

Deux collectionneurs russes à Paris

Marine Van Hoof

Volume 47, Number 189, Winter 2002–2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52825ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Van Hoof, M. (2002). Deux collectionneurs russes à Paris. *Vie des Arts*, 47(189), 44–47.

Deux collectionneurs russes à Paris

Marine Van Hoof

À TRAVERS SOIXANTE-QUATORZE ŒUVRES PRÊTÉES PAR LE CÉLÈBRE MUSÉE DE SAINT-PÉTERSBOURG, L'EXPOSITION L'INVITATION AU VOYAGE : L'AVANT-GARDE FRANÇAISE DE GAUGUIN À MATISSE DE LA COLLECTION DU MUSÉE DE L'ERMITAGE PROPOSE DE MONTRER LES DÉBUTS DU MODERNISME SOUS UN NOUVEAU JOUR. EN MÊME TEMPS, ELLE ATTIRE L'ATTENTION SUR LES DEUX PERSONNALITÉS REMARQUABLES QUI SONT À LA SOURCE DE CETTE COLLECTION, **SERGUEÏ CHTCHOUKINE** ET **IVAN MOROSOV**, DEUX INDUSTRIELS RUSSES QUI ONT JOUÉ UN RÔLE DE MÉCÉNAT EXCEPTIONNEL POUR UNE SÉRIE DE PEINTRES FRANÇAIS COMME **MATISSE**, **DERAIN**, **MAURICE DENIS** ET **PICASSO**.

Paul Cézanne
Grand Pin près d'Aix-en-Provence
vers 1895-1897



Parmi les réactions aux mouvements artistiques radicaux qui ont marqué le début du XX^e siècle – *cubisme, fauvisme, futurisme, expressionnisme* – on cite couramment la vague de classicisme qui les a suivis dès après la Première Guerre mondiale, en parlant de retour à l'ordre. Qu'il s'agisse de *L'Esprit Nouveau*, revue fondée en 1920, ou de l'esthétique empreinte de purisme de Le Corbusier, la volonté de réaffirmer la permanence des principes classiques est évidente dans l'art en France à cette époque. L'originalité de l'exposition consiste à souligner l'influence du classicisme dans l'art moderne français à une période plus ancienne: à la fin du XIX^e et au tout début du XX^e siècle. Les tableaux révèlent aussi un autre courant, le

«primitivisme» – avec son corollaire, la quête de l'exotisme. Tirant son titre des vers nostalgiques de Baudelaire qui décrivent un monde où «tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté», l'exposition se présente comme un voyage qui commence avec l'âge d'or de la mythologie gréco-romaine, se poursuit dans les paysages ensoleillés de la Côte d'Azur et sur les plages de Tahiti et se termine par les arts «primitifs». *L'invitation au voyage* rassemble toute une génération d'artistes qui, à l'écart de la ville et des faits de l'histoire, s'adonnent à la représentation de sujets mythiques ou religieux, de scènes pastorales et de paysage enchanteurs.

À la fin du XIX^e siècle, la France est en pleine ébullition. La III^e République voit les

relations entre monarchistes et républicains prendre un autre tour; on assiste à un réajustement de l'équilibre entre le pouvoir laïc et le pouvoir religieux. Le paysage se transforme aussi: le développement industriel pousse chaque pays européen à étendre son réseau ferroviaire. Être moderne, c'est voyager d'une capitale à l'autre. Pour les classes aisées du monde occidental, séjourner à Paris est désormais une chose simple. Lieu de convergence de tous les mouvements artistiques, la capitale attire une importante colonie de Russes, intellectuels, écrivains et artistes de tous genres dont l'influence sera considérable.

