Les icônes d'un autre point de vue

À la mémoire de Natal'ja Šeredega (1950-2020)

Olga Medvedkova

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/11576>

DOI : 10.4000/monderusse.11576

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 874-880

ISBN : 978-2-7132-2797-4

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Olga Medvedkova, « Les icônes d'un autre point de vue », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 60/4 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 02 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/11576> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.11576>

A R T E T L I T T É R A T U R E

Les icônes d'un autre point de vue

À la mémoire de Natal'ja Šeredega (1950-2020)

Nadežda PIVOVAROVA

Pamjatniki cerkovnoj stariny v Peterburge – Petrograde – Leningrade

Iz istorii formirovanija muzejnih kolekcij, 1850-1930-e gody

[Les Monuments de l'antiquité ecclésiastique à Saint-Pétersbourg – Petrograd – Leningrad : l'histoire de la création des collections muséales 1850-1930]

Moscou : BuksMArt, 2014, 432 p., ill.

Elena OSOKINA

Nebesnaja golubizna angel'skih odežd

Sud'ba proizvedenij drevnerusskoj živopisi, 1920-1930-e gody

[Le bleu céleste des vêtements angéliques : le destin des œuvres de la peinture russe ancienne, 1920-1930]

Moscou : NLO, 2019, 656 p.

Natal'ja SEMENOVA

Il'ja Ostrouhov

Genial'nyj diletant

[Il'ja Ostrouhov : un dilettante génial]

Moscou : Slovo, 240 p., ill.

T.L. KARPOVA, E.V. BURENOVA, N.N. ŠEREDEGA, réds.

Biblija Piskatora – nastol'naja kniga russkih ikonopiscev

Katalog vystavki

[La Bible de Piscator, livre de chevet des peintres d'icônes]

Moscou : Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galerija, 2019, 231 p.

L'icône russe fut et reste une chose « en soi », un objet bien spécifique, oscillant entre le culte, la dévotion publique ou privée et l'œuvre d'art collectionnée ou/et muséifiée. Durant la période soviétique, l'icône fut étudiée en Russie presque exclusivement du point de vue stylistique, comme n'importe quel autre « tableau ». Parfois l'approche iconographique s'y ajoutait, mais cette dernière ne dépassait pas les limites des questions que les historiens de l'art posent aux œuvres d'art reconnues en tant que telles. Seuls quelques historiens – Irina Kyzlasova, Gerold Vzdornov – soumettaient l'art russe religieux aux questionnements propres aux disciplines historiques et, plus largement, aux sciences humaines. Cette situation est en train de changer. Plusieurs ouvrages parus au cours des deux dernières décennies incluent les icônes dans un paradigme scientifique rapprochant l'histoire de l'art de l'histoire culturelle, économique et sociale¹.

L'ouvrage de la conservatrice du Musée russe, Nadežda Pivovarova, *Les Monuments de l'antiquité ecclésiastique à Saint-Petersbourg – Petrograd – Lenin-grad*, paru en 2014, pose la « question de l'icône » du point de vue de l'histoire des collections (*collecting history*). En s'appuyant sur un corpus impressionnant de documents d'archives, elle étudie la naissance des musées et des collections privées d'art ecclésiastique qui, dans leur ensemble, forment une histoire encore très peu écrite et encore moins pensée, non seulement en Russie, mais aussi en Occident. Dans la première partie, sans doute la plus intéressante, Nadežda Pivovarova montre comment Saint-Petersbourg, cette ville coupée dès sa création *ex nihilo* des racines nationales, cherche à se doter d'une « prothèse d'origine » par le biais de collections d'objets religieux. Elle décrit ces collections qui furent de types variés : à commencer par le musée des Antiquités chrétiennes auprès de l'Académie des beaux-arts, destiné à fournir aux futurs artistes des modèles à copier dans leurs œuvres consacrées à l'histoire nationale ancienne, mais qui, progressivement, dépassa cette fonction. Elle poursuit avec les collections d'icônes des grands seigneurs : du comte Sergej Stroganov, de la famille des Musin-Puškin ou celle des Šeremet'ev, ainsi que de la famille impériale. Elle étudie ensuite les collections de V.A. Prohorov et N.P. Lihačev, puis deux musées « ecclésiastico-archéologiques » (*cerkovno-arheologičeskie*), ayant pour but d'ouvrir au public les trésors des églises russes², le musée de l'Académie spirituelle de Saint-Petersbourg et celui créé auprès de la Laure Saint-Aleksandr Nevskij. Il s'agit, enfin, des musées fondés auprès des sociétés artistiques et des écoles d'art, comme des sociétés savantes. La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à la création du Musée russe par l'empereur Alexandre III et au transfert dans ce musée, en 1897-1917, d'un grand nombre de petites et moyennes collections d'art russe ancien. L'ouvrage se termine par un chapitre qui retrace l'histoire de la collection médiévale du Musée russe dans les années 1917-1930 : la transformation du « Département des antiquités chrétiennes » en « Département de l'art russe ancien » ; puis une série de transferts, d'acquisitions et de ventes d'icônes durant les premières années soviétiques. Richement illustré, l'ouvrage de 255 pages est accompagné d'une importante annexe de documents d'archives inédits.

