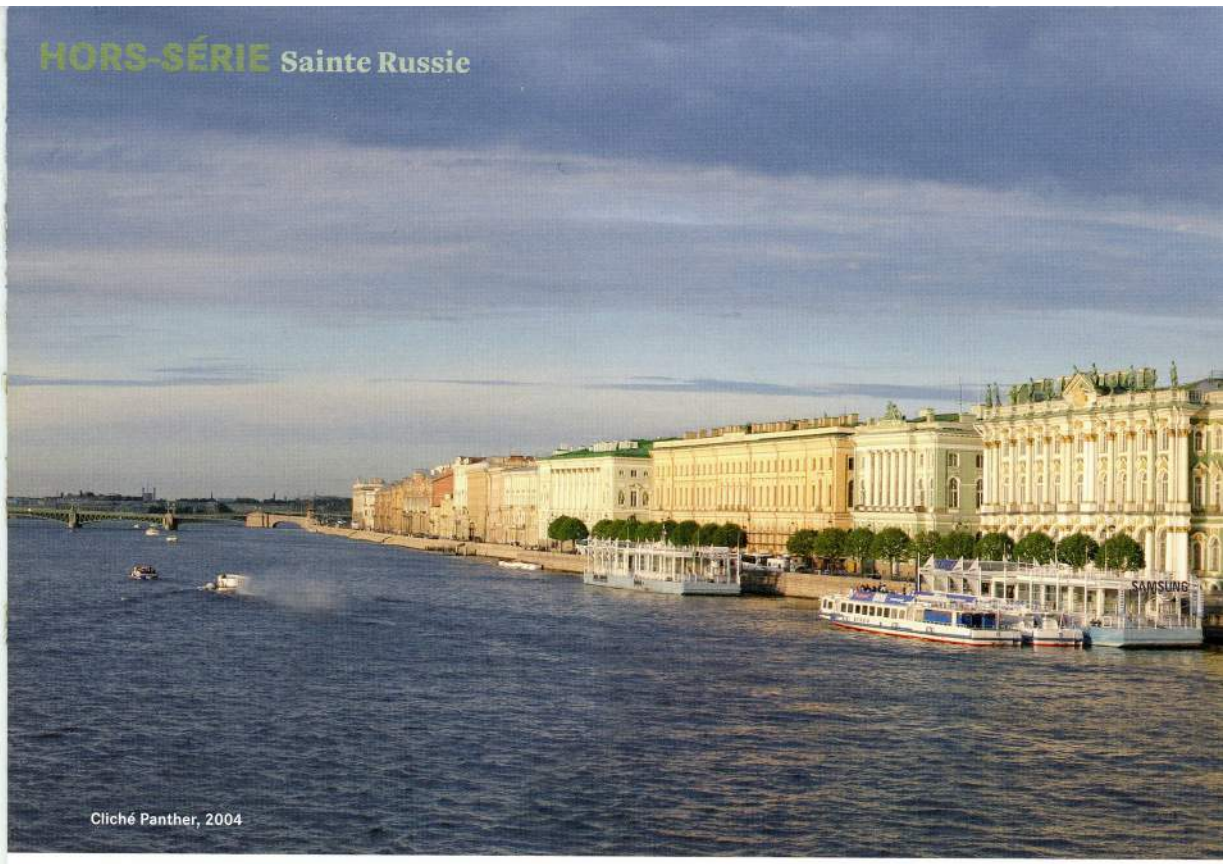
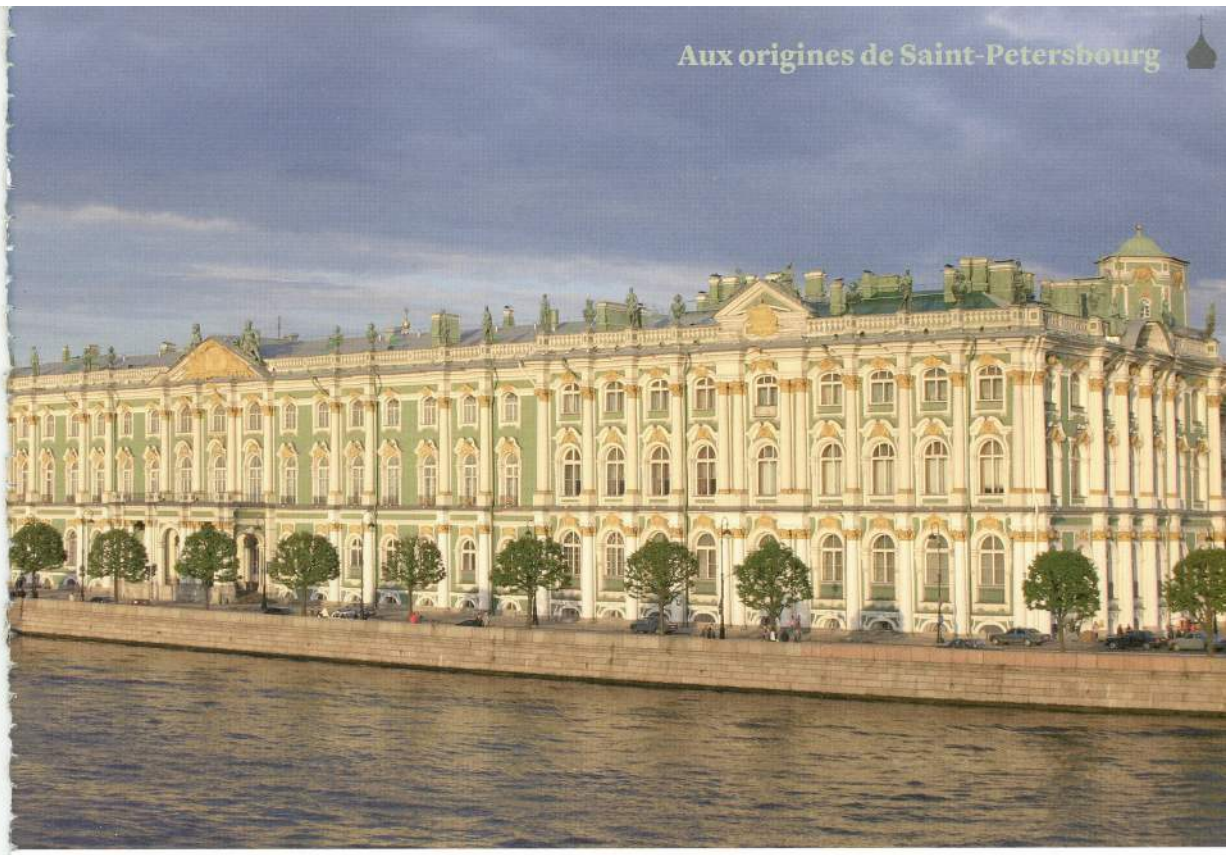


