MIKHAÏL VROUBEL (1856-1910)
… dans les murmures du vent
présenté par Jean-Claude Marcadé

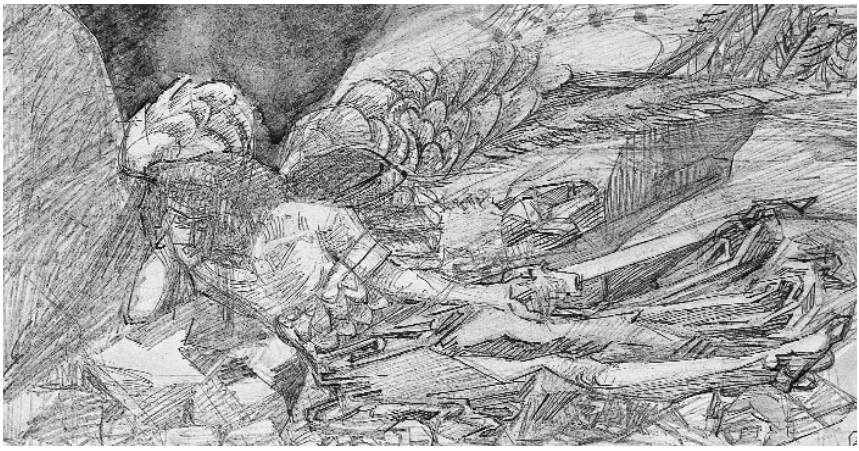
Mikhaïl Vroubel, *Le Démon volant*, 1899
huile sur toile, 138,5 x 430,5 cm
(Saint-Pétersbourg, Musée national russe)

Mikhaïl Vroubel, *Le Démon terrassé*, 1901
aquarelle, blanc et crayon sur papier, 27,7 x 63,8 cm
(Moscou, Galerie nationale Trétiakov)

Quelques réflexions à propos de l'art et de la folie

Mikhaïl Vroubel, fondateur du Symbolisme russe, fut le grand artiste de dimension universelle avant la pléiade des avant-gardistes russes des années 1910 et 1920. Dans son œuvre coexistent différentes cultures picturales – l'impressionnisme, le style « néogothique », le romantisme, l'éclectisme fin de siècle, mais tout cela est complètement bouleversé par une fiévreuse et visionnaire imagination qui se traduit dans des formes hyperbolisées mises perpétuellement en mouvement, et par une esthétique mosaïquée et florale.

Vroubel est le premier symboliste romantique de la Russie, et cela avant la naissance du symbolisme littéraire qui remonte en Russie au début des années 1890 (Mérejkovski, Zinaïda Guippious). En effet, il a exécuté dès 1885, à l'église Saint-Cyrille d'Alexandrie de Kiev, des peintures murales hallucinées, en particulier celles de la Pentecôte, qui font éclater les limites de la peinture religieuse orthodoxe de son temps.



Mikhaïl Vroubel, *Le Démon*, 1901
plume, aquarelle et mine de plomb sur papier, 14 x 25,6 cm
(Saint-Pétersbourg, Musée national russe)

L'auteur des célèbres variations sur le thème du poème romantique de Lermontov, *Le Démon*, fut un génie tourmenté, soumis à partir de 1902 à des crises psychiques profondes qui aboutiront au basculement dans la folie entre 1906 et sa mort en 1910. Le grand poète symboliste Alexandre Blok, qui s'est identifié à lui, affirmant qu'un « lien vital le rattachait à Vroubel », prononça le discours funèbre lors des obsèques de l'artiste au cimetière Novodiévitchi de Saint-Pétersbourg le 3 avril 1910. Il s'y interroge sur le génie:

Qu'est-ce que le génie? Nuit et jour nous nous interrogeons et nous rêvons, nuit et jour un vent sourd souffle de ces autres mondes nous apportant des bribes de murmures et de paroles prononcées dans une langue inconnue; l'essentiel nous échappe. Est génial celui qui a peut-être su discerner dans les murmures du vent une phrase entière dont il a assemblé et inscrit les mots[1].

