HAL
open science

La sculpture russe, du naturalisme à l'art nouveau : une approche géopolitique des pratiques artistiques

Nicolas Laurent

To cite this version:

Nicolas Laurent. La sculpture russe, du naturalisme à l'art nouveau : une approche géopolitique des pratiques artistiques. Art et histoire de l'art. Université de Nanterre - Paris X, 2018. Français. NNT : 2018PA100104 . tel-02147337

HAL Id: tel-02147337

https://theses.hal.science/tel-02147337

Submitted on 4 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris Nanterre
Membre de l'Université Paris Lumières
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

École doctorale Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent

La sculpture russe, du naturalisme à l'art nouveau: une approche géopolitique des pratiques artistiques

Volume I sur II

Nicolas LAURENT

Thèse présentée et soutenue publiquement le 23/11/2018
en vue de l'obtention du doctorat d'Histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Ségolène LE MEN (Université Paris Nanterre)

Jury :

Mme Claire BARBILLON, Professeur à l'Université de Poitiers, Directrice de l'École du Louvre
Mme Catherine CHEVILLOT, Conservateur général du patrimoine, Directrice du Musée Rodin
Mme Catherine DEPRETTO, Professeur à Sorbonne Université
Mme Ségolène LE MEN, Professeur émérite à l'Université de Paris Nanterre
Mme France NERLICH, Professeur à l'Université François Rabelais de Tours, Directrice des études et de la recherche à l'INHA.
M. Paul-Louis RINUY, Professeur à l'Université Paris 8

Remerciements

Je voudrais ici reconnaître les dettes que j'ai contractées au cours de mes années de recherche entre la France, la Russie, l'Allemagne et l'Italie auprès de personnes et d'institutions sans lesquelles je n'aurais pas pu mener à bien ce travail.

Qu'il me soit d'abord permis d'exprimer ma gratitude à ma directrice de thèse.

Je remercie Ségolène Le Men d'avoir accepté l'idée de ce sujet, alors même que, depuis Saint-Pétersbourg, je lui envoyais une ébauche du projet qui allait énormément se modifier au cours des mois suivants. Son soutien constant, la confiance qu'elle a bien voulu m'accorder pour mener à bien ce travail ont été d'un grand secours dans cette tâche de longue haleine, et m'ont affermi dans mon parcours de jeune chercheur. Beaucoup de ses conseils ont été à l'origine de fructueuses découvertes au cours de ces quelques années, et je lui suis reconnaissant de la patience dont elle a fait preuve en tant que directrice de cette thèse.

Les aléas administratifs de l'université française n'ont pas permis à Claire Barbillon de figurer officiellement comme directrice de thèse, mais elle en fut véritablement le deuxième pilier. Depuis nos premiers échanges autour de la sculpture russe il y a maintenant dix ans, elle a su faire partager l'amour d'un art parfois délaissé, et la patiente méticulosité nécessaire à son étude. Ce travail n'aurait pu voir le jour sans ses chaleureux encouragements, ses précieuses remarques et aussi la liberté qu'elle m'a laissée, du point de vue du rythme comme de la méthode. Ses travaux sur la sculpture française, notamment monumentale, ont été pour moi une source d'inspiration. J'espère avoir été digne de sa confiance.

Je reste admiratif devant l'ouverture d'esprit dont elles ont toutes deux fait preuve face à la distance qui sépare nos sujets de recherche et au grand écart que je leur ai parfois imposé entre l'histoire tout court et l'histoire de l'art.

Je tiens ensuite à remercier Catherine Chevillot, Catherine Depretto, France Nerlich et Paul-Louis Rinuy d'avoir bien voulu lire et évaluer ce travail et, pour ces derniers, d'avoir accepté d'en être les rapporteurs.

Mes recherches ont été facilitées par de nombreuses institutions et leurs collaborateurs auxquels je souhaite ici exprimer ma reconnaissance.

L'Université de Nanterre tout d'abord, dans laquelle mes fonctions d'allocataire m'ont permis d'enseigner et de poursuivre mes recherches, en France et à l'étranger, dans des conditions plus qu'idéales.

L'École normale supérieure de Paris, qui a financé mes recherches, et au sein de laquelle j'ai eu l'opportunité de participer aux séminaires animés par Béatrice Joyeux-Prunel consacrés à l'internationalisation artistique. Ma dette envers elle et envers sa contribution à l'émergence d'une approche quantitative de l'histoire de l'art est immense, et cette thèse n'aurait tout simplement pas existé sans elle.

Le Musée d'Orsay, où j'ai eu la chance de pouvoir rencontrer Catherine Chevillot et Laure de Margerie, avec qui j'ai eu le plaisir d'évoquer très tôt mon intérêt pour l'art russe, et de constater que l'extraordinaire qualité du travail de conservation et de documentation n'est en rien incompatible avec une atmosphère chaleureuse.

Le Musée russe de Saint-Pétersbourg, pour l'accueil bienveillant qui m'a été réservé par deux des meilleures spécialistes de la sculpture russe du XVIIIe et XIXe siècle, Ol'ga Krivdina et Elena Karpova. Leurs indications et leur enthousiasme ont été une source de motivation supplémentaire.

Le Musée-atelier Anna Golubkina à Moscou, l'atelier-musée Kavaleridze à Kiev, le musée d'Abramtsevo, pour leur accueil enthousiaste.

J'ai profité de très riches échanges lors de l'année passée à Saint-Pétersbourg dans le cadre du *Smol'ny College,* avec Philip Fedchin dans le cadre d'un cours d'introduction à la sculpture russe : ma connaissance de cette dernière en a été grandement redevable, tout comme ma progression en langue russe.

Je remercie les personnels des archives nationales françaises à Pierrefitte, toujours aussi efficaces qu'avenants, ainsi que ceux des archives historiques d'état de Russie à Saint-Pétersbourg qui m'ont aidé à décrypter cette grande machine.

À la bibliothèque nationale russe de Saint-Pétersbourg, je tiens à remercier du fond du cœur Dina Alëšina pour toute l'aide matérielle et le soutien moral qu'elle m'a accordés à chacun de mes passages, et même à distance.

Aux archives de l'Académie de Berlin, l'aide d'Ulrike Möhlenbeck et Dietmar Schenk m'a permis de travailler sur les listes d'élèves avec une incroyable efficacité, ainsi qu'aux personnels estivaux de l'Académie de Florence pour m'avoir ouvert leurs archives.

Merci à tous les jeunes chercheurs, mes camarades de recherches, pour les fructueuses discussions autour de l'histoire, de l'art et de la sculpture je pense notamment à Beatrice Giorio, Léa Saint-Raymond, Marion Sailhen, Aglaé Achechova. Je tiens à remercier particulièrement à Anna Monusova, qui a bien voulu partager avec moi les résultats de ses fructueuses recherches sur la formation des peintres russes.

J'ai aussi eu le bonheur d'enseigner pendant un an au lycée Van Gogh d'Aubergenville, et depuis quatre ans au lycée Mozart du Blanc-Mesnil. Je ne sais comment remercier tous mes collègues pour leurs encouragements, et mes élèves pour l'énergie qu'ils savent si bien transmettre.

Je remercie aussi tous ceux chers à mon cœur et dont l'amitié m'a porté dans ce travail : Anaïs, Pierre-Éric, Bruno, Denis, ma sœur Coralie, qui ont eu la gentillesse de me relire avec patience et pertinence, mais aussi Pedro, Naïk, Sarah, Pablo, Yacine et sa famille, Florence, Alice, Emmanuel, Pablo, Doria, Clémence, Valentin, Albane, Pétrov, Hélène, Guillaume, Dan, Florian, François, Jean-Christophe, Martin, Thérèse, Maéva, Matpit, Jérémie, Jean-Damien, Stiopa, Matthieu, Anne, Ourida, François le sculpteur, Simon et en Russie Katia, Nadia, Lyuda, Roman, Sacha, Benoît, Mihail, Dima, Ania. Une pensée spéciale aussi pour Camilo.

Mes parents, ma sœur Coralie et mon frère Thomas, Inès, ma grand-mère Agnès, ne sauraient être oubliés, ainsi que toute ma nombreuse famille. Leur amour, leur finesse et la valeur qu'ils accordent au savoir et au travail ont été pour moi les plus belles sources d'inspiration.

Sommaire

Remerciements 4
Sommaire 8
Avertissement 11

Introduction 13

Première partie La sculpture russe, tour d'horizon depuis le XVIIIe siècle 39

Chapitre 1 : Depuis la naissance de l'art russe moderne 41
I. Les apports du règne de Pierre le Grand 41
II. L'éclosion d'une école russe dans la seconde moitié du XVIIIe siècle 43

Chapitre 2 : Les deux premiers tiers du XIXe siècle 45
I. Une apparition timide des aspirations nationales 45
II. Le maintien des canons académiques au début du XIXe siècle 46
III. Une crise de la sculpture au cœur du XIXe siècle ? 49
IV. L'affirmation des premières tendances réalistes 54

Chapitre 3 : La sculpture russe de 1870 à 1914 55
I. La sculpture de genre dans les années 1870 55
II. Vers une diversification 62
III.Les gardiens de la tradition 67
IV. Les sages expérimentations à la fin du siècle 69
V. De l'Âge d'argent aux avant-gardes 84

Deuxième partie La sculpture dans le monde de l'art russe 101

Introduction 103

Chapitre 4 : Être sculpteur en Russie (1870-années 1890) 105
I. La domination écrasante de l'Académie sur le monde de la sculpture 105
II. Les oppositions structurantes du monde de l'art 113
III. La difficile carrière de sculpteur 126

Chapitre 5 : Le temps de l'essor et des bouleversements (1890-1914) 161
I. Étudier : la sculpture, vents nouveaux 161
II. Faire carrière en Russie : possibilités nouvelles et accroissement du nombre de sculpteurs (1890-1914) 178

Troisième partie Les sculpteurs russes à l'étranger 239

Chapitre 6 : Sculpteurs russes en formation à l'étranger.....241

I. Pourquoi partir ?.....241
II. Formations italiennes, apanage des élèves de l'Académie 246
III. Paris et les jeunes sculpteurs.....273
IV. L'Allemagne et ses Académies : un profil particulier d'élèves russes.....311
Sur la formation des sculpteurs en Europe : remarques en guise de conclusion 315

Chapitre 7 : Parcours et carrières des sculpteurs russes hors de leurs frontières 319

I. La perte d'attractivité relative de l'Italie.....321
II. L'Allemagne délaissée par les sculpteurs russes 327
III. L'affirmation de l'écrasante domination parisienne.....330

Quatrième partie Le rôle de l'étranger dans les évolutions de la sculpture en Russie 389

Chapitre 8 : Apports ponctuels et évolutions partielles (1870-1900).....397

I. Les apports ponctuels et contrastés de l'Europe dans les années 1870.....397
II. Des individualités marquantes de retour d'Europe (années 1880 et 1890).....402

Chapitre 9 : La multiplicité des références pendant l'Âge d'Argent.....417

I. L'orée du siècle : apports éphémères et variés des sculpteurs de retour.....417
II. Rodin et la sculpture russe : une influence marquante mais polarisée.....436
III. Influences croisées de Michel-Ange, Rodin et Maillol chez Matveev et Konënkov 450

Chapitre 10 : Les apports étrangers à l'art monumental 461

I. Monuments et monumentalistes russes entre 1890 et 1914 461
II. Séjour à l'étranger et retour monumental en Russie 466

Conclusion 478

Inventaire des sources consultées 487
Bibliographie 502
Système de translittération des caractères cyrilliques.....518
Index.....520
Table des matières 529
Résumé.....536

Liste des tableaux

Tableau 1: Origine des sculpteurs russes présents à Paris (1870-1914) 317
Tableau 2: Nombre de sculpteurs ayant exposé au moins une œuvre entre 1870 et 1914..... 320
Tableau 3: Répartition des sculpteurs russes par décennie par pays..... 320
Tableau 4: Nombre de sculpteurs russes présents à Paris (1890-1914) 360
Tableau 5: Œuvres exposées par Trubeckoj selon son lieu de résidence..... 386
Tableau 6: Monuments et monumentalistes russes (1870-1914) 461

Avertissement

Translittération

Le système de translittération de l'alphabet russe à l'alphabet latin qui a été utilisé est la norme internationale ISO 9 (1995), qui permet notamment de passer d'un alphabet à l'autre dans les deux sens sans doute possible. Il a été appliqué aux noms propres des individus et aussi des villes russes, à l'exception des souverains (Alexandre II a été préféré à Aleksandr II), des villes les plus connues (Moscou plutôt que Moskva), et aux noms les plus célèbres des écrivains et artistes russes que sont Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï, Tchaïkovski et Tourguenev. L'orthographe des noms des sculpteurs russes qui ont vécu toute leur vie à l'étranger, et dont les noms ne sont jamais apparus dans les sources russes, a été conservée telle quelle (Pierre Tourgueneff par exemple), et le même principe a prévalu dans la base de données des expositions. Les noms de famille d'origine française portés par des personnages russes nés en Russie ont été translittérés selon la norme internationale (Ober, et non Aubert, Lansere et non Lanceray), en revanche les noms des sculpteurs étrangers qui ont exposé ou travaillé en Russie, comme Canonica ou Ximenes, ont été retranscrits selon l'orthographe d'origine. Une table de ce système de translittération est présentée en annexe.

Illustrations

Les œuvres auxquelles le texte fait référence sont quasiment toutes reproduites dans le volume d'illustration, dans l'ordre de leur apparition dans le texte. Cependant, leurs photographies figurent également dans la carte numérique jointe aux volumes papier, ce qui permet de les consulter en couleurs et parfois sous plusieurs angles en cas de nécessité.

Introduction

Lorsque Filippo Tommaso Marinetti arrive en Russie dans les tout premiers mois de l'année 1914 pour y prononcer une série de conférences, il est fort attendu par les artistes russes déjà engagés dans les renouvellements cruciaux de la poésie et de la peinture. Parmi eux, le poète futuriste Benedikt Livšic s'adresse à lui lors d'un dîner organisé en son honneur à Saint-Pétersbourg pour dresser une singulière comparaison artistique russo-italienne :

> « Le joug du passé, lui dit-il, votre principale tragédie, est chez nous presque inconnu ; c'est qu'il est directement proportionnel à la quantité du génie national incarné dans les œuvres d'art (….). En Russie, il n'y a pas eu de Michel-Ange, mais des Opiékouchine, des Antokolski, des Troubetskoï ; qui gênent-ils ? »[1].

Le coup porté est rude. Les trois sculpteurs cités par Livšic ont connu des carrières plutôt réussies, et atteint une renommée qui a fait du premier un des principaux auteurs de monuments publics des précédentes décennies et du second un des sculpteurs russes les plus connus à l'étranger. Une génération plus tard, la célébrité du troisième a déjà atteint les rivages de l'Amérique. Mais il n'en est pas moins vrai que, du point de vue d'un poète futuriste, ils n'avaient rien de monstres sacrés universellement reconnus, de génies dont le rejet fracassant aurait sonné comme un coup de tonnerre dans le ciel artistique russe.

D'autres noms auraient pu être jetés à l'oreille de Marinetti : quelques artistes, mais pour ainsi dire jamais sculpteurs de formation, investissent ce qu'il convient d'appeler les courants d'avant-garde de la Russie des années 1910. Mais les salons les plus modernistes ne présentent guère de sculptures. Les grands renouvellements internes de la sculpture russe des années 1900 et 1910 proviennent de personnalités assez éloignées des préoccupations des futuristes et, disons-le, de la plupart des mouvements des avant-gardes, en tout cas en ce qui concerne leurs recherches plastiques. Ce sont pourtant ces dernières qui constitueront en quelque sorte le point d'aboutissement de notre étude, en termes purement chronologiques.

Les mouvements d'avant-garde, futuristes, cubo-futuristes, suprématistes, grandement liés aux réflexions menées dans de nombreux pays dans le cadre d'une internationalisation artistique accrue, ont déjà été largement étudiés[2]. Il en sera bien entendu question au cours de la réflexion, qui s'interrogera par exemple sur la place que les manifestations qu'ils

[1] L'anecdote est citée par Giovanni Lista dans *Le journal des futurismes*, Paris, France, Hazan, 2008, p. 175.

[2] On retient notamment l'ouvrage magistral de Jean-Claude MARCADE, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1995.

occasionnent réservent à la sculpture. Cependant c'est d'un ensemble beaucoup plus vaste, et à propos d'une période plus étirée dans le temps, que se sont enracinées les recherches qui ont abouti au présent travail. Il y sera beaucoup question « des Opiékouchine, des Antokolski, des Troubetskoï », mais aussi de tous leurs confrères et consœurs, moins célébrés dans la geste des aventures artistiques des XIXe et XXe siècles et, partant, moins soumis à l'opprobre des modernistes iconoclastes. En somme, l'essentiel du regard sera porté sur une période que l'on peut grossièrement délimiter comme prenant pour point de départ l'époque du naturalisme, et pour point d'arrivée celle de l'art nouveau.

Délimitations du champ historique

S'il est aussi difficile pour l'historien de l'art que pour l'historien de définir des bornes chronologiques à quelque sujet d'étude que ce soit, le choix de la période 1870-1914 a été motivé par différentes considérations tenant à la fois aux circonstances historiques et à la prise en compte de l'objet d'étude lui-même, à savoir les destinées des sculpteurs russes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. Le début des années 1870 est en effet un moment important pour ce qui concerne l'intégration des sculpteurs russes à l'internationalisation artistique qui touche alors une bonne partie de l'Europe. C'est le moment où le sculpteur Mark Matveevič Antokol'skij – un des sculpteurs cités par Lipšic – décide de partir pour l'Italie. Au-delà du fait qu'il soit un des artistes les plus importants du point de vue de notre étude, et ce pour différentes raisons qui tiennent autant aux sources disponibles à son sujet qu'à la nature même de son parcours et de son œuvre, son départ diffère de ceux de ses collègues de la même période. En effet, on en dénombre déjà quelques-uns ayant déjà débuté des séjours longs à l'étranger, et notamment les bénéficiaires des bourses académiques au titre du pensionnat. Mais la particularité d'Antokol'skij est qu'il ne se contentera pas de cet exil italien, lui préférant après quelques années l'installation à Paris. Le passage par deux pays étrangers, bien qu'il reste tout de même l'apanage d'une minorité de sculpteurs russes, n'en est pas moins représentatif de l'esprit même des interrogations qui ont guidé ce travail à travers l'étude parallèle de la place occupée par plusieurs pays dans les parcours des sculpteurs de cette période. Ainsi, il ne paraissait pas absurde de considérer le départ d'Antokol'skij – par ailleurs définitif, contrairement à celui des pensionnaires de l'Académie – comme le commencement de notre étude, plutôt que la date de 1863 qui marque, en Russie également, la révolte de toute une génération d'artistes contre l'Académie avec leur démission collective en réponse à des sujets de concours jugés archaïques. Cet évènement, pour fondateur qu'il soit

dans les développements de l'histoire artistique russe, n'en était pas pour autant lié à l'objet précis de la recherche en cours, et d'ailleurs ne mettait en scène qu'un seul sculpteur, du reste fort discret, Vasilij Krejtan. Mais la date de 1870 correspond aussi à la première exposition ambulante issue de cette génération de révoltés, initiative qui perdurera jusqu'à 1923 avec une remarquable régularité. Ces expositions, parce qu'elles sont les premières de cette ampleur à se tenir parallèlement aux expositions officielles de l'Académie, et qu'elles sont par leur caractère ambulant de nature à rebattre les cartes de la géographie artistique de l'empire, marquent profondément la fin du siècle et représentent donc un jalon dans l'étude de l'art russe et en particulier de la sculpture. On s'apercevra aussi que les différentes expositions universelles de la période, qui pourtant ont un lien direct avec l'internationalisation artistique, n'ont finalement qu'un rôle ténu dans les déplacements des différents artistes, et ne peuvent pas par conséquent représenter des moments charnières. Les années 1870, avec les renouvellements artistiques partiels qu'elles donnent à voir en Russie, et les départs d' Antokol'skij, mais aussi d'Artëmy Ober, sculpteurs au parcours résolument international, permettent en outre d'embrasser une période assez longue pour voir le passage d'une génération à une autre, les logiques des années 1870 et 1880 étant, dans beaucoup de domaines, bien différentes de celles des années 1900 et 1910. Le contraste entre ces périodes est presque de nature à constituer deux objets d'étude chronologiquement distincts et homogènes l'un comme l'autre, mais la transition entre les deux, entre héritages et nouveautés, permet un recul vis-à-vis des pratiques et des choix des artistes de ces périodes que n'aurait pas autorisé la chronologisation habituellement reprise notamment par l'historiographie russe, à savoir l'étude privilégiée de la période 1895-1914.

La fin du champ chronologique étudié est plus facile à saisir, mais doit aussi rester relativement souple. La rupture consacrée par l'éclatement de la guerre en 1914 est pour nous essentielle, dans la mesure où elle met fin à la circulation des artistes à travers l'Europe : la plupart des phénomènes observés et étudiés dans le cadre de notre étude ne se prolongent pas après 1914. Cela n'a pas empêché, cependant, de s'intéresser à ce qui se produit en Russie pendant le conflit, d'y regarder ce qui continuait de se produire en termes d'expositions ou de productions sculptées. C'est avec la double révolution de 1917 que prend fin toute observation possible, les institutions et les cadres artistiques disparaissant alors en grande majorité pour laisser place à d'autres.

Délimitation du champ géographique

Il n'a pas été aussi facile de choisir l'étendue du champ géographique concerné par nos recherches. Celle-ci s'est d'ailleurs plutôt imposée par elle-même que par des considérations d'ordre véritablement scientifique. Des choix se sont en effet avérés nécessaires, voire salutaires, et ont été dictés par des considérations assez diverses. Quatre pays ont été retenus pour y étudier les parcours des sculpteurs : l'empire russe, l'empire allemand, l'Italie et la France. C'est d'abord la perspective d'étudier des trajectoires complexes d'artistes ou même d'œuvres au-delà de la simple approche bilatérale qui préside si souvent aux études liées à l'internationalisation artistique qui a commandé le choix de ces quatre pays. Ils s'imposent d'eux-mêmes, par le nombre d'artistes russes qui s'y sont établis, qu'ils soient sculpteurs, peintres, architectes ou musiciens, et qui ont déjà été beaucoup étudiés. La comparaison avec un échantillon de sculpteurs pouvait d'ores et déjà s'avérer fructueuse.

Avant d'aller plus loin, il faut évoquer les pays qui n'ont pas été retenus. Il s'agit tout d'abord des pays européens, comme le Royaume-Uni, la Belgique ou encore l'empire d'Autriche-Hongrie. Il y sera bien sûr fait allusion à plusieurs reprises, mais les recherches à leur sujet n'ont pris aucun caractère systématique. Il s'agit ici d'un choix de raison : d'une part, d'après les premières sources qui avaient été consultées, seule une infime minorité de sculpteurs avait effectué des séjours longs dans ces pays à des fins de formation, et d'après quelques sondages réalisés dans les catalogues des expositions majeures, la présence de sculptures russes dans le cadre de ces événements était quasiment imperceptible. Les catalogues d'expositions et les registres d'élèves des écoles artistiques britanniques ou belges ne laissaient pas espérer de trouvailles fort convaincantes quant à la présence russe. Les efforts nécessaires au dépouillement exhaustif des sources de ces pays auraient sans doute été disproportionnés par rapport aux résultats obtenus. Seul l'empire austro-hongrois, avec son centre viennois et surtout les expositions organisées par la Sécession, aurait pu représenter un champ d'étude plus intéressant, mais là encore le jeu ne paraissait pas en valoir la chandelle dans une étude quantitative, même s'il ne fait aucun doute qu'une étude des liens entre les artistes des deux empires soit encore à faire. La même remarque doit s'appliquer également aux États-Unis, qui ont vu le passage de quelques sculpteurs russes connus ou méconnus, au même titre que certains pays d'Amérique latine comme l'Argentine. Il faut cependant savoir renoncer pour conserver une certaine cohérence autant qualitative que quantitative dans l'objet étudié.

Mais au-delà du choix de quatre pays en particulier, il faut aussi préciser les détails de cette étude géographique. Pour ce qui concerne la France, le cas est le plus facile : la centralisation

artistique épousant la centralisation politique, l'étude exclusive de Paris s'imposait pratiquement d'elle-même, confirmée par la consultation de quelques livrets d'expositions lyonnais, lillois ou toulousains desquels les noms de sculpteurs russes étaient totalement absents. En revanche, les trois autres pays ne représentaient en aucun cas un exemple de centralisation aussi extrême. Il a donc fallu également cibler les potentiels centres artistiques, en fonction notamment de la facilité d'accès aux sources et de la potentialité de leur intérêt pour notre étude, à savoir principalement la présence de sculpteurs russes dans leurs académies ou leurs expositions. En Italie, bien que beaucoup de sources n'aient pu être consultées sur place, ce sont les villes de Florence, de Milan, de Rome et de Venise qui ont été privilégiées, parce que, pour les trois premières, le passage d'au moins quelques sculpteurs russes était certain au sein de leurs diverses académies artistiques et que les expositions y étaient régulières. Dans le cas de Venise, c'est essentiellement à partir des expositions biennales que le travail a été mené, la cité des Doges n'étant pas particulièrement prisée comme lieu de formation pour les sculpteurs. Le seul regret est peut-être de ne pas avoir pu mener un travail de recherches sur la ville de Naples, citée à plusieurs reprises dans les lettres d' Antokol'skij notamment, mais le temps, les opportunités et aussi les attentes restreintes en termes de résultats ne l'ont pas permis.

Le cas de l'Allemagne est tout autre, puisque très vite les villes de Berlin et de Munich se sont imposées comme les seules à privilégier, en tant que siège d'académies artistiques prestigieuses et d'expositions régulières tout au long de la période. Les livrets de certaines expositions menées dans d'autres villes ont été consultés, par exemple à Darmstadt, mais ont été finalement écartés de l'étude par souci de cohérence, tous n'ayant pas été examinés avec l'exhaustivité nécessaire.

Mais il reste à évoquer le cas de l'empire russe, qui était déjà à l'époque le pays le plus vaste du monde. Ses possessions en Europe occidentale étaient alors si importantes que les délimitations de notre étude posaient question. Tous les territoires n'ont pas retenu notre attention au même degré, pas plus que tous les artistes nés sur son sol. Ont par exemple été exclus de l'étude un certain nombre d'artistes appartenant à des nationalités européennes, et en premier lieu les artistes polonais. Ce choix s'explique de plusieurs manières, la première étant bien sûr l'usage d'une langue différente du russe, ce qui posait le problème de l'accès à un certain nombre de sources. D'autre part, la Pologne en tant que pays avait préexisté à son absorption par l'Empire russe, et à ce titre elle disposait d'une *intelligentsia* et surtout, pour ce qui nous concerne, d'une académie artistique qui a formé beaucoup d'artistes et les a ensuite

accueillis en tant que professeurs, conférant à l'étude de ces sculpteurs des logiques propres qui s'écartaient quelque peu du reste du panel étudié. La Pologne, dans ses rapports avec la Russie et le reste de l'Europe, mériterait à elle seule une étude approfondie. C'est la même idée qui a prévalu pour le choix de ne pas prendre en compte les artistes finlandais, qui en outre vivent à partir de 1905 dans un pays indépendant. Il sera néanmoins fait allusion à nombre d'entre eux dans les différents chapitres.

Les provinces baltes et ukrainiennes ont en revanche été prises en compte, pour des raisons qui tiennent autant des sources, la plupart étant en russe ou en ukrainien, langue bien plus proche du russe que le polonais, que des parcours des artistes baltes et ukrainiens eux-mêmes : leurs pas les menèrent le plus souvent, à des fins de formation, vers les écoles artistiques de Moscou et de Saint-Pétersbourg avant d'envisager des départs plus lointains. Ce fut par exemple le cas d'Antokol'skij, de Gincburg, de Bernstamm, de Kavaleridze et de bien d'autres. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir des années 1890 que les villes ukrainiennes tentent de s'affirmer comme des centres artistiques contestant l'hégémonie de Moscou et de Saint-Pétersbourg, et les prendre en compte permettait de mettre davantage en lumière ce phénomène. C'est ainsi qu'outre les deux capitales artistiques russes ont été largement étudiées les villes d'Odessa et de Kiev, parce qu'elles avaient en commun d'accueillir à la fois des écoles artistiques et aussi des expositions régulières. De la même façon, tous les sculpteurs nés dans les provinces russes, ukrainiennes, baltes, et même géorgiennes ou arméniennes, ont été pris en compte, tant que leur parcours artistique prenait place au moins temporairement en Russie, ou qu'ils se soient à un moment ou à un autre revendiqués comme russes, par exemple sur les livrets des expositions à l'étranger. Mais encore une fois, tous ces choix ont été effectués en prenant en compte à la fois les possibilités matérielles et la pertinence de l'étude.

Une approche transnationale des pratiques artistiques

L'idée selon laquelle une partie des artistes s'inscrit dès le XIXe siècle dans des parcours qui dépassent le cadre national pour chercher à l'étranger ce qu'ils ne pouvaient trouver dans leur propre pays n'est pas nouvelle. Les artistes russes y ont pris leur part, à différents degrés, depuis l'émergence des premières générations d'artistes formées en Russie selon les critères européens, c'est-à-dire d'une académie centralisée et aux pratiques fortement inspirées de ce qui se faisait plus à l'ouest. Ainsi, depuis le règne de Catherine II, les artistes russes profitent de séjours à l'étranger pour s'ouvrir au monde artistique européen. Deux destinations se

disputent alors les préférences de ces voyageurs particuliers, Paris et Rome. Il s'agit pourtant presque toujours d'un séjour au but identique, depuis la fin du siècle des Lumières jusqu'au milieu du siècle suivant, à savoir le perfectionnement de la formation académique à travers le système du pensionnat. Ainsi, l'étude des trajectoires transnationales des artistes pour ce qui concerne cette période équivaut à celle des pensionnaires de l'Académie à l'étranger : elle se constitue autour d'un objet homogène, encadré par les règles de l'institution qui l'organise. Ce n'est plus vraiment le cas dans les décennies qui suivent : c'est à ce moment que les voyages des artistes à l'étranger s'émancipent de la simple récompense académique destinée à de rares élus, pour se diversifier tant dans les buts recherchés que dans les destinations géographiques.

Dès lors, le nombre des artistes présents à l'étranger ne cesse de croitre, et leur profil n'est plus aussi simple à définir. La seule caractéristique commune à tous les sculpteurs étudiés dans le cadre de ce travail est d'avoir étudié, travaillé ou exposé dans un pays étranger à la Russie. Il ne s'agit plus alors d'étudier les faits et gestes des artistes partis dans un cadre unique, celui du pensionnat, mais au contraire de saisir les nouvelles modalités de départ à l'étranger, en lien avec les destinations qui sont désormais choisies, et non plus imposées par l'institution. C'est alors qu'une étude transnationale s'avère indispensable : les pensionnaires de l'Académie partent tous à Rome dans les trois dernières décennies du XIXe siècle, mais les autres, qui deviennent progressivement majoritaires, choisissent pour les uns l'Italie, pour les autres l'Allemagne ou la France, parfois successivement, parfois au début de leur carrière, parfois plus tard. Ce qu'ils venaient chercher à l'étranger dépend fortement de certains facteurs comme leur âge, leur formation initiale (ou son absence) en Russie, leurs aspirations particulières ou les domaines dans lesquels ils comptent travailler. L'étude des relations bilatérales entre l'empire russe et un autre pays ne saurait suffire à une telle perspective.

Ces études bilatérales ont déjà été partiellement menées, du point de vue artistique le plus général si ce n'est de celui de la sculpture en particulier, depuis quelques décennies. Ce sont paradoxalement les relations artistiques russo-italiennes qui ont été le moins étudiées pour le moment, s'agissant essentiellement des pensionnaires russes à l'étranger ou de la « colonie russe » à Rome. Certains pensionnaires peintres ou sculpteurs ont fait l'objet de monographies qui détaillent parfois certains aspects de leurs séjours romains[3]. Le « cercle

[3] On notera tout particulièrement les nombreux ouvrages consacrés par Ol'ga Krivdina au sculpteur Mark Antokol'skij, à partir de sa thèse de doctorat soutenue en 1985 : Ol'ga KRIVDINA, *Tvorčeskaâ deâtel'nost' M.M. Antokol'skij. Osnovnye problemy. DIs. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniâ (17.00.04)*,Leningrad, 1985. Peuvent aussi être cités les récents travaux de Natal'â Logdačeva relatifs à Vladimir Beklemišev autour de l'exposition de 2011 au Musée russe de Saint-Pétersbourg N. LOGDACEVA, *Vladimir Beklemišev, 1861-1919: k 150-letiû so dnia roždeniâ.*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2011, 83 p. Mais les autres pensionnaires comme Lavereckij, Čižov, Kamenskij, Zaleman n'ont pour l'instant pas été étudiés dans le cadre de monographies, bien

d'Abramcevo », cœur battant du retour aux traditions nationales dans le monde artistique russe des années 1870 et 1880, s'est quant à lui constitué en partie autour de Savva Mamontov lors de ses longs séjours romains : les ouvrages qui lui ont été consacrés donnent un éclairage sur la vie artistique russe à Rome au début des années 1870. C'est le cas par exemple dans l'étude de Grigorij Sternin en 1988[4]. Mais les études plus globales ne commencent à voir le jour qu'à partir des années 1990, avec un recueil d'articles à ce sujet[5], puis autour des pensionnaires avec un article (en français) d'Ol'ga Krivdina en 1994[6] et la thèse de Karolina Serova consacrée aux lettres des pensionnaires en 2009[7]. L'intérêt pour ces relations se manifeste en 2004 par la tenue d'un colloque consacré à la question, qui balaie un certain nombre de problématiques et de trajectoires d'artistes, sans aborder pourtant le champ de la sculpture[8], tout comme le tour d'horizon très général de Sergej Nečaev sur les liens des artistes russes avec l'Italie en 2008[9].

Contrairement aux relations russo-italiennes, les liens artistiques entre l'empire russe et l'empire allemand ont suscité des recherches systématiques et variées. Avant les années 1970, elles sont passées essentiellement par les mémoires ou souvenirs des différents acteurs, avant que des publications plus globales ne voient le jour, tout d'abord sous la plume de Dimtrij Sarab'ânov dans son ouvrage fondateur[10], *La peinture russe du XIXe siècle parmi les écoles européennes : essai d'étude comparative,* paru en 1980. Si l'Allemagne n'est pas l'objet exclusif de l'ouvrage, il s'agissait cependant de montrer à quel point les relations entre ce pays et la Russie avaient été nombreuses et fécondes, en contrepoint avec une tendance globale de l'historiographie russe à ne privilégier que le lien avec la France. La même année paraît un recueil d'articles qui consacre exclusivement les relations artistiques franco-

---

qu'Ol'ga Krivdina leur ait consacrés d'importants articles, réunis notamment dans Ol'ga KRIVDINA, *Vaâteli i ih sud'by: naučnaâ rekonstrukciâ tvorčeskih biografii rossijskih skul'ptorov serediny i vtoroj poloviny XIX veka*, Saint-Pétersbourg, Sudaryniâ, 2006, 655 p. et dans Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, Severnaâ zvezda, 2010, 604 p.

[4] Grigorij Ûr'evič STERNIN, *Abramcevo hudožestvennyj kružok, živopis', grafika, skul'ptura, teatr, masterskie artistic circle, painting, graphic art, sculpture, theatre, workshops*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1988, 1 vol. (315 p.) p.

[5] *Rossiâ i Italiâ*, Moskva, Nauka, 1993.

[6] Olga A. KRIWDINA, « A propos des consignes données aux sculpteurs russes lauréats de l'académie à Rome », *Revue de l'Art*, vol. 104, n° 1, 1994, pp. 40-42.

[7] Karolina SEROVA, *Pis'ma zagraničnyh pensionerov Peterburgskoj Akademii hudožestv 1860-1870-h godov kak istoričeskij istočnik*, 2009.

[8] *Russkie v Italii: kul'turnoe nasledie emigracii: mezdunarodnaâ naucnaâ konferencia, 18-19 noâbrâ 2004 g.*, Moscou, Russlij put', coll. « Russkoe zarubezë », 2006.

[9] Sergej NECAEV, *Russkaâ Italiâ*, Moskva, Veče, coll. « Russkie za granicej », 2008.

[10] DMitrij SARAB'ANOV, *Russkaâ živopis' XIX veka sredi evropejskih škol: opyt sravnit. issled.*, Moscou, Sovhudožnik, 1980, 261 p.

allemandes, avec une contribution déterminante de Vladimir Lapšin[11]. Enfin, en 1982, c'est autour de la thèse d'Ada Raev de faire un point complet sur les relations artistiques russo-allemandes au tournant du siècle[12]. L'étude, pour exhaustive et stimulante qu'elle soit, n'est guère diserte sur la sculpture (ce qui est le cas de la grande majorité des ouvrages précédemment cités), et ne couvre que la période allant de 1896 à 1906, soit celle qui a connu les liens les plus nombreux et intenses. Les contributions sont par la suite régulières, sur des points généraux – comme le catalogue issu de l'exposition russo-allemande *Berlin-Moscou* de 1995[13] - ou plus spécifiques, comme le très complet utile et dictionnaire des élèves d'Anton Ažbe à Munich[14] réalisé par Irina Hlebnikova et Viktor Baranovskij en 2001. Cependant, les spécificités des parcours de sculpteurs russes et de leurs liens avec l'Allemagne n'ont pas fait l'objet d'études globales pour la période 1870-1914.

Une abondante bibliographie concerne en revanche les liens artistiques franco-russes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Outre les ouvrages réguliers consacrés à la présence russe en France au XXe siècle, les publications concernant spécifiquement les artistes ont été publiés à la fois en France et en Russie depuis de nombreuses années, et on retiendra par exemple l'exposition *Paris-Moscou* tenue en 1979 au Centre Georges Pompidou à Paris qui a donné lieu à un riche catalogue[15]. Mais le cas des sculpteurs russes avait déjà été plus particulièrement observé dès cette époque, avec l'étude de *Trois sculpteurs soviétiques* par le Musée Rodin[16], consacrée à Golubkina, Muhina et Lebedeva. C'est cependant en U.R.S.S. que les premières recherches spécifiquement dédiées aux relations entre la sculpture russe et la sculpture française voient le jour, et cette thèse est de ce point de vue largement tributaire de celle d'Aleksandra Šatskih[17], qui a soigneusement étudié, avec les moyens qui étaient les siens en 1986, les parcours des sculpteurs russes qui sont passés à Paris entre 1895 et 1914. Il

---

[11] Zinaida PYSNOVSKAA (ed.), *Vzaimosvâzi russkogo i sovetskogo iskusstva i nemeckoj hudožestvennoj kul'tury*, Moscou, Nauka, 1980, 374 p.

[12] Ada RAEV, *Russko-nemeckie hudožestvennye svâzi na rubeže XIX-XX vv. (1896-1906): dis. na soisk. učen. kand. iskusstvovedeniâ*,MGU, 1982.

[13] MARTIN-GROPIUS BAU et GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ IZOBRAZITEL'NYH ISKUSSTV IMENI A. S. PUSKINA, *Berlin-Moskau, 1900-1950:*, München, Allemagne, Etats-Unis, 1995, 709 p.

[14] Viktor BARANOVSKIJ et Irina HLEBNIKOVA, *Anton Ažbe i hudožniki Rossii*, Moscou, Moskun-ta, 2001, 253 p. (« Anton Ažbe et les artistes de Russie »).

[15] URSS. MINISTERSTVO KUL'TURY et CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU (PARIS) (eds.), *Paris-Moscou, 1900-1930.. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 31 mai-5 novembre 1979*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, 1 vol. (583 p.) p.

[16] MUSEE RODIN (ed.), *Trois sculpteurs soviétiques: A. S. Goloubkina, V. I. Moukhina, S. D. Lebedeva*, Paris, France, Musée Rodin, 1971, 63 p.

