



HAL
open science

Le paysage rural et l'espace agraire en Russie au XIXe siècle

Joukovskaia Anna

► **To cite this version:**

Joukovskaia Anna. Le paysage rural et l'espace agraire en Russie au XIXe siècle. Philippe Malgouyres; Olga Medvedkova. Penser l'art russe du XIXe siècle. 30 tableaux vus autrement, Éditions Mare et Martin, pp.101-113, 2022, 978-2-36222-041-8. hal-03737032

HAL Id: hal-03737032

<https://hal.science/hal-03737032v1>

Submitted on 3 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



C'est une collection de trente essais, chacun consacré à un tableau russe du XIX^e siècle, choisi parmi les plus célèbres en Russie. Les tableaux que tout Russe connaît. Ces textes sont écrits par des historiens et historiens de l'art, des philosophes et écrivains russes et français. Loin des banalités à propos de la « russité » de la Russie, ce ne sont là ni saintes icônes, ni « carrés noirs » des avant-gardes mais, entre les deux, une période durant laquelle l'art russe ressemblait aux autres arts occidentaux. C'est paradoxalement cette période que nous, les Européens, connaissons le moins. Et c'est probablement cet art-ci, ces tableaux russes, si semblables aux autres tableaux du XIX^e siècle, allemands, français italiens, suédois..., que nous devrions repenser aujourd'hui.

Penser l'art russe du XIX^e siècle

30 tableaux vus autrement

Sous la direction
d'Olga Medvedkova
et Philippe Malgouyres

Penser l'art russe du XIX^e siècle

mare & martin

mare & martin



mare & martin

1869

Ivan Chichkine
Le midi.
Dans les environs de Moscou



Anna Joukovskaia,
Le midi. Dans les environs de Moscou (1869) d'Ivan Chichkine :
 le paysage rural et l'espace agricole en Russie au XIX^e siècle

Le paysage rural et l'espace agricole en Russie au XIX^e siècle

— Anna Joukovskaia

Au premier regard, la toile d'Ivan Ivanovitch Chichkine (1832-1898) *Le midi. Dans les environs de Moscou* (*Polden'. V okrestnostâh Moskvyy*) n'a rien d'insolite. Quoi de plus évident, n'est-ce pas, que cette représentation de la Russie comme une grande plaine céréalière ? En fait, le tableau est étonnant, de plusieurs points de vue. Par sa tonalité jubilatoire et par sa manière de représenter l'espace champêtre comme une immensité ouverte à perte de vue, *Le midi* de Chichkine entre en contradiction avec tout ce que les historiens sociaux savent sur la vie des campagnes russes dans les années 1860 et sur les opinions des élites cultivées contemporaines concernant la « question paysanne ». Les historiens de l'art, tout en étant conscients de ce problème, le contournent ou en offrent des explications peu convaincantes. Il semble pourtant possible sinon de le résoudre du moins de proposer une hypothèse plus satisfaisante.

Précisons : quand j'ai vu *Le midi* pour la première fois, je ne savais rien sur ce tableau, très peu sur Chichkine et pas beaucoup sur le paysage russe du XIX^e siècle en général. On l'aura compris, je ne suis ni spécialiste de la peinture, ni même ce qu'on appelle une amatrice éclairée. Loin de moi l'idée de me vanter de cette ignorance – je ne fais que rappeler le cloisonnement qui caractérise, depuis longtemps déjà, les sciences humaines et sociales. Alors que l'idéal de

l'universalité (que l'on appelle aujourd'hui l'interdisciplinarité) garde tout son éclat, il devient de plus en plus difficile à atteindre pour un chercheur. Dans cette petite étude, je tente de le remplacer par un succédané moins satisfaisant mais plus accessible, la pluridisciplinarité : le fait d'étudier, avec les méthodes d'une discipline, un objet d'une discipline voisine, afin de croiser les regards avec les spécialistes de cette dernière. Mon point de vue sur la question posée sera volontairement limité à celui d'une historienne spécialisée dans les recherches sur l'empire russe et ma tâche sera celle d'introduire dans l'analyse de ce tableau des éléments concrets d'histoire rurale et d'histoire politique de la grande réforme agricole de 1861.

L'openfield russe dans la peinture

Depuis sa première présentation au public en 1869, *Le midi* n'a jamais cessé d'attirer l'attention, d'abord des amateurs et ensuite des historiens de l'art. Les spécialistes considèrent unanimement ce tableau comme un jalon important dans l'évolution du paysage russe mais aussi comme une toile atypique dans l'œuvre de Chichkine.

