

LA BIBLIOTHÈQUE RUSSE ET SLAVE

— LITTÉRATURE RUSSE —

Charles Diehl

1859 – 1944

L'ART RUSSE AVANT PIERRE LE GRAND

Compte-rendu de l'ouvrage de Louis Réau

1923

Article paru dans le *Journal des savants*, année 21, 1923.

Réau, *L'Art russe, des origines à Pierre le Grand*. Un vol. in-8, 387 p., 104 planches hors texte. Paris, Laurens, 1921.

L'histoire de l'art russe est peu connue en France. Le seul ouvrage d'ensemble qui, avant le récent livre de M. Réau, ait été écrit en français sur ce sujet, celui de Viollet-le-Duc, est assez ancien déjà — il date de 1877 — et, malgré l'intérêt qu'il offre, il est gâté par un défaut grave : c'est un livre à thèse, où le désir de ramener la Russie aux traditions antiques de son art national, a amené l'auteur à fausser, plus ou moins inconsciemment, le caractère véritable de cet art. Par ailleurs, les découvertes nombreuses de monuments faites en Russie depuis quelque vingt ans, les travaux importants et souvent remarquables que, durant la même période, les savants russes ont consacrés aux antiquités de leur pays, la création de musées d'art russe, tels que la galerie Tretiakov, à Moscou, ou le musée Alexandre-III, à Pétrograd, la formation de riches collections privées, particulièrement consacrées à l'art russe, telles que la collection Ostrooukhov, à Moscou, ont en quelque manière renouvelé, par l'apport à l'étude de matériaux jusqu'alors inconnus, l'histoire de l'art russe. Il suffira de rappeler ici, à titre d'exemple, comment la remise au jour de vastes ensembles de fresques novgorodiennes ou moscovites a modifié radicalement les idées jusque-là admises sur l'ancienne peinture russe, comment la découverte et l'étude si longtemps

négligée des icones a été, comme l'a dit justement M. Réau, « un des événements les plus importants que l'histoire de l'art ait enregistrés dans ces dernières années » (p. 8).

Le livre de M. Réau, *L'Art russe, des origines à Pierre le Grand*, vient donc tout à fait à propos pour nous révéler l'histoire d'un art à peu près inconnu en Occident. Plus que personne, M. Réau était qualifié pour écrire ce livre. Un long séjour en Russie, où il fut le premier directeur de l'Institut français de Pétrograd, lui a permis d'étudier sur place la plupart des monuments qu'il avait à nous présenter. Grâce à sa connaissance de la langue russe, il a pu, pour la première fois, utiliser et faire connaître au lecteur français les travaux nombreux que les savants russes ont consacrés à l'étude de leur art national. Par la sûreté et la nouveauté de l'information, l'ouvrage de M. Réau est donc tout à fait digne d'attention ; il ne l'est pas moins par les qualités de la méthode, par l'intérêt de la présentation, par la richesse et le choix heureux de l'illustration. M. Réau a su faire sentir, fort heureusement, la pittoresque variété des œuvres de l'art russe : il a su, par une attentive et minutieuse enquête, en dégager les caractères significatifs, et, entre tant d'influences diverses qui ont contribué à le former, démêler ce qu'il y a en lui d'original et de spécifiquement national. Sur plus d'un point, on le verra, les conclusions de M. Réau diffèrent des idées généralement admises : et ce n'est pas le moindre intérêt de son livre, que la façon très personnelle dont il a su résoudre les problèmes délicats qu'il rencontrait sur sa route. Par tout cela, l'ouvrage de M. Réau, est fort intéressant, et précieux da-

vantage encore par tout ce qu'il nous apprend¹. L'auteur vient de le compléter par un second volume consacré à l'histoire de *L'Art russe, de Pierre le Grand à nos jours*². On se bornera, dans le présent article, à l'analyse du premier de ces deux ouvrages.

I

On s'est demandé souvent s'il y a vraiment un art russe, et si cet art n'est pas plutôt, dans sa période ancienne, un reflet de l'art byzantin, et dans sa période moderne, un reflet de l'art français. Il est certain que, dans peu de pays, on constate une aussi grande proportion de maîtres étrangers, que peu d'arts ont subi plus fortement l'influence des civilisations étrangères. C'est Byzance qui, à la fin du v^e siècle, a apporté à la Russie, avec la foi chrétienne, les premiers éléments d'éducation artistique : des architectes grecs ont bâti, des peintres grecs ont décoré, depuis la fin du x^e siècle jusqu'au début du xv^e siècle, les églises de Kief, de Vladimir, de Novgorod, et au-dessus des remparts du Kreml de Moscou se dressent encore, à la fin du xv^e siècle et à l'aube du xvi^e, les coupoles d'or empruntées aux modèles byzantins. L'Occident, d'autre part, a de bonne heure fait sentir son action dans la Russie lointaine. Dès le xii^e siècle, les marchands de Novgorod entretenaient des relations de commerce aussi bien avec Constantinople qu'avec les villes

¹ Il convient de signaler, entre autres services que rend ce livre, la bibliographie abondante et précise qu'on y trouve, et le précieux lexique d'archéologie et d'iconographie russe qui l'accompagne.