[17] Aleksandra ŠATSKIH, *Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury konca XIX - načala XX veka. Dissertacia na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniâ*, MGU, 1986. (« La question des relations artistiques mutuelles entre la sculpture russe et la sculpture française de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Thèse de doctorat en histoire de l'art »).

s'agit presque d'un dictionnaire, puisque les artistes sont étudiés un par un à la suite au cours de trois sections, l'une consacrée aux « élèves de Rodin », une autre à ceux de Bourdelle, et une troisième aux artistes plus indépendants, avec toutes les réserves que cette typologie ne doit pas manquer de susciter. Par la suite, nombre de publications des spécialistes russes de la sculpture de cette période vont s'efforcer d'affiner la connaissance des parcours d'un certain nombre d'artistes passés par la France, comme les pensionnaires à Paris dans les années 1770-1780 ou d'autres aspects de l'internationalisation artistique[18]. C'est à Ol'ga Kalugina qui revient le mérite d'avoir le plus solidement synthétisé l'histoire de la sculpture russe depuis les années 1890 jusqu'à la révolution et les problématiques engagées par ses évolutions, dans son ouvrage intitulé *La sculpture russe de l'Âge d'argent. Voyage de Saint-Pétersbourg à Moscou*[19]. En tant que spécialiste incontestée de la sculptrice Anna Golubkina, artiste dont les nombreux voyages à Paris font une des figures majeures de cette thèse, Ol'ga Kalugina analyse les relations de la sculpture russe et française dans le long chapitre « La sculpture française dans le destin des sculpteurs russes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle ». Ces contributions spécifiques à la sculpture sont absolument déterminantes, et seront abondamment citées dans ce travail, mais n'ont pas leur équivalent pour ce qui concerne l'Italie et l'Allemagne. De plus, tout comme les publications qui poursuivent l'exploration des liens artistiques franco-russes[20], la plupart des observations concernent essentiellement les premières décennies du XXe siècle, et bien peu les décennies 1870 à 1890.

Le présent travail se donne pour tâche d'aller au-delà de ces approches bilatérales, pour une approche concrètement transnationale, c'est-à-dire l'étude simultanée de ces relations entre pays mais aussi leur étude d'ensemble, considérant l'Europe comme un espace de circulation et d'échanges, où se meuvent des artistes et des œuvres selon des logiques à déterminer. Dès lors, ce ne sont plus Paris, Rome, Munich où Berlin qui se posent comme l'objet central de la recherche, mais plus globalement l'étranger pris comme un tout – avec bien évidemment toute la mesure qui doit être donnée à ce terme lorsque seulement quatre pays sont pris en compte. La question porte, pour tous les sculpteurs qui ont fait le choix de partir, sur le sens des

[18] Elena KARPOVA, *Russkaâ i zapadnoevropejskaâ skul'ptura XVIII - načala XX veka novye materialy, nahodki, atribucii*, Saint-Pétersbourg, Iskusstvo-SPB, 2009, 1 vol. (606 p.) p.

[19] Ol'ga KALUGINA, *Russkaâ skul'ptura Serebrânogo veka Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, Moscou, Buksmart, 2013, 334 p.

[20] MUSEE DES BEAUX-ARTS, GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ et VON DER HEYDT-MUSEUM, *Paris russe, 1910-1960: Bordeaux, Musée des Beaux-Arts,* Saint-Petersbourg, Russie, Fédération de, Palace ed., 2003, 351 p; Jozef KIBLICKIJ et Evgeniâ Nikolaevna PETROVA, *Russian Paris, 1910-1960*, Saint Petersburg, Russie, Fédération de, Palace Editions, 2003, 350 p. Ûliâ BYSTROVA, *Russko-francuzskie kul'turnye svâzi v konce XIX - načale XX vv. avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata istoričeskih nauk specialnost' Otečestvennoj istorii.*, Saratov, 2010.

voyages à l'étranger à la fois en tant que direction géographique, mais aussi comme signification pour eux, ce qu'ils en attendent (si tant est qu'on puisse être en mesure de le deviner), ce qu'ils en obtiennent, et ce qu'ils en rapportent s'ils rentrent finalement en Russie.

Il serait faux d'affirmer que ce genre d'approche transnationale incluant la Russie n'a pas encore été entrepris. Du côté français, les travaux autour de la notion de transferts culturels et de circulations ont par exemple fait l'objet dès 1996 d'un recueil d'articles organisé par Michel Espagne et Katia Dmitrieva[21], cependant la plupart des contributions ne font état que de relations entre deux pays, et c'est leur réunion qui assure en réalité l'approche triangulaire entre France, Allemagne et Russie. C'est la même logique qui guide, au même moment, la constitution d'un recueil d'articles côté russe, *Russie-Europe, histoire des relations artistiques russo-européennes du XVIIIe siècle au début du XXe siècle*[22], dirigé par Andrej Tolstoï qui, depuis le milieu des années 1990 jusqu'à sa disparition en 2016, a tourné l'essentiel de ses recherches sur l'émigration russe au sens large, et sur les liens entre l'art de l'Europe occidentale et la Russie. Le dictionnaire des artistes russes émigrés paru en 2005[23] constitue une référence pour ce qui concerne les biographies des artistes russes du XXe siècle émigrés dans tous les pays d'Europe, et permet une première approche globale possible des directions prises par les artistes en partance pour l'étranger, pour certains avant la révolution. Ce dictionnaire s'inscrit dans la lignée du grand dictionnaire biographique des artistes des peuples correspondant à toutes les républiques de l'U.R.S.S. depuis le XIe siècle[24], entrepris dans les années 1960 et plusieurs fois réédité et augmenté depuis lors. Ces ouvrages sont un outil inestimable pour une connaissance des biographies des artistes et éventuellement de leur circulation dans les différents pays d'Europe même si, évidemment, tous les sculpteurs pris en compte dans le présent travail n'y figurent pas.

Il est impossible de ne pas mentionner pour finir l'influence essentielle qu'a eue sur l'ensemble de ce travail les travaux et approches de Béatrice Joyeux-Prunel autour de la question de l'internationalisation artistique des XIXe et XXe siècles. L'approche quantitative qui a été le fondement d'une partie des questionnements formulés ici doit beaucoup à ses

---

[21] Katia DMITRIEVA et Michel ESPAGNE (eds.), *Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philologiques », 1996, 1 vol. (421 p.) p.

[22] *РОССИЯ - ЕВРОПА. Из истории рус.-европ. худож. связей XVIII - нач. XX вв. Сб. ст*, М, НИИ теории и истории изобразискусств, 1995.

[23] Андрей Владимирович ТОЛСТОЙ, *Художники русской эмиграции: Istanbul - Београд - Praha - Berlin - Paris : альбом*, Москва, Искусство XXI век, coll. « Серия Художники русской эмиграции », 2005.

[24] AKADEMIA HUDOZESTV SSSR (ed.), *Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah*, Moscou, Iskusstvo, 1970, 6 vol.

propres recherches, notamment autour des avant-gardes à partir de sa thèse de doctorat[25] puis du colloque « Histoire de l'art et approches quantitatives : sources, méthodes, bonnes pratiques » organisé à l'E.N.S. Ulm en 2008 et des séminaires ayant conduit à la constitution de l'équipe « Artl@s ». L'idée de l'étude d'une géographie artistique permettant celle des stratégies des artistes dans cette période d'accélération des circulations internationales, de la place des différents pays et villes dans les itinéraires des artistes qui est au cœur de nos recherches lui est fondamentalement redevable.

Une prise en compte globale des artistes

L'approche assez large choisie dans le cadre de ce travail a abouti à une utilisation très intense de tous les outils biographiques à disposition, notamment côté russe. Dès 1915, l'Académie édite un petit opuscule recensant les œuvres sculptées présentes dans ses locaux et en profite pour y insérer les biographies des artistes en question, pour beaucoup encore vivants[26]. Depuis, un certain nombre d'ouvrages sont venus s'ajouter aux dictionnaires d'artistes dans le domaine particulier de la sculpture, jusqu'aux années 2000 où voient le jour la collection de biographies des sculpteurs russes majeurs par Irina Doronina[27] et des ouvrages plus spécifiques comme le dictionnaire des sculpteurs ayant participé d'une façon ou d'une autre aux décorations sculptées de Saint-Pétersbourg, par Ol'ga Krivdina et Boris Tyčinin[28] et l'indispensable et très précis recensement des monuments publics de tout l'empire russe par Kirill Sokol'[29]. Ces deux derniers ouvrages ont eu une importance absolument déterminante pour le travail mené ici, en ce qu'ils ont fait le choix d'une enquête la plus exhaustive possible sur l'ensemble des sculpteurs et des œuvres de la période relatifs à leur objet de recherche, sans se contenter, comme ce fut le cas la plupart du temps dans les études consacrées à la sculpture, de commentaires sur les sculpteurs les plus connus[30]. Beaucoup de conclusions

---

[25] Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *« Nul n'est prophète en son pays... » ou la logique avant-gardiste: l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes : 1855-1914*, Thèse doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, France, 2005, 950 p.

[26] AKADEMII HUDOZESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, Petrograd, 1915.

[27] Людмила Николаевна ДОРОНИНА, *Мастера русской скульптуры XVIII-XX веков*, Москва, Белый город, coll. « Энциклопедия мирового искусства », 2008.

[28] Ol'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, Saint-Pétersbourg, Logos, 2007, 764 p.

[29] Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, Moscou, Vagriûs plûs, 2006, 1 vol. (429 p.) p.

[30] On pense par exemple à des ouvrages fort utiles et érudits sur les artistes du XIXe siècle, comme les vies d'artistes russes compilées dans l'ouvrage suivant : Aleksej LEONOV (ed.), *Russkoe iskusstvo očerki o žizni i tvorčestve hudožnikov pervaâ polovina devâtnadcatogo veka*, Moscou, Iskusstvo, 1954, 1 vol. (741 p.-[14] f. de

délivrées au cours de ce travail n'auraient tout simplement pas pu voir le jour sans ces outils, qui sont pour ainsi dire le parfait équivalent russe des travaux menés en France autour de la statuaire publique notamment au Musée d'Orsay autour de Claire Barbillon, Catherine Chevillot, Anne Pingeot et France Debuisson[31].

Les monographies et souvenirs de sculpteurs ont également eu une place centrale dans la reconstitution des itinéraires artistiques internationaux. De rares livres ont été consacrés à des sculpteurs avant la révolution. On peut y inclure tout d'abord la correspondance de Mark Antokol'skij rassemblée dans un ouvrage unique par son ami historien et critique Vladimir Stasov en 1905[32], soit trois ans après la mort de ce sculpteur, ce qui représente plus d'un millier de pages de lettres envoyées par le sculpteur à ses correspondants en Russie depuis son départ à l'étranger en 1871 jusqu'à sa mort en 1902. Les témoignages sur le vif concernant ses œuvres et surtout les conditions matérielles de son travail ont été à l'origine d'un certain nombre de remarques présentes dans ce travail. Son élève et ami Il'â Gincburg (1859-1939) fait quant à lui paraître des souvenirs de son vivant, en 1908[33]. C'est en France que le fils du sculpteur Léopold Bernstamm (1859-1939) fait paraître sa biographie, publiée en 1913[34] alors que le sculpteur est au faîte de la gloire. Si les sculpteurs du XIXe siècle ont suscité très peu de travaux dans les premières décennies succédant à la révolution, en revanche un certain nombre d'artistes ayant débuté leur carrière avant celle-ci sont étudiés avec attention. Bien évidemment, les sculpteurs partis à l'étranger et qui y sont restés sont ignorés par les premiers historiens de l'art soviétique, et ce sont au contraire les sculpteurs ayant témoigné leur sympathie au nouveau régime et accepté ses orientations esthétiques qui ont les honneurs des publications. Si l'on ne s'en tient qu'aux monographies, sans tenir compte des nombreux articles de presse les concernant, on peut citer les sculpteurs Gincburg (dont les souvenirs sont réédités en 1924), Leonid Šervud[35] (1871-1934) et Nikolaj Andreev[36] (1873-1932) dans les

---

pl.), ou encore à la belle synthèse sur l'histoire de la sculpture russe de la deuxième moitié du XIXe et du début du XXe siècle (Igor' ŠMIDT, *Russkaâ skul'ptura vtoroj poloviny XIX - načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, coll. « Iz istorii mirovogo iskusstva », 1989, 301 p.), livre qui, avec celui plus récent d'Ol'ga Kalugina, offre la meilleure porte d'entrée à la connaissance de la sculpture russe de cette période, même si le spectre d'artistes concernés se cantonne aux sculpteurs les plus connus.

[31] *À nos grands hommes: la sculpture publique française jusqu'à la seconde guerre mondiale*, Paris, France, Musée d'Orsay : INHA, 2004.

[32] Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, Saint-Pétersbourg Moscou, M.O. Vol'f, 1905, 1 vol. (LVII-1048 p.) p.

[33] Il'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, Saint-Pétersbourg, Trud, 1908, 2 p.

[34] Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, Paris, I. Lapina, 1913, 1 vol. (XII-77 p.).

[35] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, Leningrad Moscou, Iskusstvo, 1937, 81 p.

[36] Anatolij BAKUSINSKIJ, *N.A. Andreev. 1873-1932: Očerk žizni i tvorčestvo skul'ptora*, Moscou, Iskusstvo, 1939, 96 p.

années 1930, honorés notamment pour avoir participé à la propagande monumentale du nouveau régime. Ce sera également le cas de Matvej Manizer[37] (1891-1966), créateur de célèbres monuments à la gloire de Staline, Anna Golubkina[38] (1864-1927), dont les sympathies pour le bolchévisme remontaient aux premières années du siècle, dans les années 1940, puis de sculpteurs ayant fait l'essentiel de leur carrière artistique après la révolution, comme Boris Kustodiev[39] (1878-1927), Vera Muhina[40] (1889-1953), Iossif Čajkov[41] (1888-1979). C'est sans doute uniquement à son retour tardif en U.R.S.S. en 1945 après une émigration de presque vingt ans que Sergej Konënkov (1874-1971), un des sculpteurs qui a le plus compté dans les renouvellements formels de la sculpture russe des années 1900, doit une série de publications à son sujet, à commencer par ses propres souvenirs[42], puis des biographies après sa mort[43]. Malgré une vieillesse marquée par sa marginalisation comme artiste « formaliste » à la fin des années 1940, Aleksandr Matveev (1878-1960) bénéficie lui aussi d'articles réguliers et d'une grande monographie en 1964[44] qui accorde une importance non négligeable aux premières années du siècle, et pas seulement aux œuvres de la période soviétique. Mais il est une chose importante à souligner dans la plupart de ces ouvrages, c'est le souci, parfois assez évident, de minimiser au maximum les apports des séjours à l'étranger à l'œuvre de ces artistes. Les déplacements ponctuels à l'étranger ne sont que rarement mentionnés et l'évocation des séjours plus longs est bien souvent l'occasion de remettre en cause les apports de l'art occidental ou de critiquer les avant-gardes. Ces sources doivent donc être considérées avec le recul nécessaire et croisées avec d'autres, plus récentes ou de nature plus directe[45].

---

[37] Matvej MANIZER, *Skul'ptor o svoej rabote*, 1940, 1940.

[38] Анна Семеновна ГОЛУБКИНА, *Каталог выставки скульптора А.С. Голубкиной: 80 лет со дня рожд*, Москва, Би, 1944.

[39] Mark ETKIND, *Boris Mihailovič Kustodiev*, Leningrad Moscou, Iskusstvo, 1960, 219 p.

[40] Rostislav Borisovich KLIMOV et R. Â ABOLINA, *Muhina. 1, literaturno-kritičeskoe nasledie*, Moscou, Iskusstvo, 1960, 226; 12 p.

[41] Igor ŠMIDT, *Iossif Čajkov*, Moscou, Sovhudožnik, 1977, 152 p.

[42] Sergej KONENKOV, *Moj vek*, Moscou, Politizdat, 1971, 368 p.

[43] Sergej Timofeevich KONENKOV, V. POCHAEV et N. BELIAEV, *Sergei Konionkov*, Leningrad, Russie, Fédération de, Aurora Art Publishers, 1978, 238 p.

[44] Elena MURINA, *Aleksandr Terent'evič Matveev*, Moscou, Iskusstvo, 1964, 105 p.

[45] De la même façon, le problème se pose de l'accès aux sources lorsqu'elles se trouvent dans des pays étrangers. Beaucoup d'artistes qui sont, par leur vie et leur œuvre, fort éloignés de l'idéal socialiste, ont suscité de l'intérêt en Union sociétique, à commencer par le prince Trubeckoj. Igor Šmidt lui consacre une biographie dans les années 1960 (Igor' ŜMIDT, *Trubeckoj: skul'ptor 1866-1938*, Moscou, Iskusstvo, 1964, 54 p.), mais l'absence même de notes sur les sources utilisées souligne en creux le problème. Le sculpteur sera honoré d'une exposition à Moscou en 1966 pour le centenaire de sa naissance, mais il faut attendre 1990 pour des expositions et des publications mieux documentées (S. DOMOGATSKAA, *Pavel Petrovič Trubeckoj: Vyst. proizvedenij k 125-letiû so dnâ roždeniâ Skul'ptora, grafika Katalog*, Moscou, Sovhudožnik, 1991, 108 p.).

Une grande série d'hommages aux artistes soviétiques voit le jour dans les années 1970 avec la constitution d'une collection aux éditions *Sovetskij Hudožnik* (« L'artiste soviétique ») formée d'ouvrages contenant à la fois des souvenirs personnels des artistes récoltés dans des publications antérieures ou des manuscrits inédits, des témoignages de leurs contemporains souvent collectés après leur mort, une liste des œuvres qu'on leur connaît, une biographie avec une chronologie assez précise, et une petite iconographie : ces ouvrages sont donc une inestimable source factuelle en ce qui concerne nombre de sculpteurs comme Matveev[46], Konënkov[47], Golubkina[48], Domogackij[49] (1876-1939), Korolëv[50] (1884-1963), Kustodiev[51], Gincburg[52], Šadr[53] (1887-1941), Vatagin[54] (1884-1969) ou encore Čajkov[55].

La tendance d'une partie des historiens de l'art soviétiques et russes à partir de la fin des années 1970 à s'attacher à une approche très factuelle des biographies des artistes a permis de rassembler un certain nombre d'informations cruciales pour la présente étude. Cette méthode de travail n'a pas correspondu uniquement à la catégorie des biographies d'artistes qui ont vécu une partie de leur vie sous le régime soviétique, mais également à la reconstitution de la vie artistique des dernières décennies du tsarisme. C'est notamment sous l'impulsion de Grigorij Sternin qu'une grande partie de ces études a été réalisée au cours des années 1970, 1980 et 1990 : la notion de « vie artistique » a été au centre de nombreux ouvrages qui s'attachaient à préciser, décennie après décennie, quels étaient les cadres dans lesquels évoluaient les artistes, que ce soient les groupements artistiques, les institutions de formation, les organisations d'expositions, les publications, les représentations, avec une approche chronologique très fine[56]. C'est le même souci de restitution des faits qui a guidé l'essentiel

---

[46] Alfred BASSEHES, *Aleksandr Terent'evič Matveev, Skul'ptor*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1960, 68 p.

[47] Sergej Timofeevich KONENKOV, *Vospominaniâ, stat'i, pis'ma*, Moskva, U.R.S.S., Izobrazitel'noe iskusstvo, 1984, 275; 64; 188; 65 p.

[48] Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1983, 420 p.

[49] S. DOMOGACKAA, *V.N. Domogackij o skul'pture. Teoretičeskoe raboty. Issledovaniâ, stat'i. Pis'ma Hudožnika.*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1984, 365 p.

[50] KOROLEV B.D., *Iz literaturnogo naslediâ. Perepiska. Sovremenniki o skul'pture.*, M, Sovetskij hudožnik, 1989.

[51] Boris Mikhaïlovich KUSTODIEV, B. A. KAPRALOV et Mark ETKIND, *Pis'ma, stat'i, vstreči, besedy s Kustodievym*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1967, 440 p.

[52] Il'â GINCBURG, *Skul'ptor Il'â Gincburg: Vospominaniâ. Stat'i. Pis'ma.*, Leningrad, Hudožnik SSSR, 1964, 280 p.

[53] O. p. VORONOV (ed.), *Šadr [Ivan Dmitrievič] literaturnoe nasledie*, Moscou, Izobrazit. iskusstvo, 1978, 1 vol. (254 p.) p.

[54] Vasilij VATAGIN, *Vospominaniâ. Zapiski animalista. Stat'i.*, Moscou, Sovhudožnik, 1980, 213 p.

[55] SOUZ HUDOZNIKOV SSSR, *Iossif Moiseevič Čajkov. Skukl'ptura. Risunok vystavka proizvedeniâ k çà-letiû so dnâ roždeniâ [katalog vystavki]*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1979, 70 p.

[56] On citera entre autres : Grigorij STERNIN, *Hudožestvennaâ žizn' Rossii na rubeže XIX-XX vekov*, Moscou,

des nombreux apports d'Ol'ga Krivdina à la connaissance de la sculpture russe du XIXe siècle, à commencer par ses ouvrages de référence sur Mark Antokol'skij[57], mais aussi ses nombreux articles consacrés aux sculpteurs longtemps négligés dont elle a pu consulter, analyser voire publier les archives[58] : ces contributions seront largement citées au cours de notre étude.

On assiste depuis les années 1990 à l'élargissement du nombre de sculpteurs qui suscitent l'intérêt des chercheurs et sont par conséquent l'objet de plus nombreuses publications. Les honneurs ne sont plus réservés en priorité aux sculpteurs ayant contribué à l'art socialiste après la révolution, mais au contraire se distribuent désormais à des artistes appartenant souvent à la génération précédente, ou n'ayant pas continué leur carrière après 1917. C'est le cas par exemple d'Aleksandr Opekušin (1838-1923), dont au moins une œuvre a eu, bien malgré lui, son heure de gloire, puisqu'il s'agit de la statue colossale d'Alexandre III (fig.1) qui est abattue dans une scène du film *Octobre*. Ce sculpteur, mort dans la misère, a depuis fait l'objet de plusieurs publications, dont une thèse[59], tout comme les sculpteurs proches du mouvement des Ambulants, tel Pozen[60] (1849-1921), ceux restés plus proches des sphères académiques[61] ou encore d'aspect plus indépendant[62]. Le Musée russe de Saint-Pétersbourg a quant à lui consacré à des artistes redécouverts plusieurs expositions ayant donné lieu à

Iskusstvo, 1970, 1 vol. (296 p.), *Hudožestvennaâ žizn' vtoroj poloviny XIX veka 70-80-e gody*, Moscou, Nauka, 1997, 1 vol. (221 p.), *Hudožestvennaâ žizn' Rossii 1900-1910-h godov*, Moscou, Iskusstvo, 1988, 1 vol. (285 p.), *Russkoe Zarubež'e očerki*, Moscou, Gos. inst. iskusstvoznaniâ, 1999, 1 vol. (162 p.).

[57] Ol'ga KRIVDINA, « Tvorčeskaâ deâtel'nost' M.M. Antokol'skij », *op. cit.*, puis Ol'ga KRIVDINA, *Mark Matveevič Antokol'skij. « Ot Rossii - dlâ Rossii »*, Saint-Pétersbourg, Sudarynâ, 2008, 475 p.

[58] Beaucoup de ces articles sont rassemblés dans l'ouvrage suivant : Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, notamment « F.P. Krejtan et V.P. Krejtan. Questions d'étude de la création des frères sculpteurs » (p. 226-237), « Quelques aspects de l'étude de la biographie artistique du scupteur A.P. von Bok (1829-1895) » (p. 238-245), « Liste des œuvres d'A.P. von Bok, exposées dans les expositions de l'Académie impériale » (p. 246-249), « Aleksandr Romanovič von Bok. Documents d'archives choisis » (p. 250-297), « Le professeur I.I. Podozërov. Archives du sculpteur » (p. 298-367), « M.P. Popov et ses archives » (p. 368-467), « Tour d'horizon des tendances fondamentales de l'activité artistique du sculpteur M.A. Čižov » (p. 468-480), « Le professeur de sculpture de l'Académie des arts G.R. Zaleman (1859-1919) » (p. 481-495), « Souvenirs d'élèves à propos de G.R. Zaleman » (p. 496-513), « Les sculpteurs V.A. Nikitin et P.H. Račin – auteurs de décorations sculptées d'hôtels particuliers pétersbourgeois du début du XXe siècle » (p. 514-522), « Autobiographie de M.L. Dillon » (p. 566-570).

[59] Ol'ga DAVYDOVA, *Akademik iz krepostnyh: očerk ob A.M. Opekušine*, Âroslav, Verh-Volžknizd-vo, 1991, 96 p., mais aussi Svetlana ROMANOVA, *Tvorčestvo Aleksandra Mihajloviča Opekušina (1838-1923 gg.) DIs na soisk. učen. step. k isk. Spec. 17.00.04.*,Saint-Pétersbourg, 1997.

[60] Natal'â LOGDACEVA, « L.V. Pozen (1849-1921). Matériaux pour une biographie artistique », dans *Страницы истории отечественного искусства: Сб. науч. тр. Вып. 20 : Сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, Санкт-Петербург, 2012)*, 2012, 2012.p. 85-91.

[61] Elena KARPOVA, « La freulein-sculpteur M.N. Annënkova (1844-1889), *Ibid.*, p. 92-98, Ol'ga KRIVDINA, « Les œuvres du sculpteur Čižov (1838-1916) au Musée Russe », *Ibid., p.* 99-112.

[62] À propos de Vasilij Kuznecov, par exemple, paraît l'article suivant : Elena KARPOVA « Le sculpteur pétersbourgeois V.V. Kuznecov, matériaux pour une biographie artistique », dans SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv: istoriko-kraevedčeskij sbornik*, Moskva, Russie, Fédération de, n°7, 2006 , p. 547-567. De la même façon, un ouvrage entier fut consacré à Sud'binin : Ekaterina HMEL'NICKAA, *Serafim Sud'binin: na perelome epoh: ot moderna do ar deko*, Saint-Pétersbourg, Čistyj list, 2010, 161 p.

publications, notamment Mariâ Dillon[63] (1858-1932), Vladimir Beklemišev[64] (1861-1919) et Vladimir Izdebskij[65] (1882-1965).

Toutes ces publications, pour ne citer que celles concernant directement les sculpteurs, sont d'un intérêt capital et ont permis une approche stimulante et parfois très fine de la biographie d'artistes dont les noms étaient peu passés à la postérité. Les faits relatés, précis, détaillés et appuyés sur une utilisation méthodique des sources, notamment archivistiques, ont été pris en compte avec autant de confiance que peut en susciter une approche véritablement scientifique des parcours d'artistes. Il reste qu'un grand nombre d'artistes n'ont pas encore fait l'objet de recherches poussées, et que les sources à prendre en compte ne peuvent se cantonner pour nous à ces approches individuelles.

La question au cœur du présent travail est celle des circulations des sculpteurs, que ce soit dans l'empire russe mais aussi dans l'Europe entière, et notamment dans trois pays qui sont, comme on l'a dit, la France, l'Allemagne et l'Italie. Avant de commencer à s'interroger sur la nature et les motivations de ces déplacements se posait l'épineuse question du nombre et de l'identité des sculpteurs partis à l'étranger. Le plus simple était de partir des sources concernant au premier chef les artistes à travers les expositions organisées de façon régulière par différentes instances artistiques russes. Les livrets d'exposition sont une source désormais abondamment utilisée pour étudier les artistes et les œuvres en les réinscrivant dans un contexte plus large. Il s'agissait donc de recenser toutes les expositions tenues sur le territoire de l'empire russe de 1870 à 1917 et d'y repérer toutes les informations disponibles sur les sculpteurs qui y ont participé : on allait ainsi pouvoir établir une liste de sculpteurs russes qui servirait de base à la recherche d'ensemble. Le parti a donc été pris de considérer comme l'objet de cette thèse les sculpteurs en activité dans l'empire russe, en les définissant comme les artistes ayant exposé au moins une fois une œuvre sculptée à cette période.

Cette tâche a été à la fois simple et ardue : simple car il ne s'agissait de collecter que des noms et des informations sur des sources imprimées, mais difficile à cause la nature même du matériau utilisé. Les livrets des expositions annuelles de l'Académie impériale à Saint-Pétersbourg sont d'accès aisé et donnent des informations précises sur les œuvres et les artistes. C'est le cas également pour les expositions ambulantes à partir de 1871. Mais beaucoup de sociétés artistiques qui se mettent à organiser leurs propres salons, que ce soit

[63] KARPOVA et GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ, *Mariâ Dillon. 1858-1932: Ûbilejnaâ vystavka k 150-letiû so dnâ roždeniâ*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2009, 94 p.

[64] N. LOGDACEVA, *Vladimir Beklemišev, 1861-1919*, *op. cit.*

[65] GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ SANKT-PETERBURGA (ed.), *Vladimir Izdebskij i ego « Salony »: vystavka proizvedenij*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2003, 83 p.

dans les deux villes principales de l'empire ou en province, n'ont pas les mêmes exigences en ce qui concerne la rédaction des livrets : ainsi, il n'est pas toujours facile de déterminer si l'œuvre dont le titre est donné est une sculpture ou une peinture, lorsque cela n'est pas précisé : on doit alors soit considérer que l'œuvre est une sculpture si son auteur est un sculpteur qu'on connaît déjà par ailleurs ou qui a exposé ailleurs des sculptures, ou encore si le titre même de l'œuvre ne laisse pas vraiment planer le doute (« buste » ou « statuette » n'ont qu'une chance infime d'être autre chose, même si toute probabilité n'est pas à exclure). Il est donc probable que certaines œuvres sculptées nous échappent. Cela est d'autant plus difficile que le nombre de sculptures exposées est très peu élevé dans les salons de cette période[66], et que beaucoup d'entre eux n'en comportent même pas. On a dès lors préféré, dans le doute, exclure de la collecte d'informations les artistes dont les œuvres étaient indéterminées, et ne conserver que ceux dont l'état de sculpteur était certain ou quasiment certain. Mais il faut également mentionner le caractère lacunaire des sources concernant ces expositions : certains livrets n'ont malheureusement pas pu être retrouvés, ce qui peut fausser quelque peu l'appréciation de la présence de la sculpture et son évolution au cœur des salons concernés. Cependant, la quantité d'informations concernant les noms et les titres des œuvres, souvent leur matériau, leur type, parfois leur prix et leur propriétaire, ont permis d'établir une base de données de plusieurs centaines de noms et de plusieurs milliers d'œuvres exposées, ce qui constitue un point de départ consistant pour l'étude des trajectoires des sculpteurs.

Cette base de données ainsi constituée[67] a par exemple permis de déterminer les équilibres géographiques internes à l'empire russe en ce qui concerne la sculpture, qui sont évidemment en faveur de Saint-Pétersbourg et de Moscou, mais la place des villes du sud de l'empire, comme Kiev ou surtout Odessa, tend à se distinguer elle aussi au cours de la période. La liste des sculpteurs actifs dans l'Empire russe de 1870 à 1917 a surtout permis de partir à la recherche de ceux qui, parmi ces centaines de sculpteurs, ont passé une partie de leur carrière, même courte, à l'étranger. Le même type de source étant présent dans les trois pays européens étudiés, il était aisé (malgré les divergences de translittération des prénoms, patronymes et noms) d'orienter la recherche dans les livrets d'exposition de ces trois pays en y relevant les

[66] Parmi les expositions les plus connues ou durables, on mentionnera la Société des amateurs d'art de Moscou, la Confrérie des artistes moscovites, la Société des artistes de Saint-Pétersbourg, la Nouvelle société des artistes de Saint-Pétersbourg, le Monde de l'art, l'Union des artistes russes, la Confrérie des artistes russes du sud, la Société des Beaux-Arts d'Odessa, la Société des indépendants, l'Union de la jeunesse.

[67] Pour davantage de précisions sur les principes de constitition de la base de données et des exemples d'œuvres intégrées, se rapporter aux annexes. La base est consultable : s'adresser au service des thèses (Service commun de la documentation) de l'Université de Nanterre (2, allée de l'Université 92 001 Nanterre, ou theses-scol@liste.parisnanterre.fr).

occurrences de sculpteurs déjà présents dans les listes collectées en Russie. Les livrets d'exposition français (notamment ceux de la Société des Artistes français, de la Société nationale des Beaux-Arts, du Salon des Indépendants et du Salon d'Automne) ont comme avantage de mentionner systématiquement la nationalité déclarée de l'exposant, ce qui a permis d'y trouver aussi des artistes qui n'avaient pas exposé du tout en Russie, en tout cas pas après 1870. L'identité et le parcours de ces derniers a aussi fait l'objet de recherches, car il s'agissait de déterminer si ces artistes avaient déjà eu un lien direct avec la Russie, et quelle était la nature de ce lien. Les livrets allemands des expositions munichoises ou berlinoises offrent les mêmes perspectives d'étude, seuls les livrets des diverses expositions italiennes n'ont pas tous cette précision, ce qui a nécessité une enquête plus longue pour discerner quels artistes pouvaient être considérés comme russes parmi ceux dont on pouvait légitimement penser qu'il y avait un lien avec la Russie alors qu'ils ne figuraient pas dans la base de départ, à cause de la consonance de leur nom, de leur prénom, de la nature ou du titre des œuvres exposées ou encore d'autres indices. Il n'a pas été possible de consulter avec la même exhaustivité qu'en Russie, en France ou en Allemagne les livrets d'exposition des manifestations artistiques italiennes, les exemplaires étant souvent dispersés et les collections incomplètes, ce qui constitue sans doute un des principaux défauts de la base de données générale constituée d'après la consultation de tous ces livrets. Mais à partir de l'ensemble des données contenues dans cette base, il a été possible de discerner à la fois les profils des sculpteurs qui, parmi l'ensemble des sculpteurs russes de cette période, ont exposé au moins une fois à l'étranger[68], et l'évolution de ces profils au cours des années. De la même façon, il a surtout été clairement établi quelles sont les destinations privilégiées des sculpteurs selon leur profil et leur génération.

C'est seulement progressivement qu'une autre tâche s'est imposée d'elle-même : celle de ne pas retracer seulement les itinéraires des sculpteurs à partir des œuvres exposées à travers l'Europe, mais aussi à partir des institutions de formation artistique qu'ils avaient fréquentées. En effet, certains livrets d'exposition, notamment parisiens, permettent de connaître les noms des maîtres dont se réclament certains artistes, qui se disent élève ou ancien élève de tel ou tel sculpteur, citant essentiellement des artistes qui avaient une chance d'être connus des amateurs d'art – personne, à l'étranger, ne cite les professeurs de l'Académie impériale, par

[68] On n'a finalement pas pris en compte les œuvres envoyées aux différentes Expositions universelles, dans la mesure où leur envoi dépendait presque toujours des choix de l'Académie, et n'occasionnait pas souvent (en tout cas, de façon sûre) un séjour de travail à l'étranger de la part de l'auteur. En revanche, les différentes sécessions ou salons artistiques plus indépendants permettent de voir davantage les liens des individus avec les différentes associations artistiques internationales.

exemple, même si d'aucuns ont pu rappeler qu'ils avaient fréquenté cette institution. Il devenait dès lors intéressant de constater que certains Russes partaient pour l'étranger pour répondre à un désir de compléter ou même parfois d'entamer leur formation artistique hors de l'empire russe. Le cas des pensionnaires de l'Académie impériale à Rome mis à part, il fallait donc aborder, après les livrets d'exposition, une autre source directe, à savoir les registres d'élèves des différentes écoles de formation artistique, pour tenter d'y dénicher des noms de sculpteurs russes. Pour la France, les listes des élèves de l'École des Beaux-Arts, de l'École des arts décoratifs et de l'Académie Julian sont consultables aux archives nationales. En revanche, l'Académie Colarossi n'a pas laissé d'archives : il a donc fallu se contenter des sources de seconde main pour avoir une idée de sa fréquentation par les jeunes artistes russes. Les nombreux sculpteurs qui à partir de 1909 sont familiers de l'Académie de la Grande chaumière autour de Bourdelle ont été quasiment tous recensés dans la liste de ses élèves contenue dans la transcription de ses cours[69] et une liste plus précise est en cours de constitution par les équipes du musée Bourdelle. Les listes d'élèves des principaux centres de formation allemands, à savoir l'Académie royale de Munich et l'Académie de Berlin[70] ont ceci de particulier qu'elles ne permettent pas d'assigner les artistes à une nationalité précise, par exemple pour le cas des artistes nés en territoire russe mais qui semblent issus de familles allemandes. C'est une publication russe qui a permis de recenser les élèves russes d'Anton Ažbe à Munich[71]. En Italie a pu notamment être consulté le registre d'inscription des élèves de l'Académie de Florence, pour compléter le panorama des sculpteurs russes passés par la péninsule, outre les pensionnaires romains. Au-delà de ces célèbres académies, ont surtout été prises en compte les mentions portées dans les livrets d'exposition sur les maîtres des exposants, mais aussi les correspondances, mémoires et biographies d'artistes, qui offrent un tableau certes incomplet mais assez parlant de la situation des sculpteurs russes en formation en France, en Italie et en Allemagne.

L'établissement d'une typologie pour les voyages ou séjours effectués à l'étranger n'a pu aboutir qu'à une différenciation très sommaire entre séjours de formation ou séjours destinés à exposer ses œuvres, dans la mesure où même cette distinction est inepte pour certains sculpteurs. Les séjours de formation peuvent être l'occasion de fréquenter une académie ou un

---

[69] Antoine BOURDELLE, *Cours & leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, Paris, France, Paris-Musées : Éd. des Cendres, 2007, 397; 8 p. La liste des élèves de Bourdelle est en cours de recensement exhaustif par les équipes scientifiques du Musée Bourdelle.

[70] Consultées sur place à Berlin, ou par le site internet de l'Académie munichoise qui a très efficacement mis en ligne la base de données de tous ses élèves.

[71] Viktor BARANOVSKIJ et Irina HLEBNIKOVA, *Anton Ažbe i hudožniki Rossii*, *op. cit.*

maître privé, on y a d'ailleurs aussi inclus les pensionnaires de l'Académie pour qui la formation était déjà terminée en Russie, mais qui viennent malgré tout apprendre des choses de leurs années passées à Rome. Ils s'effectuent à des moments différents dans la carrière des sculpteurs, et l'âge du départ – en tout cas, le moment de la carrière où le départ est effectué – évolue au cours des décennies. Du côté des voyages accomplis par des sculpteurs déjà confirmés, on ne peut pas vraiment affirmer que l'exposition de ses œuvres à l'étranger soit un but en soi au départ, même s'il s'agit souvent d'une consécration recherchée : la liste des œuvres exposées par eux nous sert ici uniquement de point de départ et de recensement de ces artistes. Le choix des œuvres présentées et des lieux d'exposition fréquentés sont souvent assez significatifs de certaines stratégies adoptées pour faire sa place dans le monde artistique, que ce soit dans le pays d'arrivée, ou encore en Russie si un retour est envisagé. Les itinéraires sont parfois complexes, faisant intervenir plusieurs pays et mêlant apprentissages divers et stratégies de carrière. S'il est facile de savoir si les sculpteurs russes exposent à l'étranger, en revanche il est plus délicat de repérer les voyages plus courts, ceux dont les traces sont plus difficiles à saisir car ils ne donnent lieu ni à une inscription dans une académie, ni à l'exposition d'une ou plusieurs œuvres. Bien évidemment, il ne s'agit pas de prendre en compte tous les séjours courts, bien que certains soient documentés (en tant que voyages de noces, de visites familiales ou amicales), mais de tenter de mentionner ceux dont l'incidence artistique est évidente sur un artiste, par exemple en tenant compte de la découverte des musées occidentaux, ceux de Paris et Rome notamment, mais aussi des évènements artistiques comme les expositions universelles ou les grands salons. Les souvenirs et correspondances des artistes sont en cela une source importante, qu'on les trouve imprimés ou dans les archives nationales russes, parce qu'elles sont souvent le seul moyen de discerner le rôle qu'a pu avoir la découverte de tel ou tel artiste sur leur création et son évolution – et il est des cas documentés où ce genre de voyage a eu une importance cruciale. Malheureusement, il est totalement impossible de les connaître tous, c'est pourquoi peu de conclusions ont été tirées de ces différentes observations.

