

LA RUSSIE FACE À L'EUROPE ARTISTIQUE

Vladimir Stassov et l'Exposition universelle de 1862

Olga MEDVEDKOVA

Dans la lutte des nationalismes, qui “copiaient” les uns sur les autres dans l'Europe de la seconde moitié du XIX^e siècle, le domaine de l'art fut l'un des champs de bataille privilégiés. Dans ces conflits, la Russie eut sa part non négligeable. Les plumes les plus brillantes s'y exercèrent, à commencer par Dostoïevski. L'un de ces idéologues les plus redoutables fut Vladimir Stassov. Militant qui ne soignait pas ses expressions, il parlait plus fort que les autres pour défendre l'art russe autochtone, national et populaire. Cette construction naquit et se consolida chez lui au contact direct et violent avec l'Europe artistique, telle notamment qu'elle apparut lors des Expositions Universelles. Dans cette Europe des arts, dense et hétérogène, le critique russe ambitionna de trouver une place pour la Russie. L'enjeu était considérable, la complexité intellectuelle du problème était indéniable et la façon dont Stassov parvint à le résoudre était des plus originales. Sans rien inventer de nouveau, Stassov ne fit, en effet, qu'écouter très attentivement les critiques européens. Les contours du “territoire” artistique russe furent tracés par lui, sur la carte européenne, en suivant les “vides” qui se formaient à l'intérieur des prétentions réciproques des Européens. Parmi ces Européens, les Français et les Anglais furent les plus actifs et les moins prudents. Les paroles qu'ils lâchèrent furent récupérées par le Russe doté d'une intuition remarquable.

LE PARCOURS DU CRITIQUE POPULISTE

Vladimir Stassov¹ naquit en 1824, dans la famille de l'un de ces architectes pétersbourgeois qui parachevaient la majestueuse façade néoclassique de la ville, juste avant qu'elle ne fût classée morte, car ni nationale, ni populaire, ni moderne. La famille avait des origines nobles, et Stassov reçut une éducation domestique à l'européenne, particulièrement orientée vers l'apprentissage des langues et de la musique. Son

enfance fut marquée par de fréquentes visites aux chantiers pétersbourgeois et par le milieu artistique qui se réunissait autour de son père. De 1836 à 1843, Stassov fit ses études à l'Ecole du Droit, tout en poursuivant son apprentissage de la musique. Il en sortit avec le grade de conseiller honoraire et durant huit ans servit dans les différents départements du Sénat. Pourtant les arts restaient au centre de ses intérêts. Il se lia notamment à cette époque avec le peintre Karl Brullov et le compositeur Mikhaïl Glinka et publia, à partir de 1848, ses premiers articles critiques dans la revue *Les Annales de la patrie (Otetchestvennye zapiski)*. Un événement important interrompit en 1851 le cours de sa vie et l'entraîna dans l'aventure européenne. L'un des hommes les plus riches de Russie, l'aristocrate et amateur d'art Anatole Demidov² proposa à Stassov la place de secrétaire et de bibliothécaire dans sa propriété de San Donato à côté de Florence. Dans la première moitié du XIX^e siècle, le "Grand Tour" dans la suite d'un aristocrate restait pour les intellectuels russes une des possibilités de communier avec les trésors culturels européens. Outre Stassov, ce fut notamment le cas d'Ivan Bouslaev, qui voyagea en Europe comme précepteur avec la famille des Stroganov. Suite à la proposition de Demidov, Stassov prit immédiatement sa retraite et partit pour trois ans en Europe. Il voyagea en Allemagne, en Suisse, en France, en Angleterre, vécut en Italie, se lia avec les artistes russes à Rome, visita les musées et les bibliothèques européennes.

Pendant plusieurs années qui suivirent son retour, il travailla sous la direction de Modeste Korf, à la Bibliothèque Publique Impériale, avant d'y prendre place, à partir de 1872, à la tête du Département des arts. Peu après son retour à Pétersbourg, Stassov lut Nikolaï Tchernychevski et fut très fortement influencé par sa thèse sur *Les rapports esthétiques de l'art à la réalité*, parue en première édition en 1855³. Populiste d'inspiration saint-simonienne, Tchernychevski y proclamait la supériorité de la vie sur l'art qui, pour lui, se réduisait à une copie, imparfaite car inutile et inopérante, de la réalité. Seul un art au service d'une œuvre sociale ou d'une action politique pouvait être considéré, selon lui, comme utile. Dans ses nombreux articles critiques, Stassov devint l'un des plus fervents propagandistes de ces idées, ainsi que l'un des principaux défenseurs du mouvement des *Ambulants* en peinture et du style national en musique et en architecture. Il fut, en toute logique, l'un des plus violents ennemis du mouvement de l'art pour l'art et des "décadents". Mort en 1906, il fut oublié pendant les vingt années qui suivirent pour être ensuite "récupéré" par le pouvoir communiste et devenir un modèle pour les critiques soviétiques militants.

