

MIKHAIL  
VROUBEL



**MIKHAÏL**  
**VROUBEL** PEINTURE  
ART GRAPHIQUE  
SCULPTURE • ILLUSTRATIONS DE LIVRES  
ART DÉCORATIF  
DÉCORS DE THÉÂTRE

Réalisation, introduction  
et chronologie de Mikhaïl Vroubel  
de MIKHAÏL GUERMAN

Catalogue d'ALLA GAÏDOUK,  
NADEJDA SENKOVSKAÏA,  
TATIANA SVENTORJETSKAÏA  
et NATALIA OUVAROVA

Traduit du russe par  
ANNE LAURENT et  
ALEXANDRA CHEREMETIEVA

Présentation d'ALEXANDRE SERGUEÏEV

© Éditions d'art Aurora, Léningrad, 1986

Printed and bound in the USSR

В  $\frac{4903010000-028}{023(01)-86}$  без объявления

**MIKHAÏL**  
**VROUBEL** PEINTURE  
ART GRAPHIQUE  
SCULPTURE • ILLUSTRATIONS DE LIVRES  
ART DÉCORATIF  
DÉCORS DE THÉÂTRE





**Mikhail VROUBEL**  
1856 - 1910

MIKHAÏL

# **VROUBEL**

**ÉDITIONS D'ART AURORA  
LÉNINGRAD**

Réalisation, introduction  
et chronologie de Mikhaïl Vroubel  
de MIKHAÏL GUERMAN

Catalogue d'ALLA GAÏDOUK,  
NADEJDA SENKOVSKAÏA,  
TATIANA SVENTORJETSKAÏA  
et NATALIA OUVAROVA

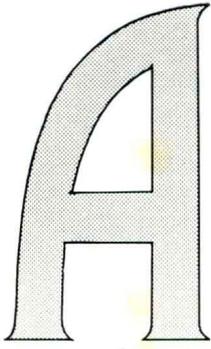
Traduit du russe par  
ANNE LAURENT et  
ALEXANDRA CHEREMETIEVA

Présentation d'ALEXANDRE SERGUEÏEV

© Éditions d'art Aurora, Léningrad, 1986

Printed and bound in the USSR

В  $\frac{4903010000-028}{023(01)-86}$  без объявления



u Salon d'Automne de Paris de 1906, trente salles étaient consacrées à l'art russe, depuis les icônes jusqu'aux œuvres contemporaines. On avait réservé une salle au peintre Mikhaïl Alexandrovitch Vroubel qui, à cette époque déjà, souffrait d'une maladie incurable et avait perdu la vue.

Cette salle était généralement déserte. Cependant, dans les souvenirs du peintre russe Sergueï Soudeïkine qui vivait alors à Paris, on peut noter ce curieux témoignage : Pablo Picasso « passait des heures entières »<sup>1</sup> devant les tableaux de Vroubel.

Il serait bien sûr d'une naïveté impardonnable que de rechercher des liens sensibles entre l'œuvre d'artistes si différents de par leur âge, leur destinée et leur vision du monde. Mais Picasso a sans doute vu chez Vroubel cette hardiesse étonnante, cette force impétueuse d'un talent grandiose et indépendant, qui laissaient deviner son désir frénétique d'unir l'éternel à l'instant présent, voire à venir; désir qui préoccupait sans cesse Picasso lui-même ainsi que de nombreux grands peintres du XX<sup>e</sup> siècle.

Seuls quelques contemporains de Vroubel ont perçu en lui un être doué d'un talent tout à fait exceptionnel. De son vivant, il fut mal compris et peu apprécié. Même au début du siècle alors qu'apparaissaient en Russie de nombreuses associations, groupes et cercles, et que la plupart des artistes se considéraient (ou étaient considérés) comme partisans de tel ou tel système philosophique ou éthique, Vroubel est demeuré fidèle non à une théorie abstraite, mais tout simplement à lui-même. Fidèle à une perpétuelle et fertile remise en question, fidèle à un sentiment d'insatisfaction.

Ce que créait Vroubel entraînait avec son temps dans des rapports complexes, parfois paradoxaux. Son art qui conservait des liens sensibles avec le style de l'époque, lui payant même parfois un tribut excessif, plongeait ses racines dans le classicisme tout en s'élançant vers le futur. Il réunissait en lui les préoccupations philosophiques et la tension morale, si propres à la culture russe, et la recherche audacieuse de nouvelles voies artistiques. Vroubel a laissé relativement peu de travaux achevés : l'élaboration de l'œuvre le passionnait plus que son aboutissement. C'est ainsi que beaucoup de choses sont restées inexprimées. C'est normal. Tout présentait des difficultés : l'époque qui était la sienne, son destin et, bien entendu, son art.

