

ADAM OLEARIUS,
« SPECTATEUR & TÉMOIN OCULAIRE ¹ » :
LA MOSCOVIE MISE EN IMAGE

TATIANA VICTOROFF

*«C'est chose intéressante d'observer
comment se comportent en voyage les diverses nations.
Qu'ici maintenant se produise un Allemand dans sa vigueur et sa dignité.»*
(Goethe, « Olearius », *Divan Occidental-Oriental* ²)

*« ... En composant ce Livre, je n'ai point perdu de vûe le but,
le grand but que doit toujour fe propofer un digne Historien,
lequel est de dire la vérité & de l'apprendre aux hommes ;
& même j'ai pris à tâche de la propofer le plus fimplement
qu'il m'a été possible, & de la dégager de tous ces atours,
de tous ornements superflus, avec lesquels on la fait souvent parloire,
& & que les Perfans nomment des "timbales de cuir". »*
(Dedicace d'Adam Olearius à Son Alteffe Serenissime
Frédéric, Duc de Holstein ³)

OLEARIUS ET SON TÉMOIGNAGE

Adam Olearius (ou A. Oelschlager, 1599-1671), ambassadeur du Holstein et chargé d'une mission commerciale ⁴, est l'auteur au

-
1. Adam Olearius, *Voyages très curieux et très renommés faits en Moscovie, Tartarie et Perse* [...] Amsterdam, Michel Charles le Cene, (MDCCXVIII), Préface du Sr Adam Olearius.
 2. Édition Aubier Montaigne, Paris, 1979, p. 421.
 3. Adam Olearius, *op. cit.*
 4. L'un des buts de son voyage (1633-1639) était d'établir une route commerciale entre le Holstein et la Perse, à travers toute la Russie.

XVII^e siècle d'une des premières « mises en images » de la Russie, dans son fameux récit de voyage en Moscovie, Perse et Tatarie, qui a fait l'objet de nombreuses éditions dans plusieurs langues ⁵, et qui est devenu une référence incontournable tant pour les historiens et les ethnographes que pour les spécialistes du théâtre russe ancien, religieux ou folklorique.

« Honnête homme » de son temps aux multiples talents (astronome, mathématicien, historien, orientaliste, poète), Olearius cherche moins à expliquer la Russie qu'à la donner à voir, à en donner un reflet fidèle à ses compatriotes (« trouvant dans ces lieux une infinité de choses dont aucun Hiftorien n'avoit fait mention, je me fentis une ardeur incroyable de les connaître moi-même à fond & les faire connaître aux Européens » [préface d'Olearius]).

Le mot « exact », l'un des plus fréquents dans l'ouvrage, caractérise parfaitement son projet, annoncé dans un long titre-présentation, où le mot apparaît déjà deux fois : on y trouve « une description curieuse de la situation exacte des pays et des états par où il a passé », illustrée par « des Cartes Géographiques, des Représentations des Villes & autres Tailles – douces très – belles & très exactes ».

On retrouve ce souci d'exactitude partout dans un témoignage qui s'efforce de couvrir tous les aspects de la vie russe. Les illustrations y prennent une part essentielle. Elles incluent des vues et des plans de villes, des portraits de personnages importants, des reproductions de sceaux ou de monnaies, un alphabet cyrillique, des représentations de fêtes profanes ou religieuses ou de scènes de la vie quotidienne. À travers cette sorte d'encyclopédie illustrée de la Russie (qui propose au total plus de soixante dessins), l'auteur reste fidèle à son projet : représenter ce qu'il a vu dans les moindres détails, sans l'interpréter.

5. Déjà du vivant de l'auteur ont été publiées trois éditions en allemand (par l'auteur à Sleswich 1647, 1656 (2^e éd., complétée, 1663), trois en français (par de Wicquefort à Paris en 1656, 1659, 1666), une en anglais (par Jean Davis, Lnd, 1666), trois en flamand à Amsterdam et à Utrecht (1651). Les éditions postérieures sont également nombreuses, on ne mentionnera que l'édition anglaise, *The Travels of Olearius in Seventeenth-century Russia* (transl. and ed. by Samuel H. Baron), Stanford, 1967 et russe, Adam Olearij, *Opisanie putešestvija v Moskoviu čerez Moskoviju i Persiju i obratno*. Trad., introduction et notes par A.M. Laviagin, Sankt-Peterburg, éd. de A.S. Souvorine, 1905.

Les citations du texte et les reproductions utilisées ici sont tirées de l'édition d'Amsterdam de 1719 qui est la première édition française complète, reproduisant non seulement les cartes géographiques faites par Olearius, mais aussi toutes les gravures. Quelques passages absents du texte français seront cités à partir du texte russe de 1905.

Cette présentation double, à la fois verbale et visuelle, de la Russie et des Russes faite avec la distance de l'observateur scientifique, prend souvent un caractère scénique. Dans cette sorte de théâtre on peut distinguer l'optique du spectateur, l'étranger qui, par son regard, se forge une « image de la Russie », et celle des Russes, « metteurs en scène » de leur propre pays et de leur propre culture, qui proposent leur « image de la Russie » à destination des ambassadeurs étrangers.

LA RUSSIE VUE PAR OLEARIUS

Le style d'Olearius caractérise de la meilleure façon le siècle et l'auteur : il est tantôt fleuri et éloquent, tantôt marqué par la sécheresse, l'objectivité et la brièveté propres aux sciences de l'observation. Il veut témoigner, avec une exactitude scrupuleuse, de ce qu'il voit, être un simple chroniqueur, d'où l'attention à des détails qui peuvent paraître insignifiants.