Ces deux grands pans de l'étude des itinéraires européens des sculpteurs russes, à savoir leurs lieux de formation et leurs lieux d'exposition, sont certes l'occasion de déterminer, pour une part, l'attractivité de centres artistiques tels que Paris, Rome, Florence, Venise, Munich et Berlin, à partir du nombre de sculpteurs russes qu'ils attirent pour des séjours plus ou moins longs. Un panel composé exclusivement de sculpteurs russes a l'avantage de comporter des artistes dont le pays d'origine est lui-même bien loin de représenter un territoire attirant pour les étrangers, et dont les diverses institutions artistiques sont relativement périphériques en

comparaison de leurs équivalents en Europe occidentale. Ainsi, le choix pour les sculpteurs russes doit s'effectuer entre tous les pays d'Europe, notamment la France, l'Italie ou l'Allemagne. Le choix n'est pas aussi libre, en tout cas il est davantage faussé, pour les autres : par exemple, les sculpteurs français sont peut-être moins en demande d'apports étrangers à leur art nécessitant un séjour hors de leurs frontières que les Russes, malgré l'importance considérable de l'internationalisation artistique de cette période. Les changements d'équilibre dans l'attractivité artistique des différents pays pris en compte peuvent ainsi se manifester de façon plus claire, le monde artistique russe ne marquant pas, en outre, de préférence francophile, italophile ou germanophile globale et durable qui fausserait *a priori* l'étude.

Mais les apports concernant directement la géographie artistique de l'Europe de la sculpture ne constituent pas le seul objectif du présent travail. Les départs à l'étranger en disent long, également, sur la pratique de la sculpture en Russie même, sur la place qu'occupe l'étranger dans ses évolutions, sur la vision qu'ont les artistes à la fois des pays étrangers et de leur propre pays et de ses sphères artistiques. La vision d'ensemble des artistes revenus dans l'empire après un séjour à l'étranger semble permettre une appréciation assez fine du rôle que ces séjours ont joué dans leur carrière, et aussi, si on les remet dans le contexte précis du moment où ils reviennent, sur l'influence éventuelle exercée sur des sculpteurs qui n'ont pas forcément, eux, quitté la Russie : c'est alors que la liste exhaustive des sculpteurs en activité en Russie jusqu'à 1917 revêt à nouveau une grande importance, à des fins de comparaison et de contextualisation des carrières des sculpteurs après leur retour et, plus généralement, de remise en perspective de l'histoire de la sculpture russe dans les années qui précèdent la révolution.

La structuration de ce travail, reflétant son objet même, est essentiellement géographique, et peut, d'une certaine manière, apparaître comme une série d'allers-retours. La première partie est constituée d'un simple rappel de l'histoire générale de la sculpture russe depuis l'époque de Pierre le Grand (1682-1725), afin de permettre au lecteur de se faire une idée des grandes problématiques ayant structuré ses évolutions ainsi que de leur chronologie. Le mérite de cette présentation revient exclusivement aux différents auteurs qui ont travaillé sur ces questions, et dont les travaux ont été abondamment utilisés pour cette mise en perspective. La synthèse, forcément sélective, de l'histoire de la sculpture russe entre 1870 et 1917, période directement concernée par notre sujet, a également été fortement inspirée par toutes les monographies,

articles et ouvrages plus généraux cités plus haut, mais s'est employée plus spécifiquement à ne laisser de côté aucun sculpteur sous prétexte que son apport à la plastique russe aurait été moins fondamental que d'autres. Au contraire, une vision la plus large possible a été adoptée, en tenant compte notamment de sculpteurs méconnus grâce à une première utilisation de la base de données constituée progressivement à partir des livrets d'exposition et des listes d'élèves des académies russes, vision qui s'est efforcée de ne pas seulement étudier successivement les différents sculpteurs mais au contraire de construire une approche plus générale des problématiques affectant les évolutions de la sculpture russe durant ces presque cinq décennies. Il s'agit du point de départ réel de l'étude, les remarques consignées dans ce premier temps devant être expliquées, nuancées et complétées tout au long des chapitres suivants.

La deuxième partie constitue une exploration de ce que pouvait être le travail de sculpteur dans l'Empire russe entre 1870 et la révolution, du point de vue notamment de ses conditions matérielles et aussi de son inscription dans l'espace. Il nous a paru opportun de faire apparaître deux périodes distinctes, bien que définies de manière très générale. Les années 1870 et 1880, tout d'abord, sa caractérisent par une polarisation artistique autour des deux grands lieux d'exposition, à savoir les expositions de l'Académie impériale sise à Saint-Pétersbourg et celles, nouvellement créées mais très dynamiques, du groupe des Ambulants, les *Peredvižniki.* Cette opposition, qui structure une partie de la vie artistique de la période, n'est pas du tout exclusive, surtout au sens où les sculptures sont finalement assez peu nombreuses dans les différentes éditions des expositions ambulantes. L'emprise de l'Académie, qui reste alors, et de très loin, le principal lieu de formation et d'exposition pour les sculpteurs de l'empire russe, est la force majeure qui anime les évolutions des carrières des sculpteurs. C'est elle qui éduque à l'art, qui offre, par différents biais, les seules perspectives de carrière envisageables pour les sculpteurs, et qui permet à certains d'entre eux un contact privilégié avec les pays étrangers et leur art. Bien que des institutions de formation et d'exposition existent ailleurs dans l'empire, et notamment à Moscou, dès cette période, c'est néanmoins à partir des années 1890 que les choses changent plus rapidement. Le nombre de sculpteurs en activité s'accroit de façon importante, et des villes comme Moscou, Kiev ou Odessa voient leur rôle de centres artistiques secondaires se renforcer au sein du vaste pays, tant par leurs écoles que par les manifestations artistiques qui sont de plus en plus nombreuses à s'y tenir. Les carrières des sculpteurs prennent un tour nouveau, se diversifient et permettent à des artistes bien plus nombreux de vivre de leur art, même indépendamment des sphères académiques.

C'est avec cette évolution à l'esprit qu'il faut évaluer les transformations progressives du rôle et des enjeux des séjours des sculpteurs russes à l'étranger, ce qui constitue l'objet de la troisième partie. En effet, la connaissance précise des données relatives aux sculpteurs russes actifs en Russie entre 1870 et 1914, c'est-à-dire leur nombre, leur formation éventuelle, parfois leur milieu ou leur région d'origine, est une toile de fond indispensable pour saisir les évolutions des buts et des moyens des voyages à l'étranger. Ces derniers sont essentiellement encadrés par le pensionnat académique dans les années 1870 et 1880, ce qui donne une place importante à l'Italie comme destination privilégiée d'artistes dont le profil est par ailleurs aisé à déterminer avec suffisamment de précision. La France et l'Allemagne ne sont alors que des destinations secondaires, éphémères ou bien choisies fort rarement par des artistes pour des durées plus longues. La donne change à partir des années 1890 avec l'arrivée progressive d'une nouvelle génération de sculpteurs dont les identités, les âges, les motivations diffèrent, et expliquent la place prise désormais par des villes comme Munich, mais surtout Paris, dans leurs itinéraires artistiques internationaux. Le parti pris a été de présenter les résultats de la recherche en deux temps, pour évoquer d'abord les voyages de formation, où les artistes choisissent de s'inscrire dans une académie ou de prendre des leçons auprès d'un maître, ce qui constitue en soi un des objectifs principaux des sculpteurs russes partis de leur pays, avant d'en venir aux séjours d'artistes généralement confirmés qui viennent tenter leur chance dans les expositions italiennes, françaises ou allemandes, pour différentes raisons qui tiennent essentiellement à des objectifs de carrière. Pour chacun de ces deux aspects, les trois pays seront étudiés tour à tour, de façon à avoir un tour d'horizon géographique suffisamment clair et complet. Rares sont les sculpteurs qui, tels Antokol'skij ou Trubeckoj, sont restés longtemps dans plusieurs pays différents, et leurs cas seront traités largement. On aura ainsi pu déterminer les raisons qui poussent les sculpteurs à partir de Russie, avec quels objectifs, ainsi que les choix qui sont faits quant à leur destination tout autant que ceux réalisés après leur arrivée.

La dernière question à soulever est bien évidemment celle du retour en Russie après les différents séjours à l'étranger, afin de déterminer dans quelle mesure ces derniers pèsent dans la carrière des sculpteurs. Il est possible en fin de compte de savoir avec une certaine précision combien d'entre eux sont rentrés et ce qu'ils ont fait à leur retour. L'évolution à la hausse du nombre d'artistes qui décident justement de ne pas revenir au pays est déjà en soi révélatrice à la fois des faibles perspectives de carrière dans l'empire russe, et des nombreuses opportunités offertes par les différents pays européens. Mais l'objet de la dernière section de cette analyse géographique des itinéraires de sculpteurs est de savoir quel rôle a joué

l'étranger, pris au sens général, dans la carrière de ces artistes. Certains d'entre eux ont pu tenter de valoriser cette expérience, par des réalisations particulières permettant de faire allusion à leur passage à l'étranger, par les thèmes choisis, les titres des œuvres, ou même par la transformation de leur manière de sculpter au contact direct de l'art occidental. Une attention particulière sera accordée à ce point à travers l'exemple de plusieurs sculpteurs, dont l'œuvre marque une certaine inflexion après leur séjour en Europe de l'ouest. La Russie voit en effet revenir à chaque décennie des sculpteurs qui apportent quelque chose de neuf de l'étranger, parfois avec succès et postérité, parfois sans susciter ni enthousiasme ni émulation. Pourtant, leurs œuvres garnissent les expositions et arrivent parfois à influencer certaines évolutions. On pourra également constater que le domaine de la sculpture monumentale publique est fortement marqué, à partir de la fin des années 1890 notamment, par des évolutions qui sont le fait soit de sculpteurs étrangers travaillant en Russie, soit de sculpteurs russes établis à l'étranger. Mais il s'agira aussi de nuancer ces apports, de les réinscrire dans un contexte plus général où ils ne peuvent expliquer à eux seuls les renouvellements observés dans la sculpture russe pré-révolutionnaire, si bien que cette dernière partie ne se propose pas de réécrire la première en remettant en cause ses conclusions, mais de l'éclairer, de le prolonger en appréciant à sa juste valeur le poids qu'ont pu avoir les contacts entre la sculpture russe et la sculpture ouest-européenne dans certains des choix et des pratiques d'un certain nombre de sculpteurs au sein de l'empire russe.

C'est donc à une série de va-et-vient que nous allons procéder. Les plus évidents concernent la géographie, puisque ce travail s'articule finalement lui-même autour des itinéraires des sculpteurs russes à l'intérieur de l'empire comme à l'étranger. Mais les allers-retours sont aussi forcément chronologiques dans la mesure où il demeure nécessaire, pour chaque aspect envisagé – les points de départ, les séjours en Europe et les retours – ainsi que pour chaque pays concerné, d'évoquer les transformations survenues dans le rapport des sculpteurs russes avec les voyages à l'étranger avec des remises en perspective chronologiques. Il faut enfin en ajouter un dernier type, qui est l'alternance aussi fréquente que possible entre les études d'ensemble, à l'aspect souvent quantitatif et global, car issu des bases de données constituées à cet effet, et les éclairages beaucoup plus précis sur quelques individualités, particulièrement représentatives de l'insertion des sculpteurs dans l'internationalisation artistique de la période, et dont les sources nous permettent de saisir de façon plus fine les cheminements. C'est en réalité l'ensemble de ces pérégrinations jouant de la chronologie et de la géographie, du

singulier et du collectif, qui permettra en définitive à cette étude d'offrir une vision de ce qu'ont pu être les stratégies internationales des sculpteurs russes, mais aussi, plus généralement, de saisir l'attractivité des centres artistiques de Russie et d'Europe ainsi que le poids des modèles étrangers dans les évolutions de la sculpture russe dans les décennies qui précèdent la révolution de 1917.

Première partie

La sculpture russe,
tour d'horizon depuis le XVIIIe siècle

Chapitre 1 : Depuis la naissance de l'art russe moderne

I. Les apports du règne de Pierre le Grand

On date généralement la naissance de l'art russe moderne aux réformes de Pierre Ier le Grand, qui régna sur la Russie de 1682 à 1725. Premier tsar à revendiquer le titre d'empereur de Russie, il mena de front des réformes politiques d'ampleur, destinées à faire de la Russie un État moderne, et des transformations culturelles et artistiques censées faire rattraper au pays son « retard » dans le domaine. Le modèle à suivre, selon ce réformateur énergique, était bien évidemment celui de l'Europe occidentale, et en cela quelques pays lui sont particulièrement chers, comme la Hollande où il séjourna un certain temps, l'Italie, le Saint-Empire ou encore le royaume de France.

Dans le domaine artistique à proprement parler, Pierre le Grand comptait sur l'exemple des artistes étrangers pour orienter le cours des arts en Russie, et passer de ce qu'on appelle le Moyen-Âge russe, avec ses peintures d'icônes, et ses rares rondes-bosses, à un art modernisé. En effet, si l'on excepte quelques remarquables exemples de sculptures de ce type dans les périodes fastes de l'art pré-pétrovien, comme la période vladimirienne, au XIIe siècle, ou encore les œuvres sur bois ou même en bronze[72] d'artistes du XIVe siècle, rares sont les œuvres sculptées qui ont fait date dans l'art russe ancien[73], malgré une remarquable continuité de leur production, sous des petites formes, dans l'artisanat populaire – phénomène qui sera rappelé à l'attention du public russe par différents artistes et acteurs du monde de l'art au tournant du XXe siècle. Pour expliquer, en partie, ce phénomène, on se contentera d'évoquer le fait que, du point de vue de la religion orthodoxe, toute-puissante en matière d'art durant cette période, une sculpture en ronde bosse était considérée comme une idole et que donc la production de ce genre d'œuvre était éminemment limitée[74]. C'est donc, essentiellement, dans le domaine du relief que durent s'épanouir les facultés des sculpteurs concernés.

Diverses façons de confronter les artistes russes à l'art étranger ont donc été mises en place à partir du règne de Pierre le Grand. Il ne s'agit pas de dire ici que ce dernier a initié le dialogue

[72] On pense notamment aux bronzes du maître Abraham, au début du siècle, sur les portes de l'église Sainte-Sophie de Novgorod, réalisées cependant par des artistes occidentaux, ou encore aux reliefs sculptés de la cathédrale Saint-Dmitrij à Vladimir (fin du XIIe siècle).

[73] Mihail Vladimirovitč ALPATOV, *Histoire de l'art russe: des origines à la fin du XVIIe siècle*, traduit par Alexandre KARVOVSKI, Paris, France, Flammarion, 1975, 457; xxxii p. 92-93 et 155-157.

[74] Mihail Mihaïlovitch ALLENOV, Ol'ga MEDVEDKOVA et Nina Aleksandrovna DMITRIEVA, *L'art russe*, traduit par Suzanne REY-LABAT et traduit par Catherine ASTROFF, Paris, France, Ed. Citadelles, 1991, 623 p. p. 113.

entre l'art russe et l'art de l'étranger, ce qui serait bien évidemment erroné[75], mais on ne peut nier que ce dialogue a subi une accélération décisive sous le règne de ce souverain.

On peut tout d'abord évoquer, à titre d'exemple, l'achat par le souverain d'œuvres étrangères modernes ou antiques, dont certaines vont servir d'ornement au jardin d'été de la nouvelle capitale de l'Empire créée en 1703 par la volonté du tsar, Saint-Pétersbourg, comme la célèbre *Vénus Tauride,* achetée au pape Clément XI peu après sa découverte en 1719[76]. Une autre façon de confronter les Russes à l'art occidental a aussi consisté à accueillir des artistes étrangers en Russie, et, inversement, à favoriser les voyages de formation des artistes russes en Europe de l'ouest. Cette dernière solution ne concerna cependant aucun sculpteur avant la seconde moitié du XVIIIe siècle : les deux premiers artistes à avoir bénéficié du patronage princier pour effectuer des séjours professionnels à l'étranger furent les peintres Ivan Nikitin (v. 1680-1742), et Andrej Matveev (1701 ou 1702-1739)[77].

De façon éminemment symptomatique, certains historiens de l'art soviétiques se sont fait fort d'analyser en termes contradictoires les évolutions de l'art russe du XVIIIe siècle à l'aune de ses rapports avec l'art occidental : entre un art qui serait « étranger, violemment greffé par la force, non-national et non-populaire par nature »[78], et le terreau sur lequel il s'inscrit, à savoir celui d'une nation en train de s'extirper de son Moyen Âge qui avait duré jusqu'au siècle précédent, expérience unique en Europe, la naissance de l'art russe moderne pourrait se lire en termes dialectiques. Cela ne ferait finalement que rejoindre les démarches historiographiques tendant à tenter de discerner l'originalité des développements culturels de la Russie, dans son perpétuel dilemme entre une culture qui serait propre, et les apports occidentaux qui viennent s'y mêler.

Pour ce qui concerne à proprement parler la sculpture, sous le règne de Pierre le Grand, on est tenté de parler davantage de sculpture en Russie que de sculpture russe. En effet, les sculpteurs qui retiennent le plus l'attention au cours de la première moitié du XVIIIe siècle sont des étrangers. On peut ainsi citer l'artiste d'origine allemande Andréas Schlüter (1664-1714) pour ses reliefs décoratifs du Palais d'été à Saint-Pétersbourg, le sculpteur français Nicolas Pineau (1684-1754), également pour des panneaux décoratifs du Grand Palais de Péterhof[79], mais c'est surtout l'Italien Carlo Bartolomeo Rastrelli (v. 1675-1744), père du futur architecte

[75] Ce point est développé ailleurs dans ce travail.

[76] *Istoria russkogo i sovetskogo iskusstva*, Moscou, Vysšaâ škola, 1989, 448 p.

[77] Mihail Mihaïlovitch ALLENOV, Ol'ga MEDVEDKOVA et Nina Aleksandrovna DMITRIEVA, *L'art russe*, *op. cit.*, p. 201-202.

[78] *Istoria russkogo i sovetskogo iskusstva*, *op. cit.*, p. 125.

[79] *Ibid.*, p. 126.

du Palais d'Hiver, qui a marqué la période. Il s'illustra notamment dans le genre du portrait et de la statuaire, d'abord sous Pierre le Grand, puis jusque sous le règne de l'impératrice Elisabeth (1741-1762). C'est lui qui réalise les premiers grands bustes monumentaux en bronze de Pierre IER (fig.2) et de son acolyte Menšikov, ainsi que le premier monument équestre de la Russie tsariste, dédié au même souverain, représenté en général romain couronné de lauriers (fig.3), et largement inspiré à la fois de l'esthétique détaillée du baroque, et du monument romain à Marc-Aurèle. On lui doit aussi le groupe sculpté représentant la tsarine Anna Ivanovna (1730-1740), en robe d'apparat, accompagnée d'un petit serviteur noir (fig.4), ensemble d'une ampleur et d'une monumentalité assez remarquables[80].

II. L'éclosion d'une école russe dans la seconde moitié du XVIIIe siècle

La seconde moitié du XVIIIe siècle s'est au contraire caractérisée par l'apparition d'artistes nés en Russie, dont le talent a pu être comparé aux meilleurs sculpteurs européens de l'époque. Mais on ne pourrait pas, dans les premières pages d'une recherche consacrée pour une grande part aux échanges artistiques internationaux, se garder de rappeler que cet essor si brillant a été possible en grande partie grâce à l'introduction d'un nouveau professeur de sculpture à l'académie impériale : le Français Nicolas-François Gillet (1712-1791), arrivé un an après la création officielle de l'Académie impériale des Arts en 1757 sur invitation du président de l'Académie, I.I Šuvalov. Le maître français y resta vingt ans[81], et put s'enorgueillir d'avoir compté parmi ses élèves des sculpteurs aussi renommés que Fedot Šubin ou Mihail Kozlovskij, F. Ŝedrin, F. Gordeev. A une époque où la francophilie était de mode, le Français put imposer sa marque à l'art russe de la sculpture qui naissait alors à la modernité.

Son plus brillant élève, Šubin (1740-1805), est lui aussi marqué par un parcours international : né dans la province d'Arhangelsk, il est formé à l'Académie avant de partir pour Paris

[80] Mihail Mihaïlovitch ALLENOV, Ol'ga MEDVEDKOVA et Nina Aleksandrovna DMITRIEVA, *L'art russe*, *op. cit.*, *p.* 205.

[81] KOSAREVA, N.K., TARASOVA, L.A., « La sculpture russe au XVIIIe siècle », dans ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE (PARIS) (ed.), *La France et la Russie au siècle des Lumières relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIIIe siècle Galeries nationales du Grand Palais, 20 novembre 1986-9 février 1987*, Paris, Association française d'action artistique, 1986, 1 vol. (XXXII-490 p.) p.p. 248. Sur Gillet, voir aussi l'article suivant : PRONINA, I.A., « Nicolas François Gillet, pedagog i master dekorativnoj skul'ptury », in Tatiana Vasilevna ALEXEIEVA, COMITE NATIONAL DES HISTORIENS DE L'UNION SOVIETIQUE, ВСЕСОЮЗНЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ et VSESOUZNYJ INSTITUT ISKUSSTVOZNANIA (eds.), *Русское искусство второй половины XVIII - первой половины XIX в: материалы и исследования*, Москва, U.R.S.S., Наука, 1979 Moskva : Nauka, 1979, 211 p.p. 137-144.

parfaire sa formation. Il deviendra le grand portraitiste de la Russie de Catherine II (1762-1796) et de Paul Ier (1796-1801)[82] : c'est en effet dans le genre du buste qu'il s'illustrera, dans une veine proche du réalisme d'un Houdon, respectant du mieux qu'il pouvait la psychologie de ses modèles. On pourrait, parmi des multitudes de portraits, retenir ceux du prince Golicyn (1773), œuvre pleine de vivacité, et également de son ami Mihail Lomonosov (fig.5, 1792), dont la bonté et la bonhomie exprimées dans les traits du visage semblent contrebalancées par la profondeur méditative du regard du savant emblématique des Lumières russes.

Parmi cette nouvelle génération d'artistes passés par l'Académie, et que rassemble un même esprit stylistique proche du classicisme, on trouve également F. Gordeev (1744-1810), qui, ayant terminé ses études artistiques à Saint-Pétersbourg en 1767, se rend à Paris et Rome pour parfaire sa formation. A son retour, il devient un des grands spécialistes de la sculpture funéraire, réalisant par exemple le bas-relief ornant la tombe de N.M. Golicyna (1780), dont le classicisme s'exprime par de savants drapés et la figure d'une pleureuse tenant l'urne funéraire. De la même façon, M. Kozlovskij (1753-1802) suit le même parcours, entre Saint-Pétersbourg, Paris et Rome, et à son retour en Russie s'illustre dans la sculpture de taille réduite, peuplée de figues antiques dans *La Veillée d'Alexandre le Grand* (fig.6) ou encore dans un *Amour* (fig.7), qui lui permettent de s'exercer à la représentation du nu masculin, marqué chez lui par un travail des surfaces et des poses qui confère à ses œuvres une grâce et une affectation qui sont encore quelque peu éloignées du néoclassicisme. Il peut aussi s'adonner à la sculpture monumentale, dans la mesure où c'est lui qu'on charge de la réalisation de l'effigie du général Suvorov (fig.8), héros des guerres d'Italie contre la République française : il s'en acquitte en le représentant en armure antique, casqué et l'épée à la main[83], ce qui ne manquera pas de susciter les sarcasmes d'Alexandre Dumas lors de sa visite à Saint-Pétersbourg en 1858 :

> « Disons en passant que c'est non seulement une bien mauvaise, mais encore une bien ridicule statue que celle de Souvorov en Achille. Achille porte malheur à ceux qui portent son costume, soit nu, soit en armure (…). Il faut que cette statue ait été élevée à Souvorov après sa mort ; vivant, il ne l'aurait pas permis : il avait trop d'esprit »[84].

[82] Mihail Mihaïlovitch ALLENOV, Ol'ga MEDVEDKOVA et Nina Aleksandrovna DMITRIEVA, *L'art russe*, *op. cit.*, p. 235.
[83] *Istoria russkogo i sovetskogo iskusstva*, *op. cit.*, p. 149-150.
[84] Alexandre DUMAS, Jean-Pierre MOYNET et Jacques SUFFEL, *Voyage en Russie*, Paris, Hermann, 20.02, p. 120.

Chapitre 2 : Les deux premiers tiers du XIXe siècle

I. Une apparition timide des aspirations nationales

C'est sans aucun doute le sculpteur Ivan Martos (1754-1835) qui fait le plus explicitement le lien entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle russes. Avec lui, on passe sensiblement du classicisme russe développé notamment sous Catherine II à de nouvelles recherches qui contiennent en puissance bien des grands questionnements artistiques du siècle suivant. Tout comme Gordeev, il travaille à de la sculpture funéraire, pour donner à cette dernière parmi ses réalisations les plus remarquables : c'est avec lui que se fanent les derniers éléments du baroque, de la théâtralité ou des aspirations élégiaques, qu'on trouvait dans ses premières œuvres mais qui sont totalement absentes, par exemple, de son monument funéraire pour E.I. Gagarina (1803). Ce qui caractérise alors son style, c'est une plus grande sobriété des formes, une géométrisation accrue des drapés, une simplification poussée de l'appareil allégorique et de la gestuelle, autant d'éléments qui tendent à le rapprocher du néoclassicisme.

Cependant, on aurait tort de ne voir en lui que ce dernier aspect : ce qui donne également à l'œuvre de Martos son importance comme jalon dans l'histoire de la sculpture russe, c'est son inscription dans ce qui va devenir un des grands débats de l'art russe du XIXe siècle. C'est à l'occasion de la commande d'un monument pour deux personnages historiques russes que ce problème va se poser. En 1804 lui est demandé de réaliser un groupe sculpté monumental représentant les deux héros de la défense de Moscou contre les Polonais en 1611, le paysan Minin et le noble Požarskij (fig.9), pour orner la Place Rouge de Moscou. A cette occasion, un débat voit le jour au sujet de la façon de les représenter, et notamment sur la question du costume : fallait-il, à l'instar du *Suvorov* de Kozlovskij, les revêtir d'uniformes et de drapés à l'antique, comme le laisserait suggérer le tropisme néoclassique de Martos, ou au contraire les laisser voir vêtus du costume national russe du XVIIe siècle ? Habilement, le sculpteur choisit de ne pas choisir, et de mélanger les deux, combinant pour ses personnages le port de la tunique antique et de la jupe russe traditionnelle, ceinturée et portée sur des pantalons.

Certes, cela pourrait passer pour quelque peu anecdotique. Mais replacé dans l'évolution future du débat sur l'art national, ce détail n'est pas sans importance. Il s'agit ici à la fois de consacrer un monument, non pas à un souverain, mais à des personnages historiques autres – ce qui n'est pas anodin, dans un Empire ou les monuments sont alors pour ainsi dire quasi

inexistants[85] – et de réfléchir à ce qui pourrait constituer un véritable monument national. Retardée par les guerres napoléoniennes, l'œuvre ne fut terminée qu'en 1818 et installée immédiatement sur la Place Rouge, devenant ainsi le symbole de la victoire russe de 1812[86]. La représentation d'une spécificité nationale, à travers un thème historique original et spécifique au pays, dans une période où la géopolitique tend à renforcer le nationalisme et, parallèlement, un rejet relatif du modèle d'Europe de l'ouest et de la France en particulier, rend la question du costume fondamentale. La pose des personnages, leurs attributs que sont le bouclier et le glaive, les drapés à l'antique, donnent à cette œuvre la pompe et la monumentalité sereine recherchées par le néoclassicisme. En même temps, s'est posée en ces termes pour la première fois la question de la représentation effective et concrète de certains aspects spécifiques de la culture nationale, ce qui tend à constituer une première rupture, certes ténue mais réelle, avec l'art de la seconde moitié du siècle précédent, plus proche des canons atemporels du néoclassicisme.

II. Le maintien des canons académiques au début du XIXe siècle

Parmi les artistes contemporains ou ultérieurs à I. Martos, ceux de la génération qui s'épanouit jusqu'à l'aube des années 1830 eurent ceci de particulier que dans la grande variété de leur création ont pu s'exprimer plusieurs tendances assez représentatives des tendances artistiques du moment, sans pour autant que l'un ou l'autre n'en illustre exclusivement la teneur.

La première de ces tendances est le lien de plus en plus ténu entre l'art de la sculpture et celui de l'architecture : on peut même dire que l'essentiel des grands projets de sculpture du premier tiers du XIXe siècle ont été des chantiers de collaboration avec les architectes chargés des nouveaux bâtiments de Saint-Pétersbourg, et ils furent alors nombreux. Dans cette perspective, on peut tout d'abord citer un contemporain de Martos, le sculpteur Fedor Ŝedrin (1751-1825), qui participe à la décoration du bâtiment de l'Amirauté, sur les rives de la Néva, avec notamment deux remarquables groupes sculptés représentant *Trois nymphes marines soutenant la sphère céleste* (fig.10, 1812), œuvres qui s'inscrivent dans ce désir de synthèse entre la sculpture et l'architecture[87]. De la même façon, les sculpteurs Vasilij Demut-Malinovskij (1779-1846) et Stepan Pimenov (1784-1833) ont, tout au long de leur carrière,

[85] Voir à ce sujet la liste complète des monuments de l'Empire russe dans Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, Moscou, Vagriûs plûs, 2006, 1 vol. (429 p.) p.

[86] Dimitri Vladimirovitch SARABIANOV, *L'Art russe: du néoclassicisme à l'Avant-garde*, traduit par Béatrix BLAVIER, Paris, France, Albin Michel, 1990, 319 p., p. 21-22.

[87] *Istoria russkogo i sovetskogo iskusstva*, *op. cit.*, p. 188.

collaboré, souvent de concert, avec les plus grands architectes pétersbourgeois de leur temps. Leurs réalisations ornent la cathédrale de Kazan, édifiée par Voronihin entre 1801 et 1811, ainsi que certaines façades de l'Amirauté. On peut encore admirer deux sculptures monumentales de ces artistes, placées toutes deux devant la façade de l'École des Mines : Demut-Malinovskij a été chargé de la réalisation d'un groupe représentant *L'Enlèvement de Proserpine par Pluton,* tandis que son acolyte se voyait commander un *Hercule et Antée* (fig.13, 1809-1811)[88].

Toutes ces œuvres ont bien évidemment pour point commun de faire appel à l'inspiration antique dans leur thématique, comme dans leur réalisation : les drapés sur les corps féminins, l'attention portée au corps masculin en partie dénudé, la sévérité des visages et la simplicité des formes malgré des sujets parfois propices à l'expression de la violence, sont l'expression du classicisme russe de cette période, et qu'on retrouve également dans le domaine de la sculpture funéraire.

Cependant, si les commandes architecturales ou funéraires ont permis à ces sculpteurs de s'exprimer dans une veine tout aussi antiquisante et presque néoclassique que leur prédécesseur Kozlovskij, il n'en reste pas moins que dans la production des mêmes artistes on trouve le prolongement des questionnements soulevés par Martos dans son monument à *Minin et Pojarskij*. C'est ainsi que la préoccupation nationale surgit dans l'œuvre de Pimenov dans un domaine plus propice à son expression : la petite sculpture en céramique dans le cadre de la manufacture impériale de porcelaine. Il put à loisir y créer des modèles débarrassés de leurs toges antiques au profit du costume national, en témoigne son œuvre la plus connue dans cette série, la *Jeune fille à la palanche*, où la jeune paysanne est représentée pour ainsi dire en tant que type national[89].

De la même façon, un artiste aussi emblématique de Demut-Malinovskij, qui réalisa en collaboration avec l'architecte de style empire C. Rossi la décoration de l'Arc de Triomphe de l'Etat-Major, sur la Place du Palais à Saint-Pétersbourg, constituée d'une victoire ailée conduisant un char à six chevaux (fig.11), put participer, dans le cadre d'autres travaux, à l'expression du nationalisme patriotique qui suivit la victoire contre Napoléon. Sa statue du *Scaevola russe* (fig.12, 1813) est en cela tout à fait symptomatique : elle mêle la référence antique, dans le titre et la représentation du héros en marbre vêtu de son seul pagne, avec la revendication d'un caractère proprement russe. En effet, l'épisode représenté évoque le cas

---

[88] AKADEMIA HUDOZESTV SSSR. INSTITUT TEORII I ISTORII IZOBRAZITEL'NYH ISKUSSTV (ed.), *Istoriâ russkogo iskusstva v dvuh tomah*, Moscou, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1979, 87; 308; 175; 66 p. tome 1, p. 234-235.

[89] *Ibid.*, p. 236.

d'un paysan russe enrôlé de force dans l'armée napoléonienne, et marqué au fer d'un « N » impérial sur la main, qui préféra se la couper à la hache pour ne pas subir l'infamie[90]. Sur la sculpture est laissée visible cette marque, et le type du visage, barbu et frisé, tout comme la croix qu'il porte autour du cou, sont autant de signes d'un désir de glorifier la nation russe, à travers cette représentation qui reste tout de même très antiquisante.

Boris Orlovskij (1793-1837) est lui aussi fort intéressant si l'on considère les différents aspects de sa production. Né serf, remarqué pour son talent, il est formé à l'Académie puis envoyé à Rome comme pensionnaire. Il y réalise dans les années 1820 des œuvres d'inspiration antique et d'un néoclassicisme suave et délicat, comme son groupe *Satyre et Bacchante* (fig.14) ou sa statue de *Pâris* (fig.15). Mais à côté de cela, il est aussi celui qui va contribuer le plus brillamment à la gloire des deux généraux héroïques de la Grande Guerre patriotique, Mihail Kutusov et Michel Barclay de Tolly (fig.16), en sculptant leurs monuments destinés à prendre place devant la cathédrale de Kazan, le long de la perspective Nevski, au début des années 1830[91]. Les deux œuvres sont pensées en rapport avec l'architecture de la colonnade de Voronihin qui se dresse derrière eux, et aussi l'une par rapport à l'autre : le sculpteur introduit en effet une dimension psychologique à ces monuments, dans la mesure où il s'applique à représenter l'opposition entre un Kutusov énergique, malgré son âge, brandissant son bâton de commandement et portant un sabre dans la main droite, tandis que Barclay de Tolly est davantage présenté comme un homme de réflexion, avec une pose beaucoup plus tranquille. Outre cette dimension, qui est une nouveauté, par exemple en comparaison avec le *Suvorov* de Kozlovskij, Orlovskij les représente tous deux dans l'uniforme contemporain, et non pas en tant que généraux romains. Une sorte de cape tient lieu de drapé pour Barclay, tandis que Kutusov a le bas du corps et le bras gauche enveloppés d'une inconfortable toge, d'où émerge le buste de l'uniforme, comme si symboliquement les formes contemporaines surgissaient peu à peu des étoffes antiques.

Dernier représentant significatif de cette génération, Fedor Tolstoï (1783-1873), fut connu essentiellement comme médailliste, et connut dans ce domaine un succès immense, notamment parce qu'il sut employer son talent à satisfaire une demande pressante du public russe, à savoir la glorification patriotique de la victoire de 1812. Mais son inspiration était avant tout antique, et son style néoclassique pouvait *a priori* entraver cette perspective. Il faut dire que ses médailles sont, autant que des chefs-d'œuvre de délicatesse et d'ingéniosité dans

[90] *Ibid.*, p. 237. On pourrait également, dans la veine patriotique, citer de Demut-Malinovskij la statue de Susanin, héros de la guerre contre Napoléon.

[91] Dimitri Vladimirovitch SARABIANOV, *L'Art russe*, *op. cit.*, p. 94-94

les formes, les volumes et l'étude du mouvement, que de surprenantes représentations d'évènements contemporains. Pour la plupart allégoriques, ses médailles prennent pour titre des épisodes de la lutte contre Napoléon, la prise de certaines villes, le nom de batailles remportées. Ainsi, *Milices populaires* (fig.17, 1816) est une œuvre à la gloire de ce peuple qui sut se lever, aux côtés de son armée, pour repousser l'envahisseur : elle fait figurer, en réalité, trois personnages masculins, dont deux soldats en armure et casques et un citoyen en toge romaine, face à un personnage féminin assis, habillé de la robe et de la coiffe traditionnelles de l'ancienne Russie et qui reçoit leur hommage, au-dessus d'un bouclier orné de l'aigle à deux têtes[92]. Dans une même œuvre se confrontent alors les deux grandes tendances de la période, à savoir l'aspiration aux formes épurées et quelque peu adoucies du néoclassicisme, et la revendication d'un caractère national flatté par la récente victoire d'Alexandre Ier.

III. Une crise de la sculpture au cœur du XIXe siècle ?

La période qui s'étend des années 1830 au cœur des années 1860 est traversée de courants contradictoires : d'aucuns parlent en général de crise de la sculpture monumentale[93], d'autres de l'élargissement des thèmes appropriés par les artistes, ou encore de la tension entre les canons académiques et les tendances romantique ou, plus souvent, réalistes[94]. Ce qui est certain, c'est que la sculpture dut alors se repositionner, notamment par rapport aux autres arts, dans un contexte de crise architecturale et de renouvellement de la peinture.

Le cas du sculpteur Ivan Vitali (1794-1855) nous intéresse à ce titre, car il représente en quelque sorte ce moment charnière où les collaborations entre sculpteurs et architectes perdent de leur importance. Il fait ainsi partie des artistes chargés des décorations sculptées de la cathédrale Saint-Isaac, dont la construction fut entreprise par l'architecte français Ricard de Montferrand entre 1818 et 1858. Faisant le choix du refus des inspirations antiques, il puise au contraire dans le registre historique en représentant, par exemple, la rencontre de l'empereur byzantin Théodose avec Isaac de Dalmatie sur le fronton ouest (fig.18, 1842-1844), avec, sur le côté, la figure de Montferrand lui-même tenant une maquette de son propre édifice. Sont également commandés au sculpteur français Henri Lemaire, auteur du fronton de l'église de la

[92] AKADEMIA HUDOZESTV SSSR. INSTITUT TEORII I ISTORII IZOBRAZITEL'NYH ISKUSSTV (ed.), *Istoriâ russkogo iskusstva v dvuh tomah*, *op. cit.*, p. 241 et ill. p. 312.

[93] INSTITUT ISTORII ISKUSSTV (ed.), *Istoriâ russkogo iskusstva*, Moscou, Nauka, 1965, 444 p.,t. 9, p. 215.

[94] AKADEMIA HUDOZESTV SSSR. INSTITUT TEORII I ISTORII IZOBRAZITEL'NYH ISKUSSTV (ed.), *Istoriâ russkogo iskusstva v dvuh tomah*, *op. cit.* p. 280.

Madeleine à Paris (1830-1834)[95], les bas-reliefs ornant deux des frontons de la cathédrale (fig.19 et 20). Un des reliefs de Lemaire représente la résurrection du Christ (1839-1843), avec la reprise de certains des motifs du fronton de la Madeleine, comme la sainte éponyme agenouillée. Le fronton ouest, quant à lui, est dédié à la rencontre entre Isaac et l'empereur Valens, monté sur un fougueux cheval cabré.

Le critique d'art réaliste Vladimir Stasov aura beau jeu, quelques décennies plus tard, de moquer la représentation par Vitali du souverain Nicolas Ier et des membres de son entourage sous les traits et les costumes des Byzantins médiévaux[96], il n'en reste pas moins qu'en réinscrivant l'orthodoxie russe dans la lignée de l'empire byzantin, sur la façade de ce qui devait alors être la plus grande église de l'orthodoxie, Vitali s'engageait résolument à son tour dans un renouvellement des inspirations. Les formes néoclassiques furent elles aussi quelque peu rudoyées par le sculpteur, qui aux reliefs réguliers et sobres et à la monotonie de l'isocéphalie préféra, tout comme Lemaire, les rythmes brusques, les ruptures de lignes, le dépassement du cadre du relief par certaines figures.