Après des années d'études et de tâtonnements, Chichkine rencontra sa vocation en 1858 lors de sa première expédition sur l'île de Valaam, un coin sauvage au milieu du lac Ladoga, au

nord de la Russie¹. Cet été là, Chichkine concentra tout son talent sur un seul objet, la forêt. Quelques années plus tard, ses amis le baptisèrent « tsar de la forêt », tant il était évident que les bois devinrent son thème de prédilection. Toute sa vie, il resta paysagiste de la forêt, voire portraitiste des arbres. Les exceptions ne sont pas nombreuses et *Le midi* est la plus frappante d'entre elles car non seulement c'est un paysage de champs mais c'est aussi un paysage où les arbres ne sont présents que sous forme de brume verte au deuxième et au troisième plan du tableau (à la différence, par exemple, de sa célèbre toile *Les seigles*, que l'on compare souvent avec *Le midi*, mais qui, tout en étant un paysage champêtre, impressionne surtout par les images de pins centenaires).

Le midi ne fut pas le premier paysage de l'*openfield* russe. *Au labour*. *Le Printemps* et *À la moisson*. L'Été d'Alexeï Venetsianov peints dans les années 1820, *La moisson* de Viktor Rezanov² (1866), ou encore des toiles de jeunesse de Chichkine lui-même, *La moisson* (les années 1850) ou *Moulin dans un champ* (1861), avaient précédé le *Midi*. Mais ces tableaux étaient peu ou pas du tout connus par les contemporains, tandis que *Le midi* suscita immédiatement l'approbation des peintres et l'intérêt du public – entre autres, d'un connaisseur tel que Pavel Trétiakov qui acheta le tableau. On peut sans doute dire sans exagération que grâce au *Midi* de Chichkine la plaine céréalière de la Russie centrale acquit ses lettres de noblesse en tant que thème de la peinture nationale. Rien d'étonnant donc si, pour les historiens du paysage russe du XIX^e siècle, le commentaire du *Midi* constitue depuis longtemps un exercice obligatoire.

Le peintre. Que voulait-il dire ?

« Mais que vouliez-vous dire par cela ? » demanda Chichkine à Répine un jour en voyant son esquisse *Radeaux sur la Volga*³. C'est aussi une question que les historiens de l'art aiment à poser : quelle était l'idée du peintre dans tel ou tel tableau ? Pendant la période soviétique, les historiens de l'art interprétaient *Le midi* comme une sorte de manifeste de réalisme critique, une expression de l'empathie envers la paysannerie russe de la part d'un peintre qui partageait les espoirs des meilleurs représentants de la culture démocratique à l'époque de la fin du servage⁴. Aujourd'hui, sans désavouer ce point de vue, les spécialistes mettent plutôt en avant des interprétations religieuses⁵.

Malheureusement, les auteurs qui s'efforcent d'argumenter leurs opinions sur la peinture de Chichkine sans se contenter de les énoncer ne sont pas très nombreux. Leur méthode – classique et reconnue au-delà de l'histoire de l'art – consiste à reconstruire la biographie du peintre, ses fréquentations, ses voyages, ses goûts artistiques et littéraires, les courants de pensée auxquels il était ou aurait pu être exposé, l'influence sur lui des mouvements artistiques, du contexte historique général. Cette méthode fonctionne assez bien tant qu'il s'agit de reconstruire l'image de Chichkine, homme et artiste. Les problèmes commencent quand on prétend relier les différents contextes à des œuvres concrètes. Les archives laissées par Chichkine (correspondance, journal de voyage, inscriptions sur les esquisses) ne sont pas très abondantes et ne fournissent qu'à de rares occasions un « pont » permettant de passer avec sécurité d'un contexte plus ou moins général à un tableau particulier.

Le contexte que les spécialistes considèrent comme le plus pertinent pour l'interprétation du *Midi* est l'*Artel des artistes* de Saint-Petersbourg (cercle de jeunes peintres de mouvance démocratique) que Chichkine fréquenta pendant la seconde moitié des années 1860, et surtout l'influence d'Ivan Kramskoï. La peinture « progressiste » russe du second XIX^e siècle aurait été « pénétrée par un principe social actif »⁶. Détecter ce principe dans l'art de Chichkine n'est pas évident, puisque la grande majorité de ses œuvres représente des espaces sauvages d'où l'homme est absent et où l'influence de l'activité humaine est imperceptible. Cependant, l'amitié qui liait Chichkine à Ivan Kramskoï et aux autres personnalités de l'*artel* suffit à certains spécialistes pour attribuer une intention sociale aussi bien aux paysages forestiers⁷ que champêtres de Chichkine, et notamment au *Midi* : « Si le peintre choisit ce thème, ce n'était pas seulement parce qu'il était cher à son âme mais aussi parce qu'il reflétait l'intérêt envers la vie du peuple, caractéristique de l'art progressiste de l'époque »⁸. Selon un autre avis, puisque Chichkine aimait la poésie de Nekrassov, *Le midi* serait un « paysage typique où la plaine russe apparaît comme un champ de l'action et du travail de l'homme »⁹. La fragilité de ce procédé argumentatif est révélée par la facilité avec laquelle des interprétations contradictoires apparaissent, sans qu'il semble possible de trancher en faveur de l'une ou de l'autre. Ainsi, une autre tradition explicative, ni plus ni moins fondée que la démocratique, tire du fait que Chichkine fut le contemporain de Mikhaïl Bakounine et d'Ivan Kireïevski la conclusion qu'il devait partager leurs idées philosophiques et que par conséquent,

dans *Le midi* « résonne le thème [...] du don du Ciel, de la perception de la vie comme d'un bien, qui avait une source chrétienne implicite »¹⁰. Certains spécialistes tentent de concilier les courants de pensée concurrents par une interprétation humaniste du type dostoïevskien : « La beauté de la terre, de la nature environnante, sa perfection, la beauté des hommes vivant sur cette terre ne peuvent pas, ne doivent pas engendrer le mal »¹¹.

