

Exposition Âmes sauvages, Le symbolisme dans les pays baltes

au Musée d'Orsay

(du 10-04-2018 au 15-07-2018)

(un rappel en quelques photos d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition, ainsi que des photos issues des musées et des visuels de presse).

Extrait du dossier de presse

Les pays baltes, l'Estonie, la Lettonie et la Lituanie, se constituèrent en états indépendants peu après la fin de la première Guerre mondiale. Le centenaire de cet événement est célébré jusqu'en 2021 dans toute l'Europe et notamment lors de cette exposition.

Le propos consiste à faire découvrir un symbolisme lié à l'univers culturel de la Baltique, des années 1890 aux années 1920-1930. Le symbolisme européen et l'émancipation de la conscience qu'il véhicule sont indissociables dans les pays baltes de leur indépendance.

L'exposition retrace les jeux d'influences et de résistances à travers lesquels les artistes forgèrent un langage propre à leur univers, en ayant recours aux éléments de la culture populaire, du folklore et des légendes locales, ainsi qu'à la singularité de leurs paysages, aboutissant à un art d'une réelle originalité.

Si l'on excepte le Lituanien Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, peintre et compositeur mondialement célèbre, la plupart des artistes sont remis en lumière pour la première fois hors de leur pays.

L'exposition comporte environ 130 œuvres et est divisée en trois sections, chacune présentant différentes techniques : peinture, sculpture, arts graphiques.

Mythes et légendes, cette première section explore la représentation de la mythologie, mais aussi celle de l'imaginaire. Le symbolisme a réactualisé le mythe en le reliant aux préoccupations contemporaines.

Au milieu du XIXe siècle, l'écrivain et folkloriste Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882), recueille lors de ses voyages à travers l'Estonie les légendes de tradition orale qui vont former le Kalevipoeg, symétrique balte du Kalevala finlandais. Plus tard, Čiurlionis, musicien et peintre, fera de même avec les mélodies populaires de son pays. Ce « romantisme national » est contemporain du symbolisme et du courant idéaliste qui traverse l'Europe, en réaction au naturalisme.

L'Âme est le thème de la deuxième section, où sont présentés d'extraordinaires portraits qui mettent en évidence troubles, interrogations et exaltations, au moment où apparaissent les prémices de la psychanalyse. Un cabinet d'art graphique intitulé Tourments de l'âme met en relief les aspects violents propres à certaines figurations symbolistes.

La Nature est le sujet de la troisième section, qui s'attache à la représentation du paysage et débute par les 13 peintures de Čiurlionis composant son cycle intitulé La Création du monde. Vastes étendues vierges, puissance surhumaine des phénomènes naturels, succession des saisons forment l'essentiel du propos d'un paysage authentiquement symboliste, parfois habité de présences surnaturelles.

Commissariat : Rodolphe Rapetti, conservateur général du patrimoine et directeur des musées et domaine nationaux de Compiègne et de Blérancourt

Terra Incognita par Rodolphe Rapetti

Entre 1903 et 1905 fut construit, d'après les plans de l'architecte Wilhelm Neumann, le musée des Beaux-Arts de la ville de Riga. Inspiré en partie par le Kaiser-Friedrich Museum à Berlin, ce palais édifié au cœur d'un parc boisé, avec son grand portique à colonnes, faisait délibérément allusion à l'âge baroque. À l'intérieur, un escalier monumental conduisait à un vestibule haut, extrêmement lumineux, ouvrant par de vastes baies sur la ville et ses alentours. Le décor peint de cet espace orné de colonnes aux chapiteaux corinthiens, de masques grecs et de bas-reliefs célébrant les arts, fut confié à Vilhelms Purvītis et Gerhard von Rosen, et mis en place en 1908. Composé de six grandes lunettes, cet ensemble célébrait les provinces de la Baltique au sein de l'Empire. À Gerhard von Rosen étaient dévolus des vues de Riga et Reval (aujourd'hui Tallinn), ainsi qu'un paysage de la côte estonienne ; à Purvītis une vue nocturne de Jelgava, un paysage de Livonie avec les ruines de Koknese, château emblématique construit par les croisés allemands au début du XIII^e siècle, et un panorama de Courlande sous la neige. Le jeu de correspondances entre ces peintures et le paysage extérieur visible depuis le vestibule largement ouvert sur le ciel semble participer d'un hymne à l'espace balte, à la beauté de ses sites et à sa culture, en réponse à l'hommage à la civilisation gréco-latine du décor sculpté, plus conforme à ce que l'on attend dans un musée. Les paysages peints invitent à une construction spatiale imaginaire, véritable manifeste de l'art et de la culture face à une réalité politique mouvante et contrariée. Cet ensemble, qui correspond pourtant à une situation historique déterminée, conserve aujourd'hui encore quelque chose de poignant, dans la mesure où il est une revendication d'identité à travers la nature et l'histoire. Laissant de côté les allégories dont ce type de lieu est coutumier, il avertit le visiteur de ce que l'art de cette contrée est étroitement lié aux beautés de ses paysages, de ses saisons, de sa terre. S'il y a là, certes, une manifestation officielle conforme à ce que l'on peut attendre d'un bâtiment public, force est de constater qu'elle est également à l'unisson d'un sentiment profond partagé par les artistes de ce temps, au sein de groupements intellectuels très actifs et unis, de cercles où se mêlaient, comme partout ailleurs en Europe, art, poésie, musique et littérature, d'expositions et de revues véhiculant les idées du symbolisme, sous les traits du « romantisme national ».

SYMBOLISME INTERNATIONAL

Qu'ils soient estoniens, lettons ou lituaniens, les artistes de cette époque, s'ils ont célébré leur terre natale avec ferveur, n'étaient pourtant pas enfermés dans une réalité provinciale, bien au contraire. Comment ont-ils pu être ignorés à ce point hors de leurs pays d'origine ? Si l'on excepte en effet le Lituanien Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, les artistes auxquels est consacré cet ouvrage sont pratiquement inconnus, non seulement du public mais aussi des spécialistes de la période hors des pays concernés. Notre histoire occidentale de l'art, si sophistiquée et si sûre d'elle-même parfois, a laissé des territoires complets entièrement vierges, à l'image de ces contrées que les anciens cartographes, faute de pouvoir les décrire, peuplaient de dragons ou d'animaux fabuleux, et nommaient terra incognita. Pourtant, cette partie du monde d'où le mystérieux Michel Sittow, l'un des plus grands portraitistes de la Renaissance, né et mort à Tallinn, partit vers Bruges et la conquête des cours d'Europe n'aurait-elle pas dû depuis longtemps susciter l'intérêt ? Si ce n'est que l'étude de l'art des pays baltes suppose pour l'historien de changer son fusil d'épaule. On échappe ici à la confrontation classique, pour la période 1850-1950, entre art français et art national, et à son confort bipolaire, ce qui oblige à utiliser d'autres grilles de lecture.