L'enfance et la jeunesse d'un homme remarquable ne peuvent se comprendre qu'à travers le prisme de sa destinée. Nous sommes enclins à aborder les années obscures de sa vie avec partialité, de voir l'enfant sous l'auréole de sa gloire future, de poétiser même l'époque de sa vie la plus ordinaire. On peut rarement discerner dans la carrière d'un artiste la frontière temporelle qui marque le début de sa vocation artistique, l'apparition de ce choix difficile, de cette éternelle responsabilité, de cette perpétuelle inquiétude. Certaines pages de l'enfance de Vroubel peuvent donner de quoi nourrir l'imagination : la mort de sa mère quand il avait trois ans; les déménagements continuels de la famille (Omsk, Astrakhan, Saratov, Saint-Pétersbourg, Wilno); la touchante amitié qui le lie à sa sœur aînée, Alexandra Alexandrovna (Assia), à qui nous devons des *Souvenirs* sur le peintre et qui, surtout, sauva plus d'une fois Vroubel par son dévouement, dans les moments tragiques; les longues soirées à écouter le piano (sa belle-mère était une brillante musicienne); les heures de lectures, les spectacles organisés à la maison, les jeux qui étaient, d'après les souvenirs d'une des contemporaines du futur peintre, « au plus haut

1  
 Врубель. Переписка.  
 Воспоминания о  
 художнике. Л.,  
 1976, с. 295.  
 В дальнейшем:  
 Врубель [Vroubel].  
 Correspondance.  
 Souvenirs, Léningrad,  
 1976, p. 295.  
 (Plus loin : Vroubel)]

point romantiques »<sup>2</sup>. Mais tout cela se rencontre aussi dans une multitude d'autres familles. Il semble qu'on ne puisse parler avec certitude de la vie artistique de Vroubel qu'à partir du milieu des années 1870, quand il entra à l'Université de Saint-Pétersbourg pour y suivre des études de droit, en partie, probablement, sous l'influence de son père qui était juriste; en partie, parce qu'à dix-huit ans ses goûts n'étaient pas encore formés. L'art l'attire, il peint, dessine, mais il est encore loin d'effectuer le pas décisif vers sa destinée future.

Vroubel, il est vrai, prenait déjà des leçons de dessin. Toujours attentif aux premières lueurs de son talent, son père qui lui vouait une tendre affection et qui souffrit par la suite de le voir « différent des autres », accueillit avec intérêt l'inclination du garçon : Vroubel put à la fois étudier avec des professeurs particuliers et dans des écoles de dessin à Odessa puis à Saint-Pétersbourg. Son approche de l'art fut d'abord assez banale, son goût se formait lentement et intuitivement : à Odessa il copiait les tableaux d'Aïvazovsky, Dou, Hildebrand, c'est-à-dire ce qui était « le plus en vue », ce qui était connu par de nombreuses reproductions et considéré habituellement comme digne d'imitation.

Par ailleurs, alors qu'il était encore à Saratov et qu'il avait onze ans, Vroubel reproduisit une copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange qui l'avait fasciné; ce qui est le témoignage indubitable non seulement d'une mémoire visuelle phénoménale, mais aussi d'une grande sensibilité vis-à-vis de chefs-d'œuvre véritablement sublimes.

La peinture contemporaine se révéla à lui lors de la deuxième exposition de la Société des Expositions Artistiques Ambulantes, présentée à Odessa en été 1873. Le jeune Vroubel y voit *le Christ au désert* de Kramskoï, *le Zemstvo déjeune* de Miassoïedov et une multitude d'autres toiles complètement différentes de ce qu'il a vu avant. Il dessine et peint avec passion, mais il préfère plus souvent méditer sur la littérature et le théâtre. Il se reproche sa propre paresse, se méprise pour son ignorance et se fait la promesse de vaincre son incurie.

La seule chose qui détermina ses goûts, fut la littérature : son attachement de jeunesse pour Gogol, d'abord pour *les Ames mortes*, et sa connaissance subtile et parfaite des œuvres de cet écrivain ne le quittèrent pas de toute sa vie, tout comme son amour pour Pouchkine, Lermontov et plus tard pour Tchekhov. Adolescent, il s'intéressait à Tourguéniev, et le connaissait aussi très bien. Les goûts littéraires de Vroubel pourraient sembler conservateurs, mais plus juste serait de dire qu'ils étaient d'un esprit logiquement classique. Tout en couvrant sa paresse de récriminations, Vroubel connaissait l'allemand depuis le lycée, suffisamment pour lire *Faust* dans le texte; il parlait facilement le français, apprenait l'anglais et possédait assez bien le latin pour donner des leçons. C'était un homme cultivé : toutes ces connaissances étaient pour lui nécessaires et naturelles, aussi ne lui venait-il pas à l'esprit de s'en enorgueillir.