Cliché Panther, 2004

Aux origines de Saint-Pétersbourg

Par Olga Medvedkova, chargée de recherche au CNRS – centre André Chastel, Paris

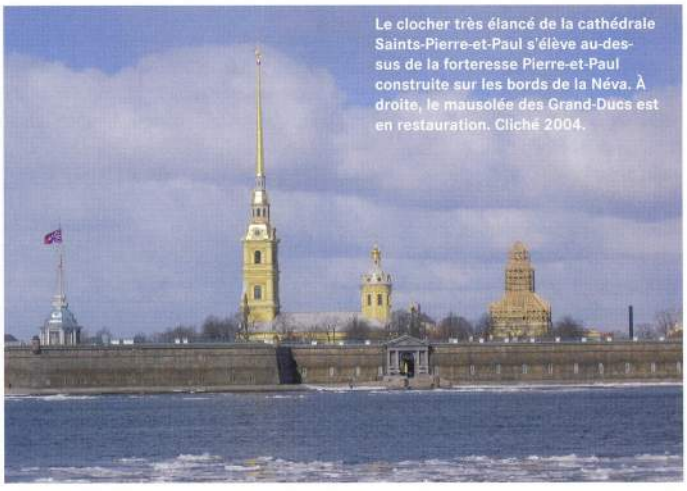
Depuis plus de trois siècles, la création de Saint-Pétersbourg ne cesse de faire naître des légendes et des mythes, des questions et des hypothèses. Certes, en 1703, quand dans le delta quasi désert de la Neva, sur un sol marécageux constamment inondé, dans un climat hostile, une nouvelle ville est fondée, cela n'a rien d'étonnant. Cette création, par le tsar russe Pierre Ier, d'une nouvelle forteresse d'avant-poste sur un territoire récemment conquis dans la guerre du Nord qu'il mène contre les Suédois, obéit à la logique militaire. Mais, dès le départ, elle s'accompagne de rites symboliques et de « constructions » verbales bien plus lourdes de sens que les premières constructions en terre et en bois de la forteresse Saint-Pierre-et-Paul.