Ainsi, en l'absence de passerelles sûres entre ce que l'historien identifie comme un contexte explicatif et une œuvre particulière, il s'avère extrêmement difficile de reconstruire l'intention du peintre, son idée. Ivan Kramskoï pensait qu'« un artiste est un critique des phénomènes sociaux. Quel que soit le tableau qu'il expose, il montre ses sympathies, ses aversions et, surtout, l'idée insaisissable qui illuminera sa peinture. Chaque homme pensant sentira sa vision du monde »¹². Dans cette affirmation paradoxale, la promesse optimiste de lisibilité directe de la peinture est tempérée par la conscience que l'idée du peintre reste bel et bien « insaisissable ». « Sentir la vision du monde » d'un peintre n'est pas exactement la même chose que répondre à la question « que voulait-il dire ? » dans un tableau donné.

Consciente de ces difficultés, sans prétendre pouvoir aller très loin dans l'interprétation du *Midi*, je tâcherai quand même de rassembler quelques indices. La tonalité de l'image est joyeuse. *Le midi* ne représente pas une immensité terrestre que les forces de l'homme seraient impuissantes à cultiver ; c'est un espace apprivoisé, domestiqué, accueillant. Quelles sont donc la joie et la confiance que le peintre a voulu



Ivan Chichkine
Route entre les seigles, 1866
Moscou, Galerie Tretiakov

exprimer, ou a laissé s'échapper, à travers cette représentation d'une rencontre entre deux vastitudes, la champêtre et la céleste ?

La gestation du tableau comprend deux étapes distinctes. Durant la première, en été 1866, Chichkine travailla en plein air près de Moscou, à Bratstevo. Il produisit plusieurs études des villages environnants, dont deux au moins servirent de fondement au tableau de 1869: *Le midi*. Dans les environs de Moscou. Bratstevo et *Route entre les seigles*¹³. La tonalité de la *Route* est sombre, inquiétante (l'orage arrive) tandis que celle de *Bratstevo* est radieuse (l'orage est passé). La seconde étape eut lieu en 1869, quand Chichkine choisit les champs à Bratstevo comme sujet d'un des quatre tableaux qu'il destinait à l'exposition académique (les trois autres toiles représentaient la forêt¹⁴). Avant 1866, Chichkine s'était déjà tourné plus d'une fois vers la représentation d'espaces ouverts. En revanche, après le séjour à Bratstevo, il les abandonna pendant trois années et se concentra sur la forêt. Pour quelle raison, au printemps de 1869, installé dans l'atelier

de son ami Kramskoï à Saint-Pétersbourg, le « tsar de la forêt » jeta-t-il son dévolu sur des champs de seigle à perte de vue ?

Comme plusieurs auteurs l'ont noté, Chichkine avait développé un attachement particulier à la *Landschaft* champêtre russe¹⁵. Comme en témoigne son journal intime, pendant son voyage d'études en Europe, les parcs, les arbres et les montagnes attiraient son regard quand il était à la recherche du « pittoresque », mais c'était aux champs qu'il songeait aux moments de nostalgie aiguë¹⁶. La plaine champêtre était d'abord, pour le Chichkine des années 1860, une métaphore de la maison. On peut si l'on veut y voir une métaphore de la Patrie, mais le journal du peintre fait penser qu'il s'agissait plutôt d'une sensation d'être chez soi que d'une réflexion sur l'identité nationale. Le 5 juin 1862, il décrit un paysage local (qui correspond presque à la future composition du *Midi*): « Il y avait un endroit sur le chemin de Badenbach à Prague, le terrain est complètement plat pendant quelques dizaines de verstes et rappelait vivement

la Russie: parfois de petites collines plates, et parfois, sur un plateau, un village avec une église blanche, comme chez nous »¹⁷. Il est vrai que, dix ou vingt ans plus tard, Chichkine fit un commentaire au sujet d'un de ses paysages champêtres tardifs, dans lequel il rapprocha l'espace rural et la fierté patriotique: « L'aise, l'espace, les cultures, les seigles, bonté divine. La richesse russe »¹⁸. Mais le procédé qui consiste à rétroprojeter cette remarque sur *Le midi* est méthodologiquement contestable¹⁹. Dans les années 1860, l'attitude de Chichkine envers l'*openfield* russe relève plus d'un attachement sentimental que d'une analyse critique.