Mais la construction de la cathédrale Saint-Isaac s'avéra être le dernier chantier d'ampleur de l'architecture mobilisant à ce point les talents des sculpteurs. Par conséquent, il fallut réinvestir d'autres secteurs, en réalité jamais abandonnés mais qui n'avaient plus forcément été leur centre d'intérêt principal, tels la sculpture en ronde bosse. Peut-être fut-ce le poids des goûts des commanditaires, ou encore la pesanteur de l'institution académique, mais toujours est-il que dans ce domaine, Vitali retourna, jusqu'à la fin de sa vie, vers les canons classiques. Ceux-ci s'expriment à merveille dans son chef-d'œuvre tardif en marbre, *Vénus rattachant sa sandale*, en 1853 (fig.22) : l'harmonie et la simplicité des lignes, la douceur des contours, et l'impassibilité sereine du visage qui n'aurait rien à envier à ceux d'un Thorvaldsen, font du sculpteur un des derniers représentants du classicisme russe tardif.

Deux sculpteurs de cette génération s'illustrèrent également, assez tôt dans leur carrière, par le renouvellement revendiqué des inspirations. Il s'agit de Nikolaj Pimenov (1812-1864) et d'Aleksandr Loganovskij (1812-1855), qui, encore élèves de l'Académie, envoient de concert à l'exposition annuelle deux œuvres très proches par leur conception, *Jeune homme jouant aux osselets* (fig.23a) pour le premier, et *Jeune homme jouant à la svajka* (fig.24) pour le second. Le thème en est national, et même populaire, dans la mesure où pour les deux œuvres,

[95]Voir à ce sujet Claire BARBILLON, *Le relief au croisement des arts du XIXe siècle*, Paris, Picard, coll. « Questions d'art et d'archéologie », 2014, 1 vol. (287 p.) p.120-122.

[96] Vladimir STASOV, *Izbrannoe živopis', skul'ptura, grafika v dvuh tomah*, Moscou Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'tsvo « Iskusstvo », 1950, 2 vol. (693, 499 p.) p.tome 1, p. 480.

il s'agissait de représenter certains des jeux les plus appréciés et pratiqués par les jeunes gens de la paysannerie. Cette affirmation de l'identité russe, si elle suscite l'approbation de l'Académie, qui envoie immédiatement les deux élèves comme pensionnaires en Italie, et même l'enthousiasme d'Aleksandr Pouchkine, reste toutefois prisonnière des préceptes académiques au niveau de la réalisation : les personnages sont quasiment nus, en simple pagne, glabres et peu typés, et la figure de Loganovskij va jusqu'à rappeler, dans son mouvement, la célèbre figure du *Discobole* antique. Ainsi, les velléités de s'affranchir des thématiques académiques sont encore fort bridées par les canons en vigueur.

Mais Pimenov s'engage tout de même dans cette voie tout au long de sa carrière, en témoignent les œuvres et aussi les projets qu'il a laissés inachevés, comme celui d'une fontaine sculptée représentant des *bogatyrs,* ces preux guerriers orthodoxes des légendes médiévales russes, ou l'œuvre traduite en marbre *Garçon faisant l'aumône* (fig.23b, 1842). Il est aussi un des premiers à s'adonner au genre des statuettes-portraits, par exemple avec son *Jeune homme assis avec une canne* (1844), qui illustre le développement de la sculpture de petites dimensions[97], échappatoire pour les artistes privés des grands chantiers monumentaux décoratifs de la période précédente[98].

Ainsi, l'élargissement des sources d'inspiration thématique, que ce soit dans l'histoire et les légendes nationales, ou encore la vie quotidienne des gens du peuple à travers les premières scènes de genre, est une des caractéristiques marquantes de la période, qui s'accompagne d'une volonté réaliste de plus en plus marquée. A un moment où la sculpture tend à recouvrer son indépendance vis-à-vis de l'architecture, elle doit également se repositionner par rapport à la peinture, dans laquelle éclot alors l'école réaliste autour de Venecianov et de ses scènes de la paysannerie russe. La sculpture est encore assez impuissante à se saisir de ce genre de thème avec la profondeur des peintres, et ses tendances naissantes au réalisme doivent alors trouver de nouveaux moyens de s'exprimer. Pëtr Klodt (1805-1867) y parvient grâce à la représentation des animaux, et en particulier des chevaux[99]. C'est en contrepoint aux chevaux de Demut-Malinovskij sur la Place du Palais que Klodt conçoit ceux de l'Arc de Triomphe de Narva, à Saint-Pétersbourg (fig.28, 1833), en les montrant plus fougueux et avec davantage de réalisme que ceux de son prédécesseur. Mais c'est surtout quelques années plus tard, pour les

[97] AKADEMIA HUDOZESTV SSSR. INSTITUT TEORII I ISTORII IZOBRAZITEL'NYH ISKUSSTV (ed.), *Istoriâ russkogo iskusstva v dvuh tomah*, *op. cit.* p. 281.

[98] On pourrait citer encore nombre d'autres sculpteurs qui suivent sensiblement la même voie : ainsi, Piotr Stavaser (1816-1850) qui s'illustre dans les scènes de genre (*Petit pêcheur,* 1839) ou les légendes slaves (*Rusalka*).

[99] Il a également profité de la commande qui lui avait été faite du monument au fabuliste Krylov en 1855 pour représenter autour de lui de nombreux animaux que l'écrivain avait mis en scène dans ses textes.

quatre groupes sculptés du pont Aničkov (fig.25-26), que le talent de Klodt se mit en œuvre, pour nous révéler certaines tendances de la sculpture de cette période : une volonté poussée de réalisme qui s'exprime dans l'acuité anatomique de la représentation de l'animal, et aussi l'expression presque romantique d'une opposition physique brutale entre la force sauvage de l'animal, et la faiblesse de l'homme qui n'a, finalement, que son intelligence pour maîtriser le cheval dans deux des quatre groupes – les deux autres voient l'homme à terre, vaincu. Ce n'est sans doute pas un hasard si la carrière de Klodt a été en partie fondée sur la vente des reproductions en bronze de ses sculptures animalières de petit format[100] : elles étaient sans doute le moyen pour l'artiste d'exprimer le plus librement ses désirs plastiques.

Mais lorsque le tsar Alexandre II lui commande un monument équestre à la gloire de sn prédécesseur Nicolas Ier (fig.27), le résultat est sans doute beaucoup moins convaincant. Le réalisme exprimé, tant pour la monture que pour le cavalier, par une attention extrême aux détails, tout comme l'encombrement allégorique du monument réalisé par d'autres sculpteurs, nuit énormément à la monumentalité de l'ensemble. Finalement, cette œuvre créée entre 1856 et 1859 fait pâle figure en comparaison du *Pierre le Grand* de Falconet, placé juste de l'autre côté de la cathédrale Saint-Isaac à Saint-Pétersbourg comme pour en faire le pendant. Ce relatif échec illustre parfaitement la crise de la sculpture russe monumentale au milieu du siècle. Cette dernière s'exprime également à travers les choix qui sont faits par les artistes qui eurent le privilège d'imaginer les rares monuments publics de la période. Pour ce qui concerne le monument du millénaire de la Russie (fig29), réalisé pour la ville de Novgorod sur commande impériale dans les années 1860, celui dont le projet fut choisi n'était nullement sculpteur à la base, mais dessinateur. Mihail Mikešin (1835-1896) s'est donc en partie contenté de dessiner le monument, laissant à une pléiade de sculpteurs et de praticiens le soin de réaliser concrètement le monument. Parmi eux, des sculpteurs de renom : Šreder, Čižov, Lavereckij, Zaleman pour ne citer que les plus connus, qui ont pu travailler sur le monument lui-même, sorte d'énorme cloche entourée de la foule des personnages qui ont fait la Russie, ou sur les bas-reliefs qui l'entourent. C'est également à son imagination que l'on doit le monument à Catherine II qui s'élève devant le théâtre Aleksandrinskij à Saint-Pétersbourg, et qui reprend cette curieuse forme de cloche déjà présente à Novgorod, constituée ici de

[100] AKADEMIA HUDOZESTV SSSR. INSTITUT TEORII I ISTORII IZOBRAZITEL'NYH ISKUSSTV (ed.), *Istoriâ russkogo iskusstva v dvuh tomah*, *op. cit.* p. 284.

l'impératrice, en son sommet, et de ses plus brillants ministres en cercle autour de son piédestal[101].

L'alourdissement de la sculpture monumentale, tout comme l'asséchement d'une partie de la production sculptée en général, était en partie liée aux caractéristiques du règne de Nicolas Ier (1825-1855). Après la révolte d'une partie de la noblesse russe, les fameux « décembristes », pour des réformes politiques libérales en 1825, le nouveau tsar avait plongé son pays dans une période de réaction pour plusieurs décennies, ce qui n'a pas été sans conséquences sur les arts. Outre la sculpture monumentale, ce sont aussi d'autres secteurs qui sont touchés, à commencer par la plastique funéraire. On y trouve ainsi, dans les années 1840 et 1850, une domination des motifs austères, souvent liés au renforcement de la religion orthodoxe admettant de moins en moins les symboles païens chers à la tradition classique : le motif qui revient alors le plus souvent est la croix, qui devient parfois le principal élément de la composition[102].

Dans les années 1850 et 1860, les productions des sculpteurs se caractérisent essentiellement par un grand éclectisme, dominé, pour des raisons institutionnelles, par des artistes marqués par l'académisme tardif. Une étude stérile de la nature, et la répétition des modèles allégoriques sont par exemple symptomatiques de l'élève de Pimenov, Aleksandr Von Bok (1829-1895). Ses deux statues *Amour* et *Psyché* (fig.30) témoignent de la persistance des thèmes antiques du début du siècle, mais ils sont ici chargés de mièvrerie, de sentimentalisme, et de mollesse dans la réalisation[103], tout comme ses œuvres datant de son séjour de pensionnaire en Italie, dont les titres sont suffisamment évocateurs : *Espoir, Amour aux pigeons, Bacchante et Amour*[104]. Le lien seulement au classicisme russe est assez superficiel chez lui, on est plus proche de l'académisme de salon, tout comme chez Nikolaj Lavereckij (1837-1907), qui, après un début de carrière également marqué par un séjour romain, compose régulièrement des sculptures aux thèmes semblables aux galandages mythologisants de Von Bok[105].

---

[101] Aleksej LEONOV (ed.), *Russkoe iskusstvo očerki o žizni i tvorčestve hudožnikov 3,1 Vtoraâ polovina devâtnadcatogo veka*, Moscou, Iskusstvo, 1962, 1 vol. (692 p.) p.p. 511-516.

[102] V. ERMONSKAA et G. NETUNAHINA, *Russkaâ memorial'naâ skul'ptura k istorii hudožestvennogo nadgrobiâ v Rossii XI-načala XX v.*, Moscou, Iskusstvo, 1978, 1 vol. (311 p.) p. 110.

[103] INSTITUT ISTORII ISKUSSTV, *История русского искусства*, Moskva, Russie, Fédération de, izd. "Nauka, 1965, p.62-63.

[104] КРИВДИНА O. A., « Quelques aspects de l'étude de la biographie artistique du sculpteur A.R. von Bok », in Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, Severnaâ zvezda, 2010, 604 p. p. 239.

[105] Aleksej LEONOV (ed.), *Russkoe iskusstvo*, *op. cit.*, p. 368.

IV. L'affirmation des premières tendances réalistes

Toutefois, une tendance plus réaliste va voir le jour au sein de l'œuvre de certains sculpteurs, même si la plus grande part de leur production reste éloignée de ses principes. C'est d'ailleurs le cas des sculptures de Lavereckij, qui lorsqu'elles s'éloignent des sujets académiques, pénètrent parfois dans l'univers du genre, surtout à partir des années 1870. Mais le développement du réalisme dans la sculpture russe passe essentiellement par celui de la sculpture de petite taille, permis par l'accroissement de la demande de la part des amateurs de la noblesse ou de la grande bourgeoisie naissante. Ainsi, les sculpteurs animaliers ont joué un rôle bien connu dans l'éloignement des préceptes académiques en direction des principes du réalisme[106]. Parmi eux, on peut citer par exemple Nikolaj Liberih (1828-1883) : son parcours est particulièrement atypique. Officier de carrière, sorti de l'armée avec le rang de colonel, il passait ses temps de loisir à réaliser des petites figures en cire. À sa sortie du régiment, il arrive à entrer à l'Académie impériale des arts en tant qu'élève de Klodt. Devenu académicien, il peut prolonger la veine suivie par son maître en menant une carrière de sculpteur animalier à l'esprit réaliste, qui rencontre alors la demande croissante du public[107]. Parmi ses nombreuses œuvres de petites dimensions fondues par diverses entreprises de Saint-Pétersbourg, son *Renne nordique courant* (fig.31), de 1863, marie l'élégance de la représentation fidèle de l'anatomie de l'animal aux abois, la finesse du modelé et la spécificité de la faune nationale, ce qui ouvre finalement la voie au sculpteur Evgenij Lansere (1848-1886), dont il sera question par la suite.

Si l'on a pu ainsi parler en général de crise de la sculpture russe dans les années 1850 et 1860, c'est bien davantage en raison des succès qu'elle va connaître dans la décennie suivante que d'une étude poussée des différents types de réalisations avant 1870. Certes, la sculpture à thème ou personnages historiques connait une de ses plus belles pages avec la consécration du sculpteur Mark Antokol'skij à partir de 1871, mais l'évolution vers une affirmation de la sculpture de genre, des préoccupations sociales et aussi nationales, allant de pair avec l'épanouissement progressif du réalisme, avaient déjà contribué à ouvrir la voie du renouvellement.

---

[106] INSTITUT ISTORII ISKUSSTV (ed.), *Istoriâ russkogo iskusstva*, *op. cit.*, p. 223.

[107] Nikolaj LEVINSON et Lidiâ GONCAROVA, *Hudožestvennaâ bronza dekorativno-prikladnaâ skul'ptura XIX v*, Moscou, Sovetskaâ Rossiâ, coll. « Trudy gosudartvennogo muzeâ », 1958, 1 vol. (86 p.-[40] p. de pl.) p., p. 60-61.

Chapitre 3 : La sculpture russe de 1870 à 1914

I. La sculpture de genre dans les années 1870

A. Čižov, Popov et Kamenskij

Les années 1870 sont principalement marquées, en Russie, par deux phénomènes qui, s'ils ne sont pas nouveaux, prennent pourtant une importance de plus en plus grande dans la sculpture russe : l'apparition de la veine historique nationale incarnée par Mark Antokol'skij, avec toutes les précautions que ces termes imposent, et la montée en puissance du genre au sein de la production sculptée, phénomènes qui caractériseront en particulier le temps fort de l'exposition universelle de Vienne en 1873.

Matvej Čižov (1838-1916) est sans doute le sculpteur de cette génération qui se consacra le plus ardemment à la sculpture de genre, et ce tout au long de sa carrière. Formé d'abord à l'école Stroganov de Moscou, puis à l'école de peinture, sculpture et architecture de la même ville, ce n'est qu'ensuite, au milieu des années 1860, qu'il rejoint l'Académie impériale des arts à Saint-Pétersbourg. Il est récompensé au cours de sa formation, notamment pour un sujet historique au sujet ancien mais national : *Paysan kiévien traversant en courant avec ses liens le camp pétchenègue* (1865)[108]. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1860, soit pendant ses années passées en Italie en tant que pensionnaire de l'Académie impériale, que Čižov s'adonne de façon de plus en plus assidue à la sculpture de genre. Il passe, comme tant d'autres, par les sujets italianisants comme *Enfants italiens pauvres* ou encore *Scène auprès du puits,* parfois intitulé *Premier amour* (fig.32), datant de 1869. Puis il glisse sensiblement vers des inclinations plus personnelles, qui répondent à différentes aspirations. Celle, tout d'abord, d'insuffler à ses sculptures une touche plus nationale : ainsi, sa statuette *La Bonne aventure* ou *Tatiana et sa nourrice* reprend une scène d'*Eugène Onéguine* d'Alexandre Pouchkine ; il réalisera également une statuette de cet auteur, et parle dans son autobiographie manuscrite d'effigies de Boris Godounov ou autres personnages russes[109]. Mais le sculpteur, dans ses dernières années à Rome puis à son retour en Russie, s'inscrit surtout dans ce qu'il est convenu d'appeler l'art démocratique, c'est-à-dire l'art qui prend en compte, dans ses sujets, la description des réalités sociales du temps. Il peut prendre l'apparence de la représentation attendrie de familles de condition modeste, tentant de progresser et

[108] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.* p. 470.
[109] O.P. Г.Р.М., ф. 60, М.А. Чижов, ед. хр. 2

représentant le peuple devenant acteur de l'histoire par l'éducation, à travers par exemple la figure d'une *Mère apprenant à lire à sa fille* (fig.33, 1874), remarquable par l'utilisation des vêtements contemporains, les personnages aux pommettes saillantes et l'attendrissante proximité entre la mère et la fille. Il peut aussi prétendre à une description objective de la détresse et de la misère du peuple russe, comme dans ce qui fut sans doute une des plus convaincantes œuvres de la décennie, *Paysan dans le malheur* (fig.34), conçu en Italie et réalisé en marbre en 1873. Il y représente un moujik après l'incendie de sa maison, dont le regard abattu préfère s'égarer sur ses pieds nus plutôt que de croiser celui de son fils, dont la timide incompréhension renforce le pathétique de la scène. La précision des détails, de la tunique traditionnelle du paysan, de sa barbe en passant par celle des rondins sur lesquels il est assis, ne nuisent en rien au puissant effet d'ensemble, non plus que l'habile entremêlement des membres des deux personnages. C'est notamment grâce à cette œuvre que Čižov reçoit une médaille d'or à l'exposition universelle de Vienne en 1873.

Tout au long des années 1870, Čižov participe aux expositions annuelles de l'Académie impériale et y expose régulièrement des sculptures de genre : *Colin-Maillard* en 1873, *Espiègle* (fig.35) en 1875, ou encore des portraits de ses enfants. Lorsqu'il participe à la décoration de la façade de l'Ecole des arts industriels du baron Stieglitz à Saint-Pétersbourg à la fin des années 1880, son *Allégorie des arts* couronne un artiste barbu vêtu de la tunique russe traditionnelle : c'est que, depuis ses premiers travaux des années 1860, notamment autour du monument du millénaire de la Russie pour la ville de Novgorod, en passant par la réalisation d'une statuette de Catherine II en 1873, jusqu'à ses vieilles années, cet artiste a visiblement tenu à faire le lien entre ses œuvres et l'histoire et les traditions nationales, ce qui est une des grandes caractéristiques des dernières décennies du siècle concernant l'art russe.

Mihail Popov (1837-1898) fait partie de la même génération que Čižov. Comme lui, il est formé à l'Académie impériale, sans toutefois être passé auparavant par les écoles moscovites. Comme lui, il est envoyé comme pensionnaire en Italie durant quelques années. Comme lui, il commence par sculpter des sujets académiques, durant sa scolarité, avec un *Faucheur se reposant* (1862) représenté nu, s'épongeant le front, puis passe à des thèmes italianisants, non dépourvus de préoccupations sociales, une fois arrivé sur le sol romain : *Italiens pauvres* (1871) représente des enfants, un frère et une sœur, en habits contemporains, faisant preuve d'une sorte de réalisme sentimentaliste, que l'on retrouve dans l'inévitable *Pêcheur napolitain jouant de la mandoline* de 1873. Comme Čižov, il emprunte par la suite les thèmes de la

sculpture de genre pour un certain nombre d'œuvres qu'il expose à l'Académie : *Coquette* (1873), *Petite fille riant* (1879), *Tête de pauvre* (1879), *Tête de jeune garçon* (1879), la veine se prolongeant ainsi dans les années 1880.

Mais ce qui le distingue de son comparse, c'est très certainement une autre source d'inspiration qu'on ne retrouve guère chez d'autres sculpteurs russes, à savoir l'historicisme orientaliste : les deux statues les plus importantes de la carrière du sculpteur furent sans doute sa *Phryné devant le tribunal*, (travaillée de 1874 à 1879), et sa *Cléopâtre* (fig.36), conçue entre 1878 et 1891[110], toutes deux exposées à de multiples reprises. Cette veine à la fois antique et orientalisante fait l'originalité de ce sculpteur très éclectique, originalité qui transparait également dans l'utilisation de la polychromie dans un certain nombre de ses bustes, et notamment ses *Nègre de Nubie* (fig.37, 1879) et *Nègre* (1882) qui utilisent à la fois du marbre blanc pour le drapé et du marbre noir pour le personnage, tendant à faire de Popov une sorte de Cordier russe. Finalement, l'orientalisme reste toutefois bien académique chez Popov, et diverses sources d'inspiration viennent disputer au genre la primauté à l'intérieur de sa production.

Un mot pour finir sur l'essor de la sculpture de genre au tournant des années 1860-1870 : un sculpteur en particulier y a consacré l'essentiel de ses efforts, il s'agit de Fëdor Kamenskij (1836-1913). Mis à part les bustes en hermès de l'artiste russe Bruni et celui de l'écrivain ukrainien Ševčenko (1862), l'artiste s'est en effet illustré essentiellement par des sujets plus intimes, et plus soucieux de décrire le monde social contemporain et les grands problèmes du temps. Sa première œuvre d'envergure est la statue d'un *Jeune sculpteur* (fig.38, 1862), enfant à l'abondante chevelure et concentré sur le modelage d'un petit objet. L'enfant est vêtu d'une tunique longue retenue par une ceinture à la taille, rappelant l'habit traditionnel russe. Il sera suivi en 1867 par une *Veuve avec son enfant* (fig.39), dont la thématique n'est pas sans évoquer la sculpture plus tardive de Čižov, *Paysan dans le malheur,* dont nous avons déjà parlé ; sorte de madone russe, penchant son regard douloureux sur son bébé, elle est sans doute le signe d'une aspiration de l'artiste à représenter la souffrance silencieuse d'un peuple dont les serfs viennent à peine d'être émancipés et dont le niveau de misère sociale était encore si important. Le point culminant de sa carrière survient en 1872, lorsqu'il achève son œuvre *Premier pas* (fig.40), sorte d'allégorie de la situation historique de la Russie, puisqu'elle représente une mère aux traits typiquement russes tendre les bras pour guider les

[110] КРИВДИНА О. А. et ТЫЧИНИН Борис Борисович, *Размышления о скульптуре*, *op. cit.*, p. 375.

premiers pas hésitants de son fils. La symbolique de l'éveil, de l'espoir en l'avenir est évidente, comme si la Russie était à l'aube d'une ère nouvelle, d'autant que la modernité est évoquée implicitement par la présence aux pieds de l'enfant d'un petit jouet qui n'est autre qu'une machine à vapeur, évocation de l'industrialisation grandissante du pays. La scène de genre se prête donc ici à l'évocation de la marche de l'histoire.

B. Les jeunes années d'Antokol'skij

C'est d'ailleurs avec des scènes de genre que commence à germer le talent du sculpteur Mark Antokol'skij (1842-1902), né d'une famille juive pauvre de Vilno, lorsqu'il achève ses premières œuvres au milieu des années 1860, alors qu'il vient d'entrer à l'Académie. Il fait déjà parler de lui en réalisant une sculpture insolite représentant un *Tailleur juif* en 1864, en bois et ivoire, détaillant avec force la minutie de ce vieillard et les misérables montants de la fenêtre dans laquelle il apparaît. Si le recteur de l'Académie, Fëdor Bruni, s'oppose à ce que l'œuvre soit exposée[111] – démontrant déjà le caractère osé de cette dernière – en revanche le critique d'art Vladimir Stasov commence à s'intéresser au jeune sculpteur. Ces années seront d'ailleurs les premières d'une très longue amitié. Antokol'skij récidive l'année suivante avec un *Garçon volant une pomme* et un *Usurier juif* (fig.41) pour lequel il recevra une récompense de l'Académie, signe sans doute d'une volonté de ne pas brimer les artistes restés à l'Académie après 1863 même s'ils s'entêtaient à s'adonner à la sculpture de genre[112] !

Ainsi, Mark Antokol'skij s'inscrit dans la même tendance au genre que ses collègues Čižov ou Kamenskij. Elle va se confirmer et s'étendre à partir des années 1870, même si Antokol'skij préféra alors l'abandonner pour d'autres registres. En effet, son œuvre sans doute la plus connue, celle qui le propulsa à trente ans comme un des plus grands sculpteurs de son siècle, c'est une statue d'*Ivan le terrible* de 1871 (fig.42), appréciée par le critique et futur ami d' Antokol'skij Vladimir Stasov et par le tsar lui-même, qui en fit l'acquisition, tout comme le mécène Tret'âkov. Il s'agit en effet d'une œuvre d'ampleur, massive, destinée à impressionner le spectateur par les contradictions du caractère d'Ivan le Terrible transmises à travers sa représentation : les mains crispées sur son trône – par ailleurs remarquablement détaillé, tout comme le costume du souverain – et le visage à la fois tendu et méditatif,

[111] Era KUZNECOVA, *Mark Matveevič Antokol'skij, 1843-1902*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1986, 92 p. p. 38.
[112] *Ibid.*

cynique et en souffrance, semblent nous offrir l'image d'un tsar cruel et intérieurement déchiré.

Ses premiers travaux, réalisées pendant ses études à l'Académie dans la seconde moitié des années 1860, l'avaient vu se concentrer également sur un travail, jamais achevé au demeurant, sur le thème de l'Inquisition faisant irruption dans une maison juive. Le relief était censé représenter un évènement, non pas précis mais représentant la période entière et, partant, la persécution des juifs. Il n'en reste pas moins une sculpture narrative, une représentation d'un évènement et, en cela, semble bien davantage correspondre à de la sculpture d'histoire que nombre des représentations par Antokol'skij de personnages marquants de l'histoire. Sa première grande œuvre de ce type, *Ivan le Terrible,* tient bien davantage du portrait que de la sculpture d'histoire[113], de même que l'effigie de *Pierre le Grand* (fig.43)*,* sculptée dans les premières années de la période italienne d'Antokol'skij. Cependant, ce dernier choisit encore une fois, avec sa *Mort de Socrate,* en 1875 (fig. 44), l'évènement plus que le portrait. Et c'est, peu ou prou, le même choix qui transparait dans la statue du Christ qui porte le nom de *Présentation du Christ au Peuple,* dans laquelle se donne à voir un Jésus ligoté et toisant la foule, à laquelle le spectateur est, du même coup, forcé d'appartenir. Mais qualifier le philosophe grec et le messie des chrétiens de figures historiques serait aller trop loin, et de toute façon, ils ne correspondent en rien à un retour à l'inspiration « nationale » d'Antokol'skij. Les véhémentes approbations de Stasov devant la statue d'*Ivan le Terrible* précèdent une déception à peine dissimulée de voir son sculpteur fétiche, travaillant désormais hors du territoire russe, puiser son inspiration dans la culture universelle et non plus seulement nationale. Antokol'skij lui-même aurait récusé le titre de sculpteur d'histoire. Son souci du détail et de la véracité historique est réel, mais coexistent avec lui le désir de sculpter des « grandes âmes », des penseurs ou des acteurs de l'histoire qu'ils ont transformé, pour le bien, en acceptant souvent un destin tragique. C'est la même chose qu'on retrouvera, des années, plus tard, dans sa figure de Spinoza ou, en inversé, dans son *Méphistophélès* (fig.45) *:* représenter une âme bien plus qu'un évènement[114].

---

[113] Voir à ce sujet Catherine CHEVILLOT, « Peut-on parler d'une sculpture d'histoire ? Essai comparatif sur les monuments aux grands hommes en France et en Italie au XIXe siècle », in *Studiolo revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, Paris, Somogy éd. d'art, 2007, n°5, p. 63-75.

[114] On pourra évoquer parmi l'abondante bibliographie consacrée au sculpteur, et à ces œuvres en particulier, Ol'ga KRIVDINA, *Mark Matveevič Antokol'skij. « Ot Rossii- dlâ Rossii »*, Saint-Pétersbourg, Sydarynâ, 2008, 475 p; Era KUZNECOVA, *Mark Matveevič Antokol'skij, 1843-1902*, *op. cit.*; Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, Saint-Pétersbourg Moscou, M.O. Vol'f, 1905, 1 vol. (LVII-1048 p.) p.

Cependant, on ne peut pas vraiment dire que ce jalon de l'histoire de la sculpture russe, c'est-à-dire l'entrée sur scène d'Antokol'skij, avec ses figures incarnant une réflexion philosophique, marque un tournant dans la production d'ensemble des sculpteurs des années 1870. Si l'on observe en effet la totalité des œuvres exposées dans l'empire russe durant cette période, on s'aperçoit que parmi la quarantaine de sculpteurs qui en sont les auteurs, une douzaine environ a exposé au moins une fois une sculpture de genre, certains ponctuellement, d'autres y consacrant la majorité de leur production. C'est ainsi qu'on trouve parmi les œuvres de Mihail Šohin un certain nombre d'illustrations de ce phénomène, au sens où il expose, entre autres, un *Joueur d'orgue de barbarie* en 1871, une *Rencontre de maquignons* ou encore une *Discussion d'un homme ivre avec son chien,* en 1872, des *Chasseurs* en 1873. Il est à remarquer que les œuvres de Šohin sont montrées à la fois aux Expositions ambulantes, et cela ne semble guère étonnant, mais aussi à celles de l'Académie, ce qui semble atténuer la différence habituellement mentionnée entre les deux manifestations, l'Académie n'étant finalement pas si rétive à la sculpture de genre. D'ailleurs, cela semble répondre à une certaine demande du public, dans la mesure où les œuvres de ce sculpteur sont la plupart du temps réalisées en cire, afin d'être aisément reproductibles, et vendues entre 80 et 150 roubles.

Une partie des sculpteurs de cette période consacrent ponctuellement leur temps à la sculpture de genre : c'est ainsi que, parmi son ample production de bustes et d'allégories, Nikolaj Lavereckij propose une *Tête de juif* (fig.46) ainsi que *L'amour maternel* en 1876, Pëtr Ustratov une *Moissonneuse* en 1872, Semën Rebinin un *Laboureur* en 1874. Cyprien Godebsky, de passage en Russie, y expose également des scènes de genre, entre autres œuvres[115]. Ainsi, les renouvellements des années 1870 s'annoncent davantage par cette confirmation de l'importance accrue de la sculpture de genre au sein de la sculpture russe, que par l'apparition des grands sujets historiques de Mark Antokol'skij sur lesquels nous reviendrons.

C. La sculpture animalière

Un autre phénomène marque également les années 1870 en Russie, c'est l'affirmation de la sculpture animalière d'intérieur, de plus en plus destinée à la reproduction en quantité. Deux artistes en particulier participent de cette dynamique : Evgenij Lansere (1848-1886) et Artëmy

[115] Il faudrait rajouter à cette liste des sculpteurs précédemment évoqués : Popov, Čižov, mais aussi Snigirevskij.

Ober (1843-1917), dont le hasard a voulu que, tous deux descendants de Français, leurs noms soient typiques de leurs origines (Lansere et Aubert). Mais leur proximité ne s'arrête pas là, puisque, poursuivant le même idéal d'une sculpture animalière scrupuleuse et réaliste, ils organisent conjointement une exposition de leurs œuvres dans les murs de l'Académie impériale en 1886, année de la mort prématurée de Lansere qui était atteint de tuberculose. Le jugement porté par Antokol'skij, pourtant fort peu généreux en compliments, sur ce dernier dans une lettre à Stasov datée du 1er mars 1886, montre assez la qualité de l'artiste, en même temps qu'il résonne comme une triste ironie concernant le sort de Lansere :

> « Je vous parlerai en conclusion du talent de Lansere. Je l'ai toujours profondément respecté, mais je n'ai jamais pu me faire à son ignorance [negramotnost'], et c'est seulement il y a deux ans que j'ai vu ses œuvres, chez son ami Malûtin. Il s'agissait de quelques Kirghizes à cheval, au galop. Il m'a alors complètement vaincu. À mon avis, c'est quelque chose d'excellent, dont on pourrait s'enorgueillir non seulement en Russie, mais dans toute l'Europe. Que Dieu veuille bien lui donner une bonne santé, de continuer sa tâche et de connaître le succès[116] ».

Antokol'skij fait référence dans son commentaire à ce qui constitue une des singularités de Lansere, à savoir le souci de toujours représenter les animaux (qui sont, la plupart du temps, des chevaux), au moment où la plus grande tension s'exprime dans leur action. De plus, pour Lansere, la sculpture animalière est le plus souvent mêlée, elle aussi, de genre, ce qui peut s'exprimer de différentes manières. Si l'on observe par exemple les *Chevaux kirghizes au repos* du Musée Russe (1880, fig.47), on peut constater la présence de quatre chevaux, et non d'un seul, accompagnés de trois poulains. Aucun d'entre eux n'est vraiment immobile, contredisant quelque peu le titre, les chevaux caressant la croupe des autres de leur tête, les poulains se pressant contre leur mère. Mais il faut en outre noter une caractéristique que l'on retrouve souvent chez Lansere, aussi bien que chez quelques autres sculpteurs de sa génération, à savoir la représentation d'un *type* de l'empire russe. Le titre fait certes référence à la race des chevaux, mais aussi au peuple de l'empire dont le sculpteur a placé deux jeunes représentants auprès des chevaux, en costumes traditionnels, gardant une selle typique et même un instrument de musique ressemblant à une flûte rudimentaire. La sculpture animalière de Lansere est ainsi très souvent doublée d'une attirance conjointe pour le genre, et d'un certain souci ethnographique qui, par contraste avec l'orientalisme, est, pour les visiteurs et les acheteurs du salon, un dépaysement intérieur à son propre pays. On trouve donc dans sa production des années 1870 et jusqu'à sa mort des œuvres inspirées de ses voyages en Asie

[116] STASOV Vladimir Vasilievitch, Стасов, Владимир Васильевич, *Маркъ Матвѣевичъ Антокольскій его жизнь, творенія, письма и статьи Mark" Matvěevič" Antokol'skij ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, C.-Петербургъ Москва, Изд. т-ва М.О. Волфъ, 1905, 1 vol. (LVII-1048 p.) p. 556.

centrale, parmi lesquelles l'*Ossète,* le *Jeune garçon géorgien,* le *Cosaque de ligne avec une cosaque* (fig.48)*,* le *Bédouin* qui sont, à chaque fois, l'occasion de représenter un type national, le plus souvent accompagné d'un animal, les deux étant sculptés avec un luxe de détails anatomiques et de passementerie assez remarquable.

La première partie de la carrière de son confrère Ober (1843-1917) s'inscrit elle aussi dans la tradition de la sculpture animalière. Dès ses premières apparitions aux expositions de l'Académie, c'est à elle qu'il consacre ses efforts, avec la même nuance exotique qui s'exprime à travers le *Cheval bachkire* de 1872 ou encore le *Loup petit-russien* de 1879[117]. Il envoie aux côtés de son ami Lansere vingt-et-une œuvres à leur exposition commune de 1886, où mis à part deux bustes et un modèle de lampe, ce sont les animaux qui tiennent le haut du pavé. Mais contrairement à son collègue, ce sont, la plupart du temps, des animaux sans présence humaine qu'il sculpte, dans l'idée de les représenter dans tout leur effort musculaire, et non comme s'ils posaient eux-mêmes pour l'artiste. Ainsi, le *Lion* (1886, fig.49) et le *Lion dévorant une gazelle* le disputent aux *Tigre dévorant une gazelle, Lionne jouant avec une tortue* ou encore au *Taureau vainqueur* (fig.50). Tout au long de sa vie, Ober prolongera cette veine animalière, mais dans des directions différentes au fil de sa longue carrière sur laquelle nous reviendrons plus tard.

II. Vers une diversification

A. Affirmation de thèmes sociaux et ethnologiques

Les années 1870 et surtout les années 1880 sont en Russie le moment d'une grande diversification de la sculpture, tant au niveau des genres abordés, que des aspects purement plastiques. Si pour toute une génération de sculpteurs, notamment pour une bonne part ceux dont nous venons de parler, il s'agit des années de maturité, on voit apparaître beaucoup de nouvelles individualités qui, bien qu'elles n'approchent pas l'explosion quantitative des années 1890 et 1900, n'en sont pas moins significativement plus nombreuses que lors des années précédentes, ce qui se ressent au niveau du nombre d'œuvres qui sont exposées. Le phénomène se traduit également par l'élargissement géographique des lieux d'exposition de la sculpture, ce qui est dû en particulier à la participation de sculpteurs aux expositions

[117] On pourrait aussi évoquer les sculptures de l'autodidacte Gračev (1831-1905), qui représentent également des types animaliers représentatifs des différentes régions de l'empire, comme par exemple le *Cheval tcherkesse* sculpté dans les années 1880.

ambulantes, dont nous avons parlé plus haut, et qui permettent à la sculpture de s'exposer davantage hors de Saint-Pétersbourg.

Une des figures majeures de la participation de la sculpture à ces expositions est Leonid Pozen (1849-1921), dont la particularité est d'avoir eu une formation autodidacte tardive, et aussi d'être un provincial. Né en Ukraine, et passé par Moscou et Saint-Pétersbourg, il vit durant de longues années à Poltava (en Ukraine actuellement), ce qui pourrait en faire en quelque sorte un sculpteur « provincial », ce qui ne l'empêche pas de connaître une large reconnaissance de ses pairs et même de l'Académie au cours de sa carrière. Il va nous intéresser ici non comme l'artiste majeur de la décennie, mais surtout comme assez représentatif, à lui tout seul, des nouveaux développements de la sculpture russe de cette période.

En premier lieu, il convient de le rattacher aux personnalités artistiques de Lansere et d'Ober, en ce qu'il est lui aussi un représentant de la petite sculpture d'intérieur, qu'on peut à la fois rapporter au genre animalier, et aussi aux préoccupations ethnographiques. En effet, dès ses premières apparitions à la société des expositions ambulantes, Pozen donne à voir, par exemple, un *Bœuf tcherkassien* (1883), un *Zaporogue en reconnaissance* (1888, fig.51), ou encore un assez remarquable *Scythe* (1889, fig.52), qui ont tous la particularité de représenter à la fois des animaux (le cheval, dans les deux derniers cas) et aussi les singularités nationales, qu'elles concernent le type animal ou le type humain. Le *Scythe* est essentiellement pour Pozen l'occasion de faire valoir sa virtuosité, grâce à une représentation du personnage du passé ancien en train de tirer à l'arc en plein galop, et il faut bien avouer que ni l'acuité de la représentation anatomique du cheval, ni les détails dans la réalisation du costume du personnage ne nuisent à l'effet d'ensemble mêlant une quasi-horizontalité de la monture les pattes lancées vers l'avant et levées à l'arrière, avec la verticalité du personnage droit sur ses étriers, et conférant à l'œuvre un aspect saisissant. On comprend donc pourquoi l'on peut bien faire le lien entre ce genre de production et celle d'Ober et Lansere, quand bien même Pozen n'a pas bénéficié comme eux des enseignements académiques.

Pozen est avec Lansere, et dans une moindre mesure Čižov, le seul sculpteur de la période à s'intéresser régulièrement aux paysans, que ce soit pour en décrire la réalité sociale (*Colons,* 1883, ou le *Mendiant* de 1886, fig.53) ou encore pour les magnifier. Ainsi, la statuette de *Bergère* (fig.54) présentée à l'exposition ambulante de 1889 peut apparaître comme une sorte de monument en miniature aux mœurs pastorales : on y voit en effet une jeune paysanne russe, tout sourire, la main droite sur le front, debout sur une souche qui lui tient lieu de

piédestal naturel. Elle est entourée par trois brebis qui forment un arc de cercle derrière elle, comme pour appeler le spectateur à tourner autour de l'œuvre pour la découvrir. Finalement, la vision qui est offerte des paysans semble à la fois admirative et compatissante pour leur condition, entre mise en valeur et dénonciation de leurs conditions sociales.