Ainsi dans la présentation des processions ses précisions trop détaillées transforment souvent notre chroniqueur en comptable. Voici par exemple comment il décrit la « Grande Procession des Moscovites », le 22 octobre 1634 :

« Le 22 les *Moscovites* firent une proceffion folenelle à une Eglise proche de l'hôtel ordinaire des Ambassadeurs, à laquelle le Grand Duc & le Patriarche se trouverent en perfonne. On avoit fait un paffage d'ais depuis le Château jufqu'à l'Eglise, par lequel venoient plusieurs petits Merciers, qui vendoient des cierges & des rogatons, & après eux plusieurs Balayeurs, qui nettoyoient le paffage. La proceffion marchoit en cet ordre.

A la tête se trouvoit un homme tenant une aiguière & une ferviette.

Trois hommes portant des bannières, faites comme des cornettes de Cavalerie, & mi-partie de rouge & de blanc.

Soixante – un Prêtres avec leurs chafubles.

Quatre Cherubins portez sur de longues perches.

Un homme portant une lanterne au bout d'une longue perche.

Quarante Prêtres.

Huit Prêtres, qui portoient une grande croix, plantée dans une grande pièce de bois, doublement croifée.

Cent tant Prêtres que Moines, portant chacun une image peinte.

Une grande image couverte, portée par deux hommes.

Quarante Prêtres.

Une grande image, ornée de quantité de perles, portée par trois hommes.

Une autre image, plus petite.

Quatre Prêtres qui chantoient.

Encore une image.

Une croix de diamants dans un bafin.

Deux hommes portant chacun un cierge allumé.

Le patriarche pontificalement & très richement vêtu, fous un dais bleu, & foutenu fous les bras par deux hommes, ayant devant lui & à côté, environ cinquante Prêtres et Moines.

Le Grand Duc fous un dais rouge, foutenu fous les bras par deux Seigneurs de fon Confeil, & fuivi de fes *Knez & Bojares*.

La chaise du Grand – Duc, de velours rouge, portée en l'air par deux hommes.

Le cheval du Grand – Duc.

Son traineau, tiré par deux chevaux blancs.

Cette proceffion fe fit à caufe d'une image de *Nôtre – Dame*, que l'on difoit avoir été trouvée au lieu où l'on avoit depuis peu bâti cette Eglife ⁶. »

Cette description, caractéristique de son ouvrage, frappe par sa précision. Les groupes généralisés qui reviennent comme un refrain (les « quarante prêtres ») alternent avec des chiffres qui semblent plus précis : « soixante et un prêtres », alors que dans les rares cas où il n'est pas certain du chiffre il précise « environ cinquante ».

Il est évident que tous les éléments qui apparaissent dans sa description n'ont pas la même valeur sémantique : la mention méthodique de l'apparition de chaque icône, sans en préciser le sujet, ne permet pas de saisir le sens ou le caractère particulier de la procession, de même l'évocation des « deux cierges allumés » portés devant le patriarche ne semble pas non plus ajouter grand chose de ce point de vue. En fait, il reste fidèle à sa position d'observateur neutre qui reproduit exactement une réalité inconnue qui, pour lui, est constituée d'une série d'images où les participants de la cérémonie sont souvent désignés par l'objet qu'ils portent. Tout est mis sur le même plan : il mentionne avec la même attention l'« aiguière » et le Patriarche, le Grand Duc et sa chaise rouge, sans en faire un objet de réflexion. Pourtant, la voix de l'auteur se fait parfois entendre : « D'ailleurs toutes les icônes étaient dessinées, pas une seule n'était gravée ⁷, » remarque d'un peintre qui, lui-même, illustre son ouvrage de gravures, comme l'image proposée pour cette procession (voir image 1). Cette image a d'ailleurs un caractère tout aussi mnémotechnique que le texte : la perspective, qu'il maîtrise parfaitement comme on le voit sur d'autres gravures de l'ouvrage, est ici absente, tout comme la focalisation sémantique dans la description.

6. Adam Olearius, *op. cit.*, p. 59-61.

7. Phrase tirée de la traduction russe (p. 53), mais absente de la traduction française.

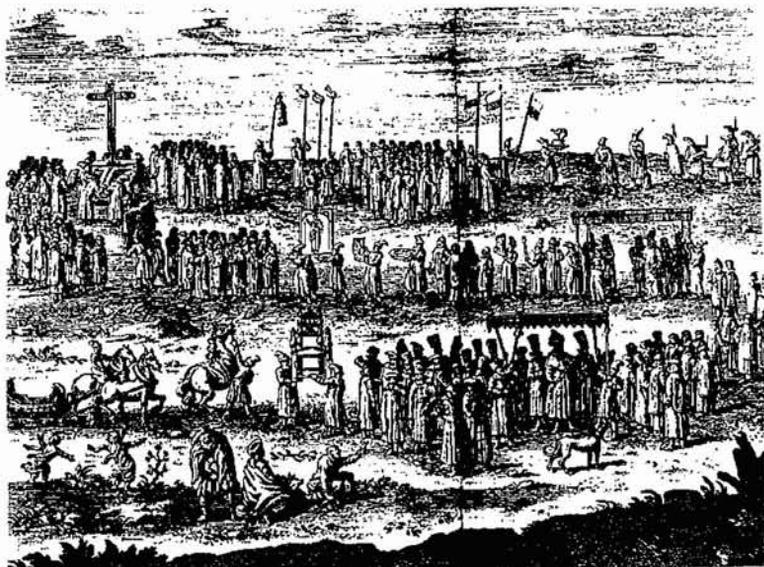


Image 1.

