franchissent la voie menant de la composition à la construction. Selon eux, le temps n'est plus à la création de concepts philosophiques mais à la production d'objets matériellement utiles à tous. Ainsi l'art s'inscrit dans une logique utilitaire devant avant tout répondre aux besoins de la société nouvelle. Ce langage esthétique s'oppose à la conception artistique de Kandinsky et Malevitch qui font de l'art moderne un art de laboratoire.

¹⁶⁸ LODDER, Christina, 1983, extrait du Journal de la Commune, *Russian Constructivism*, p.77.

D'autre part, Rodtchenko et ses adeptes reprochent à Kandinsky sa vision mystique et métaphysique de l'art ainsi que son approche émotionnelle. Selon Andreï Nakov, spécialiste de l'avant-garde russe :

*« Le constructivisme est une Réaction à l'esthétisme philosophique de la première abstraction (1910-1915), le constructivisme se caractérise par une opposition « matérialiste » aux théories trop métaphysiques du « spirituel dans l'art » de Kandinsky, du mysticisme de Malevitch et de la théosophie de Mondrian. »*¹⁶⁹

De fait, la fraction constructiviste de l'Inkhok vote une motion le 24 novembre 1921 et se prononce en faveur de l'élimination de l'art pur donc de l'art inobjectif. Elle dénonce le programme de Kandinsky lequel quitte l'Inkhok et part enseigner au Bauhaus.

Il faut mentionner que les premières positions esthétiques du constructivisme prennent naissance dans le *Manifeste réaliste* de 1920 des frères Pevsner et Gabo. Placardant leur thèse dans les rues de Moscou, ces deux sculpteurs défendent l'idée d'un art anti-esthétique lié à la production, résultat du travail de l'ingénieur. De plus, ils préconisent la transparence dans la construction de leurs sculptures, refusent le volume statique et la masse, privilégiant les volumes ouverts sur l'espace. Selon eux, le principe de la transparence renvoie à la création d'une société sans classes qui tend à un monde nouveau.

Ils établissent deux concepts constructivistes dans ce texte. Le premier réside dans la *tektonika* qui est que le principe dynamique de l'oeuvre devient la construction. Le second principe se situe dans la *faktura* qui équivaut à la base matérielle de l'oeuvre. Marcella Lista écrit à ce propos:

*« La notion de Faktura, héritée de la peinture moderne, autrefois synonyme d'une marque individuelle de l'artiste, désigne désormais, non le traitement de la surface mais la mise en forme du matériau lui-même. »*¹⁷⁰

¹⁶⁹ NAKOV, Andreï, « Constructivisme » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/constructivisme/>

¹⁷⁰ LISTA, Marcella, 2011, « Forme et transformation : le projet constructiviste de l'avant-garde russe après la révolution », in *Chagall et l'avant-garde russe*, p. 145.

Deux expositions présentent les travaux des constructivistes. La première a lieu en mai 1921 et prend pour titre l'*Obkhomou*. Elle dévoile les sculptures en suspension de Rodtchenko et les constructions architectoniques des frères Stenberg. Dans la seconde exposition intitulée « 5 x 5= 25 » qui se déroule en septembre 1921, Rodtchenko annonce la mort de la peinture de chevalet avec la présentation des ses trois monochromes *Jaune pur, Bleu pur, Rouge pur*.

En 1922 Alexandre Gan (1887-1942), théoricien du constructivisme, affirme dans *Manifeste du constructivisme* que « *L'art est mort* » et annonce la primauté des techniques modernes.

Nous devons insister sur le fait que le constructivisme n'est pas un style artistique mais un nouvel état d'esprit réunissant des artistes animés par une conception matérialiste de l'art. Ils désirent la création d'un art industriel et ambitionnent d'atteindre au projet social de fusionner l'art et la vie. Toutefois cette fusion s'opère en fonction de l'idéologie du gouvernement socialiste répondant à des critères sociaux marxistes. Ainsi, les divergences artistiques entre Malevitch et Tatline concernant l'activité créatrice apparaissent essentielles dans le contexte politique et social de l'époque puisqu'elles mettent en lumière les véritables intentions présentes et futures du gouvernement bolchevik en matière d'art et annoncent la fin de l'avant-garde russe.

3) Vers une élimination de l'avant-garde

Les constructivistes animés par leur conception matérialiste de l'art décident du destin de l'art inobjectif et de ses adeptes. Kandinsky, dont ils désavouent le programme à l'Inkhok, démissionne de son poste en 1921 et rejoint le Bauhaus. Malevitch, qui revient de Vitebsk à Pétrograd en 1922, enseigne au Ginkhouk, Institut national de la culture artistique, dans le département de la peinture. Cet institut ferme en décembre 1926 suite à des interventions politiques.

D'autre part, le groupe des futuristes, avec David Bourliouk et Maïakovski, mu par la quête d'un art nouveau et subversif anéantissant le passé, est dans la ligne de mire de Lénine. En effet, leur conception de l'art anti passéiste apparaît antinomique de celle du chef des Bolcheviks et de celle de Lounatcharski.

De plus, en 1917, au moment de la guerre civile, David Bourliouk part pour la Sibérie et Maïakovski reste à Moscou. Il participe avec O.Brik, N.Pounine, I.Pougny à la rédaction du journal de *l'Art de la Commune, Isskousstvo Kommouny*, dont Lounatcharski est le rédacteur en chef. Ce journal hebdomadaire est celui des *Komfouty* les futuristes communistes. Maïakovski y écrit des articles virulents contre ses adversaires, en particulier contre le *Proliékoult*¹⁷¹. Ce groupe conteste le principe de l'autonomie de l'art et du processus de création et souhaite faire de la culture un pendant de la lutte idéologique socialiste.

Les futuristes, quant à eux, continuent de clamer le principe de liberté de la création artistique, la liberté ne pouvant être que la matrice de l'art. Cette idée de la primauté à la création esthétique est partagée par Kandinsky, Malevitch et Baranov.

Toutefois, rappelons qu'au commencement de la révolution, Lounatcharski soutient l'ensemble des artistes de l'avant-garde russe tant sur le plan culturel que financier, comme en témoignent les commandes passées par l'État à l'occasion de la commémoration des grands événements révolutionnaires.

Selon Lénine, les artistes sont les instruments de la diffusion du message politique révolutionnaire à travers tout le pays. De fait, Lounatcharski incite leur créativité esthétique. Le gouvernement bolchévique modifie donc le rôle de l'artiste qui passe de créateur devient acteur de la propagande culturelle révolutionnaire.

Alors si dans un premier temps Lounatcharski et Lénine insistent sur le principe d'autonomie de l'artiste, nous constatons que cette situation évolue et se retourne contre certains artistes de l'avant-garde. Ce sont les artistes explorant le champ de l'abstraction comme Kandinsky, Malevitch et Baranov qui vont subir les conséquences du revirement de la politique culturelle. En effet, comme nous l'avons énoncé précédemment, la production d'œuvres d'art non objectives ne s'inscrit pas dans les fondements de la nouvelle société socialiste qui projette un art industriel. John Milner écrit :

« En 1921, la peinture de chevalet subissait les attaques de l'avant-garde elle-même. [...] Les peintres se tournèrent vers un type de création pratique montrant un engagement politique et s'appliquant à des disciplines très variées allant de l'affiche et du décor de théâtre à la mode, au mobilier, à la

¹⁷¹ Ce groupe est fondé en octobre 1917, puisant ses sources dans les idées de A.Bogdanov sur la culture prolétarienne. Il demeure indépendant jusqu'à sa mise au pas par Lénine en 1920.

*photographie et au cinéma. [...] C'est en 1921 que l'art sans objet commença à être inutile. »*¹⁷²

Lénine, pendant la période de la guerre civile, et plus particulièrement durant la phase du communisme de guerre, ne rentre pas en conflit avec les artistes. Au contraire, la stratégie de Lénine et de Lounatcharski consiste à encourager les réalisations artistiques de toutes les tendances de l'avant-garde. Ce n'est qu'à partir de mars 1921, date de la fondation de la NEP (Nouvelle Politique Economique), que Lénine, débarrassé de ses ennemis et fort de son pouvoir politique, impose sa vision de l'art utilitaire, construit et produit.

Le culte de « l'art pour l'art », moteur des futuristes, disparaît. Il est intéressant de relever que ce que reprochent dans un premier temps les futuristes à la politique de la NEP tient dans le retour à un état d'esprit bourgeois. Cependant, ils constatent, comme d'autres acteurs de l'avant-garde, que les thèses communistes suggèrent et obligent à la suppression du principe de liberté de création. En effet, Lénine recherche un art figé servant l'état dans lequel l'acte créateur individuel n'a plus sa place.