B. L'inspiration littéraire

Pozen est en revanche plus représentatif de sa génération lorsqu'il s'attaque à des thèmes littéraires, ces derniers apparaissant de plus en plus fréquemment dans les productions sculptées de cette période. Pour ce qui le concerne, il exposera par exemple, quelques années plus tard, des œuvres aux titres évocateurs : *Dans un certain empire, dans un certain royaume* (1894), ou *"Ton fils, mère, dans les champs, dans les champs est mort", d'après une vieille chanson* (1896, fig.55), représentant un cosaque gisant aux pieds d'un corbeau. Sans doute Pozen a-t-il été séduit à la fin des années 1880 par cette nouvelle tendance reprise par certains artistes à représenter des personnages ou épisodes de la littérature russe, ou parfois issue des peuples non russes de l'Empire – ainsi, le titre de la deuxième œuvre citée est-il transcrit en ukrainien – qui est illustrée par d'autres sculpteurs, de diverses tendances. Nous pouvons par exemple évoquer dans ce registre Robert Bah (1859-1933) qui expose en 1886 l'héroïne shakespearienne *Ophélie,* puis l'année suivante *Marguerite* de Faust, à l'Académie impériale : d'après ce que l'on peut en dire d'après l'une des rares reproductions de ses œuvres, son relief *Idylle* de 1886 (fig.56), représentant une jeune femme nue, progressant à travers les frondaisons, les pieds posés sur une tête de cerf, on est bien loin du réalisme, mais plutôt du côté d'une sorte d'académisme tardif de salon, aux formes alambiquées promptes à satisfaire l'œil grâce au charmant tableau d'une scène galante. C'est en revanche aux côtés de Pozen aux expositions ambulantes que le sculpteur d'origine tchèque Vâčeslav Kafka (1850-1889) donne à voir des œuvres en lien avec la littérature, qu'elle soit européenne (*Ophélie,* 1882), slave (*Rusalka,* 1885) ou d'inspiration biblique, puisqu'il expose en 1889 une statuette d'*Agar et Ismaël* (fig.57), où la représentation hiératique de la servante d'Abraham et sa souffrance contenue, les plis simples de son vêtement, tranchent avec le corps dénudé et tout en contorsions de son fils qui s'accroche à elle, luttant contre la soif. L'ensemble n'est pas sans rappeler certaines *Pietas* tardives de Michel-Ange, notamment la fameuse, *Pieta Rondanini* ; et ce n'est sans doute pas par hasard que Kafka a réalisé dès 1885 un buste de Michel-Ange, envoyé à la Société des amateurs d'art de Moscou. Les formes sont ici beaucoup plus linéaires et épurées que dans les œuvres de Bah ou de Pozen, et illustrent, malgré la proximité certaine des thèmes, une toute autre tendance stylistique.

C. Les bustes

Pozen s'est quelque peu adonné, quoi que dans des proportions assez faibles, au genre du buste. Il a en particulier réalisé tardivement l'effigie du peintre ukrainien Nikolaj Ârošenko (1899, fig.58), ou de l'artiste russe Brûllov (1900), sans grande originalité, en costumes contemporains et avec un souci de ressemblance porté avec acuité. C'est par ailleurs le cas de la plupart des artistes qui réalisent des bustes à cette période en Russie, parmi lesquels on peut citer Léopold Bernstamm qui, avant de partir pour Paris[118], s'était établi une solide réputation de portraitiste brillant et avait par exemple réalisé celui, post-mortem, de Dostoïevski, admirable de réalisme jusque dans les moindres détails de la physionomie de l'écrivain, tout comme la vingtaine de bustes qu'il eut le temps d'exposer avant de quitter définitivement la Russie. Bah s'inscrit aussi dans la même veine, avec par exemple son portrait de Čistâkov de 1886, insistant sur l'intensité de l'expression du regard, qui semble être une des marques de fabrique de l'artiste. Parmen Zabello (1830-1917), artiste académique, est un portraitiste bien moins talentueux, bien que s'inscrivant dans la même lignée : son buste de Herzen de 1872 (fig.60) et celui du monument à Lomonossov en 1892 semblent montrer que malgré la quantité de bustes réalisés, ceux-ci souffrent d'un manque d'expressivité.

Au long des années 1880, comme c'est d'ailleurs le cas la plupart du temps, la proportion des bustes parmi les œuvres exposées est d'environ un quart. On ne peut évidemment pas les évoquer tous, mais il nous suffira de mentionner que Čižov, Popov, Lavereckij continuent leur production dans leur style habituel, et qu'apparaissent alors des artistes plus jeunes, qui ne renouvellement pas forcément le genre mais dont les apports seront évoqués plus loin ; parmi eux on peut citer Maria Dillon, Vladimir Beklemišev, ou Amandus Adamson.

D. Flagrances humoristiques

Dans l'œuvre protéiforme de Pozen, on peut se trouver face à des choses qui ne manquent pas de surprendre, tant elles se distinguent du reste de sa production dont on a parlé auparavant : ainsi, son petit groupe *Chez le photographe* (fig.61), assez tardif car datant de 1900, montre l'apparition d'un goût pour la sculpture de genre, bien loin des effigies paysannes ou des

[118] On peut se reporter à la biographie rédigée par son fils en France, pour le reste nous reviendrons plus tard sur l'itinéraire international de ce sculpteur : Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, Paris, I. Lapina, 1913, 1 vol. (XII-77 p.).

évocations littéraires, dans la mesure où l'on y voit deux bourgeois, l'un assis et l'autre debout, figés dans une pose affectée, sérieuse et raide, ce qui ne manque pas d'apparaitre comme une forme de satire. Le goût pour le genre n'est pas nouveau chez Pozen, lui qui avait déjà représenté des scènes de genre paysannes ou urbaines, avec par exemple un *Cabaretier,* un *Joueur de kobzar* dans les années 1880, mais aussi un *Affairiste* plus tard. Ceci est l'illustration d'une tendance lourde de la sculpture des années 1880 en Russie, dans laquelle notamment se lance avec ferveur un élève d'Antokol'skij, Il'â Gincburg (1859-1939).

Ses œuvres, empreintes de réalisme et d'une certaine vivacité, semblent être accueillies avec faveur par le public pétersbourgeois, dans la mesure où il ne cesse de présenter, et ce durant plusieurs décennies, des scènes de genre en format réduit, représentant bien souvent des enfants : *Garçon entrant dans l'eau* (fig.63)*, La première musique, Après la baignade* (fig.64)*, Petit équilibriste, Après la leçon,* et bien d'autres encore. Le souci appuyé de réalisme et d'une représentation insouciante des enfants donne souvent à voir ces derniers sous un jour pas très favorable, grimaçants, trichant (*Il lui souffle)*, chahutant (*Sur un banc)*. Le thème des petits garçons et des petites filles n'est cependant pas l'apanage de Gincburg, puisque même un sculpteur comme Kafka expose en 1889 un *Garçon au crabe*, mais qui se différencie des œuvres de son confrère par une plus grande sobriété et une certaine épuration des formes. Zabello s'y laisse aussi entrainer, avec le bas-relief apposé sur le piédestal du monument à Lomonosov, où ce dernier est représenté enfant, en train de lire (1892). Cette tendance concerne tout aussi bien des sculpteurs plus âgés, comme Kamenskij (*Jeune sculpteur, Pleurnicheur, Sans nourrice),* Snigirevskij (*Napolitain jouant aux billes, Enfant au tambourin*), Čižov (*Colin-Maillard,* fig.65), qui ont tous trois la particularité d'avoir été en cela influencés en partie par un séjour italien, et des plus jeunes, comme Mariâ Dillon (*Petite fille après la baignade*, *Tête de petite fille*). Il est donc certain que quelle que soit la tendance artistique des sculpteurs, plutôt réalistes comme Pozen et Gincburg ou de tendance plus académique comme Kamenskij et ses confrères, les petites sculptures de genre, dont la thématique enfantine n'est qu'un des exemples, a le vent en poupe dans les années 1880.

La demande de plus en plus pressante du public pétersbourgeois, membres de l'aristocratie ou de la bourgeoisie, pour ces sculptures d'intérieur se manifeste aussi par une apparition des aspects plus satiriques, ou simplement amusants, des personnages représentés. Nous avons déjà parlé des deux bourgeois posant pour le photographe de Pozen, mais on trouve des œuvres de ce genre dans la production de Gincburg et de Boris Eduards (1860-1924), sculpteur d'origine ukrainienne, qui produit notamment en 1889 un *Šurka* (fig.67)*,* buste de

garçonnet hilare coiffé d'un chapeau de papier, et aussi *Un agréable cadeau* (fig.68), représentant un romain de l'antiquité tenant fermement une amphore et visiblement éméché. Ce genre de sculpture de type humoristique, destiné à se vendre comme œuvre plaisante à disposer dans un intérieur, seront appelées à se multiplier à partir de ce moment, signe d'un goût prononcé du public. D'ailleurs, les sculptures de ces deux artistes ont largement été reproduites à l'époque : à titre d'exemple, le biographe d'Eduards mentionne l'existence d'environ quatre cents reproductions de *Šurka* réalisées durant la décennie suivant son exposition en 1890 à l'Académie impériale[119].

E. Portraits d'artistes et d'intellectuels

Enfin, tout comme Pozen a représenté les célébrités littéraires de son temps, tels Ârošenko, Il'â Gincburg s'illustre essentiellement à travers la représentation d'artistes et d'écrivains (fig.66), et ces statuettes sont sans doutes ses œuvres les plus connues : il représente ainsi Tolstoï à plusieurs reprises, le critique artistique Stasov, le peintre alors célébrissime Vereŝagin, le compositeur Rubinstein et beaucoup d'autres. Il les représente en costumes contemporains, dans des poses familières, le plus souvent au travail, avec assez d'expressivité et de vivacité dans les postures et les expressions.

III.Les gardiens de la tradition

On l'aura compris, la production de Pozen est infiniment variée et nous a permis de faire un tour d'horizon de la sculpture russe autour des années 1880, sculpture qu'on dit alors en crise. Il nous reste encore à évoquer un dernier aspect de la production sculptée de cette période, qui n'est pas vraiment illustrée par Pozen, en raison notamment de son affiliation au mouvement des Ambulants : il s'agit des sculpteurs qu'on appellera par commodité les sculpteurs académiques. Il s'agit tout d'abord des sculpteurs de la génération précédente qui, soit pour la totalité de leur production, soit pour une partie seulement, poursuivent leur quête des représentations à l'Antique, quasiment intemporelles. Parmi ceux-là, on peut citer Von Bok, dont on a parlé plus haut, qui persévère presque jusqu'à sa mort dans les sujets antiquisant, souvent dans le registre de la mythologie galante, avec notamment *Amour, Echo,* ou encore,

[119] Aleksej ŜKLAREVSKIJ, *Tri skul'ptury B.V.Eduardsa: « Utešenie », « Ŝurka », « Priâtnoe prinošenie »*, Odessa, Akc. Ûžno-Rus. o-va peč. dela., 1899, 35 p.

Amphitrite avec l'Amour. Sculpteur largement honoré par l'Académie, c'est notamment à lui qu'on doit l'austère *Minerve* (fig.69) qui coiffe le bâtiment de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg sur les rives de la Néva. Gugo Zaleman (1859-1919), élève puis professeur de sculpture à l'Académie à partir de 1889, est aussi un représentant de cette tendance. C'est lors de son séjour à Rome en tant que pensionnaire de l'Académie dans la seconde partie des années 1880 qu'il entreprend un grand bas-relief représentant *Charon transportant les âmes des morts à travers le Styx* (fig.70), ou encore une œuvre qu'il achève en 1889, *Cimbres combattant les Romains,* qui se distingue par une grande complexité dans la composition. D'ailleurs, les contemporains sont assez unanimes à souligner la virtuosité du sculpteur et son grand talent pour la représentation de l'anatomie humaine.

Par ailleurs, Zabello lui aussi produit des œuvres d'essence académique : on lui doit notamment une *Rebecca* de marbre (1883, fig.71), en pied, en *contrapposto* à l'antique, demi-vêtue d'un vêtement au drapé fin et complexe, au visage inexpressif, image même de l'académisme tardif, impersonnel et sans originalité dans la forme. Enfin, on peut évoquer le cas d'August Vejcenberg (1837-1931), sculpteur d'origine estonienne mais formé à l'Académie impériale. Si, en lisant le titre de son œuvre *Finlandaise* (ou *Estonienne,* selon qu'on regarde le livret de l'exposition de l'Académie ou les reproductions photographiques qui figurent à la fin de celui-ci), on a tôt fait de comprendre qu'il ne s'agit pas vraiment d'une représentation censée vanter une spécificité ethnique quelconque, comme cela avait pu être le cas dans des œuvres de Lansere ou Pozen : le visage est expressif et souriant, mais le buste est entouré par un drapé qui masque toute particularité éventuelle du costume. Vejcenberg s'affirme même comme un artiste patriote, pourrait-on dire, dans la mesure où une de ses œuvres importantes est une allégorie de la Russie. À une époque où le retour aux sources nationales de l'art est une préoccupation majeure chez un nombre croissants d'artistes, le sculpteur livre ici une représentation qui minimise les aspects identitaires proprement russes, qui n'apparaissent dans cette œuvre que sous la forme d'une couronne et d'une robe sans doute typique de la Russie traditionnelle (mais, finalement, si peu détaillées que l'on pourrait l'identifier à un autre pays de l'est) ; pour le reste, l'effigie ne présente pas vraiment de traits russes, et se dresse, sévère, munie uniquement d'un bouclier, d'une épée, et d'une croix simple autour du cou. L'attitude sévère, presque inexpressive de la femme représentée n'est pas sans rappeler l'austérité de la *Minerve* de Von Bok, et se retrouve dans une autre statue de marbre de Vejcenberg, *Agrippine et l'urne cinéraire de son mari Germanicus* (fig.72), exposée en 1889.

On l'aura compris, la sculpture russe à partir des années 1870 se trouve dans une situation de recherches et d'expérimentation, tant au niveau de la forme que du contenu. Les aspirations au renouveau des thèmes nationaux, qu'il s'agisse de sujets historiques ou de représentations portées sur les spécificités des différents peuples de l'empire, prennent une ampleur inédite depuis les tâtonnements du début du siècle, portées en partie par les renouvellements réclamés par la génération des Ambulants. La sculpture d'intérieur joue en cela un rôle prépondérant, malgré l'apport du réalisme historiciste d'Antokol'skij à travers ses statues au grand format, mais la question du style reste en suspens. Le réalisme s'affirme au détriment d'un académisme qui a renoncé à renouveler les formes, mais du réalisme vivace d'un Gincburg à la minutie de détail quasiment naturaliste de Lansere ou de Pozen, aux formes plus épurées et simples de Kafka, la sculpture russe baigne largement dans un éclectisme qui rejoint en grande partie la production européenne de la période.

IV. Les sages expérimentations à la fin du siècle

A. Naturalisme à l'Académie

Assurément, il se passe quelque chose à partir des années 1890 dans la sculpture russe. Le nombre de sculpteurs en activité est bien plus élevé : plus de soixante-dix hommes et femmes donnent à voir leurs œuvres dans les expositions russes et ukrainiennes de cette décennie. Beaucoup d'entre eux ne sont pas des anciens élèves de l'Académie impériale, et une école moscovite commence péniblement à s'affirmer. De plus en plus d'œuvres sont exposées. Ce bond quantitatif peut s'expliquer en partie, selon nous, par l'augmentation de la demande. Il semble en effet que le public aristocratique et bourgeois intéressé par l'achat de sculptures, et notamment de sculptures décoratives d'intérieur, s'élargisse.

Du point de vue proprement artistique, il convient de rappeler que les années 1890 voient enfin se produire une réforme d'ampleur de l'Académie impériale. Pour faire court, c'est le moment où la génération des peintres du mouvement ambulant se voit demander son avis à propos des changements à apporter au sein de l'Académie. Nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque nous évoquerons le système d'enseignement de la sculpture dans l'empire russe, mais contentons-nous pour l'heure de souligner le fait qu'il s'agit de l'entrée dans la direction de

l'Académie de peintres comme Il'â Repin, Arhip Kuindži ou Konstantin Makovskij[120]. L'opposition qui a, de façon plus ou moins approfondie, alimenté la chronique artistique russe depuis les années 1870, entre d'un côté les *Peredvižniki* ou Ambulants, tenants du réalisme démocratique, et de l'autre les partisans de l'Académisme, tend donc à s'estomper. On peut même affirmer que, dans une certaine mesure, l'Ambulantisme tend à devenir la norme à l'Académie, avec le naturalisme pictural comme boussole.

Cependant, le département de sculpture de l'Académie impériale semble quelque peu réfractaire à des changements aussi importants. C'est Vladimir Beklemišev qui hérite du poste de professeur de sculpture. Sa vision de l'art n'est pas celle qu'auraient revendiquée Čižov ou Kamenskij, et dans sa pratique enseignante il reste grandement redevable de ses maîtres, et notamment de Zaleman qui poursuit également ses activités pédagogiques à l'Académie. La sculpture semble ainsi rester le bastion le plus conservateur de l'Académie[121].

Cette période est le chant du cygne de l'Académisme classique, avec la fin de la période productive de sculpteurs tels que Velionskij, pour ce qui concerne l'Académisme froid et stérile, mais c'est aussi celle des dernières grandes œuvres d'Antokol'skij, qui meurt en 1902. Son souci du naturalisme s'est manifesté dans le réalisme exacerbé des représentations de grandes figures historiques telles que *Spinoza* en 1887 (fig.73), *Ermak,* conquérant de la Sibérie, commencé en 1886 (fig.75), ou *Nestor le Chroniqueur* en 1890 (fig.74). Tout comme dans sa première œuvre d'ampleur, *Ivan le Terrible,* Antokol'skij recherche la plus grande exactitude possible dans la reconstitution de ses modèles, ainsi que la profondeur psychologique, quasiment philosophique, des personnages qu'il choisit à dessein parmi les grands penseurs universels, le plus souvent bienfaiteurs de l'humanité, quitte à se tourner parfois vers les figures haïssables, leurs doubles maléfiques. En 1883 il avait représenté le diable sous la forme d'un *Méphistophélès* (fig.45) recroquevillé sur un rocher, pensif et venimeux. Fait remarquable : il s'agit de la seule occurrence de la représentation d'un nu masculin dans la production du sculpteur. Le réalisme historique, la veine naturaliste d'Antokol'skij lui interdisaient quasiment cette voie.

Antokol'skij est alors un sculpteur reconnu, et apprécié de l'Académie. Le naturalisme a bonne presse, et est pratiqué par nombre de ses collègues pétersbourgeois. Ainsi, Robert Bah en use notamment à deux reprises, lorsqu'il lui échoit la tâche de réaliser les monuments de Pouchkine, pour Carskoe Selo (1899, fig.76) et du compositeur Glinka à Saint-Pétersbourg

---

[120] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, 1967, 389; 171 p.

[121] *Ibid.*, p. 203, et Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 490 et suivantes.

(1904-1906, fig.78). A chaque fois, le grand homme est représenté en costume contemporain, sans aucun accessoire allégorique, Glinka debout et figé dans une attitude inexpressive, et Pouchkine, de façon plus caractéristique, assis sur un banc et l'air mélancolique : la sculpture monumentale semble ici emprunter à la sculpture de genre. Les limites de l'exactitude naturaliste, qui nuisent la plupart du temps à toute expressivité du personnage représenté, sont patentes en cette fin de siècle. La représentation méticuleuse d'Ermak par Antokol'skij, dans tous les recoins des mailles de son armure, des moindres aspérités de ses armes ou de ses bottes, le souci excessif du détail empêchent toute vie expressive de l'œuvre et, ce qui avait pu être évité dans certaines œuvres du maître, tout effet de monumentalité. Mais si Bah semble persister dans cette voie, et exécute par exemple un *Bison européen* en 1898 (fig.79), rejoignant Ober dans une sculpture animalière qui, seule, semble alors un refuge possible pour les naturalistes obstinés, en revanche Antokol'skij accepte de relever le défi d'un changement de perspectives artistiques dans les dernières années de sa vie, comme nous le verrons.

B. Le nouvel académisme de Beklemišev

Vladimir Beklemišev est encore pensionnaire à Rome au début des années 1890, et termine ses dernières comme professeur à l'Académie, dont il sera aussi un temps recteur. Une des œuvres qu'il envoie de Rome à l'Académie étonne par l'originalité de son thème : il s'agit d'un *Esclave fugitif*, datant de 1890 (fig.80). Dans cette œuvre se mélangent le nu académique, passage obligé du pensionnaire, et un sujet plus audacieux, extrêmement expressif : c'est celui d'un homme primitif, barbu, tendu, armé d'un morceau de bois brandi comme une massue, couvrant d'un regard terrible quelqu'un ou quelque chose qui semble lui faire face, tandis qu'un enfant nu se blottit contre lui, l'air apeuré. Que le pensionnaire qui a envoyé cette œuvre devienne à peine quatre années plus tard un des piliers de l'Académie réformée est fort significatif de l'affirmation des préceptes naturalistes à l'intérieur de la vénérable institution.

Il est cependant à noter un fait important, qui est la quasi absence, parmi les œuvres de cette période que nous connaissons, de la veine démocratique de l'art, c'est-à-dire, pour les artistes russes, le souci de montrer, voire de dénoncer, les souffrances du peuple et notamment du monde paysan, comme avaient pu le faire certains sculpteurs de la génération précédente. Une seule œuvre de Beklemišev aurait pu emprunter cette voie, en 1896, il s'agit de la statuette en bronze de deux personnages intitulée *Amour* (ou *Amour villageois,* fig.81), qui représente

deux paysans assis par terre, un jeune homme avec une faux tournant son regard vers une jolie paysanne au fichu sagement noué sur les cheveux et qui inspecte sa serpe d'un air concentré. Russes, les deux personnages le sont assurément, contemporains très certainement. Mais la question n'est pas ici de dénoncer la misère de la condition paysanne. Nous avons simplement devant les yeux une œuvre représentant classiquement une idylle, ou certes les paysans ont remplacé les divinités et où la chasteté et la pureté contribuent sans doute à une certaine idéalisation de la figure de ces pauvres gens, mais sans que le naturalisme de la représentation ne soit poussé jusqu'à la représentation pathétique de la paysannerie russe.

D'autres œuvres, d'artistes différents, pourraient s'approcher de cette tendance, mais aucune n'a la clarté et la fermeté du propos d'un Kamenskij ou d'un Čižov. Ainsi, Matvej Harlamov expose en 1897 à l'Académie un buste d'enfant (fig.82), à l'expression pleine d'un désarroi contenu et dont le piédouche semble être formé de lambeaux de chemise. Dix ans plus tard, Amandus Adamson imagine une allégorie, *Misère* (fig.83), constituée d'un groupe sculpté de deux jeunes garçons nus, décharnés et recroquevillés l'un sur l'autre. On ne saurait voir ni dans l'une ni dans l'autre des deux œuvres une dénonciation sociale de la Russie d'alors. Dans le cas d'Adamson, notamment, il s'agit bien plus d'une exploration de la veine morbide ou compassionnelle d'un certain symbolisme que d'une soudaine allégeance au réalisme social qui n'aura donc pas eu, dans la sculpture russe, un écho aussi grand que dans la peinture.

C. Beklemišev et le portrait académique

Vladimir Beklemišev consacre une partie conséquente de son énergie dans les années 1890 et 1900 à réaliser les effigies de personnalités, mortes ou vivantes, dans lesquelles se déploie son talent de portraitiste, en tout cas en ce qui concerne la ressemblance de la représentation. Il sculpte ainsi les bustes de T. Ševčenko (marbre, 1898), A. Kuindži (bronze, 1898[122]), M. Belâev (marbre, 1903, fig.84), P. Sûzor (marbre, années 1890, fig. 85), V. Makovskij (bronze, 1906), V. Safonov (bronze, 1910). Tous se caractérisent par une pose frontale du modèle, dans mouvement du buste, le haut du torse représenté dans un costume contemporain. Seul le buste de Makovskij se distingue, par un modelé plus expressif, plus nerveux, donnant à voir un personnage moins hiératique, plongé dans ses pensées.

[122] Il sera traduit en marbre pour le monument funéraire du peintre en 1912.

Cependant, les portraits les plus caractéristiques du sculpteur sont sans doute les statuettes d'artistes, intellectuels ou mécènes qui, contrairement à celles d'I. Gincburg, ne représentent pas le modèle debout, mais au contraire assis dans un fauteuil. Le sculpteur réalise ainsi celles de P. Tret'âkov (1901, fig.86), P. Tchaïkovski (marbre, 1898, fig.87), A. Griboedov (bronze, 1900, fig.88), A. Veselovskij (marbre, 1910), I. Cvetkov (bronze, 1909)[123]. Si Griboedov est semble-t-il en train de regarder avec attention l'ourlet de son gilet qu'il pince de sa main droite, en revanche tous les autres ont le regard perdu dans le vague, alors que plusieurs d'entre eux ont, curieusement, une feuille ou un livre ouvert sur les genoux. Le détail naturaliste, les costumes contemporains, la présence répétitive du fauteuil dans chacune des effigies, le caractère quelque peu figé des personnages, ne permettent à ces œuvres d'acquérir ni la monumentalité qu'on attendrait pour des grands hommes disparus, ni la vivacité d'une statuette que saura si bien atteindre Trubeckoj. Seule, peut-être, la statuette du violoncelliste A. Veržbilovič (bronze, 1908, fig.89) peut prétendre s'approcher de cette dernière qualité. Il n'en reste pas moins que ces œuvres de Beklemišev sont représentatives de l'académisme pétersbourgeois du tournant du siècle, entre naturalisme mal assumé et rigidité dans les conceptions générales.

Ce n'est pas le cas, en revanche, des portraits du moscovite Sergej Volnuhin (1859-1921), ancien élève de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou et de l'Académie impériale, et professeur de la classe de sculpture de la première entre 1894 et 1918[124]. Plus indépendant des influences académiques que son homologue pétersbourgeois, Volnuhin donne à voir dans ses statuettes des personnages empreints de davantage de naturel dans la pose et la tenue, et une plus grande vivacité dans le modelage. Certes, il ne s'agit pas encore de la liberté expressive du prince Trubeckoj, mais la facture s'éloigne de la molesse réaliste de Beklemišev. Ainsi, ses portraits de Tret'âkov (buste bronze, 1899, fig.90), S. Ivanov (statuette bronze, 1901, fig.91), I. Cvetkov (1902), A. Korin (1902, fig.92) nous montrent ces personnalités du monde de l'art en action, c'est-à-dire réfléchissant, peignant, observant, plongeant ainsi le portrait dans l'univers du genre bien davantage que ne le fait Beklemišev à la même époque. Cette particularité transparaît de façon encore plus évidente avec son *Tatare lisant* (années 1900) représentant, comme dans les statuettes précédemment citées, un personnage assis, au costume et aux traits caractéristiques de son ethnie, et dans ses esquisses

[123] Pavel Tretâkov (1832-1898), mécène. p. Cajkovskij (1840-1893), compositeur. Aleksandr Griboedov (1795-1829), dramaturge. Aleksandr Veselovskij, (1838-1906), historien. Ivan Cvetkov (1845-1917), mécène.

[124] TRET'AKOVSKAA GALEREA, *Skul'ptura i risunki skul'ptorov konca XIX veka - načala XX veka. Katalog*, Moscou, Sovhudožnik, 1977.

plus tardives de l'Ukrainien Taras Ševčenko (1913-1914). Réalisées dans l'optique d'un projet de monument à Kiev, ces dernières montrent le poète enveloppé dans l'ample costume traditionnel, assis sur un siège bas et, pour ce qui concerne la deuxième esquisse, grattant les cordes d'une bandura, instrument traditionnel ukrainien. Le sculpteur moscovite s'inscrit ainsi dans la prolongation de la tradition réaliste des ambulants, sans toutefois aller très loin dans les novations plastiques.

D. Les tendances de la sculpture d'intérieur au tournant du siècle

A côté des évolutions du genre du portrait, dont on a déjà évoqué les grands traits à travers les bustes et les statuettes d'artistes tels que Gincburg, Beklemišev ou Volnuhin, la production sculptée qu'on voit exposée à Moscou et surtout à Saint-Pétersbourg aux alentours de 1900 s'exprime en veines différentes. S'il convient de ne pas exagérer leurs différences, dans la mesure où la plupart des sculpteurs que nous allons évoquer participent à ces diverses tendances que l'on pourrait regrouper sous l'appellation de sculpture de salon (*salonnyj*, en russe), on les évoquera pour dresser un panorama large de ce qui s'exposait alors dans les cercles artistiques de l'empire russe.

Tout d'abord, l'intérêt grandissant du public noble et bourgeois pour la sculpture et, partant, l'élargissement du cercle des clients potentiels, conduit à l'épanouissement de la petite sculpture d'intérieur destinée à la commercialisation. Si l'on excepte les bustes et autres portraits, la part belle est donc faite aux œuvres plaisantes, agréables à l'œil, qui se multiplient alors. Des œuvres à caractère légèrement humoristique tendent à voir le jour sous les doigts de sculpteurs, souvent passés par l'Académie. Mariâ Dillon (1858-1932), par exemple, que l'on a déjà évoquée comme attirée par les sujets mettant en scène des enfants, connait le succès dans les années 1890 et 1900 avec des œuvres comme *Pierrette* (1896, fig.93), buste d'une jeune femme en costume et chapeau de mascarade. On a déjà cité, également, certaines productions de Boris Eduards (*Šurka* et *Un agréable cadeau*, fig.67 et 68), mais on pourrait également rajouter des œuvres de l'Ukrainien B. Âcunskij comme le *Clown* (fin des années 1880, fig.94), personnage revêtu d'un ample costume à grelots sur les plis duquel il tire, tout en gratifiant le spectateur d'un sourire moqueur.

E. L'épanouissement de la sculpture narrative

Mais les œuvres à caractère humoristique sont bien moins nombreuses que celles qui ont pour thème des passages littéraires. Le sentimentalisme narratif imprègne par exemple une partie de la production de Beklemišev et de Dillon, qui tous deux s'emparent du personnage de Tatiana, héroïne du drame de Pouchkine *Eugène Onéguine.* La statuette en bronze de Beklemišev, désignée par un vers du poème, *« Comme les roses étaient belles, comme elles étaient fraîches »* (bronze, 1892, fig.95), représente Tatiana sur son banc, l'air affligé et souffrant, un châle tombant négligemment de ses épaules. La comparaison avec la *Tat'âna* de Dillon (plâtre, 1896, fig.96) fait ressortir le plus grand réalisme de Beklemišev, qui représente Tatiana les yeux hagards et les cheveux à peine coiffés, tandis que Dillon donne à voir une héroïne à la tristesse plus contenue, moins expressive, moins fine dans le détail. Volnuhin lui aussi investit le thème pouchkinien, en représentant en 1891 *Hohlov dans le rôle d'Onéguine*.

Si certains sculpteurs commencent également à prendre pour sujet des personnages issus du folklore russe, comme *Sneguročka* (fig.97), représentée par Beklemišev comme une petite fille en costume traditionnel, mêlant aux sources nationales l'engouement pour la sculpture d'enfants, ou des monuments littéraires nationaux comme le *Démon* du poème de Lermontov (*Ange*, par Eduards, 1893), c'est sans conteste le corpus shakespearien qui tient la première place des inspirations à caractère littéraire de cette période. Entre autres exemples, deux odessites réalisent, à quelques années d'intervalle, une statuette de Hamlet, B. Âcunskij en 1893 et Â. Brodskij en 1897, un autre Ukrainien, Ivan Paolini, une statue de *Lear et Cordelia* la même année. Mariâ Dillon sculpte en 1901 un bas-relief *Ophélie* (fig.98).

On a vu plus haut que le réalisme démocratique était pour ainsi dire absent de la production sculptée du tournant du siècle en Russie. Il n'en reste pas moins que, dans une perspective beaucoup plus institutionnelle, voire académique, se développe une veine qui en reprend certains aspects compassionnels, sans donner dans la critique sociale. Cette veine, que l'on pourrait définir comme une propension à la réalisation d'œuvres à la fois narratives et pathétiques, sont le fait d'une poignée de sculpteurs, que nous avons déjà cités, pour la plupart. Il s'agit, dans ces productions, de donner à voir une histoire, ou plutôt de la suggérer, à grand renforts de détails tragiques ou de compositions dramatiques. Citons, à titre d'exemple, l'œuvre proposée par B. Eduards à l'exposition de l'Académie en 1900, *La vie n'est pas joyeuse,* (assortie des mots « *Ma pauvre vie, elle a passé amèrement, et comme une étincelle de la steppe, elle est morte »* dans le livret de l'exposition, fig.99). On y voit un vieil homme allongé sur un lit, à l'agonie, au pied duquel une jeune femme est agenouillée et

pleure, la tête enfouie dans les draps. On ne saurait fait plus pathétique dans la narration, et plus euphémistique dans la représentation de la mort, qui prend les traits paisibles du vieillard qui semble comme endormi, entouré d'objets de la vie quotidienne comme une table de nuit et un livre, qui confèrent à cette œuvre les caractéristiques de la sculpture de genre. Plus tôt dans sa carrière, Eduards avait sculpté une *Nouvelle inattendue* (1888, fig.100), une femme assise sur un fauteuil, écrasée d'une digne tristesse après la lecture d'une lettre qu'elle laisse reposer sur ses genoux. On y retrouve les mêmes caractéristiques, qui sont l'élément narratif, l'inscription dans un décor quotidien contemporain, et l'absence de précision quant au contexte qui rend impossible toute lecture contestataire de l'œuvre. Bien au contraire, elle fait appel aux sentiments communs éprouvés par tous. On est bien loin ici de la toile d'Il'â Repin, pourtant contemporaine (1884-1888), *Ils ne l'attendaient pas*, où le retour au foyer familial d'un homme sombre et émacié causant la surprise et l'émoi de la famille tout entière, est une allusion claire au retour du bagne des prisonniers politiques. Le motif de la lettre est également utilisé par Mariâ Dillon dans le contexte de la guerre russo-japonaise de 1904-1905 : *En Extrême-Orient* (ou *Lettre du pays natal,* fig.101*)* est une œuvre inhabituelle pour la sculptrice. Une jeune femme, sans doute une infirmière, y lit une lettre à un vieux soldat dont la tête et le bras gauche sont entourés de bandages.

Enfin, il semble qu'on puisse également rapprocher une partie de la sculpture à thème religieux de cette période avec cette tendance à la sculpture narrative. Dès 1887, Antokol'skij termine le marbre d'une *Martyre chrétienne* (fig.102), parfois assortie d'un autre titre (*Elle n'est plus de ce monde)* : la jeune fille aveugle, la tête tournée vers le ciel, une main posée sur la bible, est assise sur un banc auprès duquel picorent quelques oiseaux. Entre terre et ciel, entre martyre terrestre et élévation céleste, la représentation raconte un passage, un moment[125]. Le thème des premiers temps de la chrétienté est également illustré par Beklemišev en 1894, avec *Pax tecum* (1894, fig.103), *Chrétienne des premiers siècles* (marbre, 1891, fig.104), et la statue *Sainte Barbara martyre* (bronze, 1894, fig.105), chacune d'entre elles illustrant un épisode religieux ou y faisant référence explicitement. De son côté, Eduards représente lui aussi des scènes de la chrétienté, tirées de la Bible (*Le Christ et la femme adultère* autrement intitulé *Laissez-là*, fig.106) ou simplement allusifs avec *Gloire à Dieu au plus haut des cieux* (fig.107), figure féminine adossée à un mur et remplie de la grâce divine, quelques anges voletant au-dessus d'elle.

[125] Tout comme, dans un autre registre, l'œuvre de 1875 *La Mort de Socrate* avait aussi représenté un moment historique, tranchant avec les représentations moins narratives d'Ivan le Terrible, Pierre le Grand ou Méphistophélès.

La sculpture funéraire est quant à elle le deuxième réceptacle, avec la sculpture d'intérieur, de ces œuvres à caractère narratif. Dillon s'illustrera en la matière avec notamment un très virtuose relief du musicien A. Arenskij (1908, fig.108), dont la stèle le représente assis au piano, cherchant l'inspiration, et surmonté par des allégories musicales féminines[126], et d'autres réalisations plus tardives.

F. Tendances symbolistes

Les années 1890 sont marquées par une prégnance grandissante de tendances symbolistes dans la sculpture russe. Il est souvent bien délicat de déterminer avec précision l'ampleur du rattachement d'une œuvre à ce mouvement protéiforme, aussi ne parlerons-nous pas de « l'apparition » du mouvement symboliste dans la sculpture russe, chose qui serait de toute façon bien trop difficile à dater et à délimiter, et qui enfermerait certains artistes dans une direction non pertinente du point de vue de l'ensemble de leur production. Comme on l'a déjà largement compris, les sculpteurs des années 1890 et 1900 en Russie participent à des recherches plastiques aux formes multiples, et un même artiste peut s'engager, parfois en même temps, dans des directions différentes.

Les livrets de salon de cette période tendent à se garnir de plus en plus fréquemment de titres d'œuvres évocateurs de sentiments ou de notions abstraites : la disparition du nu académique de la production générale de l'époque semble avoir pour effet de draper les représentations du corps humain d'une signification symbolique explicitée par l'auteur dans le titre, mais aussi dans les choix plastiques effectués. En témoignent certaines œuvres d'Adel Verner (1865-1911), passée par la formation académique, et qui sculpte *En pensée* (marbre, 1903) accroupie, nue, les cheveux attachés par un chignon très Belle Époque, et l'air plus pensif que souffrant. On retrouve la même nudité et le même chignon dans l'*Esclave* de sa consœur Mariâ Dillon, dès 1894 (fig.109), dont les formes et la facture restent imprégnées d'un académisme tardif et fade. Mais Dillon s'engage par la suite dans des œuvres davantage marquées du sceau symboliste avec ses deux statues décoratives conçues en pendant, *Matin* et *Soir,* (marbre, 1901, fig.110 et 111). *Matin*, femme aux yeux fermés, aux cheveux cette fois dénoués, s'enveloppe partiellement dans un drapé qu'elle tient au-dessus de sa tête, penchée sur le côté, les pieds dans les fleurs, de la même façon que *Soir,* semble représenter la même

[126] KARPOVA et GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ, *Mariâ DIllon. 1858-1932: Ûbilejnaâ vystavka k 150-letiû so dnâ roždeniâ*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2009, 94 p.

femme, endormie ou en passe de l'être, adossée à un croissant de lune et flanquée d'une chouette.

L'appétence pour des thèmes permettant d'aborder l'idée de passage, de transition entre deux mondes ou deux états des choses, est partagée par Amandus Adamson (1855-1929) dans certaines de ses œuvres. C'est dans le bois, un de ses matériaux de prédilection, qu'il taille par exemple *Ad Astra* en 1897 (fig.112), un relief sur le thème du départ vers les cieux, ainsi que son groupe *Aube et Crépuscule*, qui renvoie aux mêmes principes symboliques que les œuvres de Dillon citées précédemment, les deux êtres s'élevant dans les airs tout en laissant leurs lèvres s'effleurer. Mais Adamson se caractérise aussi par un autre aspect, parfois partagé par Adel Verner, qu'on pourrait qualifier de symbolisme noir, ou encore de post-romantisme, par les références morbides dont il constelle une partie de ses réalisations en bois. Nous pouvons citer à ce titre *Amour toujours victorieux* (1889), où un angelot chevauche un crâne, et surtout *Memento mori* (1908, fig.113), où cette fois-ci l'ange malingre et pensif est appuyé sur une tête de mort. Adel Verner part quant à elle de la catastrophe de la guerre contre le Japon en 1904 pour réaliser un *Ange de la paix* (1904, fig.114) sous la forme d'un adolescent, pleurant le front caché dans sa main, et entouré par la forme imposante de ses deux ailes qui forment comme un étrange et inquiétant cocon atour de lui.

