

Elitza Dulguerova

## L'art autonome *in situ*

Pensée de l'exposition chez Mikhaïl Larionov (Moscou 1913)

Dans les années 1910 en Russie, la forme la plus courante de présentation d'art actuel était l'exposition de groupe, organisée par une société d'artistes autogérée sans l'appui d'une institution officielle telle qu'un musée ou une galerie commerciale, ni d'un commissaire professionnel (ce rôle revenait généralement à l'un des exposants).<sup>1</sup>

Mon argument part du constat que les textes russes de cette époque gardent la trace d'une tension entre ›exposition‹ et ›société officiellement instituée‹. Le plus souvent, la presse associe immédiatement le nom d'une exposition à l'existence d'une société d'artistes, même en absence de telle, comme si la forme transitoire et temporellement circonscrite de l'exposition devait être consolidée par une structure plus stable et durable. D'autres fois, l'exposition est elle-même perçue comme une institution qui perpétue ses activités au-delà de sa durée limitée, ainsi qu'en témoigne cet extrait d'une critique: »grâce à la persévérance [des artistes], l'exposition *continua à travailler* dans cette direction.«<sup>2</sup>

L'étroite association des termes ›exposition‹ et ›société‹ peut s'expliquer en partie par des raisons sociopolitiques: comme l'a souligné Jane A. Sharp, les lois issues de la révolution réprimée de 1905 obligeaient les organisateurs de toute manifestation publique dans l'Empire russe à enregistrer une société afin de faciliter le contrôle et la surveillance de leurs réunions.<sup>3</sup> Pour sa part, une formule comme »l'exposition continua à travailler« pourrait référer au caractère annuel, récurrent, des expositions des sociétés d'artistes. Mais je crois que cette citation donne également l'indice d'un changement. Dès lors qu'elle est une forme de présentation déjà établie, l'exposition de groupe commence progressivement à s'émanciper et à être explorée pour son propre pouvoir d'action, indépendamment de toute institution préexistante.

Cette ambivalence entre la forme contingente et passagère de l'exposition, et son autorité discursive potentielle, même en absence de structure institutionnelle, a interpellé selon moi plusieurs artistes modernes. L'étude des textes et œuvres de Mikhaïl Larionov (1881–1964), et particulièrement de l'exposition de groupe *La Cible* de 1913, permet de voir que si dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle l'exposition ne fait pas l'objet d'un travail artistique en tant que *site*, elle commence en revanche à être explorée en tant que *situation* où se croisent, dans l'espace public et dans le temps présent, plusieurs instances d'énonciation (exposants, public, œuvres, critique...).<sup>4</sup> L'intérêt de Larionov pour l'exposition la pose comme supplément aux œuvres et la rend indispensable à sa recherche de l'indépendance de l'œuvre d'art.

### *L'exposition, condition de l'indépendance de l'art?*

Un tel constat pose d'emblée un paradoxe, dans la mesure où le terme même ›art autonome‹ est généralement associé à l'ambition des artistes d'inventer des lois formelles qui rendraient l'art imperméable à toute contrainte externe, alors que l'exposition décrit précisément une situation de médiation et de contiguïté avec le monde

extérieur. Je tenterai de montrer que ce paradoxe n'est qu'apparent: si l'autosuffisance formelle est l'un des présupposés de l'autonomie de l'art moderne, elle ne contredit pas pour autant le projet critique qui sous-tend la recherche d'une autonomie de l'art. Certes, Larionov lui-même postulait dans un texte de 1912 que »la peinture est autosuffisante, elle a ses formes, couleur et timbre.«<sup>5</sup> Mais en intégrant, un an plus tard, l'indépendance de l'exposition comme condition de l'indépendance de l'œuvre d'art, lui et ses collègues manifestent tout aussi clairement la conscience que l'art évolue dans un contexte social précis. L'ouverture de l'œuvre à son contexte d'exposition nous oblige alors à reconsidérer la notion même d'autonomie de l'art moderne en y incluant (plutôt qu'en y opposant) l'engagement des artistes sur la fonction critique de l'art dans l'espace public. Elle témoigne aussi que l'exposition, appréciée pour son événementialité et pour son pouvoir discursif, entre en interaction avec les pratiques artistiques modernes jusqu'à constituer une *institution précaire*.<sup>6</sup>

En 1913, Mikhaïl Larionov est un peintre connu pour ses tableaux néo-primitivistes et pour sa récente invention du rayonnisme. Mais, de plus, il est une personne publique qui fait paraître des manifestes, donne fréquemment des entretiens dans la presse et fait l'objet d'une couverture médiatique autant critique qu'anecdotique. Entre 1910 et 1914, il organise à Moscou quatre expositions collectives à fort retentissement public (*Le Valet de carreau* 1911; *La Queue d'âne* 1912; *La Cible*, 1913; *No. 4*, 1914), une exposition solo de ses œuvres (1911) et deux de sa compagne et complice Natalia Gontcharova (Moscou 1913 et Petrograd 1914).<sup>7</sup> À titre d'intervenant ou d'opposant, il est présent dans la majorité des manifestations publiques russes – expositions, débats artistiques, collaborations artistes/poètes – entre 1906 et son départ pour la France en 1915.

