

BORIS POPLAVSKI
Rencontres à Montparnasse (1922-1935)
présenté par Hélène Menegaldo



Boris Poplavski, autoportrait (n.d.)

« Dévoiler quelque chose d'invisible à nos yeux morts... »

Si tel est, selon Boris Poplavski (1903-1935), l'immense mérite de l'œuvre de son ami, le peintre Abraham Mintchine (1898-1931), ces mots pourraient s'appliquer au poète lui-même, tant le « réalisme magique » de l'un est proche du « surréalisme métaphysique » de l'autre.

De leur vivant déjà, la critique soulignait la parenté de leurs thèmes et de l'atmosphère de leurs œuvres. Les bateaux de Mintchine, ceux qu'il peint dans *Le Port* en 1925, *Le Havre* ou encore *La Joute aquatique*, sont frères de celui de *Salomé* ou du *Cap de Bonne Espérance*. Tel poème de Poplavski, comme *L'Enfant* et *l'Ange*, répond en écho aux tableaux de Mintchine où les anges partagent la vie des hommes, leur apparaissent en songe, veillent l'enfant endormi. Chez Poplavski, « L'ange éteignait sans bruit les réverbères. – En voici un d'éteint là-bas... » (*Salomé*), « Derrière les carreaux où le givre se pose, – Les anges le regardent à la fenêtre ». Et, dans *L'Hiver*, dédié à Mintchine, « Un ange va dansant aux rayons de la lyre d'or. »

Entre la terre et le ciel, les anges tissent des liens ténus, mais réels, ils participent à la nature des deux univers, mais parfois, succombant à l'attraction terrestre, ils perdent leur pouvoir d'envol :

Le calme régnait sur terre, il était tard,
L'ange sale oubliait qu'il avait faim
Et s'endormait sous le drapeau étoilé
Qui recouvrait peu à peu la cité.

Mintchine et Poplavski furent de ces « anges perdus » qui ont vibré à l'impalpable présence du suprasensible au cœur du quotidien : d'où ce « frisson inconnu » qui saisit Guéorgui Ivanov, poète raffiné et critique exigeant, à la lecture des poèmes de Flagi (*Les Drapeaux*) de Poplavski. D'où l'extraordinaire réussite du peintre : « Tout est vivant dans ces intérieurs. Pour Mintchine, il n'y avait pas d'objets inanimés, chaises, lampes, poupées et bouquets – tout, chez lui, vit, bouge, respire, comme s'il libérait tous les esprits et les anges enfermés dans les objets. »

L'exil qui les réunit acquiert ainsi une dimension métaphysique : par-delà la réalité historique, c'est une expérience d'ordre vital que partagèrent ces deux émigrés. Le jeune poète – il a alors quinze ans – quitte Moscou en 1918 et, après des errances dans le sud de la Russie et un séjour à Constantinople, rejoint Paris en 1921. Il fréquente l'Académie de la Grande-Chaumièrre et se lie à Montparnasse avec les jeunes artistes et poètes qui créent bientôt *La Chambre des poètes* et le *Gatarapak*, deux groupements qui ont leur siège au café *Le Caméléon*, 146, boulevard du Montparnasse. De cette époque date l'amitié qui lie Poplavski à Constantin Terechkovitch, Mikhaïl Larionov, Natalia Gontcharova, Serge Romov, Serge Charchoune ou Ilja Zdanévitch, plus connu sous le nom d'Iliazd¹...

1. Présenté dans ce numéro, par Régis Gayraud. Cf. *supra*.



Boris Poplavski, *Portrait de Maïakovski*, 1922



Boris Poplavski, *Portrait de Constantin Terechkovitch* [n.d.]

Abraham Mintchine, lui, est né en 1998 à Kiev. Mis en apprentissage chez un orfèvre de la ville, il se fait remarquer par ses talents artistiques et, grâce à Markach, est admis à l'académie de Kiev où, malgré l'antisémitisme régnant, la littérature et les arts plastiques juifs s'épanouissent grâce à la Kulturelige (centre de la culture juive). Il traverse les années terribles de la guerre civile et de la famine qui dévastent l'Ukraine et, comme nombre de réfugiés russes, emprunte en 1923 la voie polonaise pour rejoindre Berlin en compagnie de sa femme Sonia, artiste lyrique.

La capitale allemande compte alors 70 000 ressortissants russes – selon le mot de Chagall, « de ma vie, je n'ai vu autant de magnifiques rabbins et de constructivistes qu'à Berlin en 1922 ». Première étape sur la voie de l'exil, Berlin attire aussi, par sa vie bon marché, des artistes déjà installés à Paris comme Charchoune ou le sculpteur Alexandre Archipenko, mais aussi Terechkovitch et Poplavski qui arrivent au printemps 1922 pour y faire de la peinture. Poplavski fréquente la Maison des arts, présidée par le poète symboliste Minski et où se retrouvent journalistes, écrivains et poètes. C'est là qu'ont lieu les soirées poétiques où se produisent Maïakovski et Essénine, ainsi que des conférences : celle de Ivan Pougny sur l'art moderne, par exemple, déclenche une polémique acharnée entre Archipenko, Natan Altman, Naoum Gabo, El Lissitzky et Ehrenbourg. Poplavski y rencontre l'auteur de Pétersbourg, André Biély, et Maïakovski dont il nous a laissé un portrait au crayon.

Les peintres se retrouvent dans l'atelier du couple Pougny, situé près du Nollendorfplatz, lieu de rendez-vous de l'intelligentsia russe et allemande, et dans l'atelier du peintre Zaretski, fréquenté, entre autres, par Mintchine, Terechkovitch ainsi que Larionov et Gontcharova : le couple, installé en Europe depuis 1916, est venu superviser la mise en scène du ballet L'Écharpe de Colombine, au Théâtre romantique russe de Boris Romanov. C'est là sans doute que se produit la première rencontre entre Mintchine et Poplavski : leur ami commun, le poète Vadim Andréév, signale leur présence à la même époque. Tous deux, à Berlin, peignent dans un style cubiste des toiles qui ne nous sont pas parvenues. Pour vivre, Mintchine dessine des costumes et des projets de décors pour le Théâtre Juif.

