Histoire de l’art
Éditeur : DeVisu

91 | 2023
Ukraine

Sur quelques traits distinctifs de l’école ukrainienne

On Some Distinctive Features of the Ukrainian School

Jean-Claude Marcadé

https://devisu.inha.fr/histoiredelart/100

DOI : 10.54390/histoiredelart.100

Référence électronique
Jean-Claude Marcadé, « Sur quelques traits distinctifs de l’école ukrainienne », *Histoire de l’art* [En ligne], 91 | 2023, mis en ligne le 01 juin 2024, consulté le 03 octobre 2026. URL : https://devisu.inha.fr/histoiredelart/100

Droits d'auteur
La revue *Histoire de l’art* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

Sur quelques traits distinctifs de l'école ukrainienne

On Some Distinctive Features of the Ukrainian School

Jean-Claude Marcadé

PLAN

Avant-propos
Sur quelques traits distinctifs de l'école ukrainienne

TEXTE

1 *Ce texte est issu d'une contribution au colloque « Les chemins d'Odessa », qui s'est tenu au Mucem, à Marseille, en octobre 2013. Il a d'abord été édité dans les* Cahiers slaves *en 2016*[1]. *La pertinence du panorama proposé ne s'étant pas démentie,* Histoire de l'art *a décidé de le rééditer, augmenté d'un avant-propos présentant les travaux significatifs parus depuis la publication initiale.*

Avant-propos

2 J'ai à plusieurs reprises souligné, en particulier dans *L'Avant-garde russe (1907–1927)*[2], l'existence d'une « école ukrainienne » spécifique et affirmé que l'appellation « avant-garde russe » n'était pas adéquate et devrait être remplacée par une formule comme « l'art de gauche dans l'Empire russe et en Union soviétique ». En 2000 déjà, lors de la belle exposition de l'Unesco qui montrait les œuvres d'artistes ukrainiens en France au XX^e^ siècle, j'avais relevé ce qui différenciait l'art des artistes venus d'Ukraine de celui des autres artistes du monde slave[3].

3 La vie artistique a connu depuis l'indépendance de l'Ukraine un développement exponentiel d'une vigueur, d'un dynamisme et d'un niveau exceptionnels. Les galeries, les expositions, les publications sur l'art et sur les artistes ukrainiens ont connu une fortune spectaculaire dans toutes les régions du pays. J'ai pu voir à Kiev des foules jeunes et enthousiastes, des couples avec leurs enfants, se passionner pour les événements multiples (expositions, débats littéraires et philoso-

phiques, forums les plus divers) dans cet endroit magique qu'est l'Arsenal, citadelle de la fin du XVIIIe siècle et l'un des centres névralgiques de la vie artistique et intellectuelle de l'Ukraine.

4 Un autre centre d'importance nationale et internationale auquel j'ai pu participer est le Forum des éditeurs, qui présente régulièrement à Lviv les nouveaux livres (prose, poésie, beaux-arts, écrits politiques, philosophiques, etc.). En effet, l'activité éditoriale est également multiple et d'un très haut niveau. Je mentionnerai ici, entre autres, les éditions kiéviennes Rodovid, que je connais plus particulièrement, créées par Lidia Lykhatch en 1992 et publiant des ouvrages sur l'histoire culturelle et l'art de l'Ukraine (catalogues d'exposition, monographies de référence). La langue est en premier lieu l'ukrainien, certains livres étant traduits en anglais ou en français dans des éditions séparées. Parmi quelques titres, signalons ceux consacrés à Oleksandr Bogomazov, Kazimir Malévitch [4], Vassyl Yermilov, Katerina Bilokour, à l'artiste contemporain Anatoliy Kryvolap, à l'avant-garde ukrainienne [5], aux artistes ukrainiens à Paris dans la première moitié du XXe siècle [6] et à l'art populaire sous tous ses aspects (icônes, tapis, images populaires, broderies). Rodovid offre ainsi une véritable encyclopédie des arts sur le territoire de l'Ukraine depuis ses origines.

5 Je ne saurais terminer cette revue, très personnelle, et qui sera donc toujours à compléter par d'autres observateurs ou acteurs du foisonnement artistique ukrainien, horriblement mis à mal aujourd'hui par une guerre fratricide, sans mentionner le travail éditorial de la maison kiévienne Stedley Art Foundation, qui publie le travail des artistes de sa collection [7].

Sur quelques traits distinctifs de l'école ukrainienne

6 L'apport de l'école ukrainienne à l'intérieur de ce que nous avons pris l'habitude d'appeler « l'avant-garde russe » est considérable. Le « futurisme russe » est né en Ukraine, au sein de la propriété de la famille Bourliouk, dans le gouvernement de Tauride [8]. Tous ceux qui ont visité ces lieux autour de 1910 sont, d'une manière ou d'une autre, étroitement liés à l'Ukraine : Bénédikt Livchits, Vélimir Khlebnikov,

Mikhaïl Larionov, Vladimir Tatline. De nombreux protagonistes de l'art de gauche manifestent des impulsions provenant de ce territoire que, sous le tsarisme, on appelait Petite Russie : outre les visiteurs des Bourliouk, on doit nommer ici, entre autres, Malévitch, Alexandra Exter, Vladimir Baranoff-Rossiné, Sonia Delaunay…

7 Je voudrais commencer mon article en rappelant la très importante, sinon par la taille, du moins par sa résonance, exposition de Mykhaïlo Boïtchouk et de son école « byzantiniste », à Paris, au Salon d'automne de 1910. Je noterai, d'un côté, la réaction qu'elle a suscitée chez le poète et critique d'origine mi-italienne, mi-polonaise, Guillaume Apollinaire et, de l'autre, celle du grand critique et historien de l'art Yakov Tugendhold. Voici ce qu'écrit, le 19 mars 1910, Apollinaire :

> Passons à l'École de rénovation byzantine qui groupe trois peintres : Boïtchouk, Kasperowitch et M[lle] Segno. L'ambition de ces artistes est de maintenir intactes les traditions de la peinture religieuse dans la Petite Russie.

