

La collection Chtchoukine, textes des salles d'exposition

d'après le dossier de presse : <http://tinyurl.com/flb-chtchoukine-dp>

LES PEINTRES ET LE COLLECTIONNEUR

La série d'autop portraits et portraits peints par Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Picasso et Derain réunis par Chtchoukine constitue une présentation synoptique des grands mouvements artistiques du début du XX^{ème} siècle. Sujets et moyens de la peinture y fusionnent pour former le creuset identitaire de l'œuvre en devenir.

Au commencement, pour Chtchoukine, était Cézanne. Il viendra ainsi opposer au père de la modernité – « notre père à tous », ainsi que le dénommait Picasso – ses fils rebelles.

Comme pour éprouver leur puissance et leur capacité de résistance, il place alternativement, face à l'*Autoportrait* (vers 1882) de Cézanne, les œuvres nouvellement entrées dans la collection. Ces confrontations matérialisent le travail mené par Chtchoukine avec ténacité pour assimiler les avancées des avant-gardes.

En 1915, le collectionneur vient rejoindre le panthéon familial de ses artistes de prédilection et signe sa collection avec deux portraits par Xan Krohn, où Chtchoukine *pantocrator* nous dévisage de ses yeux voyants

« LA PREMIÈRE COLLECTION »

Que ce soit dans sa fonction première de lieu consacré au culte ou dans sa version moderniste, celle de cabinet particulier dédié au plaisir de l'amateur de peinture, la chapelle du palais Troubetskoï impose son architecture méditative pour la présentation de la « première collection » réunie par Chtchoukine entre 1898 et 1905. D'inspiration symboliste, romantique et impressionniste, les toiles qui la constituent sont essentiellement des paysages, des scènes de genre ou des compositions allégoriques.

La conception conventionnelle de l'œuvre d'art qui s'illustre ici fait primer la fonction décorative et narrative. Les toiles aux patines bitumeuses s'ornent de lourds encadrements dorés. Objet de contemplation, trésor et reliquaire, la peinture s'affirme comme une émanation du privé, du sacré.

Le Salon du Dauphin à Versailles de Maurice Lobre, où se reflètent à l'infini les larges baies donnant sur les jardins et le miroitement horizontal des pièces d'eau, semble tout particulièrement inspirer le collectionneur. Chtchoukine vient placer le tableau au centre de différents arrangements de ses tableaux, comme pour mesurer sa collection à l'aune de ce modèle de la galerie d'art idéale du château de Versailles, où viendrait se réfléchir l'histoire de l'art.

PAYSAGES IMPRESSIONS - CLAUDE MONET

Dans la hiérarchie des genres picturaux, le paysage s'impose comme l'objet d'un attachement majeur pour Chtchoukine. Son *Journal du Sinaï* (1907), qui relate les périples de la traversée du désert égyptien jusqu'au monastère Sainte-Catherine, témoigne de l'exaltation mystique qu'il éprouve face à l'étendue plane et abstraite des sables et de la mer. Assis *au bord* du paysage, Chtchoukine observe « le changement des tons » : la réalité se mue sous ses yeux en un espace pictural, une œuvre en train de se faire où la couleur tient la première place. Le sentiment épiphanique qui l'anime parcourt ainsi sa collection, dont les paysages imposent de salle en salle leur ligne d'horizon commune. On pourrait,

à contempler la collection Chtchoukine à travers ses quelque quatre-vingt-dix paysages, mieux comprendre tant la sensibilité profonde du collectionneur que la tonalité romantique et souvent mélancolique de ses choix.

Auprès du marchand d'art parisien Paul Durand-Ruel, il découvre, en 1898, les œuvres de l'école impressionniste et commence à les collectionner avec ferveur. Devenu un familier de Claude Monet, il réunit un ensemble exceptionnel de treize toiles (dont huit sont présentées dans l'exposition) qui s'attache à recréer son univers et sa démarche pour la période de 1866 à 1904. Principalement dédié à l'art de Monet, le Salon de musique du palais Troubetskoï fait résonner sa proposition harmonique dominée par un accord « parfait », recréant au cœur du Moscou industriel de l'époque un microcosme où s'épanouit le sentiment de la nature

PAYSAGES CONSTRUCTIONS PAUL CEZANNE, LES FAUVES ET LES CUBISTES

« Si, chez Claude Monet, tout coule, tout est dilué, sous la main de Picasso tout se solidifie : Monet transmue la cathédrale de Rouen en poussière de pierre, Picasso condense les nuages en tas de pierres. Là où, chez Matisse, il n'y a que des silhouettes, chez lui, il n'y a que des volumes. Même sa gamme coloriste acquiert une certaine empreinte austère, minérale et géologique. » Yakov Tugendhold, « La Collection française de S. I. Chtchoukine », *Apollon*, nos 1-2, janvier-février 1914.