² Paris, 1922, I vol. in-8, 291 pages, 72 planches hors texte.

de la Ligue hanséatique, et les influences germaniques se mêlaient, dans l'art novgorodien, à l'influence puissante de Byzance. Plus tard, les maîtres italiens élevèrent les cathédrales, les palais et les tours de ce Kreml de Moscou, où tant de voyageurs mal informés se plaisent à admirer le chef-d'œuvre de l'art russo-asiatique. C'est par l'Ukraine, qui l'avait reçu de la Pologne, que le style baroque italien s'est introduit dans les églises moscovites de la fin du XVII^e siècle, et à partir de Pierre le Grand enfin, les influences étrangères semblent devenir absolument prépondérantes. C'est à des architectes italiens et français que Saint-Pétersbourg doit les plus beaux de ses monuments : le Palais d'hiver et le Palais de marbre, l'Académie des Beaux-Arts et la cathédrale Saint-Isaac ; et la plus remarquable des œuvres de sculpture que renferme la capitale russe, la statue équestre de Pierre le Grand, est due au ciseau de Falconet. Au XVIII^e siècle, les peintres étrangers affluent aux bords de la Néva : Tocqué, Le Prince, Roslin, Madasne, Vigée-Lebrun, bien d'autres ; beaucoup de peintres russes du XIX^e siècle sont d'origine incontestablement étrangère, et vers le même temps, à Moscou comme à Pétersbourg, des architectes allemands bâtissent le Grand Palais du Kreml et le musée de l'Ermitage.

Il semble donc qu'il reste bien peu de chose à inscrire à l'actif de l'art russe proprement dit. Et pareillement — M. Réau ne fait nulle difficulté à le reconnaître — cet art russe, si on le compare à l'art italien ou à l'art français, apparaît nettement inférieur. C'est un art incomplet : jusqu'au XVIII^e siècle la Russie a complètement ignoré la sculpture. C'est un art sans continuité, où de brusques et énormes lacunes séparent quelques brillantes périodes d'épanouissement, où

il est rare qu'on rencontre plus d'un centre artistique à une même époque, « où un flambeau s'éteint quand l'autre s'allume » (p. 16). C'est un art sans rayonnement, qui jamais n'a fait sentir son action au dehors. Et c'est un art enfin toujours en retard sur le reste de l'Europe, et qui, dominé par ses antiques traditions byzantines, s'est, depuis le XIII^e siècle, toujours laissé distancer. « Le moyen âge, écrit M. Réau, se prolonge en Russie jusqu'au XVIII^e siècle. À l'époque où Rubens et Rembrandt portent la peinture moderne à son apogée, les peintres d'icônes en sont encore à copier à la détrempe des poncis byzantins » (p. 17).

Tout cela est vrai, et M. Réau l'analyse très finement. Et malgré tout cela, cet art russe a su donner sa note originale et personnelle. De bonne heure, ses architectes — « c'est, dit M. Réau, dans le domaine de l'architecture et de l'art décoratif que la Russie a donné toute la mesure de son génie » (p. 22) — ont transformé les formes byzantines pour les adapter aux exigences d'un climat plus rude. Plus tard, à ces formes byzantines, ils ont su en substituer d'autres, et s'inspirant des modèles que leur offrait l'architecture nationale en bois, ils ont, à partir du début du XVI^e siècle, imité ces formes dans l'architecture en pierre, et bâti ces églises en pyramide, qui marquent l'affranchissement de l'architecture russe et lui ont donné, pour un siècle, un caractère vraiment national. Ce sont, dans le livre de M. Réau, quelques-uns des chapitres les plus neufs et les plus intéressants que ceux où il raconte cette grande révolution, où l'art russe, une fois au moins, a su puiser ses inspirations au riche trésor du fonds national. « Cette architecture nouvelle, dit M. Réau, qui a produit à Moscou les admirables églises de Kolomenskoe, d'Ostrovo, de Vasili Blajen-

noï, aurait créé encore bien d'autres merveilles sans le désastreux veto prononcé au milieu du XVIII^e siècle, par un clergé aveuglément traditionaliste, contre les églises en pyramide » (p. 362). Il n'importe. Si accessible qu'il ait été aux influences étrangères, l'art russe a su, dans certains de ses monuments, créer des aspects originaux et, des éléments hétérogènes même qu'il a reçus d'Asie et d'Europe, il a su tirer des harmonies imprévues. « Il s'élève très haut dans l'architecture et dans l'art décoratif, où les insuffisances de la forme et de la pauvreté de l'exécution sont rachetées par un sens exquis des proportions et de la couleur. Un pays qui a donné au monde des chefs-d'œuvre d'architecture tels que Saint-Dmitri, de Vladimir, Vasili Blajennoï, de Moscou, le couvent Smolny et l'Amirauté de Pétrograd, des chefs-d'œuvre de peinture comme les fresques et les icônes de Novgorod, mérite assurément une place dans l'histoire de l'art européen » (p. 24-35).

