

Les expositions de Moscou et de Saint-Pétersbourg en 1903 : deux approches russes de l'Art Nouveau

Antoine Nivière

► **To cite this version:**

Antoine Nivière. Les expositions de Moscou et de Saint-Pétersbourg en 1903 : deux approches russes de l'Art Nouveau. Colloque scientifique international " L'Art Nouveau d'une Europe à l'Autre : Nancy, Prague, Cracovie, Moscou", organisé par le CERCLE - EA 4372, Nov 2001, Nancy, France. hal-02398639

HAL Id: hal-02398639

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02398639>

Submitted on 7 Dec 2019

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

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

Antoine Nivière

Les expositions de Moscou et de Saint-Pétersbourg en 1903 : deux approches russes de l'Art Nouveau.¹

À la fin du XIX^e siècle, dans différentes villes d'Europe, et ce de manière indépendante, sont apparus des foyers artistiques qui donnèrent ce qu'en France il est convenu d'appeler l'Art Nouveau. Tous étaient marqués par leur caractère original, fondé sur de riches traditions artistiques nationales, mais les contacts qui se nouèrent très vite entre eux montrèrent avec force les liens fondamentaux qui unissaient un mouvement général européen aspirant à inaugurer l'ère d'une nouvelle Renaissance.

Dans ce vaste brassage d'idées et d'expérience, l'exposition universelle de Paris en 1900, tout comme celle de Glasgow, l'année suivante, jouèrent un rôle déterminant, notamment en matière d'influences entre la Russie et l'Occident. En effet, ces deux expositions accueillirent de nombreux artistes russes et leur donnèrent la possibilité d'établir des liens directs avec les meilleurs créateurs européens. Elles offrirent également l'occasion au public occidental de découvrir, émerveillé, les nouvelles tendances architecturales et artistiques russes, telles qu'elles étaient exhibées dans les pavillons réalisés par Konstantin Korovin, à Paris, et par Fedor (Franz) Šekhtel', à Glasgow. Le mouvement se poursuivit en 1902 avec l'exposition de Turin, où la Russie était représentée à nouveau par Šekhtel'. Moins connues restent les expositions qui furent organisées en Russie même pour encourager la propagation de l'Art Nouveau ou, plus exactement, de son correspondant russe – ce que l'on appelle *modern stil'*, le « style moderne ».

Deux expositions exceptionnelles eurent lieu à Moscou et à Saint-Pétersbourg, fin 1902-début 1903. Toutes deux marquèrent l'histoire du développement de l'Art Nouveau russe, chacune sous une forme radicalement différente. Ces expositions de mobilier et d'objets d'art voulaient suivre l'exemple des expositions ventes occidentales, même si celle de Moscou n'avait pas de but commercial. Souvent mentionnées dans les travaux consacrés à l'Art Nouveau en Russie,² elles n'ont toutefois pas fait l'objet d'études comparatives approfondies, à l'exception

¹ Communication présentée au Colloque scientifique international « L'Art Nouveau d'une Europe à l'Autre : Nancy, Prague, Cracovie, Moscou », organisé par le CERCLE, à Nancy, en novembre 2001. Texte paru sous une forme abrégée en traduction polonaise dans la Revue des Sciences Humaines de l'Université de Varsovie, *Przegląd Humanistyczny*, Varsovie, 2003.

² Sternin G.Ju., *Khudožestvennaja žizn' Rossii načala XX veka*, Moskva, 1976, p. 195; Sarabranov D.V., *Stil' modern*. Moskva, 1989, p. 147-148 ; Salmond W., "Moscow Modern", in: *Art Nouveau, 1890-1914*, London, Paul Greenhalg éd., 2000, p. 396.

d'un article de M. S. Šlikhter, consacré surtout à l'exposition de Saint-Pétersbourg,³ et de quelques pages dans la récente petite monographie d'Elena Borisova sur l'architecture de l'« âge d'argent ».⁴ C'est à ces deux « entreprises » que nous consacrerons notre exposé, en en décrivant tout d'abord le cadre et le déroulement, avant d'esquisser une analyse de leurs ressemblances et de leurs différences.

L'« exposition d'architecture »

La première de ces expositions s'ouvrit à Moscou à la fin de l'année 1902, le 22 décembre. Installée dans l'immeuble Gračov, qui venait d'être construit dans le style Art Nouveau, à l'angle de la rue Petrovka et de Stolešnikov pereulok, en plein centre du vieux Moscou, au nord du Kremlin, cette manifestation s'intitulait « Exposition de l'architecture et de l'industrie d'art de style nouveau ». De fait, elle fut désignée dans la pratique sous le nom d'« exposition d'architecture » (*Arkhitekturnaja vystavka*), même si elle ne contenait ni pavillon d'architecture ni maisons modèles, comme celles qui s'élevaient dans la colonie de Darmstadt. En réalité, il serait plus exact de l'appeler non pas « exposition d'architecture », mais « exposition des architectes », car l'initiative du projet revenait à un groupe de jeunes architectes moscovites attirés par les nouvelles formes esthétiques.

Parmi les membres du comité d'organisation de l'exposition figuraient notamment Ivan Fomin, William Walcot (Val'kot), Vladimir Voejkov, Il'ja Bondarenko, Nikolaj Ševjakov. Le maître d'œuvre et principal organisateur était le jeune architecte Ivan Fomin, âgé à l'époque de seulement trente ans. Fomin avait été un élève de Kekušev et de Šekhtel', deux des précurseurs et des maîtres de l'architecture Art Nouveau en Russie. Il avait également étudié en France pendant plusieurs mois, durant l'année 1898. Toutefois, plus que l'école française, c'est la sécession viennoise, découverte sous l'influence de Fedor Šekhtel', qui avait été déterminante dans sa formation. C'est dans cet esprit que Fomin avait commencé sa première œuvre, l'hôtel particulier Rekk, qui lui valut d'être immédiatement reconnu comme l'un des principaux représentants des nouvelles tendances architecturales à Moscou. Ivan Fomin était désormais introduit dans les cercles de la grande bourgeoisie et des riches industriels, ces nouveaux mécènes qui soutenaient la diffusion de l'Art Nouveau, en se faisant bâtir des hôtels particuliers dans ce style moderne. Il obtint également la protection du gouverneur général de la ville, le grand-duc Sergej Aleksandrovich, et de son épouse, la grande-duchesse Elisaveta, sœur aînée de l'impératrice Aleksandra Fedorovna.

³ Šlikhter M.S., « Vystavka "Sovremennoe iskusstvo" 1903 g. v Peterburge », in: *Panorama iskusstv*, Moskva, 1978, n° 9, pp. 309-320.

⁴ Borisova E.A., *Arkhitektura serebrjanogo veka. Estetisacija žiznennoj sredy*, Moskva, 1999, pp. 29-37.