Kees Van Dongen
Printemps, 1908



L'INVITATION AU VOYAGE

L'invitation au voyage présente 74 œuvres de Bonnard, Cézanne, Sonia Delaunay, Maurice Denis, Derain, Van Dongen, E.O. Friesz, Gauguin, Le Fauconnier, Maillol, Manguin, Marquet, Matisse, Picasso, Puvis de Chavannes, Jean Puy, Redon, Rodin, Rousseau, Kerr-Xavier Roussel, Signac, Vallotton et Valtat. L'exposition est orchestrée de manière thématique, centrée sur des thèmes tels que *Paradis terrestres* et *Lieux sacrés*. En outre, le salon de musique de Ivan Morosov a été reconstitué de manière à montrer les 13 panneaux décoratifs de *L'Histoire de Psyché* peints par Maurice Denis. L'exposition a été réalisée conjointement par Mme Nathalie Bondil, conservateur en chef au Musée des beaux-arts de Montréal, et M. Michael Parke-Taylor, conservateur adjoint au Musée des beaux-arts de l'Ontario, avec le généreux concours d'Albert Kostenevitch, conservateur de l'art moderne européen au musée de l'Ermitage. Son organisation a bénéficié du concours de la Fondation canadienne du musée de l'Ermitage. Un catalogue abondamment illustré accompagne l'exposition. Il comporte des essais signés par Kenneth Silver, historien de l'art et professeur au Department of Fine Arts and Institute of French Studies de l'Université de New York, Albert Kostenevitch, conservateur de l'art moderne européen au musée de l'Ermitage, ainsi que par les commissaires de l'exposition.

DEUX COLLECTIONNEURS

Les deux mécènes russes à l'origine de la collection présentée ici en font partie. Membre d'une vieille famille de Moscou, l'industriel Sergueï Chtchoukine (1854-1936) consacre sa fortune et ses loisirs aux voyages et à l'art. Il commence à s'intéresser à la peinture française à la fin des années 1890. Contrairement à la plupart des riches collectionneurs russes, il délaisse les maîtres anciens pour se tourner vers les productions contemporaines. Alors que les *Impressionnistes* sont encore méconnus ou décriés, il achète son premier Monet. De 1898 à 1904, il acquiert une série d'œuvres impressionnistes importantes. Une deuxième phase d'achat se concentre sur Cézanne, Van

Gogh puis Gauguin. En quelques années, Chtchoukine constituera la plus belle collection au monde de Cézanne (le salon de réception de sa demeure – l'ancien palais des princes Troubetskoï – comportera jusqu'à 16 toiles de Cézanne). Il aime partager sa passion de l'art: dès 1907, il accueille chaque dimanche ceux qui souhaitent admirer sa collection (qu'il a d'ailleurs léguée à la ville par testament) de sorte que sa galerie exercera une influence durable sur l'évolution de la peinture russe. À partir de 1910, il acquiert des œuvres de Matisse, Derain et Picasso. Personnage raffiné et aventureux, il est le premier à importer en Russie des œuvres de Matisse, dont il a su apprécier la grande originalité et avec qui il entretient une relation privilégiée. Chtchoukine a représenté pour Matisse un soutien essentiel. Il a osé accrocher chez lui trois tableaux aussi audacieux que *La Chambre rouge*, *Jeu de boules* et *Nymphe et Satyre* à une époque où ils provoquaient le scandale. Le point culminant de leur collaboration sera atteint lorsqu'il commande à Matisse *La Danse* et *La Musique* (1910). D'un tempérament très différent, l'industriel russe Ivan Morosov a des goûts plus éclectiques. Plus attiré que Chtchoukine par la peinture intimiste des nabis et sa vocation décorative, il a découvert avant lui la peinture de Gauguin. À la tête d'une collection impressionnante d'art russe (Vroubel, Larionov, Gontcharova, Chagall mais pas Kandinsky ni Malevitch) commencée plus tôt par son frère Mikhaïl mort en 1903, Morosov s'intéresse à la peinture française des trois dernières décennies du XIX^e siècle et acquiert des œuvres de Sisley, Pissaro, Monet, Bonnard, Maurice Denis et, bien sûr, Gauguin et Cézanne dont il achètera quatre œuvres lors de l'exposition posthume consacrée à ce dernier en 1907. La même année, il commande à Maurice Denis *L'Histoire de Psyché*, puis à Bonnard le triptyque *Méditerranée*. Une initiative qui a sans doute poussé Chtchoukine à commander à Matisse *La Danse* et *La Musique*, point culminant de leur collaboration. À la fois camarades et rivaux, les deux