On mentirait toutefois en disant à propos des artistes figurant dans cet ouvrage que Paris fut absent de leurs préoccupations. Mais il n'était pour eux qu'un centre secondaire, où l'on se rend éventuellement après Saint-Petersbourg, référence majeure durant les années de formation – avec notamment la célèbre école Stieglitz. Lorsqu'ils atteignent l'âge mûr, les expositions organisées en Russie ou dans la sphère d'influence germanique, les groupes artistiques et revues comme Mir Iskusstva (Le monde de l'art – 1899-1903), Zolotoe Rouno (La toison d'or – 1907-1917) ou Apollon (1909-1917), les figures comme Arnold Böcklin ou Nikolai Roerich, pour ne citer qu'eux, constituent les références majeures des artistes baltes. Comme en ce qui concerne les Scandinaves, Paris est un lieu où l'on se rend en un second temps, afin de prendre le pouls des tendances les plus novatrices.

Du reste, c'est à un Paris intellectuel devenu fort cosmopolite, une « capitale des arts » où exposent régulièrement des artistes venus de toute l'Europe et des États-Unis, que seront alors confrontés ceux qui s'y rendent. L'Estonien Jaan Koort, attiré à Paris par le prestige de Rodin, y réalise ainsi en 1908 un extraordinaire portrait du Norvégien Henrik Ibsen, dont le théâtre fascine alors l'Europe

entière.

Les influences se superposent, s'entrecroisent, en un jeu infiniment complexe auquel participent les nombreuses sources où puisent ces artistes voyageurs. S'il est un peintre qui incarne cette réalité, c'est Ferdynand Ruszczyk. Avant de s'installer à Vilnius en 1908, il a marqué de sa présence Saint-Pétersbourg, Varsovie et Cracovie. Personnalité charismatique entraînant à sa suite beaucoup de jeunes artistes, il se considère comme investi d'une mission de culture envers son pays et s'y consacre, délaissant la peinture au profit de l'art du livre ou du décor de théâtre, ajoutant à la diversité de ses sources et de ses préoccupations celle des moyens d'expression. La formation artistique elle-même n'échappe pas à cette réalité multiforme : Gerhard von Rosen, qui était né en Poméranie occidentale, étudie d'abord à Saint-Pétersbourg, puis à l'Académie de Düsseldorf, mais son professeur y est le germano-balte Eugen Dückert.

Une carte ou un répertoire de ces différents croisements d'influences et de ces réseaux serait un document fascinant, et foisonnant.

Si l'œuvre d'un peintre comme Rūdolfs Pērle traduit de manière assez claire le triple ascendant de Čiurlionis, de Roerich et du groupe de Mir Iskusstva, *La Princesse au singe* de Janis Rozentāls mêle un sujet probablement emprunté à une sculpture de Camille Alaphilippe, vue à Paris en 1908, à une ambiance décorative venue du monde germanique et de Gustav Klimt. Il est peut-être plus déroutant encore qu'une figure drapée inspirée du Picasso de la « période bleue » ponctuée d'un commentaire tragique l'arrièreplan d'une composition munchienne de Peet Aren. On pourrait d'ailleurs, au-delà de Böcklin, de Munch ou d'autres artistes comme Roerich, qui projettent leurs ombres gigantesques sur l'art des pays baltes durant des décennies, discerner quantité de courants plus discrets, comme l'acclimatation par Sigismunds Vidbergs du style d'Aubrey Beardsley ou la marque des lithographies d'Odilon Redon aussi bien sur Čiurlionis que sur Gustavs Šķilters. De même, avec un tableau comme *Le Repos* pendant le voyage, Kristjan Raud, tout en visant à une forme d'intemporalité, s'inscrit dans le courant de renouveau de la peinture religieuse initié par Fritz von Uhde à partir du milieu des années 1880 et reposant sur la représentation de scènes de la vie du Christ dans un cadre contemporain.

LE « ROMANTISME NATIONAL »

On aurait tort cependant de penser que dessiner ce réseau complexe de relations, cette carte européenne des lieux où les artistes baltes sont allés se former ou puiser aux sources neuves, aboutirait fatalement à définir un art qui se bornerait à traduire dans son idiome propre les langages créés ailleurs. Car l'originalité de ces artistes est grande. Leur apport a longtemps été négligé, d'abord, comme nous l'avons dit, parce que l'histoire de l'art des XIXe et XXe siècles est longtemps restée centrée presque exclusivement sur la France et ses zones d'influence, mais aussi parce que sous le régime soviétique le symbolisme avait mauvaise presse. Or, à quelques exceptions près, les artistes majeurs des pays baltes durant cette période relèvent de ce courant.

Art de l'idée, le symbolisme rejette la représentation en miroir de la société contemporaine, telle que la pratique le naturalisme. Il entend montrer que, derrière la réalité tangible censée subjuguer une époque matérialiste, gît une réalité seconde. L'art est la formulation de celle-ci car il unit ces deux plans en une seule image. Voilà pourquoi certains symbolistes ont cru pouvoir dire que seul l'art ne ment pas, contrairement aux apparences du monde matériel.

Le panesthétisme du symbolisme trouve là son origine. Il innovera un grand courant artistique international (au sens où l'on parle de « gothique international ») avec toutes les problématiques de diffusion dans l'espace et le temps qui lui sont inhérentes.

Dans cette zone géographique, la personnalité de cet art est indissociable d'un élan lié au contexte politique particulier du tournant du siècle. L'art sera, comme la poésie, la littérature ou le folklore, un élément de définition de l'identité nationale, à laquelle peintres et sculpteurs participeront activement. Le recours à la légende générée par la terre natale sera bien évidemment une des principales sources de cette définition : les caractéristiques stylistiques des motifs vernaculaires sont convoquées en tant que témoins archéologiques d'une culture nationale où le mythe s'est inscrit dans le sol. C'est là sans doute le point nodal de la définition de ce que l'on nomme alors « romantisme national » et son originalité par rapport aux caractères internationaux propres au symbolisme.