L'intérêt du couple princier pour le projet des jeunes architectes n'était pas fortuit. La grande-duchesse Elisaveta était née princesse Elisabeth de Hesse. Elle était la sœur du grand-duc Ernst Ludwig, le protecteur et mécène de la colonie de Darmstadt. Tout comme son frère, elle aimait l'Art Nouveau et cherchait à en favoriser la diffusion. Quand, après l'assassinat de son mari (1905), elle décida d'entrer dans les ordres et de fonder une institution religieuse caritative à Moscou, le couvent Marthe-et-Marie, c'est à l'un des meilleurs architectes du style moderne moscovite, Aleksej Ščusev, qu'elle s'adressa pour édifier l'église de ce monastère, qui demeure jusqu'à aujourd'hui l'un des plus parfaits exemples de l'architecture religieuse Art Nouveau en Russie. La grande-duchesse accepta donc que l'exposition de Moscou soit placée sous son haut patronage, comme le rappelle l'intitulé du catalogue de cette manifestation. Plus encore, c'est probablement grâce à son intervention directe auprès des artistes de la colonie de Darmstadt — Josef Maria Olbrich, Hans Christiansen et Peter Berens — que ces deniers acceptèrent de participer personnellement à l'exposition de Moscou.⁵

Transcender le rapport entre l'esthétique et l'utile

L'idée maîtresse de Fomin consistait à affirmer que l'intérieur d'une maison forme un tout, qui peut être regardé comme une œuvre d'art en soi. Chaque salle devait être dessinée et décorée comme un ensemble, chaque élément participant à la constitution de l'impression générale. Nous retrouvons là l'un des principes fondamentaux de l'Art Nouveau, particulièrement bien développé chez les architectes moscovites, le dynamisme de la dimension espace-temps exprimé à travers un subtil jeu de facettes, tenant compte simultanément de la face extérieure (l'aspect esthétique) et intérieure (l'aspect pratique) de l'objet. Chaque élément d'une composition architecturale, qu'il s'agisse d'un extérieur ou d'un intérieur, vient compléter ou contraster avec les autres parties du décor, de sorte que seule la somme des sensations produites par cette variété de facette donne une impression esthétique globale.⁶ En évacuant la beauté des formes au profit de la beauté du décor, l'Art Nouveau cherchait à transcender le rapport entre l'esthétique et l'utile. Nul mieux que les architectes ne pouvaient trancher cette question. En donnant une place d'honneur aux genres mineurs – mobiliers, objets décoratifs, panneaux picturaux – ils surent intégrer l'utile à l'esthétique.

De ce point de vue, l'exposition de Moscou constitua un champ d'application qui permit de montrer au grand public, dans la pratique, les directions choisies par les architectes moscovites dans leur recherche d'une synthèse des arts visant à « donner un sens à la vie » (l'expression est de F. Šekhtel'). Elle préfigurait en quelque sorte ce que ce même Fedor Šekhtel' allait, quelques

⁵ La grande-duchesse et son mari passèrent quinze jours à Darmstadt du 25 octobre au 7 novembre 1902, cf. Naščokina M.V., « Darmštadskaja kolonija khudožnikov », in: *Stil' žizni – stil' iskusstva*, Moskva, 2000, p. 565-566.

⁶ Kiričenko E.I., *Moskva na rubeže stoletij*, Moskva, Strojizdat, 1977, p. 69.

années plus tard, synthétiser dans son discours programme ou « conte féerique des trois sœurs » – peinture, sculpture et architecture – « qui ont pris sur elle la noble tâche d’embellir notre existence, de donner de la joie à nos yeux et d’élever le tonus de notre vie ».⁷

Le catalogue complet de l’exposition ne nous étant pas accessible, car aucun exemplaire n’est conservé dans les bibliothèques françaises,⁸ il est toutefois possible de se faire une idée de l’exposition de Moscou grâce à la série de photographies publiées dans la revue *Mir Iskusstva*, n° 3 de l’année 1903.⁹ Le principal exposant était Fomin qui avait spécialement réalisé pour cette manifestation toute une série d’objets décoratifs et à usage domestique. Les meubles faits d’après ses plans provenaient d’ateliers prestigieux russes (l’atelier d’Abramcevo, les firmes E. Bardorf, « Miur i Meriliz » de Moscou), mais aussi allemands (les entreprises Schpinn et Menke de Berlin). Tout le reste, les luminaires, les cheminés, les vitraux, les travaux en bronze et en étain repoussé, les objets en bois, tout était l’œuvre d’artisans et de fabriques russes.¹⁰ Comme le note Maria Naščokina qui a publié la liste complète de ces fabricants dans son *Dictionnaire des architectes du style moderne moscovite*, « à elle seule, l’énumération de toutes ces maisons de Moscou et de l’étranger, non seulement caractérise pleinement le cercle des producteurs d’objets de style moderne installés à Moscou, mais elle reflète aussi la multitude des centres d’intérêt d’un architecte qui a travaillé, beaucoup et avec succès, dans le domaine du *design* ».¹¹ Cette liste prouve aussi à quel point les entreprises d’orfèvrerie et d’ébénisterie russes maîtrisaient les techniques et étaient capables d’assimiler les nouvelles tendances artistiques.

L’un des clous de l’exposition était la salle à manger, entièrement aménagée par Fomin. Il s’agissait d’une longue pièce de plan rectangulaire, occupée par une immense table massive en bois d’érable. À l’extrémité de la salle, une absidiole comprenant un bassin semi-circulaire. Sur le mur, autour du bassin, un large panneau blanc orné d’un bas-relief représentant une succession de grands ours, marchant les uns derrière les autres. Dans l’angle gauche, un grand poêle blanc, s’inspirant du poêle de l’isba paysanne, mais recouvert de petits carreaux de céramique. Un vaste panneau, courant, comme une large frise, tout le long du mur de la salle à manger, représentait

⁷ Šekhtel' F.O., « Skazka o trekh sestrah », in *Mastera sovsjskoj arkhitektury ob arkhitekture*, M., Iskusstvo, 1975, vol. 1, p. 22.

⁸ *Vystavka arkhitektury i khudožestvennoj promyšlennosti, sostojaščaja pod avgustejsim pokrovitel'stvom Eja Imperatorskogo Vjssočestva Velikoj knjagini Eližavety Feodorovny*, Moskva, éd. A. A. Levenson, 1903.

⁹ *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1903, n° 3, pp. 97-121.

¹⁰ Les luminaires provenaient des firmes Kuzmičev et Kirov, les cheminés de la société des frères Višnevskie, Sysoev et Krušelnickij (de Moscou), les vitraux de la société Geiling de Vienne et des artisans moscovites F. Podpalj et R. Dombrovskij, les objets en bronze des entreprises Vyšnevskie et Nosenkovye, les tapis de la firme Sapožnikov et frères ainsi que de l’école artisanale d’Orlikovo (près de Koursk), les objets en étain repoussé de la firme Kuzmičev, les objets en bois de l’école artisanale du Zemstvo de Moscou, à Sergiev-Possad, enfin les incrustations sur bois étaient dûes à une artiste lettonienne, F. Nejman. De toute évidence, F. Šekhtel' s’était pris au jeu et, dans un emploi inattendu pour celui qui faisait figure de plus grand architecte russe Art Nouveau, il avait aussi créé spécialement pour l’exposition des luminaires, très simples, très sobres.

