

ARTS, STYLES ET TECHNIQUES

L'ART RUSSE

par Louis RÉAU

Η
Υ
Ε
Θ.
ΙΑΤΟΣ
ΡΗΣ

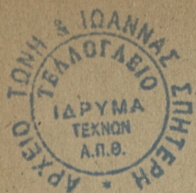
MAISON ROUSSE-PARIS VI^e

158



H.A. 152

L'ART RUSSE



NI
6381
R42
1945
c.1

TOUS DROITS DE REPRODUCTION,
DE TRADUCTION, D'ADAPTATION ET D'EXÉCUTION
RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

Copyright 1945

BY AUGÉ, GILLON, HOLLIER-LAROUSSE, MOREAU ET C^{IE}
(Librairie Larousse), Paris.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΑΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 02939

0640009176

L'ART RUSSE

AVANT-PROPOS

Par suite d'un préjugé injustifié, mais tenace, on refuse encore aujourd'hui à l'art russe la place à laquelle il a droit dans l'histoire générale de l'Art. On le relègue en marge de l'art européen dont il fait pourtant partie intégrante. Il n'est pas exagéré de dire qu'il nous reste plus étranger que les civilisations du Proche ou même de l'Extrême-Orient, et que l'icône russe est moins connue que la miniature persane ou l'estampe japonaise. Tandis que le musée du Louvre possède une section des Arts de l'Orient, il reste fermé à la peinture slave qu'on estime sans doute à peine digne de figurer dans un musée ethnographique.

Cette méconnaissance pouvait, à la rigueur, s'expliquer jadis par la pénurie ou l'insuffisance des recherches scientifiques. L'histoire de l'art russe restait une « terre vierge ». Le seul ouvrage d'ensemble publié en langue française fut longtemps celui de Viollet-le-Duc. Il est fort incomplet puisqu'il ne traite que de l'architecture et de l'ornement. Il était, en outre, gâté par deux graves défauts : c'est un travail de seconde main, rédigé par un archéologue qui n'a jamais voyagé en Russie, et c'est un plaidoyer tendancieux où l'auteur se fait le porte-parole de ses informateurs « slavophiles » qui souhaitaient ramener aux antiques traditions byzantines l'art national « si longtemps dévoyé par l'imitation des arts occidentaux ».

Notre indifférence serait aujourd'hui sans excuse : car depuis une vingtaine d'années, les publications consacrées à l'art russe se sont multipliées. L'icône, devenue à la mode, est entrée dans le circuit de l'art européen. Les collectionneurs se sont avisés qu'elle avait produit des chefs-d'œuvre d'une eurhythmie et d'une spiritualité exquises. Les musées ne tarderont pas à suivre ce mouvement dont ils auraient dû prendre l'initiative.

6 — L'ART RUSSE

Toutefois, nombreux sont les critiques qui persistent à dénier à l'art russe toute originalité créatrice. On lui reproche de n'être, dans sa période ancienne, qu'une ramification ou une survivance de l'art byzantin, dans sa période moderne, qu'un reflet de l'art d'Occident. Il est certain que les éléments étrangers y tiennent une place beaucoup plus considérable que dans l'art français ou italien. Mais il ne s'est pas borné à copier les modèles fournis par des civilisations plus anciennes : il les a transformés, adaptés à son génie, et pour ainsi dire nationalisés.

C'est cette russification de l'art byzantin et français que nous voudrions essayer de mettre en lumière.

INTRODUCTION

Le cadre historique.

Pour comprendre l'évolution très particulière de l'art russe qui, longtemps séparé de l'Europe occidentale, n'a rattrapé son retard initial qu'à partir du XVIII^e siècle, il est nécessaire d'esquisser à grands traits l'histoire de la Russie. Nous ne soulignerons, bien entendu, que les faits qui ont eu une répercussion sur la vie artistique.

I. — Les données géographiques.

Avant de voir ce que les hommes ont fait au cours des siècles de cet immense habitat, examinons les avantages que la nature leur offrait et les obstacles qu'elle leur opposait.

Par l'énormité de ses dimensions, la Russie est moins un pays qu'un continent intermédiaire entre l'Europe et l'Asie, pour lequel les géographes ont proposé l'appellation d'*Eurasie*. Elle est eurasiatique non seulement parce qu'elle se compose aujourd'hui d'une Russie d'Europe et d'une Russie d'Asie que sépare à peine la chaîne de l'Oural; mais, en supposant même que la colonisation slave n'ait jamais franchi cette barrière et que la conquête de la Sibérie n'ait pas eu lieu, la Russie tiendrait encore à l'Asie plus qu'à l'Europe par sa configuration massive, qui contraste avec les contours plus déliés des pays de l'Europe occidentale, tels que l'Italie péninsulaire, la France isthmique ou l'Angleterre insulaire.

C'est un pays amorphe, aux frontières mal dessinées. Si l'Oural à l'est, le Caucase au sud, l'arc des Carpathes à l'ouest constituent des barrières montagneuses, d'ailleurs

faciles à déborder, la plaine russe est largement ouverte vers la Pologne et l'Allemagne du Nord.

Néanmoins, elle reste à l'écart des grands courants de civilisation européens, parce que ses rivages peu découpés donnent sur des mers fermées comme la Caspienne, ou semi-fermées comme la Baltique et la mer Noire, dont la Russie n'a jamais réussi, jusqu'à présent, à s'approprier les clefs, qui sont Copenhague et Constantinople.

Cet isolement géographique sera renforcé par deux événements historiques : le schisme grec et l'invasion mongole.

Dans cette immense plaine, « unie comme une feuille d'érable », où les reliefs sont très peu accusés, des communications intérieures faciles s'établissent entre les mers du nord et du sud par l'intermédiaire de deux voies fluviales, qui ont joué un rôle capital dans l'histoire de la civilisation russe : la *route du Dniepr*, qui relie la Baltique à la mer Noire, et la *route de la Volga*, le « grand fleuve », qui unit la mer Blanche à la Caspienne. La première ouvre aux Russes la route de Constantinople, la seconde, celle de l'Arménie et de la Perse.

Le climat, très rude, n'interrompt pas les échanges ; on peut dire, au contraire, que l'hiver les facilite en substituant aux barques lentes et aux pesants charrois les traîneaux rapides, dont les patins glissent sans bruit sur la neige durcie. C'est le printemps qui arrête le trafic au moment de la fonte des neiges en obstruant le cours des rivières par la débâcle des glaces, en embourbant tous les chemins de terre transformés en marécages.

Toutefois, la longueur des hivers, qui oblige les paysans à se calfeutrer dans leurs isbas, ralentit le rythme du travail.

Une autre particularité géographique mérite d'être notée à cause de ses incidences sur l'histoire de la civilisation. Si l'on fait abstraction de régions presque inhabitées comme la toundra des côtes arctiques ou le désert salé de la Caspienne, la Russie se divise en deux grandes zones parallèles caractérisées par leur végétation arborescente ou herbacée : au nord, la *zone des forêts*, au sud la *région des steppes*. Elles imposent deux genres de vie différents : sédentaire ou nomade et correspondent à deux branches de la race slave : la *Grande Russie* et la *Petite Russie* ou Ukraine.

L'histoire ancienne de la Russie se ramène à une lutte sans merci entre ces deux populations naturellement hos-



I — NOVGOROD. CATHÉDRALE À COUPOLES BULBEUSES DE SAINTE-SOPHIE.



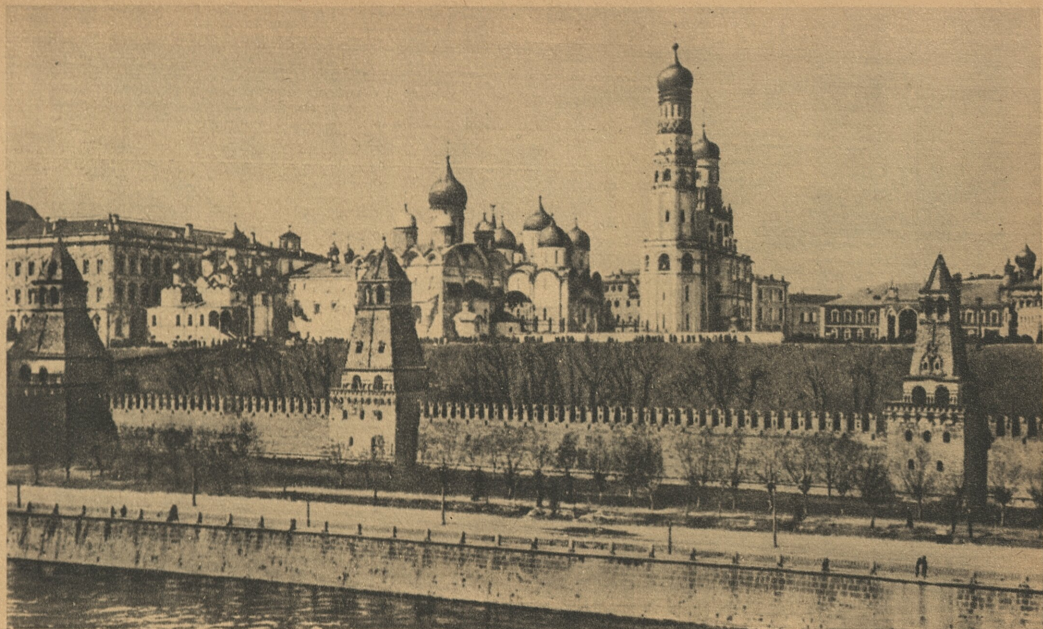
II — PSKOV. MONASTÈRE MIROJSKI.



III — ÉGLISE DE L'INTERCESSION SUR LA NERL, PRÈS DE VLADIMIR.



IV — VLADIMIR. ÉGLISE SAINT-DMITRI.

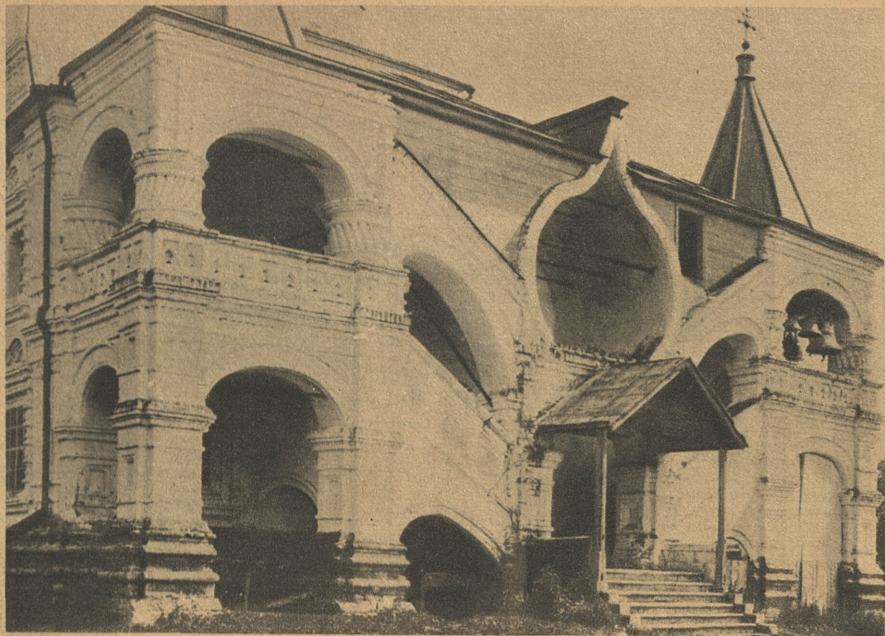


V — MOSCOU. LES CATHÉDRALES DU KREML.

(D'après Sidorov ; Moskau.)



VI — ISBA DE PAYSAN DANS LE NORD DE LA RUSSIE.



VII — ÉGLISE DE TAÏNINSKOÏÉ, PRÈS DE MOSCOU. Imitation des formes de l'architecture en bois.



(Cl. Weil.)

VIII — ÉGLISE EN BOIS À PYRAMIDE DU NORD DE LA RUSSIE.

tiles : on assiste à la conquête progressive de la steppe par les hommes de la forêt.

Les conséquences sur l'art n'ont pas été moins importantes : le développement de l'architecture en bois, les clochers pyramidaux « en forme de tente » qui triompheront au XVI^e siècle de la coupole byzantine s'expliquent par la sylvie moscovite.

Ainsi, les conditions géographiques ont déterminé certains caractères permanents de l'art russe, dont quelques-uns se sont atténués à l'époque moderne, par suite du progrès des communications, de l'interpénétration des peuples, sans toutefois s'effacer complètement.

2. — L'évolution historique.

La Russie avant les Russes. — La Russie n'a pas été toujours habitée par les Slaves. Pendant de longs siècles, la région des forêts a été occupée par des tribus finnoises, qui ont laissé des traces indélébiles dans la toponymie et dans le type ethnique au visage rond bosselé de pommettes saillantes. Dans la région des steppes, en bordure de la mer Noire se sont succédé, à partir du VIII^e siècle avant Jésus-Christ, les Scythes qui ont remplacé les Cimmériens, les Sarmates, puis les Goths.

Les Scythes et les Sarmates, que nous connaissons par Hérodote et surtout par le mobilier funéraire des *kourganes* ou tumuli explorés par les archéologues, venaient d'Asie et étaient des Aryens plus ou moins mongolisés. Peuple de cavaliers, les uns nomades, les autres sédentaires, ils se nourrissaient de viande de cheval, de *koumiss* ou lait de jument comme aujourd'hui encore les Tatars et les Kalmouks.

Les Goths qui descendirent, au III^e siècle, de la Baltique vers la mer Noire, étaient, au contraire, des Scandinaves de race germanique; mais ils furent éliminés au IV^e siècle par les Huns.

Ces tribus barbares se trouvaient en contact avec des colonies grecques : Olbia, Cherson, Panticapée disséminées sur la rive septentrionale de la mer Noire, principalement dans la presqu'île de Crimée, qui portait alors le nom de

Chersonèse taurique, de part et d'autre du *Bosphore cimmérien* [détroit de Kertch] (1).

La civilisation grecque essaima le long du Dniepr et du Kouban, comme le prouvent les admirables joyaux et vases d'orfèvrerie trouvés à profusion dans les kourganes scythes de Koul-Oba, Solokha, Tchertomlyk. Mais elle ne pénétra jamais très loin dans l'arrière-pays.

A la différence des pays latins et germaniques, la Russie effleurée par l'hellénisme n'a jamais connu l'occupation romaine : elle est restée en marge de l'*Orbis romanus*.

La Russie païenne. — C'est seulement vers le ^v^e ou ^{vi}^e siècle de notre ère que toute l'Europe orientale fut recouverte par une vague de tribus slaves qui ne se contentèrent pas d'occuper le territoire de la Russie actuelle, mais poussèrent jusqu'à l'Elbe et à l'Adriatique, en englobant le quadrilatère bohémien où elles ont réussi à se maintenir, tandis que dans la plaine du Nord, elles furent progressivement refoulées par les Chevaliers teutoniques jusqu'à la Vistule et à la Dvina.

Ces Slaves adoraient les forces de la nature : Peroun, dieu de la foudre, Stribog, dieu du vent, Veles, protecteur des troupeaux, auxquels ils immolaient des animaux et des victimes humaines. En même temps ils pratiquaient le culte des ancêtres : chaque famille vénérât un esprit protecteur du foyer : le *domovoï*.

A cette époque, les Slaves orientaux ne portaient pas encore le nom de Russes. Ce nom leur vient des pirates scandinaves, frères des Hommes du Nord ou *Normands*, que les Finnois appelaient *Ruotsi*. Comme les Slaves anarchiques avaient eu recours, en 862, à l'un de ces aventuriers : le prince Rurik, pour mettre de l'ordre dans leur pays, ils furent, dès lors, désignés par le nom de leurs conquérants étrangers. Le terme de Russie, aboli par la révolution bolcheviste, ne s'applique donc pas à l'origine à la race indigène, mais à une poignée d'envahisseurs étrangers qui ne tardèrent pas, comme en Normandie, à se fondre avec la population.

(1) Nous avons adopté ici, de préférence à la transcription phonétique internationale, un système d'équivalence des termes russes qui nous paraît plus pratique dans un ouvrage destiné au grand public français. Nous écrivons donc *Kerich* au lieu de *Kerc*, *Tsarskoïé-Selo* au lieu de *Carskoïé-Selo* qu'on prononcerait infailliblement *Karškoïé*.

Les Varègues ou Variagues scandinaves qui assumaient, en échange d'un tribut, la défense des villes et des caravanes commerciales, ont jeté les bases de la civilisation russe en reliant par une route fluviale bien protégée la Baltique à la mer Noire. Cette grande voie, qu'on appelait la *route du pays des Varègues au pays des Grecs*, empruntait le cours du Volkhov et du Dniepr que les Varègues remontaient et descendaient dans des pirogues monoxyles, creusées dans un seul tronc d'arbre. La principale étape entre Novgorod et Constantinople était Kiev, qui devint la résidence des successeurs de Rurik : Oleg, Igor et Sviatoslav. Dès cette époque lointaine, Constantinople, la ville impériale (Tsargrad), devient l'objectif des conquérants russes, qui multiplient les expéditions contre la capitale des basileus où Oleg aurait, en signe de victoire, suspendu son bouclier à la Porte d'Or.

Le baptême de la Russie. — Un événement d'une portée historique incalculable allait renforcer les liens de la Russie avec Byzance. Déjà Olga, femme du prince Igor, s'était convertie à la religion chrétienne sous le nom d'Hélène. Mais, en 989, son petit-fils Vladimir, qui voulait épouser la sœur du basileus, se fait baptiser à son tour à Korsoun (Kherson), en Crimée, imposant sa foi nouvelle à tous ses sujets qui furent baptisés en masse dans les eaux du Dniepr. Les idoles païennes de Kiev furent renversées et précipitées dans ce nouveau Jourdain.

Il va sans dire que dans la Russie de Vladimir, comme dans la Gaule de Clovis, la population rurale devient chrétienne de nom plus que de fait. Baptisé, le moujik conserve ses croyances païennes qu'il adapte aux rites de la religion nouvelle. Peroun est assimilé au prophète Élie, Veles à saint Blaise (Vlas). Les anciens dieux des fleuves et des forêts, les esprits aquatiques et sylvestres sont relégués au rang de démons. Le clergé se plaint de la vanité de ses efforts contre la « double foi » des paysans.

Mais si superficielle qu'ait été cette conversion, elle n'en a pas moins une extrême importance : car au moyen âge religion et civilisation ne font qu'un. En optant pour le rite grec, la Russie adoptait du même coup l'art byzantin.

Le schisme grec et ses conséquences. — En 1005, quelques années à peine après le baptême de la Russie, Byzance rejette l'autorité du pape de Rome. Tous les pays entraînés dans le schisme grec se trouvent ainsi isolés de la chrétienté occidentale : ils ne participeront ni au mouvement des croisades, ni à l'expansion de l'architecture gothique.

Une autre conséquence, non moins grave, de l'adoption du rite grec par la Russie et les Iougo-Slaves des Balkans est la rupture de l'unité spirituelle du monde slave qui se partage en deux groupes hostiles, étrangers l'un à l'autre : d'un côté les Slaves *latinisés* : Polonais et Tchèques, qui adoptent l'alphabet latin, de l'autre les Slaves *byzantinisés*, dont la langue liturgique est le vieux slavon transcrit dans l'alphabet cyrillique créé par les apôtres Cyrille et Méthode.

La splendeur de Kiev. — A vrai dire le fossé qui sépare les deux moitiés de la chrétienté ne se creusera que peu à peu jusqu'à devenir infranchissable. Au ^x^e siècle, sous le règne glorieux d'Iaroslav, surnommé le Sage par les annalistes, la principauté de Kiev entretient d'étroites relations avec les monarchies occidentales. Iaroslav épouse une princesse suédoise; ses trois filles se marient avec les rois de France, de Norvège et de Hongrie. « La Russie de Kiev était plus européenne que ne fut jamais la Russie avant le ^{xviii}^e siècle. »

C'est l'époque de la plus grande splendeur de Kiev. Fièvre de sa cathédrale Sainte-Sophie, étincelante de mosaïques, et de sa Porte d'Or, la Byzance du Dniepr rivalise avec la ville impériale du Bosphore. Le chroniqueur allemand Adam de Brême l'appelle « l'émule de Constantinople et le plus brillant ornement de la Grèce », c'est-à-dire de l'Orient orthodoxe.

Malheureusement, cette prospérité fut éphémère. Dès le début du ^{xii}^e siècle, après le règne de Vladimir Monomaque (1113-1125), la puissance du grand prince est affaiblie par des discordes fratricides. En outre, des hordes de Polovtsiens, venus d'Asie, envahissent comme une nuée de sauterelles les steppes de l'Ukraine, massacrent les paysans, rançonnent les caravanes et interceptent la route commerciale vers Byzance.

La colonisation de la Souzdalie. — Par suite du déclin de Kiev, trop exposé aux attaques des nomades, le centre de la vie russe se déplace vers le nord, dans la région des forêts. Novgorod, qui avait aussi dédié sa cathédrale à Sainte-Sophie, maintient son activité commerciale grâce à ses relations avec la Hanse germanique, avec Visby, emporium de l'île scandinave de Gotland, et avec Lubeck. Les marchands étrangers y possèdent des entrepôts de pelleteries. Le rayonnement de la cité du Volkhov s'étend à l'est jusqu'à la mer Blanche et à l'Oural, plus tard jusqu'en Sibérie.

Mais Novgorod « le Grand » n'est qu'une république bourgeoise. Les successeurs des princes kiéviens préfèrent transporter leur résidence dans un pays neuf du bassin de la haute Volga, que ses forêts impénétrables mettaient à l'abri des cavaliers pillards de la steppe. Cette région, qui emprunte le nom de *Souzdalie* à une de ses villes principales, avait été, dès le ^x^e siècle, colonisée par les Russes aux dépens des tribus finnoises aborigènes. Le nom des villes baptisées par les princes kiéviens montre bien qu'il s'agit d'un territoire de colonisation. Vladimir y avait fondé Vladimir sur la Kliazma, Iaroslav y construisit sur la Volga Iaroslavl.

C'est dans la première de ces villes, à Vladimir, que le prince André Bogolioubski fixa sa résidence. La puissance de la principauté atteignit son apogée sous le règne de son frère Vsevolod (1176-1212) surnommé, à cause de sa nombreuse descendance, « Vsevolod à la grande nichée ».

Les invasions tatares du XIII^e siècle et le joug mongol. — Au XIII^e siècle, une catastrophe sans précédent, pire que les grandes invasions, que les incursions des Polovtsiens et des Petchénègues, vient anéantir brutalement ces germes de civilisation.

Gengis khan (le grand khan), parti de la Mongolie, débouche par le Caucase dans les steppes de la mer Noire et écrase l'armée russe en 1223. Une nouvelle poussée se produit en 1236 : les hordes de Baty culbutent les Bulgares de la Volga, traversent le fleuve gelé, s'emparent de Souzdal, de Vladimir et de Moscou. En 1240, les Tatares (1) prennent

(1) L'appellation populaire de *Tartares* est à rejeter : elle provient du jeu de mots d'un chroniqueur du moyen âge qui, parlant de ces nomades asiatiques, les déclare *vomis par le Tartare* (*vere e Tartaro emissos*), c'est-à-dire par l'Enfer.

d'assaut Kiev, où il reste à peine deux cents maisons habitées. Baty s'avance jusqu'en Pologne et en Hongrie. Refoulé, il campe avec sa Horde d'Or sur les rives du Don et de la Volga.

Les princes russes sont réduits en esclavage. Ils doivent payer un lourd tribut et se rendre tous les ans à Sarai, résidence du khan, pour lui rendre hommage « en battant la terre du front » et faire renouveler leur investiture.

Du coup les communications, coupées entre la Russie souzdalienne et Byzance, sont également interceptées avec l'Occident latin, qui ne se soucie pas de venir au secours des schismatiques et les abandonne à leur sort. Seule la république marchande de Novgorod, protégée par sa situation géographique, échappe au désastre.

Cette sujétion humiliante, qui isole la Russie du monde civilisé sans lui apporter en compensation aucun élément de progrès, se prolonge jusqu'au ^{xv}^e siècle. Arrêtée dans son développement par le joug mongol, elle va se trouver en retard de trois cents ans sur le reste de l'Europe.

L'essor de Moscou et le rassemblement de la terre russe. — Le nom de Moscou n'est attesté pour la première fois dans les textes qu'en 1147 : c'est donc une capitale tard venue, beaucoup moins ancienne que Kiev, « la mère des villes russes » ou que Novgorod, « la ville neuve ». Sa situation favorable sur la rivière de la Moskva, d'où elle tire son nom, qui la met en communication avec l'immense réseau fluvial du bassin de la Volga, explique son rapide développement. Sa citadelle ou *Kreml*, construite sur une colline triangulaire couverte d'une forêt de pins, commandait un important croisement de routes. La ville s'étendit par zones concentriques autour de cette acropole comme Paris autour de l'île de la Cité.

La politique habile de ses princes fit le reste. Ils s'instituèrent collecteurs d'impôts et rassemblèrent les tributs pour le khan de la Horde d'Or qui leur sut gré de cette collaboration intéressée. Peu à peu ils s'émancipèrent. Au ^{xv}^e siècle, Ivan III, mettant à profit l'affaiblissement de la puissance tatare, refuse le tribut annuel : il s'intitule *autocrate*, c'est-à-dire indépendant de tout souverain étranger.

Un événement capital vient renforcer son prestige. En

1453, les Turcs s'emparent de Constantinople. Vingt ans plus tard, en 1472, le grand prince moscovite épousait en grande pompe Sophie Paléologue, nièce du dernier empereur de Byzance : ce qui lui permettait de se poser en héritier des basileis. Il introduit dans ses armoiries l'aigle bicéphale. Moscou, résidence du métropolite, profite de la chute de Constantinople pour se proclamer « la troisième Rome », la métropole religieuse non seulement de la Russie, mais de l'Église grecque tout entière.

L'ascension se poursuit sous le règne d'Ivan IV le Terrible (1533-1584), qui prend, en 1547, le titre de *tsar*, c'est-à-dire de César, héritier des empereurs de Rome et de Byzance. Il s'empare de Kazan, principale ville des Tatars de la Volga, tandis que la conquête de la Sibérie est amorcée par l'ataman ou hetman des Cosaques Ernak.

Le Temps des Troubles et l'avènement de la dynastie des Romanov. — L'extinction, en 1598, de la dynastie issue du Varègue Rurik provoque une crise de quinze ans appelée le *Temps des Troubles*, qui ébranle passagèrement la puissance moscovite. Boris Godounov usurpe la couronne du tsar; les Polonais occupent Moscou. Mais l'élection du boïar Michel Romanov, en 1613, met fin à cet intermède tragique.

L'influence occidentale grandit rapidement sous son fils Alexis Mikhaïlovitch, grâce à l'annexion de la Petite Russie très polonisée, qui s'unit à l'État moscovite. Les étrangers affluent à Moscou où ils s'installent dans un faubourg appelé *Németskaïa sloboda* (quartier des Allemands).

C'est le prélude de la révolution de Pierre le Grand qui ouvre une ère nouvelle dans l'histoire de la Russie : l'ère pétroviennne ou pétersbourgeoise.

La Révolution de Pierre le Grand et la fondation de Saint-Pétersbourg. — L'occidentalisation de la Russie asiatique par Pierre le Grand, qui avait passé son enfance dans le « faubourg allemand » de Moscou et avait fait, en 1697, un premier voyage à l'étranger, en Hollande et en Angleterre, pour s'initier aux constructions navales, n'est que l'achèvement d'une évolution inévitable commencée avant lui. Mais pour avoir été préparé, ce coup d'État autocratique n'en amène pas moins un changement radical

auquel on ne trouve à comparer dans les temps modernes que l'européanisation du Japon et de la Jeune Turquie.

La Révolution pétroviennne n'est pas seulement, comme la Révolution française de 1789 ou la Révolution bolcheviste de 1917, un bouleversement politique et social : c'est la transformation complète de tout un peuple auquel on impose l'abandon et le reniement de toutes ses traditions ancestrales depuis ses croyances religieuses et ses coutumes jusqu'à son costume et au port de la barbe.

La barbe était considérée par les boïars moscovites comme l'attribut de « l'image de Dieu » et le patriarche menaçait de damnation ceux qui défigurent la face que Dieu a donnée à l'homme en coupant leur barbe : « abomination hérétique qui rend l'homme semblable au chat et au chien ». Pierre le Grand n'a cure de ces malédictions ; il rase lui-même la barbe de ses boïars et décrète que les barbus récalcitrants devront payer un impôt ; ils recevront comme quittance un jeton de bronze avec l'image d'une barbe et cette devise : la barbe est un fardeau inutile.

En même temps le costume étranger, à l'allemande, devient de rigueur. Les femmes sortent du terem où la coutume orientale les confinait. Atterrés par ces nouveautés impies, les Vieux-Croyants, les sectaires appelés *Khlysti*, du nom déformé de Christ, dénoncent Pierre comme l'Antéchrist et, couchés dans des cercueils, à moins qu'ils ne préfèrent monter volontairement sur le bûcher, attendent la fin du monde.

Le symbole de cette orientation nouvelle est le transfert de la résidence des tsars dans une ville neuve, sans traditions, fenêtre ouverte sur l'Europe, baptisée du nom allemand ou plutôt hollandais de *Pieterburg* : la ville de Pierre. L'emplacement choisi par le tsar à l'embouchure de la Néva, dans le golfe de Finlande, sur un terrain récemment arraché aux Suédois, répondait exactement à ses vues ; mais il fallut une volonté de fer pour briser la résistance du peuple, écarter les menaces des Suédois, qui ne furent matés qu'en 1709 après la victoire de Poltava, et faire surgir de marécages glacés la nouvelle capitale d'un grand empire.

Un second voyage que le tsar entreprit en 1716 en Occident, mais cette fois, principalement en France qu'il aurait voulu détacher de l'alliance avec la Suède, lui permit d'embaucher à Paris toute une équipe d'artistes et d'artisans qui,



IX — ÉGLISES À PYRAMIDE ET À KOKOCHNIKI DE KOLOMENSKOÏÉ ET D'OSTROVO, PRÈS MOSCOU.



X — MOSCOU. ÉGLISE DU BIENHEUREUX BASILE.



XI — ÉGLISE PYRAMIDALE EN STYLE BAROQUE DE FILI, PRÈS MOSCOU.



XII — ÉGLISE EN BOIS À COUPOLETTES MULTIPLES DE KIJI DANS LA RUSSIE DU
NORD.

sous la direction de l'architecte Leblond, vinrent collaborer à la création de Pétersbourg et du château de Peterhof, construit sur le modèle de Versailles.

Le gouvernement des femmes : Élisabeth et Catherine la Grande. — Lorsque le géant épileptique qui avait donné au navire russe un coup de barre décisif fut soudainement terrassé, en 1725, il s'en fallut de peu que son œuvre ne fût détruite par ses successeurs et que Pétersbourg, à peine né, ne devint une ville morte. Il fut question de ramener le gouvernement à Moscou. Mais les favoris allemands ou baltes de la tsarine Anna Ivanovna, veuve du duc de Courlande, préférèrent rester à Pétersbourg où ils se sentaient moins dépaysés et plus en sûreté.

Le XVIII^e siècle a été partout en Europe le siècle des femmes. Mais, tandis qu'en France ce sont les maîtresses du roi qui gouvernent, en Russie ce sont les impératrices et leurs amants. Pierre II et Pierre III ne comptent pas plus que des fantoches. Le pouvoir est exercé par quatre impératrices qui se succèdent sur le trône de Pierre le Grand : sa femme, Catherine I^{re}, qui ne fit que passer (1725-1727), sa nièce Anna Ivanovna (1730-1740), sa fille Élisabeth Petrovna (1741-1762) et, enfin, sa véritable héritière, sinon par le sang, du moins par le génie : Catherine II (1762-1796).

Si l'on excepte les dix ans de règne d'Anna Ivanovna, tenue en lisière par ses favoris allemands : Biron, Munnich et Osterman, on peut dire que ce gouvernement par les femmes a été très favorable à l'influence française. Élisabeth avait été fiancée au Dauphin et bien qu'elle eût été évincée par la Polonaise Marie Leczynska, elle garda toute sa vie un faible pour Louis XV. Coquette et sensuelle, elle subissait le prestige de la mode parisienne : elle attendait avec une impatience fébrile l'arrivée de la poupée du faubourg Saint-Honoré, messagère de la mode, pour commander à Paris ses robes et ses fards.

L'art français bénéficiait de ces inclinations et lorsque, sur le conseil d'un de ses amants, le comte Chouvalov, elle fonda, en 1758, l'Académie impériale des beaux-arts, elle en fit une succursale des Académies royales de Paris.

Allemande d'origine, Catherine II n'éprouvait aucune sympathie pour la monarchie française qui préférait obsti-

nément à l'alliance russe celle des Suédois et des Turcs; pour la France révolutionnaire elle n'avait que de la haine. Mais elle était nourrie de notre littérature au point qu'elle écrivait en français, même à son compatriote Grimm. Elle se flattait d'être l'élève de Voltaire, la protectrice de Diderot, l'admiratrice de Buffon, qui étaient pour elle de précieux agents de publicité. Elle correspondait familièrement avec M^{me} Geoffrin, reine des salons de la rue Saint-Honoré. C'est au sculpteur français Falconet, ami des encyclopédistes, qu'elle commanda la statue équestre de Pierre le Grand.

La guerre patriotique de 1812. — Son fils, Paul I^{er}, demi-fou qu'elle avait tenu en tutelle, ne songeait qu'à prendre le contre-pied de tout ce qu'avait fait sa mère qu'il détestait; il n'en eut pas le temps. Il se croyait appelé à rétablir l'ordre en Europe; mais il fut assassiné, en 1801, par des conjurés que la peur rendait braves, au château Saint-Michel où il s'était retranché comme une bête traquée.

Alexandre I^{er}, qui lui succéda (1801-1825), était un esprit plus pondéré, bien qu'il ait sombré, vers la fin de sa vie, dans un mysticisme sentimental. Battu par Napoléon à Austerlitz et à Friedland, il signe le traité de Tilsitt. Mais bientôt après cette trêve, les hostilités reprennent de plus belle entre les deux empereurs d'Orient et d'Occident, qui ne s'entendent pas pour partager l'Europe. Napoléon s'engage dans la campagne de Russie qui finit, après l'incendie de Moscou, par une retraite désastreuse. L'Allemagne se soulève à son tour contre la domination napoléonienne. Les Cosaques lui prêtent main forte et campent sur les Champs-Élysées. Au congrès de Vienne, qui donne un nouveau statut politique à l'Europe momentanément pacifiée, Alexandre joue un rôle prépondérant.

Slavophiles et Occidentalistes. — Sa politique extérieure s'achève donc par un triomphe. Il n'en va pas de même du règne de son frère Nicolas I^{er} (1825-1855), troisième fils de Paul I^{er}, qui monte sur le trône par suite de la renonciation de son frère Constantin. Gendre du roi de Prusse, il admirait profondément le militarisme prussien. Influencé par son entourage de barons baltes, renforcé dans son autocratie par l'échec de la conspiration des Décabristes, il soumet la Russie à un intolérable régime

policier, bride les universités soupçonnées de répandre des idées subversives, impose à la littérature et à la presse une censure rigoureuse.

La France, qu'il considère comme le creuset diabolique des révolutions, lui est suspecte et antipathique. Après la Révolution de juillet 1830, il ordonne au gouverneur de Cronstadt d'interdire l'entrée du port aux vaisseaux battant pavillon tricolore; il refuse de reconnaître Louis-Philippe comme souverain légitime et le traite en usurpateur. Son attitude est la même après 1848 à l'égard de Napoléon III.

Mais il présumait trop de sa force. Ses visées sur les Balkans où il prétendait exercer un protectorat sur les Roumains et les Slaves méridionaux, occuper Constantinople et les détroits : but constant de la politique russe, déchaînèrent, en 1854, la guerre de Crimée où ses troupes de parade ne purent résister à la supériorité de commandement et d'armement de la coalition franco-anglaise. Désespéré de l'effondrement de sa politique, il se serait suicidé en 1855.

C'est sous son règne que l'opinion publique se partage en Russie entre deux camps : les *Slavophiles* et les *Occidentaux*. Pour les premiers, la Réforme de Pierre le Grand a été une erreur funeste. La sainte Russie n'a rien à gagner à se mettre à l'école du rationalisme et du matérialisme de l'Occident; elle doit rester fidèle à son passé et conserver pieusement son originalité foncière dans ses institutions comme dans le domaine littéraire et artistique.

Les Occidentaux (*Zapadniki*) professent, au contraire, que la Russie ne s'oppose pas à l'Europe, qu'elle est simplement en retard sur elle et doit rattraper le temps perdu. La Révolution pétroviennne leur apparaît comme un immense progrès : il n'y a qu'à continuer dans cette voie.

Ce heurt d'opinions qui se manifeste dans la littérature et l'art russes au milieu du siècle dernier n'est qu'un des épisodes de l'éternel conflit entre le nationalisme, éveillé par la guerre patriotique, et le cosmopolitisme. Mais, sous le règne d'Alexandre II (1855-1881), d'autres préoccupations, de caractère purement social, vont passer au premier plan.

L'abolition du servage. — L'économie rurale de la Russie était fondée sur l'institution du servage, qui prenait

parfois, comme l'esclavage antique, une forme patriarcale, mais qui dégénérait, la plupart du temps, dans les domaines des gros propriétaires fonciers, en exploitation inhumaine. Les écrivains, les peintres eux-mêmes menaient campagne contre cette survivance d'un régime social partout aboli en Europe, et qui ne subsistait que chez les esclavagistes américains. A défaut de libertés politiques, Alexandre II décida, en 1861, de leur donner satisfaction en abolissant le servage.

Mais cette concession ne désarma pas les terroristes ou *nihilistes* qui l'assassinèrent vingt ans plus tard en lançant une bombe dans sa voiture, après que le congrès de Berlin, qui mit fin à la guerre d'Orient de 1878, eût réduit une fois de plus à néant les espoirs que les Panslavistes russes fondaient sur le partage de l'Empire ottoman.

L'agonie du tsarisme. — Le principal événement du règne d'Alexandre III (1881-1894) est la signature de l'Alliance franco-russe, destinée à faire contrepoids à la Triple-Alliance germano-austro-italienne. Sa politique intérieure, aussi réactionnaire que celle de Nicolas I^{er}, ne fit qu'attiser la fermentation révolutionnaire.

Son fils Nicolas II (1894-1917) était un faible qui se trouva aux prises avec des difficultés insurmontables. A la suite des revers de la guerre contre le Japon, qui dévoilaient l'impéritie et la corruption du régime, il se voit contraint de donner satisfaction à l'opinion en convoquant un simulacre de Parlement : la *Douma*. Mais ce passage de l'autocratie à la monarchie constitutionnelle apparut bientôt comme un leurre.

La guerre mondiale de 1914 révéla, une fois de plus, la faiblesse du colosse russe. Dès 1916, l'armée, travaillée par la propagande révolutionnaire, se débande; les paysans s'emparent des terres, les ouvriers des usines. Nicolas II est contraint d'abdiquer. La famille impériale est massacrée à Ékaterinbourg. Après la paix honteuse de Brest-Litovsk, qui est une abdication nationale, la Russie, amputée de toutes ses dépendances allogènes : provinces Baltiques, Pologne et Bessarabie, est rejetée vers l'Asie.