En 1922, dans son pamphlet *Le constructivisme*, Gan dénonce « *la mort de l'art* ». Celle-ci implique que la raison d'État prime définitivement sur la liberté de l'artiste, de fait, abolie.

Gérard Conio explique que « *l'art ne s'orientait plus vers la création d'une œuvre fétichisée mais vers "le remodelage des âmes", vers le façonnement de nouvelles structures mentales* ».¹⁷³

Dès lors, nous pouvons nous interroger sur le devenir de l'artiste dans cette nouvelle société bolchévique car si les constructivistes entendent bien fusionner l'art et la vie, c'est en envisageant une conception mécanique de l'homme, l'artiste devenant à présent un ouvrier. Le concept de liberté de création disparaît au profit du concept de la production de l'art. Les constructivistes exaltent les progrès de la technologie et vouent un culte à la machine. L'art productiviste est en marche.

¹⁷² MILNER, John, 1993, « Art guerre et révolution », in *L'Avant-garde russe, Chefs d'œuvre des Musées de Russie, 1905-1925*, p. 36.

¹⁷³ CONIO, Gérard, 2003, *L'art contre les masses*, p.89.

Dans un tel contexte, nous comprenons que le climat artistique n'est guère favorable aux représentants de l'abstraction spirituelle comme Kandinsky, Malévitch, voire Baranov, puisqu'il leur est reproché de créer un art inutile, spiritualiste, individualiste qui bientôt apparaît comme un art bourgeois.

En 1922, se tient l'exposition *Erste russische Kunstausstellung* (Première exposition d'art russe) à la galerie Van Diemen de Berlin et nous verrons que cette vaste exposition constitue la chronique d'une mort annoncée de l'avant-garde russe.

C. Le cas Baranov

1) Les années de transition : de 1914 à 1917

Le 30 juillet 1914, la Russie déclare la guerre à l'empire austro-hongrois pour soutenir son alliée, la Serbie slave. En effet, cette situation intervient suite à l'assassinat par un jeune nationaliste serbe de l'héritier de l'empire austro-hongrois François Ferdinand et de sa femme à Sarajevo. L'entrée en guerre des pays de la triple Entente¹⁷⁴ puisque l'Allemagne déclare la guerre à la France le 3 août 1914, crée un choc dans la vie des artistes de l'avant-garde russe et va leur porter un coup fatal. La guerre met également un terme aux échanges artistiques nombreux depuis le début du siècle entre la France et la Russie.

En effet, certains artistes russes vivant à Paris se voient contraints de rentrer car ils doivent servir sous les drapeaux russes. Quant à ceux se trouvant sur le sol russe, la guerre signifie pour eux la mobilisation, c'est le cas de Larionov, mobilisé dès le début de la guerre. Il en revient grièvement blessé en 1915.

C'est le cas de Chagall qui, en mai 1914, se rend à Berlin pour y préparer sa première exposition personnelle à la galerie *Der Sturm*. De là, il décide de se rendre à Vitebsk où il se trouve donc quand la guerre éclate. Il sert alors dans l'armée impériale à Saint-Pétersbourg (devenue Pétrograd) en 1915.

D'autres membres de l'avant-garde russe, parmi lesquels Baranov lui-même, se retrouvent dans l'obligation de revenir dans l'empire par nécessité économique puisque la

¹⁷⁴ La triple Entente signifie en 1914 l'alliance militaire entre la France la Russie et la Grande-Bretagne par opposition à la Triple, alliance militaire de l'Empire Allemand, Austro-hongrois, de l'Empire Ottoman et du Royaume d'Italie.

guerre marque un coup d'arrêt à l'envoi des mandats postaux que recevaient certains artistes russes de leur famille, ce qui constituait leur principale, voire unique, source de revenu.

Alexandra Exter retourne à Moscou où elle se consacre au design de livres futuristes. Alexandre Archipenko quitte Paris et décide de s'installer à Nice où il passe les quatre années de la guerre en réalisant des sculptures polychromes et des monochromes. Antoine Pevsner (1884-1962), proche d'Archipenko et de Modigliani, qui vit à Paris depuis 1911, revient à Moscou après la déclaration de guerre puis rejoint son frère Naum Gabo (1890-1977) en Norvège en 1915. Ossip Zadkine (1890-1967) artiste russe vivant à la Ruche, lui, choisit de s'enrôler volontairement dans l'armée française et est gazé sur le front ouest en 1917. Démobilisé suite à ses blessures, il vit à Paris et se consacre à une série d'études sur la guerre.

Quant à Kandinsky, qui vit à Munich, il n'a pas d'autre choix, étant citoyen russe et donc ennemi de l'Allemagne, que de rentrer en Russie. Une solution à laquelle le contraint également sa situation financière, devenue catastrophique avec le début de la guerre.

Il est évident que la production artistique de certains membres de l'avant-garde russe va être marquée par ce conflit. Certains artistes vont ainsi travailler sur le thème de la guerre, en particulier Natalia Gontcharova et ses « *images mystiques de la guerre* »¹⁷⁵. Malévitch, tentant de ranimer le sentiment national chez les Russes, crée des images populaires¹⁷⁶ (*lioubki*) au caractère patriotique.

Vladimir Baranov-Rossiné réalise une série de tableaux intitulés *Nymphes et Centaures* qui peut être considérée comme une prémonition des horreurs engendrées par la guerre en Europe. L'étude intitulée *Nymphes et Centaures* de 1914 présente une scène de combat entre des centaures et des nymphes. Ce thème, extrait de la mythologie grecque, constitue un thème d'étude classique dans l'histoire de l'art qui a inspiré de nombreux peintres au fil des siècles parmi lesquels Rubens avec son *Combat des Lapithes et des Centaures* de 1636, Géricault et son dessin de 1816 *Nymphe et centaure*¹⁷⁷, ou encore Arnold Böcklin avec *Centaure et Déjanire*¹⁷⁸ de 1898.

¹⁷⁵ ANNEXES, p. 26

¹⁷⁶ ANNEXES, p. 26

¹⁷⁷ ANNEXES, p. 27

¹⁷⁸ ANNEXES, p. 26

Baranov s'intéresse ici aux centaures, êtres monstrueux mi-hommes mi-cheval qui, d'après une légende populaire, symbolisent les habitants sauvages des montagnes et les esprits féroces des forêts. Ils s'unissent ici pour combattre leurs ennemis, en l'occurrence les nymphes.

Dans l'étude de *Nymphes et Centaures*, nous notons un schéma de composition assez similaire à celui de la série des *Apocalypse* puisque les personnages évoluent au centre du tableau dans une sorte de tourbillon, lequel les plonge dans un état d'apesanteur. L'impression de dynamisme est toujours recherchée par l'artiste puisque nous notons que ce dernier dynamise sa composition grâce à la juxtaposition de bandes de différentes couleurs.

En effet, le peintre parvient à générer une impression de mouvement à la scène grâce aux formes qui véhiculent la couleur et la lumière au sein du tableau. Il est également important de remarquer l'omniprésence des disques colorés, héritage de l'orphisme de Delaunay. Baranov poursuit son travail sur la couleur dans *Nymphes et centaures* de 1914 dans lequel il insiste toujours sur la sensation de dynamisme du combat par la présence des grands disques colorés ouverts placés sur l'ensemble de la composition.

La schématisation des personnages, leur aspect massif ainsi que l'utilisation de tons lumineux, comme l'orange et le jaune, apparaissent tant comme une réminiscence de la peinture de Gauguin que de celle du néo-primitivisme de Larionov et Gontcharova.

À la déclaration de guerre, Baranov se rend d'abord à Saint-Petersbourg-Petrograd, puis retourne à Kherson. Il choisit de partir vers le mois de septembre 1915 en Scandinavie et vit à Christiania (ancienne Oslo) où il se trouve dans des difficultés financières importantes. Toutefois, il continue ses expérimentations dans le champ pictural et travaille à son invention lui permettant de combiner les couleurs et les sons.

En novembre 1916, il présente à la galerie Blomqvist de Christiania sa première exposition personnelle et, phénomène étonnant, il y montre aussi sa palette telle une oeuvre d'art. Cependant, sa rétrospective ne rencontre pas le succès escompté, tant auprès de la critique que du public, mais elle lui assure un succès financier puisqu'elle lui rapporte la somme de 30.000 couronnes¹⁷⁹ car il arrive à vendre un grand nombre d'œuvres.