Et en novembre 1922, Poplavski écrit son premier article de critique picturale sur la Erste russische Kunstaussstellung – première exposition d'art russe en Occident. Cet événement artistique majeur réunit, à la Galerie Van Diemen, cent cinquante artistes, depuis les « ambulants » du XIX^e siècle jusqu'à l'avant-garde (Malevitch, Gabo, Pevsner, Lissitsky...). L'article de Poplavski, partial, mais incisif et bien documenté, a gardé tout son intérêt.

L'étape berlinoise marque une rupture : Poplavski, encouragé par Chklovski et Pasternak à persévérer dans la voie de la poésie, renonce à la peinture, mais non à la fascination qu'elle exerce sur lui : il sera critique d'art et exposera encore des aquarelles l'année de sa mort. Tout comme Mintchine, il surmonte également la « maladie infantile de la peinture » qu'est, à ses yeux, le cubisme :

Quand meurt l'âme d'un courant plastique, l'héritage de ses procédés devient vite un obstacle et souvent même une fatalité pour l'époque qui lui succède, et qui doit développer contre lui, péniblement, sa propre vision du monde. Aujourd'hui que « l'âme du cubisme » est définitivement morte, les procédés du cubisme et l'éducation cubiste de la nouvelle génération de peintres est en quelque sorte la rançon de sa floraison brillante et éphémère.

À Paris où il s'installe en 1926, Mintchine possède déjà cette fluidité de la couleur que saluera René Gimpel. Il parviendra rapidement à la plénitude de son talent, en dépit d'une terrible misère². De son côté, pour gagner quelques sous, Poplavski soulève « à la dévisse », place Danton, des poids de 50 kilos, forgeant ainsi la légende d'un « Rimbaud russe » haltérophile et boxeur. Non sans coquetterie, il dira : « Je pratique la métaphysique et le sport. »

C'est de ces débuts parisiens que date un petit tableau de Mintchine, une ébauche du Commissaire-priseur, dédié sur la toile même « à Boris Poplavski, mon premier ami ». Plus tard, par une étrange prémonition, il peindra les arènes de Lutèce, ce lieu secret et un peu magique que Poplavski affectionnait et où il trouvera la mort. C'est à Paris, en ce laps de temps trop court que leur accorde le destin, qu'ils créeront tous deux leur œuvre, car les artistes « mèteques » trouvent ici une liberté inconnue dans leur pays d'origine, en même temps qu'une grande fraternité : Montparnasse devient l'arche de la culture russe, une seconde patrie pour ces déracinés. Et il formera le cadre des romans des écrivains de la jeune génération, Charchoune et Poplavski en particulier.

En 1923, Poplavski expose avec le groupe Tcherez à la galerie La Licorne. Le 29 avril, une soirée est consacrée au poète Boris Bojnev : au programme, des lectures de poèmes – de Poplavski, Vladimir Pozner, Ariane Scriabina et, parmi les Français, Arnaud, Dermée, Reverdy, Ribemont-Dessaignes, Soupault et Tzara³ –, une pièce de Zdanévitch, L'Âne à louer, et un concert du quatuor Capella. L'exposition regroupe des tableaux, décors et costumes de Barthé, Volovik, Granovski, Dobrinski, Sonia Delaunay, Karsky, Kakabadzé, Lanskoj, Terechkovitch, Zadkine, Férat, Pascin et Survage.

C'est alors que débute la grande époque des bals russes organisés par Zdanévitch, qui réunissent toute l'avant-garde russe et française. Poplavski écrit de la poésie « dada » : le jeune poète est reconnu et admiré par ses confrères, mais le groupe reste marginalisé à cause de son anti-esthétisme et de son refus des conventions. Deux ans plus tard, le Bal de la Grande Ourse, organisé pour célébrer l'Exposition internationale des arts décoratifs, permet à Tcherez de rencontrer Maïakovski et le constructiviste Rodtchenko. En 1926, Poplavski participe

2. Mintchine gagne sa vie en peignant des foulards ou en décorant des assiettes et, sans doute, à en croire les autoportraits où il se représente avec une mandoline ou un violon, comme musicien des rues. En effet, excellent musicien, il jouait du piano et du violon.

3. Eluard envoya un poème.

au Bal des deux Dianes et entreprend son roman « métaphysique », Apollon Bezobrazov. Mais, l'année suivante, Le Dirigeable à destination inconnue, son premier recueil de vers, ne peut paraître, faute d'argent. Le poète collabore épisodiquement au Transbordeur Dada de Charchoune et rédige aussi le texte de présentation pour l'affiche du dernier bal russe en 1929, qui célèbre le centenaire de Jules Verne.

Dans ses poèmes et romans, Poplavski dessinera la géographie d'un Paris mythique. Quant à Mintchine, « un de ses thèmes préférés était le soir sur Paris, avec la difficulté extraordinaire de ses luminosités et des premières ombres des rues, ainsi que des intérieurs illuminés par des nuages scintillants et la lumière translucide d'une lampe de table ». Chez Mintchine, s'il y a réminiscence de thèmes bibliques, c'est chaque tableau qui concentre les étincelles du divin, éparses dans la nature et qui, selon les termes de la Kabbale, « fait monter les étincelles » afin qu'elles s'unissent à la lumière infinie : Mintchine peint non pas les thèmes, mais l'âme même du hassidisme.

Ces tableaux, exposés au Salon des Tuileries, aux Indépendants et au Salon d'automne, attirent l'attention des critiques et collectionneurs. En 1928, Mintchine expose à la galerie Margaret Henry, rue de Seine, avec Arapov, Bloume (Maurice Blond) et Poplavski⁴. Et trois de ses œuvres figurent à la section russe de l'Exposition française d'art contemporain à Moscou. La même année, naît sa fille Irène qu'il représentera dans son berceau, veillée par l'ange... Au foyer des Mintchine, Poplavski retrouve la paix de l'âme : « J'ai passé toute la journée chez les Mintchine, note-t-il dans son journal. L'horloge faisait tic-tac, le poêle ronronnait, le piano égrenait ses notes cristallines et Sonia, comme un oiseau en cage, chantait des chansons anciennes. » Robert Falk, qui travaille aux côtés de Mintchine dont il laissera un portrait, écrira : « avec son tempérament ardent, son amour énorme de l'art, il avait toutes les chances de devenir un artiste remarquable. [...] Cela m'a été très profitable de vivre auprès d'un artiste tel que lui, dont toutes les pensées et tous les sentiments étaient tournés vers l'art ».