Nous avons là un résumé de l'esthétique symboliste: les autres mondes (dualisme), des murmures, une langue inconnue. Dans la création de Vroubel se trouvent tous les éléments thématiques et iconographiques qui font le symbolisme. La série d'huiles, d'aquarelles, de dessins qu'il consacre entre 1890 et 1902 au *Démon* de Lermontov est une des efflorescences les plus fortes de ce démonisme si cher à la décadence fin de siècle, que ce soit dans le *Lucifer* de Stuck, les gravures de Max Klinger, les anges déchus d'Odilon Redon, voire les visions sataniques de Félicien Rops. Cependant le démonisme de Vroubel n'a rien à voir avec le culte de l'« esprit mauvais », de Satan. Comme l'a écrit Sergueï Makovski, directeur de la revue d'art moderniste *Apollon* qui parut à Saint-Pétersbourg à partir de 1910: « Le démonisme de Vroubel est actif […]; il porte la marque du génie de Byron, la révolte de Lucifer. D'où son entraînement vers la luxuriance, le caractère aigu des mouvements, celui, anguleux, des contours et l'ardeur des couleurs étincelantes. Le symbolisme de Vroubel passe à l'extase religieuse[2]. » Je ne peux m'empêcher de citer ici les mots d'Alexandre Blok dans son oraison funèbre:

Un extraordinaire couchant dore d'extraordinaires montagnes dont le bleu profond tire sur le violet. ces trois couleurs fondamentales que nous avons ainsi nommées bien qu'elles n'aient point encore de nom, servent uniquement de signe (de symbole) à cette chose que cache en lui l'Ange déchu: « Et le mal lui devint ennuyeux. » La totalité de la pensée de Lermontov est contenue dans la totalité des trois couleurs de Vroubel.
L'Ange déchu n'a plus de corps, mais il en eut un jadis, d'une monstrueuse beauté. C'est un jeune homme abîmé dans « l'Ennui » [*Skouka*], comme affaibli par l'étreinte du monde; bras brisés, ailes déployées […].

Il ressemblait au soir limpide
Ni jour, ni nuit, ni ombre, ni lumière[3].

L'ornementalisme est également un trait essentiel de la création de Vroubel. À partir des éléments floraux ou des formes de la nature (conques, perles, vagues), il crée un univers en gestation. L'élément décoratif est propre à l'Art Nouveau international de façon générale.

1. Alexandre Blok, « À la mémoire de Vroubel » (1910), dans *Œuvres en prose*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, p. 237 (traduction de Jacques Michaut).

2. Sergueï Makovski, *Stranitsy khoudojestviennoï kritiki (Pages de critique d'art)*, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 99.

3. Alexandre Blok, « À la mémoire de Vroubel », *op. cit.*, p. 237.

Mikhaïl Vroubel, *Séraphin et prophète*, 1904-1905
aquarelle, blanc, crayon et encre sur papier, 45 x 35,8 cm
(Moscou, Galerie nationale Trétiakov)

Mikhaïl Vroubel, *Séraphin*, 1904-1905
aquarelle, charbon et crayon sur papier, 45 x 35,8 cm
(Moscou, Galerie nationale Trétiakov)

Chez les symbolistes russes, à partir de Vroubel, il tend à se « picturaliser ». Le critique d'art français Georges-Albert Aurier, qui définissait en 1890 le symbolisme en peinture à partir de l'œuvre de Gauguin, déclarait:

Qu'on veuille bien y réfléchir, la peinture décorative, c'est à proprement parler la vraie peinture. La peinture n'a pu être créée que pour décorer de pensées, de rêves et d'idées les murales banalités des édifices humains. Le tableau de chevalet n'est qu'un illogique raffinement inventé pour satisfaire la fantaisie ou l'esprit commer-

cial des civilisations décadentes. Dans les sociétés primitives, les premiers essais picturaux n'ont pu être que décoratifs[4].

Le mysticisme visionnaire est également un trait fondamental de la poétique vroubélienne: séraphins, visions d'Ezéchiel, d'Isaïe etc.