¹⁷⁹ Lettre de Baranov Rossiné à Robert et Sonia Delaunay de Norvège datée du 25 novembre 1916 appartenant à la famille de l'artiste.

Lors de cette exposition, il présente ses toiles *Fjord Christiana*, de 1915, et *Rhapsodie Norvégienne*, datée probablement de 1916. La théorie du ruban de Moebius¹⁸⁰ inspire à présent la structure même de ces compositions, comme l'explique Vita Susak dans son recueil sur les artistes ukrainiens à Paris :

*« La forme essentielle des compositions de Baranov-Rossiné était une bande en spirale, « le ruban de Moebius », qui se déroulait et s'enroulait comme un serpent et dont les faces intérieure et extérieure s'imbriquaient et remplissaient la surface du tableau. Ce ruban symbolisait le mouvement permanent de l'espace lui-même. Il pouvait être multicolore ou monochrome, avec une subtile gradation des tonalités. »*¹⁸¹

Ces deux œuvres ne sont pas comprises par le public. Néanmoins, elles sont révélatrices des dernières recherches du peintre sur l'exploration du mouvement et constituent une nouvelle étape dans son approche de l'art non-objectif. En parallèle de son travail de peintre, Baranov, en véritable inventeur, poursuit la conception et l'expérimentation et de son appareil « optophonique » dans le but d'atteindre à une synthèse des sons et des couleurs. Il donne ses premiers concerts lumineux à Christiana et à Stockholm en 1916¹⁸².

En outre, sur le plan de l'histoire de l'art, il est intéressant de noter que l'année 1916 marque le temps des rétrospectives personnelles à Stockholm, tant pour Sonia Delaunay à la galerie Nya Konstgallerie, que pour Vassily Kandinsky¹⁸³. La Scandinavie, en ces temps troublés par la première guerre mondiale, devient un lieu d'exposition et de vente pour les artistes de l'avant-garde russe.

Cependant, l'événement majeur pour les artistes russes intervient en Russie en octobre 1917 lorsque Lénine proclame la révolution et prend les rênes du pouvoir.

¹⁸⁰ MOEBIUS, August Ferdinand (1790-1898), mathématicien et astronome allemand qui enseigna à l'Université de Leipzig et décrivit les propriétés d'une surface obtenue en cousant bord à bord deux extrémités d'un ruban rectangulaire avec une torsion d'un demi-tour.

¹⁸¹ SUSAK, Vita, 2012, *Les Artistes ukrainiens à Paris. 1900-1939*, p. 86.

¹⁸² Okounev. « *Svietovaïa mouzyka* » [« Musique lumineuse » (NDT)]. Coupure d'un journal moscovite 1923-1924. Archives de madame Tatiana Baranov-Rossiné.

¹⁸³ MARCADÉ, Jean-Claude, 2011, « Kandinsky et la Russie », in *Chagall et l'avant-garde russe*, p.113.

L'électrochoc de la révolution affecte tous les domaines aussi bien sociaux, politiques, qu'artistiques.

Nous verrons quelles seront les incidences de la Révolution politique sur l'art et quel va être le sort des artistes qui décident de rentrer en Russie, à l'instar de Baranov-Rossiné.

2) Une production hétéroclite : les années 1918-1922

Les années qui suivent la révolution soulignent l'activité dynamique de notre artiste dans cette période politique et sociale agitée. Il concilie en parallèle les activités d'enseignant aux Vkhouthemas, de peintre, de sculpteur, de designer et d'inventeur puisqu'il termine la construction de son piano optophonique.

Rentré de Norvège juste après la révolution de février 1917, Baranov choisit de s'impliquer dans le programme culturel mis en place par Lounatcharski, dès sa nomination au Narkompros. Il l'a côtoyé lors de son séjour parisien à la Ruche, tout comme David Sterenberg. Il faut noter que les artistes de l'avant-garde occupent pendant quelque temps, jusqu'à la mise en place de la NEP, des postes importants dans les instances culturelles du régime bolchevik. Baranov appartient à ce groupe d'artistes proches de Lounatcharski et se voit nommé comme enseignant dans les nouvelles écoles d'art.

Il commence son activité de professeur aux ateliers libres de Petrograd en novembre 1918 et dirige l'atelier de peinture. De fait, il participe comme d'autres artistes de l'avant-garde à cet élan d'enthousiasme suscité par les changements du régime politique et aux espoirs qu'il peut engendrer.

Pour la commémoration du premier anniversaire de la révolution, Lounatcharski fait appel à maints artistes, qu'ils soient académiques ou issus de l'art de gauche, et leur demande de décorer Petrograd avec de larges panneaux et des slogans à la gloire du régime bolchevik.

Baranov crée pour le premier anniversaire de la révolution deux panneaux destinés à décorer la place de l'insurrection à Petrograd l'un nommé *365 jours de la révolution*¹⁸⁴ et

¹⁸⁴ ANNEXES, p. 28

le second, *Il n'y a pas de titre plus glorieux que le nom de soldat de la révolution socialiste*¹⁸⁵. Baranov participe de ce mouvement Agit Prop que nous avons évoqué précédemment. Sans conteste, la révolution stimule sa production artistique. Le panneau *365 jours de la révolution* est décrit dans un journal russe en ces termes :

« Une silhouette rouge et dynamique de travailleur portant un drapeau se tient dans une voiture légère, à deux roues, tirée par un attelage de trois fringants chevaux qui galopent [...] Le panneau représente un tambour de l'armée rouge, portant un drapeau qui défile avec un soldat. Ces deux personnages sur fond bleu clair, sont dynamiques. »¹⁸⁶

Baranov reçoit ensuite une autre commande de l'État. Cette fois, il dessine des uniformes pour les soldats de l'armée rouge.¹⁸⁷ Il réalise aussi des commandes pour des rideaux de théâtre.

En avril 1919, il quitte Petrograd pour Moscou et devient professeur aux Vkhoutemas.

La production d'œuvres qu'il réalise pendant la période de 1918 à 1922, date de la grande rétrospective d'art russe organisée à Berlin, est hétéroclite. Il peint autant de portraits figuratifs comme *le portrait de l'ambassadeur*¹⁸⁸ sur un arrière fond cubiste, le *Portrait de l'artiste Ivan Kolesnikov*¹⁸⁹, peintre paysagiste qui a étudié à l'école d'Odessa de 1907 à 1912, dont le schéma de composition décoratif rappelle celui de Matisse avec la présence du tapis au sol, le éléments floraux et la fenêtre en arrière plan sur la droite du tableau.

Femme au châle est une reprise du cubisme car la partie supérieure du visage de la femme est géométrisé et un rappel du folklore ukrainien avec les motifs floraux et colorés dessinés sur le châle de la femme. La jupe de la femme est un écho à l'orphisme avec les formes circulaires. Notons que le motif de la femme au châle inspire également d'autres artistes de l'avant-garde russe comme Natalia Gontcharova.

¹⁸⁵ ANNEXES, p. 29

¹⁸⁶ *Agitatsionno Massovoe Isskoustvo Pervykh Let Oktia Bria, Isskoustvo*, Moscou, 1971.

¹⁸⁷ STENEBOURG, EBERHARD, *Russische Kunst Berlin, 1910-1932*, p.48.

¹⁸⁸ Annexes, p.30

¹⁸⁹ Annexes, p.30

*Femme à la jarre*¹⁹⁰ se situe dans une veine cubiste colorée alors que *Salomé* est une peinture très géométrisée aux éléments décoratifs nombreux. Elle constitue une brève réminiscence à la série des *Adam et Eve* notamment au niveau du visage et de la coiffure de la femme, d'où partent des rayons de couleurs lumineux de couleur bleutée sur laquelle une forme quasi circulaire blanche et jaune semble rappeler le soleil.

Les compositions abstraites ne présentent plus le disque de Moëbius mais montrent des sortes des entrelacements de rubans posés sur des formes géométriques l'ensemble flottant comme dans un espace cosmique sur la surface de la toile : *Rose*¹⁹¹, *Composition en couleurs*¹⁹², *Composition abstraite*¹⁹³.

Les compositions abstraites de 1919 *Composition avec Noir*¹⁹⁴, et *Composition avec Demi-cercles*¹⁹⁵ proposent une abstraction lumineuse et colorée alors que le *Cantique des cantiques*¹⁹⁶ de 1920 se situe plus dans la mouvance de l'abstraction de Jean Arp que Baranov a rencontré à Lucerne en 1911.