La Révolution bolcheviste et le retour à Moscou. — La Révolution bolcheviste d'octobre 1917 (vieux style) met

fin non seulement au régime tsariste, mais à la *période pétersbourgeoise*, qui avait duré un peu plus de deux cents ans. Pétersbourg, dont le nom avait été nationalisé sous la forme de *Petrograd*, pour être, finalement, bolchevisé en *Leningrad*, est abandonné sous la menace d'une occupation allemande. En 1918 le nouveau gouvernement s'installe au cœur même de la Russie, à Moscou qui reprend son rang de capitale.

En 1923 les Soviets abolissent le nom de la Russie qui devient un État fédératif désigné par les initiales U. R. S. S. (Union des Républiques soviétiques socialistes). La fédération comprend sept républiques autonomes, dont les plus importantes sont la Grande-Russie avec cent millions d'habitants, l'Ukraine avec trente millions, les républiques de Transcaucasie avec six millions. Cette union, librement ouverte à toute république socialiste, de quelque pays qu'elle soit, vise à devenir une union mondiale.

La Révolution s'étend à tous les domaines. Elle est culturelle autant que sociale. La lutte contre la religion fait partie de la lutte de classe contre la bourgeoisie. Les biens d'Église sont confisqués; les prêtres exécutés ou déportés en masse. La *Ligue des athées* enrôle comme pionniers des enfants de six ans. Les églises désaffectées sont transformées en théâtres, en cinémas, en musées. Le plan quinquennal de l'athéisme doit supprimer totalement la religion, opium du peuple. La notion de Dieu est bannie de l'enseignement soviétique comme une survivance du moyen âge, un instrument d'abêtissement et d'oppression des classes ouvrières (1).

Il s'agit non seulement de déchristianiser la sainte Russie, mais de renouveler radicalement sa structure économique en transformant à une cadence très rapide un pays essentiellement agricole en pays industriel. L'idéal est de rattraper et de dépasser les États-Unis. A cet effet, les Soviets organisent, sous le nom de *sovkhoz*, des exploitations agricoles modèles. Avec l'aide de techniciens allemands et américains qu'on renvoie après les avoir utilisés, on construit sur le Dniepr la plus grande station électrique d'Europe; dans l'Oural, une des plus grandes aciéries du monde.

(1) On sait que cette virulente campagne antireligieuse s'est calmée peu à peu à mesure que le régime évoluait et qu'aujourd'hui les Soviets se sont réconciliés avec l'Église orthodoxe. L'ère des persécutions est close.

Cet effort gigantesque, accompli au prix d'énormes sacrifices, place l'U. R. S. S., au moment où éclate la seconde guerre mondiale de 1939, dans une situation très forte que le Géorgien Staline, successeur de Lénine, va exploiter à fond avec autant de diplomatie que d'énergie. La Russie bolcheviste s'allie d'abord à l'Allemagne hitlérienne pour donner de l'air à Leningrad aux dépens de la Finlande, reconquérir les Provinces baltiques, repartager pour la quatrième fois la Pologne. Ces résultats une fois acquis, elle fait volte-face et, de concert avec l'Angleterre et les États-Unis, elle s'efforce d'abattre le germanisme envahissant pour avoir les mains libres dans les Balkans. On sait avec quelle admirable vaillance les armées russes, un moment refoulées jusqu'à la Volga et au Caucase, réussirent à triompher d'un ennemi formidablement armé et à le ramener de Stalingrad à Berlin. De l'épreuve terrible de cette guerre sans merci, le colosse russe sort prodigieusement grandi : ses pieds d'argile sont devenus des pieds d'airain (1).

Ainsi les buts de guerre de la Nouvelle Russie rejoignent ceux de la Russie tsariste. Ses ambitions sont les mêmes que celles de Pierre le Grand et de Catherine II : accès des mers libres, protectorat des Slaves occidentaux et méridionaux, de la Pologne et des Balkans. La seule différence est que ces ambitions s'appuient sur une idéologie révolutionnaire internationale au lieu de s'inspirer ouvertement d'un idéal panslaviste, c'est-à-dire d'une doctrine raciale.



Si, vue sous cet angle, l'histoire de la Russie nous apparaît, à travers ses tragiques fluctuations, comme orientée vers un but unique et invariable, il n'en va pas de même de son évolution artistique dont le caractère le plus frappant est, au contraire, d'être *discontinue*.

L'art russe se divise en deux périodes très tranchées que sépare la Révolution pétroviennne : une période *byzantine* et une période *occidentale*. C'est un art à deux versants. Entre la Russie d'avant et celle d'après Pierre le Grand, la coupure est nette. Il semble qu'en passant de l'art byzantin, qui se survit en Russie jusqu'au XVIII^e siècle, à l'art

(1) Le pseudonyme de Staline, qui signifie « l'homme d'acier » prend ainsi une valeur de symbole.

baroque, puis classique de l'Occident, on change soudain d'atmosphère et de climat.

Aucun pays d'Occident ne nous offre un pareil spectacle de brusque renouvellement. En Allemagne le moyen âge persiste longtemps sous le vernis superficiel de la Renaissance italienne. La Révolution française n'a pas eu d'effets comparables à la réforme de Pierre le Grand : car le style Louis XVI se prolonge sans la moindre solution de continuité dans le style Directoire et le style Empire. En Russie, au contraire, il a suffi de l'oukaze d'un autocrate pour déraciner un art presque millénaire et lui substituer un art entièrement différent.

Il est donc impossible d'étudier, comme on le fait pour les autres pays, le développement des différentes techniques : architecture, sculpture, peinture depuis leur origine jusqu'à nos jours. Tout exposé de l'art russe se scinde nécessairement en deux parties : l'art byzantin antérieur à Pierre le Grand et l'art occidentalisé de la période pétersbourgeoise.

Tableau chronologique.

- 862. Appel des Varègues scandinaves et avènement de la dynastie de Rurik.
- 989. Conversion de la Russie au christianisme de rite grec.
- 1005. Schisme byzantin.
- 1236. Invasion tatare.
- 1472. Mariage d'Ivan III avec Sophie Paléologue.
- 1547. Ivan le Terrible prend le titre de tsar.
- 1598. Extinction de la dynastie de Rurik.
- 1613. Avènement de la dynastie des Romanov.

- 1703. Fondation de Pétersbourg par Pierre le Grand.
- 1717. Voyage de Pierre le Grand à Paris et embauchage d'artistes français.
- 1741. Coup d'État d'Élisabeth.
- 1758. Fondation de l'Académie des beaux-arts.
- 1762. Avènement de Catherine II.
- 1796. Mort de Catherine II.
- 1812. La Guerre patriotique.
- 1861. Abolition du servage par Alexandre II.
- 1914-1918. Première guerre mondiale.
- 1917. Révolution bolcheviste d'octobre.
- 1918. Transfert de la capitale à Moscou.
- 1939-1945. Seconde guerre mondiale.

PREMIÈRE PARTIE

L'ART RUSSE
AVANT
PIERRE LE GRAND

CHAPITRE PREMIER

Architecture et sculpture prémongoles.

L'art *gréco-scythe* de la mer Noire peut être considéré comme le premier chapitre ou le prélude de l'histoire de l'art russe; mais il n'intéresse que l'art décoratif, puisque les objets trouvés sous les monticules funéraires des *kourganes* sont exclusivement des poteries et des pièces d'orfèvrerie. En outre, il est antérieur au peuplement slave de la plaine russe. Il rentre donc plutôt dans le domaine de l'art grec et de l'art barbare dont il est l'amalgame.

Il n'y a pas lieu d'insister davantage sur l'art *païen* de la Russie, puisque nous n'avons conservé aucune trace des temples et des idoles polycéphales en bois dont parlent les chroniqueurs allemands, notamment Helmold dans son *Chronicon Slavorum*.

Les monuments les plus curieux de l'époque préchrétienne sont de grossières statues de pierre, représentant des femmes nues ou vêtues d'une courte tunique que les archéologues russes appellent *kamennya baby*. Ces statues, qui ont été trouvées comme les trésors d'orfèvrerie gréco-scythe dans la région des steppes, appartiennent sans doute, si l'on en juge par leur exécution, à des époques différentes : les unes sont des blocs de pierre à peine dégrossis; d'autres laissent deviner des indications de coiffure ou de vêtements; les plus évoluées ont les bras détachés du tronc.

En somme, l'art russe proprement dit ne commence qu'à la fin du *x^e* siècle, après la conversion de Vladimir et de son peuple au christianisme. Encore faut-il reconnaître que jusqu'au *xv^e* siècle il ne sera qu'une colonie ou, si l'on préfère, une variété provinciale de l'art byzantin. Quelques traits originaux, dont la plupart s'expliquent par les exigences d'un climat plus rude ou l'inexpérience de la main-d'œuvre, apparaissent dès l'époque prémongole; mais c'est seulement après la chute de Constantinople que l'art

russo-byzantin, émancipé, prendra un caractère national.

Dans la période de moins de deux siècles et demi (989-1236) qui précède l'invasion mongole, l'art russe chrétien a eu trois centres principaux : *Kiev*, *Novgorod* et *Vladimir*.

L'art byzantin ne rayonne pas dans ces colonies avec la même intensité. Il faut tenir compte de la distance : Kiev est beaucoup plus rapproché de Byzance que Novgorod et Vladimir. Les courants commerciaux ont aussi leur importance : Kiev et Novgorod sont des étapes de la route des Varègues au pays des Grecs, tandis que Vladimir, situé dans le bassin de la Volga, gravite vers le Caucase et l'Arménie. Enfin, l'état politique et social constitue un dernier facteur qui est loin d'être négligeable : il est évident que l'art impérial et officiel de Byzance trouve un terrain plus favorable à Kiev et à Vladimir, qui sont des résidences princières, qu'à Novgorod, qui est une république marchande.

I. — *Kiev*.

C'est à Kiev, la cité baptismale, le berceau du christianisme en Russie qu'il faut aller chercher les monuments les plus anciens de l'architecture russe.

L'église de la *Dîme* (*Desiatinaïa*), fondée en 989, est ainsi appelée parce que saint Vladimir la dota de la dixième partie de ses revenus. Il l'avait enrichie de colonnes de marbre, de mosaïques et d'icônes enlevées à Korsoun en Crimée. Mais elle s'écroula en 1240 à l'époque des invasions mongoles et il n'en reste plus que les fondations.

Par suite de cette destruction, la doyenne des églises russes est la cathédrale *Sainte-Sophie* de Kiev, élevée de 1017 à 1037, par Iaroslav le Sage en commémoration d'une victoire qu'il avait remportée sur les Petchénègues. Elle a été, malheureusement, défigurée par les restaurations du XVII^e et du XVIII^e siècle, ordonnées par le métropolite Pierre Mohyla et le légendaire hetman des Cosaques, Ivan Mazèppa : de sorte que cette église byzantine du XI^e siècle a pris, comme Saint-Jacques de Compostelle, l'aspect déconcertant d'une collégiale baroque.

Par son plan d'une largeur démesurée, elle différerait complètement de l'église de la *Dîme*, bâtie sur un plan basilical. Elle se composait de cinq nefs, portées plus tard

à neuf, aboutissant à cinq absides et surmontées de treize coupoles étagées en pyramide. Aux extrémités de la façade s'élevaient deux tours rondes où étaient logés des escaliers à vis donnant accès aux tribunes et aux appartements du palais contigu à l'église.

La décoration en mosaïques d'une magnificence vraiment impériale était digne de l'ampleur de la construction.

Le vocable de Sainte-Sophie, choisi par le grand prince Iaroslav, laisse clairement entendre qu'il voulait rivaliser avec la « Grande Église » de Justinien. On en a conclu sans discernement que Sainte-Sophie de Kiev était une imitation de Sainte-Sophie de Constantinople ou de la Nouvelle-Basilique, la *Nea*, construite sous les Comnènes. En réalité, il n'en est rien. Le plan d'une largeur anormale, puisque l'église est plus large que longue, rappelle beaucoup plus certaines églises caucasiennes, comme celle de Mokhvi en Abkhazie ou même la mosquée de Cordoue que la *Nea* de Constantinople. La juxtaposition dans un même édifice de mosaïques et de fresques aurait paru aux maîtres byzantins une hérésie, ou du moins, une faute de goût. On ne peut donc parler d'une copie servile de modèles byzantins.

Les autres églises de Kiev qui dataient du règne d'Iziaslav : l'église du monastère des Catacombes, creusées dans les falaises qui bordent la rive droite du Dniepr, Saint-Michel aux coupoles d'or, et Saint-Cyrille ont beaucoup souffert des invasions tatars.

Quant à la fameuse *Porte d'Or*, dont le nom rappelait une des entrées de Jérusalem et de Constantinople, elle fut victime du vandalisme de l'Allemand Munnich, favori de la tsarine Anna Ivanovna, qui la fit sauter en 1732.

La ville d'Ukraine qui, après la capitale, a conservé les monuments les plus intéressants de l'époque pré-mongole est Tchernigov. La cathédrale de la Transfiguration communiquait, comme Sainte-Sophie, avec le palais du prince qui pouvait se rendre directement de ses appartements dans les tribunes. Une autre église remarquable est celle du monastère Eletski, ainsi appelé parce qu'on trouva sur son emplacement une icône miraculeuse de la Vierge en bois de sapin (elovy). Ses coupoles ont été modernisées de même que celles de l'église Saint-Basile (Vassili) d'Ovroutch.

2. — *Novgorod.*

Une république de marchands, si prospère qu'elle fût, ne pouvait avoir la prétention de rivaliser avec la résidence d'un souverain aussi puissant que le grand prince de Kiev.

C'est pourquoi l'architecture bourgeoise de Novgorod est beaucoup plus modeste, tant au point de vue des dimensions que de la décoration des édifices, que l'architecture princière de Kiev.

Il suffit pour s'en rendre compte de comparer les deux cathédrales dédiées à sainte Sophie qui jalonnent la route du pays des Grecs au pays des Varègues. *Sainte-Sophie de Novgorod*, construite de 1045 à 1052, quelques années après la cathédrale Kievienne, n'a plus que trois absides au lieu de cinq; les colonnes de marbre sont remplacées par des piliers en pierre, les mosaïques par de simples fresques. (Pl. I.)

Les églises paroissiales élevées au XII^e siècle dans le quartier populaire du Commerce, qui s'étend sur la rive droite du Volkhov, ou dans les environs de Novgorod sont d'une simplicité encore plus nue. Elles se réduisent à un cube de maçonnerie festonné à l'est par trois absides semi-circulaires. Dans l'église de Saint-Nicolas-Thaumaturge à Lipna, construite en 1292, à huit verstes de Novgorod sur une petite île du lac Ilmen, on va même jusqu'à supprimer les absidioles latérales. La coupole, généralement unique, est portée par quatre piliers. L'ornementation des façades reste d'une extrême sobriété : des contreforts de très faible saillie, reliés par des arcatures trilobées, rappellent les bandes lombardes du premier art roman; une frise d'ornements en creux règne au sommet du tambour à la naissance de la coupole, et c'est tout.

Cette pauvreté, qui confine parfois à l'indigence, ne manque pas de noblesse : les proportions sont heureuses et l'architecture s'harmonise à merveille avec le paysage.

Ce qui fait pour nous le principal intérêt de ces modestes églises novgorodiennes, c'est qu'elles se libèrent du schéma byzantin pour ébaucher des solutions originales.

La rigueur de la température hivernale, aggravée par l'absence de vitres remplacées parfois par des plaques de mica, exigeait impérieusement la réduction du diamètre des baies : c'est pourquoi les fenêtres sont étroites comme des meurtrières pour ne pas laisser entrer l'air froid. Mais

il faut cependant qu'elles laissent passer la lumière : le problème est ingénieusement résolu en les ébrasant vers l'intérieur.

Dans un pays où la pluie et la neige tombent en abondance, il ne pouvait être question de copier les coupoles aplaties du type de Sainte-Sophie de Constantinople, qui se seraient inévitablement effondrées. On prit modèle sur l'architecture locale en bois et c'est ainsi qu'on voit apparaître à Novgorod, dès le ^{xii}^e siècle, sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir l'imitation de prototypes orientaux, des coupoles juchées sur de hauts tambours, comme des têtes sur un long cou, qui vont devenir une des caractéristiques originales de l'architecture russe.

Ce galbe à la fois aigu et renflé, qui a l'avantage, comme les toits à pignon de l'Occident, de laisser glisser la pluie et la neige, est susceptible de nombreuses variantes : la panse est plus ou moins ventrue, la pointe plus ou moins effilée. Une croix haubannée de chaînes dorées prolonge toujours l'élan des coupoles groupées harmonieusement par trois ou par cinq.

Si l'architecture religieuse de Novgorod est beaucoup moins assujettie que celle de Kiev à l'imitation de Byzance, ce n'est pas seulement à cause de la distance et du climat, mais parce que l'influence byzantine se heurte dans le Nord à des influences germaniques. Les marchands de Novgorod étaient en relations d'affaires avec la Ligue hanséatique qui contrôlait tout le commerce de la Baltique et qui avait fondé des comptoirs à Riga en Lettonie, à Revel en Estonie. Il était inévitable qu'à la tradition byzantine, solidement ancrée par la communauté de religion, on vit se substituer l'influence beaucoup plus proche de l'Allemagne.

La plus ancienne preuve de ces relations artistiques est fournie par les portes en bronze de Sainte-Sophie. On les appelle *portes de Korsoun* ; car, d'après la légende, elles auraient été rapportées de Kherson en Crimée par saint Vladimir. En réalité, elles n'ont rien de commun ni par la technique, ni par l'iconographie avec les portes en bronze fondues à Constantinople.

Au lieu d'être damasquinées, c'est-à-dire gravées en creux, elles présentent un décor de figures en relief, travaillées au repoussé. Certains détails iconographiques attestent mieux encore leur origine occidentale : c'est ainsi

que pour faire son entrée à Jérusalem, Jésus, tenant à la main une palme tressée, est à califourchon sur un cheval caparaçonné au lieu d'être assis à la mode de l'Orient.

Mais il y a plus. Ce qui tranche la question sans discussion possible, c'est la présence d'inscriptions latines à côté desquelles on a gravé après coup des inscriptions en langue russe. Sur la mandorle du Christ en Majesté trônant sur un arc-en-ciel et foulant aux pieds l'aspic et le basilic, on déchiffre : *Dominus virtutis* et à côté du Christ aux Limbes, on lit la légende : *Christus descendit ad Infernos*. Il n'est donc pas douteux que ces portes ont été exécutées en pays catholique.

Un examen plus attentif permet de déterminer le lieu de fabrication. Sur un des panneaux figurent deux prélats mitrés, dont l'un est l'évêque Wichmann de Magdebourg, et l'autre l'évêque polonais Alexandre de Plock. On peut en conclure que ces portes, commandées pour la cathédrale de Plock, furent fondues sous l'épiscopat de Wichmann (1156-1192) à Magdebourg où la sculpture en bronze était aussi répandue qu'à Hildesheim : elles furent achetées ensuite par des marchands de Novgorod qui en firent hommage à leur cathédrale.

L'influence allemande s'accroît à la fin du moyen âge qui marque l'apogée de la Ligue hanséatique. Le clocher-arcade de Sainte-Sophie, en forme de pignon percé de deux rangées d'ouvertures où sont suspendues les cloches, en est la preuve manifeste. Nous savons qu'au x^v^e siècle l'archevêque de Novgorod Euthyme fit venir des architectes allemands pour reconstruire dans l'enceinte du Kreml son palais épiscopal, dont la grande salle à pilier central servira plus tard de modèle au palais à facettes du Kreml de Moscou.

Non loin de Novgorod la petite ville de Pskov possède de nombreuses églises du même type (pl. II). Ce sont des édifices de proportions exiguës, dont la coupole, sobrement décorée, est généralement flanquée d'un clocher-arcade. Une particularité des églises pskovitaines que nous retrouverons à Moscou est l'adjonction de galeries closes, appelées *paperty*, qui règnent sur tout le pourtour à l'exception de l'abside et permettent en hiver d'abriter les fidèles trop à l'étroit dans l'église. Trois porches voûtés en berceau et couverts d'un toit en bâtière donnent accès à ce narthex en équerre.

3. — *Vladimir.*

Les églises de la principauté de Souzdalie dans la région boisée de la haute Volga, où les grands princes de Kiev se replièrent au XII^e siècle pour échapper aux perpétuelles incursions des nomades de la steppe, font l'effet d'un véritable paradoxe : ce sont des *églises en pierre* dans un pays de forêts qui ne connaissait que l'architecture en bois et ce sont des *églises sculptées* dans un pays qui, comme tout l'Orient byzantin, était réfractaire à la sculpture.

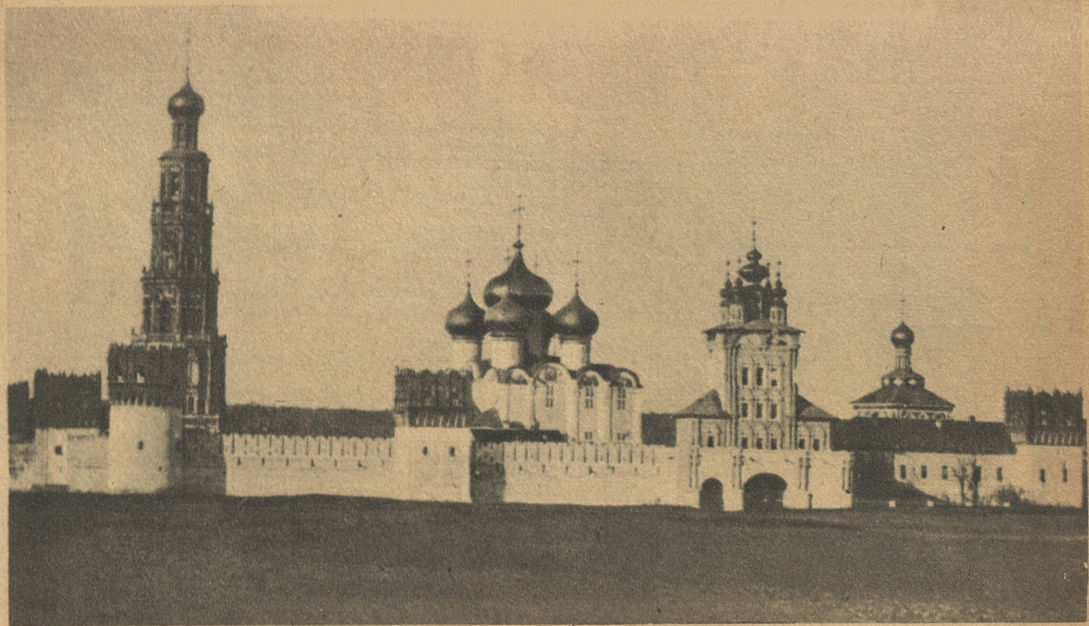
Les monuments de ce groupe sont peu nombreux, une dizaine tout au plus. Ils ont été construits de 1160 à 1230 environ sous les règnes de Iouri Dolgorouki, André Bogolioubski et Vsevolod « le Grand nid ». Plusieurs ont été détruits au moment de l'invasion mongole; d'autres ont subi des restaurations trop radicales pour offrir un intérêt archéologique.

Parmi ceux qui subsistent, les plus intéressants sont la cathédrale de la Dormition et Saint-Dmitri de Vladimir datées, l'une de 1158, l'autre de 1195, l'église-bijou de l'Intercession de la Vierge sur la Nerl (1165), la cathédrale de Souzdal (1222), et Saint-Georges d'Iouriev-Polski (1230).

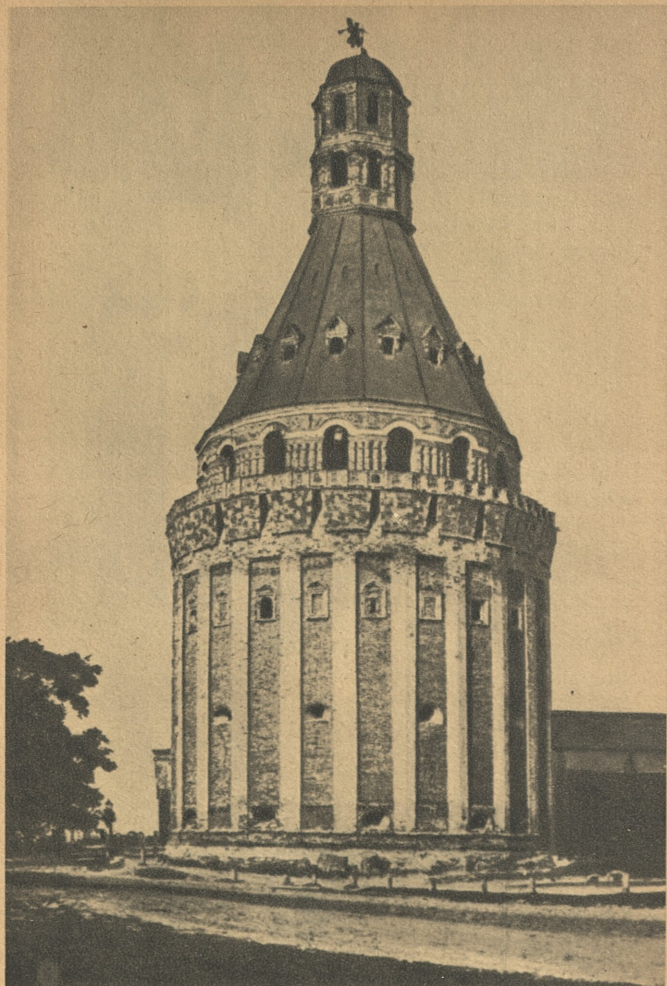
Ce sont des églises de petites dimensions, bâties sur un plan carré et coiffées d'une coupole, sans accompagnement de clocher. Les murs revêtus de parements de pierre sont divisés, par des pilastres, en panneaux dont les vastes surfaces offraient un champ très favorable à la décoration sculptée.

C'est par la profusion du décor plastique que ces églises souzdaliennes se distinguent au premier coup d'œil des églises de Kiev et de Novgorod où la sculpture figurée ne joue aucun rôle. Cette anomalie s'explique par l'emploi de la pierre, par l'imitation de modèles arméniens ou, peut-être, parce que l'autorité du métropolite hostile à la sculpture, toujours suspecte d'idolâtrie, se faisait moins sentir dans un territoire de colonisation que dans des centres religieux plus surveillés tels que Kiev et Novgorod.

Quoi qu'il en soit, le décor sculpté, encore timide et discret dans la petite église de la Nerl (pl. III), où il ne fait que souligner l'architecture, devient de plus en plus envahissant à mesure qu'on avance vers le XIII^e siècle. A Saint-Dmitri de Vladimir, il recouvre les fûts de colonnes,



XIII — COUVENT FORTIFIÉ DE NOVO-DEVITCHY. A MOSCOU.



XIV — MOSCOU, ANCIENNE TOUR D'ANGLE DU COUVENT SIMONOV.



XV — IAROSLAVL. DÉCORATION EN BRIQUES ET CARREAUX DE FAÏENCE.



XVI — IAROSLAVL. ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE-DE-TOLTCHKOVO.

escalade le tambour de la coupole. La profusion décorative atteint son paroxysme à Iouriev-Polski où la sculpture prend d'assaut tout le champ des façades, depuis la base jusqu'au faite : c'est un foisonnement inextricable de rinceaux, d'entrelacs, de fleurons, d'oiseaux et de monstres chimériques.

Il n'y a pas lieu d'y chercher plus que dans un tapis de chasse persan un programme iconographique. Les sujets les plus hétéroclites sont juxtaposés au gré du hasard; l'enseignement est manifestement sacrifié au décor. Peut-être faut-il tenir compte, notamment à Iouriev-Polski, de restaurations maladroites, qui ont amené des déplacements de bas-reliefs et compliqué le puzzle. Mais il n'y a jamais eu rien de comparable au programme cohérent et fortement lié dans toutes ses parties des portails de nos cathédrales gothiques.

A Saint-Dmitri de Vladimir (pl. IV), le roi David, assis entre des lions débonnaires, voisine avec l'Ascension d'Alexandre enlevé au ciel dans un char attelé de deux griffons. Parmi les personnages sous arcades on a pu identifier les saints Boris et Glèbe. A Iouriev l'Annonciation, la Crucifixion, la Transfiguration alternent avec la ménagerie chimérique des Bestiaires, les Sirènes et les Centaures.

De quelle source jaillit cet art qui est assurément un art d'importation, puisque la Souzdalie était, avant le XII^e siècle, une terre vierge dépourvue de toute tradition d'architecture et de sculpture en pierre?

On est frappé, au premier abord, par les ressemblances singulières qui existent entre ces petites églises de la haute Volga et l'architecture romane de l'Occident. Ces galeries d'arcatures, ces portails largement ébrasés à plusieurs rangs de voussures, ces bas-reliefs méplats découpés dans les parements se retrouvent à Poitiers, à Ratisbonne. Le griffon passant d'Iouriev avec sa queue en palmette rappelle celui d'Angoulême; l'Ascension d'Alexandre est un thème fréquent en Lombardie et en Rhénanie. Puisqu'un chroniqueur nous raconte que, pour construire la cathédrale de la Dormition à Vladimir, André Bogolioubski embaucha des maîtres « de tous pays », ne peut-on pas supposer que parmi ces maîtres il y avait des Occidentaux; en sorte que les églises de la lointaine Souzdalie seraient un rameau détaché de l'art roman?

Cette hypothèse se heurte à de graves objections. La distance, l'absence de relais, le fossé creusé par le schisme grec entre l'Orient orthodoxe et l'Occident catholique rendent l'existence de relations artistiques très problématique. D'autre part, la broderie sculptée qui recouvre les églises souzdaliennes a un caractère « atectonique » tout à fait exceptionnel dans les églises romanes où le dessin sculpté, d'un relief beaucoup plus accentué, est subordonné au cadre architectural. Les « rencontres » iconographiques peuvent s'expliquer, sans qu'il y ait eu influence directe, par une source commune qui serait en l'espèce l'art byzantin.

Des raisons très fortes militent en faveur d'une autre hypothèse à laquelle presque tous les archéologues se rallient aujourd'hui. L'art souzdalien aurait sa source non en Occident, mais au Caucase ou plutôt en Transcaucasie. Nous avons dit l'importance des voies fluviales en Russie. Or, Vladimir est situé sur un affluent de la Volga, qui constitue un moyen d'accès très facile vers l'Arménie et la Géorgie. En outre, nous savons que les princes de Souzdalie étaient liés par des alliances dynastiques avec les souverains du Caucase : Iouri II Dolgorouki épousa la célèbre reine de Géorgie Tamara.

Ces présomptions sont confirmées par une identité de style presque absolue entre les églises très précoces des chrétientés transcaucasiennes et celles de la haute Volga. Il suffit pour s'en assurer de comparer Saint-Dmitri de Vladimir avec Mtskhet en Géorgie, ou mieux encore, avec Akhtamar en Arménie. Même appareil en pierre, mêmes proportions menues, même prédilection pour les frises d'arcatures aveugles et les portails ébrasés, même technique de bas-reliefs méplats appliqués sur les parements comme une passementerie. En vérité, on ne saurait rêver parallélisme plus saisissant. Force est donc de conclure que l'architecture souzdalienne est une dérivation de l'art arménien.

Peut-être cette bouture aurait-elle donné avec le temps des fleurs rares, des variétés originales. Mais la rose à peine éclosée fut brutalement fauchée par les hordes mongoles qui saccagèrent la Souzdalie. Cet art tué en pleine croissance renaîtra après la tourmente à Moscou, mais sans la sculpture, impitoyablement proscrite par le rigorisme de l'Église orthodoxe.

CHAPITRE II

L'architecture moscovite.

Au ^{xiv}^e siècle, Moscou, simple village en bois qui n'avait joué jusqu'alors aucun rôle dans l'histoire de la Russie, devient, grâce aux avantages de sa situation géographique et à l'habile politique de ses princes, le foyer de la résistance au joug mongol, le centre du « rassemblement de la terre russe ».

Son ambition se bornait, à l'origine, à remplacer les anciennes capitales : Kiev et Vladimir.

Mais au milieu du siècle suivant, la prise de Constantinople par les Turcs lui ouvre soudain des perspectives infiniment plus vastes. Moscou aspire, dès lors, à devenir l'héritière de la « Ville impériale » du Bosphore, la métropole de la Chrétienté orthodoxe, ou, en d'autres termes, une *seconde Byzance*, une *troisième Rome*.

A des ambitions aussi grandioses, il fallait un cadre monumental. Aussi, le premier soin du grand prince Ivan III, promu autocrate, fut-il de faire reconstruire en pierre le modeste Kreml en bois dont s'étaient contentés ses prédécesseurs.

Il s'adressa d'abord à des architectes moscovites, puis pskovitains. Mais pendant la longue domination tatar, les Russes avaient complètement désappris la technique que leur avaient inculquée leurs maîtres byzantins : ils ne savaient plus ni cuire des briques, ni asseoir des fondations, ni cintrer des voûtes. A peine les murs s'élevaient-ils au-dessus de terre qu'ils s'écroulaient comme châteaux de cartes.

Dans ces conditions il fallut, bon gré mal gré, faire appel aux étrangers. Ivan III aurait pu embaucher des Allemands, les plus proches des Occidentaux, qui étaient établis de longue date à Novgorod et à Pskov. Il donna la préférence aux Italiens recommandés par sa femme Sophie Paléologue, princesse byzantine en exil, qui avait été élevée à Rome.

C'est ainsi que longtemps avant l'occidentalisation de la

Russie par Pierre le Grand, la Renaissance italienne s'implanta en plein cœur de la Russie, sur l'acropole de Moscou, comme sur les deux autres acropoles des Slaves latinisés de l'Occident : le *Wawel* de Cracovie et le *Hradschin* de Prague.

Le Kreml italien de Moscou. — Les idées les plus fausses ont cours encore aujourd'hui sur le Kreml de Moscou, qu'on s'obstine en France à appeler le *Kremlin*, bien que cette transcription pseudo-polonaise soit aussi vicieuse que l'orthographe *czar* au lieu de *tsar*.

Quand on parle du *Kreml*, on s' imagine généralement qu'il n'en existe qu'un : celui de Moscou, comme s'il n'y avait eu dans l'antiquité qu'une seule *Acropole*, celle d'Athènes. En réalité, de même que la plupart des villes grecques : Corinthe par exemple, avaient leur acropole, des kremls s'élevaient dans presque toutes les vieilles cités russes : à Novgorod et à Nijni-Novgorod, à Pskov et à Toula, à Vladimir et à Rostov. C'est tout simplement ce qu'on appelait dans la France féodale, la *ville haute*, par opposition à la ville basse.

Ville et non château : car le palais du prince, entouré d'une enceinte fortifiée, sert de centre à tout un groupe d'édifices civils et religieux : bureaux administratifs et chancelleries (*prikazy*) qui deviendront, plus tard, des ministères, églises auxquelles on donne, même quand elles sont très petites, le titre de cathédrale (*sobor*) réservé dans l'Occident latin à l'église épiscopale.

Une seconde erreur, non moins répandue, est de croire que l'architecture du Kreml moscovite est spécifiquement russe, ou même asiatique. M^{me} de Staël croit le définir en l'appelant une *Rome tartare*. La formule est frappante, mais elle frappe à faux. Nos ancêtres mieux informés y reconnaissaient une création de la Renaissance italienne. Dans ses *Rerum Moscovitarum Commentarii* l'ambassadeur autrichien Siegmund von Herberstein notait très justement, en 1549, que le Kreml fut bâti « *italico more* » et Voltaire, renseigné par le comte Ivan Chouvalov, qui lui fournit les matériaux de son *Histoire de Pierre le Grand*, déclare, lui aussi, que « le Kremlin fut construit par des architectes italiens dans ce goût gothique qui était alors celui de toute l'Europe ».

Est-ce à dire qu'il n'y a rien de russe dans ce Saint des Saints de la vieille Russie, que toute couleur locale en est absente? Certes non. L'architecture religieuse est très traditionaliste et lorsqu'Ivan III fit venir, en 1475, l'architecte Aristote Fioraventi de Bologne, son premier soin fut de l'envoyer à Vladimir pour se familiariser avec l'ancienne architecture russe. Ce qu'il voulait construire dans sa capitale rénovée pour en faire le lieu saint de l'orthodoxie, ce n'était pas une réplique des cathédrales papistes, de Saint-Pétronie de Bologne ou du Dôme de Milan, mais une copie aussi fidèle que possible du « sobor » de la Dormition de Vladimir, devenu, après Sainte-Sophie de Kiev, le sanctuaire le plus vénéré de la Russie.

Le Kreml devait renfermer à la fois un sanctuaire, un château royal et une citadelle. Les monuments groupés sur la colline au-dessus du pont de la Moskva, qui est l'origine même de la ville, se répartissent donc en trois catégories : les cathédrales, le palais, l'enceinte fortifiée.

1. — *Les cathédrales.*

La plus ancienne et la plus vénérable des cathédrales du Kreml est celle de la *Dormition* ou de l'Assomption de la Vierge appelée en grec *Koimêsis*, en russe Ouspensky Sobor : c'est l'église du sacre des tsars, le Reims de la vieille Russie (pl. V).

Bien qu'il soit supporté par six piliers au lieu de quatre et couronné par cinq coupes dorées, l'édifice n'a rien d'imposant. Sa décoration très sobre se compose d'arcatures qui règnent à mi-hauteur de la façade comme à la Dormition de Vladimir. L'intérieur, sans tribunes, est tapissé de fresques. Un seul détail révèle son éminente dignité : devant la « solea » qui précède l'iconostase, de majestueux dais en bois sculpté marquent les places du tsar et du métropolite.

La seconde cathédrale du Kreml, dédiée à l'archange Michel (*Arkhangelski sobor*), qui pèse les âmes au Jugement dernier, est l'église funéraire, le Saint-Denis des tsars. Construite de 1505 à 1509 par le Friazine, c'est-à-dire le « Franc » Alevisio Novi de Milan, le décor de la Renaissance est beaucoup plus marqué que dans la cathédrale du sacre. La façade est divisée en deux étages comme dans

les palais vénitiens, avec deux rangées de pilastres superposés. Pour la première fois on voit apparaître une corniche moulurée et les grandes arcades sont surmontées de niches en coquilles.

La petite cathédrale de l'*Annonciation*, où les tsars recevaient le baptême, a un caractère plus russe, parce qu'elle a été construite par des architectes de Pskov. La base des tambours des coupoles est ornée d'arcs en encorbellement empruntés à l'architecture en bois auxquels on a donné en russe le nom de *kokochniks*, qui désigne une coiffure de femme en forme de diadème.

Au-dessus des trois cathédrales se dresse le clocher d'*Ivan le Grand* (Ivan Veliki) : campanile isolé en forme de tour percée d'arcades, dont les étages en retrait sont couronnés par une coupole. Ce type de clocher, construit par un Italien entre 1505 et 1508, est très différent des clochers-mur ou clochers-arcade que les Allemands avaient introduits à Novgorod et à Pskov. Contrairement à ce qu'on croit généralement, le vocable d'Ivan le Grand ne désigne pas le grand prince Ivan III, mais saint Jean Climaque, l'auteur de l'*Échelle du ciel*, très populaire dans l'Église grecque.

2. — Les palais.

A l'ombre des cathédrales et du clocher Saint-Jean, s'étend la résidence du prince, qui comprend des pièces d'habitation et une salle d'apparat, réservée aux audiences et aux réceptions des ambassadeurs.

Cette salle du trône, construite de 1487 à 1491, par Marco Ruffo et Pietro-Antonia Solario, est connue sous le nom de *Palais à facettes* (*Granovitaia Palata*). C'est la partie la plus italienne des constructions du Kreml, et il n'y a pas lieu de s'en étonner : car l'architecture civile est toujours moins bridée par la tradition que l'architecture religieuse.