PARLER AU NOM DE L'EUROPE...

En 1851, à Londres, Stassov visita la première Exposition Universelle. Par la suite, comme il allait le confier, il n'en manqua pas une et en publia plusieurs comptes-rendus dans la presse pétersbourgeoise. Il salua ces Expositions comme "l'une des créations de notre siècle les plus universellement bien intentionnées (*vsemirno-dobrojatelnye*) et réellement démocratiques"⁴. "S'il y a dans le monde un pays et un peuple auxquels ces expositions sont plus qu'aux autres utiles et profitable, – écrivait-il, – c'est justement la Russie et le peuple russe"⁵. Ce parti pris joua ensuite un rôle essentiel dans la stratégie stassovienne. Les Expositions Universelles, selon lui, servaient aux peuples de miroir qui leur permettait de voir leurs défauts et d'accélérer leur développement

dans le domaine artistique. La première exposition de Londres, écrivait-il, permit aux Britanniques de comprendre qu'ils étaient en retard par rapport au reste de l'Europe (en réalité il s'agissait essentiellement pour l'Angleterre d'une compétition avec la France) dans le domaine du goût et de l'industrie artistique. Ils se débarrassèrent alors de "la fausse honte et de la susceptibilité patriotique pointilleuse et se mirent à dénoncer, dans une centaine de revues et de livres, leur faiblesse et leur retard"⁶. Ils prirent ensuite, immédiatement, une série de résolutions afin de greffer au peuple (et non seulement aux élites) les éléments du bon goût artistique. Il s'agissait alors d'une création massive de musées et d'écoles artistiques, où "le peuple accourut en foule comme vers une source vivante, pour se désaltérer et pour enlever l'écorce qui durcit depuis trop longtemps sur son magnifique et sain sentiment... (*sic !*)"⁷. Quant aux Russes, ils ne s'accoutumèrent que trop à l'idée (si parfaitement adaptée à leur paresse), qu'ils n'appartenaient ni à l'Europe ni à l'Asie, et qu'aucun pays ne pouvait leur servir d'exemple.

Ainsi le critique russe se mettait lui-même dans une position qui le transformait en miroir, capable de montrer aux Russes la direction dans laquelle ils devaient s'engager pour que l'Europe veuille bien les accueillir. Pour Stassov, parler de l'Europe signifiait parler au nom de l'Europe : ce mandat qu'il prétendait exercer justifiait son ton dictatorial. Mais au nom de quelle Europe parlait-il ? Quel modèle proposait-il aux Russes ? L'article "Après l'exposition universelle" (*Posle vseмирной выставки* – 1862), publié dans les numéros 4 et 5 de la revue *Le Contemporain* (*Sovremennik*) de l'année 1763, nous permet d'ébaucher la réponse.

L'EUROPE DES ARTS

L'exposition londonienne de 1862 fut la troisième exposition universelle, après celle de Londres (1851) et celle de Paris (1855)⁸. A l'exposition parisienne, pour la première fois, les 29 pays (en comptant les 9 Etats germaniques) exposèrent leurs artistes aux Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne, séparément des sciences et des techniques dont les merveilles remplissaient le Palais de l'Industrie, entre les Champs-Élysées et la Seine. Non loin du premier, Courbet, dont les 11 toiles furent acceptées par le jury, construisit son propre pavillon pour exposer 40 œuvres, dont le fraîchement peint *Atelier de l'artiste*⁹. C'est à propos de cette exposition que les critiques parlèrent pour la première fois de "l'Europe artistique", expression qui devint aussitôt courante dans ses diverses variantes ("l'Europe des arts" ou "l'Europe artiste"). L'une des voix les plus expressives fut alors celle de Théophile Gautier. Dans son livre *Les Beaux-arts en Europe. 1855*, qui offrait un aperçu critique de l'Exposition Universelle, Théophile Gautier, voyageur passionné à la recherche des trésors artistiques, chantait les louanges des nouvelles possibilités offertes par les moyens de communication, de contempler *hic et hoc* l'Europe artistique toute entière réunie dans un seul lieu :

... ces nombreux pèlerinages, qui ont occupé nos plus belles saisons et fait de nous comme une sorte de Juif errant de l'art, une course en fiacre à l'avenue Montaigne les remplace aisément, et vous en apprenez plus en quatre heures que nous ne l'avons fait en quinze années. Vous voyez réuni ce qui était dispersé dans beaucoup de contrées et de villes, chez des particuliers et des artistes souvent inaccessibles ou inconnus aux voyageurs. Vous pouvez comparer d'un

*coup d'œil les productions les plus diverses, et de leur rapprochement tirer des leçons utiles. Un grand enseignement pour tous résultera de ce concours dont la France a eu l'initiative*¹⁰.