Sa pensée était, depuis son enfance, surchargée d'associations littéraires; il aimait les ouvrages historiques, les auteurs de l'Antiquité, et ses premiers dessins et essais picturaux révèlent aussi bien son amour pour la nature — son étude minutieuse et réfléchie —, que son inclination pour les sujets exotiques et romantiques tirés de la littérature et de la mythologie. Il faut dire à ce propos que ses goûts littéraires de jeunesse, tels qu'en témoignent ses premières illustrations, ne montraient par encore l'intransigeance si caractéristique de ses œuvres postérieures : il illustra *Anna Karénine* malgré son aversion notoire pour Tolstoï et ses livres, aversion dont il parla plus d'une fois par la suite. Très tôt le théâtre trouve place dans son art, dont il n'a pas encore fait métier. Il est mélomane et fervent de théâtre. A Odessa, il se lie rapidement d'amitié avec des acteurs français en tournée, il exécute des dessins à la plume représentant les personnages de leurs mises en scène et reçoit des compliments enthousiastes. Il est difficile de dire s'il envisage la peinture comme profession future, bien qu'il travaille beaucoup et soit jaloux de ses succès. Encore relativement insouciant, il écrit des lettres ironiques et gaies; il n'a

pas de goût pour la méditation profonde, ou probablement n'aime-t-il pas faire part de ses réflexions. En homme d'excellente éducation, Vroubel possédait la qualité remarquable de savoir ne pas imposer aux autres ses pénibles pensées ou ses ennuis.

La jeunesse pétersbourgeoise de Vroubel coïncida avec la période la plus intéressante de l'histoire de la culture russe. Malheureusement nous ne savons presque rien de l'attitude de Vroubel vis-à-vis de l'actualité. Nous savons que les collections de l'Ermitage produisirent sur lui une impression presque douloureuse, à tel point qu'il perdit connaissance après l'une de ses premières visites du musée. Nous savons que la musique occupait toujours une immense place dans sa vie. Quant à ses études de droit à l'Université, Vroubel les considérait sans aucun enthousiasme. Cependant, autour de lui, la vie s'écoulait, pleine d'anxiété et du pressentiment inquiet de changements proches.

Nul besoin de démontrer que les époques simples n'existent pas. Sans cesse, les critères esthétiques changent, les anciens idéaux s'obscurcissent, les idoles chancèlent sur leurs piédestaux; dans la lutte, qu'elle soit victorieuse ou non, le feu aveuglant d'autres idées s'allume, et les aventuriers audacieux d'hier deviennent aux yeux de la nouvelle génération les tristes représentants d'une routine détestable. Mais on rencontre dans l'histoire de la culture des moments particulièrement troubles : quand les événements semblent perdre leur logique naturelle et que des phénomènes, en apparence incompatibles, commencent à s'associer; quand, dans les livres ou les tableaux d'un même auteur se mêlent les aspirations de diverses conceptions artistiques ou même de différentes générations; quand la division ne s'opère plus seulement entre des tendances artistiques opposées, mais aussi dans l'âme du créateur, engendrant en elle de douloureuses contradictions; quand l'atmosphère est envahie par une multitude d'idées semblables mais diversement exprimées ou, au contraire, par des idées dont l'originalité est voilée par l'obscurité des manifestes qui les exposent; quand les esprits novateurs reprennent la langue des classiques; quand la stylisation passe pour sincérité et la simplicité pour préciosité ou conservatisme; quand les vieilles notions, apparemment toujours solides, prennent de la force, au moment même où les germes des nouvelles aspirations minent déjà leurs racines. Telle se présentait la culture russe quand Vroubel y entra : c'était celle des dernières décennies du dix-neuvième siècle et des premières années du vingtième.

Les événements agitant l'opinion publique russe se ressentent toujours de façon aiguë dans le domaine de la culture. Cela ne signifie nullement que la littérature ou la peinture firent la chronique de leur temps. L'action du roman *Guerre et Paix* écrit dans les années 1860 se situe au début du siècle. La tragédie des *Frères Karamazov* expose davantage les problèmes spirituels de l'époque que la situation de celle-ci. Et dans la peinture, l'élan moral et le sacrifice de ceux qui luttent pour une idée (attitudes si caractéristiques de cette période) s'incarnent dans l'image de *la Boïarynia Morozova* de Sourikov, laquelle vivait au XVII<sup>e</sup> siècle.