Mon analyse portera sur l'avant-propos au catalogue de l'exposition *La Cible*.<sup>8</sup> Du 24 mars au 7 avril 1913, elle réunit dans le *Salon artistique* de la galeriste Klavdiia Mikhaïlova 27 participants, parmi lesquels des peintres de bâtiment et d'enseignes. Le catalogue énumère 215 entrées dont 152 œuvres signées, une quarantaine de dessins d'enfants, une vingtaine d'œuvres anonymes et cinq enseignes de rue. L'avant-propos au catalogue prend la forme d'un manifeste, signé par Larionov et suivi des noms de vingt-trois exposants. Le premier volet du texte fait le bilan des activités passées, projette celles à venir et introduit une nouvelle forme d'exposition. Suit une liste de treize revendications qui sont autant de conditions préalables à la définition de l'indépendance de l'œuvre d'art. Je commenterai d'abord ces clauses pour ensuite montrer comment la réflexion sur l'exposition les rejoint.

### »L'œuvre d'art seule«

La proposition-clé du texte postule: »Nous considérons que dans les formes picturales le monde entier peut s'exprimer pleinement – la vie, la poésie, la musique, la philosophie, etc.«<sup>9</sup> Cette autarcie proclamée de l'art ne préconise cependant aucune forme picturale spécifique, la seule exigence étant de »recourir à l'œuvre d'art seule«.<sup>10</sup> Tout au long du manifeste, l'autonomie de l'art ne sera définie que par le refus d'une série de contraintes et de règles.

En effet, aucune forme picturale ne domine parmi les productions cubo-futuristes, rayonnistes, néo-primitivistes présentées à *La Cible*. Inspirées par les enseig-



Мы не имеем в виду бранных  
 обвинений не говоря о том  
 надо не забывать про  
 М. Сурин А. Саванов  
 И. Торопова И. А. Давид  
 А. Саванов С. Ринашвили

Elmer S. Heebing

1 Photographie de La Cible, telle que publiée originellement dans le recueil: Queue d'âne et Cible. Moscou 1913

nes de rue, les dessins d'enfants, les icônes ou les gravures populaires, les toiles néoprimitivistes y côtoient des enseignes de rue et des dessins d'enfants. *La Cible* inaugure la peinture rayonniste, tableaux abstraits représentent les rayons réfléchis par l'œil au moment de la vision, avant que l'objet ne soit identifié comme tel. Mais même le rayonnisme, pourtant inventé par Larionov et décrit dans le manifeste comme »ayant pour but les formes spatiales et rendant la peinture autosuffisante et vivant seulement par ses propres lois«, ne détient pas le monopole de l'autonomie de l'art.<sup>11</sup> À l'instar de leurs productions artistiques, la déclaration des exposants de *La Cible* accepte au même titre tous les styles passés et présents en affirmant: »Reconnaissance de tous les styles qui ont existé avant nous et qui sont créés maintenant [...]; nous proclamons toutes les combinaisons et mélanges de styles possibles.«<sup>12</sup> Le travail artistique ne consiste donc pas en la découverte d'une manière de peindre qui surpasserait celles du passé, mais bien en la rencontre sur la surface du tableau – et, par extension, à l'intérieur de l'exposition – de différentes manières de peindre.

Ce rejet de la délimitation stylistique est renforcé par le refus, réitéré à plusieurs reprises, de considérer l'originalité comme signe distinctif: »Reconnaissance de la copie comme œuvre d'art à part entière.« – »Il faut tout reconnaître.«<sup>13</sup> En con-

testant ainsi la hiérarchie académique, le texte conteste également toute hiérarchisation temporelle selon l'antériorité historique d'une œuvre d'art. La copie et l'original coexistent sur le même plan anhistorique en vertu du caractère extratemporel de l'œuvre d'art. Quelques mois plus tard, un autre manifeste élaborera cette idée: »Nous proclamons que la copie n'a jamais existé et recommandons de peindre à partir de tableaux réalisés avant notre époque. Nous affirmons que l'art ne se juge pas sous l'angle du temps.«<sup>14</sup>