Le livre de la professeure de l'histoire russe à l'université de South Carolina, Elena Osokina, *Le bleu céleste des vêtements angéliques*, poursuit l'enquête précédente et enrichit considérablement ce champ d'études. Cette historienne – et non historienne de l'art, comme elle le souligne, – auteure de nombreux livres consacrés au commerce international mené par l'État soviétique à l'époque stalinienne, a dépouillé une masse impressionnante d'archives, surtout celles des structures administratives et financières, aussi bien soviétiques qu'européennes et américaines et permet ainsi de combler une lacune importante dans la connaissance des faits et du contexte des ventes des icônes russes en Occident, censées financer l'industrialisation de l'URSS. Dans son introduction, Elena Osokina narre le scandale qu'a déclenché, en 1980, la vente par la maison Christie's de la collection de 91 icônes d'un industriel américain Georges R. Hann, scandale qui a bouleversé et, finalement, selon elle, gelé pour des années le marché de l'icône russe en Occident. Les icônes avaient été achetées par Hann en 1935 et 1936, par le biais d'une structure d'exportation soviétique et, durant un demi-siècle, elles furent considérées comme des chefs-d'œuvre provenant des meilleures collections et musées russes. Le scandale fut provoqué par le livre d'un émigré russe, Vladimir Teterjatnikov, publié en anglais à New York en 1981³, qui dénonçait la plupart de ces icônes comme des faux fabriqués par des restaurateurs russes au début du xx^e siècle. Les musées américains qui avaient acheté les icônes de la collection Hann les remisèrent alors dans leurs réserves ; l'étude des icônes russes en Occident fut gelée. La conclusion d'Osokina est à l'opposé de celle de Teterjatnikov : ce ne sont pas les icônes de Hann (et de manière générale les icônes russes vendues en Occident) qui étaient fausses, mais les accusations de Teterjatnikov, fondées sur la méconnaissance du processus de la récupération, après 1917, des icônes russes provenant des églises fermées ou détruites, ainsi que des grandes collections particulières nationalisées. Ces icônes furent regroupées au sein de quelques musées, puis vendues en Occident. C'est cette histoire qu'Osokina raconte en six séquences. La première, « La Révolution : la naissance et la mort des musées », retrace la nationalisation (sur fond d'une destruction massive) des collections privées d'icônes, formées à la veille de la Révolution, celles de Tret'jakov, de Rjabušinskij, de Zubalov, de Ščerbatov, d'Ostrouhov, de Morozov, de Rahmanov, etc., ainsi que des chapelles privées, notamment celles des vieux-croyants, et leur concentration dans quelques musées (en premier lieu, au Musée historique). Il s'agit également du rôle joué dans ce processus par la Commission de la conservation et de la restauration des monuments de la peinture ancienne, créée à l'initiative d'Igor' Grabar', en 1918. En 1930, des centaines d'icônes quittèrent le Musée historique (en partie envoyées dans d'autres musées, en partie détruites), en même temps que fut renvoyé, arrêté et fusillé leur conservateur Aleksandr Anisimov. La deuxième partie de l'ouvrage, « L'Icône et le musée », raconte comment la Galerie Tret'jakov (considérée auparavant comme le musée de l'art russe laïc) reçut, à partir de 1929-1930, une masse d'icônes provenant de la collection d'Il'ja Ostrouhov, de même que du fonds dilapidé du Musée historique ; en 1935, un « Département de l'art de la Russie ancienne » y fut créé. L'historienne montre comment, lentement, difficilement, se construisit sous le nouveau régime