Olearius ne s'interroge pas sur la signification de cette fête dans le contexte russe (la fête du 22 octobre est non seulement une fête religieuse de la Mère de Dieu de Kazan mais commémore aussi la victoire sur les Polonais en 1612). De même, il mentionne la représentation de l'« Action de la Fournaise ⁸ », uniquement à cause de l'herbe, *plaoum*, « qu'on trouve difficilement en Europe », utilisée par les Russes pour produire les flammes de la fournaise. Notre auteur trouve son nom latin et son origine à partir des ouvrages de référence des botanistes allemands, précise son mode de production, ses propriétés, ses effets miraculeux. Il explique la technique pour obtenir une succession de flammes, s'exclame que « le spectacle est saisissant » (p. 628), et passe rapidement à un autre tableau de la vie russe, tous ces tableaux faisant de l'ouvrage une mosaïque de notes du voyageur.

Par ce goût pour les spectacles, son statut d'« observateur scientifique » s'accompagne de celui de « spectateur » devant lequel la réalité russe se déploie en tableaux dont la caractéristique commune

8. Un exemple rare de drame liturgique russe sur l'épisode des trois Adolescents condamnés à être brûlés vifs sur l'ordre du roi Nabuchodonosor et représenté dans les églises entre les xv^e et xvii^e siècles. Recréé par Serge Eisenstein dans la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod pour son film *Ivan le Terrible*, in S. Ėjzenštejn, *Izbrannye proizvedenja v 6-ti tomax*, Moscou, Iskusstvo, t. VI, 1972, p. 353.

reste la distance avec laquelle ils sont regardés : quand Olearius part « observer comment les Russes commémorent leurs défunts », il décrit, toujours avec beaucoup de détails, le repas et le rite funéraires : « Les unes fe tenoient debout, & les autres étoient à genoux, faisant plufieurs demandes à leurs parents, verfant des larmes fur leurs tombeaux, & témoignant leur affliction par des cris épouvantables, mais avec fi peu d'attachement, qu'elles ne perdoient point d'occafion de parler, & même de rire, avec ceux de leur conoiffance qui paffoient... Les femmes nommoient les parents & amis qu'elle vouloient recommander [aux] prières [du prêtre]. » (p. 12-13). Et il conclut de façon inattendue : « On nous a donné, à nous Allemands, qui regardions ce spectacle, une part du repas funèbre. À notre tour nous l'avons distribué aux enfants pauvres ⁹. » Il s'exprime ainsi nettement en termes théâtraux, de même que sa gravure représente une scène spectaculaire, avec des gestes rituels ou des exclamations.

Souvent, dans le témoignage d'Olearius, on s'adresse à l'étranger-spectateur : son récit devient particulièrement intéressant quand il révèle non seulement ce qu'il a vu, mais aussi le fait qu'il a été vu. Olearius raconte ainsi l'accueil que lui et ses compagnons ont reçu dans un monastère où ils devaient passer la nuit :

« Le plus vieux nous fit un préfent de raves, de petits concombres confits au fel & au vinaigre, de pois verds, & de deux bougies ; & nous reconnûmes fa liberalité d'une pièce d'un écu, qui le gagna fi bien, qu'il nous ouvrît fon Eglise, contre la coûtume du pays, & prit fes habits facerdotaux pour nous les faire voir. Il nous montra fur le portail de l'Eglife les miracles de St. Nicolas, peints à la mode du pays, fort groffiérement & fans aucune proportion. Audeffus de la porte étoit représenté le dernier Jugement, où le Moine nous fit remarquer un homme habillé à l'Allemande, & nous dit que les Allemands & les autres Nations feroient auffi bien fauvez que les Mofcovites, pourvû -- qu'ils euffent l'ame Mofcovite » (p. 27)

La curiosité d'Olearius trouve une réponse directe, et le spectacle implique désormais les deux parties puisque ce ne sont plus seulement les Allemands qui sont spectateurs, mais le prêtre russe qui devient acteur (il change d'habits) et « maître de jeu » (montrant l'église et expliquant le décor) et qui va même jusqu'à violer la règle qui interdit aux étrangers d'entrer dans l'église. On perçoit également le regard du moine russe sur les autres qu'il voit à travers sa propre tradition : pour être sauvé, il faut « avoir une âme russe ».

9. D'après l'édition russe (p. 8-10). Phrase absente de l'édition française.

Encore une fois, Olearius n'émet pas de jugement, à part, peut-être, une petite remarque sur l'icône de saint Nicolas, qui, comme les icônes « peintes et non gravées ¹⁰ », trahit selon lui un manque de culture artistique et l'ignorance des lois de la peinture (que lui-même respecte scrupuleusement). Il ignore ici le langage symbolique des icônes et leur code de lecture spécifique ¹¹, les regardant à partir de sa propre culture, tout comme le prêtre russe regarde les ambassadeurs étrangers.

Olearius veut se retirer derrière la série de tropes-images (comme la description des participants des processions par métonymies ou par leurs attributs métaphoriques) et l'abondance des détails dans les gravures (où souvent il tient à remplir tout l'espace du tableau). Pourtant, plus il va vers l'Orient, plus sa position de narrateur implicite, qui se cache sous un dense assemblage de citations, et parle par la voix d'autorités reconnues se transforme en celle de narrateur explicite, chez qui résonne clairement le « moi », comme par exemple lorsqu'il s'agit de la religion orthodoxe, point de forte divergence avec le protestantisme de l'auteur. Ainsi, comme le moine russe cité plus haut, il a ses propres idées, tout aussi catégoriques, sur l'édification et le salut des Russes : tant qu'ils n'apprendront pas l'art du prêche des protestants, ils resteront dans le péché ¹². De nombreuses citations, de Sénèque à Lactance, viennent d'ailleurs appuyer cette affirmation. Sa position affichée de « témoin neutre » reste utopique – comme dans ses gravures, représentations « très exactes », où le « signe d'objectivité », selon la terminologie de Roland Barthes ¹³, masque, à l'insu de l'auteur, d'autres signifiés. Cette position, il s'en écarte régulièrement dans son texte (par exemple en reproduisant savamment des préjugés à