II

Si l'on essaie de déterminer, entre les origines et le temps de Pierre le Grand, les époques principales de l'art russe, on constate aisément que, au cours de cette longue période historique, quatre centres artistiques, quatre foyers successifs apparaissent dans l'immensité de la plaine russe. C'est d'abord le littoral de la Crimée, où, sous l'influence des colonies grecques du Pont-Euxin et grâce aux importations helléniques, naît cet art gréco-scythe, dont les chefs-d'œuvre, retrouvés dans les tombeaux de la Russie méridionale, sont l'une des plus merveilleuses richesses du mu-

sée de l'Ermitage. Plus tard, à partir du XI^e siècle, le long de la grande voie de commerce et de civilisation qu'on appelait *la route du pays des Variagues au pays des Grecs* et qui menait de la Baltique, par la Neva, le lac Ladoga, le Volkhov, le lac Ilmen, le Dniepr, jusqu'aux rives de la Mer Noire, l'art byzantin créa, à Kief et à Novgorod, des monuments où la Russie apparaît, à bien des égards, comme une simple province artistique de Byzance. Mais, dès le XI^e siècle, dans la région qui s'étend entre le cours supérieur de la Volga et l'Oka, d'autres capitales naissent, plus ouvertes aux influences asiatiques : c'est Souzdal, c'est Vladimir, et c'est Moscou enfin, qui devient au milieu du XV^e siècle, après la prise de Constantinople par les Turcs, la métropole de l'orthodoxie, et apparaît, pour deux siècles, comme le centre politique et artistique de la Russie. Et enfin, avec Pierre le Grand, Saint-Pétersbourg prend la direction de la vie artistique. De cet art pétersbourgeois il n'y a point à parler ici, et pareillement on laissera de côté l'art gréco-scythe de la Russie méridionale, qui, si intéressant qu'il soit, se rattache à l'art grec antique plutôt qu'à celui de la Russie. C'est la conversion au christianisme de Vladimir, grand prince de Kief, en 988, qui marque, dit M. Réau lui-même, « le véritable point de départ de l'art russe » (p. 27). C'est là un point de vue plus juste que celui qui, pour des raisons plus spécieuses que solides, veut rattacher à l'art russe les bijoux et les vases grecs retrouvés dans les *Kourganes* de la Crimée. Il ne suffit point que des objets d'art aient été découverts sur le territoire d'un pays, pour qu'ils prennent légitimement place dans l'histoire de l'art de ce pays, et je doute que personne ait jamais l'idée, dans une histoire de l'art français, d'admettre les alignements de

Carnac, les bas-reliefs de l'arc de Saint-Remy ou les vases du trésor de Bernay. Franchissons donc sans scrupule la période pleine d'ombre qui sépare la fin de la civilisation gréco-scythe du commencement de la civilisation byzantine en Russie. C'est alors, à Kief d'abord, puis à Novgorod, que vraiment l'art russe apparaît.

M. Réau a exposé — un peu trop longuement à mon gré, car ces choses sont très connues et peut-être pas indispensables à rappeler — l'évolution de l'art byzantin, depuis les origines jusqu'au XV^e siècle et l'expansion de cet art aussi bien en Occident qu'à travers tout l'Orient. Il eût suffi peut-être de s'en tenir à la Russie, dont M. Réau raconte, avec un détail assez inutile, les plus anciennes relations avec Byzance, avant de nous présenter les monuments où s'atteste la splendeur de Kief au XI^e siècle. On connaît ces monuments, Sainte-Sophie, ses mosaïques et les fresques si curieuses qui décorent les escaliers des tribunes, Saint-Michel au toit d'or, Saint-Cyrille, et l'on sait tout ce qu'ils doivent, dans l'architecture comme dans la décoration, aux modèles byzantins, à ce point qu'un savant russe, Kondakof, a pu écrire que la cathédrale de Kief est moins un monument de l'art russe qu'un monument de l'art byzantin en Russie. On a pourtant, en ces derniers temps, contesté cette dépendance où l'art russe naissant se trouverait à l'égard de Byzance. Dans son livre sur *L'Art de la vieille Russie ukrainienne* (Kharkov, 1919), Schmidt s'est efforcé de démontrer que, par le plan et la décoration, les églises de Kief et de Tchernigov sont étroitement apparentées à celles du Caucase, de la Géorgie et de l'Arménie. Je ne conteste pas que le plan de Sainte-Sophie de Kief, semble rappeler davantage celui de l'église de Mokvi, en Abkhazie, que celui

de Sainte-Sophie de Constantinople, et je n'ignore pas qu'il est fort à la mode aujourd'hui de refuser, avec Strzygowski, toute influence à la grande ville impériale pour faire honneur à l'Arménie de toutes les nouveautés et de toutes les créations³. Mais il me paraît, comme à M. Réau, que toute cette argumentation s'appuie sur des faits assez mal contrôlés et sur des hypothèses fort discutables, et j'estime, au moins en ce qui touche les mosaïques et les fresques de Sainte-Sophie de Kief, qu'elles sont incontestablement l'œuvre d'artistes grecs, venus selon toute vraisemblance de la capitale byzantine même.