Vroubel était étudiant lorsqu'eut lieu, dans le centre de la capitale, la « grève de Kazan », la première manifestation politique en Russie; lorsque se tinrent les procès des militants de la « Volonté du Peuple »; lorsqu'on jugea et acquitta Vera Zassoulitch qui avait tiré sur le gouverneur de Saint-Pétersbourg (ce fut un témoignage de la force réelle de l'opinion progressiste en Russie). Vroubel avait terminé l'Université depuis deux semaines, quand, à la résidence du tsar, se produisit l'explosion préparée par Stépan Khaltourine, qui faillit coûter la vie à Alexandre II; l'année suivante, le tsar fut tué par une bombe lancée sur décision de la « Volonté du Peuple ». Ce jour-là, les autorités fermèrent en signe de deuil l'exposition de peinture où était présentée, entre autres, la toile de Sourikov, *le Matin de l'exécution des Streltsy*, l'une des œuvres les plus percutantes de la peinture russe, qui montrait le caractère dramatique de l'histoire, sa logique cruelle et implacable. Vroubel était loin de la politique, mais la gravité des événements ne pouvait échapper à la conscience du futur peintre. Bien qu'il n'en ait pas été témoin,

il était néanmoins le contemporain de ces événements historiques, et aurait pu dire par la bouche de Tiouttchev : « Heureux qui traversa ce monde dans ses minutes fatales... »

La culture vit au même rythme que les problèmes sociaux et politiques. Dans les tourbillons impétueux de ceux-ci ne sont pas seulement entraînés les hommes aux aspirations révolutionnaires, mais aussi l'intelligentsia libérale d'opinions les plus diverses. Ainsi, Vladimir Soloviev, l'idole des futurs symbolistes, homme de lettres et publiciste, philosophe, quelque peu mystique, ami de Dostoïevski, ne craignit pas de condamner ouvertement, devant un large auditoire, non pas les meurtriers du tsar, mais l'autocratie qui préparait leur verdict. Il écrivit même dans un élan de compassion que « les artistes contemporains veulent, plus ou moins consciemment, que l'art devienne une force réelle qui éclaire et régénère toute l'humanité »<sup>3</sup>. Le monde de la pensée abstraite côtoyait la brutale réalité de la lutte politique : même ceux qui ne se préoccupaient que de l'art, percevaient malgré eux, derrière la lutte des passions et des opinions artistiques, la proximité des secousses révolutionnaires. De même, les paroles de Dostoïevski prononcées dans son célèbre *Discours sur Pouchkine* en 1880 : « Se peut-il qu'un homme construise son bonheur sur le malheur d'autrui? », ne constituaient nullement une question de pure rhétorique. La base de la culture russe était politique et les notions de conscience, de morale, de responsabilité morale, constituaient son nerf principal.

Ne voici que les événements les plus marquants de la littérature russe des années où Vroubel était étudiant : Tourguéniev publie des choses qui sont liées directement aux événements révolutionnaires : le roman *Terres vierges*, la nouvelle *Pounine et Babourine*; paraissent *l'Adolescent* et *les Frères Karamazov* de Dostoïevski; *Anna Karénine* et *Confession* de Léon Tolstoï; *le Gaucher* de Leskov; *la Famille Golovliov* de Saltykov-Chtchedrine; *Loups et brebis*, *Talents et admirateurs* et *les Coupables innocents* d'Ostrovski; Korolenko et Tchekhov commencent à se faire imprimer.

On pouvait ne pas aimer, ne pas accepter, ni même lire Dostoïevski ou Tolstoï, mais après *l'Idiot*, *l'Adolescent*, *Anna Karénine* et *les Frères Karamazov*, un mur s'effondrait encore et révélait aux gens les profondeurs de leur propre conscience et de leurs pensées. De nouveaux critères venaient modifier les points de vue de ceux qui écrivaient des livres, de ceux qui les lisaient, et même de ceux qui en parlaient sans les avoir lus. L'auteur et ses héros dialoguaient de plus en plus souvent, et de plus en plus menaçante se faisait entendre la question éternelle sur la responsabilité devant la vie. Derrière le pathétique de la critique se dessinait déjà le pathétique de l'autodestruction : en analysant le mal, l'écrivain disséquait son âme; la généralisation de la pensée philosophique étouffait de plus en plus la simple critique descriptive des maux sociaux. Les moyens d'expression littéraires changeaient de façon radicale et avec une extraordinaire rapidité.

Vroubel était avant tout porté vers la littérature classique et philosophique : il étudiait attentivement Lessing, Proudhon, Goëthe, Kant. Néanmoins, il ne menait pas une vie de reclus et possédait de nombreuses connaissances dans un cercle de gens cultivés, aux discussions desquels il participait probablement, même quand il s'agissait de livres qui ne le touchaient pas directement, ou qui lui étaient simplement inconnus. Mais son inclination pour les arts plastiques se précisait de plus en plus, inclination que ne pouvaient vaincre ni l'opéra qu'il chérissait tant, ni les livres, ni plus encore le droit.