¹¹ Naščokina M.V., *Sto arkhitektorov Moskovskogo moderna. Tvorčeskie portrety*, Moskva, 2000, p. 245.

une procession de personnages, s'inclinant et se prosternant, d'un côté, des boyards et, de l'autre, des femmes de condition, en habit russe à l'ancienne. Ce panneau historique semblait tout droit sorti des gravures et enluminures représentant les scènes de vie quotidienne de la Russie moscovite du XVII^e siècle. Les portes étaient surmontées de larges linteaux en bois de forme rectangulaire, ornés de petits motifs géométriques rappelant les dessins de l'art populaire traditionnel. La pièce était éclairée par un vaste lustre à trois bras, lui aussi réalisé par Fomin, de même que le mobilier.

Outre l'immense table, on trouvait des sièges et un monumental buffet à deux corps en érable gris, la partie basse de forme parallélépipède, ornée sur toute sa longueur inférieure de carreaux de faïence, la partie haute étant composée de deux petites armoires en forme de coffre, placées aux extrémités, et reliées entre elles par un dossier en bois, le tout surmonté d'une petite frise en carreaux de faïence. La forme des fauteuils, en bois avec des motifs géométriques gravés, s'inspirait du trône du tsar Ivan le Terrible (milieu XVI^e siècle), conservé au Kremlin. Le dos des chaises comportait, en incrustation, des petits motifs en émail polychrome, comme sur les revêtements des icônes. Ivan Fomin avait également réalisé d'autres éléments de décoration, exposés ailleurs dans l'exposition, notamment une cheminée à carreaux de faïence rouge, surmontés aux extrémités par deux statuette figurant des ours blancs, deux splendides vases en céramique rouge en forme de pélicans (provenant de l'École d'artisanat Stroganov de Moscou), des chaises dont les dossiers étaient revêtus de cuir blanc avec des ours incrustés dessus ainsi qu'un panneau en cuivre repoussé, représentant de preux chevaliers de la Russie médiévale et qui semblaient sortis tout droit de fresque et d'icônes de Novgorod. Partout, tant dans les thèmes que dans les formes, dominaient les réminiscences et les symboles de la Russie ancienne.

D'autres artistes russes apportèrent leurs contributions dans le même esprit. Étaient ainsi exposés des dessins et projets architecturaux par Fedor Šekhtel' et Lev Kekušev, ainsi que par l'Anglo-russe Wiliam Walkot, auteur de la façade de l'hôtel National à Moscou, des meubles en bois par Leonid Brajl'ovskij, Natalja Davydova et Konstantin Korovin.¹²

Grâce à l'aide et à l'appui de la grande-duchesse Elisabeth, Ivan Fomin réussit également à attirer des artistes étrangers de renom, en premier lieu des représentants de la colonie de Darmstadt, Hans Christiansen et Peter Behrens, mais aussi les Viennois, Josef Maria Olbrich et Koloman Moser, ainsi que l'Écossais Charles Rennie Mackintosh. Plusieurs d'entre eux proposèrent des intérieurs. Olbrich présenta une salle à manger entièrement aménagée. Il se rendit personnellement trois semaines à Moscou pour en superviser l'installation. Mackintosh

¹² L. Brajl'ovskij et N. Davydova réalisèrent des meubles en bois dans le style rustique traditionnel, K. Korovin une table en chêne naturel, B. Denisov et V. Egorov des frises et panneaux décoratifs où se mêlaient l'eau et la nature florale, V. Frolov des vases.

présenta lui aussi une salle à manger ainsi que du mobilier blanc dans un style très dépouillé, qui ne fut pas du goût de tous. Néanmoins, il devait être invité à nouveau à Moscou l'année suivante, par le grand-duc Sergej Aleksandrovič en personne, pour y monter cette fois une exposition consacrée à ses seules créations. La présence à Moscou d'artistes étrangers de renom donnait à l'exposition un niveau international, tout en permettant au public russe de confronter la production locale avec les œuvres d'artistes européens de premier plan. Parallèlement, elle offrait une occasion unique de découvrir les principales tendances de différentes écoles, tout en dégageant la spécificité russe.

De ce point de vue, l'exposition de Moscou fut une grande réussite. Elle suscita l'enthousiasme, à commencer par les spécialistes et amateurs d'art, même ceux de Saint-Pétersbourg si souvent dédaigneux vis-à-vis de Moscou. Ainsi, Sergej Djagilev (Diaghilev) se fit l'écho dans *Mir iskusstva* du choc qu'il éprouvât en visitant l'exposition : « Les architectes moscovites ont entièrement surpassé toutes mes attentes ». ¹³ « Il n'y a rien d'autre chez les architectes de Moscou que du désir, de la persévérance et du goût. Bien sûr, il ne faut pas exiger de leur exposition la grandeur des manifestations de Darmstadt, mais avec leurs faibles moyens ils ont obtenu en miniature les mêmes sensations », ajoutait-il. ¹⁴ Les cercles spécialisés mis à part, l'exposition attira en masse le grand public. Pour certains, comme le critique d'art A.I. Dmitriev, ce succès était dû à la démocratisation esthétique qui accompagnait l'Art Nouveau. « Les salles pleines de monde à l'exposition "style nouveau" nous apportent la preuve que la société est ouverte à l'art, pour peu qu'il soit à la portée de tous, écrivait-il ¹⁵.

Pour la première fois, en Russie, on montrait à un large public l'intérieur d'une maison particulière, entièrement décoré dans le goût Art Nouveau, tout comme cela se faisait en France ou en Allemagne. C'était là une première innovation de taille. La présence à Moscou d'œuvres d'artistes européens célèbres constituait en soit un événement significatif, mais ce n'était pas là le plus important, comme le notait Djagilev : « Ce ne sont pas leurs objets qui représentent le plus grand intérêt. Bien sûr, la salle à manger bleu d'Olbrich est délicieuse, tout comme les autres œuvres de ce magicien. [...] On peut dire la même chose de Mackintosh avec son mobilier blanc, si léger, qui donne un charme aérien à ses intérieurs [...] Mais la véritable nouveauté, c'est tout ce qui a été réalisé par des artistes et des architectes russes [...] En entrant dans les salles de l'exposition, je n'en croyais pas mes yeux, lorsque je lisais sur les panneaux : d'après un dessin de Fomin, d'Orlov, de Filenskij, de Brajlovskij, et tant d'autres noms encore inconnus ou à peine

¹³ Djagilev S. P., « Khronika », in: *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1903, n° 1, p. 9.