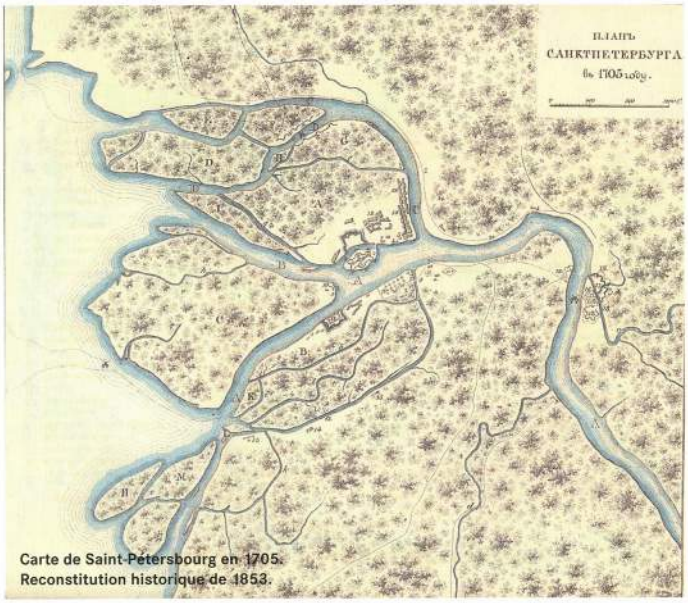
NOUVELLE CONSTANTINOPLE ...

« Le 14 mai 1703 il plut à Sa Majesté Tsarienne, lisons-nous dans le texte intitulé *Conception et création de la ville régnante de Saint-Pétersbourg*, d'examiner les rives de l'estuaire de la Neva et des îles et d'en trouver une convenable pour le bâtiment de la ville. Lorsqu'il s'avança jusqu'au milieu de l'île, il entendit un bruit dans l'air et aperçut un aigle qui planait et dont les ailes bruissaient ; il prit la baïonnette d'un soldat, découpa deux bandes de gazon, les croisa, fit une croix de bois et, la plantant sur ces bandes, il lui plut de dire : « Au nom de Jésus-Christ, il y aura ici une église qui portera le nom des apôtres saint Pierre et saint Paul »[1]. Cette église est fondée ensuite sur les reliques de l'apôtre saint André le *Protoclet*, c'est-à-dire « le premier appelé », évangélisateur de la Grèce et de Byzance – qui en fit l'installateur de son premier patriarche – ainsi que des Scythes. Quant à l'aigle : « Jadis, de la même manière, Dieu avait fait voir en rêve au pieux tsar Constantin le bâtiment de la ville en Orient ». Ainsi, la ville est fondée comme une nouvelle Constantinople, tout à fait dans les règles de la tradition orthodoxe. En effet, c'est ainsi que les princes russes d'avant Pierre pensaient la création des nouvelles villes. Or, cette référence byzantine qui permettait autrefois de justifier la création d'une nouvelle ville orthodoxe, se

1 Traduction et interprétation de Wl. Berelowitch, dans : Wladimir Berelowitch, Olga Medvedkova, *Histoire de Saint-Pétersbourg*, Paris, Fayard, 1996, p. 22.



Le clocher très élancé de la cathédrale Saints-Pierre-et-Paul s'élève au-dessus de la forteresse Pierre-et-Paul construite sur les bords de la Néva. À droite, le mausolée des Grand-Ducs est en restauration. Cliché 2004.



Carte de Saint-Pétersbourg en 1705. Reconstitution historique de 1853.



retrouve maintenant « mélangée » avec d'autres références, d'origines beaucoup moins ou nullement orthodoxes.

... OU NOUVELLE ROME ?