* * *

Dès le commencement du XII^e siècle, après un siècle environ de splendeur, Kief était en décadence et une autre ville devenait la capitale de la civilisation russe. C'était Novgorod, « Sa Seigneurie Novgorod le Grand », comme l'appelaient fièrement ses habitants ; sa prospérité, dont le XIV^e siècle marque l'apogée, devait durer sans éclipse du XI^e jusqu'au XVI^e siècle. On a observé déjà que ses relations de commerce la mettaient en rapport aussi bien avec Constantinople, par *la route des Variagues*, qu'avec l'Occident, par l'intermédiaire des villes hanséatiques de la Baltique. Dans cette puissante et riche cité, qu'un voyageur français du XIV^e siècle appelait « une merveilleusement grant ville », et dont l'orgueil éclate dans ce dicton fameux : « Qui pourrait résister à Dieu et à Novgorod le Grand ? », il était inévitable qu'un important mouvement d'art dut se produire.

³ Cf. pour Kief, Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, p. 721, 848.

D'assez nombreuses églises, construites au XI^e, au XII^e et au XIV^e siècle, subsistent en effet à Novgorod et dans les environs, et, dans plusieurs d'entre elles, on a, en ces dernières années, vers 1910-1911, découvert de remarquables fresques du XIV^e et du XV^e siècle, qui méritent une place importante dans l'histoire de l'art byzantin.

Assurément l'architecture novgorodienne n'a, en cinq siècles, produit aucun chef-d'œuvre comparable à telle église célèbre de Souzdal ou de Moscou ; elle n'est point cependant indigne d'attention, par la liberté plus grande qu'elle apporte à imiter les modèles byzantins, par l'essai qu'elle fit de la coupole adaptée aux conditions du climat. Mais la peinture a eu, à Novgorod, un développement plus remarquable, et d'autant plus intéressant qu'on y observe la même évolution qui, entre le XII^e et le XV^e siècle, transforma l'art byzantin. Il n'est point nécessaire ici de s'arrêter longuement aux plus anciennes de ces fresques, celles qui décorent Sainte-Sophie de Novgorod et le monastère Mirojski, près de Pskof (milieu du XII^e siècle), ou celles, plus importantes, qui couvrent les murailles de Staraja Ladoga et de Nereditsa (fin du XII^e siècle) : elles se bornent à répéter, sans aucune prétention à l'originalité, des modèles inventés à Constantinople ; elles constituent, selon le mot de M. Réau, « une variété provinciale de l'art byzantin, robuste, mais rustique » (p. 172). Les peintures du XIV^e et du XV^e siècle offrent un bien autre intérêt. À l'église de la Dormition, à Volotovo (1363), à Saint-Théodore Stratilate de Novgorod (vers 1370), à l'église de la Transfiguration, à Novgorod (1378), à celle du Sauveur, de Kovalévo (1380), au monastère de Théraponte enfin (1500), de longues séries de fresques précieuses ont été re-

trouvées, qui prouvent avec une incomparable netteté, le grand rôle et la prodigieuse expansion de l'art byzantin à l'époque des Paléologues.

Toutes ces fresques russes du XIV^e siècle ont été en effet, s'il en faut croire les chroniqueurs, l'œuvre de maîtres byzantins, en particulier de ce Théophane le Grec, qui travailla vers 1380 à Novgorod et à Moscou et qui émerveilla les contemporains par la sûreté de son talent et la liberté de son art. Il est incontestable qu'on retrouve dans ces peintures les aspects divers que présentent les ouvrages byzantins de ce temps ; dans les plus anciennes, la manière pittoresque, presque impressionniste, qu'on observe à la métropole de Mistra ou dans les églises serbes, telles que Gracanica ; dans les plus récentes, l'art savant des maîtres crétois de la fin du XIV^e siècle, apportant de Byzance des interprétations nouvelles et des modèles nouveaux⁴. C'est aux leçons de Théophane que se forma André Roublev, qui décora, au début du XV^e siècle, la cathédrale de l'Assomption, à Moscou, l'église de la Dormition, à Vladimir, et dont une icône célèbre, conservée au monastère de la Trinité, près de Moscou, atteste le talent plein de naturel, de vie, de souplesse et de grâce. Et de cette même école, où l'on retrouve le style de la Peribleptos de Mistra, un dernier chef-d'œuvre se rencontre dans un coin perdu du gouvernement de Novgorod, dans l'église du monastère de Théraponte.