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

¹⁵ Cité par Šlikhter M.S., *op. cit.*, p. 317.

connus. D'où tout cela pouvait-il bien provenir et grâce à qui tout cela avait-il été réalisé et rassemblé ici ? ».¹⁶

Le choc fut immense. De l'Art Nouveau, le public russe en effet ne connaissait jusqu'à présent que les œuvres d'artisanat provenant du cercle de Savva Mamontov à Abramcevo, qui puisait son inspiration dans les motifs folkloriques de l'art populaire. Il s'agissait là de la première étape de l'Art Nouveau en Russie, de sa genèse. Subitement le public découvrit une génération entière de jeunes talents inattendus, proprement russes, capables d'égaliser par leur savoir-faire les meilleurs représentants des écoles occidentales, tout en faisant œuvre d'originalité avec des formes néo-russes stylisées, épurées, contrastant avec le style officiel byzantino-russe jusqu'à présent répandu.

L'exposition d'« Art contemporain »

La deuxième exposition, intitulée « Art contemporain » (*Sovremennoe iskusstvo*) ou encore « Entreprise artistique » (*Khudožestvennoe predprijatie*), ouvrit ses portes dans un hôtel particulier de la Bol'shaja Morskaja, l'une des rues les plus chics du centre de Saint-Petersbourg, non loin du Palais d'hiver, au début de l'année 1903. Elle était organisée par un mécène et artiste dilettante, le prince Sergej Ščerbatov, un grand collectionneur de vases de Gallé, qui s'était adjoint un amateur d'art, Vladimir von Mekh, et un peintre et historien d'art, Igor Grabar'.

Tout comme à Moscou, le projet consistait à présenter dans un cadre de vie quotidien des œuvres d'art appliqué et de décoration, faites par les meilleurs représentants des nouvelles tendances artistiques apparue dans le cercle du *Mir Iskusstva*, la revue phare à Saint-Petersbourg. Dans l'un de ses derniers numéros de l'année 1902, *Mir Iskusstva* annonçait d'ailleurs la préparation de l'exposition, en décrivant ainsi son programme : « Le but de cette sympathique entreprise consiste à vouloir réunir en un tout les forces disséminées de créateurs qui travaillent dans le domaine des arts appliqués [...] L'exposition entend encourager les actions en faveur du développement des arts appliqués dans un esprit d'entière autonomie et d'entière liberté ».¹⁷

Comme à Moscou, l'exposition s'organisait autour d'intérieurs entièrement aménagés. À côté du mobilier, une place de choix revenait également à la céramique et à la porcelaine, aux tissus et aux broderies.¹⁸ Il était aussi prévu d'exposer des gravures, tableaux et sculptures, provenant de collections particulières, ainsi que de monter de petites expositions thématiques

¹⁶ Djagilev S. P., « Khronika », in: *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1903, n° 1, p. 98. Le même jugement était partagé par Josef Maria Olbrich qui, selon Djagilev, donna une haute appréciation du travail d'Ivan Fomin, soulignant qu'« à lui seul il mérite l'attention » (*ibidem*).

¹⁷ D.B., « Khronika », in: *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1902, n° 10, p. 35.

¹⁸ Tout comme à l'exposition de Moscou, les meubles et objets décoratifs avaient été réalisés ici par des entreprises russes. Le mobilier provenait de la firme N.V. Svirskij, les sculptures de chez A. Ober et A. Matveev, les céramiques de l'atelier d'Abramcevo, les luminaires de la société Borodulin. Toute la partie technique de l'exposition avait été supervisée par l'ingénieur S.F. Sobin (cf. D. B., « Khronika », in: *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1902, n° 10, p. 35).

tournantes. Les meilleurs peintres et décorateurs russes du moment furent invités à prêter leur concours à ce projet. Lors du repas de préparation, donné par Ščerbatov, étaient présents Vrubel', Serov, Rjorikh (Roerikh), Korovin, Bakst, Benua (Benois), Somov, Lansere (Lanceray), Golovin. Tous ne participèrent pas à l'exposition, mais beaucoup furent vivement intéressés par le projet. Tout comme à l'exposition de Moscou, des exemples de la création art nouveau d'Europe occidentale devaient être présentées. Cette fois-ci, c'est la France qui fut mise à l'honneur à travers l'œuvre du joaillier René Lalique.

Les témoignages sur l'exposition de Saint-Pétersbourg sont assez nombreux, puisque trois de ses principaux acteurs – Benua¹⁹, Grabar'²⁰ et Ščerbatov²¹ – lui ont chacun consacré plusieurs pages dans leurs mémoires respectifs. Nous trouvons également de nombreuses reproductions photographiques dans la revue *Mir Iskusstva*, n° 5-8 de l'année 1903.²² L'exposition s'ouvrait sur un escalier d'honneur décoré de céramiques d'Abramcevo, de vases et de figurines en faïence réalisées par Vrubel'. Tout le premier étage était occupé par un appartement, dont chaque pièce avait été arrangée et décorée par un artiste différent. Aleksandr Benua et Evgenij Lansere y avaient aménagé la salle à manger, Lev Bakst le boudoir, Konstantin Korovin le salon de thé, Igor Grabar' le cabinet de travail. Une pièce à part, à l'écart du reste de l'exposition, accueillait le petit *terem* d'Aleksandr Golovin, le mot *terem* désignant les appartements réservés aux femmes de condition dans la Russie médiévale.

La salle à manger de Benua était la pièce centrale. Elle frappait le regard par le contraste des couleurs – des murs bleu ciel avec des pilastres en stuc blanc, des meubles dans les tons jaune citron, – le tout se reflétant dans de grandes glaces situées à chaque angle de la pièce. Les portes en bois de chênes étaient décorées de poignées en fonte rouge représentant des têtes de Bacchus. Au-dessus du buffet, un vaste panneau par Lansere représentait « Diane au bain », une saynète dans les tons gris vert, où s'ébattaient des nymphes et des faunes. Le plus impressionnant était surtout l'énorme lustre de cristal, en forme de panier allongé, dont s'échappaient des guirlandes, et qui dominait toute la pièce. Tout aussi démesuré, le boudoir en forme de rotonde, réalisé par Bakst, dans des coloris délicats : les murs couleur ivoire avec des pilastres en stucs surmontés de putti dormant, les fauteuils tapissés de tissu couleur framboise, les guéridons et chiffonniers en bois d'érable clair, etc.

Le salon de thé de Konstantin Korovin – le seul artiste à avoir participé aux deux expositions – était, de l'avis de nombreux critiques, le plus réussi. Sergej Ščerbatov avait demandé à ce peintre et décorateur déjà réputé quelque chose de sobre, de « masculin », par

¹⁹ Benua A.N., *Moi vospominanija*, Kn. IV-V, Moskva, 1990.

²⁰ Grabar' I.E., *Avtomonografija*, Moskva, 1937, 2^e éd. Moskva, 2001, pp. 168-169.