Ce goût pour l'évocation de la mort ou de la douleur se retrouve chez certains autres sculpteurs. Ober, par exemple, que nous avions laissé animalier et émule de Lansere dans les années 1880, commence un infléchissement important dans sa production en exposant en 1894 un *Fléau* (fig.115), constitué d'une allégorie de la mort flanquée d'un loup se jetant à l'assaut du monde. Le sculpteur d'origine polonaise Anton Madejskij (1862-1939) choisit d'intituler deux de ses œuvres *Tristesse* (1899) et *Douleur* (fig.116), la dernière représentant une jeune femme les yeux fermés et les bras croisés, mains posées sur les épaules, comme emportée par un tourment dont elle ne peut s'extraire et auquel elle se soumet. Quant à Ivan Raševskij (1849-1921), il mêle dans une association très fin-de-siècle *éros* et *thanatos* dans une composition intitulée *La jeune fille et la mort* (bronze, 1898, fig.117), présentant une jeune femme nue désespérée tenue dans ses bras par un squelette enveloppé d'un linceul.

Ce courant artistique qui s'épanouit alors, dans l'affirmation d'une dualité entre le visible et l'invisible, le monde sensible et l'au-delà, les pulsions d'amour et de mort, semble être le point commun aux artistes que nous venons d'évoquer. Toutefois, il ne peut être séparé d'une autre tendance qui tend elle aussi à s'affirmer chez un certain nombre d'artistes dont les velléités de renouvellement ne pouvaient se satisfaire d'un renouvellement des thèmes.

G. Sculpture russe et style moderne

1. De nouveaux domaines pour la sculpture

C'est par l'expression « style moderne » que l'historiographie désigne l'art nouveau en ce qui concerne la Russie[127]. Bien évidemment, il ne s'agit pas d'un courant uniforme, pas plus que dans les autres pays d'Europe, et ses racines sont à chercher à différents niveaux, essentiellement à partir des années 1890. Le premier des phénomènes, sinon du point de vue de la chronologie, du moins dans l'importance qu'il revêt pour beaucoup d'artistes, et non des moindres, est la perméabilité nouvelle entre l'art de la sculpture et l'art décoratif, phénomène bien connu par ailleurs. Les expériences les plus significatives dans ce domaine ne sont d'ailleurs pas le fait d'un sculpteur de formation, mais d'un peintre, Mihail Vrubel' (1856-1910), qui réalise ses premières céramiques émaillées à la fin des années 1890. Il convient cependant de rappeler également le rôle, dans le domaine décoratif, d'Amandus Adamson. En effet, ce dernier expose depuis l'aube de sa carrière à la fois des œuvres de sculpture, rondes-bosses ou reliefs, et des œuvres d'essence purement décorative. Si l'on observe par exemple l'ensemble des pièces qu'il donne à voir au public pétersbourgeois lors de son exposition personnelle de 1887, sur les 24 présentées, environ un tiers sont soit des objets d'art (*Plat, Panneau pour porte d'armoire*), soit des œuvres à destination décorative (*Motifs décoratifs pour la salle de concert de M. Brusnicyn, Esquisse pour une porte d'armoire en bois, Esquisse d'un dragon pour la façade d'une maison*), le tout en cire ou en bois. A côté de ses œuvres sculptées, dont nous avons évoqué certaines, il expose également au cours des années 1890 des objets d'art (surtouts de tables et autres). Il ne s'agit pas de dire ici qu'Adamson est le précurseur de cette tendance de l'art nouveau en Russie, mais il est intéressant de noter qu'il sera un de ses grands représentants au cours des années 1900, mais dans un autre domaine que celui de l'art de la sculpture sur bois. Nous y reviendrons.

Pour comprendre l'émergence de la sculpture décorative en céramique chez Vrubel' et certains de ses confrères, il faut remonter quelques années en arrière, avec la création du cercle informel d'Abramcevo. Autour du mécène Savva Mamontov, lui-même artiste amateur, de nombreux acteurs du monde de l'art se réunissent à partir des années 1870 dans son domaine du village d'Abramcevo, non loin de Moscou. On décide d'y remettre au goût du

[127] Voir notamment Elena BORISOVA et Grigorij STERNIN, *Russkij modern*, 2e éd., Moscou, Galart, 1994, 1 vol. (359 p.) p. et Pavel KLIMOV, *Modern v Rossii*, Moscou, ART-Rodnik, 2010.

jour certains grands pans des traditions populaires russes : mode de vie, représentations théâtrales inspirées de contes russes, création d'isbas traditionnelles. Elizaveta Mamontova, épouse de Savva, crée en 1876 un atelier de menuiserie à destination des paysans du domaine, ce qui permet de renouer avec les techniques traditionnelles. En 1890 s'ouvre également un atelier de céramique. C'est au sein de ce dernier que le peintre Vrubel' apprend l'art de la majolique, ou céramique émaillée[128]. Inspiré des contes et légendes populaires russes, Vrubel' réalise aussi bien des œuvres décoratives, comme la *Cheminée de Volga et Mikula Selanonovič* (fig.118), le banc en céramique à Abramcevo, divers plats, que des petites rondes-bosses représentant des personnages de contes, comme le *Tsar Berendej* (fig.119), *Kupava, Lel* (fig.120) entre 1898 et 1900[129]. La technique est celle de l'artisanat populaire et l'inspiration nationale. On ne peut en dire autant des formes : la sculpture paysanne était peu encline à la représentation humaine. On voit plutôt dans l'art sculpté de Vrubel' une prolongation des formes qui sont si caractéristiques de son propre symbolisme pictural, ainsi que, et ce n'est pas l'un des moindres aspects de son expérience de sculpteur, l'introduction résolue de la polychromie dans la sculpture.

On retrouve dans l'œuvre de beaucoup de sculpteurs des années 1900 cette tendance à exposer, parmi leurs réalisations purement sculpturales, des créations décoratives[130] ou des objets d'art. Il s'agit d'artistes aux tendances plastiques très différentes. Ainsi, Adel Verner expose un *Vaisselier* en 1898, Naum Aronson un *Vase* entre autres œuvres présentées au public pétersbourgeois en 1900, Anna Golubkina, sur laquelle nous reviendrons largement, donne à voir la même année une *Cheminée,* et une *Tête pour lampe électrique*, Fëdor Bromberg un *Encrier* en 1904, Dmitrij Stelleckij un *Surtout de table* et une *Cheminée* en 1907, Mariâ Dillon un *Lavabo* en majolique en 1908. Ces quelques exemples sont significatifs de l'interpénétration des domaines de la sculpture et de l'art décoratif, qui avait déjà été envisagée par des artistes russes notamment depuis les premières expérimentations du cercle d'Abramcevo.

---

[128] Voir à ce sujet PASTON, Eleonora, « Le cercle artistique d'Abramcevo », in Marie-Pierre SALE, Édouard PAPET et Dominique de FONT-REAULX, *L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité Musée d'Orsay, Paris, 19 septembre 2005-8 janvier 2006*, Paris, Musée d'Orsay Réunion des musées nationaux, 2005, p. 162-173.

[129] Voir les articles GUERMAN, Mikhaïl, « Mikhaïl A. Vroubel (1856-1910) », et PAPET, Édouard, « ''La poésie de l'antiquité nationale'' : céramique émaillée et bois sculpté en Russie, 1890-1914 », in *Ibid.*, p. 271-281 et 337-352. Il est à noter que Vrubel' s'était déjà essayé à la sculpture, en s'inspirant du poème de Lermontov, *Le Démon,* puisqu'en 1890, l'année même où il peint le *Démon assis,* il réalise également une *Tête de Démon* en plâtre peint. C'est dire si la question de la polychromie était déjà une préoccupation majeure de Vrubel' sculpteur.

[130] On entend par œuvres décoratives les productions signifiées comme telles, par exemple les décorations pour meubles, façades etc… mais pas les statuettes ou petites sculptures d'intérieur.

Il est par ailleurs intéressant de noter que Mariâ Dillon, que nous avons évoquée comme représentante de la sculpture plaisante des salons fin de siècle, adopte parfois un style tout à fait différent dès lors qu'elle s'engage dans des travaux d'essence décorative. En effet, si le candélabre *Flore* (fig.121), qu'elle réalise en bronze en 1900, adopte les lignes sinueuses et l'image de la femme-fleur prisées par l'art nouveau, et les motifs décoratifs que lui commande l'usine métallurgique Kaslinskij pour son pavillon de l'Exposition universelle de Paris sont d'une inspiration proche. *Les Oiseaux de joie et de chagrin Sirin et Alkonost* (fig.122), un des bas-reliefs créés par l'artiste, sont tirés des légendes russes, auxquelles Viktor Vasnecov avait déjà donné corps dans un tableau de 1896. Dillon y insère ses deux personnages, mi-oiseaux mi-femmes, dans un fonds de branchages et de feuillages qui occupe tout l'espace, créant ainsi une sorte de continuum entre élément végétal, animal et humain.

2. Affirmations du style moderne

Bien qu'il soit parfois délicat de distinguer nettement le symbolisme de l'art nouveau d'un point de vue général[131], il est, du point de vue de la sculpture, certaines caractéristiques communes à de nombreuses œuvres rapprochant de façon évidente une part de la sculpture russe dans les années 1900 des principales marques de fabrique de l'art nouveau des autres pays d'Europe.

Le thème végétal et particulièrement celui de la femme-fleur est très prisé parmi les sculpteurs. Nous avons déjà évoqué cet aspect en ce qui concerne le candélabre *Flora* de Mariâ Dillon, mais il s'exprime chez elle dans quelques autres œuvres, telles que son bas-relief *Adagio* (fig.124), où une jeune femme de profil s'enfonce dans un champ de fleurs, sa statuette *Coquelicot* constitué d'une femme tendant au bout de ses bras écartés un long châle ; enfin, son buste en marbre *Lys* (*Liliâ*) de 1900 (fig.124) est sans doute un des plus représentatifs de cette tendance, dans la mesure où il s'agit d'un buste féminin, aux cheveux lâchés sur l'épaule gauche et dont la poitrine est enfoncée dans d'énormes fleurs de lys. On retrouve les mêmes motifs dans les bustes d'Adel Verner, aux titres tout aussi significatifs, avec *Calla* (1898, fig.125) et *Les Petits yeux d'Anûta* (1900, fig.126) : dans les deux cas il s'agit de bustes féminins dont les visages sont entourés de formes végétales et florales. La même thématique est développée par Amandus Adamson lorsque la compagnie Singer lui

[131] Voir MARCADÉ Jean-Claude, « Pour une typologie du symbolisme russe dans les arts plastiques », in Marie-Pierre SALE, Édouard PAPET et Dominique de FONT-REAULX, *L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 245-250.

commande les décorations de la façade du nouvel immeuble qu'elle se fait construire sur la perspective Nevski, à Saint-Pétersbourg, entre 1902 et 1904 : les figures féminines qui ornent les angles du bâtiment sont debout dans la proue d'un navire, ornées d'ailes semblables à celles de papillons ou de pétales de fleurs et entourées de motifs végétaux (fig.127 et 128).

Mais c'est sans doute l'élément aquatique mêlé à la figure féminine qui a le plus de succès dans l'imagination des sculpteurs russes de tendance moderne. De façon tout à fait étonnante, en 1900, Mark Antokol'skij, alors âgé de soixante ans, et qui devait mourir seulement deux ans plus tard, réalise au crépuscule d'une carrière marqué par le réalisme historique un buste de *Rusalka*, petite sirène des légendes slaves. Le thème est nouveau pour lui, et a réalisation est tout à fait dans les ton des bustes de Verner et Dillon que nous venons d'évoquer : la jeune femme, yeux fermés et cheveux épars, semble en cours d'enveloppement par des végétaux marins qui montent derrière elle et ont déjà entouré de leurs larges feuilles une partie de son torse.

De façon plus attendue, ce sont les sculpteurs liés à la manufacture impériale de porcelaine de Saint-Pétersbourg qui s'emparent le plus résolument du thème marin. Amandus Adamson est le plus prolifique en ce sens, avec ses œuvres largement reproduites à l'époque : *Naissance de Vénus* (fig.129)*, Néréïde marine* (fig.130)*, Baiser de la vague, Dernier souffle du navire* (fig131). Dans chacune d'entre elles, le nu féminin s'assortit de références à l'élément aquatique. Ainsi, dans le *Dernier souffle du navire,* on voit une jeune femme adossée à un mât, le pied gauche posé sur un rocher moussu tandis que les flots montent déjà à l'assaut de l'autre. Adamson, tout comme Verner, privilégie les courbes sinueuses et longilignes. Sa *Néréïde* est couchée à plat ventre sur un rocher, et sa *Vénus* assise sur le matelas constitué par sa prodigieuse chevelure qui s'écoule telle une source le long de son rocher.

L'érotisme de la représentation d'un nu féminin aux prises avec les éléments naturels est monnaie courante dans les productions d'Adamson : le *Baiser de la vague,* où le corps d'une femme nue épouse littéralement et enlace la courbe d'une vague, en est un autre exemple. On le retrouve chez un des artistes attitrés de la manufacture impériale de porcelaine, Avgust Timmus (1865-1817), dans ses compositions décoratives *Rondeau des Rusalkas* (fig.132) et *Satyre et Nymphes,* œuvres polychromes où l'élément aquatique dans la première œuvre, et végétal dans la seconde, effleurent ou caressent la peau des figures féminines dans un élan sensuel affirmé. On pourrait en dire autant à propos d'une des œuvres de Nikolaj Andreev, sur le cas duquel nous reviendrons plus en détail, qui s'intitule *Bacchante sur un bouc* (1905, fig.133). Cette sculpture en terre cuite a la particularité d'être polychrome, tout comme les

productions de Timus, et de prendre un prétexte de mythologie galante pour représenter un nu féminin, dont le contact de la peau avec le pelage rugueux de l'animal renforce la sensualité. Dernier exemple parmi tant d'autres, le *Repos* de Ûl'â Svirskaâ, en 1910 (fig.134), présente également une figure féminine allongée sur le ventre, dont les courbes du creux des reins, des fesses et des jambes vues de profil sont dans la ligne des sinuosités de l'art nouveau, et le contact du corps avec un tapis végétal et minéral confèrent à l'œuvre un certain élan érotique. Notons cependant une originalité dans les groupes sculptés de Natal'â Gippius (1880-1963), puisque ce sont des jeunes adolescents qu'elle représente nus sur des rochers (*Groupe*, bois, 1913, fig.135) ou aux prises avec des créatures marines (*Tobias,* 1913, fig.136).

3. Autres développements de la sculpture en porcelaine

Les sculptures en porcelaine sont abordées par d'autres artistes que ceux précédemment cités, mais en exprimant d'autres tendances artistiques. Tout d'abord, la renaissance du goût pour le XVIIIe siècle, et particulièrement le XVIIIe français, conduit Konstantin Somov, peintre proche des cercles du Monde de l'art (*Mir iskusstva)*, à produire des biscuits polychromes de personnages en costumes du siècle des Lumières (*Dame enlevant son masque,* 1905, fig.137) ou contemporains (*Amoureux,* 1905). La touche de fantaisie de Somov n'est pas adoptée par Konstantin Rauš von Traubenberg dans ses réalisations pour la manufacture impériale : il s'attèle en effet, sur commande de cette dernière, à la réalisation de figurines militaires historiques, telles que l'*Officier de la garde à cheval du temps d'Elizabeth Petrovna* (fig.138) ou *Hussard du début du règne d'Alexandre Ier* (1911, fig.139), sans grand intérêt artistique. Même ambition encyclopédique dans la commande passée à P. Kamenskij (1858-1923), de réaliser des figurines représentatives de toutes les nationalités et ethnies de l'empire russe : il en terminera plus de cent cinquante[132]. On est assez éloigné, ici, des grands principes de l'art nouveau. Seul, peut-être, Serafim Sud'binin (1867-1944), venu tardivement à l'art de la sculpture, s'en rapproche dans ses reproductions en porcelaine des œuvres consacrées aux grandes ballerines russes du début du siècle, *Anna Pavlova en Gisèle* (1910) avec ses mouvements amples et ses motifs floraux, ou encore la très aérienne *T.P. Karsavina* de 1913 (fig.141).

[132] Tamara NOSOVITCH et Irina Petrovna POPOVA, *Gosudarstvennyj farforovyj zavod 1904-1944*, Saint-Pétersbourg Moscou, Sankt-Peterburg Orhestr, 2005, 1 vol. (751 p.) p. 152.

Il est toujours bien difficile de définir des dates charnières dans l'histoire de l'art, et l'étude de la sculpture russe n'échappe pas à cette règle. Nous avons jusqu'ici, de façon certes souple, étudié l'évolution de la sculpture russe par décennies. Mais si la date de 1900 est particulièrement attirante pour marquer une rupture dans de nombreuses questions concernant l'art russe, il n'en reste pas moins qu'elle est inepte à révéler les grands jalons de l'évolution de la production sculptée de cette période. En revanche, considérant les renouvellements apportés par le style moderne, art nouveau à la russe, dans le domaine de la sculpture, on peut faire de ce moment l'illustration d'une transition qui marque le passage d'une génération à une autre. Les grands noms de la sculpture des dernières années du siècle, que sont Beklemišev, Gincburg, Eduards, Antokol'skij, Adamson, Dillon, poursuivent évidemment leur production jusqu'à ce que la maladie ou la mort les en empêchent. Mais de nouvelles personnalités apparaissent, à la faveur notamment des renouvellements apportés par les recherches du moderne, qui vont contribuer à l'apparition d'une sculpture russe rénovée qui prendra toute sa part dans cette période que l'historiographie de l'art russe a rapidement nommée l'Âge d'argent.

V. De l'Âge d'argent aux avant-gardes

La période qui s'étend des premières années du XXe siècle jusqu'à l'éclatement de la Première Guerre mondiale entre *grosso modo* dans ce que l'on appelle généralement en Russie l'Âge d'argent. Pour ce qui concerne la sculpture, l'historiographie soviétique a eu tendance à évoquer les développements artistiques de cette période en se fondant sur la personnalité de quatre ou cinq grands artistes qui renouvellent profondément les formes de la sculpture : Trubeckoj, Golubkina, Konënkov, Matveev, Andreev. À titre d'exemple, on peut citer un des biographes de Golubkina qui, pour situer la création de la sculptrice dans la sculpture du début du siècle, avance la typologie suivante :

« Le profond renouvellement de la sculpture russe allait par différents chemins. L'un d'entre eux était précisément parallèle à l'impressionnisme, une autre, au contraire, faisait du classicisme un nouveau système, et enfin une troisième faisait renaître les traditions nationales-populaires. Les personnalités les plus brillantes de toutes ces tendances étaient sans

conteste P.P. Trubeckoj, A.T. Matveev et S.T. Konënkov. Golubkina emprunta plus ou moins à toutes ces tendances, y ajoutant sa propension au symbolisme »[133].

On aurait tort, cependant, de se contenter de cette grille de lecture qui, comme chaque autre façon d'évoquer les développements artistiques d'une période donnée, empêcherait de saisir un certain nombre de phénomènes marquants de l'époque. Il suffit d'ailleurs pour s'en convaincre de jeter un œil à l'ensemble de l'œuvre des artistes cités : leur caractère protéiforme interdit de les assigner à une tendance ou un style en particulier. On tentera donc d'adopter ici une démarche plus souple, qui s'efforcera de dégager les enjeux principaux au cœur des réflexions des sculpteurs, pour dégager une vue générale de la production de la période, sans toutefois viser une exhaustivité qui, dans ces années fastes, serait de toute façon bien difficile à atteindre.

A. Trubeckoj et la question de l'impressionnisme sculpté

Paolo Trubeckoj (1866-1938) s'installe en Russie en 1897 ; il y devient enseignant à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Sa carrière avait commencé véritablement au début des années 1890 à Milan. Les œuvres qu'il avait exposées jusque-là se caractérisaient essentiellement par leur côté enlevé, leur facture légère, comme inachevée, et la faculté d'insuffler un souffle de vie aux êtres qu'il modelait, humains ou animaux (*Génisse avec son veau,* plâtre, 1886-1890 ; *Homme assis ou portrait de Benetto Junck,* plâtre, 1888 ; *Seule* ou *Emilia Varini,* plâtre, 1892). Il prolonge en Russie les genres qu'il affectionnait en Italie, comme les portraits mondains de personnages assis, dans une attitude familière ou caractéristique, *Madame Aurnheimer* (fig.142)*,* élégante milanaise dans son costume de bal, en 1898 en Italie, puis *Le Prince Lev Galicin* (1899) ou *Le Baron Sergej Witte avec son setter* (1901, fig.143) en Russie. Il affectionne également les petits groupes sculptés où s'exprime à merveille son talent de distribution des masses et des effets de lumière, dans des corps enlacés ou distants, où chaque mouvement et chaque morceau d'étoffe est le prétexte à un petit creux ou saillant qui retient la lumière et donne à voir le frémissement de l'instantané (*Maternité* ou *Baiser maternel,* 1898).

La variété de son talent se manifeste pendant toute la période russe de sa carrière (1897-1905), à travers ses multiples portraits qui vont de la virtuosité de l'évocation d'une attitude

[133] Aleksandr KAMENSKIJ, *Anna Golubkina: Ličnost'. Epoha. Skul'ptura.*, Moscou, Izobrazitiskusstvo, 1990, 461 p., p. 80.

singulière (*Tolstoï à cheval,* 1899, fig.143) à figure quasi-allégorique d'un *Šalâpin* représenté nu et sans rugosité des surfaces, en passant par ses portraits qui ressemble presque à des charges (*Le Prince Meŝerskij,* 1898, vieillard malingre flottant dans un rutilant uniforme devenu trop grand pour lui, mais dont la fatuité ressort du fier port de buste et des monumentales bacchantes dressées comme un défi, fig.145), ses sculptures animalières suggérant au contraire les ondulations du pelage, ou encore les scènes de la vie quotidienne (*Cocher moscovite,* 1898, fig.146). On ne saurait donc réduire cet artiste à la figure d'un portraitiste mondain, ou d'un talentueux sculpteur animalier, pas plus qu'à celle de l'introducteur en Russie d'un impressionnisme inspiré de Medardo Rosso bien que moins audacieux. Il est un peu tout cela à la fois.

> « Dans la sculpture de genre, ce qui intéresse les impressionnistes c'est la possibilité de donner une caractérisation plus intense (*razvernutyj*) de l'état présent du modèle, de transmettre les caractéristiques de son mouvement, de son humeur, et pas du tout la possibilité d'exprimer un fondement social critique comme, par exemple, dans les œuvres des sculpteurs ambulants»[134].

Cette définition bien particulière de l'impressionnisme proposée par Ol'ga Kalugina, et fondée ici sur l'intention de l'artiste dans la représentation des individus semble correspondre en tout point à Trubeckoj ; cependant, le dernier point ne semble pas vraiment une innovation dans la mesure où, comme nous l'avons vu plus haut, la sculpture russe n'avait plus exprimé avec force depuis longtemps de penchant majeur pour l'art réaliste social. Cependant, il faut bien admettre que la manière de cet artiste, notamment dans ses œuvres où chaque frémissement d'étoffe est manifesté par des accrocs nerveusement dispersés sur la surface, et où le mouvement, comme figeant l'instant où s'exprime le mieux l'allure, voire la psychologie du modèle, s'incarne naturellement dans une facture qui apparaît parfois inachevée aux critiques contemporains, et qui est novatrice au sein du monde de la sculpture russe. Ne pas oublier qu'à ces caractéristiques ne correspond pas toute la production de Trubeckoj permet toutefois de comprendre pourquoi sa grande réalisation monumentale russe, à savoir la statue équestre d'Alexandre III inaugurée en 1909, semble si éloignée de toute intention impressionniste.

B. Émules de Trubeckoj en Russie

Les principes de Trubeckoj influencent quelques-uns des jeunes sculpteurs qui furent élèves de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou aux alentours de 1900. C'est le cas

[134] Ol'ga KALUGINA, *Russkaâ skul'ptura Serebrânogo veka Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, Moscou, Buksmart, 2013, 334 p., p. 174.

par exemple d'Aleksandr Matveev, dont les premières œuvres, à l'instar du portrait de son ami le peintre Borisov-Musatov (bronze, 1900, fig.147), sont pleines de la volonté d'accrocher la lumière par des effets de creux et de saillants peu respectueux du réalisme anatomique. De la même façon, les *Enfants de Vaulin* (plâtre, 1901-1902, fig.148) sont assez proches des productions du même thème de Trubeckoj (*Enfants*, 1898, fig.149). Mais Matveev va vite s'affirmer dans un style tout à fait personnel, sur lequel nous nous attarderons plus tard.

En revanche, Vladimir Domogackij (1876-1939) se montre plus durablement influencé par la méthode du maître. C'est sans doute avant tout par son attention soutenue aux effets de lumière, qui prennent le pas sur le souci de composition, comme dans son *Garçon à cheval* (1904, fig.150), ses *Agneaux* (1909). L'œuvre la plus caractéristique de ce point de vue est le *Garçon en manteau de fourrure* (1904, fig.151), dont le sujet permet au sculpteur d'exprimer avec méticulosité le don de faire frémir les surfaces, alors que son personnage semble désespérément statique, comme écrasé par la masse représentée par le manteau trop grand pour lui qui l'enveloppe. Il reprend également, avec son *Dame au chien* de 1907 (fig.152), la mode lancée par Trubeckoj des statuettes d'élégantes femmes assises.

Ces deux sculpteurs sont sans conteste les principaux représentants d'une influence stylistique directe de Trubeckoj sur les artistes russes. Cette influence est restreinte dans le temps. Mais la question de l'impressionnisme se pose également à travers l'œuvre d'une autre personnalité artistique, Anna Golubkina, dont la production est si riche qu'il n'y a pas d'autre choix que de lui consacrer un passage séparé, et, partant, d'opérer un léger retour en arrière.

C. Anna Golubkina (1864-1927)

Les premières œuvres d'Anna Golubkina datent du début des années 1890 : ce sont des portraits de ses proches, vivant dans la petite ville de Zarajsk, près de Râzan, où elle est née et a vécu une grande partie de sa vie. Dès cette période, la jeune artiste modèle les visages avec une vivacité et une énergie qui laissent de côté le désir naturaliste de mimétisme parfait, au profit de l'impression générale, de l'expression de la personnalité profonde du modèle. Pour ce faire, elle utilise un modelage très haché, exagère la taille des pommettes, l'enfoncement des orbites, les plis de la barbe (*Portrait de P. Golubkin,* 1891). De cette façon, les contrastes de lumière jouent déjà un rôle fondamental dans son œuvre. Sans pour autant parler, déjà, d'impressionnisme sculpté, on peut y voir une manière qui est, somme toute, dans la même

veine que celle de Trubeckoj. Pourtant, lorsque ce dernier arrive en Russie, Golubkina est à Paris, et il n'est pas permis de penser qu'il ait pu y avoir une quelconque influence du maître sur elle. Tout au plus peut-on parler de partielle convergence aveugle.

Cependant, à la différence des œuvres de Trubeckoj dont ressort la facilité déconcertante d'un virtuose portraitiste mondain, les sculptures de Golubkina ont de façon quasi systématique un caractère plus dur, plus direct, avec des contrastes plus violents, et des visages comme taillés à la serpe. C'est ce que l'on constate dans son œuvre *De Fer* (bronze, 1897, fig.153), vue par son biographe Kamenskij comme la premières sculpture représentant un ouvrier en Russie[135]. Les arêtes sont vives, les clairs obscurs brutaux, comme s'il s'était agi de montrer une certaine forme de souffrance intérieure. C'est une caractéristique que l'on retrouve d'ailleurs très souvent chez cette artiste aux fortes convictions politiques révolutionnaires : l'agitation intérieure, la révolte, doivent se communiquer dans le travail de la surface de l'œuvre, tout autant que dans la position générale du modèle ou ses mouvements : ce sera notamment le cas dans son *Homme qui marche* de 1903 (fig.154). Les distorsions anatomiques, la silhouette ferme mais en tension, la composition laissant s'exprimer par grandes masses le corps humain, n'effacent en rien la palpitation intérieure de l'homme suggérée par la rugosité de la surface, tout comme dans *L'homme assis* de 1912 (fig.155) dont on comprend que ses bras, même s'ils sont tronqués dans l'œuvre, semble bien avoir été pensée comme liés dans son dos. Ces tendances à la fois plastiques et politiques se retrouvent dans bon nombre d'œuvres de l'artiste, figures d'ouvriers, personnages décharnés, combatifs ou dont la physionomie révèle une intelligence bouillonnante (*Esclave,* bois, 1909, fig.156 ou *Portrait de Sidorova*, fig.157).

Mais on ne saurait dénier à Golubkina une certaine proximité avec le symbolisme dans beaucoup de ses œuvres. Son symbolisme s'exprime cependant à travers des expressions sculptées bien différentes : la *Vieillesse* de 1898 (fig.158), constituée d'une vieille femme nue recroquevillée, est une production de la période parisienne de l'artiste et fait la part belle au même travail de surface que les œuvres précédemment citées. Le lien viscéral de l'homme avec son environnement immédiat apparait dans une sculpture comme *La terre* (bronze, 1904, fig.159), où une vague forme humaine semble en train de s'extirper d'un conglomérat boueux, et plus symboliquement lorsque les visages sortent de blocs de pierre brute (*Femme au fichu,* pierre, 1908, fig.160). Mais la poésie qui émane des œuvres de l'artiste dans les années 1900 et 1910 est indéniable : le thème du rêve réapparait régulièrement, que ce soit dans son *Vase*

[135] Aleksandr KAMENSKIJ, *Anna Golubkina*, *op. cit.*, p. 240.

décoratif (ou *Brouillard,* 1899, fig.161) qui entremêle des visages endormis dans les vaporeuses trainées de nuages, ou dans le marbre des *Endormis* (fig.162) qui ne représente rien d'autre que les têtes d'une mère et ses deux fils émergeant, endormis, d'un bloc de marbre mal dégrossi. Ses œuvres décoratives mêlent cet aspect poétique avec l'expression du feu intérieur, et le souci de conférer à l'ensemble, par la disposition des masses du corps humain volontairement distordu, un caractère touchant à la monumentalité (*Le feu, figure masculine et figure féminine,* décoration pour cheminée, 1900, fig.163 et 164 ; *La vague,* relief décoratif du Théâtre artistique de Moscou, 1903, fig.166 ; *Caryatides*, 1911, fig.167-168). Le buste du poète Andrej Belyj est également un bel exemple de représentation symboliste du modèle (1907, fig.165).

Tout cela n'a pas empêché Golubkina de réaliser également, dans les années 1910, des bustes à la facture beaucoup plus classique : le modelé, bien que toujours sensible et charnel, se fait plus doux, les contrastent lumineux s'assouplissent, les surfaces du marbre et du bois ne sont plus rugueuses : c'est le cas notamment dans le buste en hermès de E. Nosova (marbre, 1912), de la *Femme au bonnet* (marbre, 1913) dont le laconisme et la pureté ne sont pas sans rappeler des œuvres du printemps de la Renaissance à Florence (on pense au portrait de *Marietta Strozzi* par Settignano), ou encore dans *Oh, oui…* (fig.169)*,* buste en bois de 1913 où seules les épaules et la poitrine laissent apparaitre les traces de l'instrument.

C'est finalement un œuvre plein d'humanité que celui de Golubkina, dans son attention soutenue à la nature, à l'expression de l'intériorité de l'homme par son apparence extérieure, ses combats politiques traduits en sculpture. C'est l'œuvre d'une artiste qui a appris à dompter aussi bien le marbre que le bois au cours de sa carrière. Les thèmes émotionnels ou psychologiques qu'elle développe sont portés par des expérimentations la rattachant tout aussi bien à un certain impressionnisme, à ses débuts, qu'au symbolisme, à l'expressionnisme, au classicisme parfois, en investissant les champs divers de la sculpture d'intérieur, funéraire, décorative ou du portrait. Tout cela n'a pas manqué d'impressionner ses contemporains et la postérité ; certaines de ses préoccupations sont partagées par de nombreux sculpteurs de sa génération.

D. Le temps des expérimentations

1. Matériaux

Les années 1900 et 1910 sont marquées par des renouvellements profonds dans la manière dont les sculpteurs abordent leur propre travail. Comme dans d'autres pays, les expérimentations se multiplient : en Russie, elles portent le plus souvent sur des aspects qui sont fondamentaux pour les sculpteurs, à savoir le rapport aux surfaces, aux matériaux et à la couleur. Souvent, d'ailleurs, ces recherches sont indissociables les unes des autres.

De nouveaux matériaux s'affirment ainsi au sein de la production d'un certain nombre de sculpteurs. Aux traditionnels matériaux que sont le bronze, le marbre, la pierre, la cire, s'ajoutent de plus en plus les différents types de céramique, dont la majolique, la plastiline, l'albâtre, le bois. Une quinzaine de sculpteurs s'essaie régulièrement à ce dernier à cette époque, que ce soient des artistes plutôt rangés comme Adamson, ou de tendance plus novatrice comme Golubkina, Matveev, Konënkov.

Si Vrubel' a, comme nous l'avons vu, été le premier à produire des œuvres décoratives ou indépendantes en majolique, il est suivi dans la décennie 1900 par d'autres artistes, qui ne s'inscrivent par forcément pour autant dans la perspective de l'art nouveau. C'est le cas d'Aleksandr Matveev (1878-1960), qui réalise entre 1901 et 1907 une série d'œuvres en majolique : *Garçon,* en 1901, *Bélier* (fig.170), *Portrait de garçon*, *Panneau relief décoratif* en 1903, *Garçon* 1907 (fig.171), avant de se tourner aussi vers d'autres matériaux par la suite : l'albâtre (*Amour,* 1905, fig.172), le bois (*Figure féminine,* 1906, fig.173), la pierre (*Garçon s'endormant,* 1908, fig.174). C'est le moyen pour lui d'expérimenter notamment des relations différentes à l'élaboration de la surface de l'œuvre. Artëm Ober s'adonne quant à lui à la sculpture en céramique dans les années 1900 (*Crapauds,* fig.175, *Méduse,* fig.174), avant d'être rejoint dans les années 1910 par Ivan Efimov (1878-1959) avec un *Agneau* (1912, fig.176) ou encore sa statuette de femme intitulée *Eau* en faïence (1912). Il réalise aussi des œuvres en bois, comme Golubkina, Konënkov, Matveev, Stelleckij, Vatagin. Autant dire que beaucoup de sculpteurs se questionnent sur l'apport possible d'un matériau différent dans leur conception de la sculpture.

C'est que, chez certains d'entre eux, le choix d'un matériau autre que le bronze ou le marbre permet d'envisager plus sereinement un rapport renouvelé à la polychromie. Les majoliques de Vrubel' avaient, semble-t-il, montré la voie. On ne compte plus les expérimentations en ce sens, que ce soit sur la céramique, le bois, ou la pierre, quel que soit l'objectif recherché par

l'artiste. Stelleckij, Vatagin, Efimov, Konënkov, Matveev expérimentent, à des degrés divers, la polychromie en sculpture, comme ce sera le cas, un peu plus tard, des sculpteurs de l'avant-garde comme Ivan Klûn.

2. Surfaces en évolution

Mais davantage que la question de la couleur, qui est parfois un facteur de différenciation des artistes, c'est celle de l'élaboration de la surface de l'œuvre, son rapport à la lumière notamment, qui conduit les sculpteurs à varier les matériaux dans lesquels ils produisent leurs créations. La surface nerveuse, accrochant la lumière, caractérisait notamment l'apport du prince Trubeckoj ; ce qu'elle pouvait exprimer était au cœur des préoccupations d'Anna Golubkina, et ce, tout au long de sa carrière. Et elle ne cesse de susciter des expériences nouvelles chez les sculpteurs des années 1900.

Chez Matveev tout d'abord, elle reste l'objet d'une attention soutenue après qu'il a rompu avec les principes généraux de son maître. C'est notamment à partir de 1907 qu'on retrouve chez lui, alors qu'il a déjà renoncé à la division des effets de lumière, les frémissements de la surface. Mais on n'est plus dans l'effet général, perceptible de loin, des dizaines de points obscurcis alternant avec des lumineux pour suggérer le mouvement. Bien au contraire, il faut approcher son œil pour distinguer les bossellements, les craquelures, les effets parcheminés qui parsèment de façon très régulière les chairs des personnages. On retrouve ces effets aussi bien dans les œuvres sur bois (*Femme dormant, masque,* 1907, fig.177) que sur céramique (*Sommeil,* majolique, 1907, fig.178), ou sur pierre (*Garçon s'endormant,* 1908). Comme chez Golubkina, cette facture donne à ces représentations le côté organique, viscéral, qui est volontairement absent chez Trubeckoj. Mais nulle volonté de réalisme anatomique ici, on est bien davantage dans la suggestion d'une palpitation et d'une vie intérieures, alors que, vues d'un peu plus loin, ces silhouettes et ces corps restent d'une simplicité et d'une apparente immobilité qui contraste avec elles.

C'est le même souci qui prévaut chez Ivan Efimov, notamment dans ses sculptures animalières. Son *Agneau* de 1912 est assez représentatif : l'exagération des formes qui révèlent la structure interne de l'animal est contrebalancée par les multiples bossellements de la surface évoquant le pelage du mouton d'une façon simplifiée, un peu comme le *Crapaud* d'Ober avait évoqué, quelques années plus tôt, la ferme viscosité de la peau de l'animal par les bosses multiples de son dos.

Certains sculpteurs prennent au contraire le contrepied total de l'impressionnisme sculpté, en revenant à une surface beaucoup plus lisse qui laisse la lumière se coucher sur l'œuvre, en dégradés plus progressifs, ou bien en alternances ombre/lumière beaucoup plus espacées, apaisées. Il peut s'agir d'artistes précédemment cités : on a déjà évoqué la représentation de *Šalâpin* par Trubeckoj, qui détone avec les autres statuettes portraits du maître. On peut citer comme exemple le *Bison* d'Efimov (bois, 1912, fig.179) ou sa *Tête de lionne* de la même année : il n'est pas question ici de saccader la lumière pour suggérer le mouvement, mais au contraire, dans une représentation statique de l'animal, d'exprimer sa massivité par des plages de lumière et d'ombre plus étalées, mais aux contours assez nets. Domogackij lui aussi modifie son rapport à la lumière dans les années 1910 : aux palpitations dispersées de sa période impressionniste succèdent des surfaces plus apaisées, des plis plus espacés, comme dans son *Portrait de dame* en 1913 (statuette, plâtre) ou son buste de Solov'ev (marbre, 1915, fig.180). Les sculptures funéraires d'Andreev (*Tombeau de K. Âsûninskij,* 1908, fig.181) ou monumentales du jeune sculpteur Sergej Merkurov (*Monument à Dostoïevski,* 1911-1913, fig.182) sont le résultat du même type de recherches formelles.

On constate une évolution semblable dans la production sculptée du peintre Boris Korolëv (1884-1963). Il suffit pour s'en assurer de comparer deux figures de danseuses. La première, *Danseuse*, créée en 1908 (fig.183), fait la part belle aux effets de transparence des étoffes, de vibrations lumineuses dans les cheveux épars et les drapés, rappelant certains traits du style moderne, comme les sculptures galantes du XVIIIe siècle français, avec cependant un souci caractéristique des effets de lumière. Changement de paradigme huit ans plus tard : la *Danseuse* de 1916 (fig.184) renoue avec des contours plus nets, les formes générales se dégageant moins par les mouvements de lumière que par les lignes générales de l'œuvre.

3. Primitivismes en sculpture

Toutes ces expérimentations répondaient à des objectifs bien précis de la part des sculpteurs : dépassement du naturalisme devenu académique *et* de l'impressionnisme hérité de Trubeckoj, estompage de la frontière avec les arts décoratifs, souci d'expressivité refusant les impasses du réalisme. Mais beaucoup des questionnements menés autour des matériaux, de la surface sensible, de la couleur, tournent autour d'un désir commun à un certain nombre de sculpteurs, celui du retour à un art plus ancien, plus pur, bref, à l'équivalent pour la sculpture de ce que le néo-primitivisme a pu être pour la peinture russe d'un Larionov ou d'une Gončarova.