> Ils réussissent pleinement et leurs travaux sont d'un byzantinisme accompli. Ils ont également appliqué la simplicité, les fonds d'or, le fignolage de leur art à de petits tableaux plus modernes : *La Gardeuse d'oie*, *L'Architecte*, *La Liseuse*, *Idylle*, etc. Le malheur est que, se confinant volontairement dans le pastiche, ils ne soient pas encore assez adroits pour y adapter un personnage moderne et malgré toute leur bonne volonté quand ils peignaient un monsieur à faux-col, tout le byzantinisme disparaît et il reste la peinture un peu maladroite de Petits Russiens qui ont tout à apprendre de la peinture moderne, bien différente et plus difficile en somme que celle des icônes des cathédrales de l'Ukraine [9].

8 Tugendhold, au contraire d'Apollinaire, considère comme plutôt réussis les travaux des boïtchoukistes qui utilisent précisément la poétique de la peinture d'icônes ukrainienne pour représenter des sujets contemporains ; il critique leur peinture religieuse. En août 1910, il écrit dans la revue moderniste pétersbourgeoise *Apollon* :

> Ce qui est seulement indiqué et annoncé en peinture par les jeunes « primitivistes » français [au Salon des indépendants] est montré en

toute logique (même si c'est avec un talent moindre) dans les œuvres exposées des Russes, des Petits Russiens et des Polonais. Comme toujours, et en tout, les Slaves vont directement au bout des choses. Les artistes français, malgré tout leur traditionalisme, restent en fait des anarchistes incorrigible. Les Slaves, eux, dans leur soif de communier à l'éternel et au collectif, en arrivent à l'imitation directe des traditions historiques, en faisant peut-être plier le ressort du côté opposé.

Nous voulons parler, avant tout, du groupe des Petits Russiens et des Polonais qui travaillent sous la direction de M. Boïtchouk (Galicie). Amoureux passionnément des antiquités ukrainiennes, ils rêvent de « la renaissance de l'art byzantin » (comme cela est dit dans le catalogue) et utilisent le style et la technique des icônes en bois pour rendre les sujets évangéliques et les portraits contemporains. Parmi les travaux de cette catégorie, sont intéressants *L'Automne* et *La Bergère* de Boïtchouk qui sait faire se tresser le rythme égyptien et l'immobilité byzantine, *Idylle* et les paysages de M^me^ Segno (Varsovie), l'étude de M^me^ Nalépinska (Varsovie) et une bagatelle de Kaspérovitch (Tchernigov). Ces petites planches dorées peintes à la tempera sont visiblement des projets pour de grandes œuvres : tout ce groupe rêve de peinture murale, de fresque et de mosaïque qui soient fondues dans un ensemble architectural. Au milieu de l'anarchie et de la bacchanale qui dominent dans l'exposition des Indépendants, on sent, dans les efforts conjugués de ce groupe restreint, quelque chose de sérieux et de grand – la nostalgie d'un style monumental, d'une création anonyme et collective, d'une peinture qui soit le secret professionnel des artisans et des moines. C'est ainsi que, s'étant nourris de Cézanne et de Gauguin, ayant absorbé les conquêtes de l'Occident, l'âme slave retourne à son bien populaire et séculier de toujours.

Cependant, il y a un énorme danger devant ces « jeunes byzantinistes » – d'une impasse des canons ecclésiaux et d'un style tout prêt, l'impasse dans laquelle se sont embourbés Nestérov et Vasnetsov. L'âme du peuple ukrainien, à ce qu'il nous paraît, s'est incarnée de façon plus libre et éclatante dans les contes et les mythes, dans les ornements et les miniatures, dans les objets des *koustari* et le loubok archaïque, que dans les icônes figées par l'Église. S'il est possible de jeter un pont depuis la contemporanéité jusqu'aux rives lointaines du passé, c'est

> justement vers les forces élémentaires de la création populaire de mythes qui, par bonheur, n'est pas encore morte chez nous[10].

9 Il faut encore citer la rectification d'Apollinaire, après sa première critique de l'utilisation par les boïtchoukistes des procédés de la peinture d'icônes pour représenter des scènes de genre. En avril 1911, dans un autre article, il affirme que le « néo-byzantin Boïtchouk, qui emplit l'an dernier les "Indépendants" de ses peintures et de celles de ses élèves », a peut-être permis aux Français d'en tirer profit, et rappelle : « Les peintres aussi bien que les poètes peuvent bien tricher avec les siècles. Et Mallarmé ne s'est point trompé en le disant[11]. » Ces réflexions du début du XX^e^ siècle sur la spécificité de l'art ukrainien peuvent être étendues jusqu'à l'analyse de quelques traits distinctifs de la veine artistique ukrainienne à l'intérieur des mouvements d'avant-garde dans l'Empire russe des années 1910 et dans l'Union soviétique des années 1920.

10 Chaque pays fait naître des artistes marqués à jamais par la lumière du soleil qui lui est propre. Les théories du peintre arménien Georges Yakoulov sur l'*ars solis* sont très fécondes pour comprendre les processus de la création picturale du point de vue de la lumière[12]. Mais les artistes d'un pays donné sont également marqués par les contours de ses paysages[13], par les formes et les couleurs de l'environnement (architecture, tissus, objets quotidiens, rituels folkloriques ou religieux, etc.), ainsi que par la tissure religieuse et culturelle qui imprègne leur pensée depuis l'enfance. Un tel complexe détermine la spécificité d'un art « national » et fait qu'un artiste travaillant à l'âge adulte dans un autre pays que celui où il est né se distingue des créateurs du pays d'adoption – il suffit de prendre, entre mille exemples, Le Greco ou Pablo Picasso.