²¹ Ščerbatov S.A., *Khudožnik v ušedšej Rossii*, New York, 1955, pp. 158-180.

contraste avec la préciosité et la délicatesse toute féminine des intérieurs d'Aleksandr Benua et de Lev Bakst. Les murs étaient tendus d'une toile jaune avec des motifs vert foncé en forme de feuilles d'érable. Un long divan couleur vert clair avec des motifs représentant des bleuets courait le long du mur. De l'avis de plusieurs témoins, le résultat donnait quelque chose de très russe et de très moderne à la fois.²³

La salle la plus singulière était le petit *terem* réalisé par Aleksandr Golovin dans la tradition d'Abramcevo et de Talaškino, les deux foyers de renouveau de l'art populaire russe à la fin du XIX^e siècle. Il s'agissait d'une pièce basse de plafond, à laquelle on accédait par un petit escalier. Les murs, le plafond et le plancher étaient en bois sculptés et peints dans des couleurs vives, suivant des motifs géométriques et animaliers, tirés du folklore slave primitif. L'un des murs était recouvert de carreaux de céramiques provenant des ateliers Mamontov à Abramcevo. Sur les autres murs étaient accrochées des étagères avec des objets décoratifs, réalisés par des artisans ruraux. L'ensemble avait un côté féerique, tout droit tiré d'un conte médiéval.

D'autres salles étaient consacrées à des expositions thématiques. Dans l'une, Vladimir von Mekk présentait des robes de sa composition, plus loin on trouvait des vitrines avec de la porcelaine danoise et des œuvres d'orfèvrerie de Lalique. Le bijoutier français avait d'ailleurs fait exprès le déplacement à Saint-Pétersbourg pour montrer sa collection. Plus tard, Igor Grabar' devait reconnaître que les créations de Lalique furent les seuls objets qui eurent un certain succès auprès des visiteurs et qui se vendirent bien.²⁴ À côté de ces expositions permanentes, il avait été prévu d'organiser de petites expositions temporaires d'œuvres tirées de collections privées et présentées par roulement : au programme figuraient des dessins et toiles des peintres russes Konstantin Somov et Nikolaj Rjorikh, des estampes japonaises, des tableaux des Nabis. Finalement seule la présentation des œuvres de Somov et de Rjorikh eut lieu. Elle contribua à renforcer l'aspect féerique et magnifique de l'exposition en général, Rjorikh avec ses paysages orientaux oniriques, Somov avec ses saynètes libertines dix-huitiémistes.²⁵

Une « synthèse des idées esthétiques de l'époque »

²² *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1903, n° 3, pp. 221-252.

²³ «La pièce de Korovin n'adoptait aucun style particulier, mais elle était à la fois russe d'esprit et moderne par sa simplicité architecturale» (Ščerbatov S. A., *op. cit.*, p. 170).

²⁴ «Lalique avait volontiers accepté de venir avec une grande partie de sa collection, espérant pouvoir la vendre. Il ne s'était pas trompé dans ses plans : presque tout fut dispersé auprès des coquettes de Saint-Pétersbourg et de Moscou dès qu'elles surent que les pièces les plus splendides avaient été achetées par l'impératrice, qui était une grande admiratrice de Lalique» (Grabar' I.E., *op. cit.*, p. 169). Cet engouement ne fut toutefois pas partagé par tous, comme le rapporte Anna Ostroumova-Lebedeva qui resta insensible aux charmes des bijoux de Lalique : «Ils étaient d'une grande perfection, mais leur style ne me plaisait pas, car trop moderne, ce qui leur donnait un relent de banalité» (*Autobiografičeskie zapiski*, Moskva, 1974, p. 276).

²⁵ Il faut reconnaître que le choix d'artistes tels que Somov et Rjorikh est très judicieux. Du fait de leur originalité tous deux étaient restés jusqu'à présent tout à fait incompris du grand public et suscitaient «un certain nombre d'interrogations», notait le critique d'art A. Rostislavov (*Teatr i iskusstvo*, 1903, n° 7).

ou une « fantaisie illusoire » ?

L'exposition se voulait être une « synthèse des idées esthétiques de l'époque ». Tous les éléments, depuis les décors jusqu'aux moindres objets, avaient été créés spécialement pour l'exposition, à l'exception des tableaux et des objets venus de l'étranger. Dans *Mir Iskusstva*, Sergej Djagilev fit un compte-rendu élogieux d'une initiative qui constituait, écrivait-il, « un pas de plus, une nouvelle victoire de l'art véritable » et qui permettait aux artistes d'« établir un contact direct avec les consommateurs ».²⁶ Pourtant le consommateur sembla bouder l'exposition. Dans un premier temps, la haute société de Saint-Pétersbourg snoba le projet. Les visiteurs étaient rares. Seule la venue de l'empereur et de l'impératrice permit de sauver l'entreprise aux yeux du grand public. Nicolas II passa trois heures sur place. Il se fit présenter les artistes, montrant une nette préférence pour le *terem* d'Aleksandr Golovin.²⁷

L'annonce, dans les journaux, de la venue du tsar relança l'intérêt pour cette manifestation.²⁸ Les gens du monde affluèrent, mais toujours pas les acheteurs. Finalement l'exposition-vente dut fermer ses portes, sans qu'aucun objet n'ait été vendu, à l'exception des bijoux de Lalique. D'aucuns expliquèrent cet échec cuisant par une mauvaise programmation dans l'année, d'autres mirent en cause des prix exorbitants. Le prince Ščerbatov épongea les dettes sur sa fortune personnelle et quitta définitivement Saint-Pétersbourg pour Moscou, où il meubla une partie de l'immense hôtel particulier, qu'il se faisait construire dans cette ville, avec les intérieurs de Bakst et de Benois. Malheureusement, ces pièces ont disparu après la Révolution.²⁹

L'échec commercial de l'exposition vente ne faisait que refléter son échec sur le plan esthétique. La réaction des spécialistes restait en demi-teinte. Ces faiseurs d'opinion qu'étaient Sergej Djagilev et Dmitrij Filosofov, les deux principaux critiques du *Mir Iskusstva*, s'accordaient à dire que tout était joli dans ces intérieurs de Benua, de Bakst ou de Grabar', mais qu'il n'y avait rien d'extraordinaire. Filosofov attribuait moins cet échec au manque de goût du public qu'à l'inconscience des mécènes qui « se targuent de protéger les nouvelles tendances artistiques, mais

²⁶ Djagilev S. P., « Khronika », in: *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1903, n° 3, p. 22.