A l'extérieur, on dirait un petit palazzo de la première Renaissance avec sa décoration de bossages en pointes de diamant, comme on en voit dans l'Italie du Nord, au *Palazzo dei Diamanti* de Ferrare, au *Palazzo Bevilacqua* de Bologne. D'Italie ce décor à facettes s'est répandu dans toute l'Europe et on peut en citer des exemples à Paris

au palais du Luxembourg, à Ségovie en Espagne dans la *Casa de los Picos* et jusqu'à Lwow en Galicie.

Sur un des côtés part le fameux *Escalier rouge*, gardé, comme le trône de Salomon, par des lions héraldiques, d'où le souverain se montrait au peuple.

A l'intérieur, le Palais à facettes ne comprend qu'une seule pièce rectangulaire, dont les voûtes bariolées retombent sur un énorme pilier carré. C'est là qu'Ivan le Terrible fêta la prise de Kazan et Pierre le Grand la victoire de Poltava. D'une cachette grillée, les femmes pouvaient suivre les cérémonies auxquelles les coutumes encore orientales de la Moscovie ne leur permettaient pas de prendre part.

Le *Palais des térens*, surmonté primitivement d'un étage en bois, servait à l'habitation des tsars. Les parties hautes n'ont été construites en pierre qu'en 1635. C'est un ensemble incohérent et asymétrique de petites pièces voûtées, chauffées par des poêles en faïence et peinturlurées de couleurs vives.

Les tsars moscovites possédaient, en outre, un palais d'été à *Kolomenskoïé*, près de Moscou, mais il était entièrement en bois et il n'en reste rien qu'un modèle réduit. C'était un inextricable fouillis de constructions hétérogènes où se mêlaient dans un pittoresque désordre tous les types de toitures, depuis les pyramides jusqu'aux coupoles : le tout rehaussé d'une éclatante polychromie.

3. — *L'enceinte fortifiée.*

Cathédrales et palais sont protégés par une haute courtine crénelée en briques rouges, hérissée au-dessus des portes de tours de guet, affectant les formes les plus fantaisistes. L'ensemble est extrêmement pittoresque et rappelle le *Castello Sforzesco* de Milan, qui a servi de modèle. Selon le témoignage de l'architecte Alevisio lui-même dans une lettre du 16 novembre 1496, conservée à l'Archivio Generale de Milan, Ivan III lui aurait demandé expressément de s'en inspirer.

Les travaux commencèrent par la base du triangle du côté de la Moskva. En 1485 le Friazine Antonio construit la porte centrale d'où partait un souterrain conduisant à la rivière : de là le nom de *Porte du secret*. En 1487 Marco

Ruffo élève à l'ouest la tour d'angle ronde de *Beklemichev*. Pietro Antonio Solario complète la défense du côté de la rivière par la *tour Borovitskaïa*, dont le nom rappelle le bois de pins qui couvrait primitivement la colline. Du côté de la ville, la porte Saint-Flor fut rebaptisée, en 1647, *porte du Sauveur* (Spasskia Vorota) lorsqu'on suspendit à sa voûte une icône du Sauveur rapportée de Smolensk par le tsar Alexis devant laquelle tout passant devait se découvrir.

A vrai dire, les couronnements actuels des dix-neuf tours ne datent pas de l'époque d'Ivan III. Ils ont été construits après coup pour remplacer les guettes en bois qui étaient constamment la proie des incendies. La tour à horloge de la porte du Sauveur a été imaginée en 1625 par l'Anglais Christoph Galloway. La tour Borovitskaïa, si pittoresque avec ses étages en retrait, n'a été édifiée qu'à la fin du XVII^e siècle sur le modèle de la tour de Soumbeka à Kazan. Quant à la tour de la porte Saint-Nicolas, c'est tout simplement la copie réduite du clocher de l'église de Stargard en Poméranie, exécutée sur l'ordre de l'empereur Nicolas I^{er}, gendre du roi de Prusse.

Malgré ces additions postiches, le Kreml de Moscou constituait encore, au début du XVIII^e siècle, comme le prouve la gravure de Picard (1717), un ensemble parfaitement homogène. Ce sont les constructions en style classique de Catherine II qui songea un moment à rebâtir complètement le Kreml d'Ivan III, et surtout, l'encombrante caserne en style pseudo-russe élevée par l'Allemand Thon pour servir de résidence à Nicolas I^{er}, qui ont irrémédiablement gâté la silhouette féérique de l'acropole de Moscou.

Les églises en pyramide du XVI^e siècle. — Jusqu'alors l'architecture russe n'avait guère été, sauf quelques menues variantes, qu'une branche de l'architecture byzantine et arménienne ou une importation italienne. C'est seulement au XVI^e siècle qu'on voit apparaître à Moscou des formes originales inspirées, cette fois, non par des modèles étrangers, mais par l'architecture nationale en bois.

Dans les églises en forme de pyramide qui se substituent à cette époque aux coupoles byzantines, certains archéologues ont cru reconnaître une imitation des tentes mongoles, ou même des pagodes indoues. C'est chercher bien loin une source qui coulait toute proche. On sait l'import-



XVII — DAIS EN BOIS SCULPTÉ ET LAMPE D'ÉGLISE.



XVIII — ROMANOV-BORISOGLEBSK. CATHÉDRALE DE LA RÉSURRECTION.



XIX — ROMANOV-BORISOGLEBSK. ÉGLISE DE L'ÉRECTION-DE-LA-CROIX.



(Cl. Gabriel Millet.)

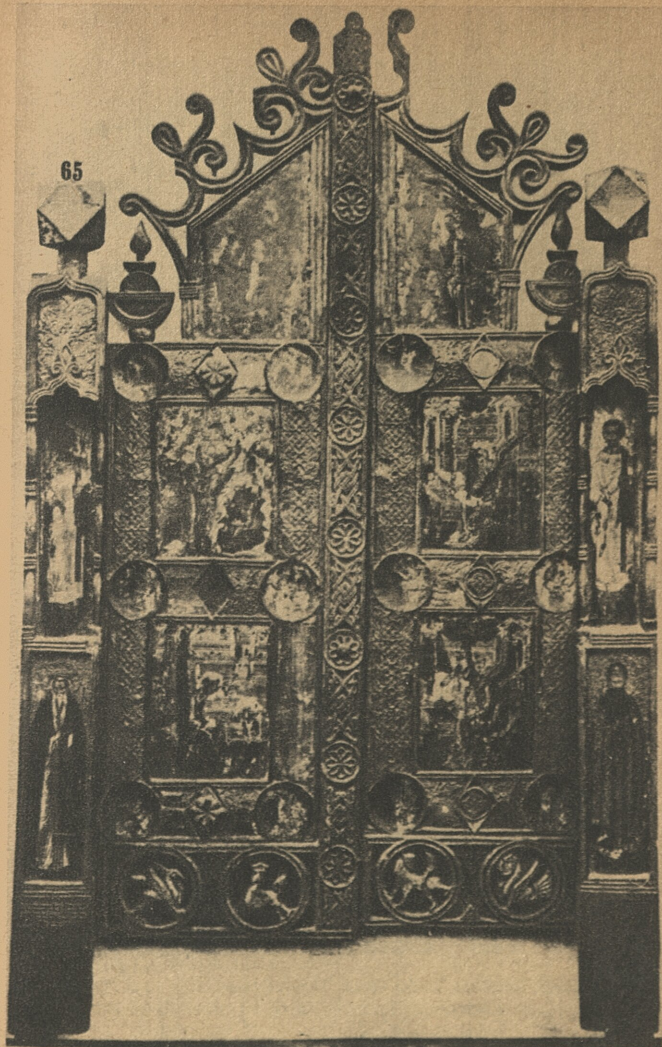
XX — LA COMMUNION DES APÔTRES. FRAGMENT DE MOSAÏQUE DE L'ABSIDE À
SAINTE-SOPHIE DE KIEV.



XXI — TÊTE DE SAINT PAUL. DÉTAIL DE LA FRESQUE DU JUGEMENT DERNIER.
ÉGLISE SAINT-DMITRI. VLADIMIR.



XXII — PORTE ROYALE D'ICONOSTASE. Musée russe à Leningrad.



XXIII — ICÔNE AVEC SA GARNITURE (OKLAD) DE MÉTAL CLOISONNÉ.



(Cl. Union photo.)

XXIV — ANDRÉ ROUBLEV. ICÔNE DE LA TRINITÉ (vers 1408) : LES TROIS ANGES
À LA TABLE D'ABRAHAM. COUVENT DE LA TRINITÉ-SAINT-SERGE.

tance qu'avait l'architecture en bois dans la Russie des forêts où tout paysan est en même temps charpentier, et se sert de la hache beaucoup mieux que de la truelle (1). Malheureusement les constructions de ce type sont fragiles, et nous ne possédons aucune église en bois antérieure au xvi^e siècle. Mais on ne saurait valablement tirer argument de cet accident pour prétendre que l'architecture en bois s'est modelée sur l'architecture en pierre : car il faut tenir compte du conservatisme religieux et paysan, et admettre que les églises reconstruites au xvii^e et au xviii^e siècle dans la Russie du Nord où s'étaient réfugiés les Vieux-Croyants ne sont que la reproduction fidèle de prototypes beaucoup plus anciens.

En fait, de même que maints détails des temples primitifs en bois survivent dans les temples en marbre de la Grèce, les églises russes en pyramide nous apparaissent comme la transposition de formes créées pour la technique du bois. Comment pourrait-il en être autrement dans un pays où la forêt n'est pas l'exception comme en Grèce, mais couvre d'immenses étendues ?

Les premières maisons de Dieu ont été simplement des maisons de paysans, des isbas agrandies et adaptées aux nécessités du culte (pl. VI). Un des côtés du carré s'est arrondi en forme d'abside; une haute pyramide en charpente a manifesté aux yeux de tous que cette maison était celle du Seigneur (pl. VII). Toutes les formes que nous voyons apparaître dans l'architecture en pierre : les arcs en accolade (*botchki*) [pl. VIII], les arcs superposés (*kokochniki*), les colonnettes pansues (*koubychki*) tournées en balustres, sont visiblement dérivées du bois.

Parmi les églises en forme de tente (*chatrovyé*) qui attestent l'émancipation de l'architecture russe, devenue majeure, il faut distinguer trois types : la pyramide unique — cantonnée de coupoles — ou flanquée de deux autres pyramides latérales.

1. — Églises à pyramide unique.

Le type le plus parfait de cette famille est l'admirable église du village impérial de *Kolomenskoïé*, le *Tsarskoïé*—

(1) Le nom du village : *derevnia*, vient de *derevo*, bois, et les villes elles-mêmes étaient construites en bois.

Selo de la Moscovie, qui date de 1532. Elle se dresse sur un large soubassement entouré de galeries couvertes. A la base de la tour octogonale qui sert de support à la pyramide s'étagent en retrait trois rangées de kokochniki (pl. IX).

L'église de la Décollation de saint Jean-Baptiste à *Diakovo*, près de Moscou, a une silhouette plus massive parce que la coupole aplatie qui amortit la pyramide est cantonnée de quatre coupoles plus petites.

L'église en pierre du village d'*Ostrov* reprend la formule des églises en briques de *Diakovo* et de *Kolomenskoïé*, mais avec plus de richesse. Elle comporte trois absides semi-circulaires. Les rangées d'arcs cintrés se multiplient à la base de la pyramide qu'elles festonnent d'une triple collerette.

2. — L'église à pyramide centrale et à coupoles multiples de *Basile-le-Bienheureux*.

Le chef-d'œuvre de l'architecture nouvelle est la cathédrale de l'Intercession-de-la-Vierge (*Pokrov*), plus connue sous le nom du *Bienheureux-Basile* (*Vassili Blajennoï*). Érigée de 1555 à 1560, elle se dresse en dehors de l'enceinte du Kremlin, à l'extrémité de la *place Rouge*, c'est-à-dire de la *Belle-Place* (rouge étant pour les Russes synonyme de beau).

C'est un monument *national* par excellence, non seulement parce qu'il est l'œuvre de deux architectes russes dont nous avons conservé les noms : Barma et Postnik, mais parce qu'il commémore la victoire remportée à Kazan par Ivan le Terrible, qui mit fin au long cauchemar du joug mongol. C'est l'église votive de la Délivrance (pl. X).

Les circonstances historiques de la fondation expliquent le plan déconcertant de l'édifice qui est moins une église qu'un conglomérat d'églises. Elle se composait, primitivement, d'un groupe de huit sanctuaires : une pyramide centrale en pierre entourée de sept chapelles en bois, telle une poule couvant ses poussins. Chaque église était dédiée au saint dont l'anniversaire avait coïncidé avec une victoire sur les Tatars. L'un d'entre eux était un pauvre innocent béatifié par l'Église russe sous le nom du Bien-

heureux Basile. Plus tard, on eut l'idée d'intégrer toutes ces chapelles votives dans un édifice unique auquel on ajouta une église de plus pour la symétrie. Du ^{xvii}^e siècle date le petit clocher voisin.

Sous sa forme actuelle l'église à la fois une et multiple surgit au fond de la place Rouge comme une gerbe de neuf tulipes multicolores jaillissant d'un vase de cristal. Chaque fleur de pierre a son individualité. Les huit coupoles inégales, dominées par le jet de la pyramide centrale, dont la base est ourlée de plusieurs rangées de *kokochniki* qui se chevauchent comme des vagues, sont toutes différentes; leurs bulbes imbriqués, gaufrés, côtelés ou taillés à facettes simulent des écailles de poisson, des gâteaux de miel, des écorces de melon ou d'ananas.

La diversité prodigieuse de ces formes est encore rehaussée par une décoration polychrome en carreaux de faïence ou un badigeon qui a remplacé, à la fin du ^{xvii}^e siècle, le revêtement primitif en feuilles de métal.

Le miracle est qu'avec des éléments aussi disparates et un bariolage aussi cru les architectes de Vassili Blajennoï aient réussi à créer un ensemble équilibré et harmonieux. Cet amas d'églises enluminées produit, à première vue, l'effet d'un inextricable chaos : mais de loin tout s'ordonne, autour de l'axe de la pyramide. Le balancement des masses remplace pour l'œil la symétrie rigoureuse des formes et donne une impression d'unité dans la diversité.

3. — *Eglises à trois pyramides.*

Au cours du ^{xvii}^e siècle, qui est la grande époque de l'architecture nationale russe, d'autres combinaisons apparaissent.

L'église de *Poutinki* à Moscou, construite de 1649 à 1652, présente une ordonnance très originale. Derrière le clocher s'alignent, sur le même rang, trois pyramides élancées couronnées de petites coupoles bulbeuses. L'examen du plan décèle la jonction à angle droit de deux églises : l'une, en profondeur, l'autre en largeur réunies par le clocher. Cette asymétrie, qui est dans l'esprit du style baroque, diversifie les aspects. Mais un pareil assemblage semble arbitraire et fortuit. L'ensemble est plus pittoresque que monumental.

L'architecture du XVII^e siècle.

Sous les deux premiers tsars de la dynastie des Romanov, Michel et Alexis, l'architecture moscovite revêt un nouvel aspect. Cette transformation est due à deux causes qui agissent en sens contraire : le retour à la tradition byzantine décrété par l'Église orthodoxe et l'invasion croissante des influences occidentales qui pénètrent par la Pologne et la Petite Russie, rattachée en 1654 à l'État moscovite.

Le patriarche Nikon, chef de l'Église russe, ennemi de toute innovation en matière d'art religieux, prescrit la conformité au canon traditionnel des églises à *cinq coupoles*. C'est la condamnation du type populaire et national des églises en forme de tente, qui aurait pu produire encore maints chefs-d'œuvre : les pyramides ne sont plus tolérées que pour les constructions annexes : chapelles ou clochers. En même temps la sculpture est sévèrement prohibée comme entachée d'idolâtrie.

Mais ces prescriptions sont impuissantes à arrêter, dans le domaine de l'architecture, comme dans celui de la peinture d'icônes, le flot montant de l'art baroque d'Occident qui menace de tout submerger. La cathédrale Sainte-Sophie de Kiev est « baroquisée » par l'hetman Mazeppa. Le plan basilical à trois nefs et transept des Latins tend à se substituer au plan central en croix grecque; des tours se dressent de chaque côté de la façade; la décoration des portes et des fenêtres s'enrichit de frontons, de colonnes torsées, d'ornements en stuc ou en carreaux de faïence; la sculpture refait son apparition.

La vie artistique de la Russie a eu à cette époque deux centres d'importance presque égale : Moscou et les villes de la haute Volga dont les principales ne sont plus, comme au XII^e siècle Vladimir et Souzdal, mais Iaroslavl et Rostov.

I. — L'architecture à Moscou.

L'église de la Vierge-de-Géorgie, construite en 1628, mais considérablement agrandie en 1653, inaugure cette nouvelle phase. Son magnifique porche est coiffé d'une pyramide à huit pans.

Plus remarquable encore est l'église de la Trinité-d'Ostan-

kiño, bâtie en 1668 sur le domaine des boïars Cheremétiev. Les cinq coupôles bulbeuses, juchées sur de minces tambours cylindriques, se pressent comme les grains d'une grappe de raisin au-dessus de deux rangées de kokochniki en chevauchement qui semblent s'arc-bouter pour les porter sur leurs épaules. Les corniches à balustres, les riches encadrements des fenêtres sont conçus dans le goût baroque.

La même prédilection pour un style fleuri, d'une exubérante richesse, s'affirme dans l'église *Saint-Grégoire-de-Néocésarée*, construite en 1679 aux frais du tsar Alexis Mikhaïlovitch. Les contemporains l'avaient surnommée la Belle (*Krasnaïa*) à cause de l'éclat de ses ornements qui se détachent sur un fond rouge et de sa corniche décorée d'une frise en céramique.

La jolie église de *Saint-Nicolas-Grande-Croix*, ainsi appelée à cause d'une croix-reliquaire donnée par ses fondateurs, rappelle par la décoration de sa façade, où l'on voit des pilastres superposés et des niches en coquille, le style « franc » de la cathédrale de l'Archange. Ses porches sont ornés de cartouches et d'arcs bilobés à clefs pendantes.

Tous ces éléments de style baroque reparaissent dans deux monuments extrêmement curieux des environs de Moscou qui reviennent, malgré les interdictions du patriarche, au type de la pyramide.

L'église du village de *Doubrovitsy*, construite en 1690 sur une terre du prince Vassili Galitzine, présente l'aspect d'une haute tour-lanterne sommée d'une couronne ajourée et ciselée comme un gigantesque hochet d'ivoire. C'est la première fois, depuis les églises souzdaliennes du xiii^e siècle, que la sculpture décorative ose s'afficher dans la Russie orthodoxe.

Presque à la veille de la Réforme de Pierre le Grand, l'église à étages de *Fili*, construite en 1693 par le boïar Narychkine, oncle du tsar, montre mieux encore le parti qu'on aurait pu tirer du thème de la pyramide (pl. XI). Ici l'effet décoratif est obtenu avec un minimum d'ornementation. L'église est surélevée sur une haute terrasse à laquelle donnent accès, à droite et à gauche, deux escaliers monumentaux. Sur cette large base sont superposés plusieurs prismes octogonaux qui vont en s'amenuisant jusqu'à la coupolette terminale. Cette silhouette élancée évoque le

souvenir des tours à étages de la Chaldée, de l'Inde et de la Chine, des *ziggourats* et des *pagodes*.

L'architecture en bois — du Nord de la Russie — adopte des solutions tout à fait analogues : de sorte qu'on est amené à conclure une fois de plus qu'elle a servi de modèle à l'architecture en pierre. L'église de Saint-Jean-le-Théologien sur la rivière Ichna, près de Rostov, construite quelques années avant Fili, en 1687, présente exactement les mêmes caractères : la tour centrale passe du carré à l'octogone, et une petite coupole effilée couronne ses trois étages en retrait.

Parfois pour tourner tout en les observant les prescriptions du patriarche, les architectes-charpentiers multiplient les coupôles, mais en les étageant de façon à obtenir une silhouette pyramidale : c'est le cas de l'étonnante église du cimetière de *Kiji* (Kijski Pogost) dans une île du lac Onéga, qui ne compte pas moins de vingt et une coupôles. On dirait une hydre fantastique ou la Bête à plusieurs têtes de l'Apocalypse (pl. XII).

Une autre particularité de l'architecture moscovite du XVII^e siècle est la fondation de gigantesques *couvents fortifiés* englobant dans leur enceinte, comme un Kremlin monastique, des bâtiments conventuels, des églises et des cimetières. L'un des plus saisissants est le monastère de *Novo-Dévitchy* à Moscou, dont les courtinès crénelées, les tours et les coupôles d'or se reflètent dans le miroir de la Moskva (pl. XIII). Le *couvent Simonov*, si pittoresque avec ses grosses tours d'angle, a malheureusement été démoli (pl. XIV).

2. — L'architecture à Iaroslavl et à Rostov.

Dans le bassin de la haute Volga, où avait fleuri jadis la civilisation souzdalienne, se crée dans la seconde moitié du XVII^e siècle, un centre provincial très actif, dont les deux foyers principaux sont les villes d'Iaroslavl et de Rostov qui jouent dans cette région le rôle, l'une d'une métropole commerciale, l'autre d'une métropole ecclésiastique.

Iaroslavl sur la Volga est une ville de marchands du type de Novgorod. Ce sont, d'ailleurs, des colons novgorodiens qui la repeuplèrent au XVI^e siècle, après les dévastations

des Tatars. Elle commerçait à la fois avec la Perse par la Volga et la mer Caspienne, avec l'Europe par le port d'Arkhangelsk, ouvert pendant l'été à la navigation internationale.

Les Anglais, les Hollandais, les Allemands qui connaissaient la route de la mer Blanche, seul débouché maritime de la Moscovie avant la fondation de Saint-Pétersbourg, y avaient ouvert des factoreries et des chantiers de construction.

Cette prospérité économique explique l'intense activité architecturale qui règne alors dans la métropole de la haute Volga. Les marchands enrichis mettent leur orgueil à construire de belles églises, plus vastes et plus somptueusement décorées que celles de Moscou. C'est ainsi que l'église du prophète Élie fut bâtie aux frais d'une famille de lapidaires qui faisaient le commerce de perles et de pierres précieuses avec l'Occident.

Conformément aux instructions impératives du patriarche, tous ces édifices ont la forme rituelle d'un cube coiffé de cinq coupoles perchées sur de hauts tambours. Mais les Iaroslaviens prennent leur revanche en élevant de belles pyramides ajourées sur les clochers isolés. La décoration est aussi riche à l'extérieur qu'à l'intérieur. Sous l'influence des Hollandais, qui importaient des carreaux de Delft, les architectes d'Iaroslavl apprennent à tirer parti, mieux encore que les Moscovites, de carreaux de faïence émaillée pour encadrer les porches et les fenêtres des absides (pl. XV).

Trois églises méritent particulièrement d'être signalées. La première en date (1650) est celle du *Prophète-Élie*, que les Russes assimilent à un saint. C'est une masse cubique à trois absides coiffée de cinq coupoles. Tout autour règne une galerie couverte qui donne accès au nord à l'église froide, au sud à l'église chaude utilisée en hiver. Le portail occidental couronné d'un fronton offre une arcature à clef pendante et un encadrement de caissons rectangulaires. Dans l'angle nord-ouest jaillit un haut clocher en pyramide.

La magnifique *église de Saint-Jean-Chrysostome*, qui s'élève dans le faubourg de Korovniki, sur l'emplacement de pâturages où l'on menait jadis paître les vaches (*korovy*), la surpasse par la richesse de sa décoration en carreaux de faïence qui encadrent fastueusement les fenêtres.

L'église un peu plus tardive de *Saint-Jean-Baptiste-de-Toltchkovo* (1687) présente des dispositions analogues. Une large galerie, à laquelle on accède par trois porches surmontés de frontons, l'entoure de trois côtés. L'appareil en briques rouges est rehaussé de carreaux de faïence bleuâtres. A quelque distance de la gerbe des cinq coupes dorées s'élève un campanile en forme d'octogone aux étages supérieurs ajourés (pl. XVI).

Le *Kreml de Rostov-le-Grand*, dont l'évêque avait rang de métropolite, offre un spectacle encore plus saisissant. Ses bâtiments, qui se mirent dans les eaux calmes du lac Nero, appartiennent à l'architecture civile et militaire autant qu'à l'architecture religieuse. C'est une véritable forteresse ecclésiastique, une citadelle de la foi qui rivalise avec les couvents fortifiés de Novo-Dévitchy à Moscou, de la Lavra Saint-Serge ou de l'île Solovetski dans la mer Blanche.

A la différence du Kreml princier de Moscou, les églises, au lieu d'être massées à l'intérieur de l'enceinte, s'éparpillent sur la périphérie. Elles s'ouvrent, pour la plupart, au premier étage au-dessus des portes, flanquées chacune de deux grosses tours, et sont reliées par un chemin de ronde. Seule la cathédrale de la Dormition, flanquée d'un clocher-arcade, est rejetée à la façon d'une barbacane en dehors de l'enceinte.

A l'abri de cet anneau d'églises-forteresses s'élève le Palais épiscopal ou *Palais-Blanc*, dont la grande salle voûtée à colonne centrale rappelle celles du Palais épiscopal de Novgorod et du Palais à facettes de Moscou.

A quelque distance de Rostov, le village de *Romanov-Borisoglébsk*, sur la Volga, s'enorgueillit d'une grandiose cathédrale à cinq coupes bulbeuses, entourée de galeries à deux étages entièrement peintes ou l'on pénètre par des portails à clefs pendantes (pl. XVIII, XIX).

La petite ville d'Ouglitch, où fut assassiné le tsarevitch Dmitri, porte, elle aussi, des marques de la munificence du métropolite de Rostov Jonas Sysoevitch, un des plus grands bâtisseurs de tous les temps. Le *monastère de la Résurrection*, où il avait prononcé ses vœux, est un des ensembles les plus imposants de l'ancienne architecture russe.

Ainsi s'achève l'évolution de l'architecture religieuse de la Russie avant le coup de barre de Pierre le Grand, qui va

lui être fatal en l'accrochant à la remorque de l'Occident et en favorisant à ses dépens une architecture civile sans attaches ni avec la tradition byzantine ni avec l'art populaire.

Ce n'est pas une souche morte qu'arrachait le tsar réformateur, mais un arbre bien vivant. Partie de l'imitation de modèles byzantins, l'architecture russe avait pris peu à peu conscience de son originalité. A la calotte aplatie de Sainte-Sophie, elle avait substitué, à cause des hivers neigeux, et aussi par goût pour le verticalisme, un type de coupole plus élancée en forme de bulbe, dressée sur un tambour et s'amenuisant au sommet comme la flamme d'un cierge.

Cet allongement ne lui suffit pas. S'inspirant de l'architecture en bois qui est en Russie plus que dans aucun autre pays (la Norvège exceptée) l'art national, l'architecture en pierre s'enhardit, au *xvi^e* siècle, jusqu'à substituer à la coupole la tour pyramidale en « forme de tente », solidement plantée sur un soubassement de galeries couvertes qui règnent de trois côtés. Condamnée par l'Église orthodoxe, cette forme originale persiste dans les campaniles isolés qui soulèvent de leur élan triomphal le groupe tassé des cinq coupoles réglementaires.

Indépendamment de ces créations, l'architecture russe a prouvé, dès l'époque antépétroviennne, qu'elle s'entendait à merveille à orchestrer de grands ensembles pittoresques tels que les Kremls de Moscou et de Rostov ou les grands couvents fortifiés qui n'ont pas d'analogues en Occident. Rastrelli et Rossi qui sont des Italiens, mais russifiés, sauront plus tard s'en souvenir à Pétersbourg.

CHAPITRE III

La peinture d'icônes.

Par peinture d'icônes (*ikonopis*), on entend en Russie non seulement les images de dévotion peintes sur un panneau de bois et groupées dans les églises sur l'iconostase, mais toutes les branches de la peinture religieuse : que ce soit la mosaïque, la fresque, la miniature ou même la broderie considérée comme une peinture à l'aiguille.

Dans ce sens large, l'*ikonopis* s'oppose à la *jivopis*, c'est-à-dire à la peinture d'après le vif ou d'après nature, importée de l'Occident. La peinture d'icônes, d'origine byzantine, est exclusivement religieuse, tandis que la peinture occidentale illustre de préférence des sujets profanes. Essentiellement traditionnelle, elle se préoccupe avant tout de rester fidèle aux modèles consacrés et se méfie de toute innovation, iconographique ou technique, comme d'une hérésie. Abstraite et impersonnelle, elle se défend de donner une représentation concrète et individuelle de la vie. Son but n'est pas de reproduire la réalité ni d'en simuler l'apparence par des artifices de perspective. C'est une peinture plate, à deux dimensions, qui se borne à couvrir et à décorer une surface sans viser à donner l'illusion de l'espace et de la profondeur.

Ainsi définie, la peinture d'icônes peut sembler un art singulièrement limité dans ses ambitions et ses moyens, rebelle à tout progrès et condamné à des répétitions sans fin. Mais si l'imitation de la nature nous apparaît comme le principe et la source de jouvence de tout art viable, il ne faut pas pour autant nier de parti pris la raison d'être d'une peinture abstraite qui s'affranchit de la réalité comme d'une servitude pour s'élever plus haut dans un monde imaginaire où l'eurythmie des lignes et l'éclat des couleurs suffisent à créer de la beauté.

Tel est le cas de la peinture d'icônes russes qu'un ostracisme inintelligent écarte encore de la plupart des musées

européens, mais qui, aujourd'hui mieux connue, réclame sa place dans l'histoire de l'art.

Pour en donner une idée d'ensemble, nous étudierons successivement la mosaïque, la fresque, la miniature et enfin l'icône proprement dite, peinte ou brodée.

I. Les mosaïques de Kiev.

Le goût très vif que les Byzantins avaient manifesté dès l'époque de Justinien pour les revêtements en mosaïque, et dont ils nous ont légué de magnifiques témoignages à Constantinople et à Ravenne, ne pouvait manquer de gagner aussi la Russie, du jour où elle se convertit à la religion grecque. Pour rivaliser avec la « Grande église » de Constantinople dont elle portait le nom, la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev devait avoir, elle aussi, une parure de mosaïques. Elles tiennent, parmi les monuments du second âge d'or byzantin, une place comparable aux mosaïques grecques et italiennes de Daphni et de Saint-Luc en Phocide, de Venise et de Palerme.

La répartition du programme iconographique est strictement conforme à la liturgie. Dans le sanctuaire qui n'était pas encore masqué par l'écran de l'iconostase, il se développe sur les piliers de l'arc triomphal, dans la demi-sphère de la coupole et la conque de l'abside.

L'*Annonciation* qui accueille le fidèle à l'entrée comme une promesse de Rédemption est, selon l'usage, coupée en deux parties avec l'ange d'un côté délivrant son message, et de l'autre la Vierge filant un écheveau de pourpre.

Dans la coupole qui est l'image du ciel, apparaît en buste le *Pantocrator*, c'est-à-dire le Tout-Puissant, le Juge souverain, synthèse de Dieu le Père et du Christ incarné, qui de ses yeux grands ouverts, scrute les âmes des croyants. Les douze apôtres et les quatre évangélistes lui font cortège.

Dans le cul-de-four de l'abside se dresse une figure colossale de la *Vierge*, qui n'est pas conçue ici comme la mère du Christ (*Theotokos*), mais comme l'incarnation de l'Église terrestre. Elle est représentée en orante, les bras étendus. Chaussée de sandales de pourpre, insigne de la dignité impériale, elle s'exhausse sur une de ces petites estrades

mobiles ornées de perles et de pierres précieuses qu'on plaçait sous les pieds des basileis dans les grandes cérémonies de la cour de Byzance. Cette Vierge médiatrice est vénérée à Kiev sous le nom de *Mur indestructible*, en souvenir de la Panagia miraculeuse de l'église des Blachernes, protectrice des murailles de Constantinople.

Au-dessous de la Vierge orante, la *Communion des apôtres* rappelle l'institution du principal sacrement de l'Église : l'Eucharistie. Le Christ, représenté deux fois en juxtaposition, à droite et à gauche du ciborium de l'autel, offre le pain et le vin à deux théories d'apôtres qui s'avancent vers lui processionnellement, le corps incliné en avant, les mains tendues (pl. XX).

Les mosaïques du couvent Saint-Michel, qui datent du début du XII^e siècle, reprennent ce thème eucharistique : mais les figures d'apôtres, au lieu d'être isolées comme à Sainte-Sophie, forment des groupes.

Ces décorations sont certainement l'œuvre de maîtres byzantins qui se sont inspirés des mosaïques de la Nea à Constantinople ou de l'église de la Koimésis à Nicée. Le style, qui rappelle les miniatures du Ménologe de Basile, est celui de l'art byzantin de l'époque des Comnènes.

II. La fresque.

L'art impérial et somptuaire de la mosaïque n'a pas duré longtemps dans la Russie kiévienne. Il est remplacé presque aussitôt par le procédé plus économique de la fresque qui ne nécessitait pas l'importation coûteuse de smâtes en pâte de verre ou de cubes en marbre multicolore.

Déjà à Sainte-Sophie de Kiev apparaît une innovation qui aurait choqué les maîtres byzantins : la fresque se combine avec le décor en mosaïque. Il est vrai qu'elle est reléguée dans les deux escaliers à-vis montant aux tribunes. De là vient que ces peintures murales, découvertes sous le badigeon, en 1843, et malheureusement très restaurées, représentent des sujets profanes. On a la surprise d'y reconnaître les jeux du cirque de Byzance, auxquels président l'empereur et l'impératrice, assis dans une loge. Les auriges attendent derrière les barrières le moment de lancer leurs chevaux dans l'arène. Plus loin des bêtes fauves sont pour-

suivies par des meutes de chiens. Des mimes et des histrions s'exhibent sur des tréteaux. Un gladiateur s'avance, la hache au poing, contre un belluaire armé d'une pique et affublé, comme dans les « jeux gothiques », d'une tête d'ours.

Des fresques importantes de la fin du XII^e siècle, ont été récemment découvertes à Saint-Dmitri de Vladimir : ce sont les débris d'un *Jugement dernier*. On y distingue encore Abraham abritant dans son sein les âmes des Justes et une rangée d'apôtres faisant cortège au Christ-Juge. Certaines têtes, comme celle de *saint Matthieu*, et surtout celle de *saint Paul* avec son grand nez busqué (pl. XXI), sont étonnamment expressives; on a pu les comparer aux portraits d'hidalgos tolédans du Greco, qui est d'ailleurs l'héritier de la tradition des peintres d'icônes. Ces fresques sont certainement l'œuvre d'un maître byzantin, aidé par des apprentis russes : ce qui explique les inégalités de l'exécution. Elles sont très supérieures à l'art populaire des églises rupestres de Cappadoce et comptent parmi les monuments les plus importants du second âge d'or de l'art byzantin.

Fresques novgorodiennes. — Mais c'est surtout à Novgorod et plus tard à Moscou et à Iaroslavl que la peinture murale a pris un grand développement. La république de Novgorod n'était pas assez riche pour s'offrir, comme les princes de Kiev, le luxe des mosaïques. Il aurait fallu faire venir de très loin et à grands frais les cubes de marbre et d'émail. Aussi se contenta-t-elle de la fresque, « la mosaïque du pauvre ».

Sainte-Sophie conserve quelques vestiges de fresques du XII^e siècle où l'on reconnaît les images pâlies de l'impératrice Hélène et de l'empereur Constantin, préfigures de sainte Olga et de saint Vladimir. Mais l'ensemble le plus remarquable de fresques russes de cette époque se trouve dans la petite *église du Sauveur de Nereditsa* (1), à quelques verstes de Novgorod.

A vrai dire leur valeur artistique est assez médiocre : elles sont loin d'égaler les fresques de l'abbatiale française de Saint-Savin en Poitou, qui sont à peu près de la même époque. Elles s'apparenteraient plutôt à l'art populaire des peintures rupestres de Cappadoce.

(1) On écrit aussi *Nereditsi* ou *Nereditsy*.

Le programme iconographique ressemble beaucoup à celui de Sainte-Sophie de Kiev. La coupole centrale est réservée à l'Ascension du Christ Pantocrator qui trône sur un arc-en-ciel, environné par les douze apôtres répartis autour du tambour et les quatre évangélistes qui occupent les pendentifs. Dans la conque de l'abside se dresse une Vierge colossale, les mains levées dans l'attitude de l'orante : sur sa poitrine brille dans un médaillon le buste nimbé du Christ Emmanuel. C'est l'image de l'Eglise chrétienne laissée sur la terre. Au-dessous dans la courbe de l'hémicycle se déroule le thème eucharistique de la Communion des Apôtres.

Tandis que le décor du sanctuaire évoque la première Venue du Christ, la grande fresque du mur occidental, consacrée suivant l'usage au *Jugement dernier*, représente son second Avènement ou, pour employer le terme grec, sa deuxième Parousie. Les éléments en sont empruntés, comme dans la mosaïque de Torcello, à la description d'Ephrem le Syrien. Au centre, le Christ trône dans une mandorle entre les deux Intercesseurs : la Vierge et le Précurseur, la Theotokos et le Prodrome : c'est le thème de la *Deisis* (la Prière) qui passera plus tard dans les iconostases. A l'appel des anges qui sonnent de la trompette, la Terre et la Mer rendent leurs morts. Les Élus sont accueillis au verger du Paradis où l'âme du pauvre Lazare repose dans le sein d'Abraham, tandis qu'un fleuve de feu entraîne les damnés dans l'Hadès où Satan, assis sur un dragon, étouffe dans ses bras musculeux le Mauvais Riche, le traître Judas et la Prostituée de Babylone.

Malheureusement, cette imagerie rustique manque de style. La coloration est neutre et sourde, presque monochrome, sans un seul rehaut de couleur vive : on dirait un camaïeu d'ocre et de terre brune. L'ensemble rebute par une austérité un peu maussade.

Les fresques novgorodiennes du xiv^e siècle, postérieures à l'invasion mongole, sont d'un niveau artistique plus élevé. Les plus remarquables sont celles de l'église de la Dormition à *Volotovo*, datées de 1363, et celles de *Saint-Théodore-Stratilate* exécutées vers 1370.

Peut-être faut-il y reconnaître les premières œuvres de Théophane le Grec auquel les chroniqueurs attribuent les fresques de la *cathédrale de la Transfiguration* à Novgorod, peintes en 1378. On y admire notamment les figures expres-

sives ou grandioses du roi-prêtre Melchisedech avec sa longue barbe ondulée et de l'ermite Makarios.

Fresques moscovites du XV^e et du XVI^e siècle. —

Nous savons que Théophane le Grec a travaillé également à Moscou. Il y a donc tout lieu de supposer qu'il a été le maître du plus grand peintre d'icônes russe : André Roublev (1), qui vivait au début du xv^e siècle. La seule fresque qu'on possède de lui est un *Jugement dernier* dans la cathédrale de la Dormition à Vladimir. Encore a-t-elle été défigurée par une maladroite restauration de sorte qu'on ne peut plus juger que des grandes lignes de la composition. L'Enfer a complètement disparu ; mais au-dessous du trône de l'Hétimasie préparé pour le Souverain Juge, on distingue encore le Paradis avec le Bon Larron portant sa croix et le patriarche Abraham siégeant à côté d'Isaac et de Jacob avec une nichée de petites âmes dans son sein.

Ce Jugement dernier date de 1408. Un siècle plus tard, en l'an 1500, un compatriote de Théophane le Grec, appelé Dionisios (maître Denis), décorait avec ses fils l'église du couvent du bienheureux Thérapon ou Théraponte dans un coin perdu de la Russie du Nord, près du lac Blanc.