11 Certes, il y a des périodes où un style international a tendance à effacer ces distinctions. Ainsi, le Picasso du cubisme analytique (1910–1912) a tendance à se faire « français » autant que Georges Braque. Pour l'art ukrainien, Vassyl Yermilov, dans sa période constructiviste, a tendance à se faire plus « européen ». Mais si les distinctions s'amenuisent, elles ne disparaissent pas. Qui penserait faire de Picasso un peintre français, bien qu'il ait passé la majorité de sa vie créatrice en France ? Tout juste appartient-il à l'histoire de la peinture française. Et Vassily Kandinsky, n'est-il pas un peintre russe en

Allemagne et en France ? Il n'est pas indifférent de le savoir et de le dire – non pas pour des raisons étroitement nationalistes, mais pour mieux comprendre leur œuvre, à moins de se contenter d'une lecture horizontale des productions artistiques en les supposant venues vers nous comme des bouteilles jetées à la mer. Alexandre Archipenko, David et Vladimir Bourliouk, Sonia Delaunay, Mikhail Andreenko et beaucoup d'autres, en exil, n'ont cessé de revendiquer leurs racines ukrainiennes. Il s'agit là d'une composante essentielle de leur art, tant les artistes originaires d'Ukraine sont marqués par l'espace, la lumière, la gamme des couleurs et les formes de l'art populaire local, l'un des plus riches au monde. Le livre de Valentine Marcadé, *Art d'Ukraine*[14], a apporté la démonstration d'une « école ukrainienne » qui ne se définit pas par des pseudo-critères socio-biologiques ou par l'appartenance à telle ou telle religion (encore que l'orthodoxie sous sa forme constantinopolitaine ou gréco-catholique soit ici une composante majeure), mais par une série de traits distinctifs dont le plus constant, dans la littérature et dans les arts, est l'hyperbolisme : ici, nous pourrions citer aussi bien les écrivains Ivan Kotliarevsky, Nikolaï Gogol, Mikhaïl Zochtchenko ou Ostap Vychnia que Tatline (fig. 1), Malévitch, Exter et tous les primitivistes du XX^{e} siècle, jusqu'aujourd'hui.

1. *Vladimir Tatline en bandouriste aveugle, vêtu d'un costume ukrainien*, Berlin, 1914.



Épreuve argentique (anonyme), 24 × 17,5 cm, collection particulière.

12 L'espace est un élément primordial de la pensée picturale. Et l'espace ukrainien, c'est la vastité de la steppe, la totale liberté du mouvement et de l'esprit : n'oublions pas l'origine étymologique turco-tatare du mot « cosaque », qui désigne l'homme libre, indépendant, l'aventurier, le nomade. Ici, pas de joug tatar, pas d'imprégnation du despotisme asiatique. Les artistes enracinés à un moment ou à un autre dans la terre ukrainienne, abreuvés à ses valeurs éternelles – depuis la culture de Tripolié jusqu'au III^{e} millénaire –, ont senti ce besoin d'aller au-delà des limites.

13 Tatline, de Kharkiv à Odessa, se libère de la tutelle parentale et s'engage comme mousse sur la flotte de la mer Noire – n'est-il pas comme ce cosaque proverbial qui, voyant les immenses étendues de

la steppe à perte de vue, s'écrie : « *Bissova tisnota* ! » (Par le diable, on étouffe ici !) ? Il projette une nouvelle tour de Babel qui suivra les rythmes solaires et lunaire (fig. 2). Nouvel Icare, il veut que le corps de l'homme vainque la pesanteur du monde et épouse le vol de l'oiseau, et ce sera le *Létatline* (1932).

2. Vladimir Tatline, *Reconstitution du monument à la III^e^ Internationale.*



Bois et métal, 465 × 336 cm, Stockholm, Moderna Museet (MOM Sk 4).

© Tomislav Medak.

14 Le Moscovite Kandinsky, qui a passé son enfance et son adolescence à Odessa, a plus tard contribué, à partir de Munich, à faire de la célèbre ville de la mer Noire l'un des lieux où s'est illustrée l'avant-garde européenne, en particulier avec les deux Salons organisés par le sculpteur Vladimir Izdebsky en 1910 et 1910–1911. Le catalogue édité lors du II^e^ Salon, avec des textes de Kandinsky, de Nikolaï Koulbine, d'Henri Rovel, d'Arnold Schönberg, entre autres, fut, sans aucun

doute, le banc d'essai et le modèle pour l'almanach *Der blaue Reiter* que Kandinsky et Franz Marc éditèrent à Munich en 1912. Chez Kandinsky aussi, on retrouve l'aspiration à un espace immense, illimité, cosmique. Cela ne lui vient-il pas de la conscience d'appartenir à un territoire démesuré – les contrées sans borne de la Sibérie, d'où venait sa famille paternelle, autant que les steppes ukrainiennes de son enfance ? Nina Kandinsky aimait raconter l'anecdote d'une conversation entre lui et Paul Klee, dans laquelle ce dernier disait : « Tu as derrière toi et en toi des terres sans bornes, c'est pour cela que tes toiles débordent, alors que moi, j'ai les cantons suisses, c'est pourquoi je fais de petits tableaux parcellés[15]. » Apocryphe ou non, cette anecdote rend bien compte de l'importance de l'espace géographique qui entre dans la conscience picturale de tout artiste dès sa naissance.

15 Malévitch, lui, écrit de mars à juin 1918 dix-sept articles dans le journal moscovite *Anarkhiya* : « Nous sommes comme une nouvelle planète sur la voûte bleue du soleil éteint, nous sommes les confins d'un monde absolument nouveau, nous déclarons tous les objets inconsistants[16]. » « Le drapeau de l'anarchie est le drapeau de notre "moi" et notre esprit, tel le vent libre, fera frissonner ce que nous possédons de créateur dans les espaces de l'âme[17]. » Avec le suprématisme, Malévitch crée un nouvel espace interplanétaire, nouveau ciel et nouvelle Terre : « J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du suprématisme. / J'ai vaincu la doublure du ciel coloré : après l'avoir arrachée, j'ai mis les couleurs dans un sac et j'y ai fait un nœud. Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous[18]. » On sait qu'il eut la vision prémonitoire des satellites autour de la Terre, des spoutniks se déplaçant sur orbite entre Terre et Lune en ayant tracé leurs nouvelles voies[19].