²⁷ « Le *terem* de Golovin fit fureur à l'exposition et, plus que toutes les autres pièces, il reteint l'attention de l'empereur » (Ščerbatov S.A., *op. cit.*, p. 168). Le reste de l'exposition ne souleva pas l'enthousiasme du couple impérial, dont les goûts étaient très académiques : « Echangeant des commentaires en anglais, le tsar et l'impératrice rirent des tableaux de Somov. [...] En effet, ces '*rediculous men*', comme le déclara le tsar, ne pouvaient pas plaire au couple impérial qui aimait Elisaveta Bëm, Lemokh, Bodarevskij. De même, l'aménagement des pièces et le mobilier ne leur plut pas trop : le tsar, à l'époque, ne jurait que par les meubles réalisés spécialement pour lui par le médiocre architecte et décorateur Meltzer » (Grabar' I.E., *op. cit.*, p. 169).

²⁸ « La venue du couple impériale fut le signal non seulement que l'on pouvait voir l'exposition, mais qu'on le devait », Shcherbatov S.A., *op. cit.*, p. 174.

²⁹ Ščerbatov S.A., *op. cit.*, p. 180.

qui dans le même temps palissent devant les moindres menaces faites par les partisans de la routine et de l'académisme ».³⁰

Djagilev allait plus loin dans les reproches, en mettant en cause les choix esthétiques d'une exposition où dominait une théâtralité éloignée de la vie. Les intérieurs de Benua ressemblaient trop à ses aquarelles dix-huitiémistes, ceux de Bakst à un décor de théâtre de poupées, « où vit une petite fée princesse dont nous savons comment elle danse, comment elle se poudre, comment elle fait la coquette, mais, par contre, dont nous ne savons absolument pas comment elle vit ».³¹ Quant au *terem* de Golovin, qui pourtant avait suscité le plus d'enthousiasme de la part du public, à commencer par le tsar, Djagilev jugeait que, là encore, c'était quitter la vraie vie pour pénétrer dans un monde féérique et fantasmagorique, surgi des contes et du folklore. De tous les artistes exposant, seul Korovin trouvait grâce à ses yeux, précisément parce qu'il avait été le plus fidèle à une approche utilitariste, proche du consommateur. Pour Djagilev, l'exposition de Saint-Pétersbourg ne répondait pas aux principes de l'Art Nouveau, ce n'était qu'une « fantaisie », mais pas une « entreprise artistique » digne de ce nom.³²

Le dualisme du style moderne

Djagilev pourtant avait tort. Bien entendu, il était difficile d'imaginer – comme il le disait – la petite marquise maniériste manger un beefsteak dans la salle à manger décorée par Benua, Mais tel n'était pas l'objectif d'Aleksandr Benua et des autres créateurs exposant à Saint-Pétersbourg. Comme le remarque V. S. Turčín dans une magistrale étude sur les contradictions sociales et esthétiques de l'Art Nouveau, « le style moderne ne voulait pas donner une forme à la vie, il voulait que la vie ressemble à l'art, mais pas pour en faire quelque chose d'artificiel (« *iskusstvenno* »), c'est-à-dire comme dans l'art, mais faire de la vie quelque chose d'aussi parfait que l'art, de sorte qu'il n'y ait plus de différence entre la vie et l'art ».³³

Ainsi, l'art était abordé comme partie intégrante de la vie, d'où la pluridisciplinarité des créateurs Art Nouveau : l'architecte était aussi peintre et créateur d'objets d'art appliqué, le peintre faisait de la sculpture, le décorateur de théâtre dessinait de projets architecturaux. De ce point de vue, les expositions de Moscou et de Saint-Pétersbourg sont de parfaites illustrations du programme Art Nouveau, la synthèse des arts y a été obtenue dans des projets d'utilisation globale de l'espace, en recourant à toutes les formes, ou presque, d'expression artistique. Ces expositions n'en sont pas moins simultanément porteuses des contradictions inhérentes à un projet aussi grandiose et aussi utopique.

³⁰ Filosofov D.V., « Pogibšee predpriyatie », in: *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1903, n° 10, p. 98.

³¹ Djagilev S.P., « Khronika », in: *Mir Iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1903, n° 3, p. 23.

³² *Ibidem*, p. 24.

Organisées pratiquement au même moment et avec les mêmes objectifs, les deux expositions tranchaient de manière singulière par la nature stylistique même des œuvres exposées, montrant ainsi la pluralité que pouvait avoir l'Art Nouveau en Russie. Elles se différenciaient aussi l'une de l'autre par la réception qu'elles reçurent de la part de la critique et du public. Comme le remarque Elena Borisova, « la dualité du moderne, qui compte simultanément sur les goûts artistiques de masse et individuels, prédestine aussi la dualité d'appréciation » comme c'est le cas de ces expositions.³⁴ L'Art Nouveau se voulait à la fois démocratique et élitiste. Postulant l'art pour tous et en toute chose, il professait un démocratisme qui lui assurait un large succès d'estime à une époque où les couches créatrices de la société russe aspiraient à un plus grand rôle dans la vie publique, toutefois l'étroitesse de son champ d'application non seulement le réservait à une élite, mais elle le condamnait à demeurer incompris du grand public. Commentant l'échec de l'exposition de Saint-Petersbourg, Dmitrij Sarabjanov, souligne qu'« apparemment, le public n'était pas prêt à assimiler le style moderne comme style du quotidien ».³⁵

Comment alors comprendre le succès de l'exposition de Moscou et l'échec de celle de Pétersbourg ? Il n'est pas question d'entrer ici dans la traditionnelle opposition culturelle entre les deux villes, afin d'éviter de tomber dans un amalgame de lieux communs, d'une part, et parce que ce sujet traité sérieusement risquerait de nous entraîner trop loin, d'autre part. Mais il convient, tout d'abord, de rappeler que la concurrence entre les deux villes avait à l'époque retrouvé toute sa force, au point que le thème Moscou-Petersbourg était à nouveau au centre des discussions dans les milieux littéraires et artistiques. Comme le souligne Grigorij Sternin, « l'engouement pour les rétrospections culturelles, propre à de nombreuses personnes de la fin du XIX^e-début XX^e siècle, renforçait l'intérêt pour ce sujet »,³⁶ c'est-à-dire la traditionnelle rivalité entre Moscou et Saint-Petersbourg.

Un manifeste pour le retour aux traditions esthétiques nationales

Moscou, qui s'impose comme centre économique à la fin du XIX^e siècle, était une ville tournée vers les traditions esthétiques nationales. L'Art Nouveau moscovite puisait ses sources dans le style néo-russe, né dans le cercle artistique de Savva Mamontov à Abramcevo, au cours des années 1880, et caractérisé par son côté lyrico-épique, en quête d'une Russie ancienne mythique, folklorique, voire féerique. Il voulait renouer avec le caractère spécifique national tel qu'il était exprimé dans l'architecture médiévale locale et dans les arts populaires. « Le style néo-russe, et non pas le style pseudo-russe, est apparu au moment où l'artiste russe a tourné son

³³ Turčin V.S., « Social'nye i estetičeskie protivorečija stilja moderna », in: *Vestnik Moskovskogo Universiteta*, série « Istorija », 1977, n° 6, p. 78.