Des deux esquisses peintes à Bratstevo en 1866, Chichkine écarta la sombre et choisit la lumineuse comme base pour *Le midi*. Ce choix a donné du fil à retordre aux historiens soviétiques de la peinture sommés de l'expliquer dans les termes de l'esthétique matérialiste, alors qu'ils n'ignoraient pas que le paysage rural russe ultérieur était dominé par des tonalités mélancoliques, inquiètes ou dramatiques et qu'en cela il ne faisait que refléter l'opinion prévalente de l'intelligentsia sur l'actualité et l'avenir des campagnes russes. Il semble pourtant que la biographie de Chichkine offre une explication naturelle et immédiate de la tonalité jubilatoire du *Midi*, surtout si l'on prend en compte l'association entre la *Landschaft* champêtre et l'idée du chez-soi qui caractérise la sensibilité du peintre au milieu des années 1860. En 1867, il tomba amoureux de E.A. Vasillieva, qu'il épousa en octobre 1868 ; en février 1869, naquit leur premier enfant, Lidia. Faut-il voir une simple coïncidence dans le fait que ce tableau, si peu chichkinien, si insolite dans son œuvre, fut exécuté par un homme

amoureux et un jeune père ?²⁰ Plus qu'à un manifeste de l'esthétique démocratique *Le midi* pourrait être comparé à un clairon faisant résonner le fugace bonheur familial du peintre.

À qui sont ces champs ? Le peintre et ses spectateurs

Outre les arguments présentés, il existe une autre raison de penser que la réflexion sur la vie paysanne ne faisait pas partie des ingrédients utilisés dans la création de ce tableau. Ici, le peintre cherchait à déverser sur la toile le trop-plein de sa joie intime, ou bien peut-être à mener une « conversation muette, mais en même temps chaleureuse et vivante, de l'âme avec la nature et Dieu »²¹, mais certainement pas à s'exprimer comme « critique de phénomènes sociaux ». Si Chichkine avait voulu adresser au public un message de nature sociale, il n'aurait pas peint *Le midi* comme il l'a fait. Et ce n'est pas seulement une question de la tonalité, plus proche du style romantique et naïf de Venetsianov que du paysage réaliste des contemporains de Chichkine (après tout, la vie rurale n'était pas qu'une vallée de larmes). Le principal problème était celui de la taille des champs: on peut démontrer que les champs dans *Le midi* sont trop grands pour inspirer une association positive avec la vie paysanne.

Potentiellement, tout ce qu'un spectateur sait et tout ce qu'il ignore, l'intégralité de son expérience intervient dans le processus d'interprétation d'images. L'histoire de l'art s'est intéressée depuis longtemps à ce problème, et comme elle étudie la personnalité du peintre pour comprendre son œuvre, elle tente aussi d'étudier les personnalités des spectateurs, du moins leurs

« portraits collectifs », pour reconstruire, ne serait-ce que grossièrement, la gamme de perceptions possibles d'une œuvre picturale. Malheureusement, dans les études consacrées à Chichkine, on parle souvent du spectateur au singulier, comme si « le spectateur » était atemporel, culturellement et socialement indéfini, universel.

« Le spectateur » verrait dans *Le midi* un paysage « typique », « véritablement russe », « une image russe caractéristique »²². Comment les historiens de l'art sont-ils arrivés à la conclusion que l'immensité champêtre du *Midi* est une image typique ? Sans doute parce que leur propre expérience de la vie en Russie soviétique les a habitués à voir des champs de grandes dimensions, ils n'ont pas cherché à questionner le statut d'un tel objet visuel dans le contexte de la campagne russe des années 1860. Constatant que la toile peinte en 1869 ne reproduisait pas en tout point la *Landschaft* réelle reflétée sur les esquisses de plein air exécutées à Bratcevo en 1866, les spécialistes en ont conclu que le peintre « passa de la vraisemblance extérieure à la généralisation et la typicisation »²³.

Dans les études sur Chichkine, le fait de dérouler la discussion sur le terrain spécifique de l'histoire de l'art autour de la notion du typique provoque l'effacement de la multiplicité et de l'historicité des spectateurs en faveur du spectateur abstrait (qui, le plus souvent, n'est qu'une figure rhétorique qui évite à l'auteur de parler à la première personne). Pourtant, la théorie esthétique n'ignore pas la possibilité de perceptions divergentes d'une même réalité visuelle, et dans les études sur Chichkine « le spectateur » retrouve parfois une identité sociale. Ainsi la peinture de Chichkine serait

réaliste dans la mesure où elle refléterait une vision de la nature socialement définie: « Parmi les paysagistes, Chichkine apparaît comme le représentant le plus convaincu et le plus cohérent des principales thèses de l'esthétique matérialiste de N. G. Tchernychevski, qui a appelé à transmettre l'image réelle de la nature ordinaire, parmi laquelle vit l'homme russe simple, sa beauté réelle et non inventée, à identifier son contenu, en accord avec la vision du monde du peuple »²⁴. Tâchons donc de reconstruire cette vision et de regarder *Le midi* du point de vue d'un paysan.