La même année, les « grosses » revues de l'émigration commencent à publier le jeune poète. C'est, pour Poplavski, le début d'une intense activité publique : lectures de poèmes, conférences, participation aux débats organisés par l'Union des jeunes poètes et écrivains et par la Lampe verte de Merejkovski et Zinaïde Hippis. Poplavski se lie d'amitié avec Adamov, Berberova et Tsvetaeva ; il devient le maître à penser des jeunes poètes et l'inventeur du mouvement poétique connu sous le nom de « la note parisienne ».

L'année suivante a lieu la première exposition parisienne de Mintchine, chez Alice Manteau, puis chez Zborowski. René Gimpel lui achète de nombreux tableaux, ce qui lui permet de se rendre en Provence pour essayer de rétablir sa santé⁵, minée par une vie de privations. Le contrat signé avec René Gimpel en 1930 le met à l'abri du besoin et lui permet de se consacrer entièrement à la

4. Le catalogue est préfacé par Serge Romov, rédacteur de la revue *Oudar*.

5. Il était cardiaque et tuberculeux et avait été opéré d'un rein.

peinture. Au contact de la nature provençale, il réalise de prodigieux progrès et traite merveilleusement le paysage. Selon le témoignage de son ami le peintre André Favory : « Une ardeur frénétique le poussait à faire trois séances de peinture par jour comme s'il pressentait la brièveté de son passage sur terre. » Délaisant les thèmes urbains, il réalise, durant cette féconde période, de grandes toiles comme *La Joute provençale* ou son magnifique portrait d'un marchand ambulant.

C'est en 1930 également que Poplavski devient l'un des animateurs de Tchisla, tribune de la jeune génération, et contribue à l'orientation apolitique de la revue qui accorde une large place aux manifestations culturelles et artistiques de l'École de Paris : les dix numéros offrent des reproductions des œuvres de quarante et un peintres (Chagall, Gontcharova, Larionov, Mintchine, Pascin...). Et, outre ses poèmes, Poplavski publie des articles sur la littérature, la religion, la boxe, ainsi que treize articles sur la peinture.

Tchisla organise huit expositions importantes à la galerie L'Époque. Dans la première, qui se déroule du 23 mars au 9 avril 1931, figurent deux tableaux de Mintchine qui, dans une lettre à Alice Manteau, exprime son regret de n'avoir pu assister lui-même à cette exposition et prie ses amis de lui faire part de leurs impressions. Le 25 avril, il meurt d'une crise cardiaque à La Garde, près de Toulon.

Cette même année 1931, Poplavski publie *Flagi*, salué par la critique qui voit en son auteur le « Rimbaud russe » et souligne la parenté entre la facture de cette poésie et les recherches picturales contemporaines. Préfigurant les expériences graphiques et picturales de la fin du siècle, le poète appellera bientôt à créer un art « total » qui engagerait le corps tout entier. Mais, en ces années trente, la crise économique frappe les émigrés de plein fouet : Tchisla cesse de paraître en 1934 tandis que les éditeurs refusent le manuscrit du premier roman de Poplavski, Apollon Bezobrazov, pour lequel Zdanévitch avait avancé la moitié des fonds nécessaires. Quelques mois après avoir achevé son deuxième roman, Retour sur terre, Poplavski est entraîné dans la mort par un ami qui, au lieu de la cocaïne promise afin d'expérimenter les « paradis artificiels », lui offre du poison.

Sa disparition tragique fait entrer le « Tsarévitch de Montparnasse » dans la légende, et scelle la communauté de destin des deux amis : « Comment vivre ? s'interrogeait Poplavski. Il faut périr. Sourire, pleurer, faire des gestes tragiques, suivre sa route, en souriant, à une hauteur – ou profondeur – exceptionnelle, dans une misère terrible. L'émigration est une situation idéale pour cela. »

Hélène Menegaldo

Abraham Mintchine

Il est extrêmement difficile d'évoquer l'œuvre d'Abraham Mintchine alors que nous sommes encore sous l'emprise du choc douloureux que nous cause sa mort si soudaine. Je dis « nous cause » et non « nous a causé », car je suis encore loin de pouvoir m'habituer à cette pensée et d'autant moins capable de regarder en arrière, et de juger objectivement toutes les réalisations de Mintchine. Car elles sont très nombreuses. Comme s'il avait senti le peu de temps qui lui était imparti, Mintchine a toujours énormément travaillé, et souvent, rentré chez lui, le soir, ayant déjà peint un ou deux paysages dans la journée, il se mettait à l'aquarelle jusqu'au matin, à la lumière électrique, pour, à nouveau, se lever extrêmement tôt et retourner peindre à l'extérieur. Et pourtant ses œuvres ne portent pas la moindre trace de hâte ou d'ébauche, car, doué d'une grande sûreté naturelle, il avait une vitesse et une précision de dessin extraordinaires, et pouvait, en une minute, changer l'illumination et le sens général d'une grande toile. Cette grande facilité de travail, cependant, ne contaminait pas l'essence de sa peinture, car elle était constamment soutenue et nourrie par sa conception extraordinairement sérieuse, on pourrait dire vraiment tragique, de la vocation de l'art. Il est évident pour tous qu'avec Mintchine a disparu une grande source d'inspiration constante, d'ardeur et même de souffrance.

Mintchine avait constamment l'impression qu'il était sur le point de révéler quelque chose et d'apprendre à voir au monde entier, de bouleverser quelque chose par le moyen de son émotion intense, le pathos inlassable de sa peinture.