Ce dont parlait Gautier avait des conséquences importantes. Dans l'élaboration intellectuelle de l'identité nationale, les Expositions Universelles commencèrent en effet à remplacer les voyages dans la signification qu'ils avaient pour Goethe, Mme de Staël ou Stendhal, pour ne citer que les plus célèbres¹¹.

Mais Gautier ne parlait pas seulement d'un "concours", il évoquait également un "champ de bataille", tout en précisant qu'il était "pacifique". Selon lui, la "somme de génie" était et restait toujours constante en Europe. Seulement, selon les siècles, elle se distribuait différemment. Autrefois c'était l'Italie qui produisait la plus grande quantité de chef-d'œuvres. La Belgique et la Hollande avaient eu leurs heures de gloire. Maintenant la France se trouvait au sommet de l'Europe. En distribuant les rôles dans l'Europe contemporaine, Gautier concluait : "Dès les premières visites, l'Exposition se divise en quatre zones bien tranchées : l'Angleterre, la Belgique, l'Allemagne et la France. L'Angleterre, c'est l'individualité ; la Belgique, le savoir-faire ; l'Allemagne, l'idée, et la France l'éclectisme"¹². Cette dernière caractéristique qui résumait le caractère essentiel des arts en France devait, bien entendu, être comprise dans le sens de l'universalisme. L'école de la peinture anglaise, massivement représentée à l'exposition, était intéressante, mais, plus encore que toutes les autres écoles européennes, elle était marquée par une forte particularité : elle avait tout juste le défaut d'être anglaise. Et les frères Goncourt d'insister : tant que la terre ne change pas de position et que l'Angleterre ne change pas de climat, ce pays n'aura pas d'autre peinture¹³.

En même temps, les observateurs européens non français remettaient en cause la supériorité française. Dans une série d'articles publiés dans la *Wiener Zeitung*, Rudolf Eitelberger von Edelberg analysait les conditions qui avaient permis à la France de développer le domaine des arts, en accentuant, d'une part, le rôle dominant de l'Etat, et, d'autre part, les efforts des élites françaises qui développèrent le concept même de la supériorité artistique française. Il traitait l'art français de superficiel dans sa dépendance à l'égard de la mode, du succès et de la virtuosité purement formelle, en lui opposant l'art germanique, unique en Europe, qui plaçait l'idée au-dessus du travail manuel. Pour les peuples tels que les peuples russe, polonais et scandinaves, qui, selon lui, n'avaient pas de tradition artistique propre, la seule voie à suivre était d'imiter celle de leurs voisins avec lequel ils avaient "la plus grande affinité spirituelle"¹⁴. Il allait sans dire que ce voisin était plutôt d'origine germanique.

En 1855, la Russie, engagée dans la guerre de Crimée, refusa l'invitation de Paris. Ce n'est qu'en 1862, à Londres, que, pour la première fois, la Russie envoya sa production artistique. Elle y figura, dans la "section étrangère", avec 18 autres pays (les pays germaniques étant présentés comme une seule école)¹⁵. L'exposition russe contenait 125 numéros de catalogue, parmi lesquels les dessins de cinq architectes, les toiles, aquarelles et dessins de 44 peintres, les œuvres de 11 sculpteurs, les planches de 6 graveurs, ainsi que plusieurs pièces réalisées en mosaïque et des médailles. Cette exposition importante avait un caractère rétrospectif. A la différence de l'exposition parisienne de 1855, qui n'avait montré que l'art contemporain, l'Angleterre proposa, en effet, aux pays participants d'exposer leur art national sur la durée d'un siècle

écoulé. Ce programme ne fut rempli que par l'Angleterre et quelques autres pays dont la Russie.

Le catalogue de l'exposition artistique fut confié à Francis Turner Palgrave, fils aîné de Sir Francis Palgrave (né Francis Cohen), lui-même fils d'un agent de change juif, l'un des plus importants historiens de l'Angleterre de la première moitié du siècle, anobli en 1832. Le fils fit ses études à Oxford, où il se lia d'amitié avec Tennyson, voyagea en Europe, écrivit un essai sur la gravure italienne qu'il publia avec une lettre de John Ruskin¹⁶. Il fut poète et historien de la littérature anglaise, et, à partir de 1885, devint professeur de poésie à Oxford. En le citant dans son compte-rendu, Stassov s'étonnait qu'on ait confié le catalogue à une personne si peu connue. C'était pourtant loin d'être le cas. En 1861, Palgrave avait en effet publié une anthologie de la poésie anglaise, immédiatement célèbre¹⁷. Ainsi, la tâche de codifier la peinture nationale fut confiée à celui qui venait de bâtir avec succès le corpus de la poésie nationale.