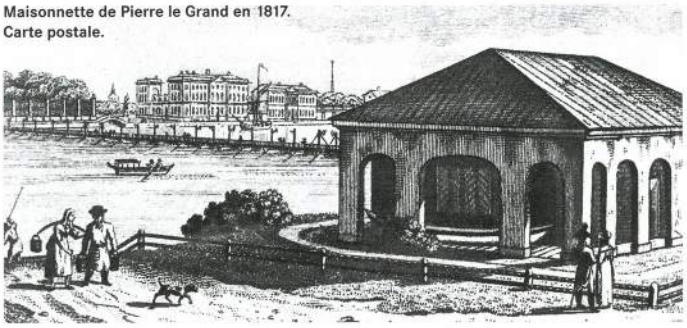
À commencer par le nom de la ville qui renvoie directement à Rome. Si on ajoute à ceci les armes de Saint-Pétersbourg qui représentent deux ancres croisées et qui rappellent les deux clés croisées de Rome, le parangon prend toute sa force et appuie la prétention universelle de cette ville à peine créée. Certes, cette prétention n'est pas totalement inconnue des Russes. Comme le signale la *Chronique de Nestor* – l'une des plus anciennes chroniques russes que l'on date du début du XII[e] siècle (voir glossaire p. 44) –, en 988, après avoir reçu le baptême, le prince Vladimir « en compagnie de l'impératrice, d'Anastase et des prêtres de Kherson, prit les reliques de saint Clément et de Thète son disciple, ainsi que des vases sacrés et des images pour le service religieux ». C'est sur ces reliques qu'il « refonda » Kiev en tant que nouveau centre chrétien. Le martyr Clément, quatrième pape de Rome, l'un des grands symboles de la Rome chrétienne, était peu vénéré à Constantinople : la prétention de Vladimir à l'héritage romain était ainsi clairement énoncée.

Or la « mythologie » qui entoure la création de Saint-Pétersbourg ne fait pas seulement référence à la Rome chrétienne, mais encore à la Rome païenne. Cette dernière prend force au moment où s'opère le transfert de la capitale de Moscou à Pétersbourg, en 1712-1713, événement qui pose de nouveau le problème de la justification d'un acte fort. Bien davantage étrangère au contexte russe traditionnel, cette référence païenne n'en est pas moins efficace, car elle permet, tout en reculant dans le passé, d'accélérer, en quelque sorte, le temps. En effet, c'est en se référant à la Rome antique, ville qui « n'était rien dans sa naissance », que Pierre réussit la construction symbolique audacieuse et nouvelle qui propulse sa création dans la modernité. Un exemple nous permettra de mieux illustrer ce propos.

NOUVEAU ROMULUS, NOUVEL AUGUSTE, NOUVEL ADAM ?

En mai 1703, non loin de sa nouvelle forteresse, Pierre construit pour lui-même et pour sa deuxième femme Catherine, une maisonnette dans laquelle, durant un été, il vit et même accueille des ambassadeurs et des marchands étrangers en

Maisonnette de Pierre le Grand en 1817. Carte postale.





Makhayev Kachalov, Vue de la Néva entre le palais d'hiver et l'Académie des Sciences. Eau forte de 1753 . Musée de l'Ermitage.

jouant au « simple pêcheur ». Par la suite, il ne retourne plus jamais dans cette humble demeure, mais ne l'abandonne pas non plus et veille à sa conservation. Il l'entoure d'abord d'une palissade, puis, en 1723, ordonne la construction au-dessus de sa maisonnette d'une sorte de gaine protectrice en bois. C'est cette maisonnette que représente la première vue de Péters-bourg gravée en 1704 par Pierre Picart. En 1742, on y ouvre une chapelle dédiée à la « Sainte Face non faite de main d'homme » (cette icône ayant appartenue à Pierre), comme pour justifier et sanctifier le geste du tsar qui devait paraître étrange, sinon blasphématoire.

En effet, si on tente d'interpréter ce geste dans le contexte russe de l'époque, c'était comme si Pierre avait planté, dans le sol pétersbourgeois, ses propres reliques ! Mais dans le contexte de l'histoire universelle que Pierre connaît, il s'agit de reproduire un prototype célèbre – la cabane de Romulus sur le Palatin – à côté de laquelle Auguste éleva ensuite son palais. Grâce à Suétone, nous savons à propos d'Auguste que : « Quelques-uns pensaient qu'il fallait l'appeler Romulus, parce qu'il était en quelque sorte le fondateur de Rome ». De nombreuses médailles de l'époque de Pierre (depuis celle gravée à l'occasion de la prise d'Azov en 1696) représentent le jeune tsar – imberbe et aux cheveux bouclés – très semblable au jeune Auguste, ce nouveau Romulus.