Nous pouvons mentionner que Baranov-Rossiné refuse absolument l'idée de la mort de l'art qui se matérialise par la mort du tableau de chevalet. Dans les années 1918-1920, Baranov réalise toute une série de peintures abstraites et un contre-relief¹⁹⁷ inspiré de ceux de Tatline. Il n'en demeure pas moins que Baranov ne se range pas du côté des constructivistes et de leur théorie artistique visant à un art dont la fonction de l'artiste est limitée à celle d'un constructeur et qui annihile la liberté de création de l'artiste.

L'exposition d'art russe *Erste russische Kunshausstellung* (Première exposition d'art russe) à la galerie Van Diemen à Berlin présente les œuvres des artistes russes sur le devant de la scène internationale. Cette exposition organisée par Sterenberg, Altman et Gabo sous la surveillance du Narkompros, symbolise en réalité la chronique d'une mort annoncée de l'avant-garde russe. El Lissitsky participe de concert au montage de l'exposition et joue un rôle de diplomate de la culture russe, sous l'égide de Lounatcharski, auprès des allemands. Kristina Passuth écrit à son sujet :

¹⁹⁰ ANNEXES, P.30.

¹⁹¹ ANNEXES, P.30

¹⁹² ANNEXES, P.30

¹⁹³ ANNEXES, P.31

¹⁹⁴ ANNEXES, P.31

¹⁹⁵ ANNEXES, P.31

¹⁹⁶ ANNEXES, P. 32

¹⁹⁷ ANNEXES, P.34

« Cette fois-ci, la dualité consiste en la coexistence du fonctionnaire soviétique et de l'artiste d'avant-garde. [...] Sa deuxième mission en octobre 1922 est d'organiser l'exposition russe à la Galerie Van Diemen dans un but à la fois propagandiste et financier : vendre les œuvres exposées aux collectionneurs occidentaux pour faire entrer des devises étrangères. »¹⁹⁸

L'exposition présente 593 œuvres au catalogue et tous les membres de l'avant-garde sont présents, des suprématises aux constructivistes en passant par l'école de Vitebsk avec El Lissitsky.

Toutefois, rappelons que cette exposition est fondamentale pour beaucoup d'artistes russes de l'art abstrait, car elle sert de jalon à la préparation de leur exil. En effet, elle est consécutive à la crise grave intervenue au sein de l'Inkhok à Moscou le 24 novembre 1921. Une résolution proposée par le critique littéraire Ossip Brik déclarant « *abandonner la création de formes pures pour se consacrer à la seule production de modèles d'objets utilitaires* » est adoptée par vingt-cinq artistes.

Il paraît alors évident que le sort des artistes de l'avant-garde est scellé par les autorités bolcheviques. Les artistes, dont Baranov, ne peuvent se résoudre à abandonner l'essence même du processus créatif, qu'est le concept d'autonomie de l'œuvre plastique, et à suivre la voie d'un art idéologique.

Le durcissement du régime politique et la mort de Lénine le 21 janvier 1924 laissant la place au triumvirat Staline, Kamenev et Zinoviev provoquent alors l'exil de Russie de notre artiste qui s'installera définitivement en France en 1925.

En 1925, le comité central du parti communiste soviétique vote une motion laquelle dénonce et condamne toutes les formes d'art abstrait.

Dès lors, le retour de l'ancienne conception mimétique de l'art est inévitable et intervient pour laisser la place progressivement à un art purement idéologique, éduquant les soviétiques dans l'esprit du socialisme. La voie est donc toute tracée pour l'art du « réalisme socialiste ».

¹⁹⁸ PASSUTH, Krisztina, 1990, El Lissitsky : le problème de la composition murale en Europe centrale et de l'est dans les années 20, *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*, p. 167-168.

3) La quête de synthèse des arts : l'alliance de la peinture et de la musique

Les hommes n'ont eu de cesse de chercher à établir des corrélations entre les différents modes d'expression artistiques. Léonard de Vinci cherchait déjà à associer la couleur et la musique, le Père jésuite Louis-Bertrand Castel (1688-1757) découvre une analogie physique entre le son et la couleur et invente un clavecin oculaire qui produit une musique des couleurs ordonnée en gammes sur la base de leurs correspondances avec les sons. En effet, les corrélations entre les couleurs, les sons et les formes se situent à la base de la réflexion de certains artistes plasticiens et musiciens du XX^e siècle et notamment chez les artistes de l'avant-garde russe.

Ces derniers connaissent les idées philosophiques du romantisme ainsi que le concept d'art total, le *Gesamkunstwerk* développé par Richard Wagner au XIX^e fort répandu dans le milieu symboliste russe.

En outre, l'évolution des sciences et des progrès de la technologie au début du XX^e siècle bénéficie aux membres de l'avant-garde russe qui poussent leur réflexion sur l'interaction des couleurs, des formes et des sons. Kandinsky, Malevitch et Baranov-Rossiné, qui ont franchi le pont de l'abstraction, adoptent ainsi une attitude expérimentale et recherchent l'union des arts. L'un des principes défendus par futuristes russes réside dans cette démarche d'union des arts, de fusion de la peinture, de la musique, de la poésie voire de la danse. À même époque, il existe d'autres artistes qui s'intéressent au rapport du visible et du sonore, comme Kupka Čiurlionis.

Ainsi, Frantisek Kupka (1871-1957), peintre tchèque écrit « La réalisation d'une oeuvre plastique requiert la collaboration de tous les organes des sens ». Kupka dans *La gamme jaune*¹⁹⁹ de 1907 présente un personnage songeur aux yeux clos dans une série de nuances de jaunes. Cette peinture marque le début chez Kupka d'une équivalence entre le sonore et le visible. Le peintre étudie la qualité de dispersion du son dans l'espace à savoir les vibrations et forme un équivalent avec les qualités vibratoires de la couleur. La peinture permet de rendre visible la musique. Dans *Nocturne*²⁰⁰ de 1911, on assiste à la dissolution de la figuration, l'on remarque que la correspondance entre le son et la couleur passe par la

¹⁹⁹ ANNEXES, p. 32

²⁰⁰ ANNEXES, p. 33

disparition de la couleur. Les couleurs flottent librement dans l'espace de la toile à l'instar des timbres d'instruments.

En effet, la question de la synthèse de la musique et de l'art est interprétée de façon personnelle par Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), peintre et compositeur lituanien. Valentine Marcadé dit qu'il « *rendit sensible la musique des sphères, les formes des cieux infinis et du lointain illimité de la mer, le magma du globe baigné dans la lumière transparente des astres.* »²⁰¹

Sa passion pour la sonate le conduit à ajuster les principes musicaux à sa démarche picturale. Le triptyque *Sonate de la mer*²⁰² de 1908, réalisé comme une sonate, comporte trois parties. La première, *l'allegro*, évoque un tempo rapide. L'on peut y voir les gouttes de la mer qui se dispersent sur l'écume. La seconde, *l'andante* rappelle un tempo lent. Un bateau naufragé gît au centre de la mer. La troisième partie correspond à la *finale* évoquant un tempo tragique. Quatre voiliers sont prisonniers d'une vague déferlante et ne peuvent s'extraire de ce destin fatal.

Alexandre Scriabine (1872-1915), pianiste et compositeur, en quête d'une synthèse des arts, utilise les effets de la lumière en correspondance avec la partition musicale. En 1909-1910, il crée un *clavier à lumières* réglant des jeux colorés de lumière, appelé à projeter des couleurs en même temps que l'exécution de la partition musicale. Dans le spectacle *Prométhée ou le poème de feu*, il utilise son clavier dont chaque touche est reliée à une ampoule qui projette une couleur correspondante. Il suit ainsi la trajectoire du Père Castel ambitionnant de créer une synthèse des arts entre les sons, les couleurs et les formes.

Pour Kandinsky, la fusion de la musique et de la peinture reste au centre de son processus artistique. En 1895, année où il ressent la révélation devant les *Meules de foin* de Claude Monet qui le conduit à un art sans objet, il éprouve une révélation musicale lors d'une représentation du *Lohengrin* de Wagner. Il découvre que la peinture converge vers la musique. Kandinsky animé par une quête spirituelle cherche par la peinture à toucher l'âme et à l'entraîner dans une dimension supérieure. Il décrit ses émotions synesthésiques. Selon Philippe Crispini, chef d'orchestre et compositeur :

²⁰¹ MARCADÉ, Valentine, 1971, *Le renouveau de l'art pictural russe*, p.182.