Toutefois, le recours aux légendes issues de la tradition orale n'est pas à la fin du XIXe siècle l'apanage des ambitions politiques, et les interprétations du Kalevipoeg, comme celles du Kalevala en Finlande,

rejoignent un courant plus large. Le mythe est alors perçu comme un recours intellectuel face à l'omniprésence des données positives et aux perturbations qu'elles entraînent dans la perception du monde. Dès 1884, le philosophe français Jean-Marie Guyau écrivait dans *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, ouvrage dans lequel il s'interrogeait sur le devenir de l'art face à l'importance croissante des disciplines scientifiques : « L'histoire ne nous fournit que des faits bruts, souvent contestables, tandis que la légende nous fait connaître les sentiments profonds et durables qui dominent ces faits et ont contribué à les produire. Ne retrouve-t-on pas, exprimés dans les légendes des vieux peuples, tout leur caractère personnel, toutes leurs aspirations confuses, en même temps que celles de l'humanité entière ? Dans les périodes de travail et d'élaboration sourde, comme jadis aux Indes, en Grèce, à la Renaissance, c'est chez les poètes qu'il faut chercher le mot de l'avenir, les premières formules vagues et profondes des pensées qui viendront plus tard en pleine lumière. »

De fait, un réel regain d'intérêt pour le mythe caractérise la peinture de la fin du XIX^e siècle, et le symbolisme en particulier. Gustave Moreau ou Arnold Böcklin seront les précurseurs puis les principaux acteurs de ce courant de renouvellement des grands thèmes de la mythologie gréco-latine. Il est significatif que ce soit vers Böcklin, ou certains de ses émules comme Ferdinand Keller ou Ludwig von Hofmann, que le Letton Janis Rozentāls tourne son regard, attestant en cela la prédominance de la sphère culturelle germanique sur le monde baltique. Dans plusieurs peintures, comme *Au premier chant du coq*, Rozentāls reprend à son actif les éléments du vocabulaire böcklinien en exagérant la veine parodique. L'ironie enjouée de Böcklin vis-à-vis des vieux mythes censés être à l'origine de la civilisation occidentale prend ici une tonalité bouffonne, tire sur le grotesque et la caricature. Encore faut-il noter que, dans cet exemple précis, ce n'est pas la population faunesque habituelle aux compositions du maître suisse qui est figurée, mais le diable des légendes lettones, qui, il est vrai, représente une entité assez comparable aux faunes et autres divinités agrestes, celle d'une force primordiale de la nature, avec sa puissance et sa sauvagerie.

Si l'on excepte Rozentāls, qui d'ailleurs se distingue souvent de ses compatriotes par son apport d'influences venues de l'Europe occidentale, il apparaît que la mythologie gréco-latine occupe une part quasi inexistante dans l'art des pays baltes. Les propos de Teodors Ūders, marquant une réelle distance par rapport à Böcklin, fournissent à cet égard un double argumentaire, en faveur à la fois d'une vision progressiste de l'art reposant sur les dernières conclusions de la science, et d'une certaine familiarité de l'image, dans une perspective néanmoins revendiquée comme symboliste : « [...] où trouver plus de mysticisme encore que dans nos dernières conclusions dans le domaine de la connaissance empirique ? Si nous revêtons ce mysticisme des formes qui nous sont familières (nous, les êtres modernes, nous chérissons la réalité), alors un tel art peut apporter à la plupart des hommes davantage de plaisir et de nourriture spirituelle que Böcklin et que les préraphaélites, qui demandent bien trop de connaissances spécifiques en histoire de l'art. »

Si Ūders entendait à partir de ces principes créer ce qu'il appelait le « symbolisme réaliste », les autres artistes baltes qui souhaitaient, eux, faire retour à des temps immémoriaux ignorent l'Antiquité classique et puisent dans l'art populaire considéré comme authentiquement national, parallèlement au développement de l'intérêt pour le patrimoine historique. Ces emprunts dépassent bien sûr ici la simple fantaisie stylistique pour atteindre au symbole politique. Néanmoins, ce contexte particulier ne les prive pas d'une signification plus large. L'évolution de la thématique de Kristjan Raud est significative à cet égard. Après avoir utilisé dans la première partie de sa carrière un vocabulaire allégorique relativement conventionnel, il se rendra compte de ce que les sujets tirés de la tradition populaire et de l'épopée pouvaient comporter de sens universel, ce dont témoigne l'évolution de son œuvre, dans les années 1920 et 1930, vers un langage de plus en plus dépouillé. De même, le culte de la particularité nationale s'accompagne toujours de la conscience d'appartenir à un espace de civilisation plus large. Dans cet ordre d'idées, le critique Jan Obst considérait en 1912 « Stanisław Jaroński [comme] un peintre lituanien au sens bon et ancien où l'entendait Mickiewicz qui considérait sans hésitation la Lituanie [comme] sa patrie, même si aucune goutte de sang lituanien ne coulait dans ses veines et s'il ne maîtrisait pas la langue lituanienne ».

Cette relation avec la tradition nationale et ses mythes s'avérera un puissant ferment de développement pour l'art, surtout en Estonie où le Kalevipoeg, qui tient à la fois du recueil ethnographique et de l'invention littéraire, devait fournir nombre de thèmes liés au territoire et à son histoire. Toutefois, les interprétations artistiques de cette légende n'auront pas le même succès que le Kalevala sous le pinceau d'Akseli Gallen-Kallela, avec notamment le retentissement que connut son

décor pour le pavillon de la Finlande à l'Exposition universelle de 1900. Aucune opportunité de cette envergure ne se présentera en Estonie, en raison d'un contexte politique différent. Nikolai Triik, comme cela est perceptible dans certaines de ses études, avait peut-être l'intention de réaliser des vitraux d'après le Kalevipoeg. On ne sait s'il s'agit là d'une réponse à une commande ou d'un projet personnel de l'artiste, ce qui semble plus vraisemblable.