C'est au sein du cabinet dédié au Maître d'Aix que Chtchoukine avait coutume d'accrocher les paysages postimpressionnistes, fauves et cubistes de sa collection moderniste.

La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves et *L'Aqueduc* (Paysage d'Aix) de Cézanne instaurent les règles d'une reconstruction du projet et des moyens de l'art. Par sa densité, sa substance et sa tactilité, le tableau refonde l'objet pictural qui avait été « pulvérisé » par la couleur-lumière impressionniste.

Après Cézanne et dans ses pas, une ligne « fauve » s'insinue dans la galerie Chtchoukine avec les virulentes toiles de Matisse, Derain ou Marquet. Picasso, chef de file des cubistes, suivi par Braque et Derain, rebâtit systématiquement plan par plan méplats et arêtes, les volumes d'un univers matériel jusqu'alors inédit.

LA GRANDE ICONOSTASE PAUL GAUGUIN

Entre 1904 et 1910, Chtchoukine acquiert un ensemble de seize toiles de Gauguin (dont onze sont réunies dans l'exposition). Ces toiles appartiennent directement par leurs motifs à l'iconographie chrétienne : *Nativité (Bé Bé)*, *Vierge à l'Enfant (Maternité. Femmes au bord de la mer)*, *Annonciation (Ruperupe et Te avae no Maria)*, *Fuite en Égypte (Le Gué)*. Quant à *l'Homme cueillant des fruits dans un paysage jaune* et *Tournesols*, ils renvoient respectivement à la révélation de l'Arbre de la connaissance comme à l'évocation de l'oeil mystique et omniscient de la divinité.

Le terme « iconostase », précocement utilisé par les commentateurs de la collection pour décrire le monumental mur de peintures réunies par Chtchoukine pour la salle à manger du palais Troubetskoï, renvoie en effet à l'ordonnement de l'architecture orthodoxe. Composée d'une séquence d'images aux représentations codifiées, l'iconostase divise l'espace en deux mondes distincts : d'un côté ceux qui détiennent le pouvoir de communiquer avec les mystères et, de l'autre, ceux qui les contemplent. Une telle métaphore où les célébrants seraient les peintres et les fidèles, les amateurs de peinture, pourrait plus largement s'appliquer à la conception originale de Chtchoukine manifestée par les accrochages complexes, dessinant des motifs imbriqués en all-over, ce qu'il s'ingénia à faire de sa collection.

Datant toutes de la période tahitienne, ces toiles de Gauguin révèlent enfin l'attraction précoce du collectionneur pour les expressions artistiques extra-européennes, primitivistes, orientalistes voire africaines qu'il recherchera également dans l'art du Douanier Rousseau, Matisse ou Picasso.

PORTRAITS DE LA PEINTURE

Femmes, modèles ou nymphes déclinés sur le mode générique, allégorique ou singulier, les portraits féminins forment, après les paysages, l'ensemble thématique le plus important en nombre de tableaux de la collection Chtchoukine. S'agirait-il d'une approche canonique de la beauté ?

En buste, parfois endormies ou accoudées, ces figures siègent dans la pose de rêveuses éveillées. Leurs modèles semblent s'absenter mentalement, délaissant l'enveloppe physique qu'ils sont censés pourtant littéralement incarner. Ils s'abstraient et déniaient par leur indifférence tant leur rôle de femme dans le réel que leur fonction d'idéalisation féminine dans l'art. En elles s'ouvre l'abîme de la peinture moderne délestée de tout sujet. Il ne se passe rien d'autre dans cette série de toiles que la peinture en train de se révolutionner, de s'« arracher la peau » (Picasso), de se convulsionner. Régi par le triangle tête-yeux-mains qui en forme l'équation, ce portrait de la peinture fait l'état des lieux des inventions plastiques qui bouleversent alors l'art contemporain depuis Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec et Denis jusqu'à Cézanne, Matisse, le Douanier Rousseau, Derain et Picasso.