²⁰² ANNEXES, p.32

« La synesthésie, du grec *syn* (union) et *aethesis* (sensation), se réfère en priorité à une aptitude neurologique selon laquelle deux ou plusieurs sens de perception se trouvent associés par le sujet. Bimodale- entre deux modalités sensorielles- ou multimodale - entre au moins trois modes sensoriels -, elle peut se manifester de manière uni-ou bidirectionnelle. Cognitive, elle favorise l'association d'un mode sensoriel à une représentation mentale précise. Dans le domaine des « musique-couleurs », chaque synesthète associe des couleurs précises avec des sons déterminés qui lui sont propres [...]. »²⁰³

Fasciné par la puissance émotionnelle de la musique et sa transposition grâce à la couleur, il participe à *Sonorité Jaune* en 1907 avec Thomas Von Hartmann où ils tentent d'unir la musique, la poésie, le théâtre et la lumière.

Lors d'un concert donné par Arnold Schönberg à Munich le 2 janvier 1911, *Trois Pièces pour piano*, il réalise l'analogie entre la peinture et la musique. Il peint alors immédiatement *Impression III*²⁰⁴, expression de son ressenti, les couleurs étant l'écho des notes de musique. Dans *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky évoque les corrélations entre les vibrations physiques des ondes sonores et celles des ondes lumineuses. Il énonce que les couleurs équivalent à des instruments de musique, le vermillon devient le tuba et le jaune la trompette.

En 1912, Baranov effectue des recherches synesthésistes sur les concordances des sons et des couleurs. Kandinsky, qui a connaissance de ses travaux, écrit au compositeur Thomas Van Hartmann :

« Rossiné (un jeune peintre russe), qui travaille la théorie de la peinture et tout spécialement les partitions musicales, veut absolument faire ta connaissance. Lui-même est fantastique. Peut être qu'il viendra encore une fois à Munich en septembre, autrement dit il te demande de venir en Suisse

²⁰³ CRISPINI, Patrick, 2009, Sons et couleurs, des noces inachevées. *Terrain* 53.p.58.

²⁰⁴ ANNEXES, p. 35

(à Weggis près de Lucerne-il y a un centre de la Suisse qui peint : « *Moderner Bund* »).²⁰⁵

Mikhail Matiouchine, compositeur et peintre qui a collaboré à l'opéra *Victoire sur le soleil* avec Malevitch en 1913, s'intéresse lui aussi au phénomène sonore et à son interaction avec la couleur. Il effectue des recherches sur le micro tonalisme et étudie la micro division des intervalles musicaux. Ce phénomène conduit dans le champ pictural à un effet vibratoire de la couleur. Les *Constructions picturo-musicales*²⁰⁶ constituent des exemples des recherches dans le domaine du micro tonalisme.

Léopold Survage, arrivé à Paris en 1909, et qui fréquente assidûment le cercle de la baronne d'Oettingen et de son cousin Serge Férat cherche une analogie de la couleur avec le phénomène de dispersion des sons dans l'espace. En 1914, il réalise pour le cinéma pour la société Gaumont dans le cadre d'un projet de dessin animé, non abouti, une série de deux cents disques colorés²⁰⁷, ceux-ci sont un rappel au clavecin oculaire du Père Castel qui devait produire un spectacle de couleurs en mouvement, la couleur étant projetée par les touches du clavier.

La quête de l'union des arts et de la correspondance entre la musique et la peinture est au cœur du processus artistique chez Baranov. Déjà, à la Ruche en 1912, il réfléchit à la réalisation d'un instrument permettant de projeter des formes colorées et d'aboutir à une peinture lumineuse. Baranov s'inscrit donc dans la logique de Scriabine dont il admire la musique, avec son clavier à lumières.

Nous remarquons que l'analogie de la peinture et la musique préoccupe Baranov dans son tableau qu'il présente au salon des Indépendants en 1914 *Capriccio musical (Circus)*. Cette peinture matérialise le début des recherches de l'artiste sur l'interaction de la musique et de la couleur.

Capriccio musical, issu d'une abstraction lumineuse et colorée constitue une référence à une rhapsodie de Liszt. Elle comporte deux partitions musicales imprimées sur la toile. Nous notons également la présence d'une ampoule de la marque Osram à l'intérieur de cercles concentriques. D'une part, le motif de la lampe rappelle l'intérêt de

²⁰⁵ Lettre de Vassily Kandinsky à F.A Gartman du 20.08.1912. Archives nationales de Russie (RGALI), Moscou.

²⁰⁶ ANNEXES, p. 34

²⁰⁷ ANNEXES, p.34

l'artiste pour la lumière électrique, en particulier pour les halos lumineux qu'elle produit qui vont être une source d'inspiration pour Baranov. D'autre part, les formes concentriques de la composition évoquent les disques et l'orphisme de Delaunay.

Nous constatons que le peintre utilise les effets de la lumière pour apporter de la chaleur aux couleurs et leur permettre ainsi de se mouvoir.

C'est au début des années vingt (peut-être en 1923), qu'il termine l'invention de son piano optophonique. Il dépose d'ailleurs la même année un brevet d'invention. Il donne des séries concerts optophoniques en 1924 au théâtre Vsevolod Meyerhold de Moscou les 16 et 18 avril, puis au théâtre du Bolchoï, le 9 novembre. La musique symphonique reprend des compositions de Debussy, Wagner, Grieg, et Scriabine.

Sa future femme Pauline Boukour (1900-1979), pianiste, participe de cette aventure lumino-colorée musicale puisqu'elle l'accompagne au piano.

Le piano optophonique n'est pas un piano classique. Il reprend l'idée du *clavecin oculaire* du Père Castel et du *piano à lumières* de Scriabine. Il s'agit d'un instrument électronique à lecture optique qui n'émet pas de sons mais projette des taches colorées mouvantes sur un support mural. L'intérieur du piano comporte des disques colorés soit dessinés, soit illustrés par une simple plage de couleur. Le mécanisme fonctionne grâce à l'action combinée des disques et de l'action déclenchée par les touches. Baranov réalise ainsi de véritables spectacles de lumière. L'appareil optophonique est décrit en ces termes dans un journal de l'époque :

« [Il représente] *la combinaison d'un appareil de projection (muni d'une puissante lampe à arc) et d'un clavier, ce qui permet de projeter sur un écran plus de trois mille six cents nuances de couleurs, depuis un noir profond jusqu'à un blanc éblouissant en passant par toutes les couleurs du spectre. L'appareil est capable non seulement de régler la force lumineuse au moyen de rhéostats branchés sur le réseau, mais également de changer la qualité de la gamme des couleurs, c'est à dire de faire varier la tonalité des couleurs. Le piano de Baranov-Rossiné permet aussi de donner à chaque tonalité de couleur n'importe quelle forme et de la modifier à un*

*certain rythme, selon la volonté du pianiste lumineux ou “optophoniste” : telle est la principale différence entre ce piano et ses prédécesseurs. »*²⁰⁸

Dans le manuscrit qu’il écrit sur son invention, l’artiste nous donne sa vision détaillée de la synthèse des arts. Il nous donne aussi une explication des disques colorés ou des filtres lumineux se trouvant à l’intérieur du piano.

*« Les filtres lumineux sont de plusieurs sortes : des filtres simplement colorés- des éléments d’optique tels que prisme, lentilles ou miroirs- des filtres comportant des éléments graphiques, d’autres enfin comportant des formes colorées à contours définis. »*²⁰⁹

Il est étonnant de constater que les formes colorées projetées par le piano optophonique s’apparentent à des formes picturales abstraites. Sont-elles annonciatrices de la future abstraction de l’artiste une fois installé à Paris ?

Lorsque Baranov s’installe à Paris en 1925, il continue de donner quelques concerts optophoniques et décide de créer la « Première Académie Optophonique » en 1927. Ce projet ne peut malheureusement aboutir en raison de difficultés financières et d’un désintérêt du public.

Aujourd’hui le piano optophonique²¹⁰ a disparu mais une copie a pu être réalisée grâce à l’assistant de Baranov Rossiné, Jean Schiffrine dans les années soixante dix. Dans le contexte de l’invention du piano optophonique nous pouvons considérer que chez Baranov, l’art répond à la technique.

L’invention du piano optophonique apparaît essentiel dans l’histoire de l’art puisqu’il ouvre la voie au musicalisme d’Henri Valensi et de Charles Blanc-Gatti dans les années trente.

²⁰⁸ OKOUNEV. « Svetovaïa mouzyka. [« Musique lumineuse » (NDT)], Coupure de journal appartenant aux archives de Tatiana Baranov-Rossiné.

²⁰⁹ V.BARANOV-ROSSINÉ. 1926-1928, *L’art optophonique*, p.8.