Pierre I^er^, médaille frappée en 1696 pour célébrer la prise d'Azov.





Bien sûr, ces allusions romaines ne chassent pas la référence biblique, au contraire ! Ainsi, dans la correspondance de Pierre, sa nouvelle ville à peine ébauchée est souvent nommée « le paradis », des centaines de milliers de pots de fleurs et de cages d'oiseaux achetés par le tsar en Europe, périssent dans le climat septentrional, alors que la maisonnette du tsar est peinte de toutes les couleurs avec tulipes, narcisses et roses...

À L'ORIGINE : UNE BIBLIOTHÈQUE

Derrière nombre de ces gestes symboliques, parmi lesquels nous pourrions citer, par exemple, le transfert à Pétersbourg de Rome et l'exposition publique dans le jardin d'Été d'une Vénus antique (connue comme Vénus de Tauride, aujourd'hui à l'Ermitage), se cache la bibliothèque du tsar, conservée jusqu'à nos jours dans les fonds de la bibliothèque de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg. Car, bien qu'à double reprise il ait traversé



La place du Palais. Cliché Ivengo, 2007.

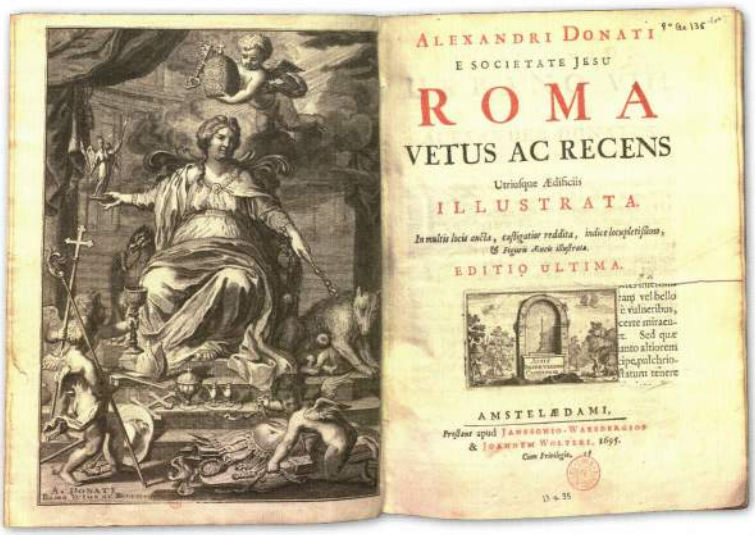
la moitié de l'Europe, ce tsar n'a jamais visité Rome et ne connaît cette ville que grâce aux livres gravés – tout un ensemble d'ouvrages consacrés à la Rome ancienne et moderne qu'il possède.

L'idée de la Rome antique païenne (*vetus*) restaurée dans la Rome moderne chrétienne était celle des humanistes italiens que la Contre-Réforme fit sienne. L'un des ouvrages-clés qui propageait cette idée était celui d'Alessandro Donati (1584, Siena – 1640, Rome) *Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis*, que Pierre le Grand possédait dans l'édition amsterdamoise de 1695[2]. Jésuite qui enseignait la rhétorique au Collège Romain, Donati était l'auteur de nombreux poèmes latins, ainsi que d'un traité d'*Ars poetica* (1631), dans lequel il reconstruisait les parties manquantes de la *Poétique* d'Aristote. En 1638, il publia son ouvrage consacré à l'histoire et à la topographie de Rome, fondé essentiellement sur des textes (en premier lieu sur le *De lingua Latina* de Varron) ainsi que sur des médailles.

À partir de 1648, cet ouvrage fut repris par l'éditeur Filippo de Rossi qui, en 1662, lui donna une nouvelle vie par l'addition de nombreuses images gravées représentant les monuments antiques, issues de l'édition de Giovanni Maggi *Aedificiorum et ruinarum Romae*... (1618).

En résultait un ensemble d'images de Rome qui allaient de sa fondation par Romulus jusqu'à la fin du XVI[e] siècle

Alessandro Donati (1584, Siena – 1640, Rome) *Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis*, page de titre et frontispice, BINHA.