Vroubel dessinait constamment. En été 1875, alors qu'étudiant — il venait de terminer sa première année universitaire —, il partit à l'étranger avec la famille du garçon auquel il donnait des leçons de latin. Ses lettres de France, de Suisse et d'Allemagne sont remplies de croquis à la plume. A Saint-Pétersbourg, il allait aux séances du Grand Conseil de l'Académie des Beaux-Arts et fréquentait les cours du soir. Servant de répétiteur dans la maison d'un commerçant, Alexandre Karlovitch Pappel, il ne se lassait pas d'étudier la superbe collection de photographies des plus célèbres œuvres d'art, réunie par le maître de maison. Durant sa dernière année universitaire, il ne dessinait pas simple-

3  
СОЛОВЬЕВ В. С.,  
Собр. соч., т. 3,  
Спб., 1901, с. 173  
[Soloviev V. S.,  
Œuvres, vol. 3, Saint-  
Pétersbourg, 1901,  
p. 173]

ment bien : il avait de l'originalité. Le printemps et l'été 1880 passèrent péniblement : Vroubel s'essaya à la pratique juridique et fit son service militaire, ce qui suscita, pour une bonne part, son aversion pour le droit et le porta de manière définitive vers une nouvelle profession. A l'automne de cette même année, déjà âgé de vingt-quatre ans, il entra à l'Académie des Beaux-Arts. Le sort voulut qu'il y rencontrât les gens les plus renommés : aux examens il fit la connaissance de Serov, alors âgé de quinze ans; bientôt il se retrouva dans l'atelier du professeur Pavel Petrovitch Tchistiakov; par ailleurs, il travaillait l'aquarelle avec Repine qui était considéré alors comme le premier peintre de Russie. Ceux-ci devinèrent immédiatement chez le jeune peintre un talent original et exceptionnel. De son côté, Vroubel comprenait l'importance des personnes qui l'entouraient, bien qu'il ne fût pas prêt à faire de leurs opinions et de leurs travaux des absolus. Quoi qu'il en soit, dès les premiers temps, il menait ses études, discutait et réfléchissait au plus haut niveau professionnel; il voyait des peintres affirmés et écoutait leurs appréciations profondes et objectives, dans lesquelles se reflétaient naturellement les questions brûlantes de l'art de cette époque.

La peinture d'avant-garde se distinguait alors par un attachement constant aux problèmes cruciaux de l'actualité, par une rigoureuse fidélité à la nature, par un désir obstiné de faire de l'art un moyen de connaissance et une arme de critique sociale. La Société des Expositions Artistiques Ambulantes s'empara, dès 1871, de l'attention d'un large public qui tournait le dos à la peinture académique. L'extraordinaire activité de la Société (les expositions étaient non seulement organisées presque chaque année, mais elles se déplaçaient aussi de ville en ville) et sa volonté d'atteindre le plus grand public lui valaient une popularité méritée. Sur les toiles des Ambulants, et pour la première fois dans l'art figuratif, apparurent les personnages du drame social russe, les gens vers qui se tournait avec compassion l'attention de ceux qui n'étaient pas indifférents au sort du pays : les ouvriers, les révolutionnaires, les condamnés, les étudiants, les paysans pauvres.

Ce qu'il y avait de meilleur dans la peinture russe des années 1870-1880 était lié d'une façon ou d'une autre à la Société. Sourikov, Repine, Gay, plus tard Levitan, Serov, se sont tournés vers les Ambulants et ont aspiré à en faire partie.

Vroubel, encore jeune, vit s'accroître la disproportion entre l'impétuosité du développement des moyens d'expression littéraires et la relative lenteur de ce même processus dans la peinture. Derrière la communauté des positions idéologiques des Ambulants et des plus grands écrivains, il n'était pas facile de distinguer la dissemblance qui se renforçait entre les conceptions esthétiques d'écrivains et de peintres spirituellement proches les uns des autres, l'insatisfaction grandissante des artistes devant la monotonie et l'immobilisme de la langue plastique, et l'alourdissement brutal du climat intellectuel. Le théoricien et chef de file de la Société, Ivan Nikolaïevitch Kramskoï, écrivait en 1881 à Pavel Mikhaïlovitch Trétiakov (mécène et collectionneur. En 1892, il céda à la ville de Moscou sa collection qui est réunie aujourd'hui à la Galerie Trétiakov) : « Après *les Frères Karamazov* (et durant sa lecture) je regardais autour de moi avec effroi et m'étonnais de voir que tout allait comme par le passé, et que la terre ne s'était pas retournée sur son axe... Bref, cela avait quelque chose de si prophétique, ardent et apocalyptique, qu'il semblait impossible de garder la même place que la veille, d'éprouver les mêmes sentiments, de penser à autre chose qu'au jour du jugement dernier »<sup>4</sup>.

Il est notoire que Dostoïevski lui-même appréciait les Ambulants pour la spiritualité, la grande délicatesse et la noblesse d'âme qui constituaient leurs principales qualités et celles dont ils douaient aussi leurs plus grands héros. Pourtant, la poétique des Ambulants et celle de Dostoïevski (on pourrait également parler de celle de Tolstoï, mais l'exemple de Dostoïevski est plus éloquent) avaient peu de choses communes. Les qualificatifs, « prophétique » et « ardent » qu'emploie Kramskoï, s'appliqueraient plutôt à Vroubel qu'aux Ambulants.

