

**La notion de « starina »
au tournant du XX^e siècle
et la « valeur d'ancienneté »
d'Aloïs Riegl**

EWA BÉRARD

Dans les premières années du XX^e siècle, un seul et même concept culturel apparaît simultanément dans deux endroits d'Europe, à Saint-Pétersbourg et à Vienne. Il est forgé à partir de mêmes prémisses et il se présente, ici et là, comme révélateur de la modernité. Pourtant, entre les deux auteurs, aucun lien apparent, aucun contact, aucune association de noms, non plus, faite par des contemporains. Mais ce rapprochement ne nous semble pas fortuit. Son intérêt est de montrer que huit ans à peine après la mort d'Alexandre III qui avait « congelé » son empire, la Russie est de nouveau présente en Europe, de plain-pied dans son espace de modernité ; elle en importe des idées autant qu'elle en apporte. Ce rapprochement permet aussi d'attirer l'attention sur les premières manifestations de l'esprit d'avant-garde, et plus précisément du futurisme, qui ne devait s'épanouir qu'une décennie plus tard. Il illustre enfin le processus par lequel une expression issue du langage courant – en l'occurrence le terme *starina* – *ancienneté* – prend la valeur de mot-phare d'une période, en l'occurrence du Siècle d'argent.

En 1907, Mstislav Doboujinski peintre et graphiste du *Monde de l'art*, écrit de Saint-Pétersbourg à son ami Alexandre Benois, qui se trouve depuis janvier 1905 à Paris :

Vous serez ravi d'apprendre la création ici de la Société des amis du Vieux Pétersbourg. Le « ferment » – c'est bien sûr vous et *Le Monde de l'art* [...] En général, l'intérêt pour les choses anciennes [*starina*] est évident. La revue *Les Années anciennes* vient de paraître, [avec] des jeunes gens intelligents, admirateurs fervents de Pétersbourg et de toute chose ancienne...¹

Le Monde de l'art et les amis de Diaghilev proclamés « ferment » de l'engouement pour le passé, cette association d'idées pose un problème. Comment se fait-il que les hommes qui étaient partis en guerre contre les conventions artistiques du XIX^e siècle, qui s'étaient proclamés hérauts d'une esthétique nouvelle et d'une façon nouvelle de concevoir l'artiste, tournant résolument le dos au passé, se retrouvent soudain aux sources de « l'intérêt pour la chose ancienne » ? Cette question n'est pas neuve, elle a déjà été posée à plusieurs reprises par des historiens du Siècle d'argent, le présent article en propose toutefois un éclairage différent². Quand le vénérable Vladimir Stasov, apôtre des Ambulants et autorité incontestée sur la scène culturelle russe avait traité Diaghilev, au lendemain de son exposition des peintres modernistes russes et finlandais en 1898, de « décadent en titre » [*dekadentskij starosta*]³, celui-ci a rétorqué que pour être décadent, il eut fallu avoir connu un apogée, autrement dit, avoir une histoire de l'art glorieuse. Une légitimation par tradition était cruciale pour ceux qui voulaient aller de l'avant. C'est cette même pensée qu'exprimera *a posteriori* Andreï Bely dans une tentative de définir le paradoxe, voire la richesse et l'originalité

1. A. N. Benua *i ego adresaty. Perepiska s M. V. Dobužinskim 1903-1957* [A. N. Benois et les destinataires de sa correspondance. Correspondance avec M. V. Doboujinski 1903-1957], éd. I. I. Vydrin, SPb., 2003, lettre du 8 avril 1907, p. 27.

2. Cf. par exemple, G. Ju. Sternin, *Xudožetsvennye žizn' Rossii na rubeže XIX-XX vekov* [La vie artistique en Russie au tournant du XX^e siècle], M., 1970, et *Id.*, *Xudožetsvennaja žizn' 1900-1910-x godov*, [La vie artistique des années 1900-1910], M., 1988, p.167. Katerina Clark, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Harvard, Harvard Un. Press, 1995, p. 54-73.