Et, effectivement, c'est son propre univers qu'il a produit devant nos yeux, tout son Paris, qu'il a peint sur de nombreuses toiles. Un Paris dans lequel je vivrais beaucoup plus volontiers que dans celui d'Utrillo, conventionnel et répétitif, quoique d'une beauté plastique parfaitement, mécaniquement réussie. Par une union tout à fait inhabituelle du réalisme et du fantastique, Mintchine a réussi à peindre des couchers de soleil parisiens ou même d'irréelles lumières nocturnes tels que les anges qu'il aimait tant dessiner, ses démons, poupées, arlequins et clowns naissaient d'eux-mêmes du rayonnement et du mouvement de l'atmosphère de ses tableaux, avant tout et surtout inhabituellement réalistes. Mintchine, qui avait tant étudié et réfléchi sur les maîtres anciens, tels Rembrandt, Le Greco et Claude Le Lorrain, ne craignait absolument pas ces lumières « difficiles » que les jeunes peintres mettent aujourd'hui tant d'assiduité à fuir. Un de ses thèmes préférés était le soir sur Paris, avec la difficulté extraordinaire de ses luminosités et des premières ombres des rues, ainsi que des intérieurs illuminés par des nuages scintillants et la lumière translucide d'une lampe de table. Tout est vivant dans ces intérieurs. Pour Mintchine, il n'y avait pas d'objets inanimés, chaises, lampes, poupées et bouquets – tout, chez lui, vit, bouge, respire, comme s'il libérait tous les esprits et tous les anges enfermés dans les objets.



Abraham Mintchine, *Enfant à l'Arlequin*, c. 1928
huile sur toile, 81 x 60 cm
(Galerie di Veroli)

Il est resté de Mintchine un vaste monde de couleurs, où l'on trouve non seulement un talent rare et supérieur, mais aussi une personnalité supérieure, qui a tant travaillé pour dévoiler quelque chose d'invisible à nos yeux morts. En révélant son monde, il s'est révélé lui-même, et il faudra encore beaucoup de temps pour comprendre combien de choses nous avons vues par ses yeux. Travaillant sans relâche, brûlant d'une flamme constante, et ayant réchauffé, en se consumant, le froid cynique et l'ennui barbare du Montparnasse « blasé », il a vécu une vie exceptionnellement pure, il a compris exceptionnellement tôt, et dispensé, le meilleur, la plénitude de sa vision du monde, et nous a quittés, ayant tout le même eu le temps de dire, de déchirer la surdité et les ténèbres qui entourent toute âme ne sortant pas de l'ordinaire, grâce à sa souffrance sans fin, son travail sans relâche, son inspiration sans faiblesse.

Placé très jeune dans un atelier de gravure, il fut reçu grâce à Markach à l'académie de Kiev; les privations des années vingt compromirent gravement sa santé. Dès 1925, après un court arrêt à Berlin, il travailla à Paris où, très vite, à l'extrême pauvreté, à la peinture de foulards et d'assiettes, se substituèrent la célébrité, l'aisance et l'attention enthousiaste et sincère de ses camarades et des collectionneurs. Pourtant, semble-t-il, rien, à part la possibilité de voyager, n'intéressait cette âme inspirée.

Il est mort le 25 avril à Toulon, véritablement presque le pinceau à la main, ayant tout juste eu le temps de gagner le plus proche café – et reste, pour nous tous, l'exemple d'une vie élevée, pure et inspirée.

1931

De l'atmosphère mystique de la jeune littérature de l'émigration

L'art n'existe pas et nous n'en avons pas besoin. L'amour de l'art est vulgaire, tout comme est vulgaire toute aspiration à fonder sa vie sur le beau. Et tout écrivain célèbre est inférieur au génie méconnu qui, ironiquement, ouvre et ferme sa grande main d'athlète tendue devant lui et dit à mi-voix: « Ils ne sauront jamais. »

L'absence de l'art est plus belle que l'art lui-même.

Mais quelle est la signification de la beauté? Toute beauté n'est-elle pas malsaine et repoussante dans sa perfection, tout comme est repoussante la divine musique de Bach qui s'élève sans fin sur des escaliers de verre et disparaît au loin, laissant derrière elle une obscurité terrifiante et la solitude. Une vie spirituelle, belle et pure, est tout aussi vulgaire que la beauté dans l'art.

Que reste-t-il alors, une fois qu'on a compris qu'être artiste et ne pas l'être c'est, tout pareillement, un péché? Il reste la compassion qu'on éprouve envers l'homme supérieur (et tous les hommes sont supérieurs, et plus une personne est basse et obscure, plus elle est élevée). La compassion se traduit par toutes sortes de contributions (et, bien sûr, il est bien plus

élevé de donner de l'argent que des pensées). Et la plus petite parade de l'Armée du Salut vaut plus que tout le Louvre. La compassion envers l'homme supérieur, c'est le sentiment de Nietzsche, l'un des écrivains les plus chrétiens qui soient. Le désir de protéger l'homme supérieur de sa propre bonté, de l'abriter, de lui trouver un refuge (dans l'égoïsme). Ou encore, plus précisément, l'art est une correspondance personnelle entre amis. Car le plus grand mal au monde, c'est la séparation. La séparation dans le temps et dans l'espace. Le démembrement originel de l'Unité.

L'art est une lettre personnelle envoyée à une adresse inconnue. Une lettre qui peut « avoir de la chance », qui peut parvenir à une personne que l'on pourrait aimer, avec qui l'on pourrait être ami et avec laquelle, une fois réunis, il serait doux de mourir.

Mais, entre eux, l'art n'est déjà plus nécessaire, non plus que les livres, les magazines, les journaux. Car, dans l'inclinaison de sa tête, dans sa façon de nouer sa cravate, dans le ton qui est le sien, c'est l'essentiel, dans le ton – l'homme est présent plus complètement que dans tous ses poèmes.

La littérature doit être une affaire privée. Mais le meilleur des hommes n'éveille pas notre envie de discuter avec lui si nous n'éprouvons pas, envers nous-mêmes et envers lui, un sentiment de compassion.

La littérature est un aspect de la compassion.

Et ce n'est pas maintenant, mais lorsqu'il ne restera plus dans l'émigration aucun magazine, aucune réunion, quand même les auteurs à succès, les plus populaires, seront tout à fait tombés dans la misère, qu'ils seront devenus vieux et auront perdu tout espoir, que, dans un café, tard le soir, quelques hommes perdus diront des mots vrais, parleront puis se tairont, pleins de ravissement devant le monde, devant Dieu et devant eux-mêmes; et ils seront libérés, et ils souriront, et fermeront les yeux. Ils parleront et se tairont, comme des rois miséreux.