Cette église était consacrée à la Nativité de la Vierge : c'est pourquoi les sujets des fresques se rapportent à la Mère de Dieu. Dans la conque de l'abside, la Reine du ciel, assise en manteau pourpre sur un trône d'or, reçoit l'hommage des archanges Michel et Gabriel. Dans la nef elle est glorifiée par l'illustration de l'hymne Akathiste, l'Intercession mariale (Pokrov) et la série des Conciles qui ont proclamé le dogme de l'Incarnation.

Certes, il serait fort exagéré de comparer ces peintures, qui se sont bien conservées grâce à l'excellence du stuc, dur et poli comme le marbre, qui leur sert de support, aux fresques de Giotto à l'Arena de Padoue. Elles manquent de tout sens dramatique ; les figures sont de proportions démesurément allongées. Mais la couleur fine et légère, qui contraste avec les camaïeux terreux et mornes de Nereditsa, est charmante. Des architectures d'un rose d'hortensia ou de corail se détachent sur des fonds de ciel bleu turquoise. Ces harmonies raffinées de couleurs tendres

(1) La prononciation russe est Roubliov.

rappellent singulièrement les fresques de la Peribleptos de Mistra : c'est la fleur exquise de l'art byzantin de l'époque des Paléologues.

III. La miniature.

La peinture livresque a joué en Russie un rôle bien inférieur à la peinture murale. Il faut cependant en dire quelques mots avant de passer à la peinture d'icônes sur panneaux mobiles qui s'est développée plus tardivement.

Les manuscrits illustrés sont très rares. Le célèbre *Psautier Khloudov*, conservé à Moscou, est une œuvre byzantine de l'époque des Iconoclastes qui n'appartient nullement à l'art russe. L'apport de la Russie kiévienne se réduit à trois évangélistes (*izborniki*) qu'on désigne sous les noms d'*Ostromir* (1056), de *Sviatoslav* (1073) et de *Mstislav* (1110).

La technique des miniatures de l'Évangélistaire enluminé à Novgorod pour le « *posadnik* » Ostromir rappelle les émaux cloisonnés : les taches de couleur sont cernées de minces filets d'or.

Dans l'*Izbornik de Sviatoslav*, on admire surtout les bordures ornementales où, dans les marges du parchemin, sont perchés symétriquement des oiseaux fantastiques.

IV. Les icônes.

La découverte des icônes russes est de date récente : c'est une conquête du ^{xx}e siècle. Auparavant elles n'étaient considérées que comme des *objets de piété*, sans valeur artistique. Pour les archéologues, elles n'offraient d'intérêt qu'à titre de *documents iconographiques*. Il a fallu tout un travail de patiente et minutieuse restauration, dont la technique s'est perfectionnée dans l'atelier créé à Moscou par le gouvernement bolcheviste, pour arriver à comprendre que l'icône pouvait être par surcroît une *œuvre d'art*.

La régénération des vieilles icônes conservées jalousement par les Vieux-Croyants n'était pas une besogne facile. Jaunies ou noircies par la décomposition du vernis à l'huile cuite (*olifa*) et la fumée des cierges, la plupart des icônes étaient défigurées par plusieurs couches de repeints qu'il



XXV — LE PROPHÈTE ÉLIE.
Icône de l'ancienne collection Ostrooukhov. Moscou.



XXVI — SAINT GLÈBE. FRAGMENT D'ICÔNE.
Musée russe. Leningrad.



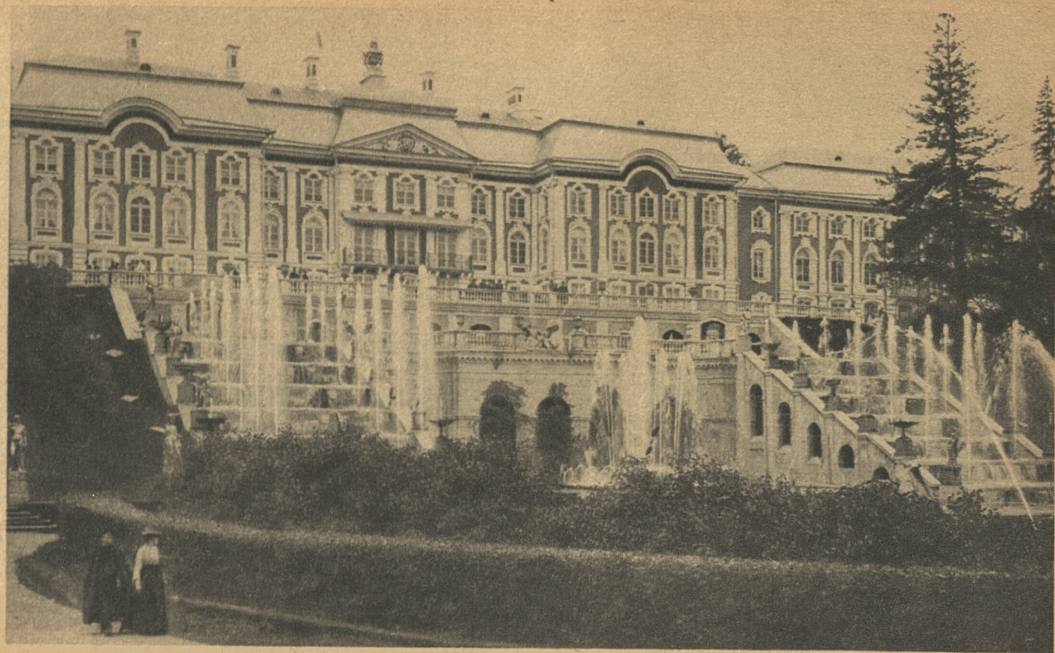
XXVII — LES SAINTS BORIS ET GLÈBE, Musée russe, Leningrad.



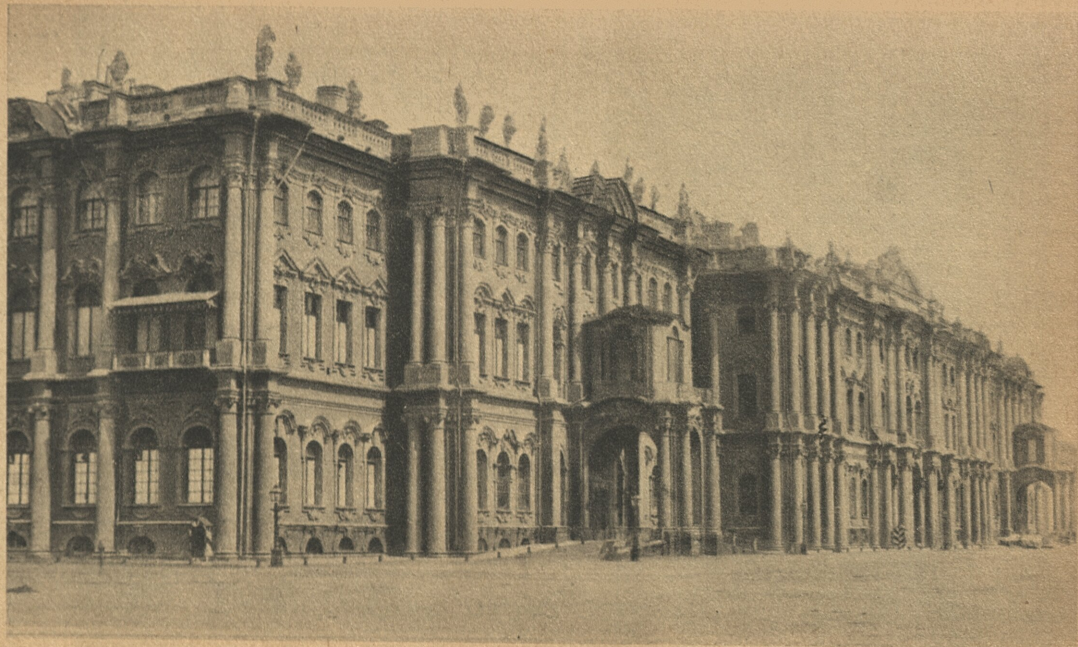
XXVIII — SAINTE PARASCÈVE OU PRASCOVIE.
Ancienne collection Ostrooukhov, Moscou.



XXIX — BRODERIE LITURGIQUE.



XXX — FAÇADE DU CHATEAU DE PETERHOF DU CÔTÉ DES TERRASSES.



XXXI — RASTRELLI. LE PALAIS D'HIVER. Leningrad.



XXXII — RASTRELLI. PALAIS DE TSARSKOÏÉ-SELO. ENFILADE DES SALONS DE PARADE.

fallait enlever une à une avec d'infinies précautions pour arriver à la peinture primitive exécutée sur une préparation de plâtre ou d'albâtre pulvérisé dissous dans une colle liquide. En outre, on avait pris l'habitude, à partir du XVII^e siècle, de les masquer par des garnitures métalliques en argent estampé (*riza*), des nimbes et des colliers incrustés de pierres précieuses, qui ne laissaient plus voir que le visage et les mains (pl. XXII). C'est seulement en 1904 qu'on enleva le revêtement qui cachait, depuis le règne de Boris Godounov, l'icône de la Trinité de Roublev dans l'église du couvent Saint-Serge.

Ces décapages ont dissipé un préjugé courant contre la peinture d'icônes qu'on disait triste, sourde et maussade. En réalité, un simple nettoyage suffit pour restituer au coloris très franc sa gaieté et son éclat.

Origines. — Sans remonter jusqu'aux icônes du Sinaï peintes à l'encaustique, qui dérivent des masques funéraires de sarcophages égyptiens trouvés au Fayoum, on peut considérer certaines peintures byzantines du XI^e siècle comme les incunables de la peinture d'icônes en Russie.

Le musée historique de Moscou a recueilli les deux icônes miraculeuses de la *Vierge de Vladimir* et de la *Vierge du Don*. Elles appartiennent toutes les deux au type de l'*Eleousa* ou Vierge de tendresse. La Madone penche sa tête vers l'Enfant Jésus qui appuie sa joue contre la sienne; mais elle reste insensible aux caresses de son fils qu'elle ne regarde même pas; il semble qu'elle songe aux souffrances qui l'attendent. Ses yeux démesurément agrandis, comme dans les portraits funéraires égyptiens, ont une expression de tristesse infinie. Les tons de chair sont rehaussés par des ombres d'un vert olive.

Au musée russe de Leningrad, on admire l'icône de *saint Grégoire le Thaumaturge*, dont le visage émacié et spiritualisé semble annoncer les portraits du Greco.

La création de l'iconostase. — C'est seulement au XIV^e siècle, après les invasions mongoles, que l'icône russe se libère du joug byzantin, d'abord à Novgorod, puis à Moscou.

Entre l'espace où s'assemblent les fidèles et les trois absides du sanctuaire réservé au clergé se dresse une cloison

en bois percée de trois portes sur laquelle sont groupées les icônes jusqu'alors éparses : c'est ce qu'on appelle l'*iconostase* (1) [pl. XXIII]. On y reporte les sujets de mosaïques ou des fresques des absides qui n'ont plus de raison d'être, puisqu'ils sont masqués par cette barrière. De là vient que les icônes, substituées à la peinture murale, gardent un caractère monumental.

Elles sont superposées en cinq rangées parallèles qui rappellent les registres des tympan de nos cathédrales gothiques.

La rangée centrale, au-dessus des portes de l'*iconostase*, est occupée par la représentation de la *Deisis*, d'un mot grec qui signifie Prière : c'est un des thèmes de la scène du Jugement dernier où l'on voit le Christ-Juge trônant entre la Vierge et saint Jean-Baptiste le Précurseur qui intercèdent pour le salut des pécheurs. Ce groupe trinitaire s'élargit par l'addition d'Archanges, d'Apôtres et de Martyrs qui forment ce qu'on appelle le *Tchine*, c'est-à-dire l'Hommage hiérarchique de ceux qui ajoutent leurs implorations à celles des Intercesseurs.

Au-dessus de la *Déisis* se rangent autour de la Trinité et de la Vierge les *Patriarches* et les *Prophètes* de l'Ancien Testament. Les *douze grandes Fêtes* de l'Eglise grecque résument les principales scènes du Nouveau Testament.

Dans la partie inférieure de l'*iconostase*, sur les vantaux de la « porte sainte » que seul le prêtre a le droit de franchir, est figurée l'*Annonciation* entre les quatre évangélistes.

Ainsi toute la doctrine chrétienne, animée par l'espoir du salut des âmes, est évoquée sur les peintures de l'*iconostase* qui tiennent lieu dans les églises russes de l'enseignement théologique offert par les sculptures des portails de nos cathédrales.

Cette ordonnance est illogique en ce sens que les icônes les plus grandes sont en bas et les plus petites dans les rangées supérieures : de sorte qu'elles échappent presque à la vue. Mais l'ensemble ne manque pas d'unité : car tous les regards convergent vers le motif central de la *Deisis*, comme dans une imploration unanime vers le Christ-Juge.

Pour apprécier à leur valeur les icônes, il faut les replacer

(1) Ce mot est féminin en grec, mais masculin en russe.

par la pensée dans ce cadre d'où elles ont été détachées comme les volets dépecés de nos retables.

André Roublev. — C'est à un ensemble de ce genre qu'appartenait le chef-d'œuvre de la peinture russe ancienne : la célèbre icône de la *Trinité* peinte, au début du xv^e siècle, par André Roublev pour l'église du couvent de la Trinité-Saint-Serge (Troïtsko-Sergievskaïa Lavra) dans les environs de Moscou (pl. XXIV).

La Trinité est représentée à la manière byzantine, c'est-à-dire par les trois anges qui reçoivent l'hospitalité d'Abraham. La scène est réduite à sa plus simple expression : on ne voit ni Abraham ni sa femme Sara. Les trois anges ailés sont assis autour d'une table; ils sont presque identiques; toutefois l'ange du milieu qui représente Dieu le Père, est légèrement surélevé. Le paysage est suggéré par le chêne de Mambré et quelques rochers à gradins, qui soulignent le rythme giratoire des anges inscrits dans un cercle. La composition, dépouillée de tout accessoire adventice, a une limpidité de cristal, mais reste souple et vivante, sans rien de figé ni de pétrifié.

Ce qui fait le charme exquis de cette icône, c'est la spiritualité des anges immatériels, qui oublient de manger le repas offert par leur hôte, la pureté des lignes, l'eurythmie de la composition, l'accord des figures et du paysage stylisé, la fraîcheur des coloris où le bleu lapis-lazuli se marie avec le jaune pâle.

Les icônes novgorodiennes du XV^e siècle. — C'est à Novgorod, qui échappe aux dévastations mongoles, que cet art s'épanouit au xv^e siècle. Mais il se matérialise en passant de la clôture monastique à un milieu bourgeois et tend à devenir anecdotique et narratif.

Il suffit pour s'en rendre compte de comparer à la Trinité intemporelle de Roublev deux icônes du Musée historique de Moscou, qui représentent le même sujet. On n'y trouve plus rien de visionnaire. Les anges assis à table sont servis par Sara et Abraham, qui vient en leur honneur d'égorger un veau gras; si deux d'entre eux ne s'inclinaient devant celui qui incarne Dieu le Père, on croirait assister à une scène vulgaire de repas plutôt qu'à une apparition de la Sainte Trinité.

Ce qui montre bien cette tendance, c'est l'introduction dans la peinture religieuse de sujets historiques. Une icône du musée de Novgorod représente le *Combat des Novgorodiens contre les Souzdaliens*. Elle est divisée en trois registres : en haut, une icône miraculeuse de la Vierge est reçue solennellement aux portes de Novgorod; au milieu, on voit les Souzdaliens décocher contre l'icône une grêle de flèches; en bas, les Novgorodiens, conduits par quatre saints guerriers à cheval, mettent en fuite les sacrilèges.

Toutefois, l'art de cette époque conserve encore, grâce à l'iconostase, le style de la peinture monumentale. On peut en donner comme exemples deux admirables icônes de l'ancienne collection Ostrooukhov. L'une représente en buste, dans une attitude rigoureusement frontale, le *prophète Elie*, dont la tête nimbée, aux grands yeux caves et aux joues émaciées, se détache sur un fond rouge (pl. XXV). La seconde est une *Mise au tombeau*. Sur un fond de rochers à gradins, la Vierge et saint Jean se penchent vers le cadavre du Christ descendu de la croix; par derrière, une Sainte Femme lève les bras vers le ciel comme pour le prendre à témoin de son désespoir. Rien de plus pathétique que ce thrène dont ni Giotto ni Duccio n'ont surpassé l'émouvante simplicité. Rien de plus eurythmique que l'arabesque des figures groupées deux par deux, qui dessinent une courbe autour du cadavre de Jésus renversé en arrière.

L'école Stroganov. — Dès le xvi^e siècle, l'icône russe entre dans une période de décadence. A l'influence de la peinture monumentale se substitue celle de la miniature (pl. XXVI, XXVII, XXVIII).

Cette évolution est attribuée au mécénat de la famille des Stroganov : riches marchands de Novgorod qui résidaient à Solvytchegodsk, dans la Russie septentrionale où ils possédaient d'immenses domaines des deux côtés de l'Oural; les peintres d'icônes à leur solde signolaient de menus tableaux d'une finesse exquise qui étaient destinés non à des églises, mais à des cabinets d'amateurs. C'est un art aristocratique, un peu précieux, qui n'a plus rien de monumental, mais qui séduit par son raffinement. Les couleurs claires, rehaussées d'or, trahissent l'influence des miniatures persanes.

Presque toutes les icônes de l'école de Novgorod sont

anonymes : celles qui ont été commandées par les Stroganov sont, au contraire, *signées*. L'un des meilleurs peintres de cette équipe est Procope Tchirine, qui fut appelé par le tsar Michel Fedorovitch à Moscou. La préciosité de son style est manifeste dans une icône où il a représenté *saint Jean le soldat* invoquant la Vierge, qui lui apparaît dans un nuage : le saint militaire, qui a déposé ses armes pour prier, semble marcher sur la pointe des pieds. Les proportions s'allongent; le dessin devient plus élégant, mais le coloris perd sa fraîcheur et sa résonance.

Le problème des sources italiennes ou byzantines. — D'où vient cet art raffiné qui fleurit à Novgorod du ^{xiv}^e au ^{xvi}^e siècle, et dont l'école Stroganov marque la dernière phase.

Le même problème se pose ici que pour la sculpture souzdalienne à laquelle on attribue des origines romanes ou arméniennes. Les érudits se partagent en deux camps : les uns prétendent expliquer les icônes novgorodiennes par l'influence du Trecento italien qui aurait été transmise à la Russie par la Crète; les autres les rattachent à la Renaissance byzantine de l'époque des Paléologues.

Il est certain que, comme l'ont observé Rovinski, Likhatchev et Kondakov, il existe de frappantes analogies entre les peintures novgorodiennes et les œuvres des Primitifs italiens. Or, Giotto et Duccio ont précédé d'un siècle André Roublev et ses successeurs : de sorte qu'on est tenté d'établir une filiation.

Mais on ne voit pas très bien comment cette influence italienne se serait propagée jusqu'à Novgorod. L'école italo-grecque de la Crète, qui aurait servi d'intermédiaire, n'a jamais rayonné aussi loin et, en tout cas, son influence a été très tardive : elle ne s'est pas exercée avant le ^{xvi}^e siècle, alors que l'école de Novgorod touchait à son terme.

Il faut donc renoncer à cette hypothèse. Les ressemblances entre les peintures italiennes du Trecento et les icônes novgorodiennes s'expliquent tout simplement parce qu'elles ont puisé à une source commune qui est l'art byzantin de l'époque des Paléologues. Malgré l'invasion mongole, Novgorod continuait à entretenir des rapports avec Byzance. Les modèles dont s'inspirèrent les peintres d'icônes russes ne sont pas les fresques de l'Aréna de Padoue ou la Maestà

du Dôme de Sienne, mais les mosaïques byzantines de Kahrié-Djami et les fresques de Mistra.

Le byzantinisme des arts industriels : la broderie religieuse. — Le byzantinisme foncier de l'art russe ancien se révèle également dans les arts industriels, qualifiés à tort de mineurs.

La broderie qui est une sorte de peinture à l'aiguille copie les mêmes modèles que les icônes. Elle s'applique à la décoration des vêtements sacerdotaux : chapes, étoles et manipules — des voiles liturgiques tels que le *vozdoukh*, léger comme un souffle aérien, qui couvre le calice et la *plachtchtanitsa*, l'épitaphios des Grecs, pesant poêle funéraire sur lequel est brodée l'image du Christ mort, adoré par les Anges et pleuré par les Saintes Femmes, qu'on étend le jour du vendredi saint sur le tombeau symbolique du Sauveur (pl. XXIX).

La vieille Russie emprunte aussi aux Byzantins la technique de l'émail cloisonné dont l'exemple le plus connu est la fameuse *couronne de Monomaque* conservée dans le trésor des tsars, dans la salle des Armures (Oroujeïnaïa Palata) du Kreml de Moscou. A vrai dire, cette couronne, qui est en réalité une coiffe ou calotte en forme conique, composée de plaques triangulaires en filigrane d'or que rehaussent des pierres précieuses, n'a jamais appartenu au grand prince de Kiev Vladimir Monomaque (pl. XXIX).

En revanche, il est caractéristique que la Russie ignore complètement les arts industriels de l'Occident : la tapisserie et le vitrail qui tiennent une place si importante dans l'art français du moyen âge où ils se substituent à la fresque. Une église russe se différencie immédiatement de nos cathédrales gothiques non seulement par ses coupoles dorées et la cloison peinte de son iconostase, mais par l'absence de vitraux, aussi frappante que celle des orgues.

CHAPITRE IV

Les influences occidentales.

A ces influences byzantines, encore toutes-puissantes au xvi^e siècle, on voit se substituer au siècle suivant, sous le règne des premiers Romanov, bien avant la réforme de Pierre le Grand, des influences occidentales.

Le clergé orthodoxe s'efforce de mettre un frein à des innovations qui l'inquiètent et qu'il réproouve comme sacrilèges. Le *Nomokanon* enjoint aux peintres d'icônes de se conformer strictement à la tradition : « Que le peintre d'icônes reproduise fidèlement les anciennes images; qu'il n'y ajoute rien de lui-même, pas même un iota ». Le *Stoglav* ou concile des Cent Chapitres, réuni à Moscou en 1551, qui a joué un rôle aussi important pour l'iconographie russe que le concile de Trente pour l'épuration de l'iconographie catholique, renforce encore ces prescriptions : « Les prélats veilleront, chacun dans son diocèse, à ce que les peintres d'icônes reproduisent les anciens modèles, à ce qu'ils s'abstiennent de toute fantaisie. Les yeux fixés sur les œuvres de leurs devanciers, ils prendront pour modèles les meilleures icônes. »

Ces objurgations n'eurent pas plus d'effet sur les peintres que les décrets du patriarche Nikon ordonnant aux architectes d'abandonner les flèches en pyramide pour revenir au schéma byzantin des cinq coupoles. La ville de Constantin était tombée depuis le milieu du xv^e siècle aux mains des Turcs. Byzance était devenue Stamboul. Elle ne pouvait donc plus exercer d'influence directe sur l'art russe qu'un excès de traditionalisme religieux prétendait condamner à suivre les traces d'un fantôme, à s'envelopper dans le linceul d'un mort.

De là le succès irrésistible et sans cesse croissant des influences occidentales qui pénètrent par la Petite Russie polonisée et aussi par l'Allemagne et la Hollande protestantes. Le *style franc* (*friaz, friajskoïe pismo*) se substitue au style grec. L'iconographie religieuse s'enrichit de sujets

nouveaux tels que l'Apocalypse, le Couronnement de la Vierge. La peinture se laïcise : le genre du portrait (*parsouna*) fait son apparition.

A ces changements de thèmes correspondent des changements non moins profonds dans le style et la technique. L'imitation de la nature remplace la copie des poncifs ; la perspective inverse disparaît pour faire place à une perspective plus scientifique. Les artistes russes s'essaient à la technique de la gravure.

En somme, toutes les bases de la peinture d'icônes sont ébranlées : cette conception retardataire de l'art de peindre se révèle impropre à soutenir la concurrence de l'art plus évolué de l'Occident. C'est le règne de la *jivopis* (peinture de la vie) qui s'annonce.

Simon Ouchakov. — Après André Roublev, le nom le plus célèbre de la peinture d'icônes russe est Simon Ouchakov, qui s'illustra à Moscou dans la seconde moitié du XVII^e siècle : mais mérite-t-il encore le titre de peintre d'icônes ?

C'est un éclectique, qui adapte et transpose gauchement, dans un style douceâtre, des modèles empruntés à Quentin-Matsys et à Raphaël. Dans l'iconostase de l'église de la Vierge de Géorgie, il reprend, en 1659, le sujet traité en 1500 par le Grec Dionysos, dans les fresques du monastère de Thérapon : les scènes qui encadrent l'Annonciation illustrent les strophes de l'Hymne akathiste. Les formes et les draperies sont plus amples, la perspective plus correcte. Ces progrès, qu'on observe également dans l'icône du *Christ en majesté* du couvent de la Trinité, dans la Sainte Face du musée de Novgorod, ont dû émerveiller les contemporains. Mais nous n'y percevons aucune création originale, aucun accent personnel : c'est tout simplement un abâtardissement de la peinture d'icônes qui perd beaucoup plus qu'elle ne gagne à s'occidentaliser. Cette fusion hybride de deux formes d'art contradictoires ne pouvait donner rien de viable.

Les fresques d'Iaroslavl. — L'occidentalisation de la peinture russe, commencée à Moscou, fait de rapides progrès en province, dans les centres religieux ou commerçants de la haute Volga, principalement à Rostov et à Iaroslavl.

Par l'étendue des surfaces peintes, les églises d'Iaroslavl

l'emportent sur toutes les églises italiennes : elles sont littéralement tapissées de fresques qui n'ont pu être exécutées que par des équipes de décorateurs sous la direction de chefs d'atelier. Mais la quantité surpasse la qualité. Les peintres à court d'invention, gênés par leur ignorance de l'anatomie et de la perspective, se contentent de transposer sur les murs des compositions toutes faites dont ils empruntent les éléments aux gravures sur bois de l'Apocalypse de Dürer ou à la Bible illustrée (*Theatrum biblicum*) du Hollandais Jan Vischer, qui latinisa son nom en Piscator.

Naturellement, la copie n'est pas servile. La peinture monumentale exige des simplifications : elle a besoin d'être plus « lisible » qu'une gravure où l'on peut accumuler sans inconvénient les épisodes et les personnages. D'autre part, les Moscovites se plaisent à transposer, naïvement ou consciemment, leurs modèles « à la russe ». C'est ainsi que dans la scène des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, les fuyards piétinés par les chevaux sont coiffés de bonnets tatars. Dans le *Jugement dernier*, les damnés jetés dans la gueule de l'Enfer sont parqués en trois groupes désignés par des inscriptions et caractérisés par leur coiffure : les juifs au bonnet pointu, les musulmans en turban et les Allemands luthériens en chapeau de feutre. Par un naïf nationalisme religieux, les Elus auxquels l'apôtre Pierre ouvre la porte du Paradis, sont tous, comme par hasard, des orthodoxes en costume russe.

On voit par cette esquisse succincte que, contrairement au préjugé courant et en dépit des efforts déployés par le clergé pour fixer l'art religieux *ne varietur*, la peinture d'icônes russe, dans le sens large qu'il faut donner à ce mot, a considérablement évolué depuis les mosaïques de Kiev jusqu'aux fresques d'Iaroslavl. Elle n'est pas plus « sclérosée » que la peinture byzantine : c'est un art en mouvement qui a produit, au xv^e siècle, des œuvres de premier ordre telles que l'icône de la *Trinité* d'André Roublev, et qui n'a dégénéré qu'au xvii^e siècle sous l'action dissolvante de la peinture d'Occident.

A la Russie novgorodienne revient, en outre, le mérite d'avoir, sinon créé, du moins développé l'iconostase que Byzance n'avait qu'ébauché, et qui s'est introduit dans toutes les églises de rite grec. Son apport est donc loin d'être négligeable.

INDEX CHRONOLOGIQUE

des principaux monuments de l'art russe ancien.

I. *Architecture.*

- 1017-1037. Sainte-Sophie de Kiev.
- 1045-1052. Sainte-Sophie de Novgorod.
- 1165. Église de la Nerl en Souzdalie.
- 1185-1189. Cathédrale de la Dormition à Vladimir.
- 1194-1197. Église Saint-Dmitri à Vladimir.
- 1230-1234. Église Saint-Georges d'Iouriev-Poslki.
- 1360. Église de Saint-Théodore-Stratilate à Novgorod.
- 1374. Cathédrale du Sauveur à Novgorod.

* * *

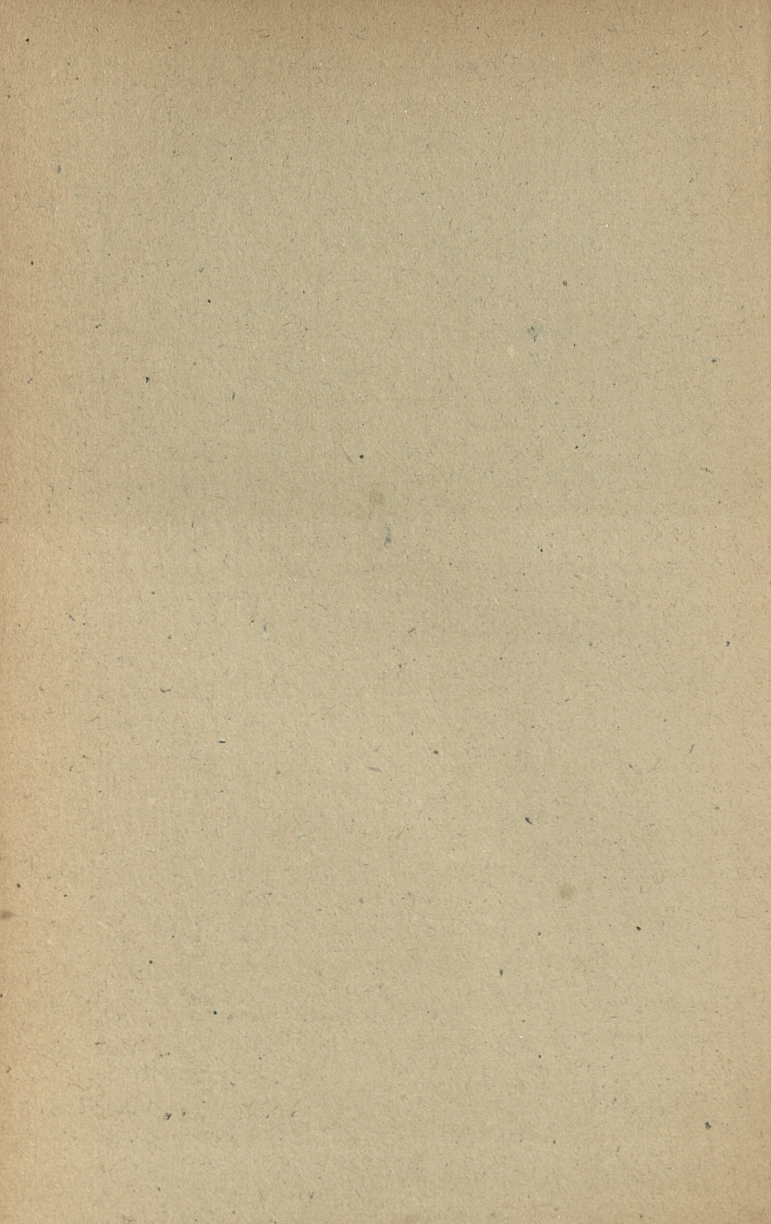
- 1475-1479. Cathédrale de la Dormition. Kreml de Moscou.
- 1484-1490. Cathédrale de l'Annonciation. Kreml de Moscou.
- 1487-1491. Palais à facettes. Kreml de Moscou.
- 1505-1509. Cathédrale de l'Archange-Michel. Kreml de Moscou.
- 1505-1508. Clocher d'Ivan le Grand. Kreml de Moscou.

* * *

- 1529. Église de Diakovo, près de Moscou.
- 1532. Église de Kolomenskoïé, près Moscou.
- 1555-1560. Église de Basile-le-Bienheureux, à Moscou.
- 1560-1584. Cathédrale de Solvytchegodsk.
- 1635. Les Terems. Kreml de Moscou.
- 1647-1650. Église du Prophète-Élie. Iaroslavl.
- 1652-1670. Cathédrale de Romanovo-Borisoglebsk.
- 1654. Église Saint-Jean-Chrysostome. Iaroslavl.
- 1660-1683. Kreml de Rostov.
- 1667-1681. Palais en bois de Kolomenskoïé.
- 1670-1687. Église Saint-Jean-Baptiste-de-Toltchkovo. Iaroslavl.
- 1690-1704. Église de Doubrovitsy.
- 1693. Église de Fili, près de Moscou.

II. Peinture.

- 1037. Mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev.
- 1056. Évangélaire d'Ostromir.
- 1144. Fresques de Sainte-Sophie de Novgorod.
- 1196. Fresques de Saint-Dmitri de Vladimir.
- 1199. Fresques de Nereditsa, près Novgorod.
- 1363. Fresques de l'église de Volotovo.
- 1370. Fresques de l'église de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod.
- 1378. THÉOPHANE LE GREC : Fresques de la cathédrale de la Transfiguration, à Novgorod.
- 1408. ANDRÉ ROUBLEV : Jugement dernier dans la cathédrale de la Dormition, à Vladimir.
- 1410. A. ROUBLEV : Icône de la Trinité. Lavra de la Trinité-Saint-Serge.
- 1500. DIONYSOS : Fresques du monastère de Thérapon.
- 1659. SIMON OUCHAKOV : Iconostase de l'église de la Vierge-de-Géorgie à Moscou.
- 1674. SIMON OUCHAKOV : Icônes du Christ en Majesté et de la Sainte Face.
- 1680. Décoration des églises du Kreml de Rostov.
- Fresques de l'église du Prophète-Élie, à Iaroslavl.
- 1694. Fresques de l'église Saint-Jean-Baptiste-de-Toltchkovo, à Iaroslavl.



DEUXIÈME PARTIE

L'ART RUSSE
DEPUIS
PIERRE LE GRAND

CHAPITRE V

L'art baroque à Pétersbourg.

La fondation de Saint-Pétersbourg par le tsar Pierre le Grand, au début du XVIII^e siècle, marque un tournant décisif dans l'histoire de l'art russe. Elle détermine un revirement complet non seulement de la politique, mais de la civilisation russe tout entière, qui coupe ses attaches millénaires avec Byzance pour mettre le cap vers l'Occident. Le transfert de la capitale au fond du golfe de Finlande, dans les îles de l'estuaire de la Néva qui venaient d'être arrachées aux Suédois, avait été envisagé dès 1703; mais il ne devint pratiquement réalisable qu'en 1709 après la défaite de Charles XII à Poltava, qui força la Suède à renoncer à son rêve de domination de la Baltique.

A partir de ce moment, la Russie, sortie de son isolement, va pouvoir « faire peau neuve » et se mêler de plus en plus étroitement à la vie de l'Europe occidentale. Entraînée dans son sillage, elle va adopter le même rythme de civilisation, passer par les mêmes phases artistiques. Par suite de son rattachement à la culture byzantine, la Russie ancienne avait ignoré le style gothique et la Renaissance, dont les constructeurs italiens du Kreml de Moscou ne lui avaient laissé entrevoir que le reflet. La Russie nouvelle va participer, au contraire, à tous les grands courants de l'art européen : au baroque, au classicisme, au romantisme, au réalisme.

Le plan de Saint-Pétersbourg. — Pierre le Grand a tâtonné pendant plusieurs années avant de trouver le centre et d'arrêter le plan de sa nouvelle résidence.

Son premier soin fut de construire sur la rive droite de la Néva un fortin, appelé la *forteresse Pierre-et-Paul*, pour protéger la capitale naissante contre tout retour offensif des Suédois : défense qui fut complétée plus tard en amont et en aval par les forteresses-clefs de *Schlüsselburg* et de

Kronstadt. La ville se développa d'abord sur la rive droite à l'abri de ces fortifications.

Un second projet, plus ambitieux, consistait dans l'aménagement d'une des îles les plus importantes de l'estuaire : l'île Vassili ou Basile, qui fut drainée par un damier de canaux rectilignes. Pétersbourg semblait devoir être une *capitale insulaire*.

Mais la difficulté d'établir des ponts reliant la capitale à l'empire fit abandonner cette idée. Sur la rive droite de la Néva se trouvaient les bâtiments de l'Amirauté avec les chantiers de construction de navires. C'est ce faubourg maritime et industriel qui devint finalement le noyau de la nouvelle métropole aux dépens du quartier militaire de la Forteresse et du quartier administratif de l'île Basile.

Les mêmes flottements se retrouvent dans les plans d'urbanisme de la capitale. Pierre le Grand, qui avait fait un voyage d'études en Hollande pour se familiariser avec l'art des constructions navales, avait rêvé d'abord de modeler sa création à l'image d'Amsterdam. La ville au sol marécageux fut donc sillonnée de canaux rectilignes ou concentriques qui devaient lui donner l'aspect d'une cité hollandaise.

Mais, lorsque le tsar visita, en 1717, Paris et Versailles, la mesquinerie bourgeoise de ce plan lui apparut et il rêva de lui en substituer un autre plus grandiose, plus digne de la capitale d'un grand empire. De sa *Nouvelle Amsterdam* à peine ébauchée, il décida de faire un *Nouveau Versailles*.

A cet effet, il embaucha à Paris l'architecte Alexandre Leblond, élève de Fr. Blondel et de Lenôtre, qu'il chargea de dresser le plan général de Pétersbourg. S'inspirant du modèle versaillais, celui-ci superposa aux courbes des canaux trois grandes avenues en éventail convergeant vers l'Amirauté. La plus importante était la *Perspective Nevski* ainsi appelée parce qu'elle reliait la Néva au monastère de Saint-Alexandre-Nevski. C'est un tracé analogue qui fut adopté à la fin du siècle par un autre « urbaniste » français, le major Lenfant pour la capitale fédérale des États-Unis, Washington.

Ainsi, deux des plus grandes capitales du monde, créées l'une et l'autre au XVIII^e siècle : Pétersbourg et Washington, portent l'empreinte du génie français et témoignent du prestige de la résidence du Roi-Soleil.

L'architecture baroque sous Pierre le Grand et Élisabeth. — Versailles n'a pas seulement inspiré le plan de Pétersbourg. Son château et son parc ont servi de modèles aux résidences d'été des tsars : Peterhof et plus tard, Tsarskoïé-Selo.

Dessiné par Leblond, mais plus d'une fois remanié au cours du XVIII^e siècle, le palais de Peterhof est un *Versailles au bord de la mer* vers laquelle descend une magnifique avenue en terrasses bordée de cascades et de jets d'eau (pl. XXX). Le nom bien français des pavillons disséminés dans le parc : *Marly*, *Monplaisir* annonce déjà la substitution du goût français au goût allemand ou hollandais qui avait présidé à la naissance de Pétersbourg.

Malheureusement Leblond mourut prématurément de la petite vérole en 1719, deux ans seulement après son arrivée en Russie : de sorte qu'il laissa plus de projets que d'œuvres achevées.

L'Allemand Andreas Schlüter, l'architecte disgracié du Château-Royal de Berlin, que Pierre le Grand avait attiré à Pétersbourg, y passa encore moins de temps : on lui attribue la décoration d'une maison hollandaise appelée pompeusement Palais-d'Été.