Bien que les œuvres de Triik correspondant à ce schéma soient extrêmement convaincantes, et tout en considérant que l'idée de dépasser Gallen-Kallela en ayant recours au vitrail soit brillante, il s'avère que ces compositions ne verront jamais le jour à l'échelle monumentale qu'on leur suppose. Le cycle très ambitieux d'Oskar Kallis d'après le Kalevipoeg, qui comporte une quarantaine de tableaux, ne dépassera jamais lui non plus le stade de la peinture de chevalet et demeurera relativement confidentiel. Seul Rozentāls parviendra à réaliser en 1910 une fresque monumentale prenant comme thème l'époque mythique de la Lettonie et ses dieux païens pour la façade de l'immeuble de la Société lettone de Riga. Faisant appel à des inclusions de matériaux divers et à des reliefs métalliques, ce décor prenait en compte l'architecture de l'édifice, à laquelle il se mariait admirablement. Cependant, son succès fut mitigé, les figures étant jugées « effrayantes » par certains critiques. [...]

Rodolphe Rapetti, commissaire de l'exposition et conservateur général du patrimoine et directeur des musées et domaine nationaux de Compiègne et de Blérancour

Âmes sauvages. Le Symbolisme dans les pays baltes

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les régions situées à l'est de la mer Baltique font partie de l'Empire russe. Alors que leurs populations, encore majoritairement rurales, sont l'objet de luttes entre le pouvoir tsariste et les anciennes élites germano-baltes des « provinces baltiques » au nord (aujourd'hui Estonie et Lettonie), ou qu'elles subissent au sud une politique de russification visant à dégager les Lituaniens de l'influence polonaise, elles vont connaître un véritable « éveil national ». La progressive prise de conscience d'un patrimoine commun, à travers les campagnes de fouilles, les collectes d'objets et de sources orales ou écrites, de même que l'apprentissage de la langue, participent au façonnement des identités culturelles qui vont peu à peu caractériser ces territoires. Regroupés dans des cercles intellectuels actifs et ouverts sur le reste de l'Europe (Noor-Eesti, Rūkis, Rūta...), les artistes baltes se font l'écho de cet élan et contribuent au développement des consciences nationales. En majorité formés à Saint-Pétersbourg et fréquentant le milieu artistique russe (Mir Iskusstva, N. Roerich), les influences reçues hors de leur pays sont également germanique (A. Böcklin) et scandinave (E. Munch), tandis que Paris représente un pôle d'attraction secondaire, où certains viennent capter les tendances les plus novatrices de l'art occidental (A. Rodin, P. Gauguin, J. A. M. Whistler).

Alors que le symbolisme se diffuse à l'échelle européenne dès les années 1890 pour s'essouffler progressivement à l'orée de la Première Guerre mondiale, il se développe de manière tardive à l'est de la Baltique. Reprenant les principes de ce courant artistique international qui cherche à révéler une réalité intangible masquée derrière les apparences du monde physique, les artistes de ces contrées en insufflent les idées dans des compositions tantôt féeriques et hors du temps, tantôt sombres et subversives dans l'esprit propre au cosmopolitisme « fin de siècle », tantôt louant la beauté de la nature, à travers une grande variété de styles. Mais c'est surtout sous les traits du « romantisme national » que se définit pleinement l'originalité du symbolisme balte. La célébration de la terre natale, le recours au folklore et aux légendes populaires ou la convocation des motifs vernaculaires comme autant de témoins archéologiques d'une culture nationale, sont les vecteurs d'une construction identitaire. La référence au mythe (le Kalevipoeg en Estonie), les paysages exaltant le rythme des saisons s'abstraient vers une réalité seconde qui confine parfois au symbole politique. Au cours des premières décennies du XXe siècle, le symbolisme balte sera un porte-drapeau artistique exprimant le génie de trois nations déclarées indépendantes à l'issue de la Première Guerre mondiale. Méconnue en raison d'une histoire de l'art moderne trop longtemps focalisée sur la France, décriée sous le régime soviétique, redécouverte aujourd'hui, l'expression balte du symbolisme s'impose comme l'une des manifestations les plus originales de l'art européen à la charnière des XIXe et XXe siècles.

Mythes et légendes



Kristjan Raud (Viru-Jaagupi, Estonie, 1865 – Tallinn, Estonie, 1943)

Sacrifice, 1935, tempera sur toile, 160 × 191,6 cm
Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 2733

Kristjan Raud, *Sacrifice*

La pierre de sacrifice dite « des veuves » (Kaavere, centre de l'Estonie) compte parmi les sites païens ancestraux du pays auxquels sont attachées légendes et croyances. On raconte qu'au cours d'une grande sécheresse, trois veuves étaient venues prier auprès de cette pierre. Leurs larmes y firent jaillir une source offrant de l'eau aux hommes et aux cultures.

Dans un environnement pétrifié et confinant à l'abstraction, les trois femmes figurent sous la forme d'un groupe sculptural, hiératique et monumental à la fois. Leurs positions respectives synthétisent les particularités du deuil et de la prière. Raud élève ce motif hérité de la tradition orale au rang de chef-d'œuvre à travers une image stylisée d'une grande expressivité.



Ferdynand Ruszczyc (Domaine de Bohdanów, Biélorussie, 1870-1936)

Nec mergitur, 1904-1905, huile sur toile, 204 × 221 cm
Vilnius, musée d'Art de Lituanie, inv. T-2691

Ferdynand Ruszczyc, *Nec mergitur*

D'abord intitulée *Légende d'un navire*, comme la nouvelle d'Henryk Sienkiewicz, l'œuvre est finalement renommée en référence à la devise de Paris : *Fluctuat nec mergitur*.

Le navire du XIX^e siècle pourrait renvoyer aux temps glorieux puis au déclin de la république des Deux Nations (1569-1795) à la fin du siècle des Lumières. Un grand-duc de Lituanie, le royaume de Pologne finit par sombrer dans une longue décadence au gré des vicissitudes de son histoire. Cette situation profite à la Russie, à l'Autriche et à la Prusse, qui procèdent à la partition du pays entre 1772 et 1795.

Résistant à la houle, le vaisseau de *Nec mergitur* symbolise la capacité de la Pologne à se relever sans cesse et donne à voir l'image d'une nation immortelle bravant les remous de l'histoire.