3. V. V. Stasov, *Izbrannye proizvedenija v 3-x tomax*, [Œuvres choisies en 3 volumes] t. 3, p. 221-219. Cité in N. P. Lapšina, *Mir Iskusstva. Očerki istorii i tvorčeskoj praktiki* [Le Monde de l'art. Son histoire et sa pratique de création], M., 1977, p. 39.

intellectuelle de ce tournant du siècle : « C'est dans notre parti pris futuriste qu'il faut chercher les racines de nos excursions passéistes et de nos restaurations impossibles. Cette autre manière de regarder "en arrière" fut pour nous une manière exaltante de regarder "en avant"⁴ ». En d'autres mots, pour avoir la capacité de se projeter dans le futur, il était nécessaire à ces « jeunes gens intelligents » de s'approprier tout d'abord le passé, de le saisir, le décrire, le comprendre, mais comprendre autrement. Le mot d'ordre « en arrière » fut salué et suivi justement parce qu'il frayait la voie « vers l'avant ».

Pour *Le Monde de l'art* comprendre le passé « d'une autre manière » voulait dire, avant tout autre chose, écrire l'histoire de l'art russe. « Apprendre, apprendre et encore une fois apprendre », tel est, en ce tournant du siècle, le mot d'ordre qui va de Piotr Struve à Vladimir Lénine. Pour Diaghilev et ses compagnons, cet apprentissage doit se faire dans les musées, les ateliers de l'Europe et auprès des collectionneurs et des maîtres européens. *Le Monde de l'art* se fait apôtre de *prosvetitel'stvo* – la diffusion des Lumières – non pas à l'usage du peuple mais à l'usage des couches cultivées, voire des artistes eux-mêmes, ignorants de l'héritage européen. Et l'école russe ? L'école russe doit d'abord être rassemblée, systématisée, décrite. Les hommes du *Monde de l'art* s'attèlent à la découvrir, à construire un savoir, une discipline, celle de l'histoire de la peinture russe. Serge Diaghilev réunit des matériaux pour une *Histoire du portrait russe au XVIII^e siècle*, Alexandre Benois complète son *Histoire de la peinture russe au XIX^e siècle*. Dans ce travail, on ressent cruellement, à Saint-Petersbourg, le manque d'ouvrages, de monographies, d'albums, sans parler de musées. Le premier manuel d'histoire de l'art fut composé à partir de reproductions qu'Alexandre Benois avait ramenées de son « tour » de jeune homme en Allemagne. Quand, en 1900, le même Benois prend la direction de la revue *Les Trésors de l'art russe* (*Xudožestvennye sokrovišča Rossii*), il décide de lui donner la forme de « musée adapté au format des bibliothèques privées », destiné au public d'artistes et d'artisans d'art. *Le Monde de l'art* sera le premier à poser la question du musée public et national, et de la muséologie, autrement dit de la philosophie et de la pratique de la sauvegarde des artefacts. Il reproduit l'article d'Adolf Furtwängler, directeur de la Glyptothèque de Munich, *Über Kunstsammlung in alter und neuer Zeit*, avant

4. Andrej Belyj, *Na rubeže dvux stoletij* [À la frontière de deux siècles], M. – L., 1930, p. 5

de publier un article de Diaghilev « Sur les musées russes⁵ ». Enfin, Diaghilev inaugure l'année 1903 avec un numéro de sa revue consacré entièrement à Saint-Pétersbourg. À côté des photographies inédites des bâtiments baroques et néo-classiques, un volumineux cahier d'illustrations présente des œuvres originales d'Eugène Lanceray, d'Alexandre Benois et d'Anna Ostrooumova-Lebedeva consacrées au paysage urbain pétersbourgeois. Une note d'Alexandre Benois, « Le Pétersbourg pittoresque » (*Živopisnyj Peterburg*), complète cet ensemble. C'est un péan à la gloire des beautés néo-classiques de Saint-Pétersbourg, de son « sévère esprit romain, esprit de l'ordre et de l'existence portée à la perfection ». En référence transparente à l'article de Furtwängler, il présente Saint-Pétersbourg comme un musée *in situ*, un ensemble urbain unique en Europe, où la collection de monuments d'architecture du XVIII^e siècle est demeurée à l'abri de la destruction et des désastres de la construction moderne⁶. Ce bref article d'Alexandre Benois donnera naissance à tout un courant que Serge Makovski baptisera « rêveurs passésistes » (*retrospektivnye mečtatelj*)⁷. Ces créateurs du modernisme, organisateurs des expositions d'art contemporain et d'Art déco, devenaient, à l'instar des frères Goncourt en France ou de John Ruskin en Angleterre, hérauts de l'esthétique des temps passés.