En revanche l'Italien, ou plutôt le Suisse italien Domenico Trezzini, fit à Pétersbourg une longue carrière. Malgré ses origines, il représente le goût, alors dominant dans les pays riverains de la Baltique, du *Baroque hollandais*. C'est sur ses plans que furent construits quelques-uns des édifices les plus typiques du Pétersbourg de Pierre le Grand : la *forteresse Pierre-et-Paul* avec sa cathédrale surmontée d'une aiguille dorée, le bâtiment administratif des *Douze Collèges*, affecté plus tard à l'Université, le grand couvent de *Saint-Alexandre-Nevski* englobant dans son enceinte, comme les couvents fortifiés de Moscou, plusieurs églises et cimetières.

Le principal représentant du baroque russe sous le règne de l'impératrice Élisabeth, fille de Pierre le Grand, est un autre Italien Bartolomeo Rastrelli. Mais il était de formation française et n'a plus rien de commun avec le style hollandais. Son père, sculpteur fixé à Paris à la fin du règne de Louis XIV, avait accompagné, en 1716, à Pétersbourg l'équipe d'artistes et d'artisans français recrutée par Leblond. Lui-même s'était formé sous la direction du



XXXIII — RASTRELLI. ÉGLISE DU COUVENT DE SMOLNY.



XXXIV — VORONIKHINE. CATHÉDRALE NOTRE-DAME-DE-KAZAN. Leningrad.



XXXV — ZAKHAROV. PORTAIL DE L'AMIRAUTÉ. Leningrad.



XXXVI — ROSSI. PORTE TRIOMPHALE DE L'HÉMICYCLE DE L'ÉTAT-MAJOR. Leningrad.



XXXVII — FALCONET. STATUE ÉQUESTRE DE PIERRE LE GRAND.



XXXVIII — MARIE-ANNE COLLOT. TÊTE DE LA STATUE DE PIERRE LE GRAND.



XXXIX — CHOUBINE. BUSTE EN MARBRE DE CATHERINE II.



XL — J.-B. LE PRINCE. LE BAPTÊME RUSSE. Louvre.

célèbre Robert de Cotte, qui était le « premier architecte » non seulement du roi de France, mais de toutes les cours de l'Europe.

Son œuvre considérable témoigne d'un rare talent dans l'art d'orchestrer de vastes compositions qui le met de pair avec les plus grands architectes italiens ou allemands : Bernin et Borromini, Neumann et Pöppelmann. Le Versailles épiscopal de Würzburg et le Zwinger de Dresde sont peut-être les œuvres qui présentent le plus d'analogies avec les palais impériaux ou aristocratiques dont il a doté Pétersbourg.

On ne peut lui refuser le sens de la grandeur. Il a su construire à l'échelle de la Néva, large comme un bras de mer, et d'un empire qui était le plus vaste de l'Europe. Rien de plus grandiose que la longue façade du *Palais d'hiver* se déployant majestueusement sur le quai de la Néva, en face de la forteresse Pierre-et-Paul, qui est à la fois la Bastille et le Saint-Denis des Romanov (pl. XXXI).

Le palais d'été de *Tsarskoïé-Selo* (le village impérial), à quelques verstes au sud de Pétersbourg, étonne également par ses dimensions presque démesurées. Il semble que l'architecte ait voulu surenchérir sur la galerie des Glaces de Versailles. Une interminable enfilade de salons, dont l'un était tapissé d'ambre, cadeau du Roi-Sergent de Prusse en échange de quelques grenadiers, conduit du grand escalier à la salle du Trône. D'admirables parquets de marqueterie reproduisent le dessin des plafonds dont ils semblent le reflet (pl. XXXII).

Les palais des grands seigneurs sont naturellement moins vastes, mais à peine moins fastueux : les deux plus beaux sont le *palais Vorontsov* affecté depuis au Corps des pages et le *palais Stroganov*, à l'angle du canal de la Moïka et de la perspective Nevski, dont les avant-corps, encadrés par des colonnes accouplées, sont surmontés d'un fronton brisé.

Bien que l'architecture religieuse soit subordonnée à partir de Pierre le Grand à l'architecture civile, la féconde invention de Rastrelli s'est déployée dans ce domaine avec une souveraine aisance. La maîtrise dans l'organisation des grandes masses architecturales qu'on admire au Palais d'hiver et à Tsarskoïé-Selo se retrouve dans les plans du gigantesque *couvent Smolny* situé sur les bords de la Néva où l'impératrice Élisabeth aimait faire retraite et où Cathé-

rine II installa une maison d'éducation de jeunes filles nobles sur le modèle du Saint-Cyr de M^{me} de Maintenon. C'est un immense complexe de bâtiments groupés autour d'une église à cinq coupoles bulbeuses qui fait l'effet d'une transposition en style russe de l'hôtel parisien, à la fois militaire et monastique, des Invalides. Malheureusement, le plan primitif de Rastrelli qui comportait un haut campanile à cinq étages, comme le prouve la maquette en bois, n'a pas été intégralement réalisé (pl. XXXIII).

Bien que l'œuvre de Rastrelli soit concentrée à Pétersbourg ou dans ses environs immédiats, il a aussi travaillé en province. Son chef-d'œuvre dans le domaine de l'architecture religieuse est l'église *Saint-André de Kiev*, dont les coupoles baroques, dominant le large fleuve du Dniepr, rivalisent avec celles de l'antique Sainte-Sophie et de la basilique moderne de Saint-Vladimir.

Ce qui donne à tous ces édifices, construits en briques et en stuc, un cachet spécifiquement russe, c'est la *polychromie* des façades qu'il faut nécessairement rafraîchir par de fréquents badigeonnages. Le Palais d'hiver, le château de Tsarskoïé-Selo, le couvent Smolny étaient peints en deux tons : de façon à détacher la blancheur des colonnes et des pilastres sur des fonds orange, vert d'eau ou bleu turquoise. Les toitures étaient également peintes et à Tsarskoïé, une rangée de statues dorées s'alignait sur les balustrades. Ces couleurs vives et fraîches qui rompent la monotonie des façades ajoutent beaucoup de charme aux féériques créations du baroque russe, qui transmettra cette tradition à l'architecture classique des générations suivantes.

Sculpture. — La sculpture et la peinture de l'époque pétroviennne et élisabethaine présentent beaucoup moins d'intérêt que l'architecture. Là encore il fallut avoir recours à des étrangers, principalement Français et Italiens, pour remédier à l'absence d'artistes indigènes qui, brutalement arrachés à la routine byzantine, n'avaient pas encore eu le temps de s'initier aux techniques occidentales.

Pour la sculpture, tout était à apprendre, puisque cet art avait pratiquement cessé d'exister en Russie depuis les essais de décoration des églises souzdaliennes du XII^e siècle.

L'ornemaniste parisien Nicolas Pineau, amené en 1717 par Leblond, décora dans le plus pur style Régence les

lambris du *Cabinet de travail* de Pierre le Grand à Peterhof.

Le style berninésque, en faveur sous le règne de Louis XIV, est représenté par Carlo Rastrelli, père de l'architecte. Sa *statue équestre de Pierre le Grand* (1744) serait plus appréciée, si elle n'avait été éclipsée, quelque trente ans plus tard, par celle de Falconet : ce cavalier massif dérive visiblement du *Louis XIV* de Girardon, mais s'apparente surtout à la robuste effigie du *Grand Electeur* par Schlüter.

Plus originale est la statue pédestre, en bronze de l'*impératrice Anne*, matrone replète d'un fort tonnage, qui s'avance en robe de brocart, le sceptre à la main, tandis que le négrillon enturbanné, qui lui sert de page, lui tend le globe. La fonte et la ciselure de ce groupe dénotent une remarquable virtuosité.

Peinture. — Pendant son séjour à Paris, Pierre le Grand s'était préoccupé d'enrôler un peintre de cour pour faire son portrait et célébrer ses victoires. Ne pouvant débaucher Rigaud, il avait fait des ouvertures à Nattier et à Oudry qui, après de longues tergiversations, effrayés par la distance et le climat, se déroberent. A défaut de vedettes, il dut se contenter d'une doublure : le Marseillais Caravaque, qui consentit à s'expatrier en 1716. Son séjour en Russie devait se prolonger pendant près de quarante ans jusqu'à sa mort sous le règne d'Élisabeth en 1754.

L'œuvre assez médiocre de ce Provençal déraciné est d'une surprenante variété : car il s'était engagé à faire tous les métiers. Véritable maître Jacques, il fit de nombreux portraits des membres de la famille impériale dont les contemporains vantaient la ressemblance; la Manufacture de tapisseries mise en train par des transfuges des Gobelins lui demandait des cartons de batailles, le théâtre des décors et des dessins de costumes. Il dirigeait, en outre, un atelier où il formait des élèves et il proposa, en 1723, à Pierre le Grand la fondation d'une Académie de peinture sur le modèle de celle de Paris : idée qui fut réalisée plus tard à la fin du règne d'Élisabeth.

Les arts industriels intéressaient l'esprit pratique de Pierre le Grand beaucoup plus que les beaux-arts. Il s'efforça, sans succès, de transplanter à Pétersbourg les industries de luxe qui faisaient la gloire et la richesse de la France de Louis XIV et de Colbert : notamment l'art de la tapisserie;

CHAPITRE VI

Le classicisme russe.

Si brillant qu'ait été l'épanouissement du baroque à l'époque de Rastrelli, ce n'est pas ce style qui a marqué de son empreinte la capitale de la Russie nouvelle. Pétersbourg est avant tout une création du goût classique, sobre et sévère, qui se substitue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle aux exubérantes fantaisies du rococo.

Né sous l'influence des fouilles d'Herculanum et de Pompéï qui remettent en honneur le culte de l'art antique, ce style qui convenait à merveille à l'ampleur du décor fluvial de la Néva et à la majesté d'un grand empire à joui d'une telle faveur que, malgré son origine étrangère, il est devenu en Russie un style *national*.

Il s'y est maintenu plus longtemps que dans aucun autre pays. Introduit au début du règne de Catherine II, il se prolonge sous les règnes d'Alexandre I^{er} et de Nicolas I^{er} jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Alors que son évolution est contrecarrée en France par les convulsions politiques et sociales de la Révolution, et que son essor est brusquement arrêté par la chute de Napoléon, il se développe à Pétersbourg avec continuité dans les conditions les plus favorables. Ce qui est souvent demeuré en France à l'état de projet a pu se réaliser en Russie. Par un curieux paradoxe, ce pays situé aux confins de l'Europe, qui n'avait pas été touché par l'occupation romaine, qu'aucune tradition ne rattachait à l'*Orbis romanus*, est celui qui s'est le mieux assimilé l'idéal de la Rome antique.

Ce qui prouve à quel point cette imprégnation a été profonde, c'est que le style classique ne reste pas confiné dans les deux capitales Pétersbourg et Moscou : il règne tyranniquement jusque dans les plus petites villes de province. Il ne s'applique pas seulement à la décoration des grands édifices publics, des palais des tsars et des grands seigneurs : on l'accueille dans les maisons par-

ticulières, les plus modestes villas. La manie des colonnades sévit jusque dans les « datchas » en bois. Un observateur français, Renouard de Bussierre, note, en 1831, dans son *Voyage en Russie* : « Les colonnes sont partout de rigueur et l'on se passerait plutôt d'une toiture que d'un péristyle. »

Un style ne peut pas rester vivant pendant une centaine d'années sans se transformer. L'évolution du classicisme russe a été exactement parallèle à celle du classicisme français qui lui a servi de modèle. Elle se divise en deux phases très nettes : le classicisme de l'époque de Catherine II, qui correspond à notre *style Louis XVI*, et le style plus sévère du règne d'Alexandre I^{er}, qui fait écho au *style Empire* de Napoléon.

La fondation de l'Académie des beaux-arts de Pétersbourg. — Un événement d'une importance capitale marque le point de départ de ce nouveau style : c'est la fondation d'une *Académie impériale des beaux-arts*, projetée par Caravaque du vivant de Pierre le Grand, mais réalisée seulement en 1758 à la fin du règne de l'impératrice Élisabeth. Son conseiller artistique, le comte Ivan Chouvalov avait proposé de l'installer à Moscou; mais les artistes appelés à y professer tenaient à rester en contact avec la cour, source des commandes et des faveurs, et c'est finalement Pétersbourg qui devint le siège de cette fondation.

Les statuts du nouvel institut, tels qu'ils furent définitivement approuvés par Catherine II en 1764, étaient presque littéralement calqués sur ceux de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. La seule différence consistait dans l'inclusion de l'Académie d'architecture, qui avait en France une existence distincte. La hiérarchie académique était la même. Les pensionnaires, une fois dégrossis sur place, allaient parachever leur éducation à l'étranger, soit à Rome, soit à Paris. A leur retour, ils étaient admis comme *agréés*, puis reçus *académiciens* sur présentation d'un « morceau de réception ».

Le personnel enseignant se composait d'étrangers, en grande majorité Français. Les premiers professeurs d'architecture, de sculpture et de peinture furent Vallin de La Mothe, Gillet et Lagrenée.

I. Architecture.

Les Français. — C'est Vallin de La Mothe, appelé à Pétersbourg en 1759, qui fut chargé de construire le *palais de l'Académie des beaux-arts*. Il avait été à Paris élève de son cousin J.-Fr. Blondel, qui avait tracé les plans de l'*Académie du Nord* à l'époque où il était question de l'installer à Moscou. Il n'eut à y apporter que de légères modifications pour les adapter au nouvel emplacement choisi dans l'île de Vassili Ostrov en bordure de la Néva. On prétendait jadis en faire honneur à l'architecte russe Kokorinov; mais cette attribution qui flattait l'amour-propre national est insoutenable. La bibliothèque de l'Académie possède deux plans représentant l'élévation de la façade et la vue du grand escalier d'honneur, qui sont signés en toutes lettres du majestueux paraphe de Vallin de La Mothe. Le rôle de Kokorinov fut celui d'un simple surveillant de travaux.

Au surplus, le style de ce magnifique édifice est si typiquement français que les preuves documentaires sont presque superflues. Le plan très original, analogue à celui du petit château de Poppelsdorf construit par Robert de Cotte pour l'électeur de Cologne, comporte une vaste cour circulaire inscrite dans un carré. Des avant-corps ornés de colonnes rompent l'uniformité de la façade monumentale, dont le bel-étage s'élève sur un soubassement formant socle.

La même ordonnance se retrouve dans une autre construction de Vallin de La Mothe : le *Petit Ermitage*, accolé au Palais d'hiver pour abriter les collections de Catherine II qui y recevait familièrement ses intimes.

Par la suite, la grande Catherine fit plus d'une fois appel à des architectes français. Elle était en correspondance avec Clérisseau auquel elle demanda les plans d'une *Maison antique* pour son parc de Tsarskoïé-Selo et d'un *Arc de triomphe*. Ces projets mégalomanes et trop dispendieux ne furent pas exécutés. Mais les dessins d'ornement de Clérisseau furent utilisés par son disciple l'Écossais Cameron qui décora en style pompéien les « Petits appartements » de l'impératrice à Tsarskoïé-Selo, prolongés par une galerie ouverte et une pente douce descendant dans le parc. Ces pièces, dont la sobre élégance contraste avec le luxe sur-

chargé des salons de parade conçus par Rastrelli pour Élisabeth, sont décorées de colonnettes de verre opalin et de médaillons en porcelaine de Wedgwood. C'est aussi Cameron qui construisit pour le fils de Catherine, le futur Paul I^{er}, le beau palais de *Pavlovsk*, entouré d'un jardin anglais.

Le célèbre ingénieur Perronet, qui s'était illustré à Paris par la construction des ponts de la Concorde et de Neuilly, soumit à la tsarine le plan hardi d'un pont en pierre sur la Néva. Il ne put réaliser ce projet; en revanche, il jeta sur le canal de la Fontanka huit ponceaux à tourelles du plus pur style Louis XVI, dont un seul a été conservé.

Les Italiens. — Les préférences de Catherine allaient aux architectes italiens, disciples de Palladio. C'est à Antonio Rinaldi qu'elle s'adresse pour construire sur le quai de la Néva un magnifique palais qu'elle offrit généreusement à son favori du moment Grégoire Orlov. Ce palais, baptisé *palais de Marbre*, parce qu'au lieu d'être habillé selon l'usage de stucs multicolores, il est revêtu de marbre de Sibérie, séduit par une simplicité raffinée : des pilastres d'une faible saillie tiennent discrètement la place des orgueilleuses colonnades.

Le *château de Gatchina*, construit par le même architecte et dont, après la mort de son favori, la tsarine fit cadeau à son fils Paul I^{er} — pour le tenir à l'écart de la cour —, a un aspect encore plus sévère et presque farouche, qui rappelle le sinistre Escorial de Philippe II.

Vers la fin de son règne, l'architecte officiel de Catherine II fut Giacomo Quarenghi. Né à Bergame dans la haute Italie, comme la plupart des architectes qui, depuis le x^ve siècle, étaient venus chercher fortune en Russie, cet artiste de grand talent, formé à l'école de Palladio et aussi des architectes français auxquels il demandait des leçons pour la distribution intérieure des bâtiments, est le représentant le plus complet du style néo-classique.

Pétersbourg lui doit quelques-uns de ses plus beaux édifices : la *banque d'Empire*, le *théâtre de l'Ermitage*, inspiré du Teatro Olimpico de Vicence, l'*institut Smolny* où il compléta l'œuvre de son compatriote Rastrelli.

Ses chefs-d'œuvre sont le *Palais-anglais* de Peterhof dont le portique surmonté d'un fronton fut conçu en 1781, et la

magnifique colonnade du *palais Alexandre* de Tsarskoïé-Selo offert par Catherine à son petit-fils préféré Alexandre I^{er}, qui s'y installa lors de son mariage en 1793. La beauté de ces édifices d'une ornementation très sobre n'est due qu'à l'équilibre des masses, à la noblesse des lignes, à la justesse harmonieuse des proportions.

Les Russes. — Tous ces noms sont étrangers. On demandera, sans doute, quelle est dans cette admirable floraison la part des architectes russes. A vrai dire elle est assez modeste. Les sujets de Catherine II, sortis des premières promotions de l'Académie des beaux-arts, n'avaient pas encore eu le temps de faire leurs preuves : ils ne se révéleront que sous le règne d'Alexandre I^{er}.

Deux d'entre eux seulement méritent d'être retenus. Le premier est Starov, qui construisit sur le quai de la Néva, entre le palais de Marbre et le couvent Smolny, le célèbre *palais de Tauride*, ainsi appelé parce qu'il fut offert par Catherine II à son favori Potemkine, après la conquête de la Crimée, qui lui valut le titre de *Tavritcheski*. On le désignait aussi sous le nom de *Panthéon*, à cause de sa coupole romaine. La colonnade intérieure et le Jardin d'hiver furent le théâtre de fêtes splendides données par le favori borgne en l'honneur de celle qui était à la fois sa souveraine et sa maîtresse.

Bajenov, auquel on attribue les plans du *château Saint-Michel*, où fut assassiné Paul I^{er}, est un talent de plus grande envergure. Il fut le premier pensionnaire envoyé par l'Académie des beaux-arts à Paris où il se forma sous la direction de De Wailly. Mais il n'a guère laissé que des projets. Sans doute faut-il se féliciter que le plus grandiose, qui comportait la reconstruction complète du *Kreml* de Moscou en style classique, n'ait pas été exécuté. Les dessins originaux de l'artiste conservés à Paris à la bibliothèque de l'Arsenal, et surtout le modèle en bois demeuré à Moscou nous permettent de nous représenter ce qu'aurait été ce nouveau *Kreml* inspiré par les projets de reconstruction en style Louis XVI du château de Versailles. Il devait présenter trois façades d'ordre dorique, ionique et corinthien englobant une grande cour circulaire à colonnade décorée en son centre d'un obélisque. On se demande avec inquiétude l'effet qu'auraient produit dans ce cadre les

cathédrales à coupoles et le clocher d'Ivan le Grand, qu'on avait l'intention de conserver.

Le style Empire.

La seconde phase qui s'ouvre dans l'histoire du classicisme russe après la mort de la grande Catherine, en 1796, et qui comprend le règne tragiquement écourté de son fils Paul I^{er}, ainsi que ceux de ses deux petits-fils Alexandre et Nicolas I^{er}, est caractérisée par le rôle plus important dévolu aux architectes russes.

Voronikhine et Zakharov. — Deux d'entre eux méritent de survivre; car ils ont contribué à l'embellissement de Pétersbourg par deux majestueux édifices appartenant l'un à l'architecture religieuse, l'autre à l'architecture civile : la cathédrale *Notre-Dame-de-Kazan* et le *palais de l'Amirauté*.

Les architectes étrangers du temps d'Élisabeth et de Catherine n'avaient pas osé rompre avec la tradition byzantine. Voronikhine, ancien serf du comte Stroganov, chargé de construire sur la perspective Nevski une église dédiée à la Vierge de Kazan, fut le premier à s'en affranchir. Son modèle est la cathédrale papiste Saint-Pierre de Rome, dont il reproduit en petit, non seulement la coupole, mais la colonnade en hémicycle créée par Bernin (pl. XXXIV).

Quant à l'Amirauté, à laquelle est attaché le nom de Zakharov, ce n'est pas une construction entièrement neuve, mais le rhabillage en style Empire de bâtiments utilitaires d'aspect mesquin qui dataient du règne de Pierre le Grand. Ce travail délicat de remodelage a été exécuté de main de maître. Au centre de la façade surmontée d'une tour, dont la pointe dorée, fine comme une aiguille, fait pendant à celle de la forteresse, s'ouvre une porte triomphale (pl. XXXV). Pour rompre l'uniformité de cette immense façade et des ailes en retour d'équerre qui encadraient primitivement les chantiers de construction de la marine, Zakharov s'appliqua à rythmer ces longues surfaces par les saillies heureusement calculées des avant-corps et des pavillons d'angle ornés de colonnes, qui se détachent en blanc sur un fond jaune paille. Malgré le vandalisme de l'époque moderne qui a masqué la façade par la verdure d'un square et enfoncé

comme un coin de banales maisons de rapport dans l'espace, compris entre les pavillons d'angle de la Néva, l'ensemble est d'une incontestable majesté et termine dignement la perspective Nevski qu'on pourrait appeler la perspective de l'Amirauté.

Le rôle des architectes français : Thomas de Thomon et Ricard de Montferrand. — Mais il ne faut pas se laisser leurrer par les apparences. Les progrès incontestables des architectes russes n'empêchent pas leur dépendance vis-à-vis des maîtres français, dont ils gardent l'empreinte. De même que Bajenov s'inspirait de Gabriel, Voronikhine prend conseil de Soufflot et de Ledoux, et il n'est pas sans intérêt de savoir que Zakharov fut à Paris l'élève de Chalgrin, qui devait construire plus tard l'arc de triomphe de l'Étoile.

Malgré l'hostilité de Catherine et de Paul I^{er} contre la France révolutionnaire, la guerre patriotique de 1812 et l'incendie de Moscou, jamais l'ascendant de l'art français sur l'art russe n'a été plus fort qu'à cette époque. Le classicisme alexandrin n'est qu'une variante du style Empire napoléonien. Les architectes pétersbourgeois puisent leurs idées dans les *Recueils des grands prix d'architecture* décernés par l'Académie de Paris. Pour se tenir au courant des embellissements de la capitale de l'Empire français, le tsar Alexandre I^{er} se fait expédier régulièrement par Percier et Fontaine, architectes officiels de Napoléon, un *Journal des monuments de Paris*.

Bien plus, il engage à son service des architectes français de grand mérite : Mauduit, élève de Chalgrin, et surtout Thomas de Thomon et Ricard de Montferrand, auxquels Pétersbourg doit deux de ses plus beaux monuments : la Bourse maritime et la cathédrale Saint-Isaac.

Thomas de Thomon, qui émigra en Russie en 1799, avait été formé à l'école de Ledoux et de Piranèse, dont les eaux-fortes lui avaient révélé la grandeur romaine. Il réussit à gagner la faveur d'Alexandre I^{er} qui le substitua, en 1805, au vieux Quarenghi pour construire dans un site admirable à la pointe de l'île de Vassili-Ostrov, le palais de la Bourse. La conception de l'édifice n'est pas très originale : car de même que Notre-Dame-de-Kazan est une réduction de Saint-Pierre de Rome, la Bourse périptère de Pétersbourg

est une réplique du temple dorique de Poséidon à Pæstum. Mais cette colonnade sévère s'accorde si bien avec la majesté du large fleuve, qui se divise devant elle en deux bras, qu'on a l'impression d'une parfaite harmonie entre l'œuvre de la nature et celle de l'homme. Encadrée par deux colonnes rostrales ornées de statues de divinités marines qui soulignent son caractère de Bourse maritime, cette « figure de proue », qui s'avance aussi fièrement que la *Victoire* de Samothrace, constitue un merveilleux décor architectural, digne du pinceau d'Hubert Robert.

Sur la recommandation de Percier et Fontaine, dont il était l'élève, Ricard, dit de Monferrand, fut chargé par Alexandre I^{er} d'élever un édifice encore plus colossal dont la construction se prolongea pendant une quarantaine d'années, jusqu'à la fin du règne de Nicolas I^{er}.

Pierre le Grand avait déjà dédié à saint Isaac le Dalmate, dont la fête coïncidait avec le jour de sa naissance, une modeste église en bois, qui fut reconstruite en briques, et plus tard en marbre par Rinaldi. Mais Alexandre fit raser cette église pour en construire une autre plus monumentale et plus fastueuse.

Le modèle qu'imita Ricard est visiblement le Panthéon de Soufflot, dont *Saint-Isaac* reproduit la coupole dressée sur un tambour à colonnade circulaire et le péristyle à l'antique. Mais avec les ressources immenses dont il dispose, il s'efforce de surpasser son modèle à la fois par les dimensions et par la richesse des matériaux. Le fronton du péristyle orné de bas-reliefs en bronze est supporté par de hautes colonnes monolithes en granit de Finlande. L'intérieur, malheureusement trop obscur, est tapissé de revêtements en marbre de l'Oural et en mosaïques à fond d'or; les colonnettes du maître-autel sont en malachite et en lapis-lazuli.

La *colonne Alexandrine*, qui s'érige au centre de la place du Palais d'hiver, est également une surenchère. En consacrant à son frère Alexandre cette gigantesque colonne de granit détachée des portiques de Saint-Isaac, l'ambition du tsar Nicolas était de surpasser la *colonne napoléonienne* élevée à Paris sur la place Vendôme. Pour dresser ce monolithe, Ricard de Montferrand utilisa les procédés employés à Paris pour ériger sur la place de la Concorde l'obélisque de Louxor.

Un grand urbaniste classique : Carlo Rossi. — Les édifices dont nous avons parlé jusqu'à présent sont des monuments isolés. A Carlo Rossi, fils d'une ballerine italienne engagée dans le corps de ballet de l'Opéra de Pétersbourg, appartient la gloire d'avoir doté la capitale de la Russie de grands ensembles architecturaux de style Empire, dont on ne trouve l'équivalent dans aucune autre ville de l'Europe.

Sans la bataille de Waterloo et la chute de l'Empire napoléonien, Percier et Fontaine auraient créé à Paris autour du *palais du roi de Rome* projeté sur la colline de Chaillot et dans la plaine de Grenelle qui lui fait face sur l'autre rive de la Seine, un quartier monumental du même type. Mais c'est à Pétersbourg que cette pensée prit corps.

Le *palais Michel*, construit de 1819 à 1823 pour le plus jeune frère d'Alexandre I^{er}, l'hémicyclé de l'*Etat-Major* qui encadre le Palais d'hiver (pl. XXXVI), les abords du *théâtre Alexandre*, qui s'ouvre sur la perspective Nevski, la place monumentale bordée par les bâtiments du Sénat et du Synode que relie un arc de triomphe peuvent nous donner une idée de ce qu'aurait été, en des temps plus heureux, le Paris de Napoléon.

Le style Empire à Moscou. — C'est surtout dans la « Palmyre du Nord » que s'est épanoui le style Empire. Mais la reconstruction de Moscou après l'incendie de 1812 provoqua une grande campagne architecturale, dont les deux protagonistes furent l'Italien Gilardi qui éleva, en 1816, le palais de l'*Université*, et le Français Beauvais qui construisit, en 1817, le palais du prince Gagarine et rebâtit, en 1824, le *Grand-Théâtre*.

Pour célébrer la libération de l'ancienne capitale après la retraite de la Grande Armée, le Suédois Witberg fit les plans d'une cathédrale commémorative du Sauveur, qui devait s'élever sur le *mont des Moineaux* d'où Napoléon avait contemplé pour la première fois le panorama de Moscou. Ce projet ne devait être réalisé que beaucoup plus tard dans une église érigée au pied du Kreml, sur les bords de la Moskva.

La vitalité et la fécondité de ce style classique, qui a trouvé à Pétersbourg un terrain plus favorable que partout

ailleurs, sont si exceptionnelles que certains historiens russes se sont crus autorisés à en conclure que la Russie a été à l'époque de Catherine et surtout d'Alexandre le seul pays d'Europe qui ait créé une grande architecture.

Une première réserve s'impose : cette architecture, dont la beauté n'est pas contestable, ne peut passer pour une création russe : car tous ses éléments sont empruntés à l'étranger et ses principaux représentants sont des Français ou des Italiens. A Vallin de La Mothe, Thomas de Thomon et Ricard de Montferrand, à Rinaldi, à Quarenghi et à Rossi auxquels s'ajoutent l'Écossais Cameron et le Suédois Witberg, la Russie ne peut opposer que Voronikhine et Zakharov, lesquels sont eux-mêmes disciples de Soufflot et de Chalgrin. C'est donc un art d'importation, sans racines dans un pays dont les traditions sont byzantines et non romaines.

Tout ce qu'on peut concéder, c'est que cette architecture franco-italienne a pris en Russie un caractère particulier par suite de l'ampleur des proportions en rapport avec l'immensité et les ressources d'un colossal empire.

Outre le manque d'originalité, on est en droit de reprocher à cette architecture méditerranéenne transplantée dans le Nord de la Russie deux défauts très graves.

Elle n'est pas appropriée au climat. L'architecture antique est encore plus dépaycée sous la latitude de Pétersbourg qu'à Paris ou à Munich. Les temples à portiques sont faits pour les pays de soleil et de lumière : or, Pétersbourg est pendant six mois de l'année sous la neige et dans une demi-obscurité. Comme le note impitoyablement le marquis de Custine dans son célèbre ouvrage sur *la Russie en 1839*, « le contresens est ce qu'il y a de plus caractéristique dans l'architecture de cette immense ville ».

Enfin, ce décor passe-partout ne tient aucun compte de la destination des édifices. Les colonnades, prodiguées à tort et à travers, sont appliquées sans discernement sur les casernes comme sur les palais, sur les maisons privées comme sur les édifices publics. Il y a là un abus manifeste de ce qu'on appelait, au XVIII^e siècle, la « columnaison » qui — Blondel a grand soin de le préciser dans son *Traité d'architecture* — « convient aux palais, non aux hôtels des particuliers ».

Si brillant qu'ait été le développement de l'architecture

classique dans la Russie nouvelle, il est donc permis de lui préférer l'architecture moscovite du ^{xvi}e et du ^{xvii}e siècle, dérivée de l'architecture nationale en bois, qui est à la fois plus logique et plus originale.

II. Sculpture.

Si l'architecture classique de Pétersbourg doit beaucoup aux Italiens, l'École de sculpture russe, qui sort du néant au milieu du ^{xviii}e siècle, est une création *exclusivement française*.

La statue de Pierre le Grand par Falconet. — La prédominance de l'art français était si indiscutée dans ce domaine que lorsque Catherine II voulut ériger un monument au grand tsar dont elle se flattait d'être l'héritière, elle s'adressa à Falconet, qui lui était recommandé par ses correspondants parisiens Grimm et Diderot. Bien que l'artiste, spécialisé à cette époque dans les petits marbres de boudoir et les biscuits de Sèvres de style Pompadour, n'eût pas encore trouvé l'occasion de faire ses preuves dans la sculpture monumentale, elle n'eut point à se repentir de ce choix. La statue équestre en bronze de *Pierre le Grand*, qu'il modela avec la collaboration de son élève Marie-Anne Collot, et dont il dirigea lui-même la fonte, est une des œuvres maîtresses de la sculpture européenne (pl. XXXVII, XXXVIII).

Si on la compare aux statues royales qui l'ont précédée : au *Louis XIV* de Girardon imité par Schlüter et Rastrelli, au *Louis XV* de Bouchardon copié à Copenhague par Saly, l'originalité de la conception de l'artiste éclate. Au lieu d'un cheval marchant au pas dressé sur un piédestal géométrique, il imagine un cheval cabré au sommet d'un rocher escarpé. Son cavalier n'est pas un conquérant banal, affublé d'une cuirasse d'imperator : c'est un héros selon le cœur des Encyclopédistes, un législateur qui étend sa main protectrice sur la capitale à laquelle il a apporté les bienfaits de la civilisation. Ainsi cette œuvre grandiose réunit à la fois les qualités du style baroque et du style classique : berninesque par le sens du mouvement et l'élan fougueux du cheval, elle est déjà classique par le calme du héros,

la sobriété voulue du monument d'où il a écarté délibérément les accessoires allégoriques et les inscriptions emphatiques.

L'enseignement de Gillet à l'Académie. — Bien que Falconet soit resté douze ans à Pétersbourg, de 1766 à 1778, il n'y a pas formé d'élèves. C'est à un sculpteur plus obscur, Nicolas-François Gillet, qui fut pendant plus de vingt ans professeur à l'Académie, qu'appartient le mérite d'avoir fondé l'École de sculpture russe. Les œuvres simplement honorables de ce bon praticien comptent peu en comparaison de son enseignement. C'est sous sa direction que se sont formés tous les sculpteurs russes de la seconde moitié du XVIII^e siècle : c'est lui qui leur a mis le ciseau à la main et leur a donné les moyens de s'exprimer.

Après avoir été « dégrossis » par lui, ces jeunes gens allaient parfaire leur éducation à Paris, en qualité de pensionnaires de l'Académie. Ils se répartissaient entre les ateliers de Lemoyne, d'Allegrain, de Pajou, de Houdon. Dans ces conditions il n'est pas surprenant que la jeune École de sculpture russe nous apparaisse comme une colonie de l'École française.

Les mieux doués de ces disciples sont Choubine, Kozlovski et Chtchedrine. A un rang inférieur se classent Gordeïev et Prokofiev.

Choubine nous a laissé d'excellents portraits de *Catherine II* (pl. XXXIX), du *prince Potemkine*, de l'écrivain *Lomonosov*, son compatriote d'Arkhangelsk, qui trahissent l'influence des bustes de Houdon.

Le talent moins réaliste et plus gracieux de Kozlovski rappelle plutôt la manière de Pajou. Sa statue du *maréchal Souvorov*, métamorphosé en jeune dieu Mars, accuse une tendance dangereuse vers l'idéalisation et l'allégorie.

Les grandes constructions d'Alexandre I^{er} offraient un champ très vaste à la sculpture décorative. C'est dans cette branche que se spécialisa Chtchedrine, élève d'Allegrain. Thomas de Thomon et Zakharov eurent recours à sa collaboration pour décorer le monument de la victoire de Poltava et le portail de l'Amirauté encadré par des groupes de cariatides portant le globe céleste.

Par le choix même de ses sujets : *Morphée endormi*, *Actéon poursuivi par la meute de Diane*, Prokofiev trahit

son imitation du *Morphée* et de la *Diane* de Houdon.

Le Petit-Russien Ivan Martos (1752-1835) est le premier sculpteur de cette génération qui échappe à l'emprise française pour se rallier à Canova. Son monument de *Minine et Pojarski*, sur la place Rouge de Moscou est un dessus de pendule où le boucher de Nijni-Novgorod et le prince qui chassèrent les Polonais en 1612, singent Harmodius et Aristogiton. Spécialiste de la sculpture funéraire où sa sentimentalité douceâtre lui valut une large clientèle, il donne à sa statue de la *princesse Gagarine*, dans le cimetière du monastère de saint Alexandre Nevski, une grâce un peu molle, à la Pradier.

III. Peinture.

Bien qu'on puisse citer, dès le règne de Pierre le Grand deux ou trois apprentis portraitistes tels qu'André Matvêev et les frères Nikitine formés dans l'atelier de Largillière et de Caravaque, on peut dire que l'École de peinture russe moderne ne date, comme l'École de sculpture, que de la fondation de l'Académie des beaux-arts en 1758.

De même que l'architecture et la sculpture classiques, la peinture russe du XVIII^e siècle n'a rien d'autochtone. Les artistes formés à l'Académie n'ont pas même l'idée de regarder leur propre pays. Si l'on veut voir des sujets russes, il faut les demander à un Français : Jean-Baptiste Le Prince, élève de Boucher, qui explora la Russie et même la Sibérie en dessinant, avec un sens très vif de la couleur locale, les types et les costumes populaires et qui, le premier introduisit en France le goût de la « russe » en exposant au Salon de 1765 le *Baptême russe* (pl. XL).

Les Russes se contentent de copier leurs maîtres, qui sont presque tous Français. Les peintres, dont ils subissent l'influence, se répartissent en trois catégories :

1^o Les professeurs à l'Académie, tels que Lagrenée et Doyen;

2^o Les portraitistes en tournée comme Tocqué, qui fut invité, en 1758, à venir faire le portrait de l'impératrice Élisabeth, le peintre franco-suédois Roslin et, pendant l'émigration, M^{me} Vigée-Lebrun;

3^o Les artistes qui, sans être jamais venus en Russie,



XLI — TORELLI. CATHERINE II EN KOKOCHNIK.



XLII — LEVITSKI. DEUX PENSIONNAIRES DE L'INSTITUT SMOLNY.
Musée russe. Leningrad.



XLIII — BOROVIKOVSKY. PORTRAIT DES PRINCESSES KOURAKINE.



XLIV — BRULLOV. LES AMAZONES. Musée russe. Leningrad.



XLV — KIPRENSKY. LE COLONEL DAVYDOV. Musée russe. Leningrad.



XLVI — IVANOV. L'APPARITION DU CHRIST AU PEUPLE AU BORD DU JOURDAIN. Musée de Moscou.



XLVII — IVAN FIRSOV. JEUNE PEINTRE DANS SON ATELIER.
Galerie Tretiakov. Moscou.



XLVIII — VENETSIANOV. GROUPE DE PAYSANS.

étaient particulièrement prisés par l'impératrice Catherine et les collectionneurs russes, principalement Greuze, Joseph Vernet et Hubert Robert.

Les Italiens, dont les plus connus sont Torelli (pl. XLI), Rotari et J.-B. Lampi, ainsi que les Allemands et les Anglais n'ont joué qu'un rôle secondaire.

Ce qui caractérise la nouvelle École de peinture russe par rapport à la peinture d'icônes, c'est l'abandon de la peinture religieuse qui est remplacée par le portrait.

Les professeurs de l'Académie s'efforcent vainement d'acclimater la peinture d'histoire, qui n'a qu'un médiocre représentant en la personne du Petit-Russien Losenko, élève de Restout.

Dmitri Levitski (1735-1822), originaire de Kiev, se forma à l'Académie de Pétersbourg sous la direction de Lagrenée. Mais son vrai maître fut Tocqué, qu'il imita non sans succès dans ses brillants portraits de l'architecte *Kokorinov* (1770) et de *Diderot* qui, en 1773, était venu rendre visite à sa bienfaitrice Catherine II.