LE SALON ROSE HENRI MATISSE

Le palais Troubetskoï peut être considéré comme le lieu d'élection de l'art de Matisse, dont la collection compte ainsi jusqu'à trente-huit œuvres. En 1914, depuis l'escalier, après avoir subi le choc chromatique des panneaux monumentaux de *La Danse* et de *La Musique*, on débouche sur l'antichambre où sont réunies les trois grandes compositions de *La Desserte (Harmonie rouge, La Chambre rouge) (1908)*, *L'Atelier du peintre (L'Atelier rose) (1911)* et *Portrait de la famille du peintre (1911)*. Puis le parcours mène le visiteur à travers le Salon de musique jusqu'au Salon rose, exclusivement consacré à Matisse à partir de 1911. Dans ce salon aux décors baroques traversés par le vol des oiseaux de paradis et l'entrelacs des rinceaux et guirlandes éclosent les peintures dans une splendeur toute végétale. C'est au sein de cette « orangerie » artificielle que Matisse séjourna au coeur de l'hiver russe 1911, effectuant l'installation de ses toiles et projetant la réalisation de nouvelles œuvres.

Tout à côté, dans la salle à manger, est accrochée une composition bleu vif de trois toiles de Matisse : *La Conversation* au centre, *Les Capucines* à « *La Danse II* » et *Coin d'atelier* de part et d'autre (toutes les trois de 1912). Enfin, à l'issue de ce périple matisseux dont le palais se donne comme la révélation méthodique, les plus intimes parmi les visiteurs peuvent avoir accès à la chambre du maître, dont le dressing-room héberge *Le Café arabe* (1913). Ainsi, la visite de la Galerie Chtchoukine se confond avec la présentation de l'œuvre de Matisse de la période 1900-1914, et expose avec insistance la place d'exception qu'elle tient, tant dans la collection que dans l'esprit du maître des lieux.

Les toiles réunies ici évoquent ce parcours majeur avec les séquences des natures mortes postfauves (1908-1909), les grands panneaux décoratifs (1911-1912), les peintures marocaines (1912-1913), pour se conclure sur les toiles choisies par S. I. Chtchoukine à l'atelier du peintre à l'été 1914. La Première Guerre mondiale empêchera seule l'arrivée des œuvres à Moscou : *Femme sur un tabouret (Germaine Raynal)* et *Intérieur, bocal de poissons rouges*

NATURES MORTES

La collection Chtchoukine compte une quarantaine de natures mortes datant des années 1870-1914. Comme souvent, c'est à Cézanne que Chtchoukine confie d'établir la règle du genre de l'emblématique leçon de peinture que constitue sa collection.

Dans *Bouquet de fleurs dans un vase* (1877) ou *Fruits (Nature morte aux fruits)* (1879- 1880), mobilisé par la saisie de la sensation, Cézanne multiplie les effets de perspective contrariée comme les permutations iconographiques, narratives et symboliques de ses arrangements d'objets.

En infléchissant obliquement le plateau de sa table, Gauguin, dans *Nature morte aux fruits (Les Fruits, Nature morte aux fruits et visage)* (1888), provoque une plongée du regard qui contribue à cette déconstruction de l'espace de la représentation.

Matisse, avec *Plats et fruits sur un tapis noir et rouge* (1906), porte à l'outrance la vue surplombante gauguinienne et mène jusqu'à leur dissolution les objets de sa nature morte. Là où Cézanne opposait la volumétrie et la substance charnelle de ses fruits à la trame fictionnelle du tableau, Matisse trace les signes plats de pictogrammes abstraits.

Dans sa *Nature morte au panier avec un pain* (1911-1912), Derain renoue avec les modes représentationnels du gothique primitif, combinant évocations du sacré et ambiguïtés stylistiques postcubistes.

Enfin, le papier découpé et collé de *Compotier, grappe de raisin, poire coupée* (1914) de Picasso instaure une nouvelle dimension de la peinture. Il ramène le motif de la nature morte à la verticalité absolue du plan du tableau. Les pièces de papiers peints, faux bois et galons dessinent un espace optique saturé de taches et macules où la silhouette du vase creuse la lacune de son sujet absent. Ce signe neutre au centre de la composition impose la vacuité de toute tentative de représentation illusionniste pour lui substituer la présentation des moyens de la peinture.

TOTEMS ET TABOUS CONFRONTATION I

On mesure l'interdit frappant la représentation du nu à sa relative rareté dans la collection Chtchoukine. Les compositions allégoriques peuplées de nus féminins peintes par Gauguin, Denis, Matisse ou Picasso trouvaient cependant grâce aux yeux du collectionneur. La révolution picturale s'accompagnait ainsi d'un parfum d'impudicité qui attira les étudiants de l'Institut des arts, lesquels se pressèrent dès 1908 aux visites dominicales de la Galerie Chtchoukine.