4  
И. Н. Крамской.  
*Письма, статьи, документы*, т. 2, М.,  
1966, с. 60-61  
[I. N. Kramskoï.  
*Lettres, articles, documents*, vol. 2,  
Moscou, 1966, p. 60-61]

Restant, comme avant, le phénomène central de la vie artistique russe, le mouvement ambulants achevait déjà la période où les œuvres des membres de la Société étaient des révélations; l'inertie se faisait de plus en plus sentir. Le prestige du groupe tenait davantage à la considération dont il jouissait qu'à ses réalisations artistiques. Disons que la mission historique des Ambulants avait, au fond, atteint son but : ayant définitivement rompu avec les canons conservateurs de l'académisme, ils avaient rendu à l'art le goût pour la réalité quotidienne et l'avaient mis au service des idées progressistes de l'époque. Ils avaient appris à leurs contemporains à se sacrifier pour la création, tout en assumant le poids de leur responsabilité sociale, qui s'exerçait plus, selon leurs moyens, dans un travail de publiciste, que dans la peinture ou la sculpture. Ils refusaient par ailleurs toute pensée irrationnelle, toute expérience artistique quelque peu risquée, au nom de la clarté de l'action et du message idéologique. Le sujet chez les Ambulants exhalait un maximum d'expressivité et se lisait comme l'exacte projection du passé et du présent : l'œuvre picturale ressemblait à un tableau vivant. Cela servit, par la suite, de fondement aux reproches visant l'aspect « littéraire », la pauvreté de la langue plastique de leur création, reproches qui ne tenaient pas compte de l'histoire et qui étaient, dans le principe, injustes par rapport à la Société dans son ensemble. Néanmoins, cette critique se fondait dans une large mesure sur les expositions de la fin du siècle qui répétaient en grande partie ce qui avait déjà été fait avant. Il est curieux, par ailleurs, que Tolstoï et Dostoïevski, qui avaient créé un nouveau système d'approche du monde et l'avaient appliqué à la littérature, aient préféré considérer la peinture comme un art consistant à reproduire la réalité de manière objective et dont l'exigence première était la vraisemblance. Tolstoï pensait même qu'il était possible d'utiliser la peinture dans des buts purement éducatifs (« Ne feriez-vous pas le tableau de l'ivrognerie? », écrivait-il à Gay<sup>5</sup>). Paradoxalement, Gay qui était justement un peintre tout entier pénétré des idées de Tolstoï, tendait essentiellement vers la métaphore plastique et refusait la perception traditionnelle de la forme : « Je désire toujours exprimer son âme, car il est clair que l'extérieur ne peut présenter d'intérêt »<sup>6</sup> (lettre à Maria Lvovna Tolstaïa).

5  
 Н. И. Ге. Письма.  
 Статьи. Критика.  
 Воспоминания  
 современников,  
 М., 1978, с. 136  
 [N. N. Gay. Lettres.  
 Articles. Critique.  
 Souvenirs de contemporains, Moscou, 1978,  
 p. 136]

6  
 Ibidem, p. 159

La Société ne put annihiler le rôle d'un art beaucoup moins progressiste, mais traditionnellement admiré, d'un art familier et compréhensible pour le large public qui cherchait dans les tableaux et la sculpture du divertissement et des plaisirs esthétiques sans prétention. Les expositions de l'Académie des Beaux-Arts, comme auparavant, présentaient justement une telle production : la faiblesse du contenu et la monotonie des procédés se rachetaient aux yeux des amateurs par un maniement professionnel du pinceau, par un dessin précis et par un intérêt constant pour le sujet. Sous-estimer l'art académique dans le cadre général de la vie artistique serait d'une grande naïveté : c'est lui qui forma la majorité des spectateurs; il accompagnait leur vie quotidienne en s'installant sous forme de reproductions, d'oléographies, de gravures, soit dans les salles de classe des collèges, soit dans les appartements des personnes relativement cultivées, mais loin de comprendre la valeur réelle de l'art. En effet, les tableaux qui s'inspiraient de thèmes mythologiques ou bibliques semblaient justement la prolongation naturelle des plâtres antiques, ou des statues pétersbourgeoises de style Empire; ils ressuscitaient les sujets de l'histoire classique et faisaient écho aux diverses conceptions du sublime et du beau. L'esthétique petite-bourgeoise se formait justement sur ces choses, dont nombre n'étaient certes nullement privées de talent et d'éclat. Il y avait aussi la peinture de salon, légère, sentimentale et superficielle, sans parler des paysages mièvres de Y. Y. Klever, peintre singulièrement fécond, dont les couchers et les levers du soleil remplissaient constamment les expositions et les revues, et étaient reproduits en grande quantité. Parfois, le mauvais goût prenait un caractère presque militant : seul l'aveuglement esthétique d'une certaine partie des spectateurs pouvait permettre qu'un tableau comme *Nana* de Soukhorovski, prétentieux et sans valeur artistique, soit exposé au pu-

blic, somptueusement drapé, accompagné d'effets spéciaux de lumière, des pantoufles roses posées devant lui (cela n'est pas sans rappeler un épisode de *Bel Ami* de Maupassant, quand Walter, nouveau riche et brasseur d'affaires, après avoir acheté un tableau à la mode et de grand prix, l'avait installé dans une serre pour donner l'illusion d'un Jésus « ressuscité », surgissant dans un flot de lumière électrique de derrière un entrelacs de plantes exotiques). Tout cela vaut la peine d'être mentionné pour souligner la grande disparité des goûts et des traditions permettant à des phénomènes en apparence incompatibles de coexister.