Un peu plus tard, c'est Roslin qui lui apprend l'art de chiffonner et de faire chatoyer les étoffes de satin. Il rivalise de virtuosité avec le Suédois parisianisé dans une charmante suite de portraits qui représentent de jeunes pensionnaires de l'*Institut Smolny*, pépinière de demoiselles d'honneur de la cour, que l'impératrice honorait de son patronage. Il nous les montre en travesti, esquissant un pas de danse ou jouant la comédie. Ces divertissements de pensionnat aristocratique évoquent la grâce coquette du XVIII^e siècle (pl. XLII).

A partir de 1780, Levitski devient le portraitiste officiel de la cour de Russie. Il exécute plusieurs portraits allégoriques de la vieille souveraine vêtue d'une simple robe, dite à la moldave, qu'elle avait adoptée pour dissimuler son embonpoint. Il reçoit la commande d'un second cycle de portraits représentant les *Chevaliers de l'Ordre de saint Vladimir*, créé par Catherine, en 1782.

Mais vers la fin de sa vie, il est éclipsé et évincé par des concurrents étrangers : Lampi, M^{me} Vigée-Lebrun. Bien que sa vie se soit prolongée jusqu'en 1822, sa carrière s'arrête vers 1790.

Vladimir Borovikovski, qui était sensiblement plus jeune (1758-1826), a encore connu la grande Catherine à laquelle

il avait été présenté pendant son voyage en Crimée, et qui le fit venir à Pétersbourg. Il nous a laissé un portrait familier de la vieille dame en douillette de satin, se promenant à pas lents, avec sa levrette favorite, dans le parc de Tsarskoïé-Selo. Mais il appartient plutôt à l'époque d'Alexandre I^{er}. Il y a déjà une nuance de romantisme sentimental dans ses portraits de femmes, dont la grâce langoureuse rappelle Prud'hon et plus encore les maîtres de l'école anglaise qu'il a pu connaître par des gravures. Un des plus séduisants est le portrait de la belle-fille du maréchal Souvorov, drapée dans un châle, penchant sur une balustrade, à laquelle elle s'accoude, sa jolie tête bouclée aux yeux rêveurs (pl. XLIII).

Autour de Levitski et de Borovikovski gravitent quelques peintres de second plan tels que Rokotov, élève de Rotari, et Chibanov, dont l'œuvre se réduit à deux excellents portraits de *Catherine II* en bonnet de fourrure et d'un de ses innombrables favoris, le *comte Dmitriev-Mamonov*.

CHAPITRE VII

Le romantisme nationaliste.

Par réaction contre le classicisme international qui préconise le retour à l'antique, le romantisme déchaîne dans toute l'Europe un mouvement *national* qui implique le retour au moyen âge.

Cette tendance se trouve renforcée en Russie par l'élan de la *guerre Patriotique* de 1812, et par la propagande *slavophile* ou *panslaviste* qui, sous le règne de Nicolas Ier, mène une lutte ardente contre le cosmopolitisme des « Occidentaux ».

Les sujets nationaux deviennent tout d'un coup à la mode dans la peinture d'histoire comme dans la peinture de genre. L'architecture répudie l'imitation des temples grecs et romains et s'efforce de renouer les traditions byzantines antépétroviennes. Le livre sur l'*Art russe* commandé et dicté par les slavophiles à Viollet-le-Duc, restaurateur de l'art du moyen âge, est l'indice caractéristique de ce revirement.

Jusqu'alors l'architecture avait nettement dominé les autres arts plastiques, réduits au rôle de satellites. A partir de ce moment, c'est la peinture qui passe à l'avant-garde : car elle se prête évidemment beaucoup mieux que les autres arts à exprimer un message national ou social. La propagande par l'image devient le complément indispensable de la propagande par le livre qu'elle surpasse peut-être en efficacité.

I. Peinture.

La peinture d'histoire. — A vrai dire, les peintres les plus réputés de la période romantique : Charles Brullov et Felice Bruni, qui étaient tous les deux d'origine étrangère, ne peuvent pas être considérés comme des peintres nationaux. Ils empruntent leurs sujets à l'antiquité ou à la Bible.

Bien qu'il ait russifié, en 1821, son nom français, Bruleau

dit Brullov n'est qu'un imitateur d'Horace Vernet et de son gendre Paul Delaroche, très appréciés l'un et l'autre en Russie où ils avaient été attirés par l'architecte de Saint-Isaac Ricard de Montferrand.

Lors d'un séjour à Naples en 1830, il visita les ruines de Pompéi et assista à la représentation d'un opéra de Paccini intitulé : *Il ultimo giorno di Pompei*. Frappé par ce spectacle mélodramatique, par les décors et les effets d'éclairage, l'idée lui vint d'évoquer à son tour sur une toile gigantesque *le Dernier jour de Pompéi*.

Le caractère de l'ouvrage se ressent de ce choc initial. C'est un décor de théâtre qui a l'air d'avoir été peint à la lueur des feux de Bengale. Sous un ciel sombre zébré par des éclairs, les Pompéiens aveuglés par la coulée rougeoyante du fleuve de lave et la pluie de cendres du Vésuve, s'enfuient en s'efforçant de sauver leur vie et leurs trésors. Un vieillard impotent est emporté par ses enfants; des femmes demi-nues sont renversées sur le sol; des chevaux se cabrent, les statues des temples s'écroulent. Malheureusement, il y a dans cette composition théâtrale, dont certains détails sont empruntés à l'*Incendie de Troie* où Énée emporte sur son dos son père Anchise et à l'*Incendie du Borgo romain* de Raphaël, plus d'adresse que d'émotion. Au lieu d'un poète visionnaire, nous n'avons qu'un metteur en scène. Incapable de rivaliser avec l'imagination créatrice d'un Delacroix, Brullov ne nous offre qu'une reconstitution pseudo-historique à la manière de Delaroche, de Gallait et de Piloty.

Bien que cette « grande machine » n'apportât rien de nouveau, le succès du jeune peintre russe fut prodigieux. Le vieux Walter Scott, en séjour à Rome, lui écrivit que son tableau était « une épopée ». Un autre romancier anglais, Bulwer Lytton, lui emprunta le thème d'un des romans historiques les plus populaires du XIX^e siècle. Emporté par son enthousiasme, un poète moscovite vaticine : « *Le Dernier jour de Pompéi* a été le premier jour de la peinture russe. »

Pour flatter le goût du public, Brullov essaya de traiter après ce sujet d'histoire romaine un sujet patriotique emprunté à l'histoire nationale : *le Siège de Pskov*. Mais il ne sut pas conserver dans le tableau les qualités de l'esquisse, et ce fut un échec complet.

Aujourd'hui, ce que nous apprécions le plus dans son œuvre, ce sont des sujets moins ambitieux : de charmants portraits de la *comtesse Samoilov* en tenue d'amazone ou en toilette de bal, et la *Promenade en barque du peintre* avec ses deux filles sous une voûte de feuillage (pl. XLIV, XLV).

La peinture religieuse : Bruni, Ivanov, Vasnetsov.
— La peinture religieuse proscrite par Pierre le Grand, avait presque complètement disparu en Russie au siècle des Lumières. Le Romantisme la ressuscita.

Jaloux du succès du *Dernier jour de Pompéi*, l'Italien Felice dit Fedor Bruni, né à Moscou où son père était peintre de décors, exposa, en 1838, une toile non moins gigantesque dont le thème était puisé dans la Bible : *l'Erection du Serpent d'airain*. C'est encore une scène de théâtre, avec une foule de figurants, dans le goût de Paul Delaroche. Il ne fut pas plus heureux dans ses décorations de la cathédrale Saint-Isaac.

Le seul grand peintre religieux que la Russie ait produit dans la première moitié du XIX^e siècle est Alexandre Ivanov : un Russe authentique cette fois, mais qui a passé, comme Nicolas Poussin, presque toute sa vie en Italie. Arrivé à Rome en 1830, à l'âge de vingt-quatre ans, il y resta vingt-huit ans et ne rentra dans sa patrie que pour y mourir du choléra.

A la différence de Brullov et de Bruni qui marchent sur les traces de David et de Paul Delaroche, il se rattache à la *confrérie des Nazaréens* allemands : Cornelius, Overbeck et Schadow qui s'efforçaient à cette époque de rénover l'art religieux en imitant les fresques des Préraphaélites. Il subit aussi l'influence du sculpteur danois Thorvaldsen, dont il copia le Christ.

Comme Brullov et Bruni, il avait l'ambition de s'immortaliser par un grand tableau exprimant à la fois la pensée profonde du christianisme et l'idéal religieux du peuple russe. Après de longues réflexions, il choisit dans l'Évangile de saint Jean *l'Apparition du Christ au peuple* sur les bords du Jourdain (pl. XLVI).

Avec une ardeur et une ténacité dignes d'un meilleur sort, il consacra sa vie tout entière à cet unique tableau, modifiant jusqu'à vingt-cinq fois la composition, dessinant dans la Campagne Romaine, à défaut de la Palestine que sa

pauvreté lui interdisait de visiter, plus de six cents études de figures et de paysage. Son procédé de travail consistait à confronter et à fondre ces esquisses d'après nature avec les modèles de la sculpture antique. Il fait prendre aux gamins nus se baignant dans le Tibre qui lui servent de modèles les attitudes du *Faune Barberini* ou de la *Vénus Callipyge*. Pour son saint Jean-Baptiste, il s'inspire de l'*Apollon du Belvédère* en essayant de le spiritualiser.

Ces efforts presque surhumains pour accoucher d'un chef-d'œuvre furent en pure perte. Au surplus, la lecture de *la Vie de Jésus* de David Strauss avait ébranlé ses convictions religieuses et il doutait de son sujet autant que de lui-même. Lorsque après vingt-sept ans d'une laborieuse gestation, il se décida à exposer son tableau, en 1857, l'accueil du public fut très froid. Le pauvre grand homme avait laissé passer le moment favorable et gâté son ouvrage à force de travail. Malgré les détails réalistes, la composition, sans cesse remise sur le métier, donnait une impression d'académisme banal. Le travail acharné de toute une vie aboutissait à un tragique avortement.

Les plus précieuses épaves de ce naufrage sont des études de plein air, d'un modernisme surprenant, qui présagent les découvertes des Impressionnistes et une série d'esquisses à l'aquarelle, intitulées *Scènes de l'Histoire sainte*, qui constituent, après l'œuvre de Rembrandt, une des plus merveilleuses illustrations de la Bible, aussi remarquable par l'évocation fidèle des anciennes civilisations de l'Orient que par le sens du divin.

Bien qu'il ait vécu à la fin du XIX^e siècle, c'est ici qu'il convient de parler de Victor Vasnetsov, qui n'est au fond qu'un romantique attardé. Slavophile convaincu, ce fils de pope rêve de régénérer la peinture religieuse russe en revenant aux traditions byzantines des peintres d'icônes. Il ne se contente pas, comme Bruni et Ivanov, de broser de grandes toiles : c'est la peinture monumentale, sous forme de mosaïque ou de fresques, qui l'attire. L'occasion s'offrit pour lui de réaliser son ambition lorsqu'il reçut, en 1885, la mission de décorer la nouvelle cathédrale *Saint-Vladimir* de Kiev. Ce pastiche byzantin fut salué comme un chef-d'œuvre et la sainte Russie s'imagina un moment avoir trouvé en Vasnetsov un peintre *national*. On ne tarda pas à revenir de cette illusion. En réalité l'œuvre manquée

d'Ivanov surpasse de beaucoup cette imagerie pieuse tant par sa qualité artistique que par la profondeur du sentiment religieux.

La peinture de genre. — L'éveil du sentiment national que nous avons vu poindre dans la peinture d'histoire et la peinture religieuse devait se traduire nécessairement par la vogue de la peinture de mœurs russe dont la création est un des traits caractéristiques de l'époque romantique.

A vrai dire, ce sont des Français qui, dès le XVIII^e siècle, avaient ouvert les yeux des Russes, comme des Polonais, à la « couleur locale », des mœurs et des costumes de leur propre pays, dont ils n'avaient pas conscience. Norblin de la Gourdain a formé le peintre militaire polono-russe Orlowski, qui se fixa à Pétersbourg en 1802, et dont le talent de peintre de chevaux et de caricaturiste rappelle singulièrement Carle Vernet. Jean-Baptiste Le Prince, l'auteur du *Baptême russe* et de la tenture des *Jeux russiens*, peut être considéré comme le précurseur direct de Venetsianov qui sentit sa vocation s'éveiller devant un tableau de Granet. Dès le milieu du XVIII^e siècle, un charmant tableau d'Ivan Firsov, attribué autrefois à Losenko, qui montre le peintre dans son atelier, faisant le portrait de sa petite-fille, marque les débuts de la peinture de genre (pl. XLVII).

Comme tant d'autres artistes russes du XIX^e siècle, Alexis Venetsianov était d'origine étrangère : son père était un émigré grec du nom de Veneziano. Autodidacte, il se forma tout seul en copiant à l'Ermitage les petits maîtres hollandais, notamment Pieter de Hooch, dont il imita les effets d'éclairage. Retiré à la campagne dans le gouvernement de Tver, il se consacra à peindre les mœurs de la Russie patriarcale du temps du servage. Un de ses tableaux les plus caractéristiques, dont la sincérité rachète la maladresse, représente *la Matinée d'une propriétaire*, qui, assise en déshabillé devant sa table à écrire, fait ses comptes et donne ses instructions pour la journée à deux servantes, ou plutôt à deux serves qui s'inclinent devant leur vieille maîtresse autocrate (pl. XLVIII).

Fedotov n'est aussi qu'un amateur autodidacte qui abandonna son grade d'officier subalterne pour peindre des scènes de mœurs à la manière des petits maîtres hollandais

ou plutôt de Hogarth : car il y a en lui un tempérament de moraliste et de satirique. C'est par là qu'il se distingue de Venetsianov et se rapproche des « accusateurs » de la génération suivante. Mais sa satire bon enfant est sans venin : elle n'a pas encore l'âpreté d'un réquisitoire contre la société.

Dans *le Nouveau Décoré*, il raille la fatuité d'un petit fonctionnaire famélique, qui a fêté sa décoration par une bombance aussi ruineuse pour sa bourse que pour son estomac, et qui s'éveillant la tête lourde le lendemain matin, est dégrisé et ramené à la triste réalité par sa femme de ménage : d'un air moqueur, elle montre au nouveau chevalier, qui a épinglé sa croix sur une vieille robe de chambre, les semelles éculées de son unique paire de souliers.

Admonesté par la Censure impériale pour son irrévérence, Fedotov exposa l'année suivante, en 1849, un sujet plus inoffensif, mais plein d'humour : *la Demande en mariage*. Il s'en prend cette fois à la vanité d'un riche marchand moscovite, flatté de donner sa fille à un militaire décoré. Pour faire honneur à son futur gendre, le père s'est sanglé dans son plus beau caftan. Mais au moment où la « marieuse » introduit le prétendant qui, sur le pas de la porte, retrousse ses moustaches d'un air conquérant, la timide donzelle se sauve au grand désespoir de sa mère endimanchée qui essaie de la retenir par un pan de sa robe à crinoline (pl. XLIX).

L'intimisme des petits maîtres hollandais, tels que Pieter de Hooch, est transposé en style russe du temps de Nicolas I^{er} par le comte Th. Tolstoï dans un charmant tableau où le peintre s'est représenté dans son intérieur avec sa femme coiffée d'un chapeau à plumes et ses deux filles (pl. L).

Le paysage. — En dehors des peintres de « vedute » ou perspectivistes tels qu'Alexeïev, le Canaletto russe, qui se sont appliqués à traduire la majesté du décor Empire du « vieux Pétersbourg », les paysagistes en sont encore à croire que les seuls paysages dignes d'être peints sont ceux d'Italie. S. Chtchedrine va chercher ses motifs à Naples et à Sorrente (pl. LI).

Il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour trouver, avec Aïvazovski et Levitane, des interprètes sen-

sibles à la beauté de la mer Noire, des nuits de l'Ukraine ou des forêts de la Volga.

La conquête du Caucase aurait pu produire des effets comparables à la conquête de l'Algérie par les Français, et susciter une école orientaliste. On constate avec surprise que l'art russe n'en a tiré aucun profit. La Russie n'a produit à cette époque ni un Delacroix, ni un Dehodencq, pas même un Fromentin ou un Horace Vernet.

II. Sculpture.

On observe en sculpture les mêmes tendances qu'en peinture. Aux sujets mythologiques empruntés au répertoire gréco-romain nous voyons se substituer les sujets nationaux et patriotiques.

Ivan Martos avait déjà glorifié sur la place Rouge de Moscou les libérateurs *Minine* et *Pojarski* qui, au Temps des troubles, sauvèrent la Russie de la domination polonaise.

La guerre Patriotique de 1812 inspire à Vassili Demout-Malinovski la glorification du *Scaevola russe* : jeune paysan qui se coupe la main avec sa hache pour ne pas servir l'ennemi.

Ce patriotisme se retrouve même dans l'œuvre d'un sculpteur juif : Marc Antokolski, fils d'un pauvre aubergiste lituanien de Vilna, qui n'eut jamais qu'une connaissance assez imparfaite de la langue russe. Comme David d'Angers, il ambitionne d'éterniser dans le marbre la mémoire des grands hommes qui éclairent comme des phares l'histoire de la civilisation. Dans sa galerie des héros de la Russie, il fait figurer le glorieux prince de Kiev *Iaroslav le Sage*, le *Chroniqueur Nestor*, *Ivan le Terrible* rongé par le remords, le *Cosaque Iermak*, conquérant de la Sibérie et enfin *Pierre le Grand*, que son élève L. Bernstamm représentera aussi sur le quai de la Néva sauvant des matelots engloutis par les vagues.

Il est vrai que l'œuvre préférée d'Antokolski était la statue de son coreligionnaire le philosophe *Spinoza* : fervent hommage à la spiritualité d'Israël.

A la même époque Michel Mikiéchine élevait à Novgorod le mémorial du *Millénaire*, à Kiev la statue équestre de l'hetman des cosaques *Bogdane Chmelnitzki*, à Péters-

bourg le monument de *Catherine II* debout sur un socle cylindrique autour duquel sont groupés les personnages les plus illustres de son règne.

Cet art officiel est aussi dépourvu d'originalité que les statues à la Canova de Martos et de Demout-Malinovski. Le cheval cabré de l'hetman des Cosaques est la réplique du coursier du *Pierre le Grand* de Falconet. L'arrangement du monument de Catherine II est emprunté à celui de la statue équestre de *Frédéric II* érigée à Berlin par le sculpteur allemand Rauch à l'entrée de l'avenue Sous-les-Tilleuls.

III. Architecture.

L'architecture pseudo-nationale qui succède à la magnifique floraison du classicisme « alexandrin » est encore plus pauvre que la sculpture. Elle est presque entièrement accaparée par des étrangers peu qualifiés à coup sûr pour cette croisade patriotique.

Les architectes allemands, en faveur sous le tsar prussophile Nicolas I^{er}, s'efforcent d'abord d'introduire en Russie les styles *néo-gothique* et *néo-Renaissance*. Mais ces styles, qu'on pouvait à la rigueur ranimer en Occident, n'avaient aucune racine à Pétersbourg.

Plutôt que de construire comme Stakenschneider des palais de grands-ducs en simili-Renaissance, mieux valait encore rester fidèle au classicisme qui avait au moins le mérite d'être acclimaté. C'est ce que fit le Bavarois Léo von Klenze lorsque Nicolas I^{er} lui confia la construction du *musée de l'Ermitage*, conçu moins comme un musée public que comme une annexe du Palais d'hiver. C'est une réplique de la Pinacothèque de Munich, mais exécutée avec plus d'ampleur et de luxe. Le portique d'entrée sous lequel peuvent s'abriter les voitures de la cour est porté par des atlantes en marbre de Sibérie; des revêtements de stuc polychrome tapissent les hautes parois de l'escalier monumental et les salles du musée qui forment une enfilade de salons d'apparat.

Mais c'est l'architecture russe ancienne que les panslavistes désiraient ressusciter, et Nicolas I^{er} ne trouva rien de mieux que d'en charger un autre Allemand : Constantin Thon. Comme Pétersbourg avait un caractère occidental

trop marqué, c'est Moscou qui fut choisi pour cette expérience.

Les résultats en furent désastreux. Le Kreml fut défiguré par un gigantesque *Palais impérial*, qui ressemble plutôt à une grande caserne militaire ou bureaucratique et qui écrase de sa masse les cathédrales du xv^e siècle, réduites aux proportions de joujoux.

Au pied du Grand Palais, le même Thon éleva sur les bords de la Moskva l'*cathédrale votive du Sauveur*, qu'il avait été question d'abord de dresser sur le mont des Moines. C'est un pastiche agrandi de l'église Saint-Dmitri de Vladimir, avec une coupole centrale cantonnée de quatre coupolettes de forme bulbeuse.

Ce style néo-russe se prolonge pendant toute la seconde moitié du xix^e siècle. En 1875, l'Anglais N. Sherwood construit à une des extrémités de la place Rouge, en face de l'église du Bienheureux-Basile, le *Musée historique* : alliage arbitraire d'éléments disparates, qui fait l'effet d'un recueil de morceaux choisis, sélectionnés par un pédagogue. Les tours en briques copient les portes du Kreml, les clefs pendantes du portique celles des térens.

A peine supportables à Moscou, ces pastiches deviennent choquants à Pétersbourg dont l'ambiance est toute différente. L'*église expiatoire* construite par un autre Anglo-Russe, du nom de Parland, en bordure d'un canal sur l'emplacement de l'assassinat d'Alexandre II, y apparaît comme une monstruosité, ou tout au moins comme une incongruité : c'est une copie servile de l'église moscovite de Basile-le-Bienheureux, hérissée de coupes bulbeuses à facettes ou à spirales, les unes dorées, les autres en briques émaillées.

Rien ne montre mieux que ces pastiches sans discernement l'absence d'idées neuves de l'architecture russe de ce temps et une pauvreté de goût que ne réussit pas à pallier la richesse des matériaux.

CHAPITRE VIII

Le réalisme social.

Sous le règne de Nicolas I^{er}, une vague de nationalisme avait déferlé sur la Russie. Slavophiles et Panslavistes avaient surexcité à l'envi le sentiment national éveillé par la guerre Patriotique de 1812. Or, en 1855, le désastre de la guerre de Crimée prouve sans réplique que les civilisations de l'Occident étaient encore supérieures, au moins sur le plan matériel, à la puissance russe et que l'heure n'était pas encore venue de réaliser les rêves panslavistes.

De là un amer désenchantement qui se manifesta au début du règne d'Alexandre II. Les revendications nationales, sans cesser de s'affirmer, s'effacèrent devant les revendications *sociales*.

Les journalistes et les romanciers, Herzen et Tourguenev, constatant que l'infériorité de la Russie tenait à un état social retardataire et même anachronique, firent campagne pour l'abolition du servage que le tsar Alexandre accorda en 1861, sans pour cela désarmer le nihilisme dont il devait être la victime.

C'est cette fermentation politique et sociale qui explique la nouvelle orientation de l'art russe. La peinture se met à la remorque de la littérature. Elle prétend, elle aussi, éclairer le peuple et les gouvernants, dénoncer les abus, contribuer au progrès à sa façon qui n'est pas la moins efficace, car elle dispose d'une arme, aussi puissante que le verbe : l'image. Le peintre, comme le poète, n'a plus le droit de se tenir à l'écart, au-dessus de la mêlée; il doit prendre conscience de son devoir civique et se lancer dans la lutte, à la pointe d'avant-garde.

La sécession de 1863 et la Société des expositions ambulantes. — Mais comment aller au peuple et révolutionner la peinture? Il fallait pour cela secouer le joug de l'Académie devenue le conservatoire de toutes les routines.

Un incident futile mit le feu aux poudres. Le 9 no-

vembre 1863, treize élèves de l'Académie refusèrent de traiter le sujet de concours proposé : *le Festin des dieux au Walhalla*. Ils levèrent l'étendard de la révolte et fondèrent, sur le modèle des coopératives d'artisans basées sur le principe de solidarité, une association qui prit le nom d'*Artel des artistes*. C'est de ce phalanstère que sortit, en 1870, la *Société des expositions ambulantes* qui groupa autour d'elle toutes les forces jeunes et qui pendant une vingtaine d'années, jusqu'en 1890 environ, imposa ses directives à l'art russe.

Le nom seul de cette société était un programme. Jusqu'alors la vie artistique avait été concentrée dans la capitale, à l'usage exclusif de l'élite. Il s'agissait d'y faire participer non seulement Moscou, mais la masse entière du peuple russe en transportant de ville en ville dans toutes les provinces les expositions réservées aux seuls Pétersbourgeois.

Pour intéresser ce vaste public populaire, les *Ambulants* devaient nécessairement parler sa langue, c'est-à-dire rejeter les vieilles formules usées de l'Académie, les sujets incompréhensibles, les influences étrangères; il fallait frapper fort pour créer des courants de sympathie ou de révolte. C'est la *vie moderne* qui passe au premier plan : par suite, la peinture religieuse et la peinture d'histoire vont se trouver reléguées au second plan au profit de la peinture de genre qui est, avec la caricature, l'instrument le plus approprié à la propagande ou à la satire politique et sociale.

La peinture religieuse. — Bien que l'ambiance favorise la peinture antireligieuse ou, plus exactement, *anticléricale* que nous allons voir apparaître pour la première fois à cette époque, la peinture religieuse ne disparaît pas entièrement du répertoire. Mais elle ne subsiste qu'à condition de se transformer, en se détachant de plus en plus de la tradition et du dogme. Sous l'influence de Strauss, de Renan et de Tolstoï, les peintres de la nouvelle génération humanisent l'Homme-Dieu au point d'effacer le sceau de sa divinité.

Les principaux représentants de cette tendance sont Ivan Kramskoï et Nicolas Gay. Le premier, qui joua un rôle de premier plan dans la Sécession des Ambulants, se rattache à Ivanov par son tableau de *la Tentation du Christ*.

Jésus n'est pas le dieu qui triomphe du démon : assis sur un rocher, seul dans le désert, il reste si accablé de lassitude et presque de désespoir qu'il semble douter de sa mission.

Dans ses œuvres d'inspiration religieuse, Nicolas Gay traduit avec plus d'outrance la même conception. Descendant d'un émigré français établi en Russie sous Catherine II, il se rencontra à Rome avec Ivanov et subit comme lui l'influence de David Strauss. Il entra plus tard en relations avec Tolstoï dont il se fit l'interprète.

Le Christ de *la Cène* n'est pas le dieu qui institue avant son sacrifice le sacrement de la Communion : c'est un homme trahi qui a deviné la félonie de Judas et qui lui dit avec résignation : Ce que tu as à faire, fais-le vite.

Dans *la Crucifixion*, qui fit scandale en 1891, l'effort de vérité historique est poussé jusqu'à la caricature. Le Christ décharné est cloué sur une croix si basse que ses pieds meurtris sont au niveau du sol ; un des larrons, ligoté à côté de lui, le regarde d'un air apitoyé. Dans cet esclave torturé on cherche vainement le dieu incarné.

La peinture d'histoire. — L'histoire ancienne et contemporaine rentre dans le programme des Ambulants à condition que ce soit l'histoire de la Russie, la seule qui intéresse la masse du peuple. Les sujets qu'on choisira de préférence ne sont plus ceux qui passionnaient les nationalistes panslavistes, c'est-à-dire l'apologie de l'autocratie, de l'Église orthodoxe, des guerres de conquête, mais, au contraire, ceux qui exaltent le non-conformisme, l'esprit de résistance ou de révolte contre l'oppression.

L'œuvre de Répine, de Sourikov et de Verechtchaguine rentre en tout ou en partie dans ce programme.

Ilia Répine (1844-1930), le peintre le mieux doué de cette génération, appartenait à une famille de Cosaques du gouvernement de Kharkov. C'est ce milieu avec lequel il était familier qui lui a inspiré un de ses tableaux les plus populaires : *les Cosaques Zaporogues* (1) dictant une réponse insolente au sultan de Turquie qui les avait défiés. Pendant qu'un scribe malingre écrit sous leur dictée, un vieil hetman truculent, à trône rouge et moustache blanche, se tient

(1) C'est-à-dire établis au-delà des cataractes (*porogi*) du Dniepr.

les côtes en pouffant de rire; à côté de lui se dresse un Cosaque au crâne rasé, drapé pittoresquement dans sa « bourka » de feutre blanc à capuchon. C'est une peinture pleine de verve et de brio, mais qui relève de l'anecdote plutôt que de l'histoire.

Répine a évoqué aussi les remords d'*Ivan le Terrible*, serrant dans ses bras son fils couvert de sang. Mais son tempérament robuste ne se laisse pas enfermer dans un genre. Il s'attaque aux sujets les plus variés : par exemple à la légende de *Sadko*, marchand de Novgorod, qu'un naufrage précipite au fond de la mer où il voit défiler des sirènes qui essaient de l'aguicher : une Italienne, une Allemande, une Française; il se décide naturellement pour la Russe.

Le tableau qui établit sa réputation dès 1872 : *les Haleurs de la Volga*, est emprunté à la réalité contemporaine. L'anecdote tourne ici au réquisitoire contre le régime et la société. Dans ces « burlaki » ruisselants de sueur, attelés comme des bêtes de somme aux barques qui remontent la Volga, et rythmant leur effort monotone par des chants mélancoliques, on se plut à voir le symbole du peuple russe opprimé tirant sa chaîne (pl. LII).

Repine a peint, en outre, pendant toute sa carrière d'excellents portraits, notamment ceux du musicien *Moussorgski* avec sa trogne violacée d'ivrogne rêveur (pl. LIII), de *Tolstoï* en blouse blanche de moujik.

La palette du Sibérien Vassili Sourikov est moins éclatante que celle de l'Ukrainien Répine; ses couleurs sont ternes et sourdes. Mais c'est une nature plus sincère, plus concentrée et l'on s'accorde aujourd'hui pour le mettre au premier plan des peintres d'histoire russes.

Il a le sens du tragique comme l'atteste son tableau du *Prince Menchikov*, déporté en Sibérie qui grelotte dans une isba de paysan avec ses trois filles. Il possède surtout l'art de mouvoir et d'animer les foules. *La Conquête de la Sibérie*, évoquée par un parti de Cosaques traversant une rivière sur un radeau, en faisant feu sur les indigènes massés sur l'autre bord, *l'Exécution des Stréltsy* (I) révoltés contre Pierre le Grand, amenés dans des charrettes sur la place

(I) L'usage s'est établi en français d'écrire les *Strelitz* : c'est une forme incorrecte, le pluriel de strélets (archer) étant *Stréltsy*.

Rouge avant d'être pendus en grappes à une forêt de potences, en apportent la preuve.

Son chef-d'œuvre est peut-être la tragédie de la *Boïarine Morozov*, Vieille-Croyante persécutée, qui préfère se laisser emprisonner plutôt que d'abjurer sa foi. Illuminée par son fanatisme, elle passe en traîneau dans les rues de Moscou, saluée respectueusement par une foule sympathisante de gens du peuple et de mendiants qui se signent ou s'agenouillent comme devant une martyre. Cette protestation muette contre les abus du pouvoir est bien dans l'esprit de la génération des Ambulants (pl. LIV).

Avec Vassili Verechtchaguine (1842-1904), la peinture d'histoire contemporaine devient un réquisitoire contre les horreurs de la guerre. De là sa popularité à l'étranger où il a conquis une réputation très supérieure à son mérite.

Comme peintre, il est loin de valoir Repine, et même Sourikov. Mais ses séjours à Paris où il fut l'élève de Gérôme, son métier de correspondant de guerre pendant la guerre russo-turque des Balkans, puis pendant la guerre russo-japonaise, où il trouva une mort tragique à Port-Arthur sur le cuirassé *Petropavlovsk*, le firent connaître dans les milieux artistiques de l'Occident.

Deux pages particulièrement saisissantes, qui le firent accuser par la presse russe nationaliste de « calomnier la guerre », donnent le ton de cette propagande antibelliciste. C'est d'abord la *Pyramide de crânes* (1872) avec des vols d'oiseaux de proie qui tournoient sinistrement autour des piles d'ossements blanchis : « Apo théose de la guerre dédiée à tous les conquérants du passé, du présent et de l'avenir ». De la guerre russo-turque il rapporte l'idée de la *Messe des morts nocturne* sur un champ de bataille semé de cadavres. Si frappantes que soient ces compositions, elles sont loin d'égaler les *Misères de la guerre* de Jacques Callot ou les *Désastres de la guerre* de Goya qui, longtemps auparavant, avaient introduit ces thèmes dans le répertoire de la gravure.

Pour s'élever du journalisme à l'histoire, du reportage à l'épopée, Verechtchaguine s'attacha vers la fin de sa vie à peindre tout un cycle de tableaux illustrant la *Campagne de Russie* de Napoléon I^{er}, en s'inspirant du célèbre roman de Tolstoï : *Guerre et Paix*. Mais le succès ne répondit pas à son attente.



XLIX — FEDOTOV. LA PRÉSENTATION DU FIANCÉ.



L — TOLSTOÏ. LE PEINTRE ET SA FAMILLE. Musée russe. Leningrad.



LI — SYLVESTRE CHITCHÉDRINE. LA NÉVA À PÉTERSBOURG ET LA BOURSE MARITIME. Musée russe. Leningrad.



LII — REPINE. LES HALEURS DE LA VOLGA. Musée russe. Leningrad.



LIII — REPINE. PORTRAIT DU COMPOSITEUR MOUSSORGSKY.
Galerie Tretiakov. Moscou.



LIV — SOURIKOV. L'EMPRISONNEMENT DE LA BOÏARINE MOROZOV. DÉTAIL. Galerie Tretiakov. Moscou.



LV — PEROV. L'ARRIVÉE DE LA GOUVERNANTE DANS LA MAISON D'UN MARCHAND. Galerie Tretyakov. Moscou.



LVI — MAKOVSKY. LA FOIRE DU CARNAVAL À SAINT-PÉTERSBOURG. Musée russe. Leningrad

La peinture de genre. — C'est à la peinture de genre que vont toutes les faveurs d'un public peu raffiné, qui ne s'intéresse guère qu'au sujet et préfère l'article de journal au roman, l'anecdote à l'histoire.

Venetsianov et Fedotov avaient déjà montré la voie. Mais l'un vise à reproduire les scènes familières de la vie rustique, sans la moindre arrière-pensée; l'autre se contente de railler avec bonhomie les travers des fonctionnaires et des marchands. La peinture de mœurs des Ambulants a un tout autre accent : c'est un acte d'accusation contre le gouvernement, l'Église, la société, un programme de réformes ou parfois même un appel à la révolte.

Repine avait donné le ton en évoquant la chiourme sinistre des Haleurs de la Volga ou le Retour d'un déporté dans sa famille après vingt ans de bagne.

Avec un talent beaucoup plus médiocre, mais un sens assez aigu de l'expression, des attitudes, des gestes, Vassili Perov, enfant naturel né à Tobolsk en Sibérie, qu'un pope baptisa Perov (du mot *pero*, plume) à cause de sa belle écriture, se spécialisa dans la peinture anticléricale. Il s'en prend, comme son contemporain Courbet, à la gloutonnerie et à l'ivrognerie crapuleuse du clergé. Dans *la Procession de Pâques*, il étale le spectacle peu édifiant d'un pope ivre, qui a fêté la Résurrection du Seigneur par des libations de vodka et qui titube en tête d'une procession de paysans portant des reliques, aussi peu assurés que lui sur leurs jambes zigzagantes.

Cet anticléric est un sentimental. Il nous apitoie sur le cadavre d'une *Noyée* veillée sur la berge par un policier placide fumant sa pipe dans le brouillard, sur l'*Enterrement à la campagne* où le long d'une route couverte de neige, une paysanne au dos voûté conduit elle-même au cimetière, dans un traîneau où elle a chargé ses enfants, le cercueil de son mari. Un de ses tableaux les plus populaires représente l'*Arrivée d'une gouvernante* dans la maison d'un riche marchand, au milieu de la curiosité générale de la famille qui la dévisage comme une bête curieuse (pl. LV).

A côté de lui Prianichnikov, Vladimir Makovski imitent de leur mieux les anecdotiers de l'école de Düsseldorf (pl. LVI).

On s'attendrait à trouver dans l'art russe de cette génération quelque chose d'équivalent aux caricatures poli-

tiques de Daumier. Mais la censure impériale, plus sévère que celle de Louis-Philippe, n'aurait pas toléré de pareilles audaces. Un Daumier russe aurait été immédiatement déporté en Sibérie d'où il ne serait jamais revenu.

Toute cette peinture à l'usage du peuple n'a plus guère pour nous qu'un intérêt rétrospectif ou documentaire.

La Société des Ambulants a eu le mérite d'embrigader pour la première fois les artistes dans une association qui les pliait à un idéal commun : cet effort d'organisation, de discipline artistique est unique dans les annales de l'art russe. En outre, elle a réagi contre l'enseignement académique qui tendait à uniformiser l'art de tous les pays; elle s'est efforcée de créer un art qui « sente la Russie » au moins par ses sujets. Elle a ainsi amené le peuple à s'intéresser à l'art. C'est grâce à elle que se renoue le lien, entre la communauté nationale et l'art, brisé depuis Pierre le Grand.

Mais les « Peredvijniki » ont échoué dans leur tentative pour créer un « style russe ». Égarés par leur conception d'un art utilitaire, attelé à la remorque de la littérature, ils ont sacrifié la forme au sujet, la technique à la propagande. Ils comptent plus dans l'histoire des réformes politiques et sociales que dans l'histoire de l'art. Peinture patriotique, peinture pacifiste, peinture anticléricale, on aimerait mieux de la peinture tout court.

CHAPITRE IX

L'Art pour l'Art.

L'histoire de l'Art est une perpétuelle alternance d'actions et de réactions. Entre deux générations ou, pour reprendre le titre d'un roman célèbre de Tourguenev, entre *Pères et Fils*, l'incompréhension et l'opposition sont presque inévitables. Vers 1890 on a le sentiment que la croisade des Ambulants est à bout de souffle, que le mot d'ordre de l'*Art social* ne trouve plus d'écho. Les jeunes se détournent de cet art utilitaire et étroitement nationaliste : leurs regards se tournent de nouveau vers l'Occident.

I. Peinture.

Ce n'est pas une nouvelle Sécession, mais une revue, intitulée *Mir Iskousstva* (*le Monde de l'Art*), fondée en 1899 par deux hommes d'une culture raffinée : Alexandre Benois et Serge Diaghilev, qui leur sert de point de ralliement. Ce titre est caractéristique : il implique et il souligne que la nouvelle génération aspire à étendre son horizon au-delà du monde russe et à s'intégrer dans l'art européen. Un idéal *cosmopolite* se substitue à l'idéal *slavophile*.

Ce changement de front s'explique par le recrutement des membres de ce groupe. Ils appartiennent en moyenne à une classe sociale plus élevée que les Ambulants : ce ne sont plus des gens du peuple, d'anciens serfs, des fils de popes, des enfants trouvés ou des enfants naturels, mais des représentants de la bourgeoisie cultivée, de l'élite des intellectuels (*intelligentsia*). On remarquera, en outre, le pourcentage relativement considérable des Juifs purs : Levitane, Rosenberg dit Bakst et des demi-Juifs tels que Serov.

Ces nouveaux venus prennent le contre-pied du credo des Ambulants. Ils ne croient pas que la peinture ait pour objet principal ou exclusif la représentation de la vie

moderne : ils se réfugient, au contraire, volontiers dans le passé, dans le rétrospectivisme. Une de leurs revues s'appelle *Staryé Gody*, c'est-à-dire les Vieilles Années, le Temps passé. Les élégances du XVIII^e siècle ont pour eux un irrésistible attrait.