10. Il y revient de façon systématique (« ils ont des images peintes en huile sur du bois, d'un très méchant coloris, & fans aucune proportion, de la hauteur d'un pied, & un peu plus longues que larges », p. 350).-

11. Pavel Florenskij, « Obratnaja perspektiva » (La perspective inversée), *Trudy po znakovym sistemam*, III, Tartou, 1967

12. « Tant qu'il n'auront pas de prêches et d'entretiens sur les questions religieuses, je pense que les russes n'arriveront pas à la juste voie, ni à la juste manière de vivre, car personne ne montre à ceux qui se perdent le chemin de la vérité », d'après l'édition russe (p. 312). Phrase absente de l'édition française.

13. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » (1964), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Seuil, 1993, p. 1423-1424.

14. Comme ces notes désobligeantes envers les Tatares : « C'est une nation vraiment barbare & épouvantable à voir [...] Elle ne laisse pas de faire beaucoup de mal au Grand-Duc, par les courtes & pillages qu'elle fait incessamment sur ses Sujets. [...] de forte que pour les faire demeurer chez eux le Grand-Duc est obligé de fournir qu'ils envoient de temps en temps de ces Ambassadeurs, qui ne tendent qu'à attraper

partir d'ouvrages existants sur la Russie ou en reprenant les paroles du Tsar à propos des Tatares ¹⁴), ou dans ses illustrations comme l'*Histoire de Loup et d'Ours* (p. 119) qui attaquent les paysans, ou les *Hommes et Femmes Samoiedes avec leurs habits et leurs armes* (p. 178) où non seulement ces attributs, mais aussi les visages et les gestes expriment la « russéité sauvage », présentée pour l'étonnement et le jugement des Occidentaux civilisés.

Ainsi, en cherchant à copier la réalité « exactement », il la transforme profondément. Ceci d'autant plus que l'image reproduite n'est déjà pas innocente ¹⁵ : ce qu'il voit et reproduit lui a été montré. Dès l'origine l'image est codée, et Olearius n'en possède pas nécessairement le code. Parfois aussi les Russes, non seulement présentent un spectacle, mais en donnent également la clé, souvent avec des aspects politiques : comme, par exemple, lors de *La fête de Pâques Fleuries* (ou *Procession à l'âne* selon la terminologie russe), observée par Olearius sur la Place Rouge le 10 avril 1636. La description, citée ci-dessous, accompagnée d'une gravure (voir image 2), est un des rares témoignages de cette cérémonie qui symbolisait l'entrée du Christ à Jérusalem.



Image 2. La procession à l'âne devant le Kremlin de Moscou, in *Voyage du sieur A. Olearius, Leide, 1717*

quelques présents ; & le Grand-Duc ne se foucieroit pas beaucoup de la dépenfe qu'il faut faire, fi elle feroit à faire entretenir la paix avec ces Barbares ; mais ils ne la gardent que jufqu'à ce qu'ils retrouvent l'occafion de profiter de la rupture » (p. 62-63).

15. Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

LA RUSSIE PRÉSENTÉE À OLEARIUS : LA FÊTE DE PÂQUES FLEURIES

« Le dixième (avril), qui étoit le jour de *Pâques Fleuries*, les *Moscovites* firent une belle procession, pour représenter l'entrée de *Nôtre-Seigneur* dans *Jerusalem*. Et afin que nous pûffions la voir à nôtre aise, parce que nous avions témoigné du désir pour cela, le Grand Duc envoya aux Ambassadeurs leurs 2. chevaux ordinaires, & 15. autres pour leur fuite. Il nous fit aussi garder un lieu un peu élevé auprès de la porte du Château, d'où l'on fit retirer le peuple, qui s'y trouvoit au nombre de plus de dix mille personnes. Les Ambassadeurs de *Perse* eurent leur place derrière nous sur le petit théâtre [...].

Le Grand Duc, après avoir assisté au service divin qui se fit dans l'Eglise *Nôtre-Dame*, sortit du Château avec le Patriarche, en fort bon ordre.

Premièrement marchoit un très grand chariot fait d'aix clouez ensemble, mais bas monté, trainant un arbre, duquel pendoient quantité de pommes, figes & raisins, & sur lequel étoient assis 4. garçons avec leurs surplis, qui chantoient le *Hosanna*.

Après cela suivoient plusieurs Prêtres avec leurs surplis & chafubles, portant sur de longues perches plusieurs croix, bannières & images, dont les uns chantoient & les autres encensoient le peuple.

A la suite de cela, marchoient les principaux *Gostes*, ou Marchands.

Après eux les Diacres, Commis, Secretaires, *Knez* & *Bojares*, tenans la plupart des palmes à la main, & précédant immédiatement le Grand Duc, qui étoit très-richement vêtu, ayant la Couronne sur la tête & étant mené sous les bras par les deux principaux Conseillers d'Etat, *Knez Iuan Borisowitsz Cyrcaski* & *Knez Alexey Michaëlowits Lwow*, & tenoit lui-même par la bride le cheval du Patriarche qui étoit couvert de drap, & déguisé en âne.

Le Patriarche qui le montoit avoit sur la tête un bonnet rond de satin blanc, en broderie de très-belles perles, & par dessus une très-riche couronne. Il tenoit de la main droite une belle Croix de diamants, dont il se feroit pour bénir le Peuple, qui recevoit la bénédiction avec beaucoup de respect & de devotion, baissant la tête, & faisant incessamment le signe de la Croix.