Dans les travaux d'historiens sur la nébuleuse du *Monde de l'art*, la question de leur passéisme (« rétrospectivisme ») et des raisons qui l'avaient motivé a été posée laissant cependant de côté, dans l'ombre, une voix qui appartenait au contemporain d'Alexandre Benois et venait qui plus est de l'intérieur du *Monde de l'art*. Il s'agit de l'article de Dmitri Filosofov publié dans *Monde de l'art* en 1902 « L'art contemporain et le campanile de Saint-Marc⁸ ». Il s'agit

5. A. Furtvengler [Adolf Furtwängler], « O xudožestvennyx xraniliščax starogo i novogo vremeni » [Über Kunstsammlung in alter und neuer Zeit, Munich, 1899], *Mir iskusstva*, 1900. S. Djagilev, « O russkix muzejax » (1901) [À propos des musées russes] in *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo* [Diaghilev et l'art russe], éd. I. S. Zil'berštejn & V. A. Samkov, M., 1982, vol. 1, p.136-147.

6. Cf. mon article « Le rétrospectivisme du *Monde de l'art* et le Paris fin de siècle » in Catherine Depretto (éd.), *De la littérature russe. Mélanges offerts à Michel Aucouturier*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2004, p. 438-449.

7. S. Makovskij, *Siluety russkix xudožnikov* [Silhouettes des artistes russes], M., 1999, p. 65-76 et 187-211. [1^e éd. : SPb. 1909].

8. D. Filosofov, « Sovremennoe iskusstvo i kolokol'nja Svjatogo Marka » [L'art contemporain et le campanile de Saint-Marc], *Mir Iskusstva*, 8, 1902, p.114-121.

pourtant d'un texte éminemment moderne, dans le sens qu'il vise à mettre à nu l'enjeu idéologique du courant passéiste et à en enlever son « vernis sentimental ».

Dimitri Filosofov dirigeait la partie littéraire et philosophique du *Monde de l'art*, où les écrivains et philosophes tels que Lev Chestov, Vassili Rozanov, Nicolas Minski, Andréï Bely et Dimitri Me-rejkovski avaient posé les jalons du courant idéaliste. Selon le grand connaisseur du Siècle d'argent, Ilya Zilberstein, c'est Dimitri Filosofov qui aurait écrit le manifeste du *Monde de l'art* publié dans le premier numéro sous la signature de Diaghilev⁹. Filosofov n'avait pas l'habitude d'intervenir dans les débats sur l'art mais en 1902, l'occasion a été exceptionnelle : le 14 juillet 1902, s'est écroulé, à Venise, le célèbre campanile de Saint Marc érigé au début du XVI^e siècle. Le désastre avait bouleversé l'Europe et la décision prise par la municipalité vénitienne de reconstruire le monument *com'era, dov'era* – à l'identique, comme l'on dirait aujourd'hui – fut accueillie avec un soulagement général. Il y avait cependant des adversaires de cette démarche conservatrice, parmi lesquels Dimitri Filosofov. À l'appui de sa position, il cite les paroles de Nietzsche qui invitait, par la bouche de Zarathoustra, « à précipiter et ne guère retenir ce qui tombe¹⁰ ». Tel le battement d'ailes du papillon, la catastrophe vénitienne libère les tabous culturels pétersbourgeois. Avec le campanile pour prétexte, Filosofov s'en prend aux « protecteurs des vieux monuments » de son pays — autrement dit à Alexandre Benois (qui lui répondra longuement sur les pages de la revue¹¹) et à ses alliés. Il leur reproche d'avoir érigé une vision factice d'un « univers du beau » qui n'existe plus et de se méprendre sur la réalité des villes italiennes qu'ils visitent. Au nom de leur idéal inventé, ces « esthètes de touristes » s'arrogent le droit d'entraver la liberté de création de la jeune génération. Si le campanile devait être reconstruit, lance Filosofov impertinent, il eût fallu en confier la tâche à Olbrich ou à Mackintosh, deux icônes du *Modern*. Car la ville du XX^e siècle n'a pas besoin de Sansovino. Elle aspire à des œuvres d'art créées par et pour la société contemporaine. La société contemporaine, rappelle Filosofov, est formée et éduquée sous l'emprise de moyens de communication de masse (presse, livres,