Ils ne croient pas davantage que les sujets russes soient les seuls qui méritent d'être traités : Versailles les intéresse autant que Tsarskoïé-Selo. D'ailleurs, le sujet qui est l'essentiel pour les Ambulants leur paraît d'importance secondaire. Ce qui prime tout à leurs yeux, c'est la qualité, le raffinement de l'exécution.

Enfin, dernière différence, qui est sans doute la plus profonde, ils estiment que la peinture russe a fait fausse route, en se mettant à la remorque de la littérature et, qui pis est, du journalisme. A leurs yeux l'art se dégrade en devenant un instrument de propagande : il n'est pas fait pour prêcher et moraliser : il a sa fin en soi et ne doit être mis qu'au service de la beauté. A l'utopie généreuse d'un *art social*, il faut opposer la doctrine de l'*art pour l'art*.

Cette réaction entraîne une transmutation de toutes les valeurs. On se désintéresse de la peinture à thèse tendancieuse (*napravlenstvo*), pour revenir au portrait, au paysage, à la féerie ou même au simple décor. On est frappé de voir la place que prennent, dans les années qui ont précédé la première guerre mondiale, le *décor de théâtre* et l'*illustration* : c'est dans ces deux domaines que les peintres russes contemporains ont dépensé, sinon gaspillé, le meilleur de leur talent.

Les peintres de chevalet : Wroubel, Serov, Levitane.
— A l'origine du mouvement du Mir Iskousstva se détachent trois grands artistes, qui dépassent de plusieurs coudées leurs camarades de combat. Aucun n'était de souche purement russe : Wroubel était d'origine polonaise par son père, danoise par sa mère; Serov et Levitane avaient du sang juif dans les veines.

A la différence de la plupart des artistes de ce groupe, qui sont des Pétersbourgeois, c'est à Kiev et à Moscou que Wroubel produisit presque toutes ses œuvres. Il commença par restaurer les fresques de l'église Saint-Cyrille de Kiev, mais fut évincé par Vasnetsov du chantier de la cathédrale Saint-Vladimir.

Recueilli à Moscou par un riche marchand Sava Mamontov qui faisait figure de mécène, il y peignit, vers 1900, quelques toiles d'une rare séduction dont le raffinement morbide allait s'exacerber dans le peu de temps qui lui restait avant de sombrer dans la folie. C'est aux poètes romantiques qu'il emprunta la matière de ses rêves : à Pouchkine la *Princesse Cygne*, aux ailes irisées, à Lermontov la figure du *Démon*, à laquelle il revient sans cesse et qu'il représente tantôt assis, les genoux dans les mains, tantôt planant au-dessus d'un paysage montagneux avec un regard halluciné, plein de mystère et aussi de mépris pour le monde qui le rejette. On ne retrouve un pâle reflet de ce lyrisme que dans les féeries évanescences de Borisov-Mousatov.

Valentin Serov, qui avait été l'élève de Repine, mais qui a subi l'influence des impressionnistes français, de Bastien-Lepage et du Suédois Anders Zorn, s'est surtout illustré comme portraitiste. Le portrait posthume de son père, compositeur et critique musical très estimé, qu'il évoqua debout devant un haut pupitre encombré de partitions, marque ses débuts. En 1887, il peint le charmant et vivant portrait de *Mlle Mamontov*, la fille du mécène moscovite, assise à contre-jour, accoudée à une table (pl. LVII).

A partir de 1897, il est surchargé de commandes et devient le portraitiste officiel de la cour et de l'aristocratie russe. Ses modèles sont le *Tsar Nicolas II*, la *Princesse Iousoupov*, la *Princesse Orlov*. Son dessin stylisé capte comme dans un filet la grâce de libellule de la *Pavlova* en tutu de gaze, l'élégante maigreur d'*Ida Rubinstein*, dont il ne craint pas de dévoiler entièrement le corps efflanqué de levrette.

Vers la fin de sa vie trop brève, la recherche du style l'entraîne vers des simplifications de plus en plus hardies : le décorateur l'emporte sur le peintre réaliste.

Le paysagiste Isaac Levitane est une figure d'artiste non moins attachante. Il y a chez lui un fond de tristesse qui tient sans doute à sa race et qui le prédestinait à devenir l'interprète des paysages mélancoliques de la steppe et de la forêt russe.

Rebuté par le métier banal et les effets trop faciles du peintre de marines Aïvazovski, qui n'est qu'un médiocre épigone de Joseph Vernet d'une réputation très surfaite, il eut la révélation du paysage français moderne à l'Expo-

sition internationale de Paris en 1889. Corot, les maîtres de l'École de Barbizon et de l'École impressionniste firent sur lui une impression profonde. Mais il se garda bien de les copier. De retour dans sa patrie, il s'efforce d'appliquer la science des valeurs qu'il a apprise de Corot, la division des tons purs que lui a enseignée Monet, à la traduction des paysages russes.

Il en a surtout rendu avec une émotion pénétrante les aspects mélancoliques et désolés qui s'accordaient particulièrement avec son tempérament élégiaque. On remarquera qu'il n'a jamais peint que des paysages purs, sans les animer ou les étoffer par des figures humaines. La présence de l'homme n'est indiquée que par les petites coupoles des églises de village qui brillent à travers les pins ou les bouleaux. Il a une prédilection pour les grandes étendues aquatiques : l'eau vive des grands fleuves, l'eau morte des étangs. Au flamboiement du soleil de midi, il préfère la douceur des crépuscules, à l'allégresse du printemps la mélancolie de « l'automne doré » (pl. LVIII).

En somme le paysage russe n'a pas eu d'interprète plus sensible que ce Juif nostalgique dont on retrouve l'influence dans les peintures religieuses de Nesterov où des nonnes mystiques défilent lentement, en égrenant leurs prières, entre les fûts argentés des bouleaux plus blancs que leurs cierges.

Décorateurs et illustrateurs. — Une seconde génération que la guerre et la Révolution surprit en pleine maturité a cherché sa voie dans le décor d'opéra et l'illustration : c'est ce qu'on peut appeler l'École du *Ballet russe*.

Les Ballets russes du ^{xx}e siècle ont joué dans l'histoire de la peinture, de la décoration et même du costume un rôle qu'on peut comparer à celui de l'Opéra français au ^{xvii}e siècle ou de la Comédie italienne au ^{xviii}e. Le mouvement de rénovation s'annonce dès 1880 ; mais c'est seulement en 1899 que le prince Serge Volkonski, nommé directeur des Théâtres impériaux, s'attache comme collaborateur Serge Diaguilev et que le groupe d'artistes du *Mir Iskousstva* prend possession de l'Opéra de Pétersbourg.

Les succès éclatants des peintres de décors et de costumes : Benois et Bakst, Korovine et Golovine (pl. LIX), qui se

révèlent sous cette direction, ne pouvaient rester confinés sur les bords de la Néva. Dix ans plus tard le Ballet russe avait conquis l'Europe. En 1908, la représentation du *Boris Godounov* de Moussorgski à l'Opéra de Paris avait été une première révélation pour le public d'Occident. Mais la date véritablement mémorable dans l'histoire du ballet — et en général de l'art russe qui, pour la première fois, s'impose à l'Europe — est l'année 1909 : car c'est alors que s'ouvrit la première *saison russe* à Paris, suivie de beaucoup d'autres en France et dans toutes les grandes capitales étrangères. En prenant son vol à travers l'Europe et l'Amérique, le Ballet russe perd son caractère strictement national et tend à devenir une forme d'art *cosmopolite* aussi bien par son répertoire que par le recrutement des décorateurs et des danseurs. De même que Diaguilev demande la musique de ses ballets à Ravel aussi bien qu'à Stravinski, il n'hésite pas à commander des décors et des projets de costumes non seulement à Benois et à Bakst, mais à Matisse et à Picasso.

Si Diaguilev, impresario de génie, a été le principal animateur de ce mouvement, c'est Alexandre Benois qui en a été le guide et le porte-parole. Son œuvre de critique et d'historien d'art est aussi importante que son œuvre de peintre. D'origine française comme Brullov et Gay, il appartient à une véritable dynastie d'artistes. Son grand-père était directeur du théâtre vénitien de la Fenice : c'est de lui qu'il a sans doute hérité son goût pour le théâtre. Il se plaît à emprunter les sujets de ses tableaux à l'Opéra français du temps de Lulli, à la *Commedia dell'Arte*, et même au théâtre de marionnettes. Son imagination se meut avec aisance dans le décor rococo du XVIII^e siècle. La beauté de Versailles a ouvert ses yeux à la beauté du vieux Pétersbourg et de Tsarkoïé-Selo qu'il a révélée à ses compatriotes (pl. LX).

Léon Bakst, dont le pseudonyme devrait être transcrit en français sous la forme de Baxt, est un artiste beaucoup moins complet, qui s'est confiné dans les dessins de costumes d'opéra. C'est un éclectique qui s'inspire aussi bien d'Aubrey Beardsley que des peintres de vases grecs et des miniatures persanes. Mais dans ses hérédités orientales il puise un sens très vif de la couleur et de l'exotisme qui conférerait une valeur durable à ses admirables décors pour

Dilettante très bien doué, il a subi l'influence de l'art impressionniste de Rodin. Il se spécialisa dans la « petite sculpture ». Ses statuettes en bronze ont le charme de *l'instantané*. Il excelle à saisir sur le vif, comme dans un croquis, l'attitude de ses modèles : le *comte Witte* assis, son chien entre les jambes, ou *Tolstoï* en chemise de paysan inspectant son domaine d'Iasnaïa-Poliana sur un petit cheval cosaque.

C'est sur le tard que l'occasion lui fut offerte de s'essayer dans la sculpture monumentale. Sa statue équestre d'*Alexandre III* n'a certes pas l'élan du *Pierre le Grand* de Falconet. Dans ce géant massif qui pèse de tout son poids sur son cheval en tirant sur les rênes, les frondeurs dénoncent le symbole de l'autocratie rétrograde écrasant et freinant le peuple russe. C'était prêter à l'artiste des idées auxquelles il n'avait jamais songé.

III. Architecture.

A la veille de la Révolution bolcheviste, l'architecture est représentée par des néo-classiques de grand talent : Joltovski, Fomine, Chtchouko, qui s'inspirent les uns de Palladio, les autres du style Empire russe.

IV. Art paysan des Koustari.

En marge de cet art aristocratique de citadins raffinés se développe comme une plante vivace, sous la tutelle des grands propriétaires fonciers, un art rustique que la Réforme de Pierre le Grand avait presque étouffé. La renaissance de l'art populaire — ou plus exactement paysan — est peut-être, après la rénovation du décor de théâtre et de l'illustration, le trait le plus frappant de l'ère du Mir Iskousstva.

La formation d'une classe de paysans-artisans qu'on appelle en russe *Koustari*, nom que l'étymologie populaire rattache au mot *koust*, buisson, mais qui semble plutôt une déformation de l'allemand *Künstler*, artiste, s'explique à la fois par le climat et les conditions économiques de la Russie.

Les travaux agricoles, qui se répartissent dans les contrées plus tempérées de l'Occident, sur presque toutes les

saisons, y sont massés dans un intervalle de quatre à cinq mois. Le reste du temps, la terre sommeille comme une marmotte sous un épais linceul de neige; le moujik se claquemure dans son izba, où il se réchauffe à la tiédeur de son poêle bourré de bûches de bouleau. Que faire pendant cet interminable hivernage? Il faut bien occuper cette longue morte-saison. C'est ainsi que le paysan est amené et presque contraint à se transformer de cultivateur en artisan. Pendant les journées crépusculaires où la famille est bloquée par le gel, le moujik sculpte le bois tandis que sa femme et ses filles tissent ou brodent la toile.

Si le climat provoque la naissance de l'industrie rurale, l'état économique très arriéré de la Russie favorise son développement. Les fabriques sont encore, à cette époque de faible industrialisation, très clairsemées, et leurs produits circulent peu à cause de l'insuffisance des moyens de communication. Par suite, des districts entiers sont forcés de se suffire à eux-mêmes et de vivre sur leurs propres ressources. Les paysans, ne recevant rien de la ville lointaine, prennent l'habitude de fabriquer eux-mêmes tout ce qui leur est nécessaire. S'ils produisent en excédent de leurs besoins, rien de plus facile que de trouver des débouchés : car n'ayant ni machines à entretenir, ni capitaux à rémunérer, ils produisent à meilleur compte et ils peuvent vendre à des prix d'autant plus bas que ce travail de morte-saison n'est pour eux qu'un supplément qui s'ajoute à leurs bénéfices agricoles.

Mais du jour où le machinisme et les transports par chemin de fer commencèrent à faire des progrès, ces industries rurales devaient fatalement périr. La crise éclate après l'abolition du servage, qui eut pour effet de mobiliser une main-d'œuvre jusqu'alors attachée à la glèbe. Le nombre des usines s'accrut. En même temps les produits fabriqués anglais et allemands furent importés jusque dans les villages les plus reculés en quantités considérables et à des prix tels que les objets faits à la main ne purent supporter la concurrence. Les paysans, subissant la contagion de cette camelote étrangère, abandonnèrent les modèles traditionnels pour imiter vaille que vaille des fabrications banales et d'un goût détestable.

Du plus fort de la crise sortit le remède. Le moment était particulièrement favorable pour une intervention en faveur

des *koustari*, par suite du revirement du goût public qui se détournait du pseudo-classicisme pour s'éprendre d'un art national.

Les *Zemstva*, assemblées provinciales instituées par Alexandre II, comprirent qu'il était de leur devoir d'aider ces industries rurales — si importantes dans un pays où l'agriculture chôme pendant les longs mois d'hiver — en fournissant aux paysans de bons modèles et en leur procurant des débouchés rémunérateurs. Ils installèrent à Moscou un musée spécial et des dépôts pour la vente.

À ces initiatives officielles et collectives, l'initiative privée apporta un précieux renfort. Les propriétaires fonciers, et surtout les grandes dames de l'aristocratie, prirent à cœur de raviver dans leurs domaines ces industries en voie de dégénérescence ou de disparition. L'apostolat de Ruskin et de William Morris, recommandant de mêler l'art à la vie, provoqua des vocations durables où des engouements passagers.

Les efforts les plus sérieux tentés par des particuliers pour sauver et régénérer l'art paysan sont ceux de l'industriel Sava Mamontov à *Abramtsevo* près de Moscou et de la princesse Tenichev dans son domaine de *Talachkino* près de Smolensk. Ces deux mécènes créèrent des ateliers modèles de meubles, de céramique, de tapis, de broderies dont le renom se répandit dans toute la Russie. Les meilleurs artistes : Vasnetsov et Vroubel, Malioutine et Roerich, tinrent à honneur de collaborer à cette croisade d'une portée à la fois esthétique et sociale.

Les deux industries essentielles, l'une masculine, l'autre féminine, sont celles du *bois* et de la *broderie*.

Nous avons déjà insisté à plusieurs reprises sur l'importance du bois dans l'économie russe de la région des forêts. Avec un goût instinctif pour l'ornement, le moujik sculpte avec amour des jougs, des montants de traîneaux, des puits, des moules à pains d'épice qu'il se plaît à peindre de couleurs vives.

Une des branches les plus importantes de la sculpture en bois est la fabrication des jouets (*igroucki*). Dans le seul gouvernement de Moscou, la vente atteignait à la veille de la guerre de 1914 un million de roubles. Avec une extrême ingéniosité, le moujik utilise les matériaux les plus divers. Dans la zone des forêts, les poupées sont confectionnées

avec des pommes de pin ou des écorces de bouleau, dans la zone des céréales avec de la paille.

Les jouets en bois peuvent être tournés ou sculptés. A la première catégorie appartiennent les *œufs de Pâques*, soigneusement polis et violemment coloriés, qui s'emboîtent les uns dans les autres comme des chapeaux de clowns. De naïves figurines de soldats, de pèlerins, découpées d'après les images populaires des colporteurs, rappellent les santons provençaux des crèches de Noël.

Les paysannes filent de leur côté avec des rouets primitifs des toiles qui sont teintées avec des couleurs végétales et ensuite brodées pour décorer des chemisettes, des corsages sans manches qu'on appelle *sarafanes*, des draps de lit, des bordures d'essuie-mains.

L'intérêt de cet art des koustari, qui a une si forte saveur de terroir, n'est pas niable et il faut savoir gré à la princesse Tenichev de lui avoir insufflé une vie nouvelle. On peut se demander seulement si cette renaissance n'est pas factice et précaire. On ne remonte pas le courant de la civilisation. Or, l'industrie saisonnière des paysans n'a chance de se maintenir que dans les pays économiquement arriérés. Les progrès du machinisme sont inéluctables et dans la concurrence mondiale, l'objet lentement figolé à la main par un artisan ne peut lutter contre l'objet fabriqué en série par des ouvriers spécialisés.

Les amoureux du passé et de la couleur locale qui s'efforcent de sauver l'art rustique tournent dans un cercle vicieux. S'ils le laissent tel quel, ils lui retirent toute chance de vivre; mais en l'industrialisant, ils lui enlèvent tout ce qui fait son charme. L'existence des koustari paraît malheureusement incompatible avec l'industrialisation progressive de la Russie.

CHAPITRE X

L'art prolétarien de l'U. R. S. S.

La Révolution bolcheviste de 1917, qui profita des suites d'une guerre malheureuse pour renverser le régime tsariste, marque dans l'histoire de l'Art russe une coupure presque aussi profonde que la Révolution autocratique de 1703.

En transférant la capitale à Moscou, plus à l'abri des invasions, elle met fin à la *période pétersbourgeoise* qui durait depuis un peu plus de deux siècles. La ville de Pierre, devenue la ville de Lénine, perd son rang et son influence. Privée de la cour, d'une colonie étrangère qui lui donnait un caractère international, elle est condamnée à déchoir. La Russie elle-même perd son nom qui est remplacé par un groupe amorphe de quatre initiales, sorte de raison sociale qui n'évoque plus l'idée de patrie.

En même temps les Soviets triomphants entendent mettre fin à l'art bourgeois des dilettantes et des mandarins de Pétersbourg pour instituer à sa place un *art prolétarien*. Cet art nouveau doit faire table rase du passé sans toutefois en détruire systématiquement les monuments, considérés comme les archives d'une ère abolie.

La conservation des monuments du passé. — Il faut rendre aux Bolchevistes cette justice qu'ils se sont efforcés de refréner les excès du vandalisme révolutionnaire et qu'ils ont pris des mesures de conservation qui, inopérantes dans les campagnes contre les jacqueries des moujiks déchaînés, ont été efficaces dans les villes. Les églises ont été sécularisées, profanées, transformées en musées d'art — ou d'athéisme —, mais non détruites.

Il faut déplorer cependant à Moscou la destruction du couvent Simonov, de la tour Soukharev, de la Porte Rouge, à Leningrad celle de la cathédrale de la Trinité, près de la forteresse de Petropavlovsk.

Tandis qu'en France les sans-culottes ont abattu systématiquement toutes les statues royales, les bolchevistes ont respecté à Leningrad la statue de *Pierre le Grand* par Falconet, et même celle d'*Alexandre III* par le prince Troubetskoï. Tandis qu'on martelait chez nous toutes les fleurs de lys, les aigles bicéphales des tsars continuent à planer au sommet des tours du Kreml. En somme, la Révolution bolcheviste aura coûté moins cher au patrimoine artistique de la Russie que la Révolution de 1789 à l'art français.

Une commission a été créée dès 1918 pour la conservation et l'étude des monuments de la peinture en Russie. Les ateliers de restauration qui fonctionnent à Moscou sous la direction du peintre Igor Grabar et de l'architecte Baranovski ont nettoyé et « régénéré » avec autant d'habileté que de prudence un grand nombre de fresques et d'icônes repeintes ou délabrées.

Les musées ont été complètement réorganisés d'après un plan méthodique. L'Ermitage impérial de Leningrad, devenu musée d'État, a dû céder une partie de ses trésors à la nouvelle capitale et des tableaux précieux de Rembrandt, de Poussin, de Watteau ont été vendus pour alimenter la propagande communiste à l'étranger; mais ces pertes ont été compensées par l'absorption du musée de l'Académie des beaux-arts et du musée Stieglitz et la confiscation — qualifiée de *nationalisation* — des collections privées. Les enrichissements sont si considérables qu'il a fallu annexer à l'Ermitage l'immense Palais d'hiver dont il n'était jadis qu'une dépendance, les anciens palais impériaux dont l'ameublement a été scrupuleusement conservé, tel qu'il était du temps de Nicolas II (1), les hôtels des aristocrates émigrés et des grands collectionneurs. En outre, des sanctuaires ont été désaffectés pour abriter des collections d'art religieux — ou antireligieux — : à Leningrad la cathédrale Saint-Isaac, à Moscou les églises du Bienheureux-Basile et de la Vierge-de-Géorgie, les couvents de la Vierge-du-Don et Novo-Dévitchy, à Kiev la cathédrale Sainte-Sophie et le célèbre couvent des Grottes (*Petcherskaïa Lavra*) transformé en Cité des musées de l'Ukraine.

(1) On peut se demander si c'est par scrupule historique ou pour prouver le mauvais goût des derniers tsars de la dynastie des Romanov.

La création d'un art soviétique. — Il est relativement facile de sauvegarder les vestiges de l'art du passé; il est plus difficile de créer sur des ruines un art original, adapté à un nouvel état de civilisation.

Le problème était compliqué par l'émigration massive des meilleurs artistes qui se dispersèrent à travers le monde entier pour échapper au massacre ou à la famine. Certains se réfugièrent à Prague, à Berlin, à Londres, à New-York; mais la plupart cherchèrent un asile à Paris qui devint la capitale des Russes Blancs. C'est là que se retrouvèrent Alexandre Benois et les artistes de sa famille : le paysagiste impressionniste Tcherkessof et l'excellente portraitiste Serebriakova, le fougueux Boris Grigoriev, mort prématurément, et le minutieux Serge Ivanof, dont la technique savante triomphe dans le trompe-l'œil.

Avec les éléments restés en Russie rouge, on s'efforça de jeter les fondements d'un *art prolétarien*.

Par un jeu de bascule habituel dans l'évolution de la vie artistique, les commissaires du peuple se trouvèrent fatalement amenés à revenir au programme formulé soixante ans auparavant par les Ambulants. Le principe essentiel est que l'art ne doit pas être considéré comme une fin en soi, comme un jeu ou une délectation sensuelle, mais comme « un moyen d'expression de la vie sociale ». Il n'a de sens et de raison d'être que s'il est *utilitaire*, s'il peut servir, comme le théâtre et le cinéma, à la propagande culturelle ou politique.

La littérature obéit au même mot d'ordre que les arts plastiques. Le temps de l'individualisme est passé. L'écrivain n'a pas plus que l'artiste le droit de rester neutre et de se tenir au-dessus de la mêlée. Il doit participer par son œuvre à l'activité sociale. A la poésie aristocratique, volontiers ésotérique et détachée de la vie qui fleurissait dans les cénacles à la veille de la Révolution, doit succéder une poésie batailleuse, montée au diapason des réunions publiques, et qui ne craindra pas de forcer la voix. Les airs de flûte des symbolistes décadents vont céder la place aux cuivres tonitruants de l'orphéon bolcheviste. Tant pis pour les oreilles des délicats. La vraie mission du poète est de battre la charge comme le *tambour de la Révolution*.

Ce dynamisme utilitaire entraîne nécessairement un renouvellement complet des thèmes. Le prolétariat vic-



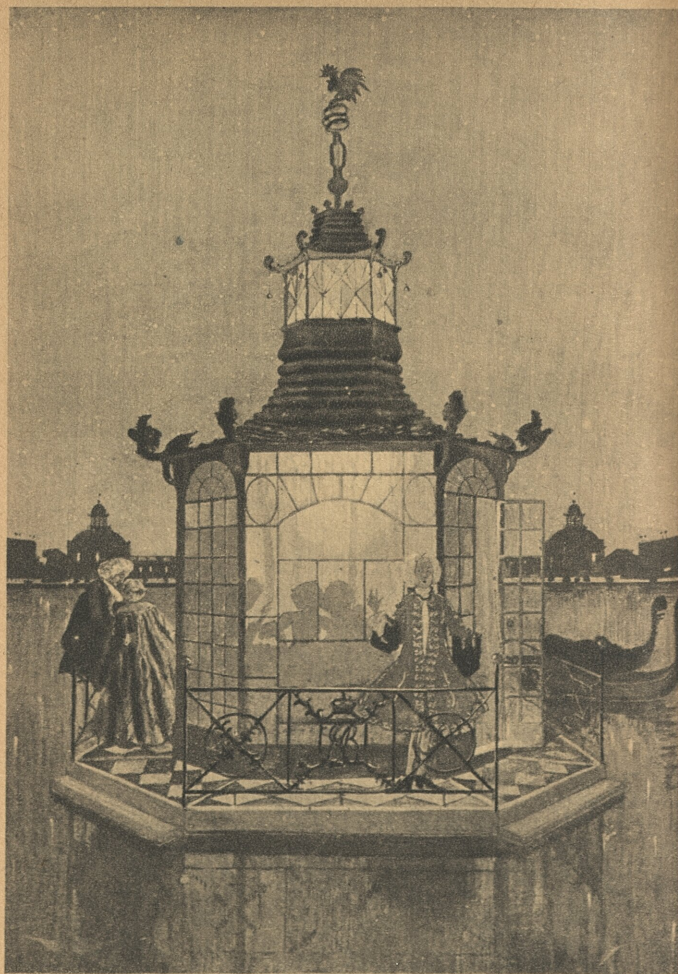
LVII — SEROV. PORTRAIT DE M^{lle} MAMONTOV. Galerie Tretiakov. Moscou.



LVIII — LEVITANE. CRÉPUSCULE. Galerie Tretiakov. Moscou.



LIX — GOLOVINE. LE CHANTEUR CHALIAPINE DANS LE RÔLE DE BORIS GODOUNOV.
Musée russe. Leningrad.



LX — A. BENOIS. LE PAVILLON CHINOIS.

(Cl. Moreau.)



LXI — БАКСТ. COSTUME DE THÉÂTRE.



(D'après Sidorov ; Moscou.)

torieux n'a que faire du parfum des roses et des clairs de lune dont se délectait une bourgeoisie oisive et anémique. Les sujets qui l'inspireront désormais sont la nouvelle politique économique, le prix du pain, l'épuration du parti communiste.

De même que la poésie et le roman, mis au service de la propagande politique et sociale, tendent à se confondre avec le *journalisme* de parti, la peinture se voit contrainte, pour conserver le droit à la vie, de s'orienter vers l'*affiche* publicitaire.

Il est encore trop tôt pour dresser le bilan de cette tentative. L'histoire a connu jusqu'à présent des formes d'art *monarchique*, *aristocratique* et *bourgeois*, toutes fondées sur la richesse et les loisirs des classes cultivées. La question qui se pose est de savoir si un art *prolétarien* est possible ou, en admettant qu'il puisse exister, s'il peut dépasser le niveau rudimentaire de l'art paysan.

L'art rustique qu'on a cru longtemps original vit des restes de l'art citadin dont il est un « état » attardé. N'en sera-t-il pas de même de l'art soviétique? Attendons les résultats pour le juger.

L'architecture, qui dans les années qui précéderent immédiatement la Révolution avait abandonné le style pseudo-russe pour revenir avec Chtchouev au classicisme de Palladio, n'a réussi à se renouveler qu'en s'appropriant les conceptions abstraites du Suisse Le Corbusier ou en copiant les gratte-ciels américains : c'est dans ce style que sont construits l'*institut Lénine*, gigantesque cage vitrée en ciment armé, et les grands buildings moscovites.

La génération éclectique de la période prébolcheviste continue à s'imposer, faute de concurrents pendant les premières années du nouveau régime. En 1923, Chtchouev achève en style vieux-russe la *gare de Kazan* à Moscou. Chtchouko adopte, au contraire, le style Empire dans les propylées qu'il élève, en 1924, à Leningrad pour servir d'accès à l'*institut Smolny*, première résidence du gouvernement soviétique.

Mais bientôt percent des talents nouveaux. K. S. Melnikov construit autour du marché de l'ancienne tour Soukharev à Moscou les galeries des marchands : pittoresque ensemble polychrome où chaque catégorie de commerce se distingue par une couleur particulière.

Les architectes qui ont le plus contribué à moderniser la vieille capitale sont les frères Vesnine auxquels on doit le *palais du Travail* : haute tour rectangulaire en béton armé couronnée par une forêt d'antennes de radio, l'*Institut des matières premières minérales*, avec sa haute façade vitrée, le *palais de la Culture*, d'un style sobre et monumental, élevé en 1933 sur l'emplacement du couvent Simonov.

Très caractéristiques du nouveau style sont également la *maison des Assurances* (*Gosstrakh*) par Ginzburg, la *maison du Commerce d'Etat* (*Gostorg*) par Velikovski, le palais du journal *Izvestiya* avec sa tour de six étages et ses balcons superposés.

Cette architecture ne reste pas confinée dans la capitale : elle se diversifie dans les provinces en tenant compte des traditions locales. Le palais de l'Académie d'agriculture de Kiev s'inspire du baroque ukrainien. A Erivan le palais du Gouvernement emprunte ses chapiteaux finement sculptés aux églises en pierre de l'Arménie tandis qu'à Bakou sur la Caspienne on construit en style persan.

A la suite de Konenkov, de Soudbinine et d'Archipenko, la sculpture en bois ou en métal s'est transformée en une géométrie amorphe tandis que la peinture, où les sujets religieux sont naturellement proscrits, versait dans l'extrémisme et tentait de surenchérir sur les fauves et les cubistes de Montparnasse. Toutefois, les talents vigoureux et originaux ne manquent pas, comme en témoignent les œuvres de Kantchalovski, de Koustodiev, de Petrov-Vodkine.

On s'aperçoit de plus en plus en U. R. S. S. que si l'industrie dirigée a pu donner des résultats impressionnants, l'*art dirigé* a fait faillite. La « révolution éblouissante des procédés artistiques » escomptée par des théoriciens candides ne s'est pas produite. Les manifestes grandiloquents du *Proletkult* n'ont pas fait lever la moisson des chefs-d'œuvre qu'ils promettaient. On aurait pu croire que le régime fédératif allait provoquer en Ukraine ou en Géorgie l'éclosion d'Écoles nationales : il n'en a rien été. La conclusion de cet effort avorté, c'est qu'il est impossible de créer un art prolétarien à coups de décrets et que mieux vaut rendre aux artistes caporalisés leur indépendance, en leur demandant tout simplement de bien écrire ou de bien peindre.

Cette fermentation une fois calmée, l'Art russe, qui a

donné tant de preuves de sa vitalité, saura bien trouver sa voie. De ce sol si profondément labouré jaillira sans doute un peintre ou un sculpteur de génie à l'échelle des grands écrivains du siècle dernier : de Pouchkine et de Gogol, de Dostoïevski et de Tolstoï.

INDEX CHRONOLOGIQUE des principaux monuments de l'art russe moderne.

I. *Architecture.*

1711. DOMENICO TREZZINI : Forteresse Pierre-et-Paul.
 1717. LEBLOND : Plan de Pétersbourg.
 1750-1754. R. RASTRELLI : Palais Stroganov.
 1752. B. RASTRELLI : Palais de Tsarskoïé-Selo.
 1754-1762. B. RASTRELLI : Palais d'hiver.
 1765-1772. VALLIN DE LA MOTHE : Palais de l'Académie
des beaux-arts.
 1766-1777. RINALDI : Château de Gatchina.
 1768-1785. RINALDI : Palais de marbre.
 1782-1785. CAMERON : Château de Pavlovsk.
 1781-1791. QUARENGHI : Palais anglais de Peterhof.
 1783-1788. STAROV : Palais de Tauride.
 1800-1811. VORONIKHINE : Cathédrale Notre-Dame-de-
Kazan.
 1805-1816. THOMAS DE THOMON : Bourse maritime de
Pétersbourg.
 1806-1823. ZAKHAROV : L'Amirauté.
 1819-1825. C. ROSSI : Palais Michel.
 1819-1858. RICARD DE MONTFERRAND : Cathédrale Saint-
Isaac.
 1827-1835. ROSSI : Palais du Synode et du Sénat.
 1852. LÉO VON KLENZE : Musée de l'Ermitage.
 1875-1883. SHERWOOD : Musée historique de Moscou.
 1933. VESNINE : Palais de la Culture, Moscou.

II. *Sculpture.*

1741. C. RASTRELLI : Statue en bronze d'Anna Ivanovna.
 1744. C. RASTRELLI : Statue équestre de Pierre le Grand.
 1766-1778. FALCONET : Statue équestre de Pierre le Grand.
 1791. CHOUBINE : Buste du prince Potemkine.
 1801. KOZLOVSKI : Statue du maréchal Souvorov en dieu
Mars.
 1804. MARTOS : Monument de Minine et Pojarski.
 1812. CHTCHEDRINE : Cariatides du portail de l'Amirauté.
 1813. DEMOUT-MALINOVSKI : Le Scaevola russe.
 1870. ANTOKOLSKI : Statue d'Ivan le Terrible.
 1873. MIKIÉCHINE : Monument de Catherine II.
 1910. Prince TROUBETZKOÏ : Statue équestre d'Alexandre III.

III. Peinture.

- 1758. TOCQUÉ : Portrait de l'impératrice Élisabeth.
- 1765. J.-B. LE PRINCE : Le Baptême russe.
- 1773. LEVITSKI : Portrait de Diderot.
- 1775. LEVITSKI : Les Pensionnaires de l'institut Smolny.
- 1795. BOROVIKOVSKI : Portrait de la princesse Souvorov.
- 1812. KIPRENSKI : Portrait du colonel Davydov.
- 1824. VENETSIANOV : La Matinée de la propriétaire.
- 1830. BRULLOV : Le Dernier jour de Pompéi.
- 1838. BRUNI : Le Serpent d'airain.
- 1833-1857. IVANOV : L'Apparition du Christ au peuple.
- 1848. FEDOTOV : Le Nouveau Décoré.
- 1863. Sécession de l'Académie.
- 1870. Fondation de la Société des expositions ambulantes.
- 1872. REPINE : Les Haleurs de la Volga.
— VERECHTCHAGUINE : La Pyramide de crânes.
- 1874. KRAMSKOI : La Tentation du Christ.
- 1881. SOURIKOV : L'Exécution des Stréltsy.
- 1885-1895. VASNETSOV : Décoration de Saint-Vladimir de Kiev.
- 1887. SOURIKOV : La Boïarine Morozov.
- 1891. REPINE : Les Cosaques Zaporogues.
— N. GAY : La Crucifixion.
- 1896. Fondation de la revue *Mir Iskousstva*.
— LEVITANE : L'Automne doré.
- 1900. WROUBEL : Le Démon.
- 1902. SEROV : Portrait de la princesse Iousoupov.
- 1909. Première saison de Ballets russes à Paris.
- 1919. SOMOV : Le Livre de la marquise.

NOTICÉS BIOGRAPHIQUES DES PRINCIPAUX ARTISTES CITÉS

AÏVAZOVSKI (Ivan), peintre de marines d'origine arménienne, né en 1817 à Theodosia en Crimée sur la mer Noire. Il se forma à l'école des peintres français : de Joseph Vernet dont il copia les tableaux à l'Ermitage, de Philippe Tanneur, qui fut son maître à l'Académie des beaux-arts. Nommé après un séjour à Rome et à Paris peintre officiel de la marine, il fut chargé par le tsar Nicolas I^{er} de peindre une série de vues des ports russes de la Baltique et de la mer Noire. De son propre aveu, il aurait brossé en cinquante ans plus de quatre mille tableaux. Il mourut en 1900.

ANTOKOLSKI (Marc), sculpteur juif, né à Vilna en 1843, mort en 1902. Il s'illustra par toute une série de statues en marbre glorifiant les grands hommes de l'histoire russe : Iaroslav le Sage, Ivan le Terrible, Pierre le Grand. Émigré à Paris en 1881, il y exposa une statue de son coreligionnaire Spinoza, qu'il considérait comme son chef-d'œuvre.

BAJENOV (Vassili), architecte de formation française, né en 1737, mort en 1799. Après avoir été l'élève de Vallin de La Mothe à l'Académie de Pétersbourg, il fut envoyé, en 1760, à Paris où il acheva ses études sous la direction de De Wailly. Rentré en Russie en 1765, il élabora à la demande de Catherine II un projet de reconstruction en style classique du Kremlin de Moscou. Paul I^{er} lui confia la direction des travaux du château Saint-Michel, qui furent achevés après sa mort par l'Italien Vincent Brenna.

BAKST (Léon), peintre d'origine juive, dont le vrai nom était Rosenberg. Né en 1868 à Pétersbourg, il vint, en 1895, à Paris où il fut l'élève du Finlandais Edelfelt. Il se spécialisa dans l'illustration et dans le décor des Ballets russes montés par Serge Diaguilev. C'est lui qui dessina les costumes de *Scheherazade*, du *Spectre de la Rose*, du *Martyre de saint Sébastien*, de *Petrouchka*.

BENOIS (Alexandre), peintre et critique d'art d'origine française, né en 1870, chef du groupe du *Mir Iskoustva* (le Monde artiste). Il a joué un rôle de premier plan dans la rénovation du décor d'opéra et de l'illustration. C'est lui qui monta à l'Opéra de Pétersbourg le *Crépuscule des Dieux* et le *Pavillon d'Armide* ; il dirigea ensuite les mises en scène du Théâtre artistique de Moscou. Depuis la Révolution bolcheviste de 1917, il s'est fixé à Paris où il a continué à peindre et à écrire.

BORISOV-MOUSATOV, peintre d'un talent délicat, né en 1870, mort à trente-cinq ans, en 1905, qui après avoir été l'élève de Cormon, subit l'influence de Puvis de Chavannes.

BOROVIKOVSKI (Vladimir), peintre, né en 1757, mort en 1825. D'origine ukrainienne comme Levitski, il vint s'établir, en 1788, à Pétersbourg où il se perfectionna sous l'influence de Roslin, de Lampi et de M^{me} Vigée-Lebrun. Il a été le portraitiste à la mode des femmes du règne d'Alexandre I^{er}. Vers la fin de sa vie, sa sentimentalité dégénéra en mysticisme.

BRULLOV (Charles), peintre romantique (1799-1852), issu d'une famille de huguenots français, qui russifia son nom en 1821. Il remporta, en 1830, un succès éclatant avec un grand tableau mélodramatique représentant le *Dernier jour de Pompéi*.

BRUNI (Felice), peintre d'origine italienne qui essaya de rivaliser avec Brullov en exposant, en 1838, une grande peinture biblique : *L'Erection du serpent d'airain*. Il décora plus tard la cathédrale Saint-Isaac à Pétersbourg, et la cathédrale du Sauveur à Moscou.

CAMERON (Charles), architecte écossais, né vers 1750, mort vers 1811. En 1772, il publia à Rome où il avait suivi le prétendant Charles Stuart, un ouvrage sur les Bains romains : c'est là qu'il connut l'architecte français Clérisseau, qui fut son véritable maître. Appelé à Pétersbourg en 1779, il fut chargé par Catherine II de décorer en style pompéien ses appartements privés à Tsarskoïé-Selo et de construire pour son fils Paul le château de Pavlovsk.

CARAVAQUE (Louis), peintre marseillais, qui accompagna à Pétersbourg l'architecte Leblond. Il y travailla près de quarante ans, de 1716 à 1754. Employé à toutes les besognes, il exécuta de nombreux portraits, des cartons de tapisseries, des décors de théâtre. En 1723 il proposa à Pierre le Grand la fondation d'une académie pour instruire des artistes russes.