C'est assurément l'ensemble de fresques le plus remarquable que nous ait légué l'ancienne peinture russe. Il fut exécuté en l'an 1500, par un artiste nommé maître Denis, que ses contemporains semblent avoir placé sur le même

⁴ Cf. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 632-633, 680-682.

rang qu'André Roublev. On a comparé parfois, en Russie, le peintre novgorodien aux grands primitifs italiens, et évoqué, à propos de son œuvre, le souvenir des fresques illustres de l'Arena de Padoue. Il y a là quelque exagération sans doute. Les peintures de maître Denis, malgré leur réelle valeur, ont moins d'expression et de mouvement que les fresques byzantines même du XIV^e siècle. Mais la couleur en est charmante, fine, légère, et rappelle le beau coloris nuancé et savant des maîtres de Mistra. Et aussi bien, l'iconographie est-elle toute byzantine, attestant la longue influence qu'exercèrent sur l'art russe les modèles créés par les Grecs, et qui fit si longtemps de cet art comme un prolongement de l'art byzantin.

* * *

Mais le trait le plus caractéristique de l'école de Novgorod, c'est la grande place qu'y tint, au XIV^e et au XV^e siècle, la peinture d'icônes.

L'étude des icônes russes est une science toute neuve encore, où beaucoup de problèmes n'ont point trouvé leur solution définitive. C'est depuis vingt ans à peine qu'on a repris intérêt à ces précieux ouvrages, et on discute fort pour savoir où se forma l'art exquis qui fleurit à Novgorod, du XIV^e au XVI^e siècle. Selon Kondakof et Likhatchev, les origines en seraient tout italiennes. Et il est certain en effet, que la conquête de l'Orient par les Latins au commencement du XIII^e siècle eut pour résultat de mettre en contact plus étroit le monde byzantin et l'Occident. On sait quelle place tenaient les Vénitiens et les Génois dans l'empire des Paléologues, et par ailleurs l'étude de l'art serbe du XIV^e

siècle suffit à montrer à quel point l'influence de l'Italie s'y mêla à celle de l'art byzantin⁵. L'Italie semble de même, au XIII^e et au XIV^e siècle, avoir fort attiré les artistes grecs et en particulier les Crétois, nés dans un pays qui était une possession vénitienne. Dans les ateliers vénitiens où ils fréquentaient, les maîtres orientaux apportaient les thèmes byzantins que les Italiens imitaient, et eux-mêmes, au contact de l'Occident, modifiaient leurs propres procédés. Ainsi se serait constituée une école italo-crétoise qui, vers la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, aurait porté jusqu'en Russie le secret de son art raffiné, minutieux et précis, de sa technique savante, aux couches menues, aux fines hachures parallèles et minces, de son coloris intense et éclatant⁶. Si séduisante que soit cette hypothèse, il faut regretter, avec Aïnalof, qu'elle manque un peu des données historiques qui lui assureraient une base solide. Et sans nier que l'art byzantin du XIV^e siècle ait pu être touché parfois par la grâce italienne et surtout siennoise, on suivra plus volontiers l'opinion des savants qui rattachent étroitement à Byzance la peinture d'icônes novgorodienne. Les traits nouveaux qu'on y constate, et qu'un examen un peu superficiel avait fait d'abord reconnaître comme italiens, se rencontrent dans les monuments de la dernière renaissance byzantine : c'est la même iconographie, plus complexe et plus riche, c'est la même recherche du pathétique et du dramatique, c'est le même goût du coloris impressionniste. « Si l'on veut comprendre, dit M. Réau, les fresques de Saint-Théodore Stratilate ou du monastère de Théraponte,

⁵ Cf. Millet, *L'ancien Art serbe*.

⁶ Cf. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, où la théorie est fort bien exposée et discutée, p. 661-666 et p. 679-682.

ce n'est pas à l'Arena de Padoue qu'il faut se reporter, mais aux mosaïques de Kahrié-djami et aux fresques de Mistra » (p. 193), et l'étroite parenté qu'on remarque entre les œuvres byzantines et slaves du XIV^e siècle et celles des primitifs italiens résulte moins sans doute de l'expansion de l'art italien à Byzance que de l'expansion de l'art byzantin en Italie.

Quoi qu'il en soit, par leurs hautes qualités, simplicité limpide de la composition, idéalisme des expressions, sens du rythme, noblesse du style, éclat du coloris frais et joyeux, les œuvres qu'a produites au XIV^e et au XV^e siècle l'école des peintres d'icônes de Novgorod méritent le plus grand intérêt. La plus remarquable, d'entre elles, la seule aussi qui ne soit point anonyme, est cette icône déjà citée qu'André Roublev peignit en 1408 pour le monastère de la Trinité. On a justement vanté cette « vision de beauté idéale », la grâce et l'abandon des poses, la souplesse des lignes. En fait on y retrouve le style de la Peribleptos de Mistra ; Roublev, si fort qu'il dépasse les peintres grecs du XV^e et du XVI^e siècle, imite visiblement les fresques byzantines du XIV^e. À côté de ce chef-d'œuvre, si fameux que, un siècle et demi plus tard, un concile proposait encore Roublev comme modèle aux artistes de l'époque, on pourrait citer bien d'autres icônes de qualité rare, où la beauté des proportions et l'eurythmie des lignes s'allient au pathétique le plus émouvant. Pourtant, dès le début du XVI^e siècle, des germes de décadence apparaissent : les proportions s'allongent, le style se fait plus maniéré, la recherche du pittoresque réserve une place plus grandissante au décor et au paysage. Ces tendances se remarquent surtout dans l'École Stroganof, dont les peintres continuèrent, entre