Et, bien sûr, pour la littérature, c'est-à-dire pour la compassion (c'est-à-dire pour le christianisme), le mieux est de périr. Le Christ agonise du début à la fin du monde. C'est pourquoi l'atmosphère d'agonie est la seule atmosphère convenable sur terre.

Le Christ, Socrate et Mozart sont morts et ont illuminé le monde du rayonnement de leur mort. Il est clair que la réussite et la prospérité sont indécentes au sens mystique, des péchés. Peut-être même est-il indispensable de mourir aussi spirituellement – d'agoniser moralement.

Je le répète, si Blok avait réussi de son point de vue, il aurait vraiment été « inaccessible, pur, mauvais ». Il aurait été un saint protestant plein de dureté. De son point de vue, Blok est tombé et s'est empli de chaleur chrétienne, il s'est ouvert à la compassion, il est devenu orthodoxe. (Le péché originel et la chute trouvent leur sens dans la naissance de la compassion.)

Comment vivre? Il faut périr. Sourire, pleurer, faire des gestes tragiques, suivre sa route, en souriant, à une hauteur – ou profondeur – exceptionnelle, dans une misère terrible. L'émigration est une situation idéale pour

cela. Les « officines » littéraires sont rares ici, la « marchandise » ne s'écoule pas ici, malgré les désirs de certains écrivains à grand tirage. Ici, ne vivent plus que des écrivains idéalistes et des étudiants russes rêveurs et hirsutes dont on a coutume de rire, et dont le diable rira jusqu'à la fin des temps.

Seul existe le document, la réalité de la vie spirituelle. Les lettres personnelles, les journaux intimes et l'écriture automatique sont les meilleurs moyens de l'exprimer. L'idée d'un public engendre la coquetterie littéraire. On veut être beau et remarquable. C'est la fin de tout. L'esthétique. La vulgarité. La pseudo-littérature. Mais on ne peut pas tricher dans la vie et écrire de bons vers. Les tricheurs n'ont pas seulement une inclinaison de tête et des manières particulières, ils ont aussi des vers particuliers. Et ne pas tricher, c'est être vaincu. Tous ceux qui ont du succès sont un peu tricheurs, même Pouchkine. Mais si on prend Lermontov, c'est autre chose. Pouchkine est un fils du règne de Catherine II, il a atteint le sommet de la perfection dans le genre ironique (*Eugène Onéguine*). Alors que pour une âme russe, tout est sérieux, le comique n'existe pas, tout a de l'importance, tout ceux qui rient vont en enfer. Pouchkine, comme Stendhal au fond, s'est moqué des romantiques. Dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal se moque de la complexité romantique de l'amour à son époque. Oh, si les gens de la Régence pouvaient ressusciter, comme ils riraient, autrefois tout était beaucoup plus simple. Pouchkine est beaucoup plus simple que la Russie.

Blanche est la voile solitaire

Dans la brume, dans la mer bleue...

Et, à côté de ça, le comte Noulène et son amour pour Parny!

Lermontov, Lermontov, prie pour nous dans la maison de ton Père!

Comment peut-on parler de l'époque pouchkinienne! Il n'y a que le temps de Lermontov, car même le sérieux consciencieux de Baratynski est préférable à Pouchkine, car plus tragique.

La naissance de l'émigration est comme la création du monde: privé de la présence de Dieu, de la Russie, de la culture, on est précipité dans les ténèbres du dehors. Si, de là, nous allons à Dieu, c'est avec désintéressement, librement, sans espoir. Peut-être que Paris est une arche de Noé pour la Russie. La semence de sa future vie mystique, le Petit Jour, qui apparaît au plus haut sommet de l'âme et ne dure pas plus longtemps qu'un demi *Ave*. Et, en effet, à cinq heures du matin, dans un café de seconde zone, quand tous les racontars ont été évoqués et que tous sont couverts de honte et de cendre de cigarettes, quand tous éprouvent un parfait dégoût les uns pour les autres et ont mal, si mal qu'ils n'ont même pas envie de pleurer, voilà qu'ils se sentent soudain à l'aube « d'une sorte de nouvelle vie ». C'est pourquoi on peut excuser les plaisanteries et les cravates. Car le désespoir absolu se transforme aisément en réussite absolue. Mais parmi les saints qui se sont déjà résolus, qui ont déjà fait le pas, qui se sont déjà séparés de tout et ont tout perdu, au fond, à l'aube d'une nouvelle vie – il y a le quiétisme, « l'amitié avec Dieu », la liberté –, mais pourquoi? Parce que seul un mourant peut être en accord avec l'esprit de la

musique, qui veut que progresse la symphonie du monde. Qui veut que chacune de ses mesures (chaque homme) retentisse avec une lumière folle, une force folle, et cesse de retentir, s'arrête en souriant, et laisse sa place au suivant. Toute préservation de soi est antimusicale, celui qui ne veut pas se donner et disparaître est une mesure qui voudrait résonner éternellement, et il souffre de ce que tout est passager, tout lui est souffrance, l'aube, le printemps...

De manière générale, toujours, lorsque la musique devient plus forte, dans tous les temps, à toutes les époques de changements, on souffre de la révolution. Mais ce temps est doux à ceux qui se sont déjà résolus. N'y a-t-il pas une secrète volupté dans ces paroles:

Et les cierges flambent dans l'église
Et la croix est sur leur poitrine (N. Otsoup)

Avec une pleine conscience du désespoir, avec une totale résignation à mourir
(Adamovitch)

Je ne serai pas sauvée, je lutte
Depuis si longtemps, si longtemps (Z. Hippius)

Ne connaissant rien, que la vie
Ne se rappelant rien, que la mort (G. Ivanov).

Vladislav Khodassiévitch possède exactement la même tonalité. On dit de lui qu'il est quelque part dans l'autre camp, mais c'est faux, il n'existe qu'une seule école de Paris, une seule note métaphysique, qui grandit sans cesse – triomphante, lumineuse et désespérée.

Je sens, dans cette émigration, une acceptation de l'esprit de la musique. (Car il y a différentes émigrations.) D'où mon amour pour elle. Je suis fier d'elle.