CHOUBINE (Fedor), sculpteur du XVIII^e siècle, né à Arkhangel'sk en 1740, mort en 1805. Élève de Gillet à l'Académie de Pétersbourg, il compléta son instruction à Paris dans l'atelier de Pigalle. Peu doué pour la sculpture monumentale, comme le prouve sa statue de Catherine II, il a été, en revanche, un excellent portraitiste. Ses bustes les plus remarquables sont ceux du prince Potemkine et du poète Lomonosov.

CHTCHEDRINE (1751-1825), sculpteur élève de Gillet, qui se perfectionna à Paris dans l'atelier d'Allegrain, dont il imita la célèbre *Baigneuse*. A la différence de Choubine, il se spécialisa dans la grande sculpture décorative, sous la direction des architectes du règne d'Alexandre I^{er} : Thomas de Thomon et Zakharov. Il décora notamment le portail de l'Amirauté avec des groupes de cariatides portant la sphère céleste.

CLÉRISSEAU (Charles-Louis), architecte-archéologue, né à Paris en 1722, mort en 1820. Son long séjour en Italie, de 1749 à 1768, le familiarisa avec l'architecture et la décoration des monuments romains. C'est à ce titre que Catherine II, qui acheta en bloc ses portefeuilles de dessins, lui demanda les plans d'une Maison antique pour le parc de Tsarskoïé-Selo et d'un arc de triomphe, qui ne furent jamais construits. Il exerça cependant indirectement une grande influence sur l'architecture classique russe par l'intermédiaire de son admirateur l'Écossais Cameron.

DIONYSOS, peintre grec qui exécuta, vers 1500, avec son fils la décoration à fresque de l'église du couvent de Thérapon ou Théraponte sur le lac Blanc.

FALCONET (Étienne-Maurice), sculpteur français (1716-1791), appelé à Pétersbourg par Catherine II sur la recommandation de Grimm et de Diderot pour exécuter la statue équestre en bronze de Pierre le Grand. Il y resta douze ans, de 1766 à 1778, assisté par son élève Marie-Anne Collot, qui modela la tête du tsar.

FEDOTOV (Paul-Andréévitch), peintre de genre, né à Moscou en 1815, mort en 1852. Sa carrière artistique fut très brève : car il avait commencé par être officier et ne céda à sa vocation de peintre qu'en 1844. Ses petits tableaux de mœurs où il raille avec humour la vanité des fonctionnaires et des marchands moscovites rappellent les caricatures de Boilly et de Gavarni.

FIORAVANTI (Ridolfo), architecte de Bologne, surnommé Aristote à cause de l'universalité de ses connaissances. Cerveau encyclopédique comme Léonard de Vinci, il était à la fois architecte, ingénieur, fondeur et médailleur. Après avoir construit le Palais communal de Bologne et consolidé le Campanile de Venise, il entra au service du duc de Milan, Francesco Sforza. En 1474 le grand prince de Moscou, Ivan III, auquel il avait été signalé par sa femme Sophie Paléologue, réussit à l'attirer à Moscou où il construisit dans l'enceinte du Kreml la cathédrale de l'Assomption.

FIRSOV (Ivan), élève de Losenko, auquel on attribue un charmant tableau de genre peint dans le goût de Chardin, qui représente un jeune peintre dans son atelier.

GAY (Nicolas), peintre d'origine française, né en 1831, et mort en 1894, qui subit l'influence d'Ivanov et de la pensée religieuse de Tolstoï, dont il s'est efforcé de traduire les conceptions dans ses tableaux réalistes de la Cène et de la Crucifixion. L'histoire russe lui a inspiré le sujet d'un tableau, devenu populaire, qui représente Pierre le Grand faisant subir un interrogatoire à son fils le tsarévitch Alexis.

GOLOVINE, peintre de décors de théâtre appartenant au groupe du *Mir Istousstva*. On lui doit un excellent portrait du chanteur Chaliapine dans le rôle de Boris Godounov.

IVANOV (Alexandre), peintre religieux, né à Pétersbourg en 1806, mort en 1858. Il passa presque toute sa vie à Rome dans le cercle de Thorvaldsen et des Nazaréens allemands. Travailleur acharné, il n'a guère produit cependant qu'un seul tableau : *P'Apparition du Christ au peuple*, sur lequel il peina de 1833 à 1855.

KIPRENSKI (Oreste), né en 1783. Il fut élève de Doyen à l'Académie des beaux-arts. De 1800 à 1816 il peignit à Pétersbourg d'excellents portraits dont le meilleur, celui du colonel Davydov, a quelques-unes des qualités de Gros et de Géricault. A partir de 1816 jusqu'à sa mort, en 1836, il vécut surtout à Rome où son talent s'étiola et s'affadit sous l'influence néfaste de Canova et de Thorvaldsen.

KOZLOVSKI (Michel), sculpteur né en 1753, mort en 1802. Élève de Gillet à l'Académie de Pétersbourg, il fit deux longs séjours à Paris, de 1772 à 1779 et de 1788 à 1794. Son style, d'une grâce un peu mièvre, rappelle Falconet, dont il imita la statuette de *l'Amour menaçant*. Il est l'auteur du monument du maréchal Souvorov, travesti en dieu Mars.

KRAMSKOÏ (Ivan), peintre religieux et portraitiste, né en 1837, mort en 1887, chef du groupe des Ambulants. Son œuvre principale est *la Tentation du Christ au désert*.

LEBLOND (Alexandre), architecte français, élève de F. Blondel et de Le Nôtre, engagé en 1716 par Pierre le Grand pour tracer le plan et diriger les bâtiments de Pétersbourg. Il dessina aussi des projets pour le palais et le parc de Peterhof, le Versailles russe. Il organisa des ateliers de tapisserie et d'ébénisterie sur le modèle des Gobelins. Mais son activité fut de courte durée : car il fut emporté, en 1719, par la petite vérole.

LE PRINCE (Jean-Baptiste), peintre français, né à Metz comme le sculpteur Gillet en 1734, élève de Boucher, qui voyagea en Russie pendant cinq ans de 1758 à 1763. Il en rapporta d'innombrables dessins qui alimentèrent sa production. Comme morceau de réception à l'Académie, il présenta, en 1765, *le Baptême russe* ; ses recueils d'estampes, sa tenture des *Jeux russiens* répandirent en France le goût de la russerie. Il est le précurseur des peintres de genre russes du XIX^e siècle.

LEVITSKI (Dmitri), peintre de portraits originaire de la Petite-Russie, né en 1735, mort en 1822. Son premier maître, Antropov, l'emmena à Pétersbourg où il se forma à l'Académie sous la direction de Lagrenée. Il subit aussi l'influence plus décisive des œuvres de Tocqué, Michel Van Loo, Roslin. On en trouve la trace dans son portrait de *Diderot* (musée de Genève) et surtout, dans la charmante série des *Pensionnaires de l'institut Smolny*. Sa carrière s'arrête vers 1790.

LEVITANE (Isaac), le plus grand paysagiste judéo-russe du XIX^e siècle. Né en 1861 à la frontière de la Prusse-Orientale, il se familiarisa lors de l'Exposition internationale de Paris, en 1889, avec les paysagistes français : Corot, les maîtres de l'école de Barbizon et de l'école impressionniste. Mais tout en s'assimilant leur technique, il reste très personnel dans l'interprétation du paysage russe, dont il a su exprimer l'infini et la tristesse.

LOSENKO (Anton), peintre petit-russien comme Levitski, né en 1737, mort en 1773. Il fit partie de la première promotion de pensionnaires de l'Académie de Pétersbourg envoyée à Paris en 1760. Élève de Restout et de Vien, il se spécialisa dans la peinture d'histoire. Outre des sujets bibliques, il fut le premier à traiter un sujet d'histoire russe : *Vladimir devant Rognèda*.

MARTOS (Ivan), sculpteur d'origine ukrainienne comme Losenko et Levitski, né en 1752, mort en 1835. Il se forma non à Paris, mais à Rome, sous l'influence de Canova et de Thorvaldsen, dont il appliqua l'académisme douceâtre et sentimental à la sculpture funéraire.

NESTEROV, peintre religieux formé à l'école de Victor Vasnetsov. Ses tableaux valent surtout par les fonds de paysage.

NOVI (Aloisio), architecte milanais, désigné aussi sous le nom d'Aloisio da Carezzano, qui fut engagé, en 1493, par Ivan III pour construire dans le Kremlin de Moscou la cathédrale de l'Archange-Michel.

ORLOWSKI (Alexandre), peintre polono-russe, né en 1777, mort en 1832. Il apprit à dessiner à Varsovie dans l'atelier de Norblin de La Gourdain. Il se spécialisa dans les scènes de mœurs populaires et la caricature pour laquelle il adopta le procédé, alors nouveau, de la lithographie.

OUCHAKOV (Simon), peintre d'icônes du XVIII^e siècle, né en 1626, mort en 1686. Il contribua à la décoration de l'église moscovite de la Vierge de Géorgie, transformée par les Soviets en musée Ouchakov. Il introduit dans l'art russe des thèmes iconographiques empruntés à l'Occident et le procédé de la gravure à l'eau-forte.

PEROV (Vassili), peintre de genre, né à Tobolsk en 1833, mort en 1882. Il fit un séjour à Paris, en 1863, et s'affilia à son retour à la Société des expositions ambulantes. Ses tableaux satiriques où il s'en prend à la goinfrerie et à l'ivrognerie des popes témoignent d'un anticléricalisme aussi violent que celui de Courbet; mais ils sont loin de les valoir comme peinture.

PINEAU (Nicolas), sculpteur et ornemaniste, qui accompagna l'architecte Leblond à Pétersbourg en 1716. Les lambris du cabinet de Pierre le Grand au palais de Peterhof qu'il sculpta en 1718, sont un chef-d'œuvre du style Régence. Ses fontaines en plomb du Jardin d'été ont disparu. Il rentra en France peu après la mort du tsar, vers 1727.

QUARENGHI (Giacomo), architecte italien, né à Bergame en 1744. Il travailla à Pétersbourg depuis 1779 jusqu'à sa mort, en 1817. Son activité se place surtout à la fin du règne de Catherine II : c'est à cette époque qu'il construisit dans le style classique de Palladio le Palais anglais de Peterhof (1781) et le palais Alexandre de Tsarskoïé-Selo (1791). Sa faveur déclina après l'avènement d'Alexandre I^{er}, qui lui enleva les travaux de la Bourse maritime pour les confier au Français Thomas de Thómon.

RASTRELLI (Carlo), sculpteur italien francisé, qui fit partie, en 1716, de l'équipe recrutée par Leblond. Ses œuvres capitales sont les statues en bronze de style baroque de Pierre le Grand et de la tsarine Anna Ivanovna.

RASTRELLI (Bartolomeo), architecte italien, fils du sculpteur, né en 1700, mort en 1771. C'est le principal représentant de l'architecture baroque et rococo en Russie. Pétersbourg lui doit ses plus beaux monuments de l'époque d'Élisabeth : le Palais d'hiver et le couvent Smolny, le Palais d'été de Tsarskoïé-Selo sans compter les fastueux hôtels des grands seigneurs : les Stroganov et les Vorontsov. L'église Saint-André de Kiev est également l'un de ses chefs-d'œuvre.

REPINE (Ilia), peintre du groupe des Ambulants (1844-1930), qui se rendit célèbre en 1870 par son tableau des *Haleurs de la Volga*. Outre ses tableaux d'histoire : *Ivan le Terrible contemplant le cadavre de son fils*, les *Cosaques Zaporogues*, il a peint de vigoureux portraits des musiciens Borodine et Moussorgski, de Tolstoï en blouse de moujik, poussant la charrue.

RICARD DE MONTFERRAND (Auguste), architecte français, né en 1756, mort en 1858. Élève de Percier et Fontaine, il fut recommandé à Alexandre I^{er} qui le fit venir à Pétersbourg en 1816, et lui confia la construction de la *cathédrale Saint-Isaac*. Sous le règne de Nicolas I^{er}, il érigea, au centre de la place en hémicycle du Palais d'hiver, la *colonne Alexandrine*, réplique en granit de la colonne Vendôme.

RINALDI (Antonio), architecte italien, né en 1709, mort en 1790. Installé en Russie depuis 1752, il construisit, au début du règne de Catherine II, le palais de Marbre sur le quai de la Néva, et le château de Gatchina.

ROSSI (Carlo), architecte urbaniste, d'origine italienne, né en 1777, mort en 1849. Sa période d'activité à Pétersbourg s'étend de 1816 à 1832.

ROUBLEV (André), le plus célèbre des peintres d'icônes russes. Il vivait à Moscou au commencement du xv^e siècle. Ses seules œuvres conservées sont une fresque du Jugement dernier à la cathédrale de la Dormition de Vladimir et l'icône de la Trinité au couvent de la Trinité-Saint-Serge.

SEROV (Valentin), peintre du groupe du *Mir Iskousstva*, né en 1865, mort en 1911. Il est considéré comme le meilleur portraitiste russe de sa génération.

SOLARIO (Pietro-Antonio), architecte milanais, dont le père avait collaboré au Dôme de Milan et à la Chartreuse de Pavie. Embauché en 1488 par Ivan III, il arriva à Moscou en 1490.

SOMOV (Constantin), né en 1869, portraitiste paysagiste et illustrateur d'un érotisme mièvre qui partage avec Al. Benois le goût du xviii^e siècle. Ses œuvres les plus caractéristiques sont *la Dame en bleu*, *l'Île d'Amour*, *le Livre de la marquise*.

SOURIKOV (Vassili), peintre (né en 1848) du groupe des Ambulants, qui évoque dans des toiles grouillantes de vie l'épopée du peuple russe depuis la Conquête de la Sibérie jusqu'à Pierre le Grand et Souvorov.

STCHEDRINE (Sylvestre), paysagiste, né en 1791, mort jeune à Sorrente en 1830. De 1818 à sa mort il vécut en Italie, tantôt à Rome, tantôt à Naples.

THÉOPHANE LE GREC, peintre byzantin du xiv^e siècle, qui exécuta, en 1378, les fresques de la cathédrale de la Transfiguration à Novgorod. Il travailla plus tard à Moscou où il fut sans doute le maître de Roublev.

THOMON (Thomas de), architecte français, né à Nancy en 1754, mort en 1813. Après un assez long séjour à Rome où il se familiarisa avec l'architecture antique, il émigra à Vienne, puis en Hongrie où il fut l'hôte du prince Eszterhazy. C'est seulement en 1799 qu'il passa en Russie où il participa, sans succès, au concours ouvert pour la cathédrale Notre-Dame de Kazan. En revanche, il supplanta Quarenghi pour la construction de la Bourse, qui est son chef-d'œuvre.

THON (Constantin), architecte allemand, né en 1794, mort en 1881. Patronné par le tsar germanophile Nicolas I^{er}, il fut chargé de construire à Moscou en style pseudo-russe, le Grand Palais du Kreml et la cathédrale du Sauveur.

TORELLI (Stefano), peintre italien originaire de Bologne, élève du décorateur napolitain Francesco Solimena. Venu en Russie sur l'invitation du comte Chouvalov qui le fit nommer professeur à l'Académie, il décora le Pavillon chinois d'Oranienbaum.

TREZZINI (Domenico), architecte italien, né dans le canton du Tessin près de Lugano. De Copenhague où il était au service du roi de Danemark, il passa, en 1703, à Pétersbourg, qui lui doit ses premiers monuments construits en style baroque hollandais : la forteresse et l'église Pierre-et-Paul et le bâtiment administratif des douze Collèges, affecté plus tard à l'Université. Il mourut en 1734.

TROUBETZKOÏ (prince Paul), sculpteur cosmopolite, né en Italie et formé en France sous l'influence de Rodin. Il exposa pour la première fois à Paris en 1900 de menues statuette où il réussit à fixer les impressions les plus fugitives. Spécialisé dans la « petite sculpture » de vitrine, il se risqua cependant à aborder la sculpture monumentale en acceptant la commande de la statue équestre d'Alexandre III : entreprise dont il se tira à son honneur bien que cette statue, imposante par sa masse, ne soit au fond qu'une statuette agrandie.

VALLIN DE LA MOTHE (Jean-Baptiste), architecte français, né à Angoulême en 1729, mort en 1800. Son séjour à Pétersbourg où il fut engagé comme professeur à l'Académie se prolongea de 1759 à 1776. Ses deux œuvres principales sont le palais de l'Académie des beaux-arts pour lequel il utilisa un projet de Blondel et le pavillon de l'Ermitage auxquels on peut ajouter l'arche monumentale en briques des chantiers de la Nouvelle-Hollande. Les principaux architectes russes du xviii^e siècle : Bajenov, Starov, Volkhov ont reçu de lui leur première formation.

VASNETSOV (Victor), peintre religieux, né en 1848, mort en 1927. Il s'efforça dans son œuvre principale, qui est la décoration de la cathédrale Saint-Vladimir de Kiev, de revenir à la tradition de la peinture d'icônes byzantine tout en la transposant dans une atmosphère de légende populaire russe.

VENETSIANOV (Alexis), peintre de genre, né à Moscou en 1780, mort en 1847. La vue d'un tableau du peintre français Granet : *la Messe chez les capucins*, que le tsar Alexandre I^{er} venait d'acquérir, détermina son orientation. Il se consacra à la peinture de la vie paysanne au temps du servage, sans y glisser, comme le feront plus tard les Ambulants, le moindre appel aux réformes sociales.

VERECHTCHAGUINE (Vassili), peintre, né en 1842, victime, en 1904, de la guerre russo-japonaise. Correspondant de guerre, il se voua à la propagande pacifiste en évoquant dans des tableaux vengeurs l'envers sinistre des victoires. La guerre n'est plus glorifiée comme une fête héroïque, mais dénoncée comme une boucherie et un crime collectif. Cette peinture à thèse caractérise le groupe des Ambulants.

VORONIKHINE (André), architecte, né en 1759, mort en 1814. Patronné par le comte Stroganov, qui l'avait fait voyager à l'étranger, il sortit vainqueur du concours institué en 1800 pour l'érection sur la perspective Nevski de la cathédrale Notre-Dame-de-Kazan. On lui doit, en outre, le portique dorique de l'École des mines, inspiré, comme la Bourse de Thomas de Thomon, des temples de Paestum.

WROUBEL (Michel), peintre d'origine polonaise, né en 1856, mort en 1910. Il commença par restaurer et compléter les fresques byzantines du couvent de Saint-Cyrille à Kiev. Exclu par Vasnetsov de l'équipe de Saint-Vladimir, il s'installa à Moscou où il peignit quelques rares tableaux, d'un coloris raffiné, qui sont des poèmes comparables à ceux de Pouchkine et de Lermontov : *Pan jouant des pipeaux*, *la Reine des cygnes*, *le Démon*. La paralysie générale, la cécité et la folie, arrêtaient le travail de ses mains et de son cerveau.

ZAKHAROV (Adrien), architecte, né en 1761, mort en 1811. De 1782 à 1786, il fut à Paris l'élève de Chalgrin. De retour en Russie, il reconstruisit en style Empire le palais de l'Amirauté.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire de Russie.

RAMBAUD (Alfred), *Histoire de la Russie* (Paris, 1893); — KLOUTCHEVSKI, *Cours d'Histoire russe*. Traduit en anglais et en allemand (Moscou); — STAHLIN (Karl), *Geschichte Russlands seit den Anfängen bis zur Gegenwart* (Berlin, 1923-1931); — SEMENOFF (Marc), *Histoire de Russie. Etude comparée entre l'Orient et l'Occident*. Préface de Louis RÉAU (Paris, 1924); — PARES (B.), *A History of Russia* (Londres, 1926); — PLATONOV, *Histoire de la Russie des origines à 1918* (Paris, 1929); — MILIOUKOV (Paul), *Histoire de Russie*. Ouvrage collectif d'historiens russes émigrés. 3 volumes (Paris, 1933).

Histoires générales de l'Art russe.

VIOLLET-LE-DUC (Eugène), *l'Art russe* (Paris, 1877); — GRABAR (Igor), *Histoire de l'art russe (Istoria rousskavo iskousstva)*. Ouvrage collectif inachevé (Moscou, 1909); — TABORSKY (Fr.), *l'Art russe (Ruske Uměni)* [Prague, 1921]; — RÉAU (Louis), *l'Art russe*. 2 volumes (Paris, 1921-1922); — ALPATOV (M.) et BRUNOV (N.), *Geschichte der altrussischen Kunst*; — WULFF (Oskar), *Die neurussische Kunst* (Augsbourg, 1932).

I. ART RUSSE ANCIEN.

AÏNALOV (D.), *Histoire de l'Art russe ancien* (Pétersbourg, 1914); — SYTCHEV (N.), *l'Art de la Russie médiévale* (Leningrad, 1929); — *l'Art byzantin chez les Slaves*. Recueil dédié à Théodore Ouspenski publié sous la direction de Gabriel MILLET (Paris, 1930).

Architecture.

LOUKOMSKI (G.), *l'Architecture religieuse russe du XI^e au XVII^e siècle* (Paris, 1929).

I. Kiev et Novgorod.

AÏNALOV (D.) et REDINE (E.), *la Cathédrale Sainte-Sophie de Kiev* (Pétersbourg, 1890); — SCHMITT (F.), *la Cathédrale Sainte-Sophie de Kiev* (Moscou, 1913).

II. Moscou.

NEKRASOV (A.), *l'Architecture religieuse en pierre à Moscou avant Aristote Fioravanti* (Moscou, 1916); — BARTENEV (S.), *le Kremlin de Moscou dans le passé et le présent* (Moscou, 1912); — LOU-

KOMSKI (G.), *le Kremlin de Moscou*. Recueil de planches (Paris, s. d.); — NICOLSKI (V.), *le Vieux Moscou* (Leningrad, 1924); — BELTRAMI (Luca), *Vita di Aristotele da Bologna* (Milan, 1912); — CHIRINSKY-CHACHMATOV, *la Cathédrale de la Dormition*. (Moscou, 1906); — MALAGUZZI-VALERI (Fr.), *I Sclari architetti e scultori lombardi del XV secolo* (Berlin, 1906); — LO GATTO (E.), *l'Arte italiana all' estero*; — SOUSLOV (V.), *l'Eglise du Bienheureux-Basile à Moscou* (1914); — ZGOURA (V.), *Kolomenskoié* (Moscou, 1928); — CHAMOURINE (J.), *Iaroslavl, Romanovo-Borisoglêbsk, Ouglitch* (Moscou); — PERVOUCHINE (N.), *l'Eglise de Saint-Jean-Baptiste à Iaroslavl* (Moscou, 1913); *l'Eglise du prophète Elie à Iaroslavl* (Moscou, 1915); — VON EDING (B.), *Rostov le Grand* (Moscou, 1915).

Sculpture.

BOBRINSKY (A.), *la Sculpture en pierre en Russie* (Moscou, 1916); — MATSOULEVITCH, *la Chronologie des bas-reliefs de la cathédrale Saint-Dmitri de Vladimir* (Leningrad, 1922); — HALLE (Fannina), *Die Bauplastik von Wladimir-Susdal* (Berlin, 1929).

Peinture.

POKROVSKI (N.), *l'Evangile dans les monuments iconographiques byzantins et russes* (Moscou, 1892); — KONDAKOV (N.), *Iconographie du Christ* (Pétersbourg, 1905); *Iconographie de la Vierge* (Pétersbourg, 1915); — SCHWEINFURT (Ph.), *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter* (La Haye, 1930).

A. Miniatures.

KONDAKOV (N.), *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures* (Paris, 1886-1891); — STASOV (V.), *l'Ornement slave et oriental d'après les manuscrits* (Pétersbourg, 1887); — BOUSLAIEV (F.), *l'Ornement russe dans les manuscrits* (Pétrograd, 1917); — SIMONI (P.), *l'Evangélaire de Mstislav* (Pétersbourg, 1904-1910).

B. Fresques.

EBERSOLT (Jean), *Fresques byzantines de Nereditsi*. Mon. Piot. XIII. (1906); — SYTCHEV, *les Fresques de l'église du Sauveur de Nereditsa* (Leningrad, 1925); — MIASOIÉDOV, *les Fresques byzantines de Spas Nereditsa* (Paris, 1930); — GRABAR (Igor), *Théophane le Grec* (Annuaire du musée de Kazan, 1922); *Die Freskomalerei der Dmitri-Kathedrale in Vladimir* (Berlin, 1926); — RÉAU (Louis), *les Fresques de la cathédrale Saint-Dmitri à Vladimir* (l'Art byzantin chez les Slaves) [Paris, 1932]; — GEORGIEVSKI, *les Fresques du couvent de Thérapon* (Pétersbourg, 1911).

C. Icônes.

LIKHATCHEV (N.), *Matériaux pour l'histoire de la peinture d'icônes russe*. Album de planches. 2 volumes (Pétersbourg, 1906); — KONDAKOV (N.), *l'Icône russe* (Prague, 1927). Édition en anglais sous le titre : *The Russian Icon*; — MOURATOV (Paul), *la Peinture russe ancienne dans la Collection Ostrooukhov* (Moscou, 1914); *l'Ancienne Peinture russe* (Prague, 1925); *les Icônes russes* (Paris, 1928); *Masterpieces of Russian Painting* (Londres, 1930); *Trente-cinq Primitifs russes* (Paris, 1931); — WULFF (O.) et ALPATOV (M.), *Denkmäler der Ikonenmalerei* (Dresde, 1915); — OUSPENSKI (A.), *Peintres des tsars au XVII^e siècle*. 4 volumes (Moscou, 1910-1916).

Arts décoratifs.

KONDAKOV (N.), *les Emaux de la Collection Zvenigorodskoi* (Pétersbourg, 1892); — PISAREV, *l'Ornement russe ancien* (Pétersbourg, 1903); — NIKOLSKI (V.), *l'Art décoratif russe ancien* (Leningrad, 1923).

II. ART RUSSE MODERNE.

RÉAU (Louis), *l'Art russe*. T. II. *De Pierre le Grand à nos jours* (Paris, 1922); *Histoire de l'expansion de l'art français*. T. IV. *Le Monde slave* (Paris, 1924); *Saint-Pétersbourg (les Villes d'art célèbres)* [Paris, 1913]; *Catherine la Grande, inspiratrice d'art et mécène* (Paris, 1930); *Correspondance de Falconet avec Catherine II* (Paris, 1921); *Correspondance artistique de Grimm avec Catherine II* (Paris, 1932); — WULFF (Oskar), *Die neurussische Kunst* (Augsbourg, 1932).

Architecture.

BENOIS (Alexandre), *Tsarskoïé-Selo sous le règne de l'impératrice Elisabeth* (Pétersbourg, 1910); — *l'Exposition rétrospective d'architecture*. Recueil publié par la Société des architectes (Pétersbourg, 1912); — ZGOURA (V.), *le Baroque en Russie* (Moscou, 1924); — HAUTECŒUR (Louis), *l'Architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIII^e siècle* (Paris, 1912); — RÉAU (Louis), *Un grand architecte français en Russie : Vallin de La Mothe (l'Architecture, 1922)*.

Sculpture.

RÉAU (Louis), *l'Œuvre de Houdon en Russie (Gazette des beaux-arts, 1914)*; *Etienne-Maurice Falconet*. 2 volumes (Paris, 1922); — ROCHE (Denis), *les Sculpteurs russes élèves de Nicolas-François Gillet (Revue de l'Art ancien et moderne, 1911)*.

Peinture.

BENOIS (Alexandre), *Histoire de la Peinture russe au XIX^e siècle* (Petersbourg, 1902); *l'Ecole de peinture russe* (Petersbourg, 1904); — DIAGUILEV (Serge), *la Peinture russe au XVIII^e siècle*. T. I. Levitski (Petersbourg, 1902); — MIKHAÏLOVITCH (grand-duc Nicolas), *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*. 10 volumes (Petersbourg, 1905); — VERECHTCHAGUINE, *la Caricature russe* (Petersbourg, 1911-1913); — SVÊTLOV, *le Ballet contemporain* (Petersbourg, 1911); — RÉAU (Louis), *l'Exotisme russe dans l'œuvre de J.-B. Le Prince* (*Gazette des beaux-arts*, 1911); *l'Œuvre d'Hubert Robert en Russie* (*Ibid.*, 1914); — IVANOV (A.), *l'Œuvre de Répine* (Leningrad, 1925); — ROSENTHAL (L. W.), *Repine* (Moscou, 1930); — EINSTEIN (C.), *Léon Bakst* (Berlin, 1927); RÉAU (Louis), *Inedited works of Bakst* (New-York, 1927); Préface aux *Visages de Russie* de Boris GRIGORIEV (Paris, 1923); Loukouski (Paris, 1928).

Art décoratif et populaire.

ROVINSKI, *l'Imagerie populaire russe* (*Rousskia narodnya kartinki*) [Petersbourg, 1881]; — BOBRINSKI (A.), *Œuvres populaires russes en bois* (Moscou, 1910-1914); — TENICHEVA (princesse), *Broderies des paysannes de Smolensk*. Album de planches en couleurs (Paris, s. d.); — HOLME (Ch.), *Peasant Art in Russia*. Numéro spécial du *Studio* (Londres, 1912); — NEKRASOV, *l'Art populaire russe* (Moscou, 1924); — VORONOV, *l'Art paysan* (Moscou, 1924); — LOUKOMSKI (G.), *Mobilier et décoration des anciens palais impériaux russes* (Paris, 1928).

Revue d'art.

Les Trésors d'art en Russie; — *Staryé Gody* (*Temps passé*) [1907-1915]; — *Mir Iskousstva* (*le Monde de l'art*); — *Apollon* (1909-1914).

III. LA RUSSIE DES SOVIETS.

CONWAY (Martin), *Art Treasures in Soviet Russia* (Londres, 1925); — GRABAR (Igor), *Problèmes de restauration* (Moscou, 1926); — FEDOROV-DAVYDOV, *l'Art russe du capitalisme industriel* (Moscou, 1929); — RÉAU (Louis), *Catalogue de l'art français dans les musées russes* (Paris, 1929); — VOSTOKOV (P.), *l'Architecture en U. R. S. S. (le Monde slave)* [1936]; — TEIGE (Karel), *Sovetska Arkhitektura* (Prague, 1936).

TABLE DES PLANCHES

- PLANCHE I. — NOVGOROD. CATHÉDRALE A COUPOLES BULBEUSES DE SAINTE-SOPHIE.
- PLANCHE II. — PSKOV. MONASTÈRE MIROJSKI.
- PLANCHE III. — ÉGLISE DE L'INTERCESSION SUR LA NERL, PRÈS DE VLADIMIR.
- PLANCHE IV. — VLADIMIR. ÉGLISE SAINT-DMITRI.
- PLANCHE V. — MOSCOU. LES CATHÉDRALES DU KREML.
- PLANCHE VI. — ISBA DE PAYSAN DANS LE NORD DE LA RUSSIE.
- PLANCHE VII. — ÉGLISE DE TAÏNINSKOÏÉ, PRÈS MOSCOU. Imitation des formes de l'architecture en bois.
- PLANCHE VIII. — ÉGLISE EN BOIS A PYRAMIDE DU NORD DE LA RUSSIE.
- PLANCHE IX. — ÉGLISES A PYRAMIDE ET A KOKOCHNIKI DE KOLOMENSKOÏÉ ET D'OSTROVO, PRÈS MOSCOU.
- PLANCHE X. — MOSCOU. ÉGLISE DU BIENHEUREUX BASILE.
- PLANCHE XI. — ÉGLISE PYRAMIDALE EN STYLE BAROQUE DE FILI, PRÈS MOSCOU.
- PLANCHE XII. — ÉGLISE EN BOIS A COUPOLETTES MULTIPLES DE KIJI DANS LA RUSSIE DU NORD.
- PLANCHE XIII. — COUVENT FORTIFIÉ DE NOVO-DEVITCHY, A MOSCOU.
- PLANCHE XIV. — MOSCOU. ANCIENNE TOUR D'ANGLE DU COUVENT SIMONOV.
- PLANCHE XV. — IAROSLAVL. DÉCORATION EN BRIQUES ET CARREAUX DE FAÏENCE.
- PLANCHE XVI. — IAROSLAVL. ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE-DE-TOLTCHKOVO.
- PLANCHE XVII. — DAIS EN BOIS SCULPTÉ ET LAMPE D'ÉGLISE.
- PLANCHE XVIII. — ROMANOV-BORISOGLEBSK. CATHÉDRALE DE LA RÉSURRECTION.
- PLANCHE XIX. — ROMANOV-BORISOGLEBSK. ÉGLISE DE L'ÉRECTION-DE-LA-CROIX.
- PLANCHE XX. — LA COMMUNION DES APÔTRES. FRAGMENT DE MOSAÏQUE DE L'ABSIDE A SAINTE-SOPHIE DE KIEV.
- PLANCHE XXI. — TÊTE DE SAINT PAUL. DÉTAIL DE LA FRESQUE DU JUGEMENT DERNIER. ÉGLISE SAINT-DMITRI. VLADIMIR.

- PLANCHE XXII. — PORTE ROYALE D'ICONOSTASE. Musée russe à Leningrad.
- PLANCHE XXIII. — ICÔNE AVEC SA GARNITURE (OKLAD) DE MÉTAL CLOISONNÉ.
- PLANCHE XXIV. — ANDRÉ ROUBLEV. ICÔNE DE LA TRINITÉ (vers 1408) : LES TROIS ANGES A LA TABLE d'ABRAHAM. COUVENT DE LA TRINITÉ-SAINT-SERGE.
- PLANCHE XXV. — LE PROPHÈTE ÉLIE. Icône de l'ancienne collection Ostrooukhov. Moscou.
- PLANCHE XXVI. — SAINT GLÈBE. FRAGMENT D'ICÔNE. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE XXVII. — LES SAINTS BORIS ET GLÈBE. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE XXVIII. — SAINTE PARASCÈVE OU PRASCOVIE. Ancienne collection Ostrooukhov. Moscou.
- PLANCHE XXIX. — BRODERIE LITURGIQUE.
- PLANCHE XXX. — FAÇADE DU CHÂTEAU DE PETERHOF DU CÔTÉ DES TERRASSES.
- PLANCHE XXXI. — RASTRELLI. LE PALAIS D'HIVER. Leningrad.
- PLANCHE XXXII. — RASTRELLI. PALAIS DE TSARSKOÏÉ-SELO. ENFILADE DES SALONS DE PARADE.
- PLANCHE XXXIII. — RASTRELLI. ÉGLISE DU COUVENT DE SMOLNY.
- PLANCHE XXXIV. — VORONIKHINE. CATHÉDRALE NOTRE-DAME-DE-KAZAN. Leningrad.
- PLANCHE XXXV. — ZAKHAROV. PORTAIL DE L'AMIRAUTÉ. Leningrad.
- PLANCHE XXXVI. — ROSSI. PORTE TRIOMPHALE DE L'HÉMICYCLE DE L'ÉTAT-MAJOR. Leningrad.
- PLANCHE XXXVII. — FALCONET. STATUE ÉQUESTRE DE PIERRE LE GRAND.
- PLANCHE XXXVIII. — MARIE-ANNE COLLOT. TÊTE DE LA STATUE DE PIERRE LE GRAND.
- PLANCHE XXXIX. — CHOUBINE. BUSTE EN MARBRE DE CATHERINE II.
- PLANCHE XL. — J.-B. LE PRINCE. LE BAPTÊME RUSSE. Louvre.
- PLANCHE XLI. — TORELLI. CATHERINE II EN KOKOCHNIK.
- PLANCHE XLII. — LEVITSKI. DEUX PENSIONNAIRES DE L'INSTITUT SMOLNY. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE XLIII. — BOROVIKOVSKY. PORTRAIT DES PRINCESSES KOURAKINE.
- PLANCHE XLIV. — BRULLOV. LES AMAZONES. Musée russe. Leningrad.

- PLANCHE XLV. — KIPRENSKY. LE COLONEL DAVYDOV. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE XLVI. — IVANOV. L'APPARITION DU CHRIST AU PEUPLE AU BORD DU JOURDAIN. Musée de Moscou.
- PLANCHE XLVII. — IVAN FIRSOV. JEUNE PEINTRE DANS SON ATELIER. Galerie Tretiakov. Moscou.
- PLANCHE XLVIII. — VENETSIANOV. GROUPE DE PAYSANS.
- PLANCHE XLIX. — FEDOTOV. LA PRÉSENTATION DU FIANCÉ.
- PLANCHE L. — TOLSTOÏ. LE PEINTRE ET SA FAMILLE. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE LI. — SYLVESTRE CHTCHÉDRINE. LA NÉVA A PÉTERSBOURG ET LA BOURSE MARITIME. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE LII. — REPINE. LES HALEURS DE LA VOLGA. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE LIII. — REPINE. PORTRAIT DU COMPOSITEUR MOUS-SORGSKY. Galerie Tretiakov. Moscou.
- PLANCHE LIV. — SOURIKOV. L'EMPRISONNEMENT DE LA BOÏARINE MOROZOV. DÉTAIL. Galerie Tretiakov. Moscou.
- PLANCHE LV. — PEROV. L'ARRIVÉE DE LA GOUVERNANTE DANS LA MAISON D'UN MARCHAND. Galerie Tretiakov. Moscou.
- PLANCHE LVI. — MAKOVSKY. LA FOIRE DU CARNAVAL A SAINT-PÉTERSBOURG. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE LVII. — SEROV. PORTRAIT DE M^{lle} MAMONTOV. Galerie Tretiakov. Moscou.
- PLANCHE LVIII. — LEVITANE. CRÉPUSCULE. Galerie Tretiakov. Moscou.
- PLANCHE LIX. — GOLOVINE. LE CHANTEUR CHALIAPINE DANS LE RÔLE DE BORIS GODOUNOV. Musée russe. Leningrad.
- PLANCHE LX. — A. BENOIS. LE PAVILLON CHINOIS.
- PLANCHE LXI. — BAKST. COSTUME DE THÉÂTRE.
- PLANCHE LXII. — SOMOV. LA MIGRAINE. Aquarelle. Collection A. Benois.
- PLANCHE LXIII. — BORIS GRIGORIEV. PORTRAIT.
- PLANCHE LXIV. — ARCHITECTURE DE LA RUSSIE SOVIÉTIQUE.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION HISTORIQUE.....	7

Première partie.

L'ART RUSSE AVANT PIERRE LE GRAND

CHAPITRE PREMIER. — ARCHITECTURE ET SCULPTURE PRÉ-MONGOLES.....	26
CHAPITRE II. — L'ARCHITECTURE MOSCOVITE.....	35
CHAPITRE III. — LA PEINTURE D'ICÔNES.....	50
CHAPITRE IV. — LES INFLUENCES OCCIDENTALES.....	63

Deuxième partie.

L'ART RUSSE DEPUIS PIERRE LE GRAND

CHAPITRE V. — L'ART BAROQUE A PÉTERSBOURG.....	70
CHAPITRE VI. — LE CLASSICISME RUSSE	76
CHAPITRE VII. — LE ROMANTISME NATIONALISTE.....	91
CHAPITRE VIII. — LE RÉALISME SOCIAL	100
CHAPITRE IX. — L'ART POUR L'ART	107
CHAPITRE X. — L'ART PROLÉTARIEN DE L'U. R. S. S. ..	118
NOTICES BIOGRAPHIQUES	126
BIBLIOGRAPHIE.....	132
TABLE DES PLANCHES	136

IMPRIMERIE LAROUSSE
1 à 9, rue d'Arcueil, Montrouge (Seine)
Avril 1943. — Dépôt légal 1943-3°. — N° 590.
N° de série Editeur 215.
IMPRIMÉ EN FRANCE (*Printed in France*)
70-9-1945.

18 10 10

Kg —

Le 10



TEΛΛ

ΣΥ