16 Dans la période après 1928, lors de ce que Dmytro Horbatchov appelle avec justesse la « réukrainisation » de Malévitch, l'espace est celui des champs polychromes à partir d'une vue aérienne. Il est également celui de la jonction des bandes multicolores horizontales, venues, comme l'a bien montré Horbatchov, des motifs les plus archaïques sur les tissus ukrainiens et du ciel immense, sans fond, abyssal.

17 Sonia Delaunay, née à Odessa, comme Sara Stern, et ayant vécu sa petite enfance à Gradijsk, au bord du Dniepr, bien qu'installée définitivement à Saint-Pétersbourg chez son oncle maternel Terk à partir de l'âge de 7 ans, a revendiqué l'Ukraine comme source de toute son activité ultérieure. Ainsi débutent ses mémoires :

> Je suis née la même année que Robert Delaunay, sous le même soleil, à quelque trois milles verstes près.

> 1885. Les souvenirs d'une petite fille qui vit dans les plaines d'Ukraine restent des souvenirs de couleurs gaies. Elle va chercher son père à l'heure des repas par un chemin creusé entre deux murs de neige trois fois plus haut qu'elle. Autour, les maisons blanches, longues et basses, semblent incrustées comme des champignons. Bientôt l'hiver disparaît et éclate un soleil joyeux sur l'horizon à l'infini.

> Poussent les pastèques et les melons. Les tomates ceinturent de rouge les fermes, et de grandes fleurs de soleil jaunes aux cœurs noirs éclatent dans le ciel bleu, léger, très haut. Gaîté, équilibre, confiance en la vie, dans la bonne terre noire. Passent les petites charrettes, les chevaux nerveux et rapides qu'on attelle l'hiver aux traîneaux à clochettes joyeuses. Tout est immense, infini, mais un infini amical, plein d'une gaîté à la Gogol, un autre enfant du Pays [20].

18 Ce texte permet de mieux comprendre l'originalité de Sonia Delaunay dans son organisation picturale de l'espace. La confrontation avec son mari éclaire encore plus le propos. Alors qu'il crée des constructions colorées aux unités délimitées – presque comme dans les jardins à la française –, souvent avec des rythmes sériels, elle trace des courbes inachevées, des spirales qui ne commencent ni ne finissent, des soleils aux contours indécis. La prose poétique truculente de Blaise Cendrars, les affiches simultanées, les marchés du Portugal, les revêtements des objets de l'environnement : elle revêt tout d'un rythme coloré, dansant, souple, capricieux, fuyant toute délimitation.

19 Cela est aussi un élément de l'esthétique d'Exter, dont le caractère baroque vient, sans aucun doute, de l'Ukraine. La spirale ample et généreuse, la création d'unités colorées aux facettes chatoyantes comme sur un cristal ou un diamant taillé, l'élan romantique – voilà les traits dominants de sa poétique, aussi bien dans ses œuvres de

chevalet (fig. 3) qu'au théâtre (par exemple, *Roméo et Juliette* au théâtre de Chambre d'Alexandre Taïrov en 1921) ou au cinéma (les costumes tout en tournoiements constructivistes d'*Aélita* de Yakov Protazanov en 1924). On pourrait encore citer la série d'œuvres abstraites qui déroulent des « couleurs en mouvement » entre 1918 et 1920, où le tourbillon des formes colorées, très proche du travail théâtral de l'artiste, est une synthèse des cultures picturales cubo-futuristes et suprématistes, avec l'accent mis sur l'énergie foisonnante de la construction. La lumière-couleur vient du centre du tableau et s'épanouit, comme des profondeurs, sur l'ensemble de la structure picturale.

3. Alexandra Exter, *Paysage, maisons*, vers 1912.



Huile sur toile, 81 × 65 cm, Saint-Étienne, musée d'Art moderne et contemporain (73.6.1).

20 Le spécialiste des avant-gardes russe et ukrainienne et du théâtre Guéorgui Kovalenko a écrit de nombreux articles et livres sur Exter,

mais les deux volumes qu'il a consacrés en 2010 à la grande artiste kiévienne sont une somme sur son activité à Kiev, à Moscou, à Paris et à Odessa pendant la première moitié du XX^e^ siècle. Cette monographie est le fruit d'incessantes recherches dans les archives de Moscou, d'Ukraine, de France et de Slovaquie. Les racines ukrainiennes de la création d'Exter y sont analysées dans toute leur ampleur :

> Dans les abstractions d'Exter se fait entendre une pure mélodie lyrique – cela est tellement évident dans chacune des *Dynamiques* colorées. Ses origines ne font aucun doute. D'un côté, à travers la foi intellectuelle dans la logique de la nouvelle peinture et dans ce que cette peinture, selon les propos d'Alexandre Rodtchenko, est naturelle, dans la mesure où elle « prévoit l'avenir » – ce qui perce, c'est l'émotion nostalgique de la jeunesse kiévienne, des impressions reçues de l'art populaire ukrainien qui n'ont jamais quitté l'artiste.

> Il faut regarder attentivement ces œuvres et l'on pourra voir ceci : les figures dentelées rappellent les découpes des calices des fleurs, les courbures des bandes étroites, les lignes souples de leurs tiges, tout cela étant caractéristique des peintures murales paysannes ; les triangles, les trapèzes et les losanges, leurs angles et les rapports des côtés entre eux, leurs proportions et les rythmes spatiaux – échos des ornements ukrainiens sont évidents ; et, bien entendu, la vie de la couleur – surabondante, débridée, sonore – comme si la structure même de l'âme des maîtres populaires avait été héritée par une artiste du XX^e^ siècle, encline à tout vérifier algébriquement [21].

21 Cette tendance au baroque se rencontre chez des artistes ukrainiens aussi divers qu'Archipenko, que Baranoff-Rossiné (*Symphonie n^o^ 1*, 1913, sculpture en bois et carton polychromés avec coquilles d'œufs, New York, Museum of Modern Art, ou toutes ses variations figuratives et abstraites avec le ruban de Möbius) ou encore le cubo-futuriste Bogomazov et même Andreenko (par exemple, son collage *Composition héroïque*, 1926, collection particulière), alors que son « cubisme constructiviste » des années 1920 a tendance à s'internationaliser.