Dans son article publié dans le catalogue, Palgrave annonçait qu'il s'apprêtait à déterminer "l'esprit de chaque école"¹⁸ à travers ses manifestations les plus importantes. Selon lui, l'école britannique avait un caractère différent de toutes les autres écoles européennes. Le trait dominant de cette école, déterminé par son histoire, se trouvait dans le fait que c'était une école moderne. Si l'art des autres écoles était enraciné dans leur passé artistique, l'art national anglais, composé durant des siècles d'emprunts à l'étranger, se créait maintenant *ex nihilo*. Le plus grand artiste anglais du passé – Hogarth – était selon lui le premier Moderne européen. "L'art moderne en Europe commence avec lui aussi résolument que la poésie européenne moderne avec Dante..."¹⁹. Quant aux trois autres grands Anglais de l'époque, Wilson, Reynolds et Gainsborough, ils se distinguaient des autres Européens par leur sentiment de la nature (*charm of naturalness*). La capacité de la nation anglaise de représenter avec humour les petites scènes de la vie quotidienne (*incident style*), de peindre paysage et animaux, en même temps que son peu de don pour le genre historique coïncidaient, selon Palgrave, avec l'esprit même de la modernité. Cet esprit se manifestait, par ailleurs, dans la littérature (le roman, la littérature de voyage). Il trouvait ses raisons dans les profonds changements sociaux – le patronage de l'art, passé des mains des élites (*educated classes*) à celles de la bourgeoisie (*the mercantile class*), la fusion sociale – qui entraînait des changements dans la fonction de l'art (la décoration de la maison privée), ainsi que dans le goût. Le genre historique – même encore empreint de vitalité et de sérieux – ne correspondait plus à cette modernité. Ainsi l'art anglais, dans sa particularité, que d'aucuns pouvaient trouver défectueuse, se situait au sommet de l'art européen moderne. Une exposition rétrospective consacrée à cet art ne pouvait qu'aboutir à cette conclusion. A partir de quoi, Palgrave pouvait affirmer que Turner n'était pas seulement le plus grand artiste anglais, mais aussi le plus grand peintre européen.

Dans l'aperçu qu'il donnait ensuite des écoles européennes, le rôle supérieur de la France était délibérément dénigré et son influence jugée néfaste, partout en Europe. A l'époque de Louis XIV, l'art français était tombé dans une pompe dénuée de toute vie, au XVIII^e siècle il n'y avait eu que Watteau et Greuze, incapables de créer une véritable école nationale; enfin David, rapidement tombé dans la vulgarité (*distasteful*) avait été le responsable de l'académisme français. Cette école – ce mal international – ne

faisait que détruire les écoles nationales qui florissaient, en revanche, au contact avec leurs propres réalités locales.

Le texte de Palgrave provoqua la colère de la critique française. Nous en trouvons l'une des expressions les plus saillantes dans l'essai de Ferdinand de Lasteyrie qui, de façon significative, portait le titre : *Etude sur l'art contemporain*²⁰. Selon Lasteyrie, l'Angleterre avait opté pour une exposition rétrospective afin d'humilier la France et le reste de la vieille Europe. La limitation de la rétrospective à un siècle n'était profitable qu'à l'Angleterre :

*Tard venue dans la famille des arts, l'Angleterre évoque tout son passé lorsqu'elle remonte seulement d'un siècle et demi en arrière. Mais le cas est fort différent pour les grandes écoles historiques. Qu'est-ce que cent ans pour elles ! C'est de trois ou quatre siècles, ou même davantage, qu'il leur faudrait remonter en arrière pour donner une idée exacte de leur passé. Et alors, je vous demande, quelle figure ferait la pauvre école anglaise ?*²¹

Plus encore que Gautier, de Lasteyrie considérait l'Exposition Universelle comme le lieu d'une véritable lutte entre "le génie national des divers peuples"²². Son article passait au crible ces différentes écoles et puisque l'Angleterre, dans son dessein dominateur, s'exhibait de la façon la plus étendue, l'analyse de cette école attira particulièrement l'attention du critique. Après avoir constaté que l'école nationale avait en Angleterre un caractère récent, il reprenait les arguments de Palgrave. "C'est surtout dans la reproduction des scènes de la nature ou de la vie intime, dans le paysage ou dans le genre proprement dit, qu'excellent les peintres de ce pays"²³. Quant au paysage, les Anglais ne savaient peindre que la nature de leur pays, le génie anglais ne fleurissant que *at home*. Une fois de plus l'école anglaise était trop nationale, trop particulière. L'avenir appartenait à l'école française avec son exceptionnelle capacité de synthèse.

Bien entendu, on ne se souciait pas du choix des armes sur le champ de bataille. Les combattants artistiques en prenaient tous pour leur grade. Pourtant ces combattants, en l'occurrence l'Angleterre, étaient jugés dignes d'une telle critique : ils étaient des adversaires sérieux. Personne ne remettait en cause le fait que l'art britannique, bien que très marqué par son caractère national, faisait partie de l'Europe des arts. Il en allait tout autrement de la Russie.