1550 et 1620, les traditions de l'École de Novgorod et dont les œuvres ont été longtemps célébrées avec excès. L'École ancienne de Novgorod, celle du XIV^e et du XV^e siècle, mérite une bien autre attention. « Le hasard a voulu, écrit M. Réau, que les deux plus grands peintres de cette école, Roublev et Denis, ne soient plus représentés, l'un que par une icône, l'autre que par une décoration murale » (p. 183). Mais dans les œuvres de cette école, dans cette peinture d'icônes surtout qui est « un des plus beaux fleurons de l'art russe (p. 136) », une chose surtout est intéressante : c'est qu'on y retrouve comme un dernier et magnifique reflet de l'art byzantin qui l'inspira.

III

Pendant que se développait la Russie de Kief et de Novgorod, une autre Russie plus orientale naissait au cours du XII^e siècle. Dans la région forestière de la haute Volga, des princes issus de la famille souveraine kiévienne colonisaient le pays qui a pris le nom de Grande Russie. Des villes s'y fondaient par leurs soins, Souzdal, Iaroslavl, Vladimir, et dans ces cités nouvelles s'élevaient des églises et des palais. Mais tandis que la Russie de Kief et de Novgorod subissait profondément l'influence de Byzance, la Russie de la Volga, séparée des Balkans par des forêts presque impénétrables, regardait vers l'Asie ; par l'intermédiaire des Bulgares de la moyenne Volga, elle était en relations avec l'Arménie, avec la Perse ; des alliances de famille la rapprochaient de la Géorgie. De cette orientation nouvelle l'art devait porter la marque. Les princes souzdaliens du

XII^e et du XIII^e siècle ont été de grands bâtisseurs. Mais les églises qu'ils ont fait construire, l'église de l'Intercession de la Vierge sur la Nerl (1165), dont M. Réau écrit que c'est « une des créations les plus parfaites du génie russe (p. 219) », l'église Saint-Georges d'Iouriev-Polski (1230), d'autres encore, telles que l'élégante église de Saint-Dmitri de Vladimir (1198) diffèrent profondément des églises kiévienne. De proportions beaucoup plus petites, elles sont bâties en pierre ; et surtout leurs façades extérieures sont recouvertes d'une magnifique broderie de bas-reliefs, où se mêlent, dans le plus pittoresque désordre, les entrelacs géométriques et les animaux fantastiques, les sujets religieux et les thèmes profanes. Par le choix des motifs comme par la technique, qui, au lieu de modeler les formes en haut relief, les grave sur la pierre et semble les poser sur elle comme une dentelle, toute cette décoration est étroitement apparentée à l'Orient. Il ne faut point se laisser abuser par certaines ressemblances assez frappantes qu'offrent les églises souzdaliennes avec les églises romanes : elles s'expliquent plus vraisemblablement par l'imitation des mêmes modèles. Si l'on cherche le prototype des églises de Vladimir et de Souzdal, il faut regarder surtout vers ces églises en pierre, toutes décorées de sculptures, que créa l'art de la Géorgie et de l'Arménie.

L'invasion tatare, au commencement du XIII^e siècle, ruina pour près de trois cents ans la prospérité de la Russie de la Volga. Ce n'est qu'à la fin du XV^e siècle que, sous Ivan le Grand, elle secoua définitivement le joug étranger. Moscou était alors devenue la capitale des princes russes. Mais, pendant ce long sommeil qui avait accompagné la domination tatare, l'art russe avait tout désappris. Quand les sou-

verains de la Moscovie voulurent parer leur ville d'édifices nouveaux, ils durent nécessairement s'adresser à des étrangers. Or, en cette fin du XV^e siècle, la Renaissance italienne était à l'apogée de sa splendeur : l'influence de l'art italien se faisait sentir puissamment dans toute l'Europe orientale, en Hongrie, en Bohême, en Pologne : c'est à des architectes italiens que s'adressa tout naturellement le grand prince moscovite, quand il voulut reconstruire magnifiquement les églises et les palais du Kreml. De Bologne, lui vint Ridolfo Fioravanti, surnommé Aristote, à cause de l'universalité de ses connaissances ; de Milan, il appela Pietro Antonio Solario. Ce sont eux qui édifièrent les trois cathédrales du Kreml, le palais à facettes (*Granovitaia Palata*) et l'enceinte fortifiée qui entoure la résidence des tsars. Assurément, dans le milieu où ils travaillaient, ces étrangers ne purent complètement abandonner les traditions de l'architecture russe : les cathédrales du Kreml, avec leurs coupoles d'or, rappellent la silhouette des églises byzantines et dérivent visiblement de la cathédrale de Vladimir. Mais, pour les constructions civiles, où ne les enchaînait pas le canon byzantin, les architectes italiens retrouvèrent toute leur liberté. La façade à bossages du palais à facettes rappelle les palais de l'Italie septentrionale, comme les courtines crénelées du Kreml rappellent le château des Sforza à Milan. Ainsi, aux bords lointains de la Moskva, s'introduisaient la technique et le style de l'architecture lombarde au temps de Ludovic le More.