Supposons qu'un paysan observe le travail de Chichkine sur *Le midi* par-dessus son épaule: comment aurait-il pu lire cette image ? Le regard de paysan aurait automatiquement évalué la taille du champ de seigle (en jaune au premier plan), tout comme un homme d'aujourd'hui qui voit une voiture, sait si elle est grande ou petite, même s'il ne possède pas le permis et ignore les noms des marques. Grâce à son expérience de laboureur, semeur, faucheur, le paysan aurait fait cette opération à l'œil nu. Pour nous, c'est plus compliqué. Sur l'esquisse déjà mentionnée, *Route entre les seigles*, dont la composition est très proche du tableau définitif, la ligne de l'horizon est constituée par la jonction du ciel avec le champ, ce qui nous permet d'estimer la profondeur du champ à 4,5km ou 5km²⁵. La largeur de la surfaceensemencée au niveau de la figure de la paysanne est d'environ six mètres, mais on sait que la largeur moyenne du champ²⁶ est beaucoup plus grande puisqu'il s'élargit vers le fond et que le bord droit est coupé par le cadre. Adoptant une largeur théorique minimale

de dix mètres, on obtient un champ de cinq hectares. Le système d'assolement triennal dominant en Russie au XIX^e siècle prévoyait la division de la totalité des terres arables en trois champs de même taille, le champ d'hiver (*ozimoe pole*), le champ de printemps (*arvoe pole*) et la jachère. Par conséquent, un spectateur averti était conscient de voir une surface d'ensemencement de quinze hectares minimum.

Dans un second temps, notre paysan hypothétique pourrait se poser la question que les historiens de l'art, ceux-là mêmes qui attribuent au *Midi* une signification sociale, ignorent: à qui sont ces champs magnifiques ? Nous savons qu'ils faisaient partie d'un grand domaine aristocratique, Bratstevo, qui appartenait alors à P.V.Ladomirski, petit-fils de la riche comtesse Ekaterina Strogonova. Un spectateur contemporain de Chichkine ne disposant pas de cette information aurait eu à choisir entre deux réponses possibles: domaine noble ou terre communautaire. Une troisième supposition – possession individuelle d'une famille paysanne – ne se serait pas présentée à son esprit, en raison de la grande étendue du champ. Même s'il existait dans les campagnes une certaine proportion de grandes familles paysannes indivises (fratries et/ou familles multigénérationnelles) qui réunissaient dans leur possession plus de dix hectares de terre, l'organisation sociale des villages, l'histoire de leur croissance et les traditions d'allocation et d'utilisation des terres faisaient que le fonds de chaque famille ne se présentait jamais en vastes blocs, mais en une quantité de parcelles dispersées de dimensions réduites. Le morcellement des fonds de terre paysans était un phénomène

ancien, dont les conséquences néfastes pour le bien de l'économie rurale s'étaient manifestées dès le XVIII^e siècle, et qui ne cessa de progresser jusqu'à la révolution de 1917²⁷. Était-ce une terre paysanne collective ? Le paysage contient un élément qui aurait fait pencher notre spectateur hypothétique vers l'idée que l'image représente plutôt un domaine noble: une église en pierre. Contrairement aux régions du nord de la Russie où le servage n'avait presque pas existé, dans le centre du pays (le titre du tableau, rappelons-le, indiquait qu'il s'agissait des environs de Moscou), la présence d'une église signalait d'ordinaire la proximité de la résidence du propriétaire du domaine. Les terres adjacentes étaient généralement cultivées pour son compte (sous forme de corvées à l'époque du servage, selon différentes formules après la libération de 1861). Contrairement à nous, un spectateur contemporain de Chichkine connaissant la vie rurale aurait détecté tous ces indices sans réfléchir. Pour lui, un champ de grandes dimensions en vue d'une église, situé à proximité de Moscou, signifiait automatiquement: domaine aristocratique.

« Le sens de la vue est le plus illusoire »: le paysage rural et l'espace agraire

Ainsi il y a une différence importante entre la perception du *Midi* par « le spectateur » russe abstrait inventé par les historiens de l'art et un spectateur historiquement situé. Le premier voit « une image de la terre natale librement étendue »²⁸, le second – une propriété noble. Le premier se réjouit devant le spectacle d'une immensité champêtre commune à tous ses habitants: « Ce paysage fait naître chez le spectateur l'idée de l'infini