²¹⁰ ANNEXES, p. 33

CONCLUSION

« Aventurier de l'art moderne », voilà comment nous pourrions qualifier Vladimir Baranov-Rossiné en conclusion de notre étude sur l'artiste.

En effet, Baranov fait partie de ces artistes qui savent se trouver au bon endroit au bon moment. Il participe ainsi à la genèse de l'avant-garde russe en compagnie des futuristes alors qu'il n'est encore qu'un jeune étudiant à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, puis quitte la Russie pour la France, motivé par la quête d'expérimentations artistiques nouvelles.

Paris est en effet réputée pour être la ville de tous les possibles en matière d'art. Il se confronte alors au cubisme et au futurisme. Il adhère également aux recherches scientifiques sur l'optique menée dans l'orphisme par Robert Delaunay lequel étudie le pouvoir vibratoire de la couleur. Baranov ne tarde pas d'ailleurs à se jeter dans l'aventure de l'abstraction en peinture et en sculpture.

Mais son intérêt ne se limite pas au seul pouvoir vibratoire de la couleur. Il tente également de percer le mystère des capacités vibratoires des phénomènes sonores associés à la peinture. L'aventure de la synthèse des arts, du son et de la peinture, se matérialise donc par l'invention du piano optophonique.

En 1917, La révolution rappelle à elle ses artistes émigrés. Dans un premier temps Baranov accepte de prendre part à l'effervescence artistique orchestrée par Lénine mais finit par choisir le camp de la liberté et de l'exil lorsque les artistes de l'abstraction deviennent la proie des constructivistes et de celle du régime bolchevik.

Puisque Baranov clame que « l'art c'est la vie ! », il ne peut adhérer à cette idée de l'artiste au service de l'idéologie socialiste, perdant de fait, sa liberté créatrice et son indépendance d'esprit. Force est de constater que Baranov est bien un électron libre puisqu'il est à la fois artiste et ingénieur. Il ne se laisse enfermer dans aucun mouvement artistique et passe aussi bien de la peinture, à la sculpture, qu'au design, et à la construction de ses inventions.

Même s'il est d'origine juive, il ne se cantonne pas à faire de l'art « juif » à l'instar de Chagall. Il garde en lui le goût de l'Ukraine qu'il dévoile dans ses peintures.

Notre étude a voulu rendre compte du rôle majeur de Baranov dans l'histoire de l'art car il est considéré comme l'un des précurseurs de l'abstraction picturale aux côtés de Kandinsky, Malevitch, Larionov et de l'abstraction sculpturale avec Archipenko.

En 1925, date de son installation définitive à Paris, il entame une peinture abstraite proche de celle de Jean Arp, et s'engage dans l'aventure du surréalisme. Il continue de donner des séries de concerts optophoniques et ouvre même la première Académie optophonique en 1927. Il participe jusqu'en 1940 à de nombreuses expositions où il présente ses dernières créations picturales et sculpturales. Son oeuvre résulte de son activité d'ingénieur, d'architecte, de peintre et de sculpteur. Il réalise également une série d'inventions comme le Multiperco en 1934 pour lequel il recevra plusieurs prix. Il est présent aux côtés d'Henri Valensi, au Salon de la Peinture Musicaliste qui se tient à Limoges en 1939. Baranov demeure ainsi un éternel aventurier plasticien et un inventeur recherchant la synthèse des arts jusqu'à la fin de sa vie.

Malheureusement, Baranov, qui a pris des risques toute sa vie, décide de rester à Paris au moment de l'occupation allemande pendant la seconde guerre mondiale. Il est arrêté sur dénonciation par la Gestapo avec sa famille en raison de sa judéité en novembre 1943. Incarcéré dans le camp de Drancy, où son fils Dimitri fête son premier anniversaire, Vladimir Baranov-Rossiné est déporté seul à Auschwitz. Il y meurt quelques semaines seulement après son arrivée.

BIBLIOGRAPHIE

ART RUSSE ET AVANT-GARDE - GENERALITES

Ouvrages

Mikhail Alienov, Nina, Dimitrieva, Olga Medvedkhova, *L'art russe*, Paris, Citadelles Mazenod, 1991.

John Bowlt, *The Russian Avant-Garde. Theory and Criticism (1902-1934)*, Londres, Thames and Hudson, édition originale en 1976, revue et corrigée en 1989.

John Bowlt, Nicoletta Misler, *Twentieth-century Russian and East European painting : The Thyssen-Bornemisza collection*, London, Zwemmer, 1993.

John Bowlt, *Moscou et Saint-Pétersbourg, art et culture*, Paris, Flammarion, 1997.

Serge Fauchereau, *Hommes et mouvements esthétiques du XX^e siècle*, Tome I, Paris, Editions Cercle d'Art, 2005.

Serge Fauchereau (dir.), *Moscou 1900-1930. Vie quotidienne, arts plastiques, littérature, théâtre, architecture, musique, cinéma*, Paris, Le Seuil, 1988.

Camilla Gray, *L'avant-garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, Londres, Thames et Hudson, édition originale en 1962, revue et augmentée en 1971, 1986, 2003.

Evgueni Kovtun, *The Russian avant-garde in the 1920s-1930s : paintings, sculptures, decorative arts from the Russian museum in Saint Petersburg*. Bornemouth, Parkstone, 1996.

Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995.

Valentine Marcadé, *L'effervescence intellectuelle et les recherches esthétiques des peintres russes du début du XX^e siècle*, Paris, PUF, 1965.

Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.

André Nakov, *L'avant-garde russe*, Paris, Hazan, 1984.

Dmitri Sarabianov, *L'art russe : du néoclassicisme à l'Avant-garde : peinture, sculpture, architecture*, Paris, Albin Michel, 1990.

M.V Valiaeva, *Russian Avant-Gard from the Collection Yaroslavl Art Museum*, Moscow, The North Pilgrim, texte en russe et en anglais, 2009.

Catalogues d'exposition

Cat. d'exp., *The avant-garde in Russia 1910-1930. New perspectives*, sous la direction de Stéphanie Barron et Maurice Tuchman, Los Angeles, County Museum of Art, 1980, MIT Press, 1980.

Cat. d'exp., *L'avant-garde russe : chefs-d'œuvre des musées de Russie, 1905-1925*, sous la direction d'Elena Basner, Svetlana Djafarova et John Milner, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 30 janvier – 18 avril 1993, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993.

Cat. d'exp., *Paris-Moscou 1900-1930 : arts plastiques, arts appliqués et objets utilitaires, architecture-urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative*, Centre national d'art de culture Georges Pompidou, Paris, 31 mai – 5 novembre 1979, Centre national d'art de culture Georges Pompidou, Paris, 1995.

Cat. d'exp., *Berlin-Moskau / Moskau-Berlin / 1900-1950*, sous la direction d'Irina Antonowa et Jörn Merket, Berlinische Galerie / Musée des Beaux-arts Pouchkine de Moscou, 3 septembre 1995 – 7 janvier 1996, Prestel, Munchen, 1995.

Cat. d'exp., *La Russie et les avant-gardes*, sous la direction de Jean-Louis Prat, *Fondation Marguerite et Aimé Maeght*, Saint-Paul-de-Vence, 2 juillet – 5 novembre 2003, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 2003.

Cat. d'exp., *La Russie à l'Avant-garde, 1900-1935*, sous la direction de Evguénia Pétrova et Jean-Claude Marcadé, Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles, 5 octobre 2005 – 22 janvier 2006, Europaia International, Bruxelles, 2005.

Cat. d'exp., *Russia !*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New-York, 16 septembre 2005 – 11 janvier 2006, Guggenheim Museum, New York, 2005.

Cat. d'exp., *L'art russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle en quête d'identité*, sous la direction de Marie-Pierre Salé et Edouard Papet, Edition sde la Réunion des musées nationaux, Paris, 2005.

Cat. d'exp., *Vanguardias rusas*, sous la direction de Maria Josep Balsach, John E. Bowl, Evguénia Pétrova et alii, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 14 février – 14 mai 2006, Museo Thyssen-Bornemisza et Fundacion caja, Madrid, 2006 (texte en espagnol).

Cat. d'exp., *Chagall et l'avant-garde russe*, Centre Pompidou, Paris, RMN, 2011.

Cat. d'exp., *Building the revolution, Soviet art and architecture, 1915-1935*,

London, Thames and Hudson, 2011.

Cat. d'exp., *The Big Change Revolutions in Russian Painting 1895-1917*, sous la direction de Bowlt, Misler, Petrova, Scheijen, Winestein, Plitt GmbH, Oberhausen, 2013.