2 Amstelædami : Prostant apud Janssonio-Waesbergios & J. Wolters , 1695. БАН ОР П I нн. 254.





Vue aquarellée de l'église Saint-Démetrios à Vladimir parue dans le livre de Stroganov. Bibliothèque J. Doucet (BINHA)

et qui permettaient de suivre sa création à la manière d'un « mystère » quasi religieux. Le livre offrait le « spectacle » de la fondation, de la construction et de la reconstruction de cette ville unique au monde. La ville nouveau-née, puis la ville-enfant se réduisant à une petite enceinte se transformait, au rythme des pages tournées, en une ville immense et glorieuse, capable de contenir l'univers entier. Le rapprochement des images montrant les vestiges et leurs reconstructions produisait l'effet d'un voyage dans le temps. Et il suffisait de refermer et de rouvrir le livre pour que ce voyage recommence.

Nous ne pouvons que deviner l'effet qu'un tel livre pouvait produire sur Pierre le Grand ! En parcourant les rues et les places de Saint-Pétersbourg, nous ressentons, encore aujourd'hui, quelque chose de ce miracle « romain » transplanté sur le sol pétersbourgeois. Particulièrement là où le vide domine – comme sur la place du Palais : Saint-Pétersbourg semble simuler sa propre antiquité. Comme si, tout comme à Rome, aux endroits où se situaient, par exemple les cirques, le vide des places pétersbourgeoises gardait la forme de monuments grandioses disparus.



Fac-similé d'un manuscrit publié par la société des Amateurs de la Littérature russe ancienne. L'évangéliste saint-Luc peint une icône de la Vierge à l'Enfant.

Entre l'Orient et l'Occident

À la recherche de l'art médiéval en Russie

Par Olga Medvedkova, chargée de recherche au CNRS – centre André Chastel, Paris

À partir du début du XVIII[e] siècle, suite aux réformes de Pierre le Grand, les élites russes occidentalisées se mettent à l'école de l'art classique : elles voyagent en Europe, collectionnent la peinture italienne et française, et ne regardent plus qu'avec mépris les monuments de l'art religieux national. Les icônes anciennes recouvertes de vernis noirci, cachées au fond de leurs gaines protectrices leur semblent pauvres, tristes et naïves à côté des splendeurs de la sculpture antique, de Raphaël et de Corrège. L'influence de la Réforme, d'abord, et des Lumières ensuite, grossit encore les traits : les icônes ne sont plus seulement maladroites, voire laides, mais encore ridicules car elles font objet de l'idolâtrie populaire.



Icône miraculeuse de la Vierge de Théodore, dans : Nikodim Kondakov, *Iconographie de la Vierge*, 1910, Bibliothèque de l'INHA (BINHA), collections Jacques Doucet.

Mais quand les romantiques européens remettent à la mode l'art médiéval et prônent sa supériorité sur celui qui ne fait qu'imiter la nature, quand ils commencent à y voir l'incarnation de l'esprit populaire et national, les Russes cultivés – les comtes Moussine-Pouchkine, Tolstoï ou Roumiantsev – les suivent rapidement. Ils lisent Victor Hugo et Jules Michelet et commencent à collectionner les manuscrits : d'abord des chroniques, mais très vite après, des textes religieux illustrés. Or, à la différence des icônes et des fresques, les miniatures préservent mieux leur aspect initial. Au regard des textes, ces images permettent plus facilement de percer leur sens.

À L'UNIVERSITÉ DE MOSCOU

Dans les années 1830-1850, en France, en Allemagne, en Italie, les études de l'art médiéval avancent à grands pas. Les revues, les musées et les sociétés savantes se consacrent de plus en plus à cette tâche. Un mouvement similaire naît alors à Moscou, au sein de l'université.

En 1807, une première revue consacrée aux beaux-arts est éditée ici par le professeur Johann Gottlieb Buhle, venu de Göttingen. Influencé par son maître Ignazio Fiorillo, Buhle commence à s'intéresser à l'art russe médiéval. Décisif est, ensuite, le rôle joué par le professeur Stépan Shevyrev (1806-1864). Traducteur des romantiques allemands et spécialiste de Dante, il enseigne à l'université l'histoire de la littérature russe, fondée sur des sources manuscrites. Quant au professeur Mikhail Pogodine (1800-1875), historien, paléographe et archéologue, il crée sa propre collection de manuscrits et d'antiquités chrétiennes et l'utilise lors de ses cours. C'est lui qui devient le secrétaire de l'une des premières sociétés archéologiques russes – la société d'Histoire et des Antiquités Russes, présidée par le comte Stroganov.