Deux œuvres de Larionov que l'on voit à l'arrière-plan de la seule photographie de l'exposition (fig. 1) permettent d'illustrer ces principes. Dans le cycle des quatre *Saisons* (fig. 2), la surface picturale combine des pictogrammes enfantins avec la tradition iconographique du *loubok*, alors que les aplats de peinture sont redevables autant à Matisse qu'à l'esthétique publicitaire des enseignes de rue.<sup>15</sup> Cet amalgame délibéré de techniques a attiré au cycle le reproche de »peinture de palissade«, formulé par un critique de l'exposition.<sup>16</sup> La même pratique de la copie et du mélange apparaît dans la *Vénus juive* de 1912 (fig. 1 et 3). En reprenant le projet de Manet d'assembler des emprunts à la »haute« tradition picturale (le nu couché) avec des attributs de la »basse« culture urbaine (les photographies de soldats), Larionov imite ici autant les tableaux de Gauguin qui étaient à l'époque exposés dans la collection Chtchoukine à Moscou que les procédés des peintres d'enseignes, tel le géorgien Niko Pirosmiani (1862–1918), également participant à *La Cible* (fig. 4).<sup>17</sup>

Puisque l'art n'obéit pas aux découpages du temps historique, il ne peut non plus être soumis à un auteur individuel. Dès lors, la déclaration des artistes de *La Cible* étend le rejet de l'originalité à l'instance d'autorité. La revendication d'une »attitude négative envers l'éloge de l'individualité« est ainsi réaffirmée par l'argument qu'il »est nécessaire de recourir à l'œuvre d'art seule sans prendre en compte son auteur«.<sup>18</sup> Contrairement à d'autres manifestes d'avant-garde, celui-ci n'a l'intention de rallier les différents artistes ni par un style artistique novateur, ni par une idéologie de groupe. Il vise à l'inverse à désengager les œuvres d'art de tout lien subjectif: »Une des tâches de cette exposition est de montrer une série d'œuvres d'artistes qui n'appartiennent à aucun courant défini et qui créent généralement une œuvre d'art sans y exprimer leur personnalité.«<sup>19</sup> L'historien de l'art Andrzej Turowski a proposé de considérer le refus de l'expression subjective comme une tradition à part entière, un fil rouge reliant l'art pré- et post-révolutionnaire russe.<sup>20</sup> En effet, du symbolisme au constructivisme, l'aspiration à dépasser la subjectivité artistique, et son corollaire, la volonté de recueillir le consensus du plus large nombre, restent une constante des pratiques artistiques en Russie.<sup>21</sup> Dans le cas de *La Cible*, cette recherche d'une position auctoriale impersonnelle et inexpressive fait partie des prérequis nécessaires autant à la production qu'à la perception des œuvres d'art. Seulement à condition que l'artiste fasse l'économie de son expression subjective, les regardeurs pourront faire l'économie de l'auteur comme personnalité et voir les œuvres mêmes.

Ce désir d'atteindre une forme d'art anonyme peut expliquer l'invitation d'artistes non-professionnels (enfants, peintres de bâtiment ou d'enseignes) à exposer dans *La Cible* et, l'année suivante, dans *No. 4*.<sup>22</sup> Mais le rejet déclaré de l'auteur individuel peut aussi donner une clé de lecture aux nombreuses représentations collectives qui se manifestent dans l'espace public grâce à l'événement de l'exposition. Vingt-sept exposants participent à *La Cible*; vingt-trois d'entre eux signent son manifeste; la photographie (fig. 1) en expose six, alors que sa légende est accompagnée de sept si-