Le choix du bois, associé parfois à la polychromie, a été sans doute le phénomène le plus évident du retour aux premiers temps des arts. Les références changent cependant selon les sculpteurs. Certains d'entre eux choisissent tout d'abord de renouer avec les sources nationales de leur art : ainsi, chez Konënkov, le travail sur le bois apparaît dès le début des années 1900, avec des bustes de ses proches. Mais c'est surtout à partir de 1907 qu'apparaissent dans son œuvre des œuvres à inspiration folkloriques. Cette dernière peut s'exprimer à travers des personnages d'épopées russes, les preux ou *bogatyrs* comme *Eruslan Lazarevič* (1913, fig.185), ce dernier combinant deux types de représentations tirées de l'art national populaire russe, à savoir : les représentations de saint cavaliers sur de petites figurines de bois, saint Georges terrassant le dragon notamment – motif religieux aux accents tout aussi guerriers que celui des *bogatyrs*, et un élément présent de façon récurrente dans tous les types d'artisanat d'art, le cheval à plusieurs têtes. Konënkov se réapproprie également des personnages de légende, issus des récits populaires entendus dans son enfance campagnarde, en les sculptant dans le bois : on peut citer, parmi de multiples œuvres, le *Staričok-Polevičok* (fig.186) ou le *Stribog* de 1910 (fig.187). S'y combinent le travail grossier sur le bois, qui laisse apparaitre les structures vivantes, et les incrustations de pierres, métaux et cornes qui permettent la polychromie. Ajoutons que, même lorsque ce sont des visages de contemporains qu'il sculpte dans le bois, la grossièreté voulue de la taille, l'hiératisme du buste, les mèches de cheveux et de barbe géométriquement disposées renvoient également à un primitivisme revendiqué (*Portrait du peintre Denisov,* 1909, fig.188). Et lorsque Matveev sculpte dans le bois plusieurs bustes masculins au cours de l'année 1912, c'est également à une taille grossière, qui laisse voir les traces des instruments et géométrise les formes des visages, qu'il a recours (*Portrait de garçon,* fig.189 *Jardinier,* fig.191, *Tailleur de pierres,* fig.190, *Portrait d'A. Herzen).* Cependant, le primitivisme n'est pas, chez lui, réservé au bois : dans ses bronzes des années 1910 on retrouve également cette simplification des formes ainsi que l'emploi récurrent de la symétrie. Le *Garçon en marche* de 1912 (fig.192) est à ce titre très représentatif, portant sur sa tête un récipient qu'il tient de ses deux bras, le visage très sommairement signifié par quelques formes géométriques pour les yeux, le nez et la bouche, et le corps lisse et brillant comme du bois poli.

Comme Konënkov, Stelleckij se rapproche plus explicitement de l'histoire russe ancienne, celle qui précède le siècle de Pierre le Grand. Le groupe en bois *Boyarine* de 1910 (fig.193) songe à évoquer la Russie ancienne, médiévale, par son thème, et l'utilisation de la polychromie sur les vêtements notamment, mais les visages aux pommettes très saillantes, et aux yeux exagérément en amande évoquent aussi la sculpture archaïque. Le retour aux

éléments stylistiques plus anciens n'est donc pas toujours directement lié aux sources nationales chez ce sculpteur. Chez Konënkov, le primitivisme ne se limite d'ailleurs pas non plus aux sources folkloriques nationales, comme en témoignent la diversité de ses marbres *Lada* (1909, fig.194), qui mêle traits nationaux et facture plus classique, et *Eos* (1912, fig.195) ou *Kora* (1912, fig.196), davantage liés à la Grèce archaïque. Le choix du matériau n'est pas étranger à cette inspiration.

4. Retour au corps

Parallèlement à cette veine primitiviste qui marque la sculpture russe à partir du milieu des années 1900, on constate une autre tendance tout aussi marquée, qui concerne parfois les mêmes sculpteurs, et qui consiste à accorder une importance renouvelée à la représentation du corps humain, non dans le mimétisme de sa réalité anatomique, mais plutôt dans l'attention portée à la structure générale, l'architecture globale du corps. Les figures humaines sont dès lors conçues comme un tout, construit dans sa totalité, et non comme addition de parties anatomiques assemblées. Les compositions renouent avec une certaine monumentalité. Le premier à s'engager résolument dans cette voie est l'un de ceux qui ont été, temporairement, les fidèles continuateurs des effets vibrants de Trubeckoj, à savoir Aleksandr Matveev. Dès 1905, son groupe *Apaisement* (fig.197) explore une nouvelle veine. On a à faire ici à la négation de toute velléité anatomique mais aussi de tout souci de transmettre l'instantanéité d'un moment particulier, les figures sont figées dans une attitude statique d'embrassement, qui les enferme dans une sorte de triangle massif. Dans ses *Garçons endormis* de 1907 (fig.198), la liberté prise avec les proportions anatomiques sert l'harmonie d'ensemble. Le rocher sur lequel reposent les deux figures prend près de la moitié de l'espace.

Ce souci de construction générale, de sculpture quasiment architecturale, s'exprime au mieux dans les œuvres que le sculpteur eut à réaliser pour les jardins criméens d'Â.E. Žukovskij à Kučuk-Koe entre 1908 et 1912, comme le *Jeune homme* (fig199), la *Nymphe* (fig.200) ou les *Atlantes* (fig.201). La simplicité des formes, leur fluidité malgré la massivité des volumes, représentent une nouveauté éclatante dans la sculpture russe, qui n'a rien encore rien vu de tel, à part peut-être dans certaines œuvres de Golubkina, moins marquées cependant par le souci exacerbé des contours nets, amples et apaisés. C'est non sans un certain arrière-plan symboliste que Matveev réalise le monument funéraire de son ami et condisciple de Saratov Borisov-Musatov (1910-1912), une sorte de figure masculine de granit étendue sur la tombe du peintre. On ne sait au juste s'il est la représentation d'un jeune homme mort ou endormi, la

torsion du corps, comme disloqué, évoquant l'agonie ou le cauchemar : la massivité générale des formes, le visage qui semble apaisé contrastent avec elle, dans une ambivalence caractéristique de l'hésitation entre deux mondes, du passage indicible entre la vie et la mort.

Finalement, les œuvres de tendance primitiviste de Matveev dans les années 1910 ne sont qu'une autre manifestation de cette tendance à la simplification des corps dans l'idée de leur conférer une plus grande puissance architectonique. Cette volonté est partagée par d'autres artistes. Konënkov lui-même s'y emploie dans les années 1910, parallèlement à ses œuvres à tendance folkloriques ou archaïsantes. Le *Torse féminin* (fig.202) ou *Le rêve* (marbre, 1913, fig.203) ont par exemple en commun de présenter un nu dont la surface de la peau est cette fois-ci polie, lisse et brillante. La netteté et la douceur des contours permettent à la lumière de se poser et de s'estomper progressivement à la surface de ces corps sans contrastes violents, laissant s'imposer la construction générale d'un corps qui est d'ailleurs tronqué – manquent les bras, la tête et la partie inférieure des jambes dans la première, le haut de la tête et le bas des jambes dans la seconde.

La production de Vladimir Domogackij, qui a prolongé le plus longtemps la manière impressionniste de Trubeckoj, infléchit pourtant ses représentations du corps humain à partir des années 1912-1913. Abandonnant les effets de frémissement de la lumière sur toute la surface de l'œuvre, il se consacre désormais à des figures dénudées, au modelé laconique. Le *Portrait d'une dame* (1913) ou la *Tête de garçon* (1914), s'ils simplifient les formes et renoncent aux nervosités du modelage, conservent tout de même une certaine palpitation des chairs, en revanche la *Jeune fille* de 1916 (fig.204), accoudée sur un rocher, témoigne d'une volonté de redonner de la massivité et une certaine force à la composition générale.

C'est la même inflexion qu'on trouve, pour finir, chez Nikolaj Andreev, qui passe des chairs organiques et tourmentées de la *Rusalka* en plâtre de 1906 (fig.205) et des frémissements des portraits de Ševčenko (1907, fig.206) et Tolstoï (1908, fig.207) à la figure plus épurée de son *Modèle féminin* (terre-cuite, 1912-1913, fig.208) et surtout à la simplicité massive de sa *Bacchante avec une grappe de raisins* (plâtre, 1914-1915, fig.209) et du *Torse féminin* (plâtre, 1914-1915, fig.210) qui n'est pas sans rappeler les productions contemporaines en marbre de Konënkov.

E. Les évolutions de la sculpture décorative

A côté des évolutions que nous venons d'évoquer, qui concernent la plupart du temps les grands noms de la sculpture russe du début du siècle[136], le domaine de la sculpture décorative peut aussi être abordé dans le sens d'une évolution parfois similaire à celle de la sculpture autonome. D'ailleurs, une partie des œuvres de Matveev s'inscrit dans ce registre, comme nous l'avons vu. Mais les sculptures pour les façades des bâtiments, notamment à Saint-Pétersbourg, sont aussi représentatives de certains aspects de la production sculptée des années 1900-1910. Par essence, ce genre d'œuvres accorde une importance bien plus grande aux formes générales des figures représentées qu'au travail de la surface des œuvres ; quant à la polychromie, elle en est absente.

C'est ainsi que s'expriment, *grosso modo,* deux grandes tendances dans la sculpture décorative urbaine, qui sont d'ailleurs parfois difficiles à distinguer. La première est un retour au classicisme, si tant est qu'il fût jamais totalement abandonné sur les façades publiques ou privées de la Russie impériale. Parmi les sculpteurs qu'on peut qualifier de néo-classiques figurent A. Gromov et S. Kauer (1873-1943, sculpteur de nationalité allemande), qui, avec sa *Statue de jeune fille en tenue antique*, de 1905 (datcha Polovcov, fig.211) donne à voir une œuvre d'une insipide atemporalité. Ces artistes sont tous deux des décorateurs bien plus que des sculpteurs, et se contente sans doute d'obéir aux prescriptions du commanditaire. En revanche, Matvej Harlamov, qui s'illustre dans ce domaine, n'est pas uniquement connu comme artiste décorateur, mais a présenté un certain nombre de ses œuvres aux expositions pétersbourgeoises. L'attique du musée ethnographique de Saint-Pétersbourg (fig.212) et les bas-reliefs de sa façade, commandés en 1901 et achevés en 1911, sont sans conteste d'essence néo-classique, de concert avec leur sujet, *Athéna protectrice des arts et techniques*.

L'œuvre qu'il réalise pour le bâtiment de la compagnie d'assurance *Rossiâ* en 1912 est plus contrastée. *Miséricorde de la Russie* (fig.213)*,* présente en effet une composition à trois personnages, avec sur les côtés des allégories à l'antique, et au milieu une ample figure de la Russie, sous la forme d'une femme en casque et cotte de mailles médiévaux. La composition générale, constituant banalement la forme d'un triangle, avec la représentation de la Russie surmontant majestueusement les deux autres personnages, est tout à fait classique, mais la représentation détaillée d'un réalisme qui se veut historique en ce qui concerne l'armure

[136] Il convient de rappeler ici qu'il ne s'agit pas des uniques développements de la production sculptée des années 1900 et 1910 : la plupart des artistes des années 1890 dont nous avons parlé plus haut poursuivent en général leur production dans la même veine que précédemment, constituant d'ailleurs la majorité des œuvres présentées aux expositions durant cette période.

semble un peu étrange ici. Elle rappelle néanmoins d'autres représentations de ce type à la même période, à savoir les personnages historiques du monument commémoratif du tricentenaire de la maison des Romanov à Kostroma par Adamson (1913), qui nous avait davantage habitués aux douces allusions végétales ou aquatiques de l'art nouveau, ou encore dans la très hiératique *Russie* de Ûl'â Svirskaâ (début des années 1910, fig.214).

La deuxième tendance fait davantage écho aux recherches sur la monumentalité des corps chez Matveev, Konënkov ou Andreev. Elle est le fait du sculpteur Vasilij Kuznecov (1881-1923). Que ce soit dans les reliefs décoratifs de la façade de l'immeuble Mertens, sur la perspective Nevski en 1912 ou celle, à quelques dizaines de mètres, de la banque de Sibérie en 1910 (fig.215), le classicisme des formes s'accompagne d'une simplification des contours, du vide volontaire du fond des reliefs, du caractère aplati des figures humaines ainsi que d'une certaine massivité des corps. Même lorsqu'il se voit sculpter des angelots (Façade de l'immeuble de l'Institut municipal Pierre le Grand, Saint-Pétersbourg, 1911, fig.215), Kuznecov refuse la légèreté pour au contraire les doter de membres charpentés et d'une carrure lourde, en accord avec le reste du bâtiment. On retrouve ces caractéristiques dans les réalisations d'un certain nombre de ses confrères, comme A. Kozlevskij dans ses sculptures décoratives pour la façade de la Seconde société de crédit mutuel de Saint-Pétersbourg (1909, fig.216), tandis que V. Kozlov et V. Razumovskij sont en 1905 plus proches de l'esthétique du *modern* pour la façade de l'immeuble de la typographie Berezin (fig.217).

F. La sculpture dans l'avant-garde russe

Nous ne saurions terminer cette évocation des grandes évolutions de la sculpture en Russie sans dire un mot de la sculpture au sein des avant-gardes. Certains des sculpteurs russes les plus connus aujourd'hui sont en effet partie prenante du bouillonnement artistique qui touche la Russie et l'Europe à partir du milieu des années 1900 : Zadkine, Archipenko, Tatline, Baranov-Rossiné. Ces personnalités sont bien connues en tant qu'artistes majeurs des avant-gardes européennes : en tant que tels, ils ont bénéficié d'une attention particulière des chercheurs, et il n'est pas forcément besoin d'aller questionner l'historiographie russe pour bien les connaître. C'est l'aspect fondamentalement international de leur carrière, et de leur participation à ce mouvement d'avant-garde, qui nous intéresse le plus dans le cadre de ce travail, et nous y reviendrons plus loin. Deux remarques s'imposent à nous lorsque nous tentons de les inclure dans une histoire de la sculpture russe : c'est, d'une part, que leurs

recherches se font bien souvent dans le prolongement des grands questionnements dans le domaine pictural, notamment les recherches sur l'inclusion de divers matériaux dans leurs peintures par Picasso et Braque à partir de 1912. Les collages ont précédé les reliefs de Baranov-Rossiné, Klûn, Tatline[137]. D'autre part, il semble bien difficile d'intégrer les sculpteurs de l'avant-garde à l'histoire du développement de la sculpture russe. Beaucoup d'entre eux sont d'abord des peintres avant d'être des sculpteurs, et leur carrière est le plus souvent caractérisée par une insertion maximale dans l'internationalisation artistique, si bien que beaucoup des œuvres sculptées par des russes et considérées comme participant de l'avant-garde européenne des années 1900 et 1910 ont été réalisées hors de Russie, la plupart du temps à Paris. Il semble donc bien difficile de les situer dans le prolongement de l'histoire générale de la sculpture russe que nous avons tenté de résumer depuis le règne de Pierre le Grand. Ces artistes sont sans doute ceux qui, dans le cadre de ce travail sur les pratiques internationales des artistes, sont les plus représentatifs de l'importance des mobilités européennes dans la gestation de leurs œuvres. Cet aspect sera l'objet d'une analyse spécifique.

Ce nécessaire survol de la production sculptée des quelques décennies précédant la guerre de 1914-1918 dans l'empire russe n'est bien entendu pas exhaustif. Il n'avait que la prétention de présenter le cadre général de cette étude, et d'introduire les noms et les œuvres de la plupart des artistes qui seront évoqués par la suite. Il est désormais possible, ayant en tête ces grands jalons de l'histoire de la sculpture russe, de s'intéresser plus précisément aux conditions matérielles de l'exercice du métier de sculpteur en Russie. Les pages qui suivent vont tenter de rendre compte des réalités multiples du monde de la sculpture russe entre 1870 et 1914.

[137] Pour une vision plus approfondie de la place des reliefs dans l'avant-garde russe, voir le passage qui leur est consacré dans l'ouvrage fondamental Jean-Claude MARCADE, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1995. *Ibid.*, p. 153-171.

Deuxième partie

La sculpture dans le monde de l’art russe

Introduction

L'évolution du monde de la sculpture dans l'empire russe peut se lire à travers des prismes différents, qui ne sont pas forcément liés de façon intime aux développements d'ordre plastique que nous venons d'évoquer, bien qu'ils ne puissent se comprendre les uns sans les autres. Il s'agit donc à présent d'évoquer la vie et l'activité des sculpteurs en Russie entre les années 1870 et l'éclatement de la Grande Guerre puis des révolutions de 1917.

Les conditions pour devenir sculpteur se modifient, de plusieurs points de vue : de l'aspect purement matériel du financement des études, aux données relatives aux lieux d'enseignement artistique, leur histoire et leur multiplication au cours des décennies qui nous occupent, font de la formation au métier de sculpteur une variable fondamentale dans la compréhension des parcours des artistes. Les moyens, ensuite, de mener leur carrière, sont à prendre en compte : les trajectoires des sculpteurs sont semées de difficultés. Il leur faut trouver les moyens de pratiquer leur art, c'est-à-dire les fonds nécessaire ne serait-ce que pour l'achat des matériaux, l'espace pour travailler, des lieux pour exposer et ainsi trouver des acheteurs éventuels ou faire parler d'eux, des commandes, des postes rémunérés correspondant à leurs attentes. Bref, il nous faut essayer de comprendre ce qu'être sculpteur veut dire, dans la Russie des années 1870 jusqu'au début du siècle suivant.

Bien qu'il soit toujours difficile de trouver des jalons significatifs dans les processus historiques, surtout lorsque les données à prendre en compte sont si diverses et correspondent à des évolutions si indépendantes les unes des autres, on pourra cependant tenter de différencier deux grandes périodes dans notre approche, en isolant les années 1870-1880 des décennies suivantes. Peut-être que l'évocation de données assez simples pourra montrer que cette distinction, pour arbitraire qu'elle soit, n'en est pas non plus totalement absurde. Dans les années 1870, trente-cinq sculpteurs russes montrent leurs œuvres au moins une fois lors d'une exposition sur le territoire national. Il ne s'agit pas, bien sûr, de la totalité des sculpteurs en activité, mais cela donne une petite idée des ordres de grandeurs quant aux sculpteurs présentant les œuvres au public russe. Ils sont une petite quarantaine dans les années 1880. Le bond quantitatif se produit au cours des années 1890, pendant lesquelles leur nombre est près de doubler, puisqu'on dénombre plus de soixante-dix sculpteurs dans les diverses expositions, pour monter à quatre-vingt-dix dans les années 1900 et 1910. C'est donc, semble-t-il, au cours

des années 1890 que se produit une augmentation sensible, qui n'est sans doute qu'une des manifestations d'un phénomène plus profond, sur lequel nous allons essayer de revenir.

Chapitre 4 : Être sculpteur en Russie (1870-années 1890)

Le milieu du XIXe siècle est en général considéré comme une période pauvre de la sculpture russe. Les sculpteurs sont peu nombreux, comme nous venons de le souligner, que ce soit dans les expositions ou dans les centres de formation. Ceux-ci sont d'ailleurs essentiellement limités, pour ce qui concerne un enseignement avancé de la profession de sculpteur, à l'Académie impériale à Saint-Pétersbourg et l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Ainsi, les deux villes semblent-elles concentrer l'essentiel de tout ce qui se fait en sculpture dans la Russie d'alors, avec cependant une nette prépondérance de la capitale du nord.

I. La domination écrasante de l'Académie impériale sur le monde de la sculpture

A. Histoire

L'Académie impériale des arts fut fondée à Saint-Pétersbourg, après des tentatives non suivies d'effet de Pierre le Grand, sous le règne de sa fille, l'impératrice Elisabeth Ière, en 1757, sous l'impulsion notamment de son conseiller Ivan Šuvalov et du grand savant Mihail Lomonosov[138]. Nous avons déjà évoqué le rôle des maîtres français, et notamment de Gillet, dans l'encadrement des classes de sculpture dans les premières décennies de l'activité artistique de l'Académie. Au siècle suivant s'y succèdent comme enseignants les grands noms de la sculpture russe, dont la carrière est essentiellement liée à leur activité académique. Y enseignent donc, avant les grandes réformes des années 1890, Ivan Prokov'ev (1785-1819), Ivan Martos à partir de 1794, Fedot Šubin (1803-1805), Feodosij Ŝedrin (1803-1825), Demut-Malinovskij (à partir de 1808), Stepan Pimenov (1809-1830), Ivan Vitali (1842-1855), Pëtr Klodt (1838-1867), Fëdor Tolstoï (1849-1859), Nikolaj Pimenov (1855-1964), Ivan Rejmers (1864-1868), Aleksandr von Bok (1865-1895), Nikolaj Lavereckij (1871-1893), Ivan Podozërov (1871-1894)[139]. Tous s'inscrivent, avec plus ou moins de rigueur à mesure que les

[138] P. M. SYSOEV (ed.), *225 let Akademii hudožestv SSSR živopis', skul'ptura, arhitektura, grafika, teatral'no-dekorativnnoe iskusstvo, dekorativno-prikladnoe iskusstvo, dokumenty, izdaniâ*, Moscou, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983, 2 vol. (599, 598 p.) p. 8.

[139] *Ibid.*, p. 88, 190, 238, 270, 318, 368, 370, 376, 394, 488, 564, 568.

années passent dans le prolongement des grands préceptes classiques des maîtres de la fin du siècle précédent, et notamment d'Ivan Martos.

L'Académie est étroitement contrôlée par la cour : les présidents successifs de l'institution appartiennent tous à la famille impériale. Ainsi, le président de 1843 à 1852 est le Herzog Maximilian de Leuchtenberg (par ailleurs fils d'Eugène de Beauharnais), époux de la grande-duchesse Mariâ Nikolaevna, elle-même fille de l'empereur Nicolas Ier, qui prendra d'ailleurs sa succession de sa mort en 1852 jusqu'à son propre décès en 1876. Puis la fonction fut assurée par le grand-duc Vladimir Aleksandrovič, troisième fils d'Alexandre II et donc frère cadet d'Alexandre III, avant que sa veuve, Mariâ Pavlovna, ne le remplace à sa mort et ce, jusqu'à la révolution de 1917. L'Académie est d'ailleurs rattachée administrativement au ministère de la cour impériale, et toutes les affaires d'importance passent par le cabinet de l'empereur. Un exemple parmi d'autres illustre la place de la famille impériale dans le fonctionnement de l'institution : lorsque Antokol'skij achève le modèle de la statue d'*Ivan le Terrible* en 1870, il demande à de multiples reprises que les professeurs de l'Académie viennent voir le travail achevé, en vain. Il décide alors d'envoyer une requête directement à la direction, et peu de jours après c'est la grande-duchesse Mariâ Nikolaevna qui vient en personne dans son atelier, suivie quelques jours plus tard par le tsar lui-même, qui lui passeront dans un même élan plusieurs commandes : la carrière d'Antokol'skij était lancée[140].

B. L'enseignement de la sculpture

1. Un cadre figé

L'enseignement artistique à l'Académie impériale ne diffère guère, dans ses grandes lignes, des autres académies européennes. Au milieu du siècle, l'enseignement passe d'abord par le dessin d'après des figures en plâtre : tant que les élèves sont dans cette classe, ils suivent également des cours de langue russe, de culture générale en première année, puis l'année suivante des leçons d'histoire, d'archéologie, d'esthétique, de perspective. Lorsque les progrès en dessin sont jugés satisfaisants par le corps professoral, on peut passer aux modèles vivants : la limite fixée pour rester en classe de dessin est de six ans, mais il n'y a pas de limite de temps pour la classe d'après modèle vivant. Or, dans les deux classes, les cours « scientifiques » ne durent qu'un an ou deux.

[140] Autobiographie d' Antokol'skij, citée notamment par Ol'ga KRIVDINA, *Mark Matveevič Antokol'skij. « Ot Rossii- dlâ Rossii »*, Saint-Pétersbourg, Sydarynâ, 2008, 475 p., p. 267-268.

Les auditeurs libres sont admis à partir des années 1850, de façon à augmenter le nombre d'élèves : ils sont recrutés selon des modalités d'entrée plus souples que les élèves de plein droit, ont le droit de suivre les mêmes cours, même les cours scientifiques à partir de 1865, mais ne peuvent prétendre aux mêmes titres et droits que les élèves[141].

Jusqu'à 1867, c'est P. Klodt qui dirige l'enseignement de la sculpture à l'Académie. Il s'agit encore du seul endroit en Russie où il est possible de recevoir un enseignement professionnel complet préparant au métier de sculpteur. Mais le département de sculpture reste le plus conservateur de toute l'institution, et le restera même après les réformes des années 1890. Les principes professés par Klodt sont simples : il s'agit de représenter la nature, à savoir essentiellement le corps humain, telle qu'elle est de toute éternité, sans souci d'interprétation ou d'historicisation. Il s'agit entre autre de rectifier ce qui est vu, pour accorder son œuvre avec les canons du beau, héritage du classicisme professé à l'Académie depuis le début du siècle par Martos. L'étude de l'anatomie humaine, et donc de la représentation des corps nus[142], occupe la plus grande place dans l'apprentissage : la plus grande partie du temps est vouée à copier les œuvres dont l'institution avait le nombre de copies le plus abondant, à savoir celles de la période hellénistique. En fin de compte, l'habileté professionnelle devient alors le critère déterminant de la qualité de l'artiste[143], même si Klodt, en tant qu'animalier de renom, laisse entendre à ses élèves que c'est bien la nature qui doit être le maître mot de leur art.

Les futurs sculpteurs, parallèlement aux études d'après nature, suivent également des cours de composition une fois que leur niveau de pratique le leur permet : il leur est demandé d'abord de réaliser une composition sur bas-relief, puis une ronde-bosse ; ensuite, pour le concours de la médaille d'or, il s'agissait d'une complexe composition en bas-relief d'après un sujet antique – les écarts à cette règle sont de l'ordre de l'exception.

2. Les insuffisances de l'Académie

Cependant l'enseignement ne semble pas du tout satisfaisant, les enseignants, que ce soit dans les matières scientifiques ou dans les cours de dessin ou de modelage, ne semblent pas très

---

[141] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, 1967, 389; 171 p., p. 27.

[142] Igor' ŠMIDT, *Russkaâ skul'ptura vtoroj poloviny XIX - načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, coll. « Iz istorii mirovogo iskusstva », 1989, 301 p., p. 22.

[143] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 60.

investis dans leur mission. Antokol'skij raconte notamment les cours d'anatomie dispensés du temps où il était auditeur libre de l'Académie, entre 1865 et 1870 :

> « Les cours d'anatomie étaient les plus mauvais. Celui qui les dispensait était un homme célèbre à son époque, qui avait atteint les années ultimes de sa vie, tout voûté, sans dents et sans voix ; il manquait rarement une leçon, mais il était rare qu'elle dure plus de dix ou quinze minutes »[144].

Ainsi, le département de sculpture reste peu fréquenté. Klodt forme notamment son futur collègue et successeur au poste de professeur de sculpture Aleksandr von Bok ou encore les frères Krejtan[145]. Mais les sculpteurs sont encore rares dans les murs de l'Académie : au début des années 1860, ils sont seulement cinq, et d'après les souvenirs qu'en laisse Antokol'skij, étant donné la piètre qualité de l'enseignement, lui-même ne modèle quasiment pas durant ses années d'apprentissage (ses œuvres marquantes de la période sont taillées)[146]. Les années 1870 ne voient pas de modification de taille dans l'enseignement de la sculpture à l'Académie. Le sculpteur Laveretskij se conforme aux principes qu'on lui a enseignés, avec encore moins de souplesse que son prédécesseur Klodt : l'étude de la nature doit être selon lui corrigée par l'étude de l'antique, et donc elle doit être amendée, corrigée jusqu'à atteindre les formes idéales. Le jeune Gincburg, entré à 19 ans à l'Académie, décrit ses premières années de formation au cœur des années 1870 comme peu enrichissantes : il note dans ses souvenirs qu'ils sont en général entre huit et dix jeunes gens à étudier la sculpture, entre l'atelier dans la journée, de neuf à quatorze heures, et les cours de dessin le soir. Les enseignants leur déconseillent de travailler chez eux : ils ne pourront être autonomes qu'après avoir suffisamment étudié les classiques. Comme le dit Gincburg, cet « après » devait se concrétiser uniquement six ans plus tard, alors même qu'il avait commencé le dur apprentissage du métier de sculpteur auprès d'Antokol'skij âgé d'à peine douze ans[147].

L'Académie décerne à ses élèves des prix et des médailles qui donnent droit à des titres, au fur et à mesure de leur progression pendant leurs études. Ainsi, la seconde médaille d'argent donne le titre d'artiste de 2e degré, la première donne le titre d'artiste de 1er degré. Puis, lorsque les élèves obtiennent le droit de concourir pour la médaille d'or, ils deviennent automatiquement artistes hors classe, mais l'obtention de la grande médaille d'or signifie départ pour l'étranger comme pensionnaire de l'Académie. Devant le faible nombre de sculpteurs dans les classes de l'institution, il arrive qu'aucun d'entre eux ne soit jugé digne de

---

[144] Cité par Ol'ga KRIVDINA, *Mark Matveevič Antokol'skij. « Ot Rossii- dlâ Rossii »*, *op. cit.*, p. 220.

[145] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, Severnaâ zvezda, 2010, 604 p., p. 226-237 et 238-297.

[146] Ol'ga KALUGINA, *Russkaâ skul'ptura Serebrânogo veka Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, Moscou, Buksmart, 2013, 334 p., p. 74.

[147] Il'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, Saint-Pétersbourg, Trud, 1908, 2 p., p. 46-47.

cet honneur. Ainsi, dans les années 1860, des jeunes gens concourent pour le prix sans qu'aucun ne l'obtienne. C'est ce qui se passe en 1863 : il s'agit de l'année où quatorze élèves de l'Académie refusent de concourir pour la médaille d'or, par opposition aux choix trop étriqués des sujets de chaque année. Un seul sculpteur figure parmi les récalcitrants : Krejtan. Néanmoins, trois autres participent tout de même au concours, sur le thème de « Joseph en prison interprétant les songes de l'échanson et du panetier » : Popov, Podozërov et Harlamov. Ayant présenté leurs esquisses en novembre 1863, ils sont orientés par le jury vers le professeur de sculpture Pimenov afin de parfaire la composition. En 1864, ils ont tous trois terminé leur modèle en argile et le font traduire en plâtre, sans que personne ne gagne la médaillé d'or par la suite. Le thème donné l'année suivante, « Pénélope triste devant ses prétendants », voit cette fois-ci Popov l'emporter[148].

Les seuls écarts aux thèmes anciens apparaissent surtout après les années 1870, notamment sur l'impulsion de Lavereckij qui consent à accorder des récompenses pour des sujets animaliers. *Pâtre avec chien* de Bauman en 1870, reçoit une petite médaille d'argent, et la petite médaille d'or échoit à Ivačev pour son *Bûcheron*, et en 1872 Ober reçoit une médaille d'encouragement pour ses sculptures animalières[149]. Mais dans l'ensemble, les œuvres destinées aux examens et aux concours restent enfermées dans le carcan de thèmes beaucoup plus conservateurs.

3. Les écoles préparatoires à l'Académie

Dès 1859, désirant se concentrer sur la formation ultime des artistes, l'Académie confie la formation préparatoire, c'est-à-dire essentiellement le dessin et, pour les sculpteurs, les bases du modelage, à la Société impériale d'encouragement des arts. L'École de dessin avait été fondée sous le règne de Nicolas Ier afin d'offrir une formation artistique gratuite aux élèves pauvres talentueux. Cette école est placée sous l'autorité de la Société impériale d'encouragement des arts en 1857, et c'est donc à elle que l'Académie confie la formation préalable des jeunes gens dont on avait repéré les talents. La formation est en principe payante, mais les plus nécessiteux peuvent obtenir des dérogations. Cette institution officielle

[148] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 371-372.
[149] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 61.

sera, par ailleurs, chargée de distribuer les récompenses aux artistes étrangers, l'Académie se réservant le droit de récompenser uniquement les artistes de nationalité russe[150].

Les futurs sculpteurs ont pu y trouver des maîtres de qualité, dans la mesure où y ont enseigné deux grandes personnalités de la sculpture russe : à partir des années 1840 y officie un ancien élève de l'Académie royale de Copenhague installé définitivement en Russie en 1841, David Jensen (1816-1902), puis, à partir des années 1870, le sculpteur Vasilij Krejtan – seul sculpteur parmi les réfractaires de 1863. Jensen formera trois sculpteurs qui auront des carrières différentes, mais qui ont en commun de passer par la formation de l'Académie impériale

Ivan Podozërov avait fait son apprentissage dans son atelier. Né en 1835 en province, dans le gouvernement de Kostroma, c'est auprès du maître qu'il apprend les rudiments de son art avant d'être accepté à l'Académie. Il est donc un élève de Jensen dans sa petite « académie de Karpovka », située à l'angle de la rue Kamennoostrovskij et de la rivière Karpovka, à la fin des années 1840, mais aussi en tant qu'élève de l'école de dessin de la Société impériale d'encouragement des arts[151].

De trois ans son cadet, Aleksandr Opekušin, fils d'un serf, fait lui aussi ses débuts pétersbourgeois auprès de Jensen, dans le cadre de l'École de dessin de la Société d'encouragement, mais il termine sa formation en deux ans au lieu de trois. Plutôt que d'aller directement à l'Académie, il est pris par Jensen dans son atelier. Il peut ainsi commencer à vendre de petits travaux pour subvenir à ses besoins, mais rapidement Jensen, confiant dans ses talents, l'encourage à quitter les ornements pour collaborer avec lui dans la réalisation de figures décoratives : il reçoit pour cela 75 roubles par mois. On est alors en 1855 : l'Académie est interdite aux serfs. Opekušin se résout donc à rassembler la somme nécessaire, 500 roubles, avec l'aide bienveillante de Jensen, pour acheter sa liberté et ainsi acquérir le droit à la formation académique[152].

Léopold Bernstamm est son élève à partir de 1872, ce qui prouve que son activité pédagogique ne s'arrête pas aux années 1840 comme cela est parfois mentionné. Bernstamm profite de l'enseignement du maître d'abord dans le cadre de cours privés, avant d'intégrer l'École de dessin de la Société impériale d'encouragement des arts, où il achève son parcours

---

[150] *Ibid.*, p. 40.

[151] « Le professeur I.I. Podozërov. Archives d'un sculpteur. », in Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 298-367.

[152] Ol'ga DAVYDOVA, *Akademik iz krepostnyh: očerk ob A.M. Opekušine*, Âroslav, Verh-Volžknizd-vo, 1991, 96 p., p. 6-10.

préparatoire avec une petite médaille d'argent pour la réalisation d'une décoration en argile[153], avant d'entrer à l'Académie impériale comme auditeur libre à partir de 1877 et jusqu'à 1884. Jensen faisait payer ses élèves, ce dont témoigne le fils de Bernstamm dans la monographie qu'il consacre à son père en 1913 : ce n'est qu'en découvrant progressivement les dons de son jeune élève et les difficultés financières de sa famille qu'il l'aurait laissé fréquenter gratuitement son atelier[154], et même y habiter. La formation à l'Académie impériale était quant à elle évidemment gratuite. Encore fallait-il y entrer.

C. L'Académie, centre des décisions en sculpture

En tant qu'Académie impériale, le devoir de l'institution est avant tout de contribuer au prestige de la cour et de l'empereur, et de répondre à ses demandes. Dans le domaine de la sculpture, cette évidence se fait ressentir dans les préceptes enseignés aux jeunes sculpteurs et les attentes auxquelles on les y prépare.

> « La tâche principale de l'Académie, rappelle Olga Kalugina, était de préparer des maîtres pour la réalisation de commandes gouvernementales en réalisant, selon l'expression même du directeur du département de sculpture de l'Académie N.S. Pimenov, les « œuvres éternelles », à savoir les monuments ou décorations monumentales dans les projets architecturaux publics, de la cour ou de l'Église »[155].

On se souvient ainsi du monument au millénaire de la Russie, réalisé dans les années 1860 sur le projet de Mikešin par une pléiade de sculpteurs formés par l'Académie, Šreder, Lavereckij, Zaleman (père), Čižov, Opekušn. Nous verrons à bien d'autres occasions le poids de la commande impériale dans la carrière des sculpteurs, qui en fait un acteur déterminant dans le monde de la sculpture russe.

L'Académie est également celle qui décerne les titres et les récompenses non seulement, comme nous venons de le voir, parmi ses propres élèves, mais aussi pour les autres institutions de formation artistique : par exemple, c'est toujours elle qui, au cours des années 1870 et 1880, décerne les médailles et les titres aux élèves de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, la direction et les enseignants moscovites n'ayant officiellement pas leur mot à dire. Enfin, c'est l'Académie qui choisit les œuvres qui seront destinées à l'envoi

---

[153] D.A. SEVERUHIN, « Le sculpteur favori du tsar », SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv: istoriko-kraevedčeskij sbornik*, Moskva, Russie, Fédération de, 1993, p. 246.

[154] Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, Paris, I. Lapina, 1913, 1 vol. (XII-77 p.) p., p. 8.

[155] Ol'ga KALUGINA, *Russkaâ skul'ptura Serebrânogo veka*, *op. cit.*, p. 54.

aux différentes expositions universelles, que ce soit à Londres en 1872, Vienne en 1873, Paris en 1878, ou même à l'exposition panrusse de Moscou en 1881.

Antokol'skij, et il n'est sans doute pas le seul, aura des démêlés récurrents avec l'Académie à ce sujet. Lors de l'exposition universelle de Vienne en 1873, il évoque les procédures concernant le choix de ses œuvres :

> « Il y a un an, j'ai reçu une lettre de l'Académie me demandant de communiquer quelles œuvres je souhaitais envoyer à l'exposition, pour leur réserver la place nécessaire. J'ai ainsi déclaré que je voulais envoyer Ivan le Terrible en marbre et, si elle avait été coulée en bronze, la statue de Pierre ainsi qu'un bas-relief en bois. Malheureusement, Ivan n'a pas été terminé en marbre, alors j'ai demandé à Iseev [secrétaire général de l'Académie] de l'échanger avec la version en bronze. Mais on m'a rapidement répondu que c'était impossible, la place étant très limitée. Mais on m'a donné l'autorisation d'envoyer la tête de Pierre Ier, dont j'avais parlé il y a peu, à la condition de ne pas faire le difficile sur l'emplacement qui lui sera attribué. Cela m'a tout d'abord vexé, puis fait rire: peut-être devais-je m'attendre à quelque chose d'autre de leur part qu'à de tels procédés? »[156].

Antokol'skij n'exposera finalement rien à Vienne, où le *Premier pas* de Kamenskij tint la vedette dans le pavillon de la sculpture russe. Mais les complications sont visiblement d'ordre assez mesquin pour l'organisation de l'exposition de Paris en 1878 :

> « Mais, mon Dieu, à travers combien d'embûches j'ai dû passer pour recevoir la place qui me revenait pour mes œuvres! Le fait est qu'ici aussi s'est manifestée l'Académie des arts, dont les intérêts particuliers sont bien plus hauts que l'honneur national (…). Est arrivé comme organisateur un certain Âkobi [professeur de l'Académie], un homme mesquin, sans caractère, arrogant par-dessus le marché, bête et poltron. Tous ceux qui ne sont pas pour l'Académie sont ses ennemis, et surtout il a commencé ici à se venger de tous ceux qui exposent dans les expositions ambulantes; il s'en venge en leur donnant les moins bonnes places, ce qui fait qu'on n'arrive pas à trouver les meilleurs tableaux. En ce qui me concerne, je suis aussi un ennemi, et voilà qu'il s'est permis de dire qu'il me donnera la meilleure place parmi celles qui restent. Bien sûr, il n'a pas tenu parole, parce que j'ai reçu la place que j'avais demandée, comme toute la commission avait instamment demandé que j'expose, et j'ai immédiatement répondu que si je ne recevais pas la première place pour la sculpture, alors je n'exposerais rien. Il a eu peur et me l'a donnée. Maintenant il va essayer de peser sur le jury où, malheureusement, il siège en tant que représentant. Mais j'espère qu'il y sera sans force »[157].