* * *

Moscou allait être désormais, pour deux siècles, le centre

politique et artistique de la Russie. À l'école des maîtres étrangers, les constructeurs russes avaient refait leur éducation technique ; ils pouvaient tenter maintenant de voler de leurs propres ailes. De 1530 à 1650, l'architecture moscovite essaya résolument de s'affranchir des influences étrangères et de trouver dans les monuments de l'art indigène et populaire les éléments d'un art national. Le XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e marquent ainsi peut-être la période la plus originale de l'histoire de l'art russe, et ce n'est pas le moindre intérêt du livre de M. Réau d'avoir bien fait comprendre la révolution qui rendit alors cet art vraiment créateur.

Dans la primitive Russie, comme dans la Scandinavie ancienne, les édifices, églises, maisons, palais, étaient tous construits en bois ; et durant des siècles, l'esprit conservateur des paysans et le traditionalisme de l'architecture religieuse ont fidèlement maintenu les formes de cette architecture en bois. Les monuments les plus anciens en ont naturellement disparu ; mais les églises en bois du XVII^e et du XVIII^e siècle qui subsistent dans la Russie du Nord nous ont gardé l'exacte image de cet art vraiment national, de même que le modèle du palais de Kolomenskoe, reconstruit au XVII^e siècle et détruit sous Catherine II, nous permet d'entrevoir ce qu'était l'architecture civile en bois⁷. Il s'était donc, au cours des siècles, lentement créé un art populaire, qui ne devait rien aux influences étrangères, un art russe, pittoresque et logique tout ensemble, dont les formes s'adaptaient admirablement aux nécessités des matériaux et du climat. Le trait le plus caractéristique en était le couronnement en pyramide. C'est ce parti que l'architecture

⁷ Voir, dans le livre de M. Réau, les planches 63 et 64.

moscovite adopta au commencement du XVI^e siècle pour le substituer à la coupole byzantine ; et en transportant dans la construction en pierre les formes de l'architecture en bois, elle sut être à la fois originale et créatrice. On s'est longtemps obstiné, écrit M. Réau, « à expliquer le bulbe des coupoles par l'imitation des mosquées persanes, les clochers en pyramide, par la forme des tentes mongoles, et les églises à étages par l'exemple des pagodes hindoues (p. 254) » : en réalité, toutes ces formes procèdent de l'architecture en bois, de cet art populaire, sorti du fond même de la race, et auquel la Russie moscovite doit quelques-uns de ses plus curieux monuments.

Entre ces édifices, dont les uns sont à pyramide conique, dont les autres montrent la pyramide centrale cantonnée de coupoles bulbeuses ou d'autres pyramides, le plus remarquable sans doute et le plus caractéristique est l'église de Vasili Blajennoï à Moscou. Elle fut construite en 1554, par le tsar Ivan le Terrible, en souvenir de la prise de Kazan (1552), et le monument qui commémora la délivrance du joug tatar est en effet par excellence un monument national. Les architectes en furent des Russes ; les formes essentielles dérivent de l'architecture en bois, et si étrange qu'en soit l'ensemble, il reste pittoresque et harmonieux. Quiconque a vu, à l'extrémité de la Place rouge, sous les hauts remparts du Kreml, monter dans le ciel les huit coupoles, inégales et diverses, que domine la pyramide centrale, et dont les formes singulières se rehaussent d'une éclatante décoration polychrome, ne saurait oublier cette église célèbre qui, dans l'histoire de l'art russe, mérite une place exceptionnelle ; comme ses sœurs plus simples, les églises de Kolomenskoé ou d'Ostrovo (1532 et 1550), elle

atteste clairement l'indépendance que l'art russe avait conquise aussi bien à l'égard de la tradition byzantine que de l'influence italienne. Viollet-le-Duc jadis, d'autres savants après lui plus récemment, ont fait honneur cependant de ces nouveautés à l'imitation des monuments de l'Inde. Ce n'est point l'avis de M. Réau. « Une connaissance plus approfondie de l'architecture en bois de la Russie du Nord aurait dispensé, dit-il, du soin de rechercher des origines aussi lointaines. La source de la nouvelle architecture moscovite est en Russie même » (p. 279). Il semble que la démonstration que M. Réau a faite de sa thèse est aussi solide qu'elle est intéressante. Assurément — et lui-même le reconnaît — il y a dans cette architecture moscovite des motifs empruntés à l'Orient, comme il y en a qu'elle doit à la Renaissance italienne : mais ce n'est là, selon l'expression de M. Réau, « qu'une riche draperie jetée sur des édifices dont la structure est intimement russe » (p. 280).