Cat. d'exp., *De Malévitch à Chagall, la révolution des avant-gardes*, sous la direction de Prat, Petrova, Marcadé, Selezneva, Monaco, Grimaldi Forum, 2015.

Vladimir BARANOFF-ROSSINE

Ouvrages et articles

Eberhard Steneberg, *Russische Kunst. Berlin 1919-1932*, Berlin, Verlag Gebrüder Mann, 1969 (texte en allemand).

Andreï Sarabianov, *Baranov-Rossiné*, Moscow, Trefoil Press, texte en anglais, 2002.

Encyclopedia givopisa, ot impresionisma do rouskogo avangarda, texte en russe, Moskva, Ekmo, 2010.

500 koudognikof, encyclopedia roucckoï givopisi XX veka, Moskva, Knigi Wam, 2012.

Catalogues d'expositions des œuvres de Baranov

Cat. d'exp., *Aspects de l'avant-garde russe*, sous la direction de Waldemar-George, Galerie Jean Chauvelin, Paris, 25 avril – 25 mai 1969, Galerie Jean Chauvelin, Paris, 1969.

Cat. d'exp., *Vladimir Baranov-Rossiné 1888-1942, Retrospective*, Rutland Gallery, Londres, 1970, Rutland Gallery, Londres, 1970.

Cat. d'exp., *Vladimir Baranov-Rossiné*, préface par Jean-Claude et Valérie Marcadé, Galerie Jean Chauvelin, Paris, 6 février – 6 mars 1970, Galerie Jean Chauvelin, Paris, 1970.

Cat. d'exp., *Vladimir Baranoff-Rossiné*, sous la direction de Michel Hoog, Musée national d'art moderne, Paris, 12 décembre 1972 – 29 janvier 1973, Editions des Musées nationaux, Paris, 1972.

Cat. d'exp., *Vladimir Baranov-Rossiné*, Galerie Brusberg, Berlin, Août 1983, Galerie Brusberg, Berlin, 1983.

Cat. d'exp., *Baranov-Rossiné. 1888-1944*, Galerie Verneuil Saints-Pères, Paris, 1984.

Cat d'exp., *L'art en mouvement*, préface par Jean-Louis Prat, Saint-Paul, 4 juillet – 15 octobre 1992, Fondation Maeght, Paris, 1992.

Cat. d'exp., *Vladimir Baranov-Rossiné. The artist of Russian avant-garde*, sous la direction d'Irina Antonova et Vladimir Gusyev, The State Pushkin museum of fine arts, The State Russian museum, Saint-Pétersbourg, 19 décembre 2007 – 30 mars 2008, Palace Editions, Saint-Pétersbourg, 2007 (texte en anglais).

Thèses et mémoires

Pierre Breuillaud-Limondin, Marie-José Mausset, *Daniel Wladimir Baranoff-Rossiné, un oublié de l'avant-garde russe*, mémoire d'histoire de l'art, tapuscrit, Université de Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 1980.

Emmanuelle Brumaud de Montgazon, *Baranoff : peintre abstrait*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, tapuscrit, sous la direction de Serge Lemoine, Université Sorbonne-Paris IV, 1990.

Christiane Wiehn, *Baranoff-Rossiné*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Jean Leymarie et Michel Hoog, Ecole du Louvre, Paris, 1976.

ART UKRAINIEN, FUTURISME, CUBO-FUTURISME, ECOLE DE PARIS, SUPREMATISME, CONSTRUCTIVISME

Salo W. Baro, *The Russian Jew under Tsars and Soviets*, New-York, Schocken books, 1987.

Stanley, Baron et Robert Dolski, *Sonia Delaunay : sa vie, son oeuvre*, Paris, J.Damase, 1995.

David Bourliouk, *ma vie fragments des souvenirs d'un futuriste*, 1994.

Jacques Chapiro, *La Ruche*, Paris, Flammarion, 1960.

Alexandra Shatskikh, *Vitebsk art of Life*, New Haven, Yale University Press, 2007.

Alexandra Shatskikh, The creative path of Vladimir Baranov-Rossiné, in *Vladimir Baranov-Rossiné. The artist of Russian avant-garde*, 2007.

Gérard Conio, *Le constructivisme russe*, Tome I, Lausanne, éditions l'âge d'homme, 1987.

Gérard Conio, *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*, actes du colloque, Lausanne, l'âge d'homme, 1990.

Patrick Crispini, Sons et couleurs, in *Terrain n°53*, 2009.

Svetlana Djaforova, Les musées de la Culture artistique, Une politique de diffusion de l'art moderne in *L'avant-garde russe, Chefs-d'oeuvre des Musées de Russie, 1905-1925*, RMN, Paris, 1993.

Alberto Fiz, Le futurisme et l'Italie, in *Le futurisme russe, le défi de l'avant-garde*, Museo Archeologico regionale Aoste 2001.

Claude Frioux, *Lunacarski et le Futurisme russe*, in Cahiers du Monde russe et soviétique, vol.1, n°2, Jan-mars 1960.

André Joukovsky, *Histoire de l'Ukraine. Des origines à nos jours*, Paris, Editions du Dauphin, 2005.

Correspondances Albert Gleizes-Robert et Sonia Delaunay, 1926-1947, Association des Amis d'Albert Gleizes, Ampuis, 1993.

Dmitro Horbachov, *Ukrains 'kii avangard 1910-1939 rokiv*, Kiev, Mistetstvo, 1996.

Alexeï Krutshenykh, *our arrival : from the history of russian futurism*, Moscow, RA, 1995.

Olivier de Laroussilhe, *L'Ukraine*, Vendôme, PUF, Collection « Que sais-je ? », 2002.

Claire Le Foll, *L'école artistique de Vitebsk (1897-1923), Eveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malévitch*, Paris, L'Harmattan, Collection Biélorussie, 2002.

Alissa Lioubimova, La place de l'art dans la vie quotidienne et l'Institut des arts décoratifs, in *La Russie à l'Avant-garde, 1900-1935*, 2005.

Bénédict Livchits, *L'Archer à un œil et demi*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.

Christiane Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

Irina Lounatcharskia, *Anatoli Lounatcharski (1875- 1933), Silhouettes*, Paris, éditeurs réunis, édition du progrès, 1980.

Manifestes futuristes russes, Les éditeurs français réunis, 1972.

Valentine Marcadé, *L'Art d'Ukraine*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1990.

Jean-Claude Marcadé, *le futurisme russe*, Paris, Dessain et Tolra, 1989.

John Milner, Art, guerre et révolution, in *L'avant-garde russe, Chefs-d'oeuvre des Musées de Russie, 1905-1925*, RMN, Paris, 1993.

Krystina Passuth, El Lissistky : le problème de la composition murale en Europe centrale et de l'Est dans les années 20, in *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*, 1990.

Filippo T. Marinetti, *Manifestes du futurisme*, Paris, Séguier, 1996.

Evgenia Petrova, le futurisme dans l'art russe, in *Le futurisme russe, le défi de l'avant-garde*, Museo Archeologico regionale Aoste, 2001.

Evgenia Petrova, David Bourliouk, futuriste et artiste, in *Le futurisme russe, le défi de l'avant-garde*, Museo Archeologico regionale Aoste, 2001.

Evgenia Petrova, « La Renaissance a brûlé... » Les voies de l'avant-garde dans les années 1900-1920, in *La Russie et les Avant-gardes*, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence 2003.

Didier Ottinger, cubisme + futurisme = cubo-futurisme in *Le futurisme à Paris une avant garde explosive*, Paris, Centre Pompidou, 2008.

Dominique Paulvé, *La Ruche, un siècle d'art à Paris*, Paris, Gründ, 2002.

Dmitri Sarabianov, Russian painters of the early twentieth century, Leningrad, Avrora, 1973.

Agnès Sola, *Le futurisme russe*, Paris, PUF, 1989.

Grigori Sternine et Elena Kirillina, *Ilya Repine*, New York, Parkstone Press, 2011.

Anatoli Strigalev, *L'art de propagande révolutionnaire l'Agitprop*, in *Paris-Moscou 1900-1930*, 1980.

Vita Susak, *Les artistes ukrainiens à Paris, 1900-1939*, Kiev, Editions Rodovod, 2012.

Anne Tomiche, Babel et les avant-garde futuristes et dadaïstes, in actes du colloque *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.

Jeanine Warnod, *L'école de Paris, dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Saint-Etienne, Arcadia Editions, 2004.

Jeanine Warnod, *Chez la Baronne d'Oettingen, Paris russe et avant-gardes (1913-1935)*, Turin, Edition de Conti, 2008.