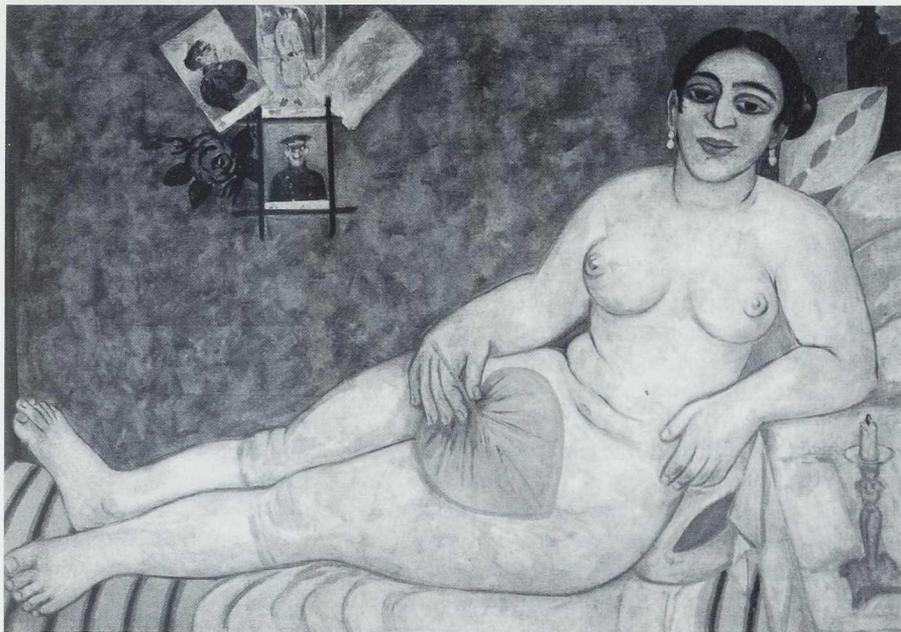


2 Mikhaïl Larionov: Saisons, 1912. De haut à gauche, dans le sens de la montre: L'hiver. 1912. Huile sur toile. 100 x 122,3 cm. Galerie Tretiakov, Moscou; Le printemps. 1912. Huile sur toile. 142 x 118 cm. Galerie Tretiakov, Moscou; L'été. 1912. Huile sur toile. 138 x 117 cm. Collection particulière; L'automne. 1912. Huile sur toile. 136 x 115 cm. Mnam-Cci, Paris

gnatures...<sup>23</sup> La variation du nombre d'artistes instaure certes une hiérarchie de pouvoir en faveur de ceux qui apparaissent dans toutes ces représentations. Mais en même temps, chacune de ces nouvelles entités constitue une forme d'expression collective qui diffère autant de l'artiste individuel que d'une société d'artistes. Le manifeste apporte des précisions sur ce statut collectif des exposants. Ses signataires se définissent en tant que groupe, mais à condition que sa cohésion reste temporaire, transitoi-

re, faiblement formalisée: »Sous ce nom se produit un groupe d'artistes dans le but de mettre en pratique les idées qu'il est en train de professer.«<sup>24</sup> L'existence du groupe dépend du moment de partage des mêmes idées, non d'un programme ni d'une structure quelconque. Autrement dit, c'est l'adéquation au temps présent qui constitue le groupe et qui détermine son caractère fluctuant et changeant.

C'est dans la lignée de cette exigence de fluidité temporelle qu'il faut interpréter la dernière revendication du manifeste. Elle ne concerne ni directement les œuvres, ni le statut de leurs auteurs, mais attire plutôt l'attention sur la situation de leur présentation, en rejetant toute structure institutionnelle: »Nous ne désirons pas organiser une société artistique parce que, jusqu'à maintenant, de telles institutions n'ont mené qu'à la stagnation.«<sup>25</sup> Mikhaïl Larionov défend cette position depuis l'automne de 1911, lorsqu'il refusait publiquement de faire partie de l'association *Valet de carreau* formée suite à l'exposition du même nom. Dans un entretien à la presse, il affirmait alors que lui et ses compères exposeraient chaque année sous un nom différent, afin de préserver leur liberté artistique: »Nous [...] sommes libres. Nous étions Le Valet de carreau. Cette année nous serons La Queue d'âne, l'année prochaine nous apparaîtrons comme La Cible. Nous ne sommes liés même pas par le nom. Toujours jeunes et indépendants.«<sup>26</sup> Dans un premier sens, ce rejet des sociétés artistiques promeut la rhétorique futuriste de la jeunesse et du changement, l'exaltation du temps présent. Il souligne également l'hostilité de Larionov aux pratiques de la censure et aux lois restrictives en vigueur en Russie.<sup>27</sup> Mais lorsque nous relient cette revendication à l'insistant désir de désengager les œuvres d'art de toute forme d'appartenance – que ce soit à un style, à un auteur, ou à une période historique –,



3 Mikhaïl Larionov: Vénus juive. 1912. Huile sur toile. 103 x 144 cm. Musée d'art d'Ekaterinbourg



4 Niko Pirosmani: La beauté d'Ortatchala. Diptyque. Toile cirée. 52 x 117 cm chaque. Musée national des beaux-arts de Géorgie

elle vient surtout indiquer le refus d'une condition contraignante (le statisme) imposée à l'activité artistique. Dès lors, *la dissociation entre exposition et structure d'exposition* devient la dernière condition de l'indépendance effective (et non seulement de l'autosuffisance formelle) de l'œuvre d'art. Ce refus de fonder une société fait partie d'une conception alternative de l'exposition amorcée dans la première partie du manifeste de *La Cible* et qui s'avère, comme nous le verrons, indispensable à la réalisation de l'autonomie de l'œuvre d'art.