Emīlija Gruzīte (Virāne, Lettonie, 1873 – Riga, Lettonie, 1945)

Paysage fantastique, vers 1910, huile sur carton, 62 × 82 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-5565



Janis Rozentāls (Saldus, Lettonie, 1866 – Helsinki, Finlande, 1916)

Chant de printemps, 1901

Huile sur toile, 41 × 63,5 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-47



Stanisław Jarocki (Varsovie, Pologne, 1871 ou 1872 – Vilnius, Lituanie, 1944)

La Samogitie sacrée, 1910, huile sur toile, 97 × 150 cm
Vilnius, collection du cabinet d'avocats « Ellex Valiunas »

Stanisław Jarocki, *La Samogitie sacrée*

Ce panorama représente les plaines de Samogitie, l'une des cinq régions ethnographiques de Lituanie, situées au nord-ouest du pays. Avant de se convertir au christianisme et d'être définitivement rattachée au grand-duché de Lituanie au XV^e siècle, la Samogitie avait combattu les chevaliers Porte-Glaive et les chevaliers Teutoniques qui se disputèrent son territoire pendant deux cents ans. Au XIX^e siècle, elle participa au mouvement de renaissance nationale face à la tentative de russification de la Lituanie. Alors qu'il barre cette vue de trois croix typiques des constructions vernaculaires, le peintre signifie les souffrances endurées par cette terre et sa capacité de résistance, tout en portant un regard ethnographique sur la culture et sur le patrimoine lituaniens.



Emīlija Gruzīte (Virāne, Lettonie, 1873 – Riga, Lettonie, 1945)

Paysage fantastique, vers 1910, huile sur carton, 62 × 82 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-5565



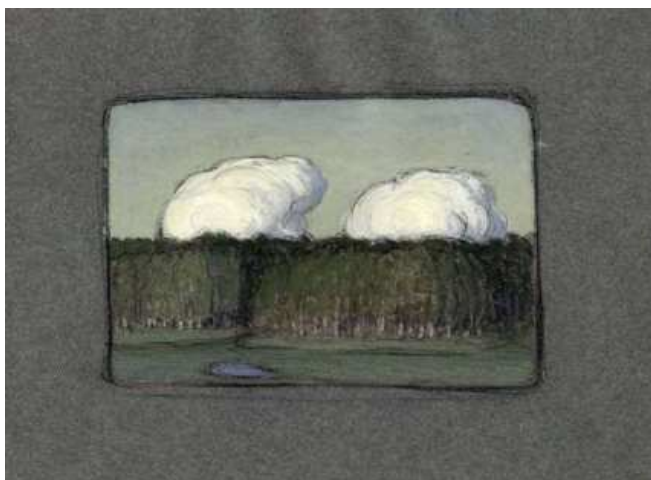
Ferdynand Ruszczyc (Domaine de Bohdanów, Lituanie, 1870-1936)

Nec mergitur, 1904-1905

Huile sur toile, 204 × 221 cm

Vilnius, Musée d'Art de Lituanie, inv. T-2691

L'Âme

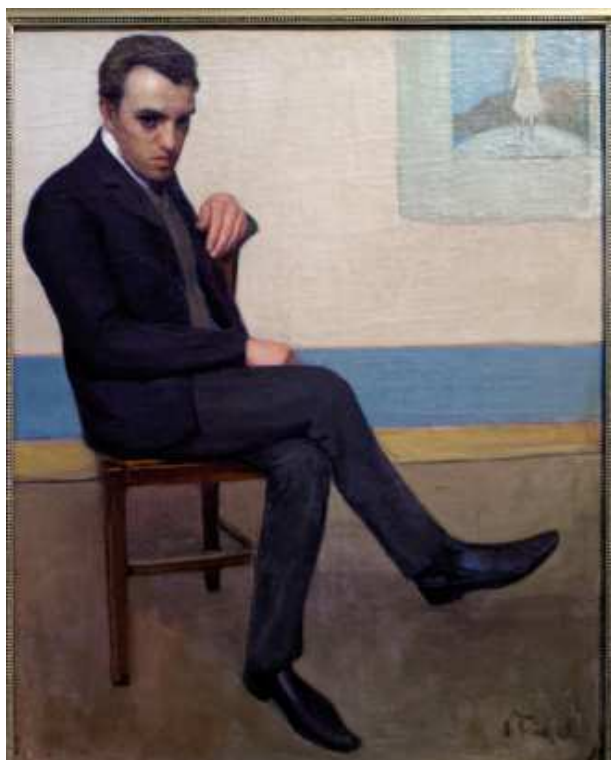


Pēteris Krastiņš (Nabe [auj. Limbaži], Lettonie, 1882 – Riga, Lettonie, 1942)

Nuages sur la forêt, vers 1905-1907

Pastel, 22 × 29,2 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM Z-595



Nikolai Triik (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1884-1940)

Portrait de Konrad Mägi, 1908, huile sur toile, 99,5 × 84,2 cm

Tallinn, Centre de littérature Under et Tuglas, inv. UTKK

K 13

Nikolai Triik, *Portrait de Konrad Mägi*

Ce portrait, qui a été réalisé à Paris, est l'un des tableaux les plus importants de l'histoire de l'art estonien. Il fut exposé au Salon des Indépendants de 1908.

Triik serait le dandyisme d'un artiste s'affirmant comme un intellectuel cosmopolite, marqué par des conditions de vie difficiles, le nihilisme et une lassitude causée par des périodes de maladie et d'instabilité psychique. L'esprit « fin de siècle », qui caractérise une part du symbolisme européen, se reflète à travers l'expression mélancolique de Mägi. Sa mise élégante, le contraste de son costume sombre sur le mur clair et sa pose de trois quarts contribuent à distancer ce modèle au regard vague du monde qui l'environne, tandis que la silhouette figurant dans un cadre tronqué semble signifier l'inaccessibilité d'un rêve féminin.



Konrad Mägi (Hellenurme, Estonie, 1878 – Tartu, Estonie, 1925)

Portrait de jeune Norvégienne, 1909

Huile sur toile, 60,3 × 48,5 cm

Tartu, musée d'Art de Tartu, inv. TKM M. 329



Johann Walter (Mitau [auj. Jelgava], Lettonie, 1869 – Berlin, Allemagne, 1932)

Jeune paysanne, vers 1904, huile sur toile, 83,8 × 98 cm
Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv.

VMM GL-98

Johann Walter, *Jeune paysanne*

Cette scène, en apparence des plus banales, génère une étrange tension, le sentiment d'une menace énigmatique. Une jeune fille à l'expression impénétrable et figure fine et spectreuse, les yeux dissimulés dans l'ombre de sa coiffe. Derrière cette mystérieuse figure statique, un moissonneur solitaire fauche un champ de blé. Le ciel annonciateur d'orage confère à l'ensemble une tonalité inquiétante. Ce tableau se rattache à un groupe d'œuvres consacrées à la représentation de la vie paysanne mais il s'en distingue par son caractère dramatique. La composition extrêmement simple est construite selon de larges espaces contrastés aux couleurs soigneusement calculées. Ce dispositif rappelle le classicisme développé par Eugène Delacroix et Paul Gauguin au milieu des années 1880 et dont Edvard Munch reprend le vocabulaire à des fins expressives.