22 On comprendra mieux encore la spécificité ukrainienne dans la création de nouveaux espaces picturaux si on la compare avec l'organisation spatiale dans les œuvres d'artistes entièrement russes, comme

Pavel Filonov. La spiritualité orthodoxe russe tire son originalité de la géographie grand-russe et tout particulièrement du développement de son monachisme dans le cadre de ses immenses forêts. Il serait, à ce propos, possible d'interpréter l'obsession philosophique de la liberté chez le Kiévien Nikolaï Berdiaev et son antimonachisme comme conditionnés par les espaces de son enfance…

23 Chez Filonov, on note l'enchevêtrement, l'inextricabilité des unités colorées, leur impénétrabilité, la diffusion disséminée, oblique, tamisée, nocturne, de la lumière. L'espace ici est tout sauf ouvert sur l'illimité avec l'ambition de l'enserrer dans les mailles du pictural, alors que, si nous prenons l'« icône » païenne de Maria Siniakova, *Ève* (fig. 4), nous sommes frappés non seulement par la liberté du corps (Siniakova était adepte du nudisme, comme sa compatriote Delaunay), mais encore par la liberté de l'espace. La structure de base de l'aquarelle est celle des icônes biographiques ecclésiales (une figure centrale de saint entourée de compartiments [*kleïma*] représentant les épisodes marquants de sa vie), mais chez Siniakova, les compartiments avec des scène érotiques sont ouverts vers l'extérieur et non enfermés dans un cadre rigide. Les influences de la miniature persane, de la gamme colorées de l'art populaire ukrainien et du néoprimitivisme de Larionov sont ici rassemblées en une image totalement originale.

4. Maria Siniakova, *Ève*, 1916.



Aquarelle sur papier, 28 × 25 cm, Anglet, Villa Beatrix Enea.

24 Le suprématisme de la Russe Lioubov Popova, si on le compare à celui de son fondateur Malévitch, offre un espace qui retient fermement les formes, les accroche au support du tableau (fig. 5), alors que les quadrilatères ou les cercles de Malévitch sont autant de planètes en état de suspension, prêtes à tout moment à l’envol.

5. Lioubov Popova, *Peinture architectonique*, 1918.



Huile sur toile, 104 × 80 cm, Slobodksoï, Musée régional.

25 Sonia Delaunay a souligné l'apport de l'Ukraine à sa gamme colorée : « Je suis attirée par la couleur pure. Couleurs de mon enfance, de l'Ukraine. Souvenirs de noces paysannes de mon pays où les robes rouges et vertes, ornées de nombreux rubans, volaient en dansant[22]. » Ses surfaces picturales tourbillonnent de couleurs éclatantes. L'association du bleu et du jaune, couleurs nationales de l'Ukraine, est très fréquente, comme chez Exter, en particulier dans de nombreuses toiles de la fin des années 1910, ou chez Malévitch, par exemple dans deux tableaux suprématistes sur contreplaqué de lin des années 1920, ou sur le *Charpentier* du Musée national russe de Saint-Pétersbourg. Sonia Delaunay affectionne également les jaunes d'or, qui sont comme une danse symphonique de tournesols. Verts et carmins, rouges et bleus, jaunes et noirs, bleus profonds et verts se

livrent chez elle à des rotations, à des chatoiements, à des rondes pleines de jubilation solaire.

26 Chez Archipenko, en particulier dans ses sculpto-peintures de 1914–1917, ou chez Yermilov, par exemple dans son huile sur bois *Arlequin* (1923–1924, collection particulière) ou dans son relief sur bois *Guitare* (vers 1918, collection particulière), le jaune tournesol est la note fondamentale aux harmoniques variés. On retrouve cette couleur, quintessence de la fleur à pétales jaunes si caractéristique du paysage ukrainien, des champs de blé à perte de vue et de la lumière solaire, aussi bien chez Bogomazov que chez Vadim Meller. Bien plus tard, loin de sa terre natale, Emmanuel Mané-Katz traduit cette force colorée jaune dans un magnifique *Paysage d'Ukraine* (1957, Haïfa, musée Mané-Katz).

27 Dans les aquarelles des années 1910 de Siniakova, on assiste à la même exubérance coloriste, à la même gaîté des teintes vives. L'esthétique naïve des jouets, des étoffes et des fleurs des champs est souveraine. Le néoprimitivisme russe et ukrainien s'est emparé de l'ornement décoratif et l'a transformé en pure picturalité. Dans l'ornement distribué sur les carreaux de faïence des poêles, les ustensiles quotidiens, les tissus, il y a des rythmes venus du plus profond de la nature. Là aussi, l'utilisation par les Ukrainiens du décorativisme diffère de celle des Russes comme Natalia Gontcharova, Olga Rozanova, Filonov et Ilia Machkov, chez qui le motif ornemental est ample, massif, véhément, monumental. Chez Sonia Delaunay, Exter, Siniakova, Meller, David et Vladimir Bourliouk ou Hanna Sobatchko-Chostak, l'ornementation est rutilante, scintillante, surabondante, excentrique. Vient à la mémoire le poème que le comte Alexeï Konstantinovitch Tolstoï, descendant du dernier hetman d'Ukraine, a dédié à ce pays :

> Connais-tu le pays où tout respire l'abondance
> Où les rivières coulent plus pures que l'argent
> Où la brise berce l'herbe de la steppe
> Où les fermes sont noyées dans les cerisaies
> Où dans les vergers les arbres ploient
> Sous le poids des fruits jusqu'au sol [23].

28 Dans cet hymne à l'Ukraine, il n'y a presque aucune mention de couleurs des paysages et du mode de vie. Seul un distique fait allusion aux couleurs nationales :

> Tu connais le pays où les champs d'or
> Sont émaillés de l'azur des bleuets [24].