LA PLACE DE LA RUSSIE

Dans le compte-rendu de Lasteyrie, la Russie fut placée avec les pays de l'Europe du Nord, à côté de la Suède, de la Norvège et du Danemark. Or, s'il appréciait très hautement l'apparition de l'école scandinave sur la scène européenne, l'auteur refusait à l'art russe jusqu'au nom d'école. "La peinture russe, au contraire, a le défaut de manquer absolument de caractère, de n'être qu'un pâle reflet, qu'une imitation timide d'œuvres étrangères souvent elles-mêmes fort médiocres. Aussi ne peut-on, en conscience, lui accorder le nom d'école"²⁴. Le fait d'exposer à Londres ses œuvres du siècle passé ne servait à la Russie qu'à exhiber ses faiblesses. Au XVIII^e siècle il n'y avait que des portraits, très médiocres pour la plupart. En leur consacrant à peine trois paragraphes, de Lasteyrie terminait par la conclusion suivante : "Mais c'est trop s'occuper de ces anciens peintres, dont la gloire, déjà bien terne de leur vivant, est aujourd'hui plus pâle encore"²⁵. Les artistes contemporains étaient, selon lui, à peine plus forts que ceux

du siècle précédent. Ils ne cultivaient plus le portrait que dans un cadre intime, quasi familial, et s'adonnaient, en revanche, au paysage et au genre. Parmi les peintres de paysage, de Lasteyrie remarquait Meschersky²⁶ "qui appartient évidemment à l'école de Calame", et qui donna une vue alpine (*sic !*), ainsi qu'Aïvazofsky. Ce dernier "jouit, m'assure-t-on, d'une grande réputation en Russie, et cela ne m'étonne pas, car il joint à un talent réel tous les avantages qu'un borgne peut rencontrer dans le pays des aveugles"²⁷. Enfin, Bogolubof "pourrait être un assez bon peintre de marine : il ne lui manque que de savoir un peu mieux peindre l'eau"²⁸. Dans le domaine du genre, les quelques tableaux de Popf et de Schwertchkof attirèrent l'attention du critique qui en profita pour exercer, une fois de plus, son sens de l'humour. Il terminait par ce vœu : "Aussi bien j'en ai fini avec les écoles du Nord, nouvelles nées de la grande famille des arts, à qui je souhaite sincèrement de prospérer, de croître et de se fortifier"²⁹. Bref, l'accueil français dans la "famille" européenne n'était point chaleureux.

Mais alors que la critique française semblait rejeter la Russie sur les marges de la carte artistique européenne, l'Angleterre, semblait-il, y percevait autre chose. Des écoles russe et scandinave, écrivait Palgrave, il serait inutile de tenter de faire dès à présent un croquis, car leurs succès étaient à venir. Dans le futur, elles allaient sans aucun doute prendre leur place parmi les autres nations européennes, et les Anglais ne pouvaient manquer de saluer leur avènement, persuadés qu'ils étaient que partout en Europe l'art avançait avec l'esprit national et qu'il devenait partout de plus en plus individuel.

Par ailleurs, les trois magnifiques volumes de l'édition *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition*³⁰, publiés par les éditeurs Day & Son à l'occasion de l'exposition, illustrés par des images en couleur réalisées dans la technique très coûteuse de la chromolithographie, et dont le texte était rédigé par James Burley Waring, en anglais et en français, offraient au public la reproduction des chefs-d'œuvre de ce qu'on appelait à l'époque "l'art industriel"³¹. En 1866, le dictionnaire de Pierre Larousse déterminait ainsi les arts industriels :

*On désigne spécialement sous ce nom les industries qui s'occupent de produire des objets dont le type primitif a dû sortir des mains d'un artiste. Les bronzes, émaux, bijoux, poteries, les tentures et tapis, les étoffes de luxe sont du ressort des arts industriels. L'art industriel est donc l'application du dessin à l'industrie. Il n'y a pas longtemps que l'on a reconnu et proclamé cette intervention de l'art dans l'industrie...*³².

La légitimation de cette notion hybride devait beaucoup à la première Exposition Universelle de Londres, dont le but avait été d'inspirer le progrès dans ce domaine, davantage que dans celui des beaux-arts³³. Ainsi le choix des œuvres représentées dans les *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture* fut d'une très grande importance. Le fait que les produits russes y furent introduits ne pouvait être ressenti en Russie autrement qu'un grand succès. Bien qu'elles ne fussent pas très nombreuses (8 sur les trois volumes³⁴), les pièces russes furent décrites par Waring en des termes plus qu'élogieux. Ainsi, à propos des pièces d'orfèvrerie réalisées par Goubkin, il écrivait : "On ne peut rien voir de plus admirable que la variété et l'imagination déployées dans les dessins de l'orfèvrerie russe, rien de plus parfait que la beauté et la délicatesse avec

lesquelles ces dessins sont exécutés”. Et de poursuivre : “Les œuvres de ce pays sont empreintes du vrai cachet artistique et se distinguent par une originalité très marquée”³⁵. Le critique remarquait ensuite chez les artistes russes la vigueur, la simplicité, la variété, le bon goût et l’excellent travail. Il insistait sur l’originalité et l’individualité, qui venaient selon lui “des traces de l’ancien style byzantin”³⁶. L’exposition donnait d’ailleurs une place importante aux arts asiatiques, avec au centre la célèbre *Cour japonaise*, et la critique unanime loua l’art oriental, y englobant l’art byzantin, appelé à rejoindre l’art médiéval parmi les sources de l’art contemporain.