* * *

Mais dès le milieu de XVII^e siècle, la Russie moscovite s'occidentalisait : le règne du tsar Alexis Mikhaïlovitch, le père de Pierre le Grand, marque à cet égard, au moins autant que celui de son fils, le début d'une ère nouvelle. Par la diplomatie autant que par le commerce, la Moscovie lointaine entre alors en rapport avec les États d'Occident. Les étrangers, Anglais, Français, Hollandais, pénètrent en Russie par la route, nouvellement ouverte, d'Arkhangelsk et de la Dvina. D'autres étrangers, Allemands et Hollandais, s'installent à Moscou même, et à côté de la capitale

moscovite se fonde la *Németskaïa sloboda* (le faubourg des étrangers), qui bientôt modèlera la ville russe à son image. Enfin la réunion de l'Ukraine à la Russie met Moscou en contact avec la Pologne, et par là, le style baroque polono-italien s'impose aux architectes russes de la fin du XVII^e siècle. C'en est fait désormais de l'influence byzantine ; la peinture d'icônes en décadence fait place à la peinture de portrait malgré la résistance de l'Église orthodoxe ; les artistes étrangers sont bien accueillis par les tsars et installés par eux à l'Oroujeinaïa Palata de Moscou. Un art de transition apparaît, où se heurtent encore des influences contradictoires, mais qui déjà annonce l'approche des temps nouveaux. Et assurément on n'y rencontre rien de comparable ni à la peinture novgorodienne du XIV^e siècle ni à l'architecture moscovite du XVI^e : mais c'est un fait important que désormais l'art russe se rattache directement à l'art européen.

Toutefois le style baroque moscovite n'est pas une simple copie du baroque allemand ou italien. Ici encore, sous l'influence de l'architecture en bois de l'Ukraine, il a su faire œuvre créatrice : les églises à étages, dont l'église de Fili (1693) offre le type le plus harmonieux, sont des monuments dont, dit M. Réau, « on ne trouverait l'équivalent dans aucun autre pays d'Europe » (p. 314). Et en face de ce style trop fleuri et trop riche, qui domine dans la capitale, la province construit des monuments où s'affirme moins l'influence étrangère. Les vastes et magnifiques églises de Iaroslavl, avec les cinq coupoles qui les couronnent et les clochers en pyramide qui les flanquent, avec les carreaux de faïence qui encadrent leurs porches et leurs fenêtres et les cycles de fresques innombrables qui décorent l'intérieur

des édifices ; le Kreml de Rostov, avec ses cinq églises adossées au rempart ; la belle cathédrale de Borisoglebsk avec la suite infinie de ses peintures aux vives couleurs ; le monastère Voskresenski d'Ouglitch gardent en plein XVII^e siècle un aspect médiéval, où subsiste quelque chose de la tradition byzantine, de même que, dans leurs fresques, « qui sont pour ainsi dire le chant du cygne de la peinture russe ancienne » (p. 346), on retrouve encore « les derniers reflets d'un grand style ». Et pareillement, dans les orfèvreries émaillées, dans les bois ouvrés, dans les broderies de ce temps, on sent toujours la persistance d'une esthétique orientale, sensible à la richesse de la matière et aux prestiges de la couleur. Il se peut, comme l'affirme M. Réau, qu'il fût grand temps pour cette Russie attardée et moyenâgeuse de se transformer au contact de l'Europe et que, avec ou sans Pierre le Grand, cette transformation fût inévitable. Les monuments d'Iaroslavl et de Rostov, demeurés plus fidèles à la tradition ancienne, sont, à mon gré, autrement intéressants et pittoresques que les églises bâties vers le même temps dans le style baroque étranger. Je n'ai garde de méconnaître l'incontestable originalité des églises inspirées de l'architecture en bois : mais les églises de Kief et de Novgorod, de Souzdal et de Vladimir, et celle du Kreml de Moscou même, si russes malgré la nationalité de leurs architectes italiens, me semblent, avec les fresques et les icônes de l'École de Novgorod, ce que l'art russe, avant Pierre le Grand, a produit de plus remarquable, ce qui, dans le beau livre de M. Réau, nous intéresse le plus puissamment.

Texte établi par la Bibliothèque russe et slave ; déposé sur le site de la Bibliothèque le 15 février 2015.

* * *

Les livres que donne la Bibliothèque sont libres de droits d'auteur. Ils peuvent être repris et réutilisés, à des fins personnelles et non commerciales, en conservant la mention de la « Bibliothèque russe et slave » comme origine.

Les textes ont été relus et corrigés avec la plus grande attention, en tenant compte de l'orthographe de l'époque. Il est toutefois possible que des erreurs ou coquilles nous aient échappé. N'hésitez pas à nous les signaler.