³⁴ Borisova E.A., *op. cit.*, p. 34-35.

³⁵ Sarabjanov D.V., *Stil' modern. Istoki, istorija, problemy*. Moskva, éd. Iskusstvo, 1989, p. 137.

regard avec enthousiasme vers l'architecture de Moscou, de Novgorod, de Iaroslavl », soulignait V. Kurbatov, en 1905, dans la revue *Zodčij*, où s'exprimaient les partisans des nouvelles tendances en matière d'architecture.³⁷ L'évidence de ces modèles esthétiques facilitait leur stylisation. Cette stylisation des motifs architecturaux et picturaux permettait de mettre en avant les effets décoratifs, l'artiste préférant, plutôt que reproduire avec fidélité les détails du modèle d'origine, réinterpréter librement les lignes générales. « Pour transmettre l'ordonnement de l'intégralité organique, le prototype est stylisé, déformé, défiguré », écrira à ce sujet Evgenija Kiričenko³⁸.

En s'inspirant, sous une forme stylisée, des modèles architecturaux et artistiques de la Russie ancienne, l'Art Nouveau néo-russe répondait aux aspirations des tenants de l'affirmation nationale, d'une idéologie néo-slavophile, dont les valeurs étaient partagées à la fois par les partisans d'une monarchie orthodoxe populaire – l'appui apporté par la grande-duchesse Elisabeth à l'exposition de Moscou et les réactions du tsar Nicolas II lors de sa visite de l'exposition de Pétersbourg, en sont des exemples éloquents³⁹ – et par la classe des riches entrepreneurs moscovites, issue des familles traditionnelles de marchands, comme les Rjabušinskij, Tretjakov, Morozov, Mamontov, etc.⁴⁰ Ces nouveaux mécènes se faisaient construire des hôtels particuliers et en arrangeaient les intérieurs dans le style néo-russe, afin de souligner leur attachement au passé national, leurs liens intrinsèques avec le peuple et avec ses formes d'expression artistique, tout en se définissant comme une nouvelle aristocratie, une nouvelle élite sociale et culturelle.

En dévoilant à un large public, auquel on n'avait cessé de vanter jusqu'alors la prééminence et la supériorité du goût étranger, des lignes modernes, épurées et stylisées, dans lesquelles se manifestaient néanmoins des éléments spécifiquement nationaux, l'exposition de Moscou consacra définitivement le courant néo-russe. Là enfin, le public comprenait ce qu'il voyait et y adhéra, car il lui suffisait de porter le regard sur l'architecture de la vieille Russie, d'établir un lien et de voir qu'il s'agissait là de l'un de ses avatars. Les Russes avaient le sentiment d'une mise à jour réussie de ce qu'ils connaissaient déjà et de ce qu'ils aimaient plus que tout : la simplicité. Ils n'avaient nul besoin d'introduction théorique, ni d'explication intellectuelle pour comprendre et aimer cet art russe stylisé.

Réminiscences baroques et néo-classiques

³⁶ Sternin G.Ju., « *Moi vospominanija Aleksandra Benua* », in: Benua A.N., *Moi vospominanija*. Kn. IV-V, *op. cit.*, p. 599.

³⁷ Kurbatov V.Ja., « O russkom stile dlja sovremennykh postroek », in: *Zodčij*, 1905, n° 4, p. 311.

³⁸ Kiričenko E.I., *op. cit.*, p. 74.

³⁹ Sur l'idéologie monarchique sous le règne de Nicolas II et ses reflets dans l'Art Nouveau, voir Kiričenko E.I., « Vzaimosključajuščie koncepcii – edinnij stil'. Ideja narodnoj pravoslavnoj monarkhii Nikolaja II i istoriosofičeskaja doktrina staroobrjadčestva v arkhitekture načala XX veka », in: *Stil' žizni – stil' iskusstva*, *op. cit.*, pp. 481-502.

⁴⁰ Sur ces différents mécènes et leurs collections, voir Polunina N. et Frolov A., *Kollekcionery staroj Moskvy*, Moskva, 1997, 528 p.

La situation s'avérait radicalement différente avec l'exposition de Saint-Pétersbourg. Dominée par des artistes du *Mir Iskusstva*, cette dernière ne rencontra pas de succès, car elle était décalée par rapport aux aspirations du public. L'exposition était en effet conçue comme un programme qui se voulait fidèle à un tout autre parti pris idéologique, à l'attrait pour l'Occident. Comme le rapporte le prince Sergej Ščerbatov, le problème des relations entre le national et l'universel dans l'art était l'une des questions qui suscitaient le plus de controverse dans les milieux artistiques russes du début du XX^e siècle, notamment entre ceux de Moscou et de Saint-Pétersbourg. « L'orientation et le style adoptés par *Mir Iskusstva* ne pouvaient qu'entrer en conflit avec l'approche de l'art chez les Moscovites et la façon dont ces derniers comprenaient l'identité nationale et la "russité" », souligne-t-il.⁴¹

En effet, les membres du *Mir Iskusstva* vouaient un véritable culte au Siècle d'or français et à ses reflets dans l'art russe, le baroque de l'époque d'Elisabeth I^{ère} et le néo-classicisme de Catherine II. De ce point de vue, certaines tendances de l'École de Nancy, avec ses réminiscences baroques et rococos, leur étaient proches. Ils voulaient voir dans la culture artistique post-pétrinienne, une culture non pas d'imitation, mais d'inspiration occidentale. Désireux de renouer avec cette culture, ils prônaient un « rétrospectivisme » tourné vers la deuxième moitié du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, plein de réminiscences historiques, de compositions subtiles et raffinés, voire décadentes. Ce choix esthétique exigeait une vaste culture historique et artistique. Il nécessitait trop d'érudition pour être accessible au grand public, comme à certains critiques (Dmitrij Filosofov, par exemple).

Il est symptomatique que la pièce qui rencontra le plus de succès à l'exposition de Pétersbourg ait été le *terem* de Golovin, comme le rapporte dans ses mémoires Aleksandr Benua : « Ščerbatov et von Mekk étaient enchantés par la démonstration d'une telle valeur soi-disant "purement russe" [...], mais ma méfiance à l'égard de toute "mascarade architecturale" sensé traduire un retour aux formes populaires russes traditionnelles, malgré l'effet très agréable des couleurs chez Golovin, ne pouvait être ébranlée. En effet, je ne voyais pas la moindre féerie populaire dans ses inventions et il me semblait impossible de vivre dans ce *terem*, pas même deux journées, sans concevoir de dégoût à cause de toutes ces grimaces ».⁴²

Cette dernière phrase, où Benua répond point par point aux reproches que lui avait adressés Djagilev, illustre bien à quel point l'approche néo-russe, présentée à l'exposition de Moscou, était tout aussi étrangère aux tenants de la rétrospective historique, qui dominaient à l'exposition de Saint-Pétersbourg, que ne l'était, aux yeux des néo-slavophiles, la nostalgie dix-huitiémiste des artistes occidentalistes. Ainsi, malgré toute sa force d'innovation, l'Art Nouveau

⁴¹ Ščerbatov S.A., *op. cit.*, p 112.

russe ne pouvait se détourner de la question fondamentale qui, depuis le XVIII^e siècle, se posait, et continue à se poser, à la culture en Russie et, en général, à la pensée philosophique et sociale russe : le rapport entre l'esprit national (*narodnost'*) et l'Occident. Plus que jamais, peut-être, la question du style national gardait toute son acuité dans les expériences de l'Art Nouveau en Russie.