L’art industriel russe qui, selon les Anglais, avait fait des progrès énormes depuis la première Exposition Universelle, fut récompensé par de nombreuses médailles. Les œuvres russes provoquaient non seulement l’admiration, elles faisaient naître la curiosité pour ce pays. Chaque description offrait au critique une occasion pour informer les Européens sur la Russie. Ainsi, dans la bouche britannique, la Russie avançait dans le domaine où l’Angleterre avait elle-même de grandes ambitions. Son éloignement des centres européens ne l’entravait point, il pouvait au contraire lui être profitable, et développer son originalité. Dans le contexte d’un nationalisme “particulariste” à l’anglaise, la Russie pouvait plus facilement trouver sa place que dans celui d’un nationalisme “universaliste” à la française.

TRADUCTION DE “L’EUROPÉEN”

La diversité des opinions européennes fut traduite dans l’article de Stassov de façon apparemment confuse et néanmoins stratégiquement logique :

L'exposition universelle est terminée. Et alors ? Quel rôle y avons-nous joué, qu'en est-il de nos tableaux, de notre sculpture, de notre architecture ? C'est la question à laquelle jusqu'à présent il n'y a eu aucune réponse, bien qu'il soit temps, depuis longtemps, d'en donner une. Voilà qui est tout de même étrange ! Combien de Russes ont-ils vu cette exposition, combien de gens ont-ils eu l'occasion de visiter Londres, combien parmi eux de connaisseurs et combien de simples spectateurs, combien de vrais zélés des Lumières, de vrais patriotes, combien de fonctionnaires y sont allés pour se renseigner, pour apprendre, ou simplement traîner en badauds ? combien y a-t-il eu de simples touristes, d'amateurs curieux ? On aurait pu s'attendre à une masse de différentes opinions, de rapports – aucun n'a paru. Ce voyage s'est donc terminé pour chacun de nous, comme se terminent tous les autres – par rien. Ni pensée fraîche, ni souvenir cher, ni sensation vivifiante, ni impulsion pour une activité future, rien n'est paru, rien ne s'est passé. Les meilleurs, les élus, les mieux préparés ne nous ont appris qu'une chose : notre exposition artistique a paru très importante et intéressante, tout le monde a découvert l'art russe et on y a vu tant de perfection inattendue, tant de prodiges de dessin et de couleur, tant d'effets, tant d'excellents artistes que dès lors on nous respectera comme on le doit et on nous concèdera une place d'honneur dans le concert des autres écoles européennes. Voilà tout.

Supposons un instant que c'est vrai. Et alors ? Devons-nous vraiment nous réjouir de pareils résultats ? Quel bonheur, quel enchantement ! Les étrangers eux-mêmes nous ont félicités ! Les Français et les Anglais eux-mêmes ont trouvé que nous savons tenir le pinceau, appliquer les couleurs sur la toile, dessiner des mains et des pieds. Quelle charité ineffable de leur part, quel honneur !

Est-ce qu'un peuple entier devrait avoir moins honte qu'un homme particulier, quand on dit de lui : ah ! il est moins bête qu'on ne pensait ! Y a-t-il de quoi se vanter, matière à être fier ?

Si l'exposition universelle ne devait nous apporter que ce genre d'humiliation face aux autres, comme s'ils étaient de droit nos suzerains, si elle ne nous a valu que ce genre d'aumône étrangère, alors à quoi bon l'exposition universelle ? valait-elle le moindre geste de notre part ?

Mais en fait, il en a été tout autrement.

Voulez-vous vraiment savoir ce qu'on a dit, ce qu'on a écrit de nous pendant l'exposition universelle ? On a dit et on a écrit qu'on ne peut pas nous refuser nos capacités artistiques, que nos talents sont indéniables, que peut-être un avenir important et original nous attend, si on en juge à partir de quelques cas exceptionnels, et encore ces exceptions sont toutes récentes. Mais que par ailleurs notre art est encore dans les langes, qu'il s'est toujours porté sur l'imitation, dépensant ses forces pour de telles bagatelles, et se tenant si éloigné de la moindre indépendance qu'on ne peut pour le moment s'en faire aucune opinion définitive³⁷.

Ainsi en mélangeant les bribes des différentes opinions de la critique européenne, leur homologue russe au ton vif et réprobateur, à la limite de la vulgarité, mettait les Russes face à leur échec. Non seulement il se mettait dans le rôle de l'unique personne réellement renseignée de ce qui s'était passé à Londres, mais encore il s'affichait comme le seul homme capable de dire aux siens la vérité sur eux. En échange il recevait le droit de leur édicter ses prescriptions.