Il avoit auprès & derrière lui les Metropolitanains, Evêques & autres Prêtres, dont les uns portoient des livres, & les autres des encensoirs.

Il s'y trouva près de cinquante jeunes garçons, la plupart vêtus de rouge, qui ôtoient leurs cafaques, & les mettoient sur le chemin : les autres avoient des pièces de drap d'une aune de long, de toutes sortes de couleurs ; qu'ils couchoient par terre, pour y faire passer le Grand Duc et le Patriarche.

Le Grand Duc étant arrivé vis-à-vis du lieu où nous étions s'arrêta, & nous envoya son premier Truchement, *Jean Helmes*, pour nous demander l'état de nôtre santé, et ne fit continuer la procession que l'on ne lui eût porté nôtre réponse. Après quoi il entra dans l'Eglise, où il demeura environ une demi-heure. Au retour, il s'arrêta encore au même lieu, pour faire dire aux Ambassadeurs qu'il leur enverroient à diner des mets de sa table ; ce qu'il ne fit pas pourtant, mais au lieu de cela, l'on nous doubla nôtre ordinaire.

L'honneur, que le Grand Duc fait au Patriarche de lui mener son cheval, lui vaut 400. écus, que le Patriarche est obligé de lui donner. Les mêmes cérémonies se font le jour de *Pâques Fleuries* par toute la *Moscovie*, où les *Metropolitains & Evêques* représentent la personne du Patriarche & les *Weivodes* ou Gouverneurs celle du Grand Duc ¹⁶. »

La description est celle d'un spectacle ; aux ambassadeurs qui veulent y assister on propose les « meilleures places », sur une sorte de « loge » surélevée. On retrouve la précision d'Olearius dans la description de l'ordonnancement, des décors et du scénario (d'après le récit évangélique de l'Entrée dans Jérusalem), qui est ici interrompu par deux fois par les signes d'attention envers les ambassadeurs étrangers. Les processions de ce type étaient connues partout dans le monde chrétien ¹⁷. Olearius fixe, particulièrement, les éléments frappants par rapport à la tradition occidentale : c'est tout d'abord la présence et le rôle du tsar.

Sur la gravure son groupe apparaît sur le côté droit où on peut, avec un peu d'effort, distinguer le patriarche sur un cheval « déguisé en âne » (ce que pas un seul observateur étranger n'a manqué de souligner ¹⁸), et mené par le tsar. Il est à noter qu'à Byzance, dont la Russie a hérité sa tradition chrétienne, et où il eût été facile de trouver un âne, c'est sur un cheval nullement déguisé que l'Empereur lui-même entrait dans la ville. On peut voir dans cette spécificité russe un signe non explicité de ce « christianisme russe » souvent décrit par la suite ¹⁹, qui insiste sur l'humilité du Christ.

La position du tsar est également révélatrice : c'est lui qui mène le cheval du Patriarche ; selon certains témoignages, il enlève sa couronne ²⁰. Le pouvoir politique s'abaisse devant le pouvoir spiri-

16. Adam Olearius, *op. cit.*, p. 135-138. Ce témoignage et ce dessin ont été publiés in Jean-Claude Roberti, *Fêtes et spectacles de l'Ancienne Russie*, Paris, Éditions du CNRS, 1980, p. 24-25, 58.

17. Voir notamment A. Baumstark, « La solennité des palmes dans l'ancienne et la nouvelle Rome », in *Irenikon*, tome XIII, n. 1, 1936, p. 3-24, pour la pratique romaine et byzantine, et l'analyse de Jean-Claude Roberti, « La Solennité des Palmes dans la troisième Rome », *Istina*, 1977, N° 4, p. 367-381 pour la pratique russe.

18. Voir par exemple A. Jenkinson (1558), « Un cheval drapé de lin blanc jusqu'au sol, les oreilles allongées par un morceau d'étoffe ressemblant à des oreilles d'âne » (*Fêtes et spectacles...*, *op. cit.*, p. 23), ou J. Struys (1669), in *Les Voyages de J. Struys en Moscovie, en Tartarie, en Perse*, Amsterdam, MDCLXXXI, p. 122.

19. Voir par exemple Pierre Pascal, *La Religion du peuple russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

20. Carlisle (1664), *La Relation de trois ambassades*, Paris, lib. Jannet, 1857, p. 111-114. Sur les origines et l'évolution de cette procession dans la Russie ancienne, voir la remarquable analyse de Jean-Claude Roberti dans « La Solennité des palmes dans l'ancienne et la nouvelle Rome » (art. cit., voir n. 17).

tuel, le « royaume de César » s'écarte devant le « royaume de Dieu ». Pierre le Grand ne s'y trompera pas, qui interdira la procession, avant de soumettre l'Église à l'État.

Olearius est plus sensible à cette dimension politique. S'il reste fidèle à sa position d'observateur neutre, il souligne tous les détails révélateurs des relations entre le tsar et le patriarche (il précise le montant de la somme payée par ce dernier au premier pour qu'il mène son cheval), mais aussi des rapports du tsar et des ambassadeurs.

La présence des ambassadeurs perses est ici significative ²¹. Le fait d'inviter des non-chrétiens à une cérémonie religieuse est tout à fait nouveau. Olearius, qui est pourtant chrétien, signale à plusieurs reprises qu'il n'a pas été admis dans une église parce qu'il est étranger ²². Ici, même des musulmans sont invités. Cela confirme la dimension politique remarquée par Olearius, et qui se renforcera encore vers la fin du XVII^e siècle, où la procession à l'âne devient un spectacle à la fois pour le peuple et pour les ambassadeurs étrangers destiné à montrer le pouvoir et la grandeur de la Russie. D'où le développement du côté spectaculaire : l'arbre traîné devant le Patriarche est chargé de plus en plus des fruits les plus divers et exotiques (la préparation de l'arbre prenait plusieurs jours), les costumes des participants de la procession deviennent de plus en plus riches. Le « rôle » du tsar devient aussi plus actif, il ne craint pas d'arrêter la procession pour prendre des nouvelles des ambassadeurs ²³, affirmant ainsi devant ceux-ci son autorité, afin de compenser la situation d'infériorité où le place son rôle.