Deux Arts Nouveaux en Russie ?

Alors que le pays au début des années 1900 se trouvait confronté à un choix entre révolution et contre-révolution, l'Art Nouveau russe a constitué une tentative pour dégager une troisième voix qui aurait transformé la réalité par l'art, transformé l'homme et son milieu, en leur insufflant une vision spirituelle du monde.⁴³ Toutefois, dans ce projet utopique de transfiguration du monde, il ne sut pas dépasser les deux approches antinomiques qui avaient été révélées par les expositions de 1902-1903. Deux expositions programmes qui, toutes deux, se revendiquaient de l'Art Nouveau et aspiraient à la synthèse des arts, mais l'une regardait vers l'Occident, l'autre vers l'Orient, et même si chacune utilisait des thèmes historiques (la Russie baroque et néo-classique, la Russie médiévale), l'une était passiviste, l'autre résolument moderniste.

Réservée à un cercle restreint et érudit, énoncée en vertu de principes qui étaient déjà à l'époque en pleine perte de vitesse, tout comme la société qui les prônait, l'approche maniériste et historique des artistes de Saint-Petersbourg allait être emportée dans la tourmente révolutionnaire, comme devait le souligner Igor Grabar' dans la conclusion de sa monumentale *Histoire de l'art russe*, parue en 1918, où il relevait que « l'art de ceux qui rêvaient de rétrospectives historiques, l'art du “théâtre intime”, apanage de collectionneurs raffinés et méthodiques, cet art est arrivé à sa fin [...] Tout cet esthétisme “à la Huysmans” (en français dans le texte), cet *Art rebours*, dont on rêvait en Russie il y a encore dix ans, tout cela maintenant relève du domaine de l'Histoire ».⁴⁴

À l'opposée, les tenants de l'approche néo-russe se révélaient en symbiose avec les aspirations socio-économiques et culturelles de leur temps. Architectes de formation, ils appartenaient à cette jeune couche d'ingénieurs, de techniciens, d'entrepreneurs, apparue à la faveur de l'industrialisation du pays, qui entendait prendre en main les destinées de la Russie, d'une Russie nouvelle, dynamique, modernisée, en harmonie avec son caractère spécifique national.

⁴² Benua A.N., *op. cit.*, p. 376

⁴³ Cf. les objectifs de cette utopie tels qu'ils furent définis par F. Šekhtel' : « L'art a définitivement envahi toutes les couches de la société : il émeut avec force et embellit comme une fête la vie des êtres humains qui, dans leur majorité, aspirent à la beauté et à la quiétude pour oublier la prose du quotidien » (*Trudy vserossijskogo s'ezda kbudožnikov v Petrograde (dekabr' 1911–janvar' 1912)*, Petrograd, 1914, vol. 1, p. XX, cité par Kiričenko E.I., *Russkaja arkhitektura 1830-1910 godov*, Moskva, Iskusstvo, 1978, p. 307).

Un détail devrait retenir notre attention, c'est la présence récurrente de l'ours dans les œuvres d'Ivan Fomin présentées à l'exposition de Moscou. L'ours ici contraste avec l'aigle, omniprésent sur les monuments officiels du XVIII^e et du XIX^e siècles, symbole de l'Empire, du classicisme, de l'influence de l'Occident. D'une façon prémonitoire, cette présence de l'ours préfigure la disparition de l'aigle. Contrairement à l'idée communément reçue, l'aigle comme symbole de la monarchie russe n'a pas été hérité de Byzance, mais copié sur le Saint Empire romain germanique.⁴⁵ C'est un signe d'imitation de l'Occident. Il est l'emblème de prédilection de la Russie impériale à partir de Pierre le Grand. À l'opposée, l'ours constitue le symbole de la Russie ancienne.⁴⁶ On le trouve sur les blasons de deux grandes villes médiévales de la Russie du Nord, Novgorod et Iaroslavl.⁴⁷ C'est aussi l'animal favori du folklore populaire, des contes, des fêtes de rue.⁴⁸ Ainsi, il faudrait voir dans l'utilisation de cet animal emblématique à l'exposition de Moscou l'expression symbolique d'une volonté affirmée de construire un projet authentiquement russe.⁴⁹ Savoir si ce projet a été ensuite réalisé ou s'il a été dévoyé, tant au niveau politique que culturel et artistique, c'est là un autre débat, très vaste, et qui sort largement des limites de cette communication.

Antoine Nivière
 Université de Lorraine
 CERCLE EA 4372

⁴⁴ Grabar' I.E., *Istorija russkogo iskusstva*, Moskva, 1918, vol. 12, p. 412.

⁴⁵ Voir, par exemple, le chapitre sur les motifs de la symbolique du pouvoir dans la Russie ancienne, chez Soboleva N.A., *Russkie pečati*, Moskva, Nauka, 1991, pp. 195-222.

⁴⁶ Cf. l'article «Medved' (Ours)», in *Saljanskaja mifologija. Enciklopedičeskij slovar'*, Moskva, 1995, pp. 255-258.

⁴⁷ Cf. fon-Vinkler P.P., *Gerby gorodov, gubernij, oblastej i posadov Rossijskoj imperii, vnesennye v polnoe sobranie zakonov s 1649 g. po 1900 g.* SPb, 1899, rééd. M., 1990, pp. 103 et 194.

⁴⁸ Cf. «Medvež'ja komedija», in Nekrylova A.F., *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uvesenija i zrelišča konca XVIII – načala XX vekov*, Leningrad, Iskustvo, 1988, pp. 39-59. L'auteur souligne que « dans la région de la Haute-Volga et celle de Novgorod, le culte de l'ours était très répandu [...], durant tout le siècle passé [XIX^e s.], on y conserva les usages et croyances liés aux ours » (p. 41).

⁴⁹ Ce choc socioculturel entre la Russie impériale, avec sa civilisation fondée sur le classicisme occidental (XVIIIe-XIXe siècles), et la Russie moderne, issue de l'industrialisation et de son avatar — la Révolution, est particulièrement bien illustrée dans la littérature chez un Boris Pil'njak, notamment dans son roman *Goljy god* (« L'année nue »), 1^{ère} édition 1921, et dans sa nouvelle *Krasnoe derevo* (« L'acajou »), 1^{ère} édition 1930.