9. Sergej Diaghilev *i russkoe iskusstvo*, op. cit. p.16.

10. D. Filosofov, « Sovremennoe iskusstvo i kolokol'nja Svjatogo Marka », art. cit.

11. Al. Benoua, « Staroe i sovremennoe iskusstvo » [Art ancien et art contemporain], *Mir Iskusstva*, 11, 1902, p. 44-46. Avec une réponse de Filosofov, p. 114.

téléphone, tramway) et d'un mode de vie démocratisé. Autrement dit, à « l'art sublime », porté au pinacle par une élite cosmopolite, Filosofov oppose l'« art démocratisé », à la piété restauratrice, il oppose les créations contemporaines, à un monument isolé – la ville. Ses interrogations sur l'alternative préservation *vs* création exprimée en termes du XX^e siècle, autrement dit sur la notion de patrimoine, témoignent de la vivacité de la réflexion russe sur le devenir de la civilisation européenne.

Un rien provocateur, car il n'est pas sans savoir la valeur des Lumières que représentent les rares musées russes, il se moque de leur « bric-à-brac » et les proclame inutiles aussi longtemps que « nos rues, nos écoles, nos usines, bref toute notre triste et grise vie quotidienne n'est pas traversée par un nerf de l'art ». Au musée « bric-à-brac » il oppose l'art – ancien et nouveau – *in situ*. Remarquable dans son intuition sociologique, cette remise en question des « rétrospectivistes » pétersbourgeois est aussi l'une des premières expressions, en Russie, de l'intelligence de la ville moderne, de sa temporalité scandée par les pulsions électriques et de son esthétique imposée par les foules.

Les arguments avancés par Filosofov visent à démontrer l'inanité du projet esthétique des passéistes ; ils en éclairent aussi les motifs. Or les voici : « Nous avons terriblement peur de la mort et des morts », écrit Filosofov à l'adresse de ses amis de Saint-Petersbourg. « Nous avons beau ne plus croire aux tortures de l'enfer mais nous avons toujours peur de la mort et c'est pourquoi nous essayons de faire perdurer artificiellement les créations condamnées à disparaître, oubliant que nous freinons ainsi l'éclosion et la croissance du neuf¹² ».

Or quelques mois plus tard, des réflexions tout à fait semblables vont apparaître sous la plume d'Aloïs Riegl. Conservateur au Musée des arts industriels à Vienne et professeur de l'Université impériale, Riegl a été chargé en 1902 d'ébaucher une nouvelle législation de sauvegarde des monuments historiques. Le fruit en sera l'essai *Le Culte moderne des monuments*. Il constituera un tournant dans la philosophie et les pratiques de la restauration ; mais non moins remarquable, dans cet essai, est l'attention qu'il accorde à la sensibilité des *Modernen*. À quoi correspondent les critères qui décident, en ce début du siècle, de l'octroi du titre de « monument artistique et historique », se demande Riegl, sachant que ce