Janis Rozentāls (Saldus, Lettonie, 1866 – Helsinki, Finlande, 1916)

La Princesse au singe, 1913, huile sur toile, 147,5 × 71 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-5668

Janis Rozentāls, *La Princesse au singe*

Cette œuvre, l'une des plus célèbres de Rozentāls, fut plusieurs fois exposée de son vivant, notamment au Glaspalast de Munich à l'occasion de l'exposition de la Sécession. La figure qui apparaît au Suprématisme, manifestation de l'Art Nouveau en Allemagne, a pu être interprétée comme une image de la femme tenant l'homme à sa merci par ses charmes. Les contemporains de Rozentāls y ont vu une allégorie de la dépendance de l'artiste vis-à-vis de l'art ou de la vie sociale.

Le tableau fut finalement vendu à *La Femme au singe* (1908) du sculpteur français Camille Alaphilippe. On ignore cependant si Rozentāls a eu l'occasion de la découvrir au Salon des Artistes Français, lors de son séjour à Paris en 1908, ou s'il en vit une reproduction.



Pēteris Krastiņš (Nabe, Lettonie, 1882 – Riga, Lettonie, 1942)

Italienne, vers 1905, huile sur toile, 78 × 44 cm
Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-446



détail



Konrad Mägi (District de Tartu, Estonie, 1878 – Tartu, Estonie, 1925)

Composition (Méditation. Femme dans un paysage),
vers 1915-1916, huile sur toile, 81,6 × 106 cm
Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 2060



Janis Rozentāls (Saldus, Lettonie, 1866 – Helsinki, Finlande, 1916)

Nu, 1906, huile sur toile, 68 × 102,5 cm
Collection Andris Kļaviņš



Détail

Konrad Mägi (District de Tartu, Estonie, 1878 – Tartu, Estonie, 1925)

Portrait de femme, 1916-1917
Au dos : *Composition*, 1916-1917
Huile sur toile, 63,4 × 55 cm

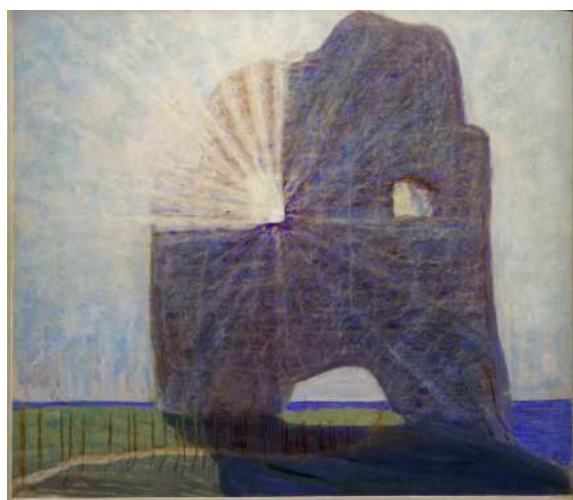
Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 4182



Janis Rozentāls (Saldus, Lettonie, 1866 – Helsinki, Finlande, 1916)

Portrait de Malvīne Vīgnere. Soir, 1898, huile sur toile, 177 × 95,5 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-1178



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (Varėna, Lituanie, 1875 – Pustelnik, Pologne, 1911)

Le Passé, 1907, pastel sur carton, 68,8 × 77,5 cm

Kaunas, musée national des beaux-arts M.K.-Čiurlionis, inv. Čt s210

Ferdynand Ruszczyk, *Le Passé*

Wojtyła dans une tour de la ville, le portail orné du palais des grands-ducs de Lituanie symbolise la destruction dramatique de Vilnius sous la gouvernance de la Russie tsariste. Saïda comme dans un rêve. L'entrée morte et prise dans la glace est une figure métaphorique de l'oubli qui englobe le cœur de l'histoire et une image du corps de la cité se délabrant progressivement. L'œuvre affirme une esthétique décorative au sens de la définition du symbolisme de G.-Albert Aurier en 1891. Le traitement abstrait du motif et l'atmosphère onirique confèrent à ce tableau un aspect tout à la fois ardent et fardé, où le mystérieux silence de l'architecture traduit l'idée de l'annihilation du passé de la ville et du pays.



Kristjan Raud (Viru-Jaagupi, Estonie, 1865 – Tallinn, Estonie, 1943)

Le Repos pendant le voyage, dit aussi La Fuite en Égypte. La Croix. Au pied de la croix, vers 1905

Tempera sur toile, 63,2 × 72,3 cm

Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 1725



Paul Raud (Viru-Jaagupi, Estonie, 1865 – Tallinn, Estonie, 1930)

Le Cimetière de Rakvere, 1895-1905, huile sur toile, 77 × 92 cm

Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 6135



Antoni Wiwulski (Totma, Russie, 1877 – Vilnius, Lituanie, 1919)

Buste de jeune fille, vers 1900-1910, plâtre patiné, 37 × 37 × 21 cm

Vilnius, musée d'Art de Lituanie, inv. S-322



Johann Walter (Mitau [auj. Jelgava], Lettonie, 1869 – Berlin, Allemagne, 1932)

Près de la fenêtre, 1904, huile sur toile, 58,5 × 70,5 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-346



Janis Rozentāls (Saldus, Lettonie, 1866 – Helsinki, Finlande, 1916)

La Mort, 1897, huile sur toile, 69 × 98 cm
Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-3694



Oskar Kallis (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1892 – Yalta, Crimée, 1918)

Fièvre, 1917, pastel sur papier, 44,6 × 43,5 cm
Tartu, musée d'Art de Tartu, inv. TKM A 557



Oskar Kallis (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1892 – Yalta, Crimée, 1918)

Sous le soleil d'été, 1917, pastel sur papier, 44,2 × 44,2 cm
Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 1756



Janis Rozentāls (Saldus, Lettonie, 1866 – Helsinki, Finlande, 1916)

Apparition (Vision de la femme), 1909, pastel, 80 × 45,5 cm
Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM Z-4399