LE COMTE STROGANOV

En 1835, le comte Sergueï Stroganov (1794-1882) est nommé au poste du curateur de l'université de Moscou. Amateur d'art, il a créé, dès 1825, à Moscou, une école gratuite du Dessin au service de l'industrie, la première en Russie. Collectionneur passionné de l'art européen médiéval, ainsi que des primitifs italiens, il s'intéresse aussi aux icônes et à l'architecture russe et byzantine. Pendant douze ans, il reste à la tête de la commission qui s'occupe de la construction de l'église Saint-Sauveur de Moscou et c'est à l'architecte de cette dernière, Constantin Ton, qu'il dédie, en 1849, son ouvrage consacré à l'église Saint-Démétrios de Thessalonique construite à Vladimir à la fin du XII[e] siècle (p. 42), l'un des premiers livres savants russe consacrés à l'architecture médiévale nationale. Selon Stroganov, cette église appartient à l'école « lombarde », terme couramment utilisé à l'époque dans l'archéologie occidentale. Il s'agit de l'architecture du nord de l'Italie, comportant des éléments aussi bien romans que byzantins.

Par son association avec l'école « lombarde », Stroganov rapproche l'architecture russe ancienne de l'histoire de l'architecture médiévale en Occident, la faisant sortir de son enfermement byzantin. Une vingtaine d'années plus tard, il oppose d'ailleurs une critique vigoureuse à Viollet-le-Duc qui – dans son livre *L'art russe* (1877) – inscrit l'architecture russe médiévale dans les limites d'un Orient improbable. Stroganov procède, par ailleurs, selon toutes les règles de l'archéologie médiévale occidentale, en fondant ses conclusions sur les témoignages des chroniques grecques et russes ainsi que sur un ensemble de sources iconographiques d'une étonnante ampleur, concernant le culte de saint Démétrios ainsi que le transport de ses reliques à Vladimir.

Stroganov transmet ensuite sa façon de faire – et notamment sa vision des liens entre l'Orient et l'Occident médiévaux, ainsi que celle du culte des saints et des reliques – à son héritier spirituel Fedor Bouslaev (1818-1897). Quand on pense que c'est dans le séminaire de l'élève de ce dernier, Nikodim Kondakov (1844-1925), qu'un demi siècle plus tard André Grabar (1896-1990) – l'un des fondateurs des études byzantines françaises et américaines – se forme et publie ses premiers articles (notamment sur le culte des reliques de saint Démétrios), on comprend l'importance de cette tradition historiographique, non seulement pour la Russie (qui, aujourd'hui, la récupère par le biais des élèves américains de Grabar), mais aussi pour la France.



Évangile d'Ostromir. Miniature de saint Marc l'Évangéliste. f. 126. 1056-1057 ap. J.-C. Cliché Gregory.

LE PROFESSEUR BOUSLAEV

Les liens profonds qui unissaient Fedor Bouslaev à Stroganov comptent au moins autant pour lui que l'enseignement de Shevyrev et Pogodine. Ce n'est qu'en 1846 que Bouslaev – précepteur des enfants du comte – quitte sa maison pour devenir professeur à l'université.

Certes, la théorie de la langue de Jacob Grimm lui a servi d'abord de flambeau : pour son doctorat soutenu en 1848, ce polyglotte passionné a choisi d'étudier l'influence du christianisme sur la langue slave, en analysant le plus ancien manuscrit cyrillique, celui de l'Évangile d'Ostromir. Dix ans plus tard, il publie son *Essai de grammaire historique de la langue russe*, tout à fait dans l'esprit de la *Deutsche Grammatik* de Grimm, qu'il fonde sur l'étude des textes médiévaux de nature religieuse, pour la plupart provenant de sa propre collection.