des espaces de la patrie »²⁹. Et le second ? Pour un agriculteur, ou pour toute autre personne connaissant la vie rurale russe au XIX^e siècle, une association entre la notion d'espace et la vie des campagnes n'était pas aussi immédiate et évidente que pour les hommes d'aujourd'hui. Membres de sociétés industrialisées et urbanisées nées de la Seconde Guerre mondiale, nous ne nous souvenons plus de l'ampleur de l'exode rural du siècle précédent ni de sa cause principale: le surpeuplement des campagnes. Le phénomène de surpeuplement agricole dans l'empire russe avait été si bien oublié que les historiens soviétiques qui l'ont redécouvert dans les années 1970 furent d'abord taxés de néomalthusiens. Depuis, il a été reconnu comme un problème ancien et systémique. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, ce surpeuplement était perçu comme une question d'actualité brûlante. Son nom était « l'exiguïté agricole » (« *zemel'noe utesnenie* ») – un antonyme exact d'espace (*prostor*). La densité moyenne de population dans l'empire russe était incroyablement faible (huit personnes au kilomètre carré), mais dans la plupart des régions agricoles de la partie européenne de la Russie elle dépassait cinquante personnes au kilomètre carré, et les paysans y manquaient de terre³⁰. Dans les années 1860, la surface d'ensemencement en céréales sur les terres paysannes représentait 0,9 hectare par personne, une moyenne très insuffisante pour assurer la survie de la population étant donné les rendements de l'époque³¹. La famine de 1868 dans les campagnes des provinces du Nord, première grande famine après la fin du servage, révéla la gravité de la situation et produisit une forte émotion dans les milieux cultivés³².

Paysans, nobles, habitants des villes... personne dans la Russie du second XIX^e siècle n'ignorait que la pénurie des terres cultivables et le morcellement des surfaces étaient des problèmes structurels de la vie rurale, non seulement pour les paysans mais aussi pour les nobles (vingt pour cent de la noblesse ne possédaient plus de domaines en 1861 et le nombre de nobles sans terres progressait³³). La plaine russe ouverte, apparemment si différente du bocage, n'était en réalité spacieuse qu'aux yeux d'un observateur « naïf ». L'immense majorité des habitants de l'empire percevait l'*openfield* des provinces russes, ukrainiennes, biélorusses ou baltes comme un maillage serré. Sous leur regard averti un champ immense se transformait en échiquier de parcelles, guère différent de celui qui attira, à Rome, l'œil artistique de Polenov par son pittoresque³⁴.

Les paysagistes de la seconde moitié du XIX^e siècle ne manquèrent pas d'observer la nature compartimentée des champs paysans. Déjà *La moisson* de Chichkine – le premier de ses tableaux connus, exécuté dans les années 1850 – reflète discrètement cette caractéristique. Le commentateur « naïf » voit sur cette image un très grand champ, ce qui lui permet d'en tirer une impression d'espace: « Malgré la timidité d'exécution évidente, Chichkine a réussi à créer l'impression d'espace de cette terre cultivée par le paysan »³⁵. En réalité (*grâce* à la timidité du jeune peintre qui tenait à être précis) il faut interpréter cette image comme un maillage de parcelles dont la taille et la forme approximatives sont indiquées par la position des gerbes. Il s'agit évidemment d'un champ communal divisé en parcelles individuelles inégales mais toutes relativement petites, appartenant



Vassili Polenov
L'Hiver à Rome
Kostroma, Musée d'art et d'histoire

chacune à une famille. C'était un paysage ordinaire des régions du nord de la Russie (le tableau fut certainement exécuté dans la région natale du peintre, à Yelabouga), où les domaines nobles n'étaient pas nombreux.

Dans *La moisson* de Chichkine, la segmentation du champ reste invisible à l'œil profane et ne vient pas perturber la sensation d'espace. Il arrive cependant que l'étroitesse des champs paysans s'impose à la vue, étouffant la sensation de liberté et d'ouverture, comme c'est le cas dans le tableau d'Apollinari Vasnetsov *La patrie* ou dans certaines aquarelles nordiques de

Bilibine³⁶, images dotées d'une précision de documents archéographiques. Souvent, cependant, les peintres russes du second XIX^e siècle choisirent de ne pas refléter « l'exiguïté agricole » dans leurs paysages champêtres³⁷, contrairement à leurs collègues français qui dramatisèrent le surpeuplement des campagnes dans nombre de tableaux devenus aussitôt célèbres (*Des glaneuses* de Millet en 1857, *Le rappel des glaneuses* de Jules Breton en 1859). Joyeux parfois, tristes ou contemplatifs pour la plupart, ces paysages contribuèrent au développement du thème de l'espace dans l'art et la littérature russes, qui finit par devenir un des symboles de la Russie. « Rare est l'oiseau capable d'atteindre le milieu du Dniepr »...

Tout comme dans l'inoubliable phrase de Gogol, l'illusion et la réalité se sont entremêlées dans le paysage « réaliste » des grands espaces champêtres de Russie.

Le midi – un midi dans la vie du peintre

Un statisticien de *zemstvo* de convictions démocratiques radicales aurait pu saluer *Le midi* comme un manifeste révolutionnaire (« la terre – aux paysans ! »), ou bien le critiquer comme un rêve idéaliste. Un paysan qui aurait vu ce tableau s'en serait détourné avec amertume, sachant pertinemment que cet océan de seigles hauts comme un homme n'était pas à lui, mais à son ancien maître, auquel il devait toujours beaucoup d'argent, au titre de rachat de sa liberté que le tsar n'a pas daigné lui rendre gratuitement. Chichkine, homme issu de la classe marchande, intelligent, informé, observateur, proche des milieux démocratiques, amateur de la poésie de Nekrassov, voyageur expérimenté