hommes sillonnent souvent Paris ensemble à la recherche des meilleurs tableaux: les marchands qui les alimentent (Vollard et Kahnweiler) savent qu'ils ont intérêt à ne leur proposer que des œuvres de premier ordre, vu le retentissement des deux collections à l'étranger. En 1913, la collection de Morosov est enfin installée dans l'hôtel particulier qu'il a restauré de fond en comble pour y accueillir ses tableaux, mais la guerre, puis la révolution viennent tout interrompre. Le pouvoir soviétique nationalise les deux collections. Morosov est nommé officiellement assistant du conservateur de son propre musée... Épuisé par la folie et le désordre ambiants, il quitte son pays en 1919. Chtchoukine, qui a vu sa galerie et sa propre maison complètement lui échapper, s'est réfugié en Occident dès 1918. En 1923, les deux collections sont réunies au Musée d'Art moderne de Moscou, mais quelques années plus tard, une première partie est transférée à l'Ermitage à Leningrad. Lorsqu'en 1948, Staline décrète la liquidation du Musée de Moscou à cause de son contenu « dépourvu de valeur éducative », la collection est partagée entre l'Ermitage et le Musée des beaux-arts Pouchkine. Après une série de péripéties, les collections Chtchoukine et Morosov échoient à l'Ermitage. Il faudra attendre la mort de Staline (1953) pour que les œuvres redeviennent accessibles au public. Les œuvres de Matisse et Picasso, qui ont attendu longtemps dans les réserves, ne seront exposées que dans les années 1960.

L'HISTOIRE DE L'ARBRE

La recherche du paradis terrestre est un thème récurrent dans de nombreuses œuvres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Plusieurs lieux en sont devenus l'emblème. Le plus évident est le sud de la France, qui a constitué un pôle d'attraction de plus en plus important au fur et à mesure du développement des moyens de transport. Profondément lié à un héritage classique – dont témoignent les nombreux vestiges archéologiques –, le monde méditerranéen a été perçu par beaucoup d'artistes comme

un lieu idyllique et intemporel, digne d'une nouvelle Arcadie. Le caractère mythique accordé au paysage varie d'un peintre à l'autre; il peut apparaître d'une manière plus ou moins littérale. Ce qui est évident à travers les différentes voies formelles, c'est l'attachement à l'idéal du paysage classique transmis depuis la Renaissance et «canonisé» par les œuvres de Claude Lorrain et de Nicolas Poussin, avec la convention de l'arbre à l'avant-plan, les ruines au plan médian et la chaîne de montagnes à l'arrière-plan. À cet égard, comparer *Martigues* (1913) de Derain à *Grand Pin près d'Aix-en-Provence* (1895-97) de Cézanne est intéressant. Dans le premier, Derain conjugue son intérêt pour les anciens maîtres et pour l'art naïf. L'arbre sert de repoussoir. Fasciné par l'image du grand pin (qu'il représentera plusieurs fois sous cet angle), Cézanne fait de l'arbre majestueux le centre de son propos. Dans *Printemps* (1908) de Van Dongen, l'arbre à l'avant-plan devient aussi le sujet du tableau et se compose de taches blanches qui envahissent la toile à la manière d'éléments abstraits. D'une façon qui leur est propre à chacun, ils introduisent une dimension d'intemporalité à partir d'un paysage (concret ou fictif), ce que les *Impressionnistes* n'avaient pas réussi à faire, soucieux avant tout de rendre les apparences changeantes de la nature qu'ils avaient sous les yeux. Épris de la grande tradition, Matisse transforme la conception du paysage en allant jusqu'à supprimer toute couleur qui imite. C'est à Collioure qu'il met au point avec Derain sa nouvelle conception de la couleur durant l'été 1905. Bien que le paysage soit reconnaissable, sa *Vue à Collioure* fait de ce petit village de pêcheurs un lieu méditerranéen fictif.

En réalité, le classicisme des œuvres sélectionnées s'exprime à travers quantité d'éléments. Lorsque Matisse peint *Nymphe et Satyre*, il a en mémoire une série de faunes, nymphes et autres personnages mythologiques qui habitent maints tableaux classiques. Cependant il évite l'allusion directe à la mythologie et donne aux figures un caractère plus dynamique et sensuel.