12. D. Filosofov, « Sovremennoe iskusstvo i kolokol'nja Svjatogo Marka », art. cit.

titre assure aux artefacts ainsi distingués la piété et les soins des contemporains ? Car l'accumulation accélérée de vestiges du passé et le tourisme de masse rendent la sélection inévitable. Est-ce la valeur artistique de l'artefact qui prévaut ? Dans la mesure où le XIX^e siècle a aboli le canon esthétique unique, l'attribution de la valeur artistique relève d'un jugement subjectif, voire de *l'histoire* de l'art. Valeur historique ? Dans la mesure où elle met en exergue le caractère unique de chaque artefact et le situe dans la chaîne de l'évolution, sa pertinence est mieux reconnue. Mais, là encore, force est de reconnaître que le critère fondamental qui guide les Modernes dans leur attachement sélectif aux artefacts n'est pas la valeur cognitive mais la capacité de « remémoration » (*der Erinnerungswert*). Par « remémoration », Riegl entend le sentiment qui « se rattache non pas à l'œuvre en son état originel mais à la représentation du temps écoulé depuis sa création qui se trahit à nos yeux par les marques de son âge¹³ ». Le monument, poursuit Riegl, n'est pour les Modernes que « le substrat sensible » de cette impression diffuse du temps qui passe, de la décomposition de la matière et de l'émancipation de l'individu, le triomphe de la perception subjective. Riegl en arrive ainsi à formuler une nouvelle qualité des artefacts, la « valeur d'ancienneté » (*der Alterswert*) ; ce qui compte ce n'est pas la datation mais la patine du temps. Le terme russe qui transmet cette « impression diffuse du temps qui passe », cette « valeur d'ancienneté », c'est justement *starina*. Si *der Alterswert* est reconnu depuis longtemps, remarque Riegl, le XX^e siècle l'a mis au cœur de son attention, lui qui dénote le « cycle nécessaire du devenir et de la mort, de l'émergence du singulier hors du général » ; il est en phase avec les angoisses des Modernes. Dans la mesure où il met en jeu sensibilité et affectivité sans impliquer nécessairement une démarche scientifique et ne semble guère tributaire d'une culture historique, il est aussi le plus accessible. Foncièrement subjectif, il acquiert une validité universelle « qu'il partage avec les valeurs sentimentales de la religion¹⁴ ».

De son raisonnement, Riegl a tiré des conclusions pratiques concernant la restauration – ou plutôt le renoncement à la restauration fidèle des monuments (à l'opposé de la démarche de la municipalité vénitienne). Quant aux amis de la *starina* en Russie, ils n'ont

13. Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments* [Der moderne Denkmalkultus], Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 45. Voir aussi Wolfgang Kemp, « Aloïs Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl », *Revue Germanique Internationale*, 1994, 2, p. 83-106

14. *Ibid.*, p. 46-47, 45, 64 et sq.

guère suivi la mise en garde de Filosofov. Tout au contraire, la « version sentimentale » de l'histoire s'est vue hissée à la hauteur d'un *culte* : culte de la *starina*, culte du Vieux Pétersbourg. Comment expliquer ce mouvement d'adhésion au programme passéiste alors que la modernité frappait aux portes de la Russie ? À quelle demande sociale correspondait cette « version sentimentale » de l'histoire et la « valeur d'ancienneté » ? Risquons une hypothèse : la peur de la mort dont parlait Filosofov et Riegl avait pris, *a fortiori* en Russie d'après 1905, une forme collective. Voué à disparaître n'était pas seulement l'individu mais une classe sociale, à savoir la noblesse terrienne. Et c'est à la lueur de sa disparition, applaudie par les uns, redoutée par les autres, mais accélérée par la jacquerie de 1905, qu'il est apparu clairement que cette noblesse rurale avait été aussi la seule à avoir accumulé les biens de la culture matérielle. Le sentiment moderne du « temps qui passe », de la « décomposition de la matière » coexistait ici avec le sentiment d'urgence de sauver ce qui pouvait l'être de cet héritage et de constituer l'histoire de la culture russe, « de faire perdurer artificiellement les créations condamnées à disparaître », comme l'écrivait Filosofov.