Ils sont tous désespérés, tous courageux, tous stoïquement bienveillants, ils comprennent tous que les travailleurs sont de pauvres gens, des martyrs portant sur leurs épaules tout le poids de la civilisation; et en même temps, qu'il ne faut pas leur donner le moindre pouvoir, car ils feraient tout disparaître, détruiraient les temples du Seigneur; que des deux côtés il y a la douleur, et la vérité, et les torches vacillantes de la tendresse. Tous plaisantent et dansent avec des yeux pleins de larmes. Ils sont tous à l'aube d'une nouvelle vie, c'est-à-dire qu'ils sont orthodoxes, car l'orthodoxie ne fait que commencer à s'épanouir. L'orthodoxie, c'est le petit pape médiocre vêtu d'une soutane en lambeaux, qui a pitié de tous et prie pour tous,

Et pour la tige qui s'incline,
Pour la grenouille qui a mal à la patte
Et pour le pape à Rome.

Il apparaît déjà clairement que toute la beauté vulgaire du monde se dissout et fond dans une seule larme humaine, que la violence est ordure et vilenie, qu'une seule patte de lapin écrasée est plus importante que tous les

Louvre et les Prophylée. Mais, en même temps, ce sont des stoïques, des Romains, des humanistes patients, aimables, polis et bienveillants, qui ne se ménagent pas lorsqu'ils accomplissent le grand et austère acte sportif.

Mais si l'on ne peut plus se sauver
D'une chemise propre il faut s'habiller
Pour que Dieu ne dise pas qu'à l'heure de sa mort
L'homme a oublié la pureté (A. Guinger).

Cependant, une idée infernale les habite: celui qui n'a pas de compassion envers lui-même n'a pas besoin d'en avoir envers les autres. C'est faux. Il leur est beau, il leur est doux de ne pas s'épargner, parce qu'ils sont déjà sur un autre éon mystique de l'épanouissement de leur esprit et que tout leur est facile.

Car eux, pauvres chevaliers, ils sont déjà à l'aube et de l'autre côté de la souffrance. Il me semble que, dans l'absolu, c'est bien cela, l'école mystique de Paris. Ce sont eux qui la constituent, et se saluent avec une lueur tendre dans les yeux, comme se saluent les initiés ou les condamnés, comme on se salue dans les bas-fonds, au paradis.

L'émigration est un paradis tragique et misérable pour les poètes, les rêveurs et les romantiques, et j'aimerais qu'ils fussent tous des athlètes, des hercules, des sportifs, pour que, en dernière extrémité, ils puissent se faire marins, acrobates, pêcheurs. Car, tout de même, il n'est rien de plus beau que « d'être un génie et mourir ignoré ». Mais probablement, ni les athlètes, ni les hommes robustes ne peuvent avoir une vie plus belle et plus intense, car:

Le bonheur se purifie de tout espoir.

Une seule chose est sûre: l'émigration ne sera sauvée et ne ressuscitera que si, dans un sens, elle périt dans une tristesse mortelle, mais douce. Car déjà l'Aube se lève sur eux.

1930

À propos de la peinture

Que reste-t-il des mondes morts? La littérature égyptienne est obscure et conventionnelle, la religion égyptienne a disparu. Mais la sculpture égyptienne vit toujours, et l'Égypte vit en elle une dernière fois, jusqu'aux lèvres du scribe assis qui s'avancent encore dans un effort d'attention... Mais où est Pharaon et ses conquêtes?

Et, bien sûr, la photographie serait insuffisante, car elle ne ferait que reproduire ce qu'ils étaient, les hommes de l'Antiquité, et non ce dont ils vivaient et ce qu'ils voulaient être.

L'artiste transforme tout, parce qu'il prolonge tout. L'émotion des foules mortes s'est conservée pour nous dans les déformations stylisées des stèles assyriennes. Avec leurs rois d'une taille inhumaine, leurs guerriers léonins et leurs délicats esclaves, pareils à des feuilles de palmier.

Les émotions des Assyriens ont déformé leurs yeux. Et c'est ainsi que, à travers l'exagération, l'âme de l'Assyrie est devenue visible.

Comme si le monde était plein de sensations de la nature qui se seraient arrêtées, figées sur le chemin de leur réalisation, comme si en quelque sorte la nature n'avait pu se révéler complètement. Qu'elle s'était arrêtée, n'ayant pu forcer la résistance de la matière. « Ce monsieur ne sait pas ce qu'il fait – il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens⁶. » Et le peintre essaie d'aider la nature à se réaliser, à révéler ses tendances contrariées. Le peintre, en déformant, essaie de mener à terme ce que l'élan vital n'a pu achever. C'est ainsi que les épaules des héros grecs se sont faites plus larges, et les mains d'Ophélie plus fines et translucides. La nature aime le peintre en qui elle voit son libérateur, elle lui reste souvent fidèle jusqu'à 80 ou 90 ans, âge auquel Monet et Renoir s'épanouissaient et brillaient de mille feux.

Mais ce n'est pas seulement dans le corps humain que la conscience, qui détermine l'existence, les sensations et le caractère de l'homme (dont le corps est l'incarnation), ne se révèle pas entièrement; est-ce que tout mortel ne sent pas que les soirs « aspirent à bleuir, que les matins tentent de briller et que les crépuscules s'efforcent de rougeoier », que tout est entravé par la stagnation et se languit de la forme? Et de nouveau le peintre apporte son aide, il aide l'arbre à se dissoudre dans le ciel, à fleurir et à luire dans la pénombre du jardin, à poser sur la rivière ses reflets verts, il prolonge la création, il aide Dieu.

Dans un visage, il y a des traits importants et des traits insignifiants, d'où les simplifications, les schématisations. Il y a de l'inachevé, des existences avortées dans la nature, d'où les déformations. Il y a la nostalgie qu'éprouve toute chose et la quête inaboutie de la forme. Et là, à côté de la transfiguration, à côté du monde tel qu'il est réellement – la quête, par le peintre, du monde tel qu'il devrait être, de sa vivante entéléchie. Il est l'ange-ouvrier de toute objectivisation.