Dans *Jeu de boules*, il part d'une situation anecdotique pour la transformer en allégorie. Avec des moyens très simples, le paysage réduit à l'extrême, le chiffre 3, la nudité primitive, il fait des protagonistes les acteurs d'un rituel très ancien. Ce tableau annonce la veine primitiviste de *La Danse* et *La Musique*, que Chtchoukine commandera à Matisse peu après. Quant aux petits faunes à l'avant-plan de *Premier Printemps* (1909) de Bonnard, ils rattachent ce paysage à la peinture de salon de la fin du XIX^e siècle et rappellent que ce peintre nabi a toujours conjugué le style décoratif et l'intimisme. Les deux petits personnages sont plantés non pas dans un paysage abstrait évoquant le passé, mais dans un cadre contemporain reconnaissable.

PRIMITIVISME FIN DE SIÈCLE

Entre la *Femme au bord de la mer* de Puvis de Chavannes et les *Jeunes filles jouant avec un lionceau* de Valtat, le ton est très différent. Austère voire tragique pour le premier, bucolique pour le second. Mais il y a une aspiration commune au retour vers la nature, à une époque ancienne où les corps étaient libres d'évoluer dans la simplicité. L'impact du primitivisme «fin de siècle» est un des aspects bien mis en valeur par le choix des tableaux. «Bien avant Georges Braque et Pablo Picasso, le primitif apparaît comme une solution artistique, une garantie d'authenticité non frelatée par les enseignements académiques» souligne Nathalie Bondil dans le catalogue de l'exposition¹, rappelant aussi qu'au tournant du siècle le terme «primitif» a une acception plus vague qu'aujourd'hui. L'aspiration à l'harmonie de l'être humain avec la nature s'accompagne à des degrés divers de nostalgie. Elle est la parfaite réponse à l'aliénation ressentie au contact de la vie urbaine, sous forme d'un mode de vie plus proche de la nature, dans des lieux de plus en plus accessibles, qui fait la part belle au sport et aux baignades. Le thème de la baignade, du nu au grand air inspire quantité d'œuvres. Les *Baigneuses* et les *Baigneurs* de Cézanne marquent toute une génération de peintres.

Matisse a répété à quel point ces œuvres l'avaient nourri. Les personnages abstraits, sans visage, y renvoient à un monde intemporel. La *Baignade* (1908) de Picasso s'en inspire également. Le primitivisme de Gauguin est différent. Selon Kirk Varnedoe, «le primitivisme naturel de Gauguin ne se souciait ni d'un état de nature perdu ni de sa contrepartie possible dans le futur. Mais il était attiré par des lieux où un passé profond paraissait survivre dans le présent».² Ses figures dans la nature reflètent une expérience directe: il a tenté de vivre dans les îles la vie des Maoris. Plus qu'une solution artistique, il a fait du primitif une solution métaphysique. Mais «il est devenu prisonnier de son propre mythe».³ Comparé à la langueur et à l'immobilité des figures de Gauguin, le primitivisme de Rodin et de Matisse a un autre éclat. Matisse peint les femmes comme des fleurs. Rodin fait de ses corps les supports de forces élémentaires.

D'une œuvre à l'autre, avec le voyage pour fil conducteur, l'invitation se fait clairement à l'écart de la civilisation urbaine. Seules quelques œuvres évoquent directement la modernité. Ainsi, le «livre simultané» de Sonia Delaunay inspiré par le poème de Blaise Cendrars. La *Briqueterie à Tortosa* de Picasso rappelle que le cubisme fera de la vie urbaine un élément essentiel et arrivera, grâce à Picasso surtout, à enclencher à partir des traces les plus dérisoires de la civilisation des voyages d'une toute autre espèce. □

¹ Nathalie Bondil, *Nostalgie et primitivisme «fin de siècle»*, in: Catalogue de l'exposition *L'invitation au voyage: l'avant-garde française de Gauguin à Matisse de la collection du musée de l'Ermitage, Musée des beaux-arts de Montréal, musée des beaux-arts de l'Ontario et Hazan*, 2002, p.83.

² Kirk Varnedoe, *Gauguin*, in: *Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, sous la direction de William Rubin, Paris, Flammarion, 1987, volume 1, p.182.

³ idem, p.99.