LE MODÈLE ANGLAIS

Ce n'est pas que l'art européen contemporain plaisait beaucoup à Stassov, mais il admirait son évolution permanente, sa vivacité, sa diversité, son abondance d'imagination et de travail. Face à cette Europe artistique constamment en mouvement, la Russie dormait, indifférente, molle, dépourvue de toute curiosité, de toute dynamique, enfermée. Cet enfermement lui servait à nourrir les illusions à propos de son école nationale, qui pouvait lui paraître bonne tant qu'elle n'était pas exposée au jugement extérieur. Bien sûr, les Russes avaient mal préparé leur exposition, mais par-dessus tout ils n'avaient pas beaucoup de choix. Comme la plus grande partie de leur production artistique ne témoignait que de la greffe plus ou moins réussie des traditions européennes, les Russes ne pouvaient pas ne pas redouter la confrontation de leurs "copies", parfaites ou imparfaites – ce n'était pas le problème –, à leurs "originaux" européens.

Or, avançait Stassov, toute école artistique européenne passait par l'imitation. Tout le monde imitait Raphaël, pourtant chaque "copie" nationale était unique. En admettant donc ses emprunts, l'école russe pouvait profiter de l'Exposition Universelle, s'y confronter aux autres écoles et trouver celle qui lui était la plus proche. Ainsi pouvait-elle découvrir sa place dans l'Europe artistique.

Le coup de génie de Stassov consistait alors à abandonner en même temps que l'échelle française, la prétention à l'universalité et trouver la plus grande ressemblance entre l'école russe et l'école anglaise :

*Cette comparaison, au premier abord, pourrâ nous blesser. Comment ! Comparer nos talents, nos génies avec les peintres anglais que personne en Europe ne connaît ni ne veut connaître ! Eh oui, c'est bien cela ! Les expositions universelles changeront bien des convictions, elles remueront de fond en comble bien des légendes anciennes...*³⁸.

En esquisant ensuite l'histoire de l'école anglaise qu'il empruntait à Palgrave, Stassov proposait aux Russes de se reconnaître dans ce modèle d'européanité. Cette jeune nation, que l'on considérait comme la moins artistique, insistait-il, était maintenant appréciée par l'Europe justement à cause de son originalité. Le critique russe recourait ensuite à la plupart des arguments de Palgrave.

Comme l'art anglais, l'art russe ne s'était essayé à tous les genres que pour démontrer leur incapacité dans la peinture d'histoire. En revanche, le portrait avait fleuri dans les deux écoles, prouvant l'attachement de ces deux génies nationaux à la vérité et au naturel. Mais par dessus tout, ces deux écoles s'avéraient capables dans le domaine du genre. Hogart fut le premier grand peintre national anglais, de même que Fedotov fut le "Hogart russe". Or, en comparant les deux, Stassov discernait des différences importantes. Si les Anglais étaient plus moralisateurs, les Russes étaient davantage "naturalistes". La réalité russe était par ailleurs plus archaïque, plus riche et plus proche de la nature et pouvait fournir à l'artiste un plus grand nombre de sujets originaux à peindre.

A partir de ce constat Stassov donnait ensuite des conseils aux artistes russes. Bien que doués pour le portrait, ils devaient l'abandonner pour deux raisons. Premièrement, parce que le portrait était un art aristocratique et, deuxièmement, parce qu'il était presque entièrement escamoté par la photographie. En revanche, le *genre*, et particulièrement, le genre paysan, ainsi que l'histoire nationale, plus proche en cela du genre que de la peinture historique, devaient mobiliser tous leurs efforts. Chaque peuple, annonçait Stassov, participe au progrès artistique universel à sa manière. Pour ce faire, Russes, comme Anglais, étaient censés développer ce pour quoi ils étaient doués, se tourner vers leur propre vie, leur propre histoire, leur propre nature.

Or, ce pour quoi les Anglais, comme les Russes, étaient particulièrement doués, – poursuivait Stassov à la suite de Palgrave, c'était précisément l'avenir de l'art européen. Cet avenir devenait de plus en plus perceptible. Ses prodiges naissaient des sources insignifiantes : la sculpture à partir des pacotilles des dames, la peinture à partir des illustrations et des caricatures, l'architecture à partir des orangeries et des vitrines des boutiques de mode. Or, de ces sources démocratiques naissaient des géants, comme le Crystal Palace de Paxton, que Stassov admirait par-dessus tout. Dans cet avenir, les jeunes nations artistiques avaient donc le premier mot à dire. Dans l'Europe artistique jeune, nouvelle (et non l'Europe décadente, qui s'incarnait pour lui dans *La source* d'Ingres), l'Angleterre occupait la position de l'avant-garde³⁹. Et la Russie ne perdait rien à la suivre.