#### *La déclaration de l'indépendance de l'exposition*

L'exposition apparaît dès le début du texte comme le pivot d'un nouveau récit historique: »La Cible est la dernière exposition d'un cycle conçu en 1911 comprenant Le Valet de carreau (la première exposition, et non l'association), La Queue d'âne, La Cible.«<sup>28</sup> Cette ouverture atteste que les signataires du manifeste et Mikhaïl Larionov en particulier reconnaissent dans l'exposition le matériau par lequel s'écrit l'histoire de l'art moderne. Non seulement l'exposition de groupe est une structure de l'espace public moderne qui favorise l'initiative économique des artistes et leur permet de faire face à des marchés et à des publics de plus en plus diversifiés.<sup>29</sup> Elle est aussi le produit d'une société de plus en plus médiatisée et régie par l'échange d'informations et de représentations symboliques autant que de marchandises. Il n'est donc pas étonnant que l'avant-propos de *La Cible* tout comme la photographie des exposants soient orientés vers la production d'événement – et donc d'histoire – dans l'espace médiatique qui fait désormais partie de l'espace de l'art.

Mais en même temps, la photographie, la déclaration, l'exposition jouent avec la limite de l'acceptable dans cet espace public. Car, en plus de ses caractéristiques sociologiques, l'exposition rejoint les préoccupations artistiques par son événementialité qui l'ancre dans le temps présent, et par son caractère dialogique, par son lien nécessaire au public. Pour les exposants de *La Cible*, il ne s'agit pas uniquement de survivre au sein du système économique capitaliste, mais de tester ses limites, au moyen de la provocation, afin de modifier le caractère contraignant de ces paramètres extérieurs qui régissent les activités artistiques. C'est pour ces raisons que Larionov et ses collègues non seulement expérimentent des pratiques d'exposition variées, mais proposent également, par écrit, leur nouvelle vision de l'exposition.

L'exposition intéresse les artistes parce qu'elle opère dans et avec le temps. Il n'est pas étonnant que sa redéfinition passe par un remaniement des conditions de sa temporalité:

»Jusqu'à maintenant, les expositions ont été organisées périodiquement, selon un ordre établi qui dépendait plus du calendrier que des besoins de l'artiste, du matériel artistique qui s'accumulait chez lui et de la nécessité de l'exposer à un moment donné. Afin d'éviter cette dépendance, le groupe a décidé d'organiser les expositions suivantes à mesure de l'accumulation du matériel artistique – parfois plusieurs fois par an ou bien, au contraire, une exposition par plusieurs années.«<sup>30</sup>

La nouvelle forme d'exposition offre une alternative à la périodicité typique du système des sociétés d'artistes. En détachant l'exposition du cours historique régulier, le manifeste étend ainsi le désir d'une actualité extratemporelle comme condition non seulement de la production artistique, mais aussi du contexte de sa présentation.

À ces deux prérequis à l'indépendance de l'exposition (absence de structure institutionnelle, libre maniement du temps), le manifeste ajoute une troisième: »Les expositions à venir ne porteront pas de nom et seront numérotées, en commençant par le numéro 4.«<sup>31</sup> Autrement dit, les expositions à venir seront réellement indépendantes quand elles ne seront plus nommées, mais seulement *numérotées*. Les titres provocateurs des expositions précédentes de Larionov contestaient déjà la capacité du langage à expliquer l'art, mais ils maintenaient le nom comme commentaire, comme supplément. Le >valet de carreau< connotait pour le public de son époque la figure du jeune voyou et posait ainsi l'infraction des règles et la jeunesse comme attributs de l'artiste moderne.<sup>32</sup> La >queue d'âne< pointait ironiquement la perception de l'artiste moderne par la société, alors que la métaphore de la >cible< figurait l'incompréhension et l'interdépendance mutuelle des artistes et de leur public. En postulant que la prochaine exposition ne serait pas nommée, mais uniquement indiquée par un chiffre (4), le manifeste de *La Cible* franchit encore un pas vers l'insoumission de l'œuvre à des médiations extérieures – celles du langage ou celles des mondes de l'art.

### *Du nom au chiffre*

L'alternative à la nomination – la numérotation – poursuit un double objectif. Le projet de poser un chiffre à la place d'un nom affirme d'abord la possibilité d'un temps et d'une communication immédiats, au-delà du langage, où les œuvres s'exprimeraient par elles-mêmes. Dans ce sens, cet abandon du nom peut être relié aux recherches poétiques contemporaines à *La Cible* qui détournent, voire suppriment, les règles du langage (syntaxe, grammaire, ponctuation) pour atteindre une immédiateté de la sensation poétique.<sup>33</sup> À la différence des titres des expositions précédentes, un chiffre n'apporte pas de supplément de signification aux œuvres exposées. Cette suspension du sens le rapproche des conditions de l'indépendance de l'art discutées précédemment: le refus de l'originalité (individuelle ou stylistique), la reconnaissance de tous les styles, l'appel à l'artiste anonyme. Le chiffre apparaît ainsi comme une figure parfaite de l'autonomie (c'est-à-dire de la loi propre) de l'art. De ce point de vue, les conditions de l'indépendance de l'art présentent autant de variantes du rejet du nom comme forme de domination. La revendication d'un art autonome n'aurait alors pas comme objectif l'autarcie des pratiques artistiques, mais une *critique* du système d'appréciation des œuvres d'art en vigueur dans la société