Parentés, distorsions, subversions se nouent ainsi entre maîtres modernes et chefs de l'avant-garde russe autour des thématiques du nu et de la figure. La confrontation entre *Nymphe et satyre* (1908) de Matisse et *le Baigneur* (1911) de Malévitch, le *Nu noir et or* (1908) de Matisse, *le Nu* (1913) de Vladimir Tatline et *Le Printemps. Saisons* (1912), de Larionov, ou encore entre *l'Homme nu aux bras croisés* (1909) de Picasso, *Le Musicien* (1916) d'Ivan Klioune et *la Construction en blanc (Robot)* (1920) de Rodtchenko, permet de mesurer la puissance des influences et filiations. Les peintres russes proposent des relectures et des synthèses expressionnistes, cubofuturistes, suprématises, constructivistes des principes plastiques prônés par Matisse et Picasso, qu'ils croisent aux sources vernaculaires de la peinture d'enseignes des loubki, ces images xylographiées auxquels ils empruntent dessin signalétique, coloris tapageur et parfois légende manuscrite en cyrillique.

CELLULE PICASSO

« Dans la même pièce, chez S. I. Chtchoukine, où sont accrochés Picasso et les cubistes, se dressent d'antiques idoles d'Afrique noire [...]. Une statuette éveille une impression particulièrement intense [...]. S. I. Chtchoukine regarde ce dieu avec admiration. Il lui apprend à mieux comprendre la beauté contemporaine de Picasso. » Alexandre Benois, « Lettres sur l'art. Retour sur les nouveaux chemins de la peinture », Rietch (*Le Discours*), 20 décembre 1912

Placé à la toute fin du parcours de visite consacré à Monet, Matisse et Gauguin, ce cabinet, conçu par Chtchoukine comme un lieu dédié spécifiquement à l'œuvre de Picasso, semble soustraire aux regards ces toiles au caractère étrangement toxique. Comptant des œuvres des périodes bleue (1901-1905), rose (1905-1906), « africaine » (1907-1908) ou cubiste (1909-1914), la collection réunit cinquante peintures et dessins majeurs de Picasso. Lors de sa première rencontre avec Picasso au Bateau-Lavoir, où l'avait mené Matisse à l'automne 1908, Chtchoukine acquiert deux peintures récentes : *Femme à l'éventail (Après le bal)* et *Femme nue assise (Méditation)*. Il ajoutera à cette paire *L'Amitié* et *La Dryade*, pour constituer un « carré » de grands tableaux tous datés de 1908, autour du chef-d'œuvre de la période « africaine », *Trois femmes* (ancienne collection Stein). Dès 1912, Chtchoukine fit l'acquisition à Paris de sculptures africaines et les installe dans la cellule Picasso pour mieux en comprendre l'œuvre.

ICÔNES CONFRONTATION II

« Il y a quelque chose de cauchemardesque dans cette kamiennaya baba [bonne femme de pierre des steppes]. » Yakov Tugendhold, « La Collection française de S. I. Chtchoukine », Apollon, nos 1-2, janvier-février 1914

Les tableaux *La Fermière* (en pied), et *La Fermière* (en buste) (toutes deux de 1908) forment les jalons essentiels de la synthèse qui conduira Picasso à l'élaboration du nouveau langage plastique du cubisme. Il emprunte ses sujets à la peinture vernaculaire hispanique des ex-voto dont la narrativité, le caractère pictural sommaire et l'expressionnisme avaient fortement influencé son œuvre depuis le début du XXe siècle. Il s'attache aussi à transposer les moyens de l'art de l'icône byzantine qu'il avait pu découvrir et étudier lors des expositions d'art russe à Paris en 1906 et 1907. Avec *La Fermière* (en buste), Picasso peint en effet une icône

géométrique qui confine à l'abstraction. L'effet retour de l'art de l'icône comme cet inventaire des moyens de la peinture populaire va nourrir chez les artistes de l'avant-garde russe la réappropriation artistique et culturelle d'un patrimoine qui leur appartenait en propre. Malévitch, Larionov, Gontcharova, Klioune, Popova ou Rodtchenko unissent un temps leurs efforts pour appliquer dans un idiome pictural commun les grandes leçons de la synthèse picassienne, dont ils proposent des transpositions saisissantes.