Au tournant des XIX et XX[e] siècles, il était de mode de lier génie et folie. On connaît bien les thèses du psychiatre italien Cesare Lombroso dans ses célèbres ouvrages *Genio e follia* (1864) et *L'Uomo di genio* (1888): le génie et le fou fonctionnent de façon identique sinon semblable, manifestent une hypertrophie de l'imagination, une création d'associations débordantes venues du tréfonds de l'humanité, une surabondance hors norme d'inspirations et de visions. Bien entendu, Lombroso constate que chez le génie prévaut une claire maîtrise des matériaux et des techniques alors qu'elle est moins évidente chez l'artiste aliéné. Et ici nous pourrions faire appel à l'œuvre d'un extraordinaire « descendant » de Vroubel, Filonov, qui commence sa carrière l'année de la mort de l'auteur du *Démon terrassé*, en 1910. Certaines œuvres de Filonov font penser aux productions des « fous », si grand est leur maximalisme obsessionnel – on est frappé, par exemple, par l'impression de similitude, au premier coup d'œil avec l'œuvre de Wölfli. Mais la comparaison s'arrête là. À la différence de l'art créé par la folie, celui de Filonov est d'une maîtrise de la forme, d'une cohérence et d'une science picturale raffinée qui a assimilé les leçons de l'art universel, qui n'a rien à voir avec aucune manifestation de l'art brut.

Mikhaïl Vroubel, *L'Archange Michel*, 1902
crayons de couleur, mine de plomb et sanguine sur carton gris, 31 x 24,2 cm
(Saint-Pétersbourg, Musée national russe)

4. Georges-Albert Aurier, *Le Symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, Caen, L'Échoppe, 1991 (par les soins de Pierre-Louis Mathieu), p. 27.

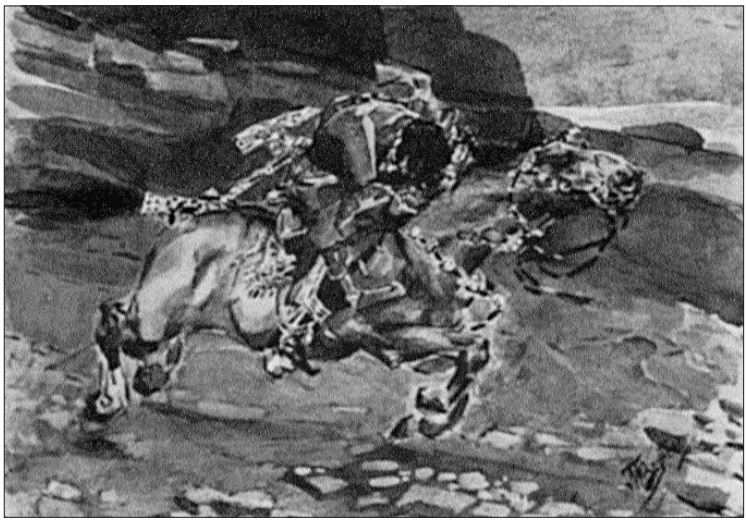
Dans le cas de Vroubel, on constate dans sa création, entre 1902 et 1906 – années où alternent hospitalisations et rémissions –, quelques signes de déformations « gratuites » et névrotiques, par exemple dans les caricatures des tsars Alexandre II et Nicolas II, et surtout dans le dessin de son saint patron l'archange Michel qui est un autoportrait-autodérision où l'artiste perd sa maîtrise habituelle du dessin et ne peut mener à bien l'inscription où il mélange le grec, le cyrillique et les chiffres romains.

Mais pendant ces quatre années incertaines sur le plan mental, Vroubel produit des chefs-d'œuvre absolus: d'un côté des dessins d'une extraordinaire précision et complexité – entre autres, *Arbre près d'une palissade* (1903-1904, Moscou, Galerie nationale Trétiakov), *Chandelier, carafe et verre* (1905, Saint-Pétersbourg, Musée national russe), *Portrait de Valéri Brioussov* (1906, Musée national russe) –; de l'autre, une série d'autoportraits, de visions bibliques, de séraphins et de prophètes où se lit le filigrane du *Démon* et où se fait voir l'intensité nerveuse des éléments figuratifs qui avait été inaugurée en 1902 par *Le Démon terrassé* (Galerie nationale Trétiakov) dans lequel est concentrée toute l'énergie de l'artiste au moment où celui-ci perd l'équilibre. Prêtons attention à ce qu'écrivait Michel Foucault à la fin de son enquête sur « la folie à l'âge classique »:

> Par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger […]. Il n'y a de la folie que comme instant dernier de l'œuvre – celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins; là où il y a œuvre, il n'y a pas de folie; et pourtant la folie est contemporaine de l'œuvre, puisqu'elle inaugure le temps de « sa vérité »[5].

De fait, dès qu'il y a création, aussi obsessionnelle et délirante soit-elle, il y a victoire sur le néant de la conscience. Ni Hölderlin, ni Nietzsche, ni Vroubel n'ont rien créé de grand après leur passage définitif dans une autre dimension de la vie. Dans tout artiste, à des degrés divers, le « désir-délire » produit de l'inconscient, pour parler comme Deleuze. Et chez un artiste qui va sombrer dans la folie, on observe dans son œuvre antérieure au désordre psychique qui le paralyse définitivement, une exacerbation de la vision et de l'expression formelle. Comme si s'appliquait la formule de Zarathustra: *Ich sage Euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage Euch: ihr hat noch Chaos in Euch.* (« Je vous le dis: on doit encore avoir le chaos en soi pour pouvoir enfanter une étoile qui danse. Je vous le dis: vous avez le chaos en vous. ») C'est ce que disait autrement Foucault dans la citation mentionnée plus haut, « et pourtant la folie est contemporaine de l'œuvre, puisqu'elle inaugure le temps de sa vérité ».

5. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Tel / Gallimard, 1972, p. 556, 557.



Mikhaïl Vroubel, *Cavalier galopant*, 1890-1891
illustration pour le poème de Lermontov, *Le Démon*
aquarelle noire et blanc sur papier contrecollé sur carton, 23,5 x 33,5
(Moscou, Galerie nationale Trétiakov)

Mikhaïl Vroubel, *Lilas*, 1900
esquisse, huile sur bois, 18,7 x 23 cm
(Moscou, Galerie nationale Trétiakov)

Cela se vérifie dans le cas de Vroubel. Dans les œuvres de la période qui a précédé la crise psychique de 1902-1906, on trouve déjà l'expression d'une sensibilité exacerbée. Ainsi, en 1885, il peint la face de la Mère de Dieu pour l'iconostase de l'église Saint-Cyrille d'Alexandrie à Kiev, lui prêtant le visage d'Emilia Prakhova, femme de son ami et mentor, l'archéologue et historien Adriane Prakhov qui fit tant pour la résurrection du passé byzantin de l'Ukraine. Vroubel était épris d'un amour impossible pour Emilia qu'il représente sous les traits de Marie avec des yeux à la fois exorbités et donnant paradoxalement une impression de creux et de vide.

Mikhaïl Vroubel, *La Mère de Dieu et l'Enfant* (détail), 1885
huile et dorure sur feuille de zinc, 203,5 x 87,7 cm
(Kiev, Musée d'art russe)

C'est sans doute en ayant à l'esprit une telle représentation du regard que le sculpteur Antoine Pevsner, qui fit son apprentissage à Kiev dans les années 1900[6], put déclarer un jour avoir été frappé par des yeux d'icône qui « paraissaient creux au lieu d'être en relief » et avoir été « saisi par l'impression de mouvements qu'ils provoquaient. On eût dit qu'ils étaient

6. Cf. Dmytro Horbatchov, « La vie à Kiev au temps de Pevsner (1902-1909) », dans *Pevsner*, Villeurbanne, Art édition, 1995, p. 6-15.

tantôt ouverts tantôt fermés». Ce fut «la révélation qu'un vide possédait un pouvoir d'expression infiniment plus sensible qu'un relief»[7].