Cette démonstration du prestige de l'État russe, clairement fixée par l'image verbale et gravée d'Olearius, nous ramène à la dimension de spectacle, cette fois consciemment préparé et joué par les Russes.

LE DIALOGUE ENTRE LE TEXTE ET L'IMAGE

« ... cependant, les Cartes Géographiques & la plûpart des Figures, qui se trouve dans les éditions originales, font très neceffaires pour montrer comme à l'oeuil ce qu'on ne fcauroit comprendre par la feule Description ²⁴. »

21. *Fêtes et Spectacles*, op. cit., p. 24-25.

22. « [...] quand au commencement de nôtre voyage quelques uns de nos gens y entroient imprudemment, on les prenoit d'abord par les bras & on les en faifoit fortir, bien fouvent même on balayoît après d'eux » (360).

23. *Fête et Spectacle*, op. cit., p. 22.

24. *Avis de l'Imprimeur au lecteur*, in Olearius, op. cit.

La gravure rend sensible ce croisement des deux optiques – d'une part, l'étranger par son regard élabore une « image de la Russie », d'autre part, les Russes eux-mêmes lui proposent leur « image de la Russie » destinée aux ambassadeurs.

L'emploi des deux moyens d'expression des différents messages connotés pose le problème de leur interrelation. L'image ici n'illustre pas simplement le texte, sa fonction n'est pas même d'élargir le message verbal et, de son côté, le texte génère des sens qui ne se révèlent pas dans l'image visuelle. Ce qui est original ici c'est que le texte et l'image échangent en partie leurs fonctions naturelles : c'est l'image qui raconte, elle fixe la procession dans toute sa durée, et réunit le début (la sortie par les portes du Kremlin) et la fin (l'arrivée dans l'église Saint-Basile). On peut ainsi « lire l'image » pour embrasser d'un coup la structure spatio-temporelle de l'événement. Alors que le récit, très descriptif, cherche surtout à faire surgir une série d'images et propose un tableau coloré (car les couleurs n'apparaissent que dans le texte). Il donne à voir des détails signifiants et pittoresques (la métamorphose du cheval) ou frappants par leur richesse (« broderie de tres-belles perles », « une belle Croix de diamants », etc.).

Le texte enracine le témoignage dans l'histoire : il commence par une date précise et se termine en replaçant la procession dans le contexte russe de l'époque ; il cite des personnalités connues (« les deux principaux Confeillers d'État, *Knez Iuan Borifowitz Cyrcaski & Knez Alexey Michaëlowits Lwou*»). Ces précisions permettent non seulement de dater la procession (contrairement à la gravure), mais aussi d'esquisser une étape importante de son évolution, significative des mutations de la société russe dans cette époque riche en bouleversements.

Le dessin révèle le récit évangélique sur lequel se fonde la procession et l'image renvoie à son prototype. La cérémonie est la mise en scène de l'icône russe de l'Entrée à Jérusalem, elle devient l'icône vivante de la fête : on voit « un arbre [...] fur lequel étoient affis 4. garçons avec leurs furplis », « des pièces de drap d'une aune de long » couchées « par terre, pour y faire passer le Grand Duc et le Patriarche », le peuple « palmes à la main »... La couleur rouge des vêtements des « cinquante jeunes garçons », « qui ôtoient leurs casaques, & les mettoient sur le chemin » est aussi empruntée à l'icône.

La gravure donne une impression globale et immédiate de la fête, sans faire de distinctions sémantiques, ni de gros plans sur des détails particuliers (réservés au texte). Dans la composition rien

n'est mis en avant, pas même le groupe du Tsar et du Patriarche ou celui du chariot, mais tout reste inscrit dans un même ensemble, parfois jusqu'à l'illisibilité (dans certaines éditions).

Cette unité vient essentiellement de la présence et de la participation du peuple, manifestant l'intérêt nouveau de l'époque pour le personnage collectif (comme en témoignent par exemple, les gravures de Jacques Callot²⁵). Le peuple, « qui s'y trouvoit au nombre de plus de dix mille personnes » (et le graphiste semble vouloir représenter le chiffre littéralement), forme deux types de spectateurs séparés par le cercle de la procession : à l'intérieur le peuple participant (souvent agenouillé ou avec des gestes d'étonnement), à l'extérieur ceux qui paraissent regarder l'action avec une certaine distance (un point de vue qui est celui de l'auteur qui observe l'action « de loin » et depuis « un lieu un peu élevé auprès de la porte du Château²⁶ »).

Le « moi » de l'auteur, tout à fait présent dans le texte, est atténué par l'usage partiel de la perspective inversée (ici un point de vue de haut qui fait coïncider le début et la fin de la procession avec une forme d'ouverture vers le spectateur). Mais cette dernière ne va pas jusqu'au bout et s'arrête au mur du Kremlin qui reste impénétrable au regard (en fait, il n'entre pas dans le cadre de l'intérêt de l'auteur qui se concentre sur le déroulement de la procession). Elle est en même temps manifestement associée à une perspective directe, mais dont le centre optique se dédouble (il y a au moins la porte du Kremlin et celle de l'église Saint-Basile qui marquent le départ et l'arrivée du cortège). L'espace formé par ces lignes de fuite non seulement entraîne le spectateur à l'intérieur du tableau, mais aussi s'ouvre vers lui : les figures du premier plan se détournent de la procession pour s'adresser à lui et lui faire partager leur étonnement.