L'étendue de cet éventail de goûts se ressentait aussi à l'Académie où Vroubel commença à étudier. Le seul fait que dans les salles, où l'on présentait habituellement les œuvres les plus traditionnelles, s'ouvrit en 1871 la première exposition des Ambulants, adversaires convaincus de l'Académie, est assez éloquent. De plus, les élèves cessaient d'être les copistes zélés des plâtres et les adeptes passifs des sujets mythologiques; ils se tournaient plutôt vers Repine et allaient même suivre ses cours. A cette époque, Semiradski et Tchistiakov enseignaient simultanément à l'Académie, ce qui est également curieux. Tchistiakov était un pédagogue de premier ordre et savait infailliblement déceler les particularités de chaque talent. Il possédait la rare et précieuse qualité de savoir enseigner ce qui dépassait son modeste talent, mais qui était accessible à un élève doué. « Il sait dessiner, il comprend, mais ne peut atteindre et réaliser ce qu'il comprend », rappelait Vroubel à son propos<sup>7</sup>. Avec non moins de clairvoyance et une justesse de langage quelque peu fruste, Tchistiakov parlait de son élève : « ...celui-là, l'analyse des choses le démangeait tellement, qu'il en perdait facilement les rênes... Il fallait le retenir pour qu'il ne passe pas à travers le sujet... »<sup>8</sup>. Cette phrase de Tchistiakov fait comprendre les travaux académiques de Vroubel, de même que quelques principes de base de sa conception.

« Quand j'ai commencé à suivre les cours de Tchistiakov, écrit Vroubel à sa sœur, ses thèses principales m'ont énormément plu, car elles n'étaient rien d'autre que la formulation de ma propre attitude à l'égard de la nature »<sup>9</sup>. Les dessins de Vroubel, et plus encore sa peinture, n'avaient rien de commun avec ce que Tchistiakov faisait, mais ils incarnaient ce que le professeur percevait chez l'élève. Tchistiakov disait qu'il convenait d'obtenir une ressemblance parfaite avec la nature « non par la force du talent, mais grâce à l'harmonie »<sup>10</sup>. Il se peut que ces mots aient signifié plus pour Vroubel que pour Tchistiakov lui-même. Déjà dans ses études, Vroubel mettait dans le mouvement de son crayon la logique passionnée du savant qui perce par le regard et le trait la forme et le charme du monde visible, comme s'il le caressait de ses lignes précises et délicates. Si le Salieri de Pouchkine « vérifiait l'harmonie grâce à l'algèbre », pour Vroubel, l'harmonie même était de l'algèbre, c'est-à-dire la formule logique du monde visible.

Ce qui se laissait deviner dans ses premiers dessins toucha la perfection quand Vroubel atteignit sa maturité artistique. Le volume, le relief, la silhouette, l'épaisseur de l'ombre ou la délicatesse du demi-ton apparaissent dans les travaux du peintre adulte comme la révélation, comme la fête de la découverte et de la compréhension de la beauté cachée du monde. D'autre part, grâce à la précision étonnante de chaque ligne, grâce à la rigueur de leur proportion et à l'indépendance de leur charme graphique, cette compréhension se fait en même temps que la perception de la beauté du dessin lui-même qui allie la minutie du joaillier à la spontanéité d'une improvisation. La forme visible exaltait chez Vroubel, depuis ses tout premiers travaux (encore académiques), une soif insatiable de la saisir jusque dans ses profondeurs secrètes, de la diviser sur une multitude de plans distincts, de déployer sur le papier les nuances de ton ou de contours qui font de chaque objet une chose unique qui s'offre au regard (Tchistiakov, à ce propos, apprenait toujours à voir dans le volume des surfaces séparées). Vroubel était effectivement prêt « à traverser le sujet » pour comprendre la magie de son harmonie et montrer le

7  
Vroubel, p. 239

8  
Петров-Водкин К.,  
Хлыновск. Пространство  
Эвклида.  
Самаркандия, Л.,  
1970, с. 292  
[Petrov-Vodkine K.,  
Khlynovsk. L'espace  
d'Euclide. Samar-  
kandia, Léningrad, 1970,  
p. 292]