LES QUATRE DIMENSIONS CONFRONTATION III

L'ultime achat de Chtchoukine, fait au seuil de la Première Guerre mondiale, est un papier collé de Picasso, *Comptoir et poire coupée* (1914), qui complète l'ensemble des œuvres de l'artiste représentatif du cubisme synthétique (1912-1914), dont sa collection comptait déjà une dizaine d'œuvres majeures. Chtchoukine acquit dès leur création les toiles parmi les plus novatrices du peintre, telle *Bouteille de Pernod* (1912), intégrant des fragments de typographie ou de réclames qui transforment le nouveau paysage urbain en autant de poèmes, de rébus ou de jeux de mots. Le tondo démonstratif de *Violon* (1912) et de *Violon et verres sur une table* (1913) comme ses papiers collés complexes de 1914, privilégient les « procédés papeuristiques » (papiers peints et peintures sur papier, faux bois, galons, cire, encaustique, sciure ou poussière). Picasso veut « tromper l'esprit plutôt que tromper l'oeil » et joue dans ses compositions en relief avec la représentation illusionniste.

Là encore, la proposition picassienne sera examinée, reprise et interprétée par les artistes des avant-gardes russes. Malévitch, théoricien du suprématisme, fera dans ses différents écrits didactiques un travail d'analyse des œuvres de Picasso de la collection Chtchoukine, les plaçant au centre de ses « Chartes » afin de modéliser les transformations de la peinture à travers son histoire contemporaine. Avec Malévitch, Tatline, Rodtchenko, Popova, Oudaltsova, Klioune ou Exter vont effectuer dans leurs œuvres un inventaire systématique des qualités et des formes de la peinture.

LES PROTOTYPES DE LA NOUVELLE PEINTURE

Avec *Mardi gras*, Cézanne peint en 1888-1890 un tableau manifeste. Arlequin incarne par excellence le « motif cézannien », ce corps en voie de constitution, d'articulation, où se croisent et s'entre-tissent les faisceaux denses des sensations qui assaillent l'artiste face à la nature. Picasso empruntera à son maître la figure d'Arlequin, dont il fera la signature identitaire de nombre de ses autoportraits à partir de 1901. Avec cette image clé, Picasso fait plus que reconnaître à Cézanne la place du « père spirituel » des avant-gardes, il confère aussi à sa volonté de « construction » et de « réalisation » du tableau une valeur picturale d'une portée théorique. Les études de crânes de Cézanne marquent de leur empreinte sa *Composition à la tête de mort* (étude) (1908). Dans cette vanité, Picasso vient inverser la proposition de *Mardi gras* où la figure se pare des couleurs de la peinture, tandis que, ici, l'habit d'Arlequin déploie largement le faisceau de ses losanges autour de l'os blanchi du crâne, seule trace de la pérennité humaine.

Avec sa nature morte *Bol vert et flacon noir* (1908), Picasso réduit son panneau à ses éléments les plus significatifs : perspective déformée, violente monochromie, symbolisme des objets, point de vue monofocal. La très forte aura du tableau manifeste sa connaissance approfondie et raisonnée de l'art de l'icône ouvrant un nouvel espace de dialogue avec les avant-gardes russes.

Le Carré noir (1929) de Malévitch réitère ce principe picassien annonçant la fin de l'illusionnisme pictural et présente désormais au monde « la face du tableau ». Avec *Quatre carrés* (1916), Malévitch complexifie le schéma topologique de *Carré noir*. Avec lui, le plissage losangéiforme des images de Cézanne et Picasso, simplifié en un damier de carrés bicolore, garantit la permanence de la stabilité iconique du tableau. Placé sur la diagonale de la salle, conformément au « beau coin » réservé aux icônes, *Quatre Carrés* évoque la « dernière exposition » « 0.10 » organisée par Malévitch en 1915-1916.

Olga Rozanova, avec la « couleur-peinture » – *la Ligne verte* (1917) – ou Ivan Klioune, dans *Lumière rouge. Composition sphérique* (1923), inscrivent leurs propositions plastiques dans la ligne expérimentale tracée par Malévitch à partir de Cézanne et Picasso, tout en se référant aux avancées radicales de Matisse sur la couleur, sa variabilité, son expressivité, son expansionnisme spatial.

Les personnages énigmatiques du « deuxième cycle paysan » de Malévitch marquent le retour contraint à une peinture de type représentationnelle. Le peintre puisera de nouveau au hiératisme des figures prototypales de *Mardi gras* pour poursuivre sa recherche sous le masque et les habits factices d'Arlequin. Ainsi, *la Femme avec râteau* (1930-1932) combine le « motif » cézannien en épissure, l'espace interstitiel des plans superposés des papiers collés cubistes et le chromatisme franc des couleurs primaires. Étendue à une conception spatiale de la peinture (l'architecture), cette problématique trouve avec *Architectone* (1927) une transposition emblématique dans les trois dimensions.