Au cœur de ce mouvement d'intérêt pour la *starina* se trouve la revue *Les Années anciennes* (*Starje gody*), dont parlait Mstislav Doboujinski dans sa lettre citée plus haut. La revue *Les Années anciennes* a été lancée en 1907 sur les fonds de Piotr P. Weiner, jeune homme de vingt-quatre ans, cultivé, sortant de l'exclusif lycée Alexandre 1^{er} de Tsarskoïe Selo. Weiner s'entoure de collaborateurs tout aussi jeunes que lui : Serge Makovski, fils du peintre académicien, le baron Nicolas N. Wrangel, le sculpteur baron Konstantin K. Rausch von Traubenberg. Expert au musée de l'Ermitage, Nicolas Wrangel est aussi clef de voûte d'une série d'expositions consacrées à l'histoire de l'art européen et russe ; elles déferlent en l'espace de quelques années à Saint-Pétersbourg dans le sillage de Diaghilev en renouvelant profondément le concept d'exposition¹⁵. En 1909, Wrangel met sur pied, toujours avec le concours des *Années anciennes*, la Société pour la protection des monuments et des

15. On doit à N. N. Wrangel l'exposition du portrait à l'Académie des beaux-arts en 1902, l'exposition « Vieux Pétersbourg » en 1903 (ensemble avec Konstantin Rausch von Traubenberg) et l'exposition « La vieille peinture dans les collections privées » en novembre 1908. Cette dernière ne durera que quelques heures, Wrangel ayant assené, lors du vernissage, une gifle à M. P. Botkine, vice-président de la Société impériale de l'encouragement aux arts dans les locaux de laquelle l'exposition avait lieu.

objets d'art anciens destinée à en empêcher la vente et le départ pour l'étranger. À partir de 1909, il rédige la chronique « La vie artistique de Pétersbourg » dans *Apollon*, nouvelle revue d'art et des lettres fondée par Serge Makovski. Dès qu'il rentre en Russie, en 1907, Alexandre Benois rejoint l'équipe. Conçue au départ modestement comme tribune des collectionneurs, la revue voit son tirage grimper de mille exemplaires en 1907 à cinq mille en 1914. Dans la présentation du premier numéro, V. A. Vérechtchaguine définit son programme en termes qui semblent être empruntés au traité d'Aloïs Riegl :

Étudier calmement les restes précieux du passé, les apprécier sous tous les aspects, [...] ressusciter le passé et découvrir l'inconnu, participer activement à cette mémoire du passé, l'observer attentivement. [...]. Nous saurons tirer profit de tout : d'un musée public comme d'une collection privée, d'une église comme d'une boutique d'antiquaire, des ruines d'un monument écroulé comme d'un cimetière abandonné.

Et il conclut :

Qu'il nous soit permis d'espérer que ces chers témoins des temps reculés que nous nous proposons de rassembler et de restaurer fassent renaître ce qui vivotait en Russie sous une forme pâle et moribonde : le savoir, l'expérience, le goût, le respect amoureux et averti pour le passé¹⁶.

Ces principes imbus de « sentimentalisme historique », qui se refusaient d'emblée à toute méthodologie d'histoire, vont générer pourtant une formidable énergie intellectuelle. C'est au sein des *Années anciennes* que mûrissent les prémices de l'*Histoire de l'art russe* d'Igor Grabar conçue comme histoire de la culture, c'est là que sont nés le musée du Vieux Pétersbourg et la revue *Apollon*. Cependant l'apport essentiel de la revue reste sans conteste d'avoir traduit le sentiment collectif de perte et de nostalgie en termes de culture nationale et d'avoir donné à l'environnement matériel du manoir, en passe de disparaître, la *valeur d'ancienneté*, voire la valeur d'héritage national. C'est le travail d'antiquaire mâtiné de brocanteur qui permettra de jeter les bases à l'accumulation de connaissances. C'est à partir de ces traces éparses du passé, de ces « mille

16. « Starye gody » [Années anciennes], *Starye gody*, 1, janv. 1907, p.1-2.

débris délabrés »¹⁷, comme l'écrit Igor Grabar, patiemment découverts, déterrés, recollés, qu'il sera possible de construire une histoire de l'art et de la culture russes.

Centre National de la Recherche Scientifique (Paris)

17. Igor Grabar, *Pis'ma, 1891-1917* [Lettres. 1891-1917], M., 1974, p. 202