sillonnant régulièrement le pays, homme, enfin, doté d'un tempérament que l'on ne peut pas qualifier de particulièrement confiant et optimiste, Chichkine ne pouvait ni ignorer l'état socioéconomique des campagnes russes, ni être insensible au fait qu'une image glorifiant un domaine aristocratique pouvait susciter des sentiments, au mieux, ambivalents dans les milieux démocratiques dont il était proche. Si le *Midi* contenait un message,

nous aurions tort de le chercher du côté de la réalité sociale de la campagne russe qui, à cette époque, inspirait aux patriotes tels que Chichkine une gamme de sentiments allant de la rage au désespoir. Chichkine-artiste préférerait s'en cacher dans la forêt. Inspiré par des instants de bonheur personnel intime, il en sortit momentanément pour exprimer sa joie de vivre à travers l'image de la terre, généreuse et spacieuse, sous un ciel, infini.

1. Л.М.Анисов, *Шишкин* (Lev Anissov, *Chuchkine*), Moscou, 1991, p.86-98.

2. Camarade de promotion de Chichkine et son compagnon de voyage d'études en Allemagne, Rezanov décrit ce tableau dans une lettre à Chichkine datée de mars-avril 1866 (« l'autre [tableau] est le plus simple, il n'y a pas un seul arbre— la moisson du seigle »), et ce dernier put voir la toile à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg la même année. И.Н.Шувалова (изд.), *Иван Иванович Шишкин. Переписка, дневник, современники о художнике* (Irina Chouvalova (éd.), *Ivan Chichkine, Correspondance, journal, souvenirs des contemporains*), Léningrad, 1978.

3. Илья Репин, *Далекое близкое* (Iliá Répine, *Le Lointain proche*), 3^{éd.}, Moscou, 1949, p.264.

4. А.Н.Савинов, *Иван Иванович Шишкин. 1831-1898. Жизнь и творчество* (Alexeï Savinov, *Ivan Ivanovitch Chichkine. 1831-1898. Vie et œuvre*), Moscou-Leningrad, 1948 ; О.В.Круглова (изд.), *Шишкин, Иван Иванович*, альбом репродукций (Olga Krouglova (éd.), *Chichkine, Ivan Ivanovitch*, album de reproductions), Moscou, 1962 ; И.Н.Шувалова, *Иван Иванович Шишкин* (Irina Chouvalova, *Ivan Ivanovitch Chichkine*), 2^{éd.} Saint-Petersbourg, 1993 (*infra*: Chouvalova) ; Н.Н.Мамонтова, *Иван Шишкин* (Natalia Mamontova, *Ivan Chichkine*), Moscou, 2010.

5. В.С.Манин, *Иван Шишкин* (Vitali Manin, *Ivan Chichkine*), Moscou, 2001.

6. В.С.Каменов, Г.Г.Поспелов (изд.), *История русского искусства* (V.S.Kemenov, G.G.Pospelov, *Histoire de l'art russe*), vol.9 (1^{er}livre), Moscou, 1965, p.364.

7. « Les images monumentales de la forêt russe créées par Chichkine ont inspiré les progressistes russes ; ces images étaient liées à leur vision des forces de la nature et du peuple du pays natal par des fils invisibles de la communauté idéologique » (В.С.Каменов, Г.Г.Поспелов (изд.), *История русского искусства* (V.S.Kemenov, G.G.Pospelov, *Histoire de l'art russe*), *op.cit.*, p.404).

8. Chouvalova, *op.cit.*, p.38.

9. В.С.Каменов, Г.Г.Поспелов (изд.), *История русского искусства* (V.S.Kemenov, G.G.Pospelov, *Histoire de l'art russe*), *op.cit.*, p.404.

10. В.С.Манин, *Иван Шишкин* (Vitali Manin, *Ivan Chichkine*), *op.cit.*, p.19.

11. Commentaire d'Anisov au sujet du *Midi* (Л.М.Анисов, Шишкин (Lev Anissov, *Chuchkine*), *op.cit.*, p.182).

12. Cité d'après Lev Anisov, *op.cit.*, p.178.

13. Cette esquisse a très peu été utilisée pour le commentaire du *Midi*, probablement parce qu'elle avait été peu connue des spécialistes jusqu'à son arrivée tardive dans les collections de la Galerie Trétiakov en 1994 (Н.Н.Мамонтова, *Иван Шишкин* (Natalia Mamontova, *Ivan Chichkine*), *op.cit.*, p.32).

14. *Rivière Ligovka à Konstantinovka près de Pétersbourg, Ruisseau forestier, La forêt au soir.*

15. La langue russe distingue volontiers le paysage réel (*landshaft*) et sa perception esthétique, de sa représentation artistique (*pejzaž*).