l'exposition permanente de la Galerie et comment triompha (sous l'influence d'historiens de l'art tels que Ščekotov et Grabar') l'idée de l'icône en tant qu'œuvre d'art et « seulement » œuvre d'art, dépouillée de son contexte archéologique et de son contenu religieux. Les cinq parties qui suivent, respectivement « La création du fonds d'icônes destiné à l'exportation », « Les Ambulants rouges : la première exposition soviétique des icônes russes en Occident », « L'affaire de la vente des icônes de l'exposition : l'enquête continue », « La Galerie Tret'jakov : les pertes et les acquisitions » et « Les marchands et les acheteurs », narrent la tentative de créer un marché des icônes russes en Occident, depuis l'organisation de l'exposition internationale des icônes en 1929-1930, jusqu'à l'achat des icônes par des collectionneurs en Occident. De même que l'ouvrage de Pivovarova, celui d'Osokina s'accompagne d'un ensemble imposant de documents d'archives inédits (p. 513-644), sources inestimables et dorénavant incontournables pour tout spécialiste du domaine.

Cependant, le livre d'Osokina contient des imprécisions difficiles à expliquer : par exemple, l'erreur évidente de considérer la nationalisation des icônes par le régime soviétique comme le début de leur étude et de leur restauration (p. 40 et ailleurs) ou de penser que *La Trinité* de Rublev a été découverte et restaurée par Igor' Grabar' après 1918 (p. 45, l'auteur ne cite nulle part le nom de Gur'janov, responsable de la première restauration de *La Trinité* en 1904).

De même, à plusieurs reprises Elena Osokina insiste sur le fait qu'elle « refuse de diaboliser le pouvoir stalinien » (p. 11 sq.) et trouve que ce fut « quand même » ce pouvoir qui fit connaître l'art russe en Occident. Du reste, des expressions similaires ne sont pas absentes du livre de Pivovarova, selon laquelle, l'État soviétique, en vendant les œuvres des musées russes, agissait « comme tout autre pouvoir » ; ces actions ne doivent donc pas nous étonner (p. 247). Cette ambition à l'« objectivité » génère une ambiguïté permettant, par exemple, à Osokina de discuter froidement « l'apport des répressions d'État et de la violence dans l'augmentation des collections » (p. 91). Certes, il n'est point digne d'un historien de « diaboliser » quoi que ce soit, mais un ouvrage à vocation scientifique devrait également éviter ce que Marc Bloch appelait la manie de l'opinion. Ce genre de « jugement » est d'autant plus dangereux qu'il prend place dans un texte savant s'appuyant sur de nombreuses sources ; ces dernières communiquent à l'opinion l'allure de la « vérité ».

Le fait que les sources explorées par Osokina se limitent aux seuls textes constitue sans doute le défaut le plus important de l'ouvrage, à aucun moment, l'historienne ne fait recours aux œuvres elles-mêmes, ne serait-ce qu'à travers l'expertise des spécialistes. Or, tout comme les œuvres seules ne permettent pas de reconstruire cette histoire, les archives seules, qu'au demeurant Osokina explore savamment, sont impuissantes à le faire. Cette méconnaissance des œuvres est, hélas, un défaut fréquent dans l'étude des collections, des musées et du marché de l'art. On oublie facilement que l'objet de ces études est complexe par définition, qu'il exige de nombreuses compétences et qu'il nécessite, à chaque fois, d'être pensé et construit.