moderne, où le jugement des œuvres d'art obéit moins à la proposition artistique qu'à des qualités externes devenues prépondérantes: la signature individuelle, la marque déposée d'un style, la valeur commerciale de l'original ou la caution marchande d'une structure institutionnelle.

D'autre part, ce que le manifeste oppose au nom est non seulement un chiffre abstrait, mais aussi un nombre. Considéré pour sa valeur numérique, >4< indique la quatrième exposition qui suivra les trois précédentes. En annonçant ainsi une séquence temporelle, il perpétue l'histoire de ces expositions au-delà du temps immédiat qu'il permet également d'instaurer. Il postule ainsi la possibilité d'une communication et d'une histoire alternatives, reposant sur la contradiction et la suspension du sens plutôt que sur une réglementation préétablie.

Telles que projetées dans cette première partie du manifeste, les expositions à venir seraient de l'ordre du chiffre. Elles libéreraient et institueraient à la fois: événements contingents libres de toute structure, elles seraient ancrées dans l'actualité immédiate du moment présent, tout en étant des éléments fondateurs d'une histoire à venir. Voici pourquoi le refus de fonder une société d'artistes, énoncé par les participants de *La Cible*, n'est pas seulement une manœuvre contre les dépendances bureaucratiques, comme l'avait suggéré Jane A. Sharp, ni le signe d'une incapacité de fonder une union durable.<sup>34</sup> Je crois qu'il faut y voir l'intention des artistes – et particulièrement de Mikhaïl Larionov – d'explorer le potentiel institutionnel et événementiel de l'exposition de groupe. En effet, son absence de structure et sa fluidité temporelle offrent les conditions d'une liberté d'expression et d'action sans précédent, qui permettrait de réaliser directement dans l'espace public »les idées que nous sommes en train de professer«.<sup>35</sup> De même que le chiffre offre une alternative au nom, l'exposition-événement, sans nom ni structure, à fréquence variable, s'émancipe des sociétés d'artistes.

Et s'il y a lieu, sans doute, de juxtaposer ces intentions déclarées avec les événements mêmes des expositions organisées par Larionov et ses compères, la complémentarité des revendications relatives à l'art et à l'exposition constitue en soi un témoignage important. Elle montre que les changements artistiques au début du XX<sup>e</sup> siècle n'ignorent point les situations de leur présentation au public, mais qu'ils jouent au contraire avec les nouvelles conditions de présentation de l'art.

Les revendications de l'art indépendant dans le manifeste de *La Cible* constituent en effet autant de réajustements et de réponses aux transformations en cours qui affectent les statuts de l'œuvre d'art, de l'artiste, de l'institution artistique et de l'histoire de l'art, dans le contexte socioéconomique dont l'exposition de groupe fait partie et au sein duquel évolue désormais l'art moderne. Ainsi, l'appel à la parité de la copie et de l'original reconnaît et accepte le caractère non-exclusif et profondément reproductible de l'œuvre d'art moderne: sujet d'exposition, elle est toujours perçue au sein d'un ensemble ou multipliée par les modes de circulation médiatiques. De son côté, le refus du style individuel, tout en réfutant la surdétermination de l'auteur comme >marque réservée<, opte pour l'exploration des représentations de production collective que mettent en avant les expositions de groupe. Enfin, si les sociétés d'artistes sont rejetées pour leur caractère contraignant et stagnant, en revanche l'exposition est non seulement acceptée comme mode de présentation, mais adaptée et transformée de sorte que sa mobilité temporelle, son rapport à l'espace médiatique et son événementialité soient mis à profit par un art moderne qui, loin de

chercher l'isolement dans la perfection formelle, vise au contraire à tester les limites du socialement acceptable en proposant des modes de résistance au sein de l'espace public.

Dans les écrits et projets de Mikhaïl Larionov, l'exposition *travail*, plutôt que d'être simplement un outil promotionnel en vue de la vente des productions artistiques. Par sa temporalité contingente et par son potentiel à instituer, elle confère aux exposants une unité passagère dans l'espace public qui supplée à l'hétérogénéité des œuvres exposées et à la variation des participants. C'est justement parce que l'exposition excède ainsi l'ensemble des œuvres, qu'elle peut apparaître comme une institution précaire pour l'art moderne.