29 Profusion et opulence de la nature, des arts populaires, des formes et des couleurs picturales se conjuguent à un humour hyperbolique, à un goût de l'énorme plaisanterie, du rire homérique. Ainsi du rire colossal des cosaques zaporogues écrivant une lettre ordurière au sultan turc dans les célèbres tableaux de l'Ukrainien Ilya Répine ou du rire gigantesque de Khlebnikov (Ukrainien du côté maternel) dans son « poème sur une syllabe » *Zakliatie smiekhom* (Conjuration par le rire) – que le poète et sculpteur russe Alexeï Khvostenko lisait avec les accents colossaux des cosaques zaporogues…

30 Larionov, lui aussi Ukrainien du côté maternel et ayant passé son enfance à Tiraspol, en Bessarabie, avait « un caractère exubérant et enjoué, tout méridional », selon son élève et biographe Tatiana Loguine, qui ajoute : « Attaché […] à sa magnifique liberté […], [Larionov] aura du mal à se faire à la vie de la capitale. À "l'Institut Voskressensky" il est l'élève le plus indiscipliné, mais aussi celui qui connaît le plus grand nombre de farces et d'histoires [25]. » Ce goût des facéties, du burlesque, de la mystification et de la provocation se manifeste dans son œuvre comme dans ses interventions dans la vie des arts russes avant 1914, où il dispute le leadership à David Bourliouk, dont toute la complexion et la manière d'être sont entièrement enracinées dans son Ukraine natale [26].

31 Rappelons ici l'appellation provocante de l'exposition organisée à Moscou en 1912, « La queue d'âne », une allusion à l'accrochage organisé par les adversaires de la modernité au Salon des indépendants de tableaux peints avec la queue de l'âne Bon Lolo, présentés comme les œuvres d'un peintre italien inconnu, Boronali. Cet incident est mentionné dans l'article de Répine consacré au premier Salon d'Izdebsky, venu d'Odessa à Saint-Pétersbourg, qui fait apparaître les passions contradictoires agitant les arts de Russie autour de 1910 :

> « Cézanne ! » : la meilleure réponse à cette sorte de peinture – l'instantané d'un âne qui peint avec sa queue un tableau.
>
> Le lecteur a vu vraisemblablement cet instantané.
>
> On avait attaché à la queue un pinceau, on avait placé sous la queue une palette avec des couleurs et une toile. On avait nourri l'âne avec quelque friandise : de plaisir, il agitait la queue et c'est ainsi que sortit de cette queue un tableau de Cézanne.
>
> – Quoi-a-a ?!, déclare avec aplomb l'esprit du cynisme (le Diable), après avoir relevé cyniquement la tête. J'obligerai la presse, cette grande puissance – à trompéter la gloire de cet art dans le monde entier : viendront des milliardaires d'Amérique, ils paieront des sommes folles pour cette marchandise produite facilement et rapidement. Nous rejetterons tout ce qui auparavant nous était cher et nous nous prosternerons devant mes barbouilleurs de l'ordre de la queue d'âne !... A Moscou, déjà, plusieurs se sont prosternés.
>
> – Il semble que, par arriération, vous vous imaginiez que les Moscovites continuent à manger des cochons savants et des rossignols qui chantent magnifiquement ? Vous vous trompez, maintenant ils collectionnent des matisses [27].

32 N'est-ce pas là également un exemple d'hyperbolisme ukrainien ? Dans son pamphlet *Les Benois gueulards et le nouvel art national russe. Causerie de MM. Bourliouk, Benois et Répine sur l'art* (1913), le « père du futurisme russe », l'Ukrainien David Bourliouk, rejette radicalement toutes les formes jusqu'ici existantes, défendant le droit à l'expérimentation, réfutant toutes les autorités autres que « la nature et moi » et exigeant que la Russie cesse d'être « la province artistique de la France [28] » (fig. 6).

6. David Bourliouk, *Moment de décomposition des surfaces du vent et du soir, introduits dans un paysage de bord de mer (Odessa), représenté de quatre points de vue*, 1912.



Huile sur toile, 97 × 131 cm, Saint-Pétersbourg, Musée national russe.

33 Et que dire de la propension au canular, à la mystification démesurée chez Tatline dans le conte apocryphe de sa visite rocambolesque de l'atelier de Picasso à Paris en 1913, alors que cette visite eut lieu une seule fois, en mars 1914 ? Anatoli Strigaliov nous en a donné tous les détails et toutes les variantes[29]. N'avons-nous pas affaire ici à ce « quelque chose qui n'existe pas chez les gens[30] » (*chtcho sé také, chtcho na lioudex néma*), typiquement ukrainien ?

34 On trouve le caractère débridé, sans retenue, allant au-delà des limites, teinté d'humour, qui distingue, pour une grande part, l'esprit ukrainien dans les sculpto-peintures d'Archipenko ou dans l'œuvre sculptée pré-dadaïste de Baranoff-Rossiné entre 1913 et 1915 (fig. 7), dans le Malévitch de la toile *Réserviste de premier rang* (1914, New York, Museum of Modern Art), avec sa moustache provoquante et le thermomètre collé à un endroit précis de l'anatomie du guerrier, là où