Teodors Ūders (Valmiera, Lettonie, 1868-1915)
Le Solitaire et le corbeau, 1909, aquarelle, 56,5 × 81,2 cm
 Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM Z-5693



Teodors Ūders (Valmiera, Lettonie, 1868-1915)
La Mort, 1914, fusain et pastel, 55,5 × 86 cm
 Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM Z-1229



Kristjan Raud (Viru-Jaagupi, Estonie, 1865 – Tallinn, Estonie, 1943)
Sous les étoiles (du cycle *L'Homme et la nuit*), 1907-1909
 Encre de Chine et gouache, 42 × 49 cm
 Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM G 9043

Kristjan Raud, *Sous les étoiles*

Ce dessin se rattache au cycle *L'Homme et la nuit* dans lequel Raud aborde le thème de l'homme et du macrocosme à travers trois compositions de dimensions réduites traitées dans un style dépouillé. Comme souvent chez Raud, le personnage de *Sous les étoiles* se tient seul devant l'immensité de l'univers. Son corps éclairé par les astres et ses bras tendus comme pour embrasser le firmament représentent la symbiose de l'être humain et du cosmos, tandis que le scintillement cruciforme des étoiles répond au dessin des fleurs. Dans la culture populaire estonienne, la croix est un motif cosmique manifestant la capacité de l'univers à se reproduire à l'infini.



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (Varėna, Lituanie, 1875 – Pustelnik, Pologne, 1911)

Douleur, 1906-1907

Kaunas, musée national des beaux-arts M.K.-Čiurlionis

I, pastel sur carton, 66,2 × 81,6 cm, Inv. Čt 148

II, pastel sur carton, 67,9 × 91,5 cm, Inv. Čt 149

La Nature



Konrad Mägi (District de Tartu, Estonie, 1878 – Tartu, Estonie, 1925)

Paysage de Norvège au pin, 1908-1910, huile sur toile, 58,5 × 75,2 cm

Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 1986

Konrad Mägi, *Paysage de Norvège au pin*

Mägi réalise en Norvège le premier ensemble de paysages modernes dans l'art estonien. De façon originale, il allie à une approche panthéiste de la nature un traitement novateur de la couleur, où l'attention glisse de l'objet à l'effet optique créé au moyen de zones de couleur pure. Ce traitement par aplats, qui rappelle le caractère ornemental de certains paysages de Klimt, dénote une conception décorative recherchée et profondément innovante en raison de la fragmentation de la surface de l'espace en cellules colorées. Lieu mystérieux, rempli d'expériences intuitives, il n'est pas exclu que Mägi, en raison de son extrême sensibilité, ait aussi traduit dans ce *Paysage de Norvège au pin* ses angoisses existentielles.



Nikolai Triik (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1884-1940)

Un vieux jardin, 1917, huile sur toile, 77 × 88,2 cm
Tartu, musée d'Art de Tartu, inv. TKM M. 567



Konrad Mägi (District de Tartu, Estonie, 1878 – Tartu, Estonie, 1925)

Motif de forêt, 1913, huile sur toile, 94 × 84 cm
Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 6215



Nikolai Triik (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1884-1940)

Paysage décoratif de Norvège, 1908, huile sur toile, 63 × 65,2 cm
Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 6982



Nikolai Triik (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1884-1940)

Paysage décoratif de Norvège, 1908, huile sur toile, 63 × 65,2 cm

Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 6982

Konrad Mägi, *Paysage de Norvège*

Mägi découvre la Norvège durant l'été 1908. La nature austère de l'Europe du Nord, dans son caractère primitif, recèle des qualités esthétiques capables de traduire son aspiration au sacré. Pour l'artiste, la nature est investie d'une charge métaphysique qu'il convient d'appréhender subjectivement et intellectuellement sans céder au primat de la sensation visuelle. Éloignés de toute allusion à la vie moderne, les paysages norvégiens de Mägi échappent aux conventions esthétiques traditionnelles et tentent d'exprimer un état primordial qui aurait été dissimulé par les normes culturelles.



Konrad Mägi (District de Tartu, Estonie, 1878 – Tartu, Estonie, 1925)

Paysage au nuage rouge, 1913-1914, huile sur toile, 70,4 × 78 cm

Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 355



Jaan Koort (Pupastvere, Estonie, 1883 – Moscou, Russie, 1935)

Paysage de Norvège, 1907, huile sur toile, 68,5 × 68,5 cm

Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 5626

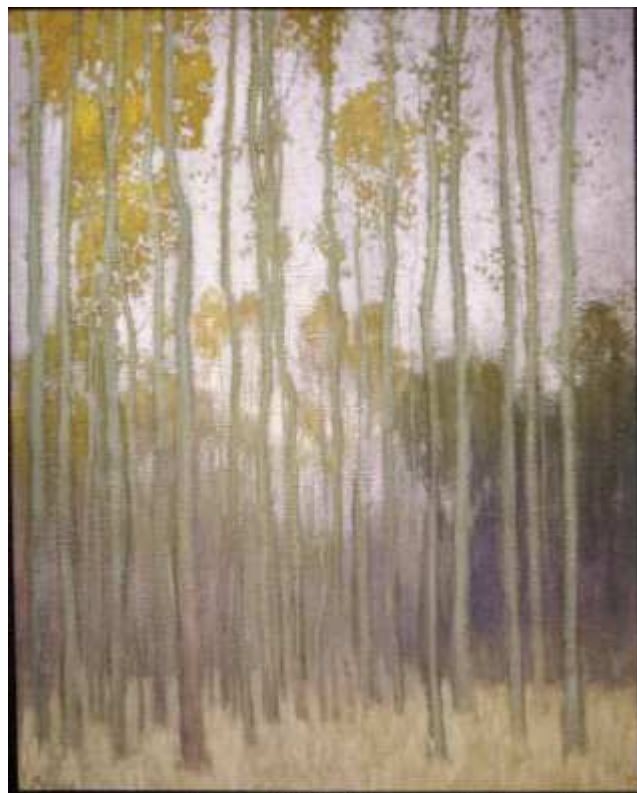


Vilhelms Purvītis (Jaunpils [auj. Zaube], Lettonie, 1872 – Bad Nauheim, Allemagne, 1945)

Les Eaux printanières (Maestoso), vers 1910

Huile sur toile, 102,5 × 144 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie,
inv. VMM GL-1570



Johann Walter (Mitau [auj. Jelgava], Lettonie, 1869 – Berlin, Allemagne, 1932)