C'est en 1861 que Bouslaev publie ses *Essais historiques* consacrés non seulement à la littérature mais aussi à l'art. Trois ans plus tard, il devient le secrétaire de la société de l'Histoire de l'Art russe médiéval, que l'on vient de créer auprès du Musée Roumiantsev, ouvert au public depuis 1862. En 1866, le premier recueil publié par la société ne comporte pas moins de dix articles de Bouslaev sur l'histoire de la peinture dans la Russie ancienne, comparée à l'iconographie de l'art chrétien en Occident.

À partir de ce moment, l'histoire de l'art médiéval, fondée sur la critique des sources, devient une discipline à part entière. À part l'université, elle se développe au sein des sociétés savantes, comme la société Archéologique de Moscou qui publie, en 1865-1911, la revue *Antiquités* (« Drevnosti »), la société de la Littérature russe ancienne qui publie entre autres de nombreux facsimilés des manuscrits enluminés. Le deuxième conservateur du musée des


Icône de Denis de Fourna. Le Christ. XVIII[e] siècle.

Antiquités chrétiennes auprès de l'académie des Beaux-Arts (à l'origine du département homonyme au musée d'Art national Alexandre III) de Saint-Pétersbourg, Vassili Prokhorov, publie également deux revues savantes : *Antiquités Russes* et *Antiquités chrétiennes.*

LE MANUEL DES ICÔNES

Parmi les sources que Bouslaev utilise pour comprendre l'art chrétien, l'une des plus précieuses est un ensemble de *Manuels* des icônes. Bouslaev n'est pas le premier à découvrir cette source exceptionnelle. Dès 1845, le savant parisien Adolphe Didron publie sous le titre *Manuel d'iconographie chrétienne* un traité du peintre d'icônes Denis de Fourna, composé au début du XVIII[e] siècle, mais reproduisant les procédés anciens de la peinture byzantine de l'époque des Paléologues. Didron l'a découvert et fait copier lors de son voyage sur le Mont Athos. Profondément saisi par l'exactitude avec laquelle les artistes grecs reproduisaient les prototypes anciens, Didron pensait avoir trouvé dans le *Manuel* la clé de tous les mystères de l'art médiéval, non seulement byzantin mais aussi occidental !

En France, cette publication a une très grande résonance, mais elle n'est pas moins importante pour les Russes qui, dès 1868, publient sa traduction. Elle est réalisée par le savant évêque Porphyre de Kiev (Constantin Ouspensky), l'un des plus importants collectionneurs d'icônes byzantines. Dans les archives et les collections privées des manuscrits, comme celles de Pogodine et du comte Stroganov (l'un des *Manuels* de sa collection est publié en 1869), Bouslaev découvre et étudie ensuite les *Manuels* semblables, rédigés par les peintres d'icônes russes du XVI[e] et du XVII[e] siècle. L'un de ces recueils les plus spectaculaires, conservé au monastère de Sijsk, est publié ensuite par Nikolaï Pokrovskij. Les études de Nikodim Kondakov – notamment son *Iconographie de la Vierge* ou de Nikolaï Likhatchev (*Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*) se fondent, en grande partie, sur l'étude des *Manuels.* Mais elles se fondent aussi sur une profonde connaissance des sources occidentales.

En effet, tout comme Didron, les savants russes du XIX[e] siècle sont persuadés de la nécessité de croiser les sources occidentales et orientales, car ils croient profondément en l'unité de l'art chrétien, fondée aussi bien sur les origines communes que sur des multiples relations entre les deux Églises. Si les historiens européens – comme plus tard Josef Strzygowski (1862-1941) – cherchent dans l'iconographie byzantine la clé pour décrypter l'art chrétien occidental, les Russes trouvent dans l'art médiéval de l'Occident les éléments pour comprendre les œuvres pour lesquelles les prototypes byzantins manquent.

Cette unité du monde chrétien, derrière laquelle en apparaît une autre, bien plus profonde – celle, schellingienne, de la mythologie indo-européenne – assure alors la solidité des « ponts » entre l'Orient et l'Occident et permet à ces historiens, aujourd'hui méconnus, de naviguer entre les époques et les nations, à la recherche de l'art médiéval. Quand, au début du XX[e] siècle, les historiens d'art russe de la nouvelle génération s'opposeront à leurs méthodes et découvriront la valeur esthétique des œuvres d'art russe médiéval, ils perdront quelque chose de cette unité.