16. En 1861-1862, en Allemagne, le regard de Chichkine est principalement attiré par les arbres dans les parcs, les vues depuis les hauteurs, les terrains montagneux. En 1862, il se sent déprimé, les peintres allemands le déçoivent, la nature inhabituelle le désoriente, il est inondé par un sentiment nostalgique: « Je suis assis tristement en sifflant des chansons russes [...] presque avec les larmes aux yeux: « Ne pars pas, mon chéri ! Ne quitte pas les champs natales ». И.Н.Шувалова (изд.), *Иван Иванович Шишкин. Переписка, дневник, современники о художнике* (Irina Chouvalova (éd.), *Ivan Chichkine, Correspondance, journal, souvenirs des contemporains*), *op.cit.* (23mai 1862). *Infra*: Chichkine, *Correspondance*.

17. Chichkine, *Correspondance, op.cit.* (5juin 1862).

18. Note que Chichkine fit sur une esquisse au crayon pour le tableau *À l'orée d'une forêt de pins*, 1897 (Chichkine, *Correspondance, op.cit.*).

19. Chichkine, *Correspondance, op.cit.*, p.47-48.

20. Le caractère de « *pater familias* né » de Chichkine témoigné par ses proches renforce cette hypothèse (Chichkine, *Correspondance, op.cit.*, p.44).

21. Lettre de Chichkine à D.I.Stakheev, 22avril 1857 (Chichkine, *Correspondance, op.cit.*).

22. Chouvalova, *op.cit.*, p.16, 23, 28.

23. Н.Н.Мамонтова, *Иван Шишкин* (Natalia Mamontova, *Ivan Chichkine*), *op.cit.*, p.39.

24. Chouvalova, *op.cit.*, p.7.

25. Sur un globe à surface lisse d'un diamètre d la ligne de l'horizon est située à la distance égale à la racine carrée de hd , où h est la hauteur des yeux sur la surface. Le diamètre de la Terre étant égal à environ 13000km, pour les yeux situés à 2m au-dessus du sol la ligne de l'horizon sera située à 5,1km. Je remercie mon ami Dimitri Zvonkine pour cette information.

26. Même s'il est divisé par la route, il convient de parler d'un seul champ puisqu'il est ensemencé par la même culture.

27. Michael Confino, *Domaines et seigneurs en Russie vers la fin du XVIII^e siècle. Étude de structures agraires et de mentalités économiques*, Paris, 1963, p.126-129.

28. Г.С.Чурак, « Природу нужно искать во всей ее простоте » (Galina Tchourak, « Il faut chercher la nature en toute sa simplicité »), *Третьяковская галерея (Galerie Trétiakov)*, n°4 (17), 2007.

29. Chouvalova, *op.cit.*, p.41-42.

30. La densité moyenne de la population de la France avoisine 70personnes au km² au milieu du XIX^esiècle, mais le niveau de son urbanisation est beaucoup plus important.

31. А.Ефименко, « Крестьянское землевладение на крайнем Севере » (Aleksandra Efimenko, « Propriété foncière paysanne dans le Nord », *Исследования народной жизни. Вып. 1.Обычное право (Recherches sur la vie populaire. N°1. Le Droit coutumier)*, Moscou, 1884, p.183-382 ; М.Ф.Прохоров, *Крепостное крестьянство*

России в 1750-начале 1770-х гг. (Mihail Prokhorov, *Paysans-serfs en Russie dans les années1750-1770. Thèse de doctorat*), Moscou, 1997, p.199-215 ; С.А.Нефедов, « К дискуссии об уровне потребления в пореформенной и предреволюционной России » (Sergueï Nefedov, « Contribution à la discussion sur le niveau de consommation en Russie après la réforme agraire et avant la révolution »), *Российская история (Histoire russe)*, 2011, n°1, p.73-86 ; А.В.Островский, *Российская деревня на историческом перепутье. Конец XIX- начало XX в.* (Aleksandr Ostrovskij, *Le Village russe au carrefour de l'Histoire. Fin du XIX^e et début du XX^esiècle*), Moscou, 2016, p.94, 319-337.

32. О.В.Кочукова, « Голод 1868 года в северных губерниях России и общественная критика либеральных реформ » (Olga Kotchukova, « La famine de 1868 dans les provinces du nord de la Russie et la critique sociale des réformes libérales »), *Издание Саратовского Университета, новая серия, история (Edition de l'Université de Saratov, nouvelle série, histoire)*, 2017, vol.17, n°2, p.167-171.

33. А.П.Корелин, *Дворянство в пореформенной России. Состав, численность, корпоративная организация, 1861-1904* (Avenir Koreline, *La Noblesse en Russie après la réforme*), Moscou, 1979, p.61.

34. Vassili Polenov, *Hiver à Rome* (fin du XIX^esiècle).

35. Chouvalova, *op.cit.*, p.10.

36. La première et la dernière illustrations pour le conte *Sœur Alenouchka et frère Ivanouchka* (1901-1902).

37. Mikhaïl Klodt, *Les labours* (1872) ; Alexeï Savrassov, *Vers la fin de l'été à la Volga* (1873), *Le seigle* (1881) ; Isaac Levitan, *Le labours au soir* (1883), *Vladimirka* (1892) ; Vassili Polenov, *Route devant un village* (1877), *Paysage avec une rivière* (années1890).