La coïncidence du plan de l'histoire et de celui de l'éternité est manifesté par le croisement de ces deux perspectives : directe, qui marque le point de vue subjectif, et inversée, propre à l'icône, qui correspond à la volonté de l'auteur de tout inclure.

Si l'absence totale de perspective dans la représentation de la « Grande Procession des Moscovites » du 22 octobre, purement descriptive et bidimensionnelle, souligne sa position d'observateur

25. Voir par exemple « Fête sur la place Signori à Florence ».

26. On peut le voir explicitement sur d'autres dessins-témoignages plus tardifs (1661) dans l'Album de M.A. Meyerberg (cité dans *Fêtes et Spectacles...*, fig. 3 d'après éd. SPb, 1903, doc. 33).

objectif, la représentation de la fête de Pâques Fleuries est assez différente de ce point de vue. Notant le caractère spectaculaire de la cérémonie (il en parle explicitement dans les termes de la représentation), l'auteur construit son tableau en conséquence, créant une « boîte théâtrale » où la place se transforme en espace scénique ²⁷, dont le mur du Kremlin et l'église de saint Basile forment le décor devant lequel le spectateur est présent comme participant et observateur.

Ces deux types d'images, descriptive et représentative, gardent en commun la volonté de donner un tableau intégral, où chaque détail est important, mais où aucun n'est souligné. Toutes deux y tendent par leur représentation du temps qui réunit le début et la fin. Mais si dans la première le point de vue de l'observateur est absent, dans la seconde il est parfaitement défini.

La coexistence d'au moins deux perspectives, marque d'une époque qui cherche un nouveau langage artistique entre l'anonymat médiéval et la personnalisation de la Renaissance ²⁸, nous ramène à la complexité d'Olearius dont l'objectivité de l'approche le dispute à la subjectivité du regard, comme nous l'avons déjà vu dans la partie écrite de son témoignage. La façon d'user de la perspective, cette « forme symbolique ²⁹ », comparable à la « position de l'auteur » dans le texte (qu'Olearius tient habituellement à cacher), le montre à sa manière.

Ceci explique pourquoi il devient indispensable de doubler l'image textuelle d'une image gravée : le dessin ne sert pas seulement à satisfaire le désir esthétique de l'auteur, qui manifeste sa maîtrise de cet art en illustrant le texte, mais c'est un complément indispensable qui exploite les possibilités d'un autre langage, « la parole muette » de Platon ³⁰, à travers la perspective, la disposition des lignes, le choix (ou l'absence de choix) sémantique des objets représentés.

Le message comporte donc une partie à voir et une autre à lire qui entrent en dialogue permanent. Ainsi des inscriptions en toutes lettres apparaissent sur les gravures (parfois avec des erreurs : le « Kremlin » d'Olearius est en réalité l'église Saint Basile), ins-

27. À propos de la « théâtralité de la perspective », voir B.A. Uspenskij, « K issledovaniju jazyka drevnej živopisi », in L.F. Jegin, *Jazyk živopisnogo proizvedenija*, Moskva, 1985, s. 10.

28. À propos de la liaison entre la perspective et la vision du monde, voir *ibid.*, s. 12.

29. Erwin Panofski, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

30. Platon, *Phèdre* (275, e)

criptions qui peuvent prendre des dimensions importantes (p. 396-397), devenant un véritable empiètement du texte sur l'image, dans laquelle elles s'inscrivent harmonieusement respectant les lois de la symétrie et de la répétition. Ou à l'inverse sur une carte, qui a son propre langage spécifique, peut apparaître une image. Sur celle d'Arkhangelsk par exemple apparaît un homme sur un traîneau en forme de bateau, mené par des rennes (p. 159). Ici l'image est devenue un prolongement d'une écriture codée où, par la juxtaposition de deux systèmes sémantiques différents, on obtient un effet de présence d'une réalité étrangère (« il fait froid »), représentée par ailleurs de façon très schématique.

La gravure de la *Fête de Pâques Fleuries* donne un exemple intéressant de ce dialogue, où la parole et l'image se retrouvent comme « des fragments d'un syntagme plus général, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l'histoire, [...] de la diégèse ³¹. » Ce dialogue est rendu possible, en particulier, grâce au caractère théâtral ³² de l'écriture d'Olearius, par l'expression des catégories fondamentales du temps et l'espace, où la perspective (sémantique et spatiale), révèle la position de l'auteur et celle du spectateur.

Le but final du dessin (et de l'ensemble de l'ouvrage), la représentation de la Russie, passe par de multiples signifiants, depuis les barbes et les chapeaux (qui permettent de distinguer « les kniaz, les boyards, & les ministres » qui « portent dans les cérémonies des renards noirs, de la hauteur d'une demiaune » et le peuple en « bonnets courts » (p. 199), ou les encensoirs répétés systématiquement (où les possibilités des eaux-fortes dans le rendu du mouvement fugitif sont bien utilisées), jusqu'à la présence du tsar et de tous les attributs qui doivent montrer la richesse de la Russie sur un splendide fond de coupoles qui par leurs formes et par leurs croix affichent leur appartenance à la Russie et à l'Orthodoxie.

Ainsi, la représentation « très exacte » annoncée par l'auteur dans le titre et plusieurs fois soulignée dans le dédicace à son souverain, Frédéric Duc de Holstein, apparaît modifiée à plusieurs reprises, chargée de multiples codes, où derrière l'objectivité affichée, il donne une image de la Russie globale et condensée, loin d'être objective, et qui propose sans le savoir des schémas et des

31. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 1422.