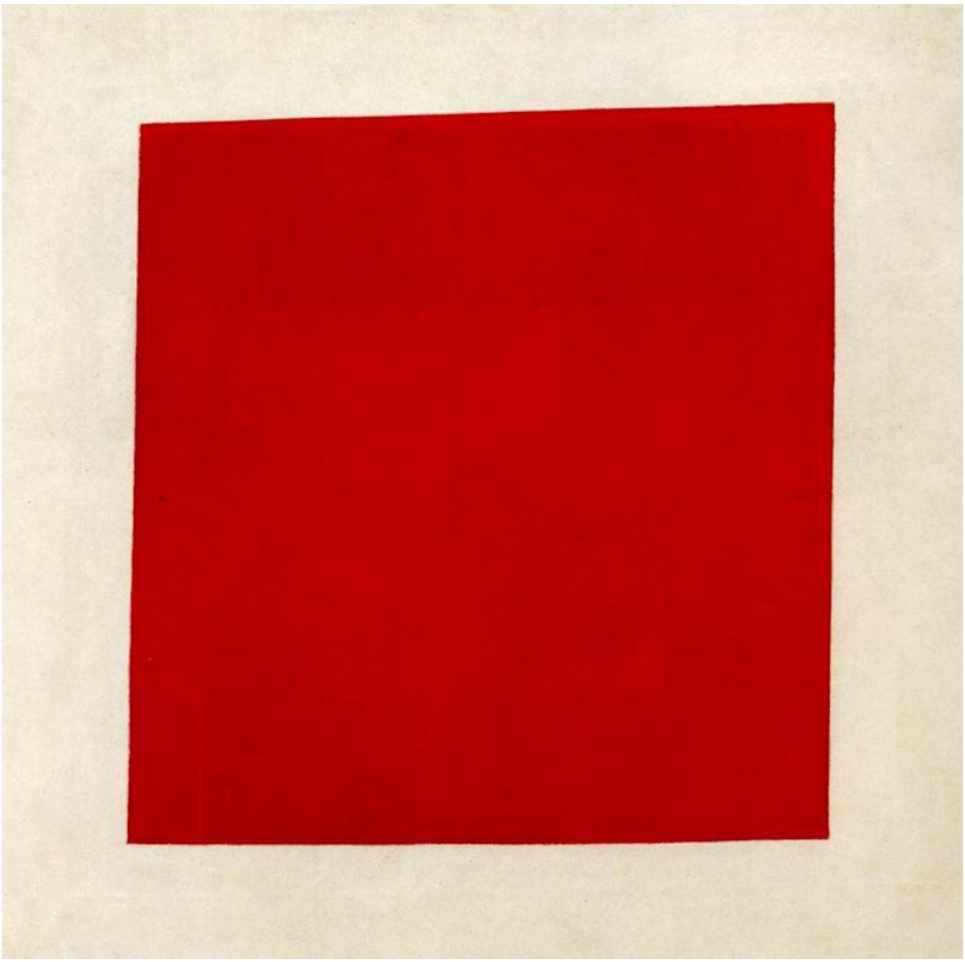
la température peut subir des fluctuations au gré des émotions. On le trouve encore dans *Éclipse partielle (Composition avec Mona Lisa)* (1914, Saint-Pétersbourg, Musée national russe), avec le geste iconoclaste contre la *Joconde*, voire dans les appellations de certaines toiles suprématistes, comme *Réalisme d'une paysanne en deux dimensions* (le « Carré rouge » du Musée national russe ; fig. 8) ou *Réalisme pictural d'un garçonnet avec son sac à dos – masses colorées en deux dimensions*– c'est-à-dire le « Carré rouge et le carré noir sur fond blanc » du MoMA.

7. Vladimir Baranoff-Rossiné, *Contre-relief (Artiste invalide)*, vers 1915.



Assemblage de bois, métal, tissu et objets en bois dans un cadre, 140 × 85,5 cm, Duisburg, Lehmbruck Museum.

8. Kazimir Malévitch, *Réalisme pictural d'une paysanne en deux dimensions*, dit *Carré rouge*, 1915.



Huile sur toile, 53 × 53 cm, Saint-Pétersbourg, Musée national russe.

35 L'étude de l'école ukrainienne au XX^e^ siècle en est encore à ses commencements. Il existe encore trop d'idées fausses, préconçues, partiales, aux ressorts émotionnels. Il faut sortir l'art ukrainien de la nébuleuse grand-russe dans laquelle il est encore trop souvent noyé pour des raisons politiques, ou tout simplement par ignorance. L'école ukrainienne d'avant-garde a une histoire glorieuse sur son propre sol, de l'exposition « Zvéno » (Le Maillon) organisée par Exter et Bourliouk à Kiev en 1908 [31], à la revue *Nova guénératsiya*, dirigée par le grand poète panfuturiste Mykhaïl Sémenko à Kharkiv entre 1928 et 1930 [32]. Mais il ne faudrait pas oublier l'apport spécifiquement ukrainien aux avant-gardes russe et européenne. Cet article est une contribution au travail d'information et de recherche qui reste à faire.

NOTES

1 Jean-Claude Marcadé, « Quelques remarques sur les traits distinctifs de l'École ukrainienne de peinture dans le premier quart du xx^{e} siècle », *Les Cahiers slaves*, n^{o} 14 : *Les chemins d'Odessa*, 2016, p. 279-295.

2 *Id.*, *L'Avant-garde russe (1907-1927)* (1995), Paris, Flammarion, 2007. Le présent article précise et développe, à partir d'exemples concrets, les idées qui se trouvaient dans le livre de ma femme, Valentine Marcadé, *Art d'Ukraine* (Lausanne, L'Âge d'homme, 1990), qui reprenait la thèse d'État qu'elle avait soutenue sous le titre « Contribution à l'étude de l'art pictural ukrainien » en 1981 à l'Inalco.

3 Jean-Claude Marcadé, « Quelques réflexions sur l'art ukrainien à Paris au xx^{e} siècle », dans *Les Artistes d'origine ukrainienne dans l'art moderne en France (1900-1960)*, cat. exp. (Paris, Maison de l'Unesco, avr. 2000), Paris, Maison de l'Unesco, 2000 (en français et en ukrainien).

4 Jean-Claude Marcadé, *Malévitch*, Kiev, Rodovid, 2013 ; *Kazimir Malévitch. La Période kiévienne (1928-1930). Articles, documents, lettres*, éd. Tétyana Filevska, Kiev, Rodovid, 2018. Cette remarquable publication en français rassemble, en les illustrant, les treize articles ukrainiens de Malévitch parus dans la revue *Nova guénératsiya* entre 1928 et 1930 ainsi que des documents et écrits inédits datant de son activité à l'Institut d'art de Kiev à la fin des années 1920.

5 En particulier le livre pionnier de Myroslava Mudrak paru en anglais (*The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986), qui a été pendant des décennies le livre de référence pour la connaissance de l'avant-garde ukrainienne des années 1920, traduit en ukrainien dans une version augmentée et richement illustrée : *Nova guénératsiya. Mystetskyi modernism v Oukraïni* [Nouvelle génération. Le modernisme artistique en Ukraine], Kiev, Rodovid, 2018.