### Zusammenfassung

Im Katalog der Ausstellung *Die Zielscheibe* (Moskau 1913) unterschrieben Mikhaïl Larionov und seine Kollegen/innen ein Manifest, das die Idee ablehnt, Gruppenausstellungen nach einem vorbestimmten Kalenderablauf zu organisieren. Stattdessen wird darin vorgeschlagen, sich von jeder stabilen künstlerischen Struktur zu verabschieden, und präzisiert, dass die Schauen »keinen Namen tragen, sondern nummeriert sein werden, und zwar beginnend mit der Zahl 4«. Diese Unabhängigkeitserklärung von der traditionellen Ausstellungsform passt zum Appell aus demselben Text, zu Gunsten der Werke auf jede künstlerische Individualität zu verzichten und ebenso wenig auf künstlerische Stile oder Bewegungen Bezug zu nehmen. In diesem Beitrag soll die Verbindung einer solchen Ausstellungsform mit jener neuen Konzeption künstlerischer Produktion untersucht werden, um die Hypothese zu überprüfen, ob hier die Vorstellungen vom/von der Künstler/in, vom Werk und von den künstlerischen Institutionen kritisch und neu definiert wurden.

### Notes

- 1 Par exemple, en 1915, et malgré la guerre, les deux capitales culturelles Moscou et Petrograd accueillèrent 50 expositions artistiques. Cf. *Iskusstvo v 1915 g* [L'art en 1915]. In: *Novoe vremia*, (1916) 14306, p. 5.
- 2 Varsonofii Parkine [parfois identifié à M. Larionov]: *Oslinyi khvost i Mishen'* [Queue d'âne et Cible]. In: *Oslinyi khvost i Mishen'*. Moscou 1913, p. 74. En français: Mikhaïl Larionov: *Manifestes*. Paris 1995, p. 68; traduction modifiée; je souligne. Il est question des expositions du regroupement Salon de la Toison d'Or (1908–1909).
- 3 Jane A. Sharp: *The Russian avant-garde and its audience: Moscow, 1913*. In: *Modernism/modernity*, 6 (1999) 3, p. 91–116; ici: p. 99–100.
- 4 Selon Martha Ward, la période antérieure à 1914 est »prior to the articulation of any science or discourse of display«. Cf. Martha Ward: *What's important about history of modern art exhibitions?* In: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (ed.): *Thinking about exhibitions*. Londres/New York 1996, p. 451–464, ici: p. 452. Cf. aussi Jean-Marc Poinso: *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève/Villeurbanne 1999, p. 46–50.
- 5 Mikhaïl Larionov: *La peinture rayonniste*. In: *Manifestes* (comme note 2), p. 17.
- 6 Ma description de l'exposition est redevenue