32. Sur cette question voir Iu. Lotman, « Souvent la vie et la peinture dialoguent à travers le théâtre, qui remplit alors la fonction de code intermédiaire, de code-interprète », (« Teatral'nyj jazyk i živopis' », in *Teatral'noe prostranstvo*, Moskva, 1979, p. 247).

images qui seront repris par les générations suivantes pour devenir des stéréotypes de la « russité ».

UNE MISE EN IMAGE PAR LA POSTÉRITÉ

En effet, la plupart des détails choisis par l'auteur pour désigner celle-ci, détails inconnus des étrangers et qui éveillent sa curiosité, deviendront plus tard des clichés évidents pour désigner la Russie. Depuis le XVIII^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, quelle publicité ne reproduit pas la cathédrale Basile le Bienheureux ou le Kremlin avec ses fameuses horloges et ses coupes dorées.

La mise en image effectuée par Olearius et reprise par les générations suivantes s'étend au tableau moral du peuple russe : un peuple intelligent mais rusé, inculte (« ils n'apprennent point d'art ni de science, & ils n'appliquent point leur esprit à l'étude » (p. 203), déraisonnable et ignorant des limites (« ils boivent de l'eau de vie à toute heure, avant, pendant, après le repas [...] ils en prennent même jusqu'à ce qu'ils demeurent couchés par terre. » (p. 215). Tout ceci tend à créer une image mythique du peuple russe qui sera celle des siècles futurs³³.

De nouveau, cela entre en contradiction avec la méfiance d'Olearius lui-même vis-à-vis de toute forme d'imagination dans la représentation du pays (il reproche « aux ouvrages modernes » d'avoir « plus l'air de fables et de contes, que de véritables histoires³⁴ »). Il poursuivra après son retour en Holstein sa démarche visant à transmettre une « image véritable » et « en grandeur naturelle », en créant une des meilleures *Kunst-Kammer*³⁵ d'Europe où il regroupera les objets variés rapportés de ses voyages (et dont on peut avoir une idée d'après le catalogue illustré, édité en 1666³⁶). Parmi les images exotiques et étonnantes des pays étrangers, des animaux rares empaillés, des cornes et des squelettes, des coquillages extraordinaires, on trouve des poupées habillées de vêtements traditionnels russes masculins et féminins.

33. Voir Michel Mervaud et Jean-Claude Roberti, *Une infinie brutalité, l'image de la Russie dans la France des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Institut d'études slaves, 1991, p. 7-9, 157.

34. Adam Olearius, *op. cit.*, Dédicace.

35. L'idée de la *Kunst-Kammer* a été reprise en Russie par Pierre le Grand qui avait notamment installé un globe gigantesque construit sous la direction d'Olearius, représentant la surface terrestre à l'extérieur, et la voûte céleste à l'intérieur. Dans ce globe dix personnes pouvaient travailler simultanément, en observant les mouvements des planètes selon le système de Copernic.

36. Adam Olearium, *Die Gotterffische Kunst-Kammer*, Fabr, 1666

De même que la *Kunst-Kammer* (ancêtre des musées ethnographiques et naturalistes) marquait la frontière entre la faune et la flore étrange mais naturelle, et le monde chimérique, la représentation matérielle de l'étranger dans un tel endroit était une affirmation de son existence qui opposait une image réelle à l'image fantasmagorique d'un peuple lointain et inconnu. En même temps ce peuple reste étrange, pour ne pas dire barbare, dans ses habits étonnants.

On le voit sur la gravure qui ouvre ce catalogue et qui représente une scène avec « des Européens » au premier plan (un monsieur sorti tout droit d'une pièce de Molière et une dame avec un masque), puis des personnages en habits curieux au deuxième plan (un kniaz russe et le sultan perse), enfin, tout au fond, une petite figure étrange, signe d'un monde encore plus lointain : un « sauvage ». Au-dessus de ces représentants de diverses cultures, comme sortis de divers récits de « voyages très curieux », plane un aigle portant une feuille (comme la colombe de Noé avec le rameau, signe d'une terre proche, mais encore inconnue). La feuille s'ouvre comme une carte, mais reste presque blanche, comme une invitation à la remplir, à découvrir des pays, à poursuivre un travail jamais achevé.

L'intérêt pour le lecteur contemporain du retour à cet état vierge, au début des voyages et aux premières images des pays découverts, est constant³⁷. Il y trouve le « témoin d'un langage³⁸ » qui est simultanément d'une précision mathématique, et tout à fait imagé, où se manifeste toute la curiosité encyclopédique de l'époque, mais où reste perceptible aussi la voix du pays représenté. Ce « Pline du Holstein³⁹ » ne perd d'ailleurs jamais de vue son lecteur futur, à qui il s'adresse depuis les pages de son journal et ses dessins (comme les spectateurs étonnés qui cherchent à dialoguer avec nous sur la gravure de la *Fête de Pâques Fleuries*), lui le narrateur jamais étonné dont « l'ouvrage ne contient que la vérité toute pure, sans aucun mélange de faufjeté⁴⁰ », et qui se représente ainsi devant la postérité.

Université Marc Bloch (Strasbourg II)

37. Ce dont témoigne, entre autre, une réédition russe récente du *Voyage... d'Olearius* (Moskva, « Rossijskie smena », 1996) par un autre Olearius (Christian), revenu quatre siècles plus tard sur les traces de son ancêtre, avec une mission semblable (au service d'une entreprise commerciale).

38. J. Rancière, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 35.

39. A.M. Laviagin, *Opisanie...*, *op. cit.*, s. XX.

40. Adam Olearius, *op. cit.*, Préface.