6 En français, le livre pionnier de Vita Susak, *Les Artistes ukrainiens à Paris (1900-1939)*, Kiev, Rodovid, 2012.

7 Plusieurs livres ont été publiés sur l'œuvre d'un des grands peintres contemporains actuels, Oleksandr Doubovyk.

8 Voir la biographie de David Bourliouk par l'écrivain et historien de l'art ukrainien Evguéni Déménok, *David Bourliouk* (Moscou, Molodaya Gvardiya,

2020), véritable encyclopédie de l'avant-garde en Russie, en Ukraine, au Japon et aux États-Unis.

9 Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1991, p. 140.

10 Yakov Tugendhold, « Pis'mo iz Parija » [Lettre de Paris], *Apollon*, n° 8 : *Khronika* [Chronique], 1910, p. 1. Je traduis.

11 Apollinaire, *Œuvres en prose*, p. 321.

12 Voir les textes de Yakoulov et sa bibliographie dans *Notes et documents de la Société des amis de Georges Yakoulov*, nos 1-4, 1967-1975.

13 Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, A. Michel, 1966.

14 Marcadé, *Art d'Ukraine*.

15 Cette anecdote m'a été rapportée par Valentine Marcadé, à qui Nina Kandinsky l'avait racontée lors de l'une de leurs rencontres.

16 Kazimir Malévitch, « Otviet » [Réponse], *Anarkhiya* [Anarchie], n° 29, 28 mars 1918 ; en français dans *id.*, *Écrits*, t. I, trad. Jean-Claude Marcadé, Paris, Allia, 2015, p. 81

17 Kazimir Malévitch, « K novoï grani » [Vers de nouveaux confins], *Anarkhiya* [Anarchie], n° 31, 30 mars 1918 ; en français dans *id.*, *Écrits*, t. I, p. 82.

18 *Id.*, *Bespredmietnost' i souprématizm* [Création sans objet et suprématisme], cat. exp., Moscou, Bureau central des expositions, 1919 ; en français dans *id.*, *Le Miroir suprématiste*, trad. Valentine Marcadé et Jean-Claude Marcadé, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 160-167.

19 Kazimir Malévitch, *Souprématizm. 34 rissounka* [Suprématisme. 34 dessins], Vitebsk, Ounovis, 1920 ; en français dans *id.*, *Écrits*, t. I, p. 248-263.

20 Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris, R. Laffont, 1978, p. 11.

21 Guéorgui Kovalenko, *Aleksandra Exter*, t. I, Moscou, Moskovski mouzieï sovrémiennogo iskousstva, 2010, p. 76 (en russe et en anglais).

22 Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, p. 17.

23 Alexeï Konstantinovitch Tolstoï, « Ty znaiech' kraï, gdié vsio obil'iem dychit… », années 1840. Je traduis.

24 *Ibid.*

25 Tatiana Loguine, *Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 10.

26 Voir Déménok, *David Bourliouk*.

27 Ilya Répine, « Salon Izdiebksogo », *Birjévyié viédomosti* [Les nouvelles de la bourse], nº 14 (27), 20 mai 1910, repris dans Andreï Kroussanov, *Rousski avangard* [L'avant-garde russe], t. I, vol. I, Moscou, Novoyé litératournoyé obozréniyé, 2010, p. 175-176. Je traduis.

28 David Bourliouk, *Galdiachtchiyé « Benois » i novoyé rousskoyé iskousstvo* [Les Benois gueulards et le nouvel art national russe], Saint-Pétersbourg, Schmidt, 1913.

29 Voir Anatoli Strigaliov, « O poïezdkié Tatlina v Berlin i Parij » [À propos du voyage de Tatline à Berlin et à Paris], *Iskousstvo* [Art], nº 2-3, 1989, n. p. ; *id.*, « Berlin-Paris-Moscou. Le voyage à l'étranger de Vladimir Tatline (1914) », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, nº 47, printemps 1994, p. 7-23.

30 Expression proverbiale ukrainienne.

31 Voir Kovalenko, *Aleksandra Exter*, t. I.

32 Voir Jean-Claude Marcadé, « Le panfuturiste ukrainien Sémenko », *Po&sie*, nº 151, 2015, p. 33-37.

RÉSUMÉS

Français

Cet article, initialement publié dans les *Cahiers slaves* et réédité augmenté d'un avant-propos pour le présent volume, est consacré à la définition des spécificités de l'art ukrainien en regard des arts d'Europe et de Russie. Peut-on faire ressortir des traits communs aux productions des artistes originaires d'Ukraine du début du XXe siècle ? Et si oui, qu'apportent-ils à la compréhension de cet art ? En dressant un véritable panorama de l'art moderne ukrainien, la présente contribution explore ces différentes questions.

English

This article, initially published in the *Cahiers slaves* and republished here with a new foreword, is devoted to defining the specificities of Ukrainian art in relation to the arts of Europe and Russia. Can we define common traits in the productions of artists from Ukraine in the early 20th century? And if so, what do they bring to the understanding of this art? Through a compre-

hensive panorama of Ukrainian modern art, this contribution explores these questions.

INDEX

Mots-clés
art ukrainien, art soviétique, art moderne

Index géographique
Ukraine

Index chronologique
XXe siècle

AUTEUR

Jean-Claude Marcadé
Jean-Claude Marcadé est agrégé de l'Université et docteur ès lettres, directeur de recherche émérite au CNRS, écrivain d'art et traducteur du russe, de l'allemand et de l'ukrainien. Auteur d'ouvrages sur Kazimir Malévitch, sur Nicolas de Stäel et sur l'avant-garde russe, il a été conseiller scientifique et commissaire d'expositions, dont « La Russie à l'avant-garde, 1900-1935 » (Bruxelles, palais des Beaux-Arts, 2005-2006) et des rétrospectives de Malévitch et d'Alexandre Rodtchenko (Barcelone, La Pedrera, 2006 et 2008-2009).