9  
Vroubel, p. 42

10  
Чистяков П. П.,  
Письма, записные  
книжки, воспомина-  
ния, М., 1953, с. 386  
[Tchistiakov P. P.,  
Lettres, carnets de no-  
tes, souvenirs, Moscou,  
1953, p. 386]

11  
Vroubel, p. 251

12  
*Ibidem*

13  
*Ibidem*

processus même de sa propre pénétration dans la nature. Un simple dessin d'écorché se transformait chez lui en quelque sacrement; pour le jeune artiste, il n'y avait pas, au fond, d'exercices purement scolaires : en cherchant à comprendre la nature, il essayait de saisir le rapport qui l'unissait à elle. « Tu copies, mais tu ne dessines pas »<sup>11</sup>. Ce reproche que Vroubel adressait à Korovine explique beaucoup de choses, ainsi que cette autre phrase : « Essaie de remplir cette feuille, comme ça, de manière intéressante, juste pour la beauté des formes »<sup>12</sup>. Ne pas copier mais dessiner de manière à produire quelque chose d'intéressant sur la feuille : voilà un des fondements du métier de Vroubel. Il régénérait, semble-t-il, la tradition de l'école académique la plus stricte, mais à un autre niveau : sans refuser son exigence impitoyable (« Il faut dessiner dix ans à raison de cinq heures par jour, après quoi on finit par comprendre, peut-être »<sup>13</sup>), il l'enrichissait des découvertes sans compromis de sa vision personnelle et de son expression individuelle.

14  
*Ibidem*, p. 38

Déjà, dans les premiers temps, il était conduit à l'isolement. Il ne voulait et ne pouvait rien accepter entièrement et sans preuves. Sans complaisance pour lui-même, il ne pardonnait rien, même à ceux qu'il respectait le plus. Il ne cacha pas à Repine que sa *Procession religieuse dans la province de Koursk* l'avait déçu; et il supporta stoïquement le blâme de son maître impulsif. Il acceptait peu de choses dans la peinture des Ambulants, considérant que le peintre avait « son indépendance et une tâche particulière dans laquelle il était le meilleur juge, une tâche qu'il devait respecter et non réduire à un instrument de propagande sociale et politique »<sup>14</sup>. Remarquons qu'il ne s'agit pas ici de la réduction de l'art en général, mais seulement de l'appauvrissement d'une « tâche particulière », c'est-à-dire des qualités purement artistiques. On pourrait très aisément voir en Vroubel l'antagoniste des Ambulants, cependant sa mission ne consistait pas à engager la polémique avec eux, mais à rechercher de nouvelles valeurs encore ignorées.

15  
*Ibidem*, p. 247

Pavel Mikhaïlovitch Trétiakov, le fondateur de la célèbre galerie, dit en examinant l'une des esquisses de Vroubel, qui ne lui avait pas semblé intéressante auparavant : « En effet, je n'avais pas compris avant. Il semble que c'est bien autre chose que ce que l'on voit ordinairement »<sup>15</sup>.

Cette « autre chose », elle était présente dans l'art de Vroubel depuis le début. Le peintre avait passé la période où, comme la majorité des artistes, même les plus originaux, on se contente d'imiter, et il n'avait pas subi de façon décisive l'influence de qui que ce soit. Les classiques ont toujours été sa seule inspiration morale et artistique et, comme eux, il était attiré par les thèmes éternels, qu'il cherchait dans la nature (la fleur, le corps humain) et dans la littérature (les personnages de Shakespeare, de Goethe, des légendes et des mythes).

Les années où se déchaîne le génie artistique, où l'on commence à explorer les profondeurs du psychisme humain, les années où de nombreux artistes dans leur confusion morale s'interrogent eux-mêmes, les années où les traditions sont bouleversées, réveillent parfois l'intérêt pour les valeurs éternelles, dont les classiques sont restés immuablement les dépositaires. Comme beaucoup, Vroubel se tourna vers eux, à une époque qui lui semblait stagner. Ce n'est pas un hasard si, comme Blok à qui on l'a bien des fois comparé, il fut captivé par Hamlet. « Je suis Hamlet. Mon sang se glace quand la perfidie trame son complot », écrivait Blok; Vroubel se représentait sous les traits du prince danois, derrière un masque d'ironie, mais avec une passion indubitable. Comme Blok, même en se tournant vers le passé, Vroubel exprimait le présent. Mais malgré son penchant pour la métaphore plastique, pour l'allégorie ou le symbole, il ne percevait pas, comme Platon ou les futurs symbolistes, le monde terrestre comme le pâle reflet du monde idéal. Le monde visible et matériel étant pour lui plein d'énigmes inquiétantes, il persévérait dans la recherche du sens profond et secret des choses. Durant ses années d'Académie, son esprit novateur s'exerça surtout dans l'étude des peintres anciens, dans l'acquisition des principes du dessin classique, tout en gardant une individualité absolue dans la manière.