Un bois, vers 1904

Huile sur toile, 101 × 82 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, VMM
GL-634



Vilhelms Purvītis (Jaunpils [auj. Zaube], Lettonie, 1872 – Bad Nauheim, Allemagne, 1945)

Paysage. Pensée d'automne, vers 1908, huile sur
carton, 68 × 90,5 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv.
VMM GL-1483



Vilhelms Purvītis (Jaunpils [auj. Zaube], Lettonie, 1872 – Bad Nauheim, Allemagne, 1945)

Hiver, vers 1908, huile sur carton, 71,3 × 101,8 cm

Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv.
VMM GL-1568



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (Varėna, Lituanie, 1875 – Pustelnik, Pologne, 1911)

La Création du monde III (cycle de treize tableaux), 1905-1906

Tempera sur papier, 37 × 31,3 cm
Kaunas, musée national des beaux-arts M.K.-Čiurlionis, Inv. Čt 183



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (Varėna, Lituanie, 1875 – Pustelnik, Pologne, 1911)

L'Été, 1907

Tempera sur toile, 48,7 × 46,8 cm
Kaunas, musée national des beaux-arts M.K.-Čiurlionis, inv. Čt 146



Pēteris Kalve (Tepi, Lettonie, 1882 – Riga, Lettonie, 1913)

Le Lac, 1910, huile sur toile, 70 × 100 cm
Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-748



Vilhelms Purvītis (Jaunpils [auj. Zaube], Lettonie, 1872 – Bad Nauheim, Allemagne, 1945)

Paysage. Pensée d'automne, vers 1908, huile sur carton, 68 × 90,5 cm
Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM GL-1483



**Ferdynand Ruszczyc (Domaine de Bohdanów,
Biélorussie, 1870-1936)**

Le Vent d'automne, 1901, huile sur toile, 89 × 112 cm
Vilnius, musée d'Art de Lituanie, inv. T-763

Ferdynand Ruszczyc, *Le Vent d'automne*

Ruszczyc acquiesce la propriété de Bohdanów, où il vit avec ses parents de 1897 à 1904. Le peintre en a radicalement modifié les proportions, transformant de même la topographie du domaine qui en devient méconnaissable. Sous l'effet du vent, la distorsion perspective des arbres et des nuages crée une impression de vertige. Elle participe à la recomposition du réel et procure une atmosphère inquiétante à ce site. L'œuvre incarne le sentiment de solitude de l'artiste et le ciel d'automne traversé par la tempête reflète son trouble intérieur. Cette notion de « paysage de l'âme », chère à Ruszczyc, est caractéristique du romantisme nordique du 19^e siècle.



**Ferdynand Ruszczyc (Domaine de Bohdanów,
Biélorussie, 1870-1936)**

Le Printemps, 1907, huile sur bois, 40,5 × 32 cm
Vilnius, musée d'Art de Lituanie, inv. T-859



**Bernhard Borchert (Riga, Lettonie, 1863 – Berlin,
Allemagne, porté disparu en 1945)**

Ondines, début du XX^e siècle, aquarelle, 39 × 63 cm
Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv.
VMM Z-5780



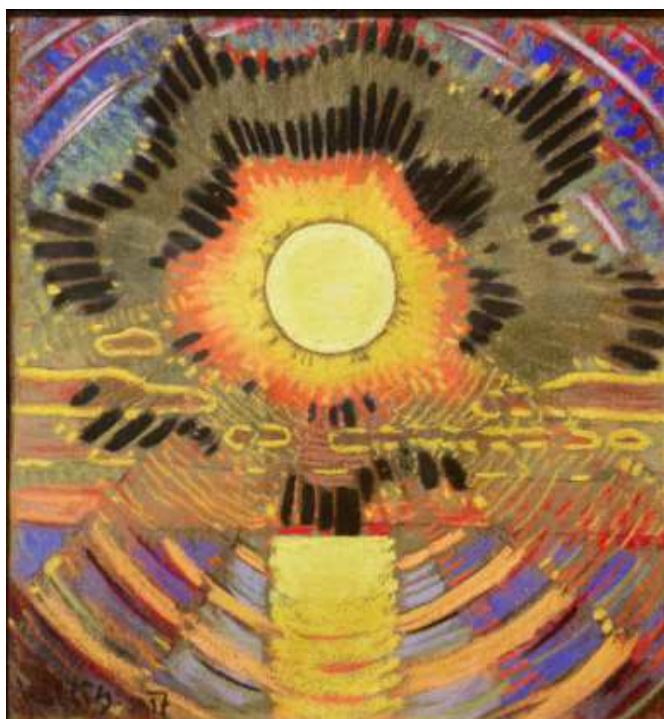
Pēteris Kalve (Tepi, Lettonie, 1882 – Riga, Lettonie, 1913)

Paysage, 1907, encre de Chine, 30,2 x 43,5 cm
Riga, musée national des Beaux-Arts de Lettonie, inv. VMM Z-1140



Oskar Kallis (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1892 – Yalta, Crimée, 1918)

Soleil. Maestoso, 1917, pastel sur papier, 29,1 x 27,5 cm
Tartu, musée d'Art de Tartu, inv. A615



Oskar Kallis (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1892 – Yalta, Crimée, 1918)

Soleil. Maestoso, 1917, pastel sur papier, 29,1 x 27,5 cm
Tartu, musée d'Art de Tartu, inv. A615



Oskar Kallis (Reval [auj. Tallinn], Estonie, 1892 – Yalta, Crimée, 1918)

Le Baiser du soleil, 1917, pastel sur papier, 42,5 x 36 cm
Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 5740



Petras Kalpokas (Kvetkai, Lituanie, 1880 – Kaunas, Lituanie, 1945)

Paysage, 1911, huile sur toile, 100,5 × 100,5 cm
Vilnius, Lewben Art Foundation



Petras Kalpokas (Kvetkai, Lituanie, 1880 – Kaunas, Lituanie, 1945)

Arbres près d'un lac, avant 1914, huile sur toile, 85 × 105 cm

Kaunas, musée national des beaux-arts M.K.-Čiurlionis,
inv. Mt 527



Konrad Mägi (Hellenurme, Estonie, 1878 – Tartu, Estonie, 1925)

Paysage de Norvège, 1908-1910

Huile sur toile, 69,0 × 76,8 cm

Tallinn, musée d'Art d'Estonie, inv. EKM M. 246