N. M. Taraboukine a noté que le visage de la Mère de Dieu est identique, sinon semblable, à celui du *Démon* de 1890[8]. De la même façon, le visage-modèle d'Emilia Prakhova subira une ultime transformation dans les représentations des séraphins, en particulier dans celui de 1904 (Musée national russe). Plus tard, Malévitch fera subir, d'une façon identique, au visage de son modèle, le peintre Klioune, les métamorphoses stylistiques les plus variées[9].

Un trait distinctif de l'art de Vroubel est la façon unique dont, dans pratiquement toutes ses représentations humaines, il privilégie les yeux, le regard. Yeux à la fois pleins et vides, yeux ouverts sur le monde sensible et tournés vers la méditation, yeux pleins d'effroi et faisant rejaillir la vision d'une autre réalité, yeux irradiant la connaissance de mystères terribles et plongeant dans la réalité du monde où il se brûle.

Un autre trait distinctif de la poétique vroubélienne, c'est l'utilisation de la ligne brisée, cassée, disloquée, fragmentée, décalée – ce que les cubofuturistes russes des années 1910 appelleront le *sdvig* –, zigzagante et en perpétuelle rupture. Cela donne une expression très concentrée et puissante du mouvement en train de se manifester ou prêt à l'élan. On rencontre ce procédé dans tous les styles pratiqués par l'artiste: dans les plis des robes des Apôtres dans la *Descente du Saint-Esprit* de l'église Saint-Cyrille d'Alexandrie à Kiev (1885), dans l'esquisse projetée (mais non réalisée) de l'*Ange avec encensoir et cierge* (1887) pour la cathédrale Saint-Vladimir, également dans la capitale ukrainienne, dans l'étonnante aquarelle *Cavalier galopant* (1890-1891, Moscou, Galerie nationale Trétiakov), illustration pour le poème de Lermontov *Le Démon*, voire dans le «néogothique» *Vol de Faust et de Méphistophélès* (1896, Galerie nationale Trétiakov).

Enfin, un autre élément qui traduit la tension nerveuse du cerveau de Vroubel – c'est la perte des contours dans plusieurs œuvres, au bénéfice de la profusion linéaire qui, à la différence du «style moderne» a tendance à perturber les limites extérieures des objets, à les disperser (par exemple, dans les buissons de lilas), à les syncoper (dans l'audacieuse esquisse pour un vitrail, *Lys* (1895-1896, Saint-Pétersbourg, Musée national russe). Au contraire de la linéarité sinueuse et franche de l'Art Nouveau, dans plusieurs œuvres de Vroubel les lignes se fondent dans des brouillards, des labourages, des irisations, issus de l'impressionnisme. Dans la série des «Lilas», la végétation devient une «plate-bande picturale», perd le statut de figuration mimétique, annonçant à un demi-siècle de distance l'abstraction lyrique.

7. René Massat, *Antoine Pevsner et le constructivisme*, Paris, Caractère, 1956, p. 15.
8. N. M. Taraboukine, *Mikhaïl Alexandrovitch Vroubel*, Moscou, 1974, p. 21 *sqq*.
9. Cf. Jean-Claude Marcadé, *Malévitch*, Paris, Casterman, 1990, p.90-91, 236-237.

Mikhaïl Vroubel, *Portrait du poète V. Y. Brioussov*, 1906
fusain, sanguine et craie sur papier, 104,2 x 69,5 cm
(Moscou, Galerie nationale Trétiakov)

La dernière œuvre inachevée est le *Portrait de Valéri Brioussov*, un des poètes, prosateurs et théoriciens de premier plan du symbolisme russe. C'est comme le message ultime de celui qui « est venu vers nous avec un visage fou, mais bienheureux […]. Nous devons comme les anges déchus de ce crépuscule limpide, conjurer la nuit. Noyé dans la nuit de l'art, puis dans la nuit de la mort, l'artiste a perdu la raison »[10].

Jean-Claude Marcadé

10. Alexandre Blok, « À la mémoire de Vroubel », *op. cit.*, p. 238.

Mikhaïl Vroubel, *La Vision du prophète Ezéchiel*, 1906
fusain, aquarelle, gouache et crayon de couleur sur carton, 102,3 x 55,1 cm
(Saint-Pétersbourg, Musée national russe)