En outre, il y a des lois relatives à l'unité du tableau. Il doit y avoir une assise. Il faut modifier, retrancher beaucoup de choses pour qu'il ne « tombe » pas sur le spectateur (ce que les Romains savaient déjà à propos des fresques), pour qu'il n'oscille pas et ne penche pas de côté. Un tableau doit avoir un axe de composition et une symétrie, et c'est pourquoi, si souvent, chez les peintres de la Renaissance, les lignes des bras et des jambes sont prolongées par les lignes des plis rocheux, des arbres et des toits. Parce que les montagnes et les arbres, souvent imperceptiblement, équilibrent, répètent, soutiennent.

6. Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*.

Mais il y a aussi la composition des couleurs, l'équilibre et l'interrelation des grandes taches de couleur. Car l'une des principales sortes de beauté naît souvent de la simple union de deux tons, ce que savent très bien même les tailleurs et les décorateurs, phénomène qui, sous son aspect supérieur, a tant fait réfléchir les cubistes.

La façon de poser les couleurs, la texture lisse ou rugueuse de la surface, qui permet de mettre en avant ou d'effacer n'importe quelle partie, joue un rôle essentiel dans l'équilibre intérieur du tableau. Mais c'est surtout le mouvement même de la touche qui donne vie et mouvement à l'objet. Ici, rien ne vient plus aider le peintre, seul compte le don, ce mystère de la « facture », signature de l'âme. La touche peut être sèche ou ondulante, elle peut s'étaler ou tourbillonner, bouger ou se figer et par là rendre de la façon la plus subtile qui soit la matérialité des objets et, plus important encore, l'atmosphère rayonnante et vaporeuse qui les entoure tous. Car l'erreur du naturalisme vient de ce qu'il n'a cherché à reproduire les objets que dans une précision factuelle, sans omettre aucun détail, en oubliant qu'un objet est toujours enveloppé dans la brillance de l'air, l'aura de la poussière, la fumée, un nombre infini de reflets et de luminescences de ce qui les entoure, et en particulier du ciel. Et, se trouvant à côté d'autres objets, colorés et disposés diversement, il bouge, en quelque sorte, avec eux, dans le champ de la vision, s'éclaircit et s'assombrit, change de couleur, est absorbé dans leur voisinage.

Le peintre passe la moitié de sa vie à étudier, après quoi, peut-être, il s'efforce lentement et douloureusement, de désapprendre. D'acquérir à nouveau la naïveté perdue et la fraîcheur de perception des enfants et des primitifs. Il apparaît que d'étudier dans une école est absolument inutile et tout simplement nuisible, qu'il faut peindre comme on en a envie, et non essayer de peindre les choses comme elles sont. Mais il faut dessiner et peindre énormément. Ainsi, les peintres modernes, comme les antiques ou les Chinois (qui ont, dans leurs académies, des classes spécialement dédiées aux insectes, poissons, feuilles et oiseaux), étudient inlassablement la même nature morte idéale, comme Braque par exemple, ou le portrait idéal, comme Modigliani. Mais, si les peintres d'autrefois peignaient et repeignaient inlassablement, des années et des années durant, le même tableau sur la même toile, ceux d'aujourd'hui peignent constamment le même tableau, pendant de longues années, mais chaque fois sur une toile différente, en recommençant toujours au début. C'est ainsi que Modigliani peignait ses portraits. Il s'asseyait très loin du modèle, à l'angle opposé de l'atelier, peut-être pour le voir de façon plus schématique, et, pendant de très nombreuses séances, ne faisait que des dessins, parfois trente, quarante dessins. Finalement, ayant trouvé quelque chose, il peignait le portrait en une heure, parfois même moins, il recouvrait d'abord la toile de couleur avec un gros pinceau, puis, avec un petit pinceau tout fin, dessinait les détails. La vitesse d'exécution n'a alors aucune importance, ce qui compte, c'est

d'avoir une attitude sérieuse, de vénération envers son travail. Le tableau peut être fait de quelques traits seulement et constituer un absolu chef-d'œuvre (Matisse), à condition que le peintre (un peintre doué, bien sûr) craigne en quelque sorte de peindre, retenu par une crainte sacrée, la crainte de mentir, d'en faire trop, et qu'il traite son modèle avec une immense « compassion », une admiration ravie.

C'est là qu'intervient un élément infiniment important, que les Français nomment l'« esprit⁷ » de la peinture, et que je traduis par son « élan ». Si important, que l'on peut tout à fait dire que le talent seul *n'est rien*. L'esprit⁸ du peintre est l'expression plastique de toutes ses idées, de tous ses rêves et croyances, et même, dans une large part, de sa vie, et – c'est l'essentiel – de la mesure dans laquelle l'art est pour lui sacré, vénéré. Il est tout à fait juste et important de rappeler que les peintres ont souvent pleuré et sangloté sur leurs toiles. Et ceux d'entre eux pour qui tout était facile ressentaient souvent le poids de cette facilité.

Souvent, aujourd'hui, les jeunes peintres à la mode et « gonflés » par les spéculateurs, essaient de travailler « vite et bien » ; il n'y a peut-être rien de plus fatal pour leur art.

J'ai devant moi un jeune peintre célèbre. Je suis assis dans son atelier, et je me dis : tout de même, comme il a changé. Habillé avec raffinement, un sourire presque arrogant aux lèvres, assis devant son chevalet, il peint en essayant de ne pas se tacher, et je me souviens comme, à une époque, il s'asseyait convulsivement devant sa toile, bossu, plié en deux, et travaillait. Il était pauvre et adorait la peinture. Il a tort de croire que ça n'a pas d'importance : toute sa vie, et cette pose, et le fait qu'il pense à autre chose – tout va laisser son empreinte, transpirer sur la toile, et son art sera léger et joli. Grand?... Jamais. Même la vie de Raphaël est inférieure au tragique de l'humanité, et on entend souvent dire aujourd'hui que Raphaël est superficiel, qu'il glisse au-dessus des abîmes de l'expression des choses. Tous les mystères deviennent des évidences. La biographie de Raphaël est connue, et je ne crois pas qu'il ait beaucoup pleuré dans sa vie.