Selim Omarovic Khan Magomedov, *Vhutemas : Moscou 1920-1930*. Paris, Editions du Regard, 1990. 2 vol.

Selim Omarovic Khan Magomedov, *L'INKHOUK, naissance du constructivisme*, édition originale en russe 1993, édition française, Infolio, 2013.

John Bowlt, *Russian Jewish artists in a Century of Change 1890-1990*, Jewish Museum, New-York, Prestel, 1995.

Georges Philippenko, Nikita Struve, *Juifs et Russes avant la révolution*, Paris, Fayard, 2002.

L, Zakharenkhova, *History of solo shows of Isaac Levitan and How the Tretiakov gallery prepared the exhibition*, Moscow, 2010.

Catalogues d'exposition

Cat. d'exp., *Alexandre Bogomazov*, Musée d'art moderne – Réfectoire des Jacobins, Toulouse, 21 juin – 28 août 1991, Editions Arpap, Toulouse, 1991.

Cat. d'exp., *L'art en Ukraine*, Musée des Grands Augustins, Musée des Grands Augustins, Toulouse, 28 octobre 1993 – 17 janvier 1994, Musée des Grands Augustins, Toulouse, 1993.

Cat. d'exp., *L'Ecole de Paris 1904-1929, la part de l'autre*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 30 novembre 2000 – 11 mars 2001, Editions des musées de la Ville de Paris, 2000.

Cat. d'exp., *Russian Futurism and David Burliuk, « Father of Russian Futurism »*, State Russian Museum, Saint-Pétersbourg, 21 juin – 28 août 2000, Palace Editions, Saint-Pétersbourg, 2000.

Cat. d'exp., *Le phénomène de l'avant-garde ukrainienne 1910-1935*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba, 10 octobre 2001 – 13 janvier 2002, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, 2001.

Cat. d'exp., *Le futurisme russe, le défi de l'avant-garde*, sous la direction de Evgenia Petrova, Musée archéologique d'Aoste, 2001.

Cat. d'exp., *Russes, Musée de Montmartre*, Musée de Montmartre, Paris, 2à juin – 20 septembre 2003, Fragments, 2002.

Cat. d'exp., *Russian Paris 1910-1960*, sous la direction de Joseph Kiblitky, Evguénia Pétrova et Jean-Claude Marcadé, Musée d'Etat russe de Saint-Pétersbourg, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux et Von der Heydt-Museum de Wuppertal, 2003, Palace Editions, Saint-Pétersbourg, 2003 (texte en anglais).

Cat. d'exp., *Futurism and after : David Burliuk 1882-1967*, The Ukrainian Museum, New-York, Winnipeg Art Gallery, ABC Art book Canada, 2008.

Cat. d'exp., *Le futurisme à Paris, une avant-garde explosive*, sous la direction de Didier Ottinger, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 15 octobre 2008 – 26 janvier 2009, Editions du Centre Georges Pompidou Paris et 5 Continents Editions Milan, 2008.

Cat. d'exp., *Chagall et l'avant-garde russe*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (hors-les-murs), Musée de Grenoble, 5 mars – 13 juin 2011, Musée des Beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 15 Octobre 2011 – 15 janvier 2012, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2011.

Thèse et mémoires

Valentine Vassutinsky-Marcadé, *Contribution à l'étude de l'art ukrainien*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, tapuscrit, sous la direction de François de Labriolle, Institut National des Langues Orientales, 1981.

BARANOFF ET LA RECHERCHE DE L'ŒUVRE D'ART TOTALE

Dominique Fourcade, *Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, nouvelle édition revue et corrigée, 2009.

Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Editions Denoël, « Collection Folio essais », 1964, 1985.

Cat. d'exp. *Paul Klee (1879-1940) Polyphonies*, sous la direction de Marcella Lista, Paris, Cité de la Musique, 18 Octobre 2011 – 15 Janvier 2012, Arles, Actes Sud, 2011.

Jessica Boissel, Claude Allemand-Cosneau, *Kandinsky : collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1997.

Cat. d'exp. Christian Derouet, Fabrice Hergott, *Kandinsky : retour en Russie*, exposition, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Paris, Hazan, 2001.

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, « Collections Folio essais », 1983.

Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Saint-Amand, Denoël, 1970, réédité par Gallimard, « Collection Folio essais », Paris, 1991. Je précise réédité ?

Cat. d'exp., *Œuvres de Vassily Kandinsky*, Musée national d'art moderne de Paris, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1984. Dates de l'expo ?

Cat. d'exp., *Kandinsky et la Russie*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse, 28 Janvier - 12 Juin 2000, Lausanne, Edipresse 2000.

Marcella Lista, «*Les compositions scéniques » de Kandinsky : la quête du Gesamtkunstwerk* », les Cahiers du Musée national d'art moderne, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, n°63, printemps 1998.

Marcella Lista, forme et transformation : le projet constructiviste de l'avant-garde russe après la révolution in *Chagall et l'avant-garde russe*, 2012.

Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908-1914*, Paris, CTHS – INHA, 2006.

Luigi Russolo, *l'art des bruits*, Lausanne, L'Âge D'homme, 2001.

Alexandre Scriabine, *Notes et réflexions, Carnets inédits*, Paris, Editions Klincksieck, 1979.

Cat. d'exp., *Sons et lumières, une histoire du son dans l'art du XX e siècle*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 22 Avril 2004 – 3 Janvier 2005, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2004.

Cat.d'exp., *Richard Wagner, visions d'artistes, d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, sous la direction de Paul Lang, Musée Rath, Genève, 23 Novembre 2005 – 29 Janvier 2006, Genève, Musée d'art et d'Histoire, Paris, Somogy , ed. d'art, 2005.

André Lischke, *La musique en Russie depuis 1850*, Paris, Fayard, 2012.

Marie-Claire Mussat, *Trajectoires de la musique au XX eme siecle*, Paris, Klincksieck, 2002.

Françoise Roy-Gerboud, *La musique comme Art total au XX e siècle, sons-couleurs-formes, Systémique et symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Henry Valensi, *Le musicalisme*, Paris, éditions Sedrowski, 1936.

L'ART ABSTRAIT

Marcel Brion, *l'art abstrait*, Paris, Albin Michel, 1958.

Cat.d'ex. *Kandinsky compositions*, Magdalena Dabrowski, New-York, Moma, 1995.

Cat.d'ex., *Kandinsky et la Russie*, Ceppi, Draguet, Marcadé, Petrova, Mila, Giunti Arte Mostre Musei, 2013.

André Nakov, *Abstrait/Concret : art non objectif russe et polonais*, Paris, Transedition, 1981.

Cat. d'exp., *Abstract in Russia, The Twentieth Century*, sous la direction de Yevguenia Petrova, Musée d'Etat Russe, St-Petersburg, 14 Décembre 2001 – 8 Avril 2004, St-Petersburg, Palace Editions, 2001.

Michel Seuphor, *La peinture abstraite*, Paris, Flammarion, 1962.

Cat. D'exp., *Kasimir Malevitch, Pavel Filonov*, Galerie Gérard Pilzer, Paris, 5 Novembre – 12 Décembre 1992, Paris, Galerie Gérard Pilzer, 1992.

La lumière et la couleur, Kasimir Malévitch, traduits du russe par Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993.

André Nakov, *Abstrait/Concret : art non objectif russe et polonais*, Paris, Transedition, 1981.

André Nakov, *Kazimir Malewicz : catalogue raisonné*, Paris, A.Biro, 2002.

Jean-Claude Marcadé, Kandinsky et la Russie, in *Chagall et l'avant-garde russe*, 2011.

Emmanuel Martineau, *Malévitch et la philosophie, la question de la peinture abstraite*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.

Michel Larionov, *Une avant-garde explosive*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.

Anthony Parton, *The Art and Design of Natalia Gontcharova*, UK : Antique Collector's club, 2010.

Anthony Parton, *Mikhail and Larionov and the Russian avant-garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

Claire Euzet, *Le musicalisme : une tendance de l'abstraction*, Paris, Ecole du Louvre, 1997.

Valentine Vassutinsky-Marcadé, *Contribution à l'étude de l'art ukrainien*, Paris, Thèse, Institut national des langues orientales, sous la direction de François de Labriolle, 1981.

REFERENCE INTERNET

Trostki Léon, 1930, Histoire de la révolution russe,
www.marxists.org/français/trotsky/livres/hrusse/hrr49.htm

Nakov Andreï, Constructivisme, Encyclopedia Universalis (en ligne), url :
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/constructivisme/>