Ainsi, pour que les icônes russes vendues en Occident – discutées dans les publications de Teterjatnikov – puissent être définitivement jugées vraies ou fausses,

elles doivent être soumises à une étude matérielle approfondie, y compris technique et technologique, sans par ailleurs oublier les limites du savoir qu'apporte une telle expertise. Car dans cette histoire, il ne suffit pas de trancher le faux du vrai, il faut aussi tenir compte du problème complexe de la restauration, plus ou moins abusive, de ces icônes, les transformant en « œuvres d'art », effectuée par les maîtres issus des milieux des vieux-croyants sous l'influence de collectionneurs esthètes, tel, par exemple, Il'ja Ostrouhov.

Dans son excellent ouvrage, *Il'ja Ostrouhov : un dilettante génial*, l'historienne de l'art Natal'ja Semenova, spécialiste notoire de l'histoire du collectionnisme et auteure des biographies de Ščukin et Morozov, consacre un chapitre important (ch. 8) à la « découverte » des icônes par Il'ja Ostrouhov⁴. Il s'agit d'une « découverte » assez tardive. Autour de 1909, ce collectionneur compulsif et versatile d'antiquités égyptiennes, grecques et chinoises, mais aussi de dessins français, se prit de passion pour les icônes, y reconnaissant des beautés picturales comparables à celles des primitifs italiens. C'est une rencontre avec Nikolaj Černogubov — professeur d'école, spécialiste du poète Fet, paléographe et collectionneur, lui-même tombé sous le charme des icônes sous l'influence du peintre Viktor Vasnecov (p. 173) — qui fut à l'origine de cette découverte. Ce fut ensuite sous l'influence d'Ostrouhov que triompha, dans toutes sortes de milieux (y compris, comme le montre Pivovarova, au Musée russe à Saint-Petersbourg), cette approche des « primitifs russes » qui inspira Matisse. C'est suivant ce principe qu'Ostrouhov assistait les restaurateurs des icônes qui travaillaient pour lui et, plus tard, pour les organisateurs de l'exposition internationale des icônes russes en 1929-1930.

Cette exposition forma, dans l'esprit de l'Occident, l'idée de la constante immuable et séculaire de l'icône russe et, de fait, gela son étude historique. En URSS, la victoire des « esthètes » sur les « archéologues » instaura un régime « stylistique » dans les études de la peinture russe ancienne. Elle produisit un autre effet secondaire : la beauté formelle de l'icône russe la coupa symboliquement de toute influence occidentale. Cette vision est également en train de changer. L'exposition de 2019 à la Galerie Tret'jakov, consacrée à l'influence de la « Bible de Piscator » sur les icônes russes, et son catalogue en apportent la preuve.

L'essentiel du catalogue est composé des icônes conservées à la Galerie Tret'jakov depuis les années 1930-1940. Elles proviennent de « nouvelles » églises moscovites, massivement construites et abondamment décorées au XVII^e siècle. Ce que l'on appelle traditionnellement en Russie « La Bible de Piscator » est un *Theatrum Biblicum* publié à Amsterdam d'abord en 1639, puis en 1643, en 1650 et encore en 1674, par l'un des plus importants graveurs et éditeurs hollandais de cette époque Claes Jansz. Visscher (c. 1586-1652) qui signait souvent ses éditions en latin : « Nicolaum Iohannis Piscatorem ». Son *Theatrum Biblicum* n'est pas une Bible illustrée, mais une compilation de gravures montrant les scènes bibliques : en tout, plus de 450 gravures pour l'Ancien et le Nouveau Testament, accompagnées pour la plupart d'une courte explication latine. Nombre de gravures réunies dans cette édition avaient été produites antérieurement, un demi-siècle plus tôt et provenant de l'atelier du Flamand Gerard de Jode (1509-1591), l'un des pionniers dans le

domaine des Bibles illustrées. L'ensemble représentait une source d'iconographie chrétienne d'une richesse inouïe.