Le monde, sous les doigts de peintres brillants et suffisants, se fait brillant et pompeux. Il se solidifie, devient plus beau, mais la mort et le mensonge trônent à l'intérieur de lui. L'âme se sent péniblement oppressée devant lui et demande clairement à s'éloigner de ce majeur ensoleillé. De tels peintres rendent le monde plus matériel, moins transparent, et on comprend peut-être d'où vient l'aversion des chrétiens pour Rubens et ses pairs. Toute la vacuité de l'élan vital, transposée sur le tableau, ne recrée le monde que pour le faire périr. Rien n'est pardonné au peintre, pas un mensonge, pas une once de vulgarité ou de cruauté. « Il y a un prix à payer pour chaque chose », et il y a hélas tant de choses en Europe qui justifient l'attitude chrétienne

7. En français dans le texte.

8. *Id.*

envers les arts plastiques. À quoi servent toutes ces beautés?, dit le saint qui ignore que l'homme capable de dégager la « forme » de Dieu, et lui seul, sauverait la religion.

Toutes les luttes, tout le désespoir, toutes les quêtes de l'essentiel, de même que la prospérité et la quête des divertissements, se reflètent sur la toile. Et le regard du peintre n'est pas seulement plus beau, mais aussi mille fois plus profond et plus sérieux, et ce n'est pas le charme, mais le tragique du monde, sa fugacité et sa clarté, la mort et la compassion, qui nous sont révélés par l'œil de Rembrandt. La majorité des jeunes peintres ont pour leur part de « petits yeux », ils ne se perdent pas en méditations mais, en plaisantant, « font de la peinture » comme certains Français « font l'amour ».

La question de l'Esprit⁹ est particulièrement claire avec Cézanne. Bien sûr, Cézanne n'était pas aussi brillamment doué, sur le plan plastique, que Raphaël ou Renoir, mais il se trouve sur une sphère infiniment supérieure à celle de Renoir ou même de Raphaël. Le secret réside dans l'immense souffrance de Cézanne, et dans le fait qu'il travaillait comme un forçat et que, avec des capacités inférieures, mais une incommensurable supériorité d'âme, il s'est élevé à une place qui, indiscutablement, restera à jamais la sienne, la première place. Cézanne est un titan et un génie, Renoir un peintre agréable – la distance est incommensurable.

Quand son père mourut, Cézanne voulut le peindre dans son cercueil, mais sa sœur lui dit: « Voyons, Paul, il n'est pas temps de plaisanter, il faudrait plutôt faire venir un peintre sérieux¹⁰. » Voilà comment on traitait Cézanne, alors qu'il était déjà vieux – ce grand modèle du sérieux tragique. En revanche, les marchands d'art traitent avec le plus grand sérieux les innombrables petits talents habiles et prospères qui, bien sûr, ne sont pas d'accord avec Dostoïevski le quel, après un long silence, répondit à un jeune écrivain brillant qui lui avait adressé des discours orgueilleux et compliqués: « Il faut souffrir, jeune homme. ». Plus tard, l'écrivain souffrit, et son esprit s'éclaira. Qui vivra verra¹¹.

1931

traduction *Maud Mabillard*

9. *Id.*

10. *Id.*

11. *Id.*



Boris Poplavski, *Portrait de Dina Schreibmann* [n.d.]
[Dina Schreibmann était la sœur d'Ida Karskaya]



Mikhaïl Larionov, portrait de Dina Schreibmann,
dédié à Boris Poplavski [n.d.]



Сто миллионов сфер
Облака иных атмосфер
Дивный блеск вертикальных рек
Телескопов трубы навек
На высоких горах
Спи отвергнувший страх
Всё что будет тобой прощено
Ты простил всё что было
Сохранил всё что время забыло
Но ты с нами, ты наш, ты стена
Ты живая и спящая истина



Колёса, локоны, шестипалые руки и фотографии
Были основанием, но лодка не тонула
Тысяча ног и нот
Не могли ей помочь уснуть
Потому что полночь настала
И луна поникла устало
Утро будет? — кто-то спросил
Нет — ответил кто-то без сил
Нет возмездия, нет награждения
Свято всё что касается тления

Poésie automatique

Poème n° 35

Cent millions de sphères
Nuages d'autres atmosphères
Éclat magique des verticales rivières
Télescopes à jamais pointés sur les étoiles
Au sommet des hautes montagnes
Dors, toi qui as vaincu la peur
Tu as pardonné à ce qui sera
Et absous tout ce qui fut
Sauvegardé ce que le temps avait perdu
Tu es avec nous, à nous, tu es un mur –
Tu es la vérité, vivante et endormie

Poème n° 13

Les roues, les boucles de cheveux, les mains à six doigts
et les photographies
En étaient la cause, mais la barque ne coulait pas
Même un millier de pieds et de notes
Ne pouvaient l'aider à s'endormir
Parce que minuit était déjà là
Et que la lune lasse déclinait.
Y aura-t-il encore un matin? demanda quelqu'un
Non, répondit un autre à bout de forces
Il n'y a ni vengeance ni rétribution
Seule est sanctifiée
La décomposition



В банках машины жевали железное мясо
Лампочки зажигались на циферблатах
Поезда отдалялись в своих подземельях
И оркестры играли в высоких стальных маяках
Тихо строили руки в воздухе
Поворачивались стеклянные глаза
Дирижабли слегка напевая летели ко звездам
И труба телескопа смотрела в подводный зал
Девочка черную бабочку в подъемной машине
поймала
И подарила больному священнику в желтом
костюме
На плотине огни загорались весеннего бала
А под нею скелеты дремали в объятиях спрута
Медленно в мире рассвета склонялись весы
Эриний ждали они, за белую стрелкой следили
И последние били на каменных башнях часы

Poème n° 58

Des machines en boccas mâchaient du mâchefer
Sur les cadrans s'allumaient des lumières
Des trains filaient dans les souterrains
Et des orchestres jouaient dans les phares d'étain
Des mains dans les airs s'activaient en silence
Des yeux de verre bougeaient
Des dirigeables, chantonnant doucement, volaient vers les étoiles
Et le télescope dardait son œil sous l'eau dans la salle
Une petite fille attrapa un papillon noir dans la grue
Et l'offrit au prêtre en costume jaune
Sur la digue s'allumaient les feux du bal du printemps
Au pied de la digue, dormaient des squelettes enlacés par une pieuvre
Dans le monde de l'aube une balance descendait lentement
Elle attendait les Erinyes, elle surveillait l'aiguille blanche
Et sur les tours de pierre les dernières heures sonnaient

Boris Poplavski
traduction *Hélène Menegaldo*