- ble au concept d'«événement discursif» introduit par Reesa Greenberg: *The exhibition as discursive event*. In: *Longing and belonging: from the faraway nearby: site Santa Fe*, 1995. Santa Fe 1996, p. 120–125.
- 7 Les scandales de Larionov n'auraient sans doute pas eu la même portée sans la participation de Natalia Gontcharova qui est à l'époque l'une des peintres les plus louées et controversées en Russie. Je l'exclus ici délibérément de mon propos car, même s'ils partagent plusieurs préoccupations plastiques, l'intérêt pour les expositions me semble propre à Larionov.
- 8 Le catalogue est reproduit dans Gleb Pospelov: *Boubnovyi valet. Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoi zhivopisi 1910kh godov* [Le Valet de carreau. Primitivisme et culture populaire urbaine dans la peinture moscovite des années 1910]. Moscou 1990, p. 248–251.
- 9 Préface au catalogue de *La Cible*, telle que reproduite dans Pospelov (comme note 8), p. 249.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 *Loutchisty i boudouchchniki* [Rayonnistes et aveniriens] (1913). In: Larionov (comme note 2), p. 32. À la même époque, Larionov, Gontcharova, Il'ia Zdanévitch et quelques autres participants à *La Cible* se déclareront «toutistes».
- 15 *Loubok*: gravures sur bois sur des thèmes religieux ou séculaires. Du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles, elles bénéficiaient d'une très large diffusion populaire. Leur exécution se caractérise par un dessin simplifié et une perspective non linéaire qui fait coexister plusieurs couches du récit dans le même espace pictural, sans autre distinction que la taille des personnages.
- 16 Jakob Tougengkhold: *Moskovskie pis'ma. Vystavki* [Lettres de Moscou. Expositions]. In: *Apollon*, (1913) 4, p. 57–59.
- 17 Pour une analyse détaillée de la série des *Vénus* de Larionov, cf. Sarah Warren: *Spent Gypsies and fallen Venuses: Mikhail Larionov's modernist primitivism*. In: *Oxford art journal*, 26 (2003) 1, p. 25–44. Sur le cycle des *Saisons* et l'impact du tableau de Gauguin *Te arii vahine* (1896, Moscou, Musée des beaux-arts Pouchkine) sur les séries de *Vénus*, voir John E. Malmstad: *The sacred profaned: image and word in the painting of Mikhail Larionov*. In: John E. Bowlit and Olga Matich (ed.): *Laboratory of dreams. The Russian avant-garde and cultural experiment*. Stanford 1996, p. 153–173.
- 18 Cit. Pospelov (comme note 8), p. 249.
- 19 Ibid.
- 20 Andrzej Turowski: *Modernité à la russe*. In: *Cahiers du Mnam*, (1987) 19–20, p. 110–129.
- 21 L'expressivité individuelle sera un des thèmes de discorde entre les futurs constructivistes proches de Rodtchenko, et Kandinsky, partisan de l'étude de l'expression, lors des discussions sur l'orientation pédagogique de l'Institut de la culture picturale de Moscou (Inkhok) en 1921. Cf. Maria Gough: *The artist as producer. Russian Constructivism in revolution*. Berkeley/Los Angeles/Londres 2005, p. 21–59.
- 22 Le texte *Loutchisty i boudouchchniki* développe cette idée: «Vive l'Orient merveilleux! Nous nous unissons aux artistes orientaux contemporains pour un travail en commun. Vive la nationalité! Nous marchons main dans la main avec les peintres de bâtiment» (comme note 2, p. 31, traduction modifiée). Cette position reste proche des arguments néo-primitivistes élaborés la même année par Alexandre Chevtchenko dans son texte: *Neoprimitivizm*. Moscou 1913.
- 23 Le texte de la légende dit: «Nous ne réclamons pas l'attention de la société, mais demandons de ne pas nous la réclamer non plus.»
- 24 Cit. Pospelov (comme note 8), p. 248.
- 25 Ibid., p. 249.
- 26 Cité par Andrei Krusanov: *Rousskii avant-garde: 1907–1932 (istoricheskiei obzor v trekh tomakh)* [L'avant-garde russe: 1907–1932 (précis historique en trois volumes)]. Vol. 1. Saint Pétersbourg 1996, p. 48.
- 27 Selon l'hypothèse de Sharp (comme note 3).
- 28 Cit. Pospelov (comme note 8), p. 248.
- 29 Plusieurs chercheurs ont montré que les sociétés d'artistes sont apparues pour des raisons avant tout sociologiques: non pas en vue d'un programme de production commun, mais en réponse à la multiplication

des publics et des marchés de l'art et en réaction à l'inaaptitude des Salons centralisés à assurer l'exposition et la vente de l'art actuel. Cf. Jean-Paul Bouillon: Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. In: *Romantisme*. Revue du dix-neuvième siècle, 54 (1986), p. 88–113; Martha Ward: Impressionist installations and private exhibitions. In: *The art bulletin*, 53 (1991) 4, p. 599–622; Harrison C. et Cynthia A. White: *Canvases and careers: institutional change in the French painting world*. Chicago 1993.

30 Cit. Pospelov (comme note 8), p. 248.

31 Ibid.

32 Pour une présentation des connotations de l'expression «valet de carreau» en Russie en 1910, cf. *ibid.*, p. 98 sq.

33 Les recherches poétiques de A. Kroutchounykh et de V. Khlebnikov d'un langage zaoum' (transmental) avaient pour objectif de produire et transmettre une sensation immédiate plutôt que d'être lus et compris ra-

tionnellement. Larionov collabore avec les deux poètes en 1912–1913 en illustrant des livres futuristes. Cf. Nina Gurianova: *A game in Hell, hard work in Heaven: deconstructing the canon in Russian Futurist books*. In: Margit Rowell et Deborah Wye (ed.): *The Russian avant-garde book 1910–1934*. New York 2002, p. 24–32; ici: p. 26–27.

34 Sharp (comme note 3), p. 99.

35 Cit. Pospelov (comme note 8), p. 248.

### Sources photographiques

Fig. 1: Jessica Boissel (ed.): *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*. Paris 1995, p. 72.

Fig. 2: Boissel, comme fig. 1, p. 73. Fig. 3: Antony Parton: *Mikhail Larionov and the Russian avant-garde*. Princeton 1983, fig. 13. Fig. 4:

Erast Kouznetsov (ed.): *Niko Pirosmiani 1862–1918*. Paris/Léningrad 1983, fig. 38 et 39.