L'influence de ses gravures sur la peinture russe à partir du milieu du xvii^e siècle est un fait bien connu des historiens depuis le xix^e siècle. Jusqu'à présent, cela n'a donné cependant lieu à aucune recherche fondamentale. Le catalogue de l'exposition de 2019 à la Galerie Tret'jakov est donc un pionnier du genre. Comme le montre dans son article G.V. Sidorenko, les nouvelles icônes furent réalisées au xvii^e siècle par les peintres du Palais des armures (*Oružejnaja Palata*) qui utilisaient non seulement les gravures du *Theatrum Biblicum* de Visscher, mais aussi celles de la Bible de Matthäus Merian (1593-1650) ou du dessinateur et graveur hollandais Pieter Hendricksz Schut (1619-1660). Leurs éditions furent importées en Russie tout au long du xvii^e siècle et aboutissaient dans les bibliothèques des hauts dignitaires aussi bien spirituels que laïcs. Ainsi, le *Theatrum Biblicum* de Visscher de 1643, conservé à la Galerie Tret'jakov, porte les traces de sa provenance de la bibliothèque de Simon, l'archevêque de Belgorod et de Belozersk. Certains peintres d'icônes reproduisaient les gravures occidentales en entier ; d'autres choisissaient un détail – un personnage, un attribut, un fond d'architecture. Selon A.V. Gamlickij, l'un des auteurs du catalogue (qui introduit pour le xvii^e siècle russe la notion de l'« automne du Moyen Âge » de Johan Huizinga), l'influence de la gravure occidentale se manifeste depuis le xvi^e siècle, quand l'emprunt touchait les ornements. À partir du xvii^e siècle, des cycles gravés entiers se transposent sur les murs des églises. Spécialiste de la gravure occidentale du xvi^e et du xvii^e siècle, il analyse les Bibles illustrées et les Théâtres bibliques les plus importants de l'époque, mais ne cite, hélas, qu'une seule étude occidentale consacrée à ce sujet (même quand, de toute évidence, il en utilise d'autres⁵).

Le grand intérêt de l'ouvrage se trouve dans son catalogue et particulièrement dans la partie où les gravures occidentales sont mises en regard avec les œuvres russes (à partir du n° 15) : aussi bien les objets décorés des scènes de l'Ancien Testament que les icônes. Cette comparaison révèle autant les similitudes que les changements introduits par les peintres russes. L'image la plus « européanisée » est sans aucun doute celle de l'Annonciation, qui fut aussi l'un des sujets les plus ouverts à la réforme de la Renaissance occidentale (n° cat. 38-43)⁶. Nombre d'icônes russes du xviii^e siècle, reproduites et décrites dans ce catalogue pour la première fois, présentent aussi un grand intérêt.

Ainsi, après une longue période durant laquelle les icônes ne furent perçues que du point de vue formel, quelques approches, chères déjà aux historiens du xix^e et du début du xx^e siècles, Fedor Buslaev, Nikodim Kondakov, Nikolaj Lihačev, Dimitrij Rovinskij, reviennent et donnent de remarquables résultats. L'on ne peut qu'en espérer une suite.

1 – Voir par exemple : Anne Odom et Wendy S. Salmond, eds., *Treasures into Tractors : The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938*, University of Washington Press, 2009 ; Wladimir Berelowitch, Olga Medvedkova, eds., « L'Invention de la Sainte Russie », *Cahiers du Monde Russe*, 53, 2-3 (2012) ; Natalya Semyonova, Nicolas Iljine,

eds., *Selling Russia's Treasures : The Soviet Trade in Nationalized Art, 1917-1938*, Abbeville Press, 2013.

2 – Sur la transformation des trésors en musées, voir l'ouvrage fondateur de Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, Paris : Gallimard, 2003.

3 – Il publia également un article en russe de plus de trente pages dans la revue *Continent* (1982), que beaucoup de Russes lurent, mais qu'Osokina ne cite pas.

4 – Il'ja Ostrouhov (1858-1929) – Issu d'un milieu de marchands, peintre-paysagiste, habitué des cercles artistiques, formé autour de la famille des Mamontov à Abramcevo, puis l'un des principaux conseillers de Pavel Tret'jakov et, après sa mort, l'un des directeurs de sa Galerie. Il épousa une Botkina, héritière de l'une des plus grandes fortunes marchandes moscovites.

5 – Amanda K. Herrin, « Recycling and Reforming Origins : The Double Creation in Claes Jansz Visscher's *Theatrum Biblicum* (1643) » in De Feike Dietz, Adam Morton, Lien Roggen, eds., *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500-1800*, Ashgate, 2014, p. 183-204.

6 – Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999.

Olga Medvedkova

CNRS-ENS, centre Jean Pépin