En remodelant ainsi la carte de l'Europe des arts, Stassov endossait le rôle d'un jeune barbare. Attentif à ce qui s'écrivait et se disait, il abandonnait le vieux monde qu'incarnait maintenant l'Europe française et se jetait dans la propagande d'une modernité à l'anglaise. Dans ce nouveau monde, les terres inoccupées étaient encore abondantes et bon marché.

Quelques mois après la parution de l'article de Stasov, quatorze jeunes étudiants de l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg refusaient d'exécuter leurs tableaux de concours, en exigeant le droit de choisir librement leurs sujets dans l'histoire et la vie nationales. Cet événement a été largement commenté par les historiens de l'art russe. Un aspect semble pourtant leur avoir échappé. Lecteurs passionnés de Stasov, les révoltés rêvaient, sans doute, en abandonnant l'idée de l'universalité et en s'enfermant dans leur univers national, gagner une place d'honneur dans la nouvelle Europe artistique.

NOTES

- ¹ Vladimir KARENIN, *Vladimir Stasov*, Moscou, "Mysl'", 1927; O. D. GOLUBEVA, *V. V. Stasov*, Saint-Petersbourg, 1995.
- ² Francis HASKELL, "Anatole Demidoff et la collection Wallace", *L'Amateur d'art*, trad. fr., Paris, Le livre de poche, 1997, pp. 222-274.
- ³ N.G. ČERNYSEVSKII, *Estetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti*, Saint-Petersbourg, 1855.
- ⁴ V. V. STASOV, "Nynešnee iskusstvo v Evrope. Hudožestvennye zametki o vseмирnoj vystavke 1873 goda v Vene", *Izbrannoe*, Moscou-Leningrad, "Iskusstvo", 1951, t. II, p. 178.
- ⁵ *Ibid.*, p. 178.
- ⁶ *Ibid.*, p. 178.
- ⁷ *Ibid.*, p. 179.
- ⁸ Cf. Victoria and Albert Museum, *The International Exhibition of 1862*, London, NMSO, 1962.
- ⁹ *The Art of all Nations. 1850-73. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, selected and edited by Elizabeth GILMORE HOLT, Princeton, Princeton University Press, 1982, pp. 108-163.
- ¹⁰ Théophile GAUTIER, *Les beaux-arts en Europe. 1855*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, t. I, pp. 2-3.
- ¹¹ Udo KULTERMANN, "Histoire de l'art et identité nationale", *Histoire de l'histoire de l'art*, t. II, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 225-247.
- ¹² Théophile GAUTIER, *Les beaux-arts en Europe. 1855*, *op. cit.*, p. 9.
- ¹³ Elizabeth GILMORE HOLT, *The Art of all Nations. 1850-73. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, *op. cit.*, p. 138.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 128.
- ¹⁵ *International Exhibition 1862. Official Catalogue of the Fine Art Department*, Truscott, London, 1862, "Russian School", pp. 225-230.
- ¹⁶ Francis TURNER PALGRAVE, *Essay on the first century of italian engraving*, London, 1855.
- ¹⁷ Francis TURNER PALGRAVE, *Golden Treasury of English Songs and Lyrics*, London, 1862.

International Exhibition 1862. Official Catalogue of the Fine Art Department, op. cit., p. 3 (les articles sont signés “FTP”).

Ibid., p. 3.

Ferdinand De LASTEYRIE, *La peinture à l'Exposition Universelle. Etude sur l'art contemporain*, Paris, Castel, 1863.

Ibid., pp. 10-11.

Ibid., p. 12.

Ibid., p. 27.

Ibid., p. 96.

Ibid., p. 97.

Nous suivons les publications d'époque dans la transcription des noms russes.

Ibid., p. 98.

Ibid., p. 99.

Ibid., p. 100.

Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862, by J. B. Waring, vol. 1-3, London, Day & son, 1862.

Sur cette publication, cf. Britt SALVESEN, “The Most Magnificent, Useful, and Interesting Souvenir : Representations of the International Exhibition of 1862”, *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, vol. XIII, n° 1, 1997, pp. 1-32.

Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. I, Paris, 1866, p. 702.

Cf. par exemple Anthony BURTON, “Ruskin et la politique des arts décoratifs”, *Relire Ruskin*, Paris, ENSBA, 2003, pp. 55-100.

Masterpieces of Industrial Art and Sculpture, op. cit., vol. 1, pl. 42, 65, 97; vol. 2, pl. 187, 189; vol. 3, pl. 217, 220, 285.

Ibid., description de la pl. 65, vol. 1.

Ibid., description de la pl. 285, vol. 3.

V. V. STASOV, “Posle vseмирnoj vystavki”, *op. cit.*, pp. 235-236.

Ibid., p. 246.

Sur le modèle de la modernité britannique cf. par exemple *The Victorian Vision. Inventing new Britain*, ed. by John M. MACKENZIE, V&A Publications, 2001.