Outre les récriminations d'Antokol'skij quant à son sort personnel, récurrentes dans sa correspondance, on constate le rôle prépondérant de l'administration de l'Académie dans les choix des œuvres envoyées et même des tendances artistiques données à voir au public étranger. Effectivement, aucune place n'est donnée aux Ambulants dans la section russe de sculpture : tous les exposants de Russie, à l'exception de l'autodidacte Lansere, sont d'anciens élèves de l'Académie. Non contente d'avoir pratiquement le monopole de l'envoi d'élèves sculpteurs à l'étranger dans les années 1870 et 1880 comme nous le verrons, l'Académie a la main sur les expositions les plus importantes de ses sculpteurs à l'étranger, et il faut vivre dans les capitales artistiques européennes pour avoir une chance d'y exposer ses œuvres dans

[156] Lettre du 15/27 avril à Stasov, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, Saint-Pétersbourg Moscou, M.O. Vol'f, 1905, 1 vol. (LVII-1048 p.) p., p. 75.

[157] Lettre à S. Mamontov, mai 1878, *Ibid.*, p. 367.

les salons annuels. L'Académie est véritablement le centre de gravité de la sculpture russe dans les années 1870-1880.

II. Les oppositions structurantes du monde de l'art

Face à la toute-puissance institutionnelle de l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg, qui n'a pas vraiment connu de rival depuis sa création, en tout cas en ce qui concerne la sculpture, et au poids de la capitale du nord dans le monde artistique russe, se dressent peu à peu des contrepoids dans différents domaines et selon divers aspects. Ainsi, les années 1870-1880 sont caractérisées par des oppositions de plus en plus marquées entre, d'une part, Saint-Pétersbourg et Moscou, entre la capitale et la province de l'empire d'autre part, et enfin entre l'Académie et les autres écoles. Ces oppositions naissent notamment à partir de la création des expositions ambulantes à l'aube des années 1870.

A. Académie / Ambulants

1. L'artel des artistes (1863-1869)

Les années 1870 voient apparaitre tout d'abord un contrepoids à l'Académie impériale dans le domaine de la vie artistique. On sait que les attentes en cette matière étaient immenses, et qu'elles se sont manifestées notamment par la crise de 1863, lorsque treize peintres et un sculpteur quittent à grand bruit l'Académie jugée trop conservatrice pour se lancer dans la voie de l'indépendance. Un artel fut créé, c'est-à-dire une communauté d'artistes qui travaillaient ensemble, recevaient certaines commandes ensemble, et participaient à une caisse commune où devaient revenir 25% des bénéfices des commandes collectives et 10% des bénéfices des commandes personnelles : cet argent sert à payer le loyer de leur atelier, à passer des annonces dans les journaux pour se faire connaître à Saint-Pétersbourg comme en province. Malgré les difficultés, cette association atypique dure six ans[158]. Antokol'skij a notamment participé ponctuellement à cette société, ou plutôt il en a profité lors de ses premières années à Saint-Pétersbourg : alors qu'il manquait d'argent pour la réalisation en marbre d'une de ses œuvres de petites dimensions, l'artel lui confie un petit travail pour 25

[158] Valentine VASSUTINSKY-MARCADE, *Le Renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971., p. 6.

roubles. Mais cette occasion reste unique dans la période de formation du sculpteur[159]. L'artel est donc de peu d'aide pour les sculpteurs en particulier, et c'est seulement à partir des années 1870 que naît la structure qui va réaliser certaines des aspirations de ces artistes qui partageaient le désir de renouveler l'art national en puisant dans la réalité russe contemporaine les sujets de leurs œuvres, et d'en élargir le public.

2. Naissance du mouvement ambulant (1870)

A l'automne 1869, six moscovites dont Mâsoedov et Perov proposent aux artistes pétersbourgeois proches de l'artel de se regrouper en association, partant notamment sur le principe de l'organisation d'expositions ambulantes pour montrer leurs œuvres non seulement dans les deux capitales, mais aussi dans de plus petites villes des provinces de l'empire. Ils envisagent aussi l'alimentation d'un fonds de solidarité mutuelle entre artistes. Les statuts de l'association sont vite adoptés, et enregistrés le 2 novembre 1870[160], malgré l'absence notable de la plupart des anciens participants de l'artel[161].

C'est surtout la première mission qui sera la plus emblématique de cette société qui prend d'ailleurs le nom de Confrérie des expositions artistiques ambulantes (*Товарищество передвижных художественных выставок*). Dès 1871, la confrérie organise sa première exposition, dont la première étape est à Saint-Pétersbourg et qui va voyager à Riga, Moscou, puis à Har'kov et à Kiev. Outre ces villes, furent visitées par ces expositions désormais annuelles les villes d'Odessa, Poltava, Kišinev (Chisinau), Vilno (Vilnius), Saratov, Kazan, Voronež, Kursk, Âroslav, Tula et d'autres, avec une certaine irrégularité cependant.

3. La sculpture et le mouvement ambulant

La place de la sculpture est relativement ténue dans ces expositions, mais les œuvres exposées démontrent un nouveau parti-pris artistique par rapport aux expositions de l'Académie. Dans les années 1870, seuls cinq sculpteurs y envoient leurs œuvres : Mark Antokol'skij, Mihail Šohin, Fëdor Kamenskij, Matvej Čižov et Parmen Zabello. Le premier y montre le plâtre

[159] Ol'ga KRIVDINA, *Mark Matveevič Antokol'skij. « Ot Rossii- dlâ Rossii »*, *op. cit.*, p. 237.
[160] Lidiâ IOVLEVA, *Tovarišestvo peredvižnyh hudožestvennyh vystavok*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1971, 84 p., p. 16.
[161] Grigorij STERNIN, *Hudožestvennaâ žizn' vtoroj poloviny XIX veka 70-80-e gody*, Moscou, Nauka, 1997, 1 vol. (221 p.) p. 26.

d'*Ivan le Terrible* en 1871, et ce sera son seul envoi. Les scènes de genre se font nombreuses : Šohin donne à voir un *Vitrier,* un *Orgue de barbarie*, une figure populaire *Dâdko Afanasij,* Kamenskij une *Cueilleuse de champignons* (fig.218). La sculpture de tendance réaliste, voire teintée de préoccupations sociales, semble donc dominer les envois des artistes. À part Antokol'skij, cependant, les sculpteurs ne présentent pas aux expositions ambulantes leurs œuvres majeures, Kamenskij réservant *Premiers pas* (fig40) pour les expositions académiques ou universelles, tout comme Čižov avec son *Paysan dans le malheur* (fig.34). Ce dernier, comme Zabello, se contente d'exposer des bustes, qui peuvent être ceux d'artistes de leur obédience (*A. Bogolûbov, N. Gay*). Peut-être que l'investissement dans l'exposition était trop hasardeux, le coût et la charge que représentait le transport des sculptures effrayaient sans doute les artistes, et la chance de se voir acheter une œuvre n'était sans doute pas aussi élevée que pour les peintres.

La décennie 1880 est presque caricaturale : deux sculpteurs seulement exposent aux Ambulants, Pozen et Kafka, encore le deuxième n'expose-t-il qu'en 1889 ! Pozen y expose ses sculptures animalières ou ses compositions de genre, de façon très régulière : une œuvre en 1882, quatre en 1883, deux en 1884, une en 1886, en 1887, en 1888. Kafka prend le relais en 1889 avec deux œuvres, dont l'une est issue de l'histoire russe (*Minin*, le boucher qui, à l'aide du prince Požarskij, prend la tête de la résistance aux envahisseurs polonais en 1612).

Nous avons une idée du nombre de visiteurs de chacune des expositions grâce au livret de celle de 1888, qui donne les chiffres des années précédentes. Pour la première édition, en 1871, on dénombre 11 515 billets vendus à Saint-Pétersbourg, 10 440 à Moscou, 4717 à Har'kov, 2 830 à Kiev, ce qui donne au total 29 502 spectateurs. L'année 1879 voit un pic à 27 302 spectateurs à Saint-Pétersbourg, 7 605 à Moscou, 3 694 à Har'kov, 3 343 à Kiev, 2 056 à Odessa, donc 41 944 au total. Au cours des années 1870, l'augmentation est donc importante mais partait sur des bases déjà conséquentes dès la première exposition.

Mais la société se développe essentiellement dans les années 1880, qui constituent sa décennie glorieuse. Ces succès se ressentent dans l'afflux de visiteurs qui, année après année et dans chaque ville qu'elles traversent, se pressent aux expositions ambulantes. De 45 000 au total en 1881, on passe à 75 986 en 1885, avant de retomber à des étiages quelque peu inférieurs les années suivantes. Le grand prestige de cette génération des ambulants arrivée à maturité dans le domaine de la peinture ne semble pas atteindre les sculpteurs, ni les inciter à exposer parmi eux. Et bien qu'on ait noté que la Confrérie des expositions artistiques ambulantes ait eu des proximités avec le monde moscovite de la sculpture, cela ne se ressent

guère dans les exposants d'œuvres sculptées : seul Kafka, artiste d'origine tchèque et installé à Moscou, naturalisé russe en 1883, fait exception[162], tandis que Pozen, quant à lui, est originaire d'Ukraine.

L'anecdote est d'ailleurs significative : Pozen, né dans le gouvernement de Poltava en Ukraine, est un artiste entièrement autodidacte. Il est présenté au peintre Mâsoedov, un des fondateurs des Ambulants, alors qu'une exposition de leur confrérie passe à Har'kov. C'est à ce moment-là que le sculpteur est invité à exposer parmi eux, ce qui est chose faite dès l'année suivante en 1882. Son œuvre *Sur les bœufs* a un tel succès qu'elle est achetée immédiatement par un fabricant de bronzes, Verfel, ce qui encourage Pozen à continuer à exposer[163].

4. Un bilan mitigé après deux décennies

Pour résumer, la naissance de la Confrérie des expositions artistiques ambulantes qui avait pour but de créer un contrepoids face à la toute-puissance de l'Académie des arts, en créant un espace artistique plus libre, où il soit plus facile d'exposer sans être soumis aux injonctions de l'institution académique, permet l'épanouissement d'une tendance réaliste en art, qui a désormais un lieu où se donner à voir au public russe. Ce changement se ressent dans la production sculptée des années 1870 et 1880, avec l'épanouissement de la sculpture de genre et des sujets éloignés de l'académisme. Des sculpteurs s'engagent dans la carrière hors des sentiers battus académiques. Il n'en reste pas moins que, pour ce qui concerne la sculpture en particulier, le phénomène est extrêmement limité quantitativement, puisque n'y exposent, durant ces deux décennies, que sept sculpteurs en tout et pour tout. Pour un art aussi contraignant à exposer que la sculpture, la domination de l'Académie comme lieu par excellence où l'on peut exposer n'est pas facilement mise à mal.

Il convient cependant de noter pour finir un fait sans doute significatif : l'Académie n'a pas souhaité s'inscrire directement dans un rapport d'opposition avec les Ambulants, leur prêtant notamment ses salles pour les premières expositions. Elle cesse de le faire à partir de 1876, devant leur succès grandissant. Mais la nouvelle conception du monde de l'art véhiculée par la Confrérie, prônant notamment le mouvement de l'art vers le peuple par la circulation des

---

[162] Article « KAFKA, Vatslav », in AKADEMIA HUDOZESTV SSSR, *Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 4 kn. 2 Kaev-Kobozev*, Moscou, Iskusstvo, 1995, 1 vol. (623 p.) p. 555.

[163] Aleksej LEONOV (ed.), *Russkoe iskusstvo očerki o žizni i tvorčestve hudožnikov 3,1 Vtoraâ polovina devâtnadcatogo veka*, Moscou, Iskusstvo, 1962, 1 vol. (692 p.) p., tome 2, p. 554.

expositions à travers le pays, ne va pas laisser de marbre la centenaire Académie. Cette dernière va en effet organiser ses propres expositions ambulantes pour faire voyager les œuvres présentées annuellement dans ses murs, entre 1876 et 1883, notamment dans les villes d'Odessa, Kiev, Ekaterinbourg, Riga : devant leur insuccès, les expositions cessent au bout de sept ans[164].

B. Saint-Pétersbourg / Moscou

1. Une école alternative

Le mouvement incarné par les expositions ambulantes a été certes inspiré par l'expérience des révoltés pétersbourgeois de 1863, mais il a été véritablement lancé par des moscovites, si bien qu'il a pu être vu comme un réveil de Moscou face à sa rivale du nord. La vie artistique ne se limitait pas à Saint-Pétersbourg, même sur le plan de la formation des peintres, sculpteurs et architectes, notamment puisqu'existait depuis 1832 une école alternative à l'Académie impériale, l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Ses liens avec le mouvement des Ambulants sont assez serrés dans les années 1870. En effet, beaucoup des expositions ambulantes, lorsqu'elles s'arrêtent à Moscou, prennent place dans les locaux de l'École. De plus, nombreux sont les enseignants de cette institution qui sont membres de la Confrérie, ou qui y exposent régulièrement. La tendance réaliste a donc trouvé un écho favorable au cours des années 1870 et 1880, et font apparaitre l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou comme une alternative au bastion conservateur de Saint-Pétersbourg.

Cette relative indépendance vis-à-vis de la capitale impériale s'explique en partie par le statut de cette École : créée en 1832, elle est d'abord une école privée, qui fonctionne notamment grâce à des contributeurs privés. D'abord classe d'étude de nature puis classe artistique semi-officielle, elle ne prend son nom d'École (*училище*) qu'à partir de 1843 et continue à affirmer son identité et ses méthodes. Ce n'est qu'à partir des années 1860 qu'on peut dater l'épanouissement et le renforcement de cette école, comme une des principales institutions artistiques du pays après l'Académie. Les années 1870 voient les expositions étudiantes de l'École se mélanger avec les expositions ambulantes qui se tiennent dans ses locaux, mais à partir de 1878 les élèves exposent indépendamment, ce qui renforce son poids artistique à

[164] A.G. VERESAGINA, « L'Académie des arts et la Confrérie des Ambulants », in I. RAZANCEV, *Russkoe iskusstvo novogo vremeni. Issled. i materialy Sb. st. vyp. 10: Imperatorskaâ Akademiâ hudožestv. Dela i lûdi.*, 2006, 2006, 310 p., p. 224.

Moscou. On dénombre 176 élèves en 1870-1871, 452 en 1883 – alors que cette année-là, l'Académie n'en compte que 380. L'École acquiert progressivement une certaine reconnaissance officielle, puisqu'elle commence à bénéficier de financements de la part du gouvernement, 12 000 roubles en 1883, quand l'Académie en reçoit, elle, 200 000.

2. L'enseignement artistique à l'École de Moscou

L'organisation des cours ne diffère guère, dans les grandes lignes, de celui dispensé à l'Académie. On demande aux nouveaux élèves d'être alphabétisés et d'avoir acquis les règles de base de l'arithmétique. Les cours de dessin sont divisés entre copie, perspective et nature. On compte cinq classes à partir de 1860 : dessin de têtes d'après originaux, dessin de figures d'après originaux, dessin de têtes en plâtre, dessin de figures en plâtres, dessin d'après nature. Les classes de peinture sont divisées entre classe de copie, et peinture d'après modèles nus ou habillés ou, parfois, esquisses de compositions[165].

L'enseignement de la sculpture n'y commence qu'en 1847, lorsque Ramazanov, ancien élève d'Orlovskij à l'Académie, est invité à y dispenser des cours. Le tournant favorable au réalisme opéré à la fin des années 1860 conduit à le faire remplacer par Sergej Ivanov, son élève à Moscou, auteur d'un *Garçon au bain* (fig.219) qui préfigure en 1858 l'essor de la sculpture de genre[166]. Premier professeur de sculpture à avoir été formé exclusivement à Moscou, Ivanov a un rapport à l'enseignement et à ses élèves relativement plus libre que ce qui est pratiqué à l'Académie. Il laisse davantage de liberté à ses élèves dans l'appréhension des thèmes qu'il donne à traiter, essaie de discerner leur originalité, leur personnalité artistique sans la brider par l'application aveugle des préceptes académiques. La compréhension du matériau et le travail approfondi sur l'argile semblent avoir été une de ses marques de fabrique[167].

Le travail dans l'atelier de sculpture sous Ivanov était organisé de la façon suivante : de 9 heures à midi, on travaillait sur bas-relief d'après modèle nu, après une pause d'une heure suivait la séance des bustes, pendant deux heures, et enfin, de 5 heures à 7 heures se tenaient

---

[165] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 64-78.

[166] Nina DMITRIEVA, *Moskovskoe učiliŝe živopisi, vaâniâ i zodčestva*, Moscou, Iskusstvo, 1951, 167 p. 6, 31, 95, 110, 116.

[167] Ol'ga KALUGINA, *Russkaâ skul'ptura Serebrânogo veka*, *op. cit.*, p. 50-52.

les séances de dessin. La réalisation de rondes-bosses ne faisait pas partie des éléments étudiés en classe par tous[168].

Le nombre d'élèves en sculpture dans les années 1870 et 1880 est extrêmement limité[169]. Y avaient étudié notamment Matvej Čižov (1857-1859)[170] et Ivan Panfilov[171] (1858-1867) dans les années précédentes, avant de rejoindre l'Académie pour achever leurs études et devenir pensionnaires. Dans les années 1870 c'est le futur professeur de sculpture Sergej Volnuhin qui s'y forme (1873-1881)[172], puis une nouvelle génération commence à prendre le relais dans les années 1880, avec les arrivées de Sergej Malûtin[173] (1883), Lûbov' Gubina (1883), Dmitrij Malaškin[174] (qui gagne ensuite l'Académie impériale[175]) à la fin de la décennie. Quant à Leonid Šervud, il y entre à quinze ans en 1885 pour y rester six années, avant de partir, lui aussi, pour Saint-Pétersbourg. Il côtoie dans l'atelier moscovite de sculpture, le jeune Konstantin Klodt, petit-fils du célèbre sculpteur, entré quelques années avant lui[176]. Šervud relate dans son autobiographie l'importance qu'avaient, pour leur parcours, les séances d'exposition de leurs esquisses. C'est à ce moment qu'ils subissaient l'examen de leurs professeurs, mais aussi des membres du conseil de l'institution et des mécènes, parmi lesquels P. Tret'âkov ou S. Mamontov, qui achètent parfois des œuvres aux étudiants, ce qui leur permet d'obtenir un petit pécule. C'est ce qui arrive notamment à Šervud, dont Tret'âkov acquiert lors d'une de ces séances l'ensemble des esquisses[177].

Il n'en reste pas moins que, la plupart du temps, les meilleurs élèves de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou allaient terminer leurs études à l'Académie impériale. Pour la sculpture, il y avait notamment une raison particulière : les ressources limitées de l'institution moscovite, si elles avaient permis l'installation d'un atelier de sculpture en son

---

[168] Олег Михайлович ДОБРОВОЛЬСКИЙ et Oleg Mihajlovič DOBROVOL'SKIJ, *Голубкина*, Москва, U.R.S.S., Молодая гвардия, 1990 Moskva : Molodaâ gvardiâ, 1990, 348p; p. 61.

[169] Ayant été dans l'impossibilité de consulter les archives moscovites, nous sommes amenés à ne compter, malheureusement, que sur les sources de seconde main. Le recensement des élèves en sculpture est donc beaucoup moins systématique que pour l'Académie impériale.

[170] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 469.

[171] Entrée « PANFILOV, Ivan », in AKADEMII HUDOZESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, Petrograd, 1915.

[172] TRET'AKOVSKAA GALEREA, *Skul'ptura i risunki skul'ptorov konca XIX veka - načala XX veka. Katalog*, Moscou, Sovhudožnik, 1977, p. 65.

[173] Voir la notice « MALIUTINE, Sergueï », in Ida HOFFMANN, *Le symbolisme russe: la rose bleue*, Bruxelles, Belgique, Europalia International : Fonds Mercator : State Museum, 2005, 143 p.

[174] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*, p. 61.

[175] I. GLUSENKO, *Ivan Kavaleridze: [skul'ptor, deâtel' teatra i kino], sb. st. i vospominanij*, Kiev, Mistectvo, 1988, 177 p., p. 43.

[176] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, Leningrad Moscou, Iskusstvo, 1937, 81 p., p. 13.

[177] *Ibid.*, p. 14.

sein, n'avaient pas été suffisantes pour organiser un atelier pour le travail sur la marbre et encore moins pour permettre la fonte en bronze, sur place, des meilleures œuvres des élèves. Tout cela était, au contraire, dans les moyens de l'Académie. Le poids de Moscou dans la formation artistique des sculpteurs reste donc assez limité par rapport à Saint-Pétersbourg.

C. La timide émergence de la province artistique

La domination patente de Saint-Pétersbourg dans la formation des sculpteurs et l'émergence de plus en plus prégnante de Moscou au cours des années 1870 et 1880 dans le monde de l'art russe ont du mal à laisser la place à d'autres centres artistiques. Force est de constater que, pendant ces deux décennies, on ne trouve d'autres centres urbains susceptibles d'avoir une activité à la fois dans la formation des jeunes artistes et dans la tenue d'expositions artistiques régulières qu'à deux endroits : Vilno (aujourd'hui Vilnius), qui apparaît bien esseulée dans le nord-ouest de l'empire, et l'Ukraine, avec plusieurs villes d'importance comme Odessa, Kiev ou Har'kov.

1. Vilno

Il s'agit de la ville de naissance d'au moins deux sculpteurs qui ont tenu un rôle important dans le développement de la sculpture russe dans les années 1870 à 1890, Mark Antokol'skij (né en 1842) et Il'â Gincburg (né en 1859). Depuis le deuxième tiers du siècle, une petite intelligentsia prenait en charge l'organisation de la vie artistique de la ville qui comptait alors environ 60 000 habitants. Il n'y a cependant aucune véritable exposition artistique dans la ville avant l'arrivée sporadique des expositions ambulantes dans les années 1870[178].

Seul signe manifeste des velléités artistiques de Vilno : la création par I.P. Truncev d'une école de dessin en 1866. On y pratique le dessin à un niveau moyen : il s'agit, comme la plupart des écoles artistiques hors de Saint-Pétersbourg, de préparer les élèves à l'entrée de l'Académie impériale, où ils pourront recevoir leur formation artistique complète.

Antokol'skij, parti dans les années 1860 pour Saint-Pétersbourg, n'a pas pu en profiter. Une de ses biographes prétend que la certitude de sa vocation de sculpteur lui vint en contemplant une reproduction du *Laocoon* au stéréoscope. En 1859, la solution adoptée par le jeune

[178] I. SVIRIDA, *Meždu Peterburgom, Varšavoj i Vil'no: Hudožnik v kul't. prostranstve. XVIII - seredina XIX vv. Očerki.*, Moscou, OGI, 1999, 357 p., p. 214-218.

homme consiste à apprendre la taille du bois auprès de deux artisans, dans les villages de Tasselkrauta et Džimandra, où on lui confie la réalisation de cadres pour tableaux ou pour iconostases[179]. Il obtient ainsi une certaine renommée locale, et commence à tailler lui-même de petites choses sur du bois. Ses dons sont repérés par l'épouse du gouverneur de Vilno, Aleksandra Aleksandrovna Nazimova, qui lui adresse une lettre de recommandation pour une de ses relations à la cour impériale, destinée à faciliter son arrivée à Saint-Pétersbourg[180].

Quelques années plus tard, avant de partir pour Saint-Pétersbourg, la formation du jeune Gincburg, lui aussi natif de Vilno, est très limitée. Il commence à sculpter à dix ans sur des pierres destinées originellement à aiguiser les couteaux. Cela déplaît fortement à son entourage pour des raisons religieuses – son père était rabbin. Et quant à savoir à quelles sources d'inspiration il a pu puiser dans son enfance, la réponse de Gincburg est simple : « à Vilno, je n'ai jamais vu la moindre œuvre d'art : les représentations sculptées étaient interdites au juifs ». Et la seule sculpture qu'il a pu voir, c'était une caryatide de la maison Tyškevič[181], avant qu'Antokol'skij ne le prenne sous son aile pour l'emmener étudier auprès de lui à Saint-Pétersbourg, âgé d'à peine 12 ans. On le voit, l'importance de Vilno dans la formation des sculpteurs est quasiment inexistante avant les années 1890, voire 1900, et les opportunités d'exposer viennent de l'extérieur, dues uniquement aux efforts de la Société des expositions artistiques ambulantes : on ne put voir à Vilno, dans les années 1870, qu'un buste de Čižov en 1873 et un de Zabello en 1879, et aucune sculpture, d'après les livrets de ces expositions, dans les années 1880.

2. L'éveil des villes ukrainiennes

La vie artistique dans le sud de l'empire, et notamment en Ukraine, est en revanche beaucoup plus animée. Peut-être faut-il mettre cela sur le compte de l'éloignement des capitales, dont l'aire d'influence n'atteint pas les rivages de la mer Noire et n'y empêche donc pas l'éclosion de centres artistiques. Ou encore sur celui de la richesse de villes qui, comme Odessa, voient s'affirmer l'émergence d'une bourgeoisie d'affaires ayant tiré profit de ces carrefours commerciaux cosmopolites. Toujours est-il que le réveil artistique des villes d'Odessa, Kiev, Har'kov, pour ne citer qu'elles, revêt des aspects différenciés mais tangibles. L'impulsion

[179] Era KUZNECOVA, *Mark Matveevič Antokol'skij, 1843-1902*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1986, 92 p., p. 22.
[180] Extrait de l'autobiographie du sculpteur, présentée dans Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 899-956.
[181] Il'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 2.

vient souvent d'une ou plusieurs personnalités artistiques fortes, qui prennent l'initiative de créer des structures à même de dynamiser l'activité du monde de l'art local, dans une relation plus ou moins ténue avec Moscou et Saint-Pétersbourg.

a. Har'kov

C'est une femme, l'artiste Mariâ Raevskaâ-Ivanova, ancienne élève des Académies de Saint-Pétersbourg et de Dresde, qui décide en 1869 de doter la plus grande ville d'Ukraine, Har'kov, d'une école de formation artistique. Ses objectifs sont, d'une part, de donner une certaine compétence technique aux élèves dans le domaine décoratif (cuir, bois, métal) de façon à les insérer plus facilement dans les réseaux professionnels artistiques locaux, et d'autre part de dispenser une formation au dessin, à la perspective, à l'anatomie et aux bases de la peinture assez solide pour permettre aux meilleurs élèves de postuler à l'Académie impériale. L'école vit grâce aux dons de mécènes et à des conférences payantes[182].

On ne trouve guère d'élève sculpteur dans cette école, à vrai dire un seul surnage, mais il jouera un très grand rôle dans la sculpture russe de la fin du siècle : il s'agit de Vladimir Beklemišev qui, avant son arrivée à l'Académie impériale en 1878, est formé par l'École de dessin de Har'kov (lui-même est né dans le gouvernement d'Ekaterinoslav, aujourd'hui Dniepopetrovsk), ainsi que dans l'atelier privé du peintre Egor Šrejder, où il reçoit les rudiments du métier[183].

La ville est davantage concernée par les expositions ambulantes que Vilno : ces manifestations vont permettre aux habitants de voir la sculpture d'Antokol'skij dès 1872, avec les scènes de genre de Šohin (environ 2 200 billets vendus) exposées dans les bâtiments de l'université, les bustes de Zabello l'année suivante au palais de l'Assemblée de la noblesse de la ville (4 700 spectateurs). Les expositions de 1882, 1883, 1886, 1888, 1889 s'y rendent également, avec un nombre de visiteurs toujours régulier, ne dépassant jamais 10 000[184] : l'exposition de la Confrérie des Ambulants s'avère jusqu'aux années 1890 le grand évènement artistique annuel de cette ville de province. Elles donnent d'ailleurs naissance aux premières publications de critique d'art dans les journaux locaux.

---

[182] Valentine VASSUTINSKY-MARCADE, *L'art d'Ukraine*, Lausanne, Suisse, l'Age d'homme, 1990, 348 p., p. 170.

[183] N. LOGDACEVA, *Vladimir Beklemišev, 1861-1919: k 150-letiû so dnia roždeniâ.*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2011, 83 p., p. 7.

[184] Livrets des expositions de 1882 à 1889.

b. Kiev

Là encore, c'est une personnalité marquante du monde de l'art qui donne les premières impulsions pour la création d'une école artistique, Nikolaj Muraško. Il crée d'abord une petite école à son domicile en 1875, avant d'obtenir, de la part de la douma municipale une subvention annuelle de trois cent roubles et un local gratuit, pour accueillir une cinquantaine d'élèves. C'est à partir de ce moment-là qu'elle prend le nom d'École de dessin de Kiev[185], n'ambitionnant rien de plus que de préparer convenablement les élèves à un éventuel parcours ultérieur à l'Académie impériale. Le travail d'après nature y tenait une place prépondérante, mais peu de sculpteurs ont étudié dans ses murs, malgré la présence d'une classe de sculpture avec celles de peinture et d'architecture[186]. Peu à peu l'enseignement se complète avec des cours de perspective, de paysage, ainsi que des excursions à la campagne en automne dans les années 1880. Le contact des jeunes artistes avec la nature est sans doute un signe de la sensibilité de l'école de Har'kov à l'art, plongé dans la réalité contemporaine, des Ambulants, qui se distinguent notamment par la peinture de paysage. Mais il est à noter qu'au cours des années 1870 et 1880, aucun sculpteur ou futur sculpteur ne sort de cette école. De plus, tout comme Har'kov, Kiev compte uniquement, comme évènement artistique d'importance, sur les expositions des Ambulants qui ne manquent pas de s'y arrêter.

La vie artistique ne se limite pas à cela cependant. On avait par exemple fait appel au célèbre peintre (et futur sculpteur) Vrubel' pour réaliser les fresques décoratives de la cathédrale Saint-Cyrille entre 1884 et 1885. De plus, contrairement à Har'kov, on assiste dans les années 1870 à l'érection d'un monument, consacré au prince Bobrinskij, pour ses actions de bienfaisance : la création de la statue en bronze est confiée au sculpteur académique Šreder[187]. Hormis cela, il faut bien reconnaître que, du point de vue d'un sculpteur en devenir, Kiev n'est pas exactement une ville pleine de promesses.

c. Odessa

C'est sur les rives de la mer Noire que l'activité artistique se fait la plus intense en Ukraine, dès les années 1870, grâce au dynamisme de la ville d'Odessa en la matière. Dès 1865 est

[185] Valentine VASSUTINSKY-MARCADE, *L'art d'Ukraine*, *op. cit.*, p. 167-168.

[186] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 159.

[187] Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, Moscou, Vagriûs plûs, 2006, 1 vol. (429 p.) p.

créée la Société des Beaux-Arts d'Odessa, composée de cinquante-sept membres actifs, qui se donne pour but d'organiser des expositions artistiques régulières et de mettre sur pied une école de dessin : en résumé, il s'agit de faire de la ville un centre artistique d'importance, non seulement, à l'instar de ses sœurs ukrainiennes, en encourageant les talents locaux, mais aussi en organisant ses propres expositions, indépendantes des manifestations ambulantes exogènes.

L'École de dessin de la Société des Beaux-Arts d'Odessa est désignée parfois aussi comme École artistique d'Odessa. Le succès de cette institution, manifesté par un grand nombre d'inscriptions – 42 élèves en 1865, 309 en 1870, pour varier autour de 200 élèves chaque année dans les années 1870 – montre de façon évidente une attente à combler dans les milieux des amateurs d'art de cette ville, et la nécessité de se regrouper, afin de créer une sorte de marché local et d'assurer la vente des œuvres des artistes à un public fortuné. Au début des années 1880, les artistes locaux vont même jusqu'à créer une association pour regrouper les membres de la Société des Beaux-Arts et les anciens élèves de l'École de dessin, preuve de la bonne tenue de l'institution et de sa capacité à former des candidats sérieux au métier de peintre ou de sculpteur, quitte à passer, comme c'est le cas pour beaucoup d'entre eux, par l'Académie de Saint-Pétersbourg[188].

Le succès de la formation odessite en sculpture tient en particulier à la présence de professeurs de sculpture expérimentés dès les premières années de l'activité de l'École de dessin. Parmi les fondateurs de la Société des Beaux-Arts, on trouvait un architecte italien, Morandi, arrivé l'année précédente et établi pour toujours dans la ville. Formé à l'Académie de Milan, il y avait croisé un sculpteur qu'il appréciait tant qu'il l'appela à Odessa en 1869 pour prendre la tête de la classe de sculpture de l'École de dessin : c'est ainsi que Luigi Iorini prit pour plusieurs décennies le poste de professeur de sculpture, et qu'il put former un certain nombre de sculpteurs russes[189].

Le premier d'entre eux, dans les années 1870[190], est Boris Eduards, natif de la ville et élève de son École de dessin à la fin des années 1870 et au début des années 1880. Il poursuit ses

[188] Valentine VASSUTINSKY-MARCADE, *L'art d'Ukraine*, *op. cit.*, p. 171.

[189] Voir la conférence de la directrice du musée d'histoire et d'histoire locale d'Odessa Vera Solodova, « Les activités odessites d'un sculpteur italien », 2009. https://www.youtube.com/watch?v=HvoouLsibNY, consulté le 4 mars 2012.

[190] Des futurs sculpteurs sont sortis de l'Ecole d'Odessa avant l'arrivée de Iorini : ainsi, on trouve dans les archives de l'Académie impériale le dossier d'une femme, Mariâ Nikolaevna Annënkova, qui obtient le titre de compagnon (*Общник*) de l'Académie en 1868 : on trouve comme lieu de naissance Odessa, et on la retrouve dans cette même ville lors de l'exposition de la Société des Beaux-Arts d'Odessa en 1865. R.G.I.A., Ф. 789, оп. 8, (1873), д. 114.

études à l'Académie impériale pour très peu de temps à partir de 1881[191]. Il deviendra par la suite enseignant dans sa première école de formation aux côtés de Iorini. Après lui, la future épouse de Beklemišev (qu'elle rencontre en étant son élève à l'Académie dans les années 1890), Naum Âsinovskij[192] (1884-1889), Matvej Harlamov (entre 1885 et 1892) y font leurs premières armes. Ce dernier, d'après son biographe Ivan Efremov, n'a pas eu la possibilité d'en devenir élève à part entière, mais dut, en tant que juif, se contenter du statut d'auditeur libre. Preuve que l'enseignement de la sculpture y allait assez loin, le jeune Harlamov, qui y entre à quinze ans juste après le lycée, y réalise la copie sculptée d'une *Vestale*, et crée également un groupe de trois figures, des portraits sculptés et autres œuvres. A l'issue de ses premières années, il a obtenu deux médailles de bronze, et deux en argent[193]. Il peut désormais se tourner vers l'Académie impériale pour les récompenses de niveau supérieur. Preuve que le bon niveau de l'École de dessin d'Odessa est reconnu, ses élèves sont dispensés du concours d'entrée à l'Académie sur simple recommandation de leurs professeurs. Ivan Andreoletti sera le dernier promu de cette génération des années 1870-1880, puisqu'il termine la partie odessite de ses études artistiques au bout de six années en 1892 avant d'être pris à l'Académie impériale[194].

Excepté Âsinovskij, ces sculpteurs ont tous poursuivi leur formation à l'Académie, ce qui tend à montrer que, contrairement aux écoles de formation de Har'kov ou Kiev, celle d'Odessa, en ce qui concerne la sculpture, tient parfaitement son rôle d'antichambre de la formation académique pétersbourgeoise, et ce, dès les années 1870-1880.

Un autre signe de la vitalité précoce d'Odessa en matière artistique est la tenue, parallèlement aux Ambulants qui chaque année se présentent dans la ville, d'expositions autochtones où figurent les artistes locaux. Il s'agit surtout de peinture la plupart du temps, mais l'année 1875 voit quelques sculpteurs exposer leurs œuvres : Mariâ Annënkova (qui présente également quelques œuvres à l'exposition de l'Académie à Saint-Pétersbourg), puis des sculpteurs restés peu connus, Drago, Ovčarenko et Teterko. Peut-être s'agit-il d'élèves, ou d'anciens élèves, de l'École de dessin qu'aucun passage à l'Académie n'a pu consacrer pour la postérité. Mais il n'en reste pas moins que la ville présente une certaine activité dans le domaine de la sculpture.

---

[191] I. ANTONOVIC, *Skul'ptura Eduardsa. 1884-1899. Izd. illûstririvannoe.*, Odessa, Akc. Ûžno-Rus. o-va peč. dela., 1899, 47 p., p. 11.

[192] Aleksandra ŠATSKIH, *Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury konca XIX - načala XX veka. Dissertacia na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniâ*,MGU, 1986, p. 65.

[193] Ivan EFREMOV, *Matvej Âkovlevič Harlamov*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1986, 78 p., p. 7.

[194] Entrée « ANDREOLETTI, Ivan », in AKADEMII HUDOZESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, *op. cit.*

Du côté de la sculpture monumentale publique, en revanche la ville ne se distingue pas par une grande avance par rapport aux autres villes provinciales. On peut y voir depuis 1872 le buste en bronze de V. Skaržinskij par Triskorelli, celui de Pouchkine par Žozefina Polonskaâ en 1888, mais c'est à peu près tout. Il faut attendre, là aussi, les années 1890 pour voir la sculpture monumentale publique y prendre un certain essor.

Pour conclure sur cette question de la vie artistique en province, on peut affirmer que des velléités se font ressentir, et se traduisent essentiellement par la création d'écoles préparatoires à l'Académie impériale, notamment dans les années 1860. Mais pour ce qui concerne la sculpture, les résultats se font encore attendre, à l'exception notable d'Odessa. La formation des jeunes sculpteurs est une tâche difficile qui nécessite de bons professeurs, et la génération des années 1860 est encore pauvre dans la Russie provinciale. Du côté des manifestations artistiques, on note peu d'inaugurations de monuments publics mais une attention accrue aux expositions qui s'y tiennent régulièrement, qu'elles soient exogènes ou non, et cette attention contribue à un certain essor de la critique artistique. Les ingrédients se mettent peu à peu en place pour aboutir à la création d'un marché artistique véritable dans les provinces ukrainiennes de l'empire, dont les effets se feront sentir uniquement dans les décennies suivantes. Pour l'heure, aucune ville ne saurait rivaliser avec les deux seuls véritables centres artistiques de l'Empire, Moscou et Saint-Pétersbourg.

III. La difficile carrière de sculpteur

La relative faiblesse du nombre de sculpteurs formés dans les différentes structures d'enseignement artistiques ou donnant à voir leurs œuvres au public russe dans les années 1870 et 1880 inciterait à penser que la carrière de ces artistes peu soumis à la concurrence leur ouvrait la voie à une carrière sans difficultés majeures. Ce n'est pourtant pas ce qui ressort d'une étude attentive des parcours professionnels de la plupart d'entre eux, quelles qu'ait été la voie choisie. Beaucoup souffrent en effet de difficultés matérielles à divers moments de leur existence. Mais une des caractéristiques majeures de cette période reste qu'à de rares exceptions près, l'Académie reste le cadre de référence dont dépend directement ou indirectement la carrière des sculpteurs.

A. Hors de l'Académie, point de salut ? Le cas de Vasilij Krejtan

Les contestations auxquelles avait été soumise l'Académie impériale dans les années 1860 avait conduit un certain nombre d'artistes à refuser tout bonnement sa tutelle, notamment après la révolte de 1863. Les quatorze artistes qui y avaient participé entendaient se défaire de son emprise en mettant en commun leur forces pour mener une carrière artistique indépendante, en recevant collectivement les commandes privée et en mettant une partie de leurs recettes financières en commun pour leurs dépenses communes et de l'aide mutuelle : c'est l'*artel* dont nous avons déjà parlé.

Parmi eux, il y avait un sculpteur : Vasilij Krejtan (1832-1896). Comme eux, il refuse de participer au concours pour la médaille d'or, contrairement aux trois autres élèves sculpteurs de l'Académie, et comme eux il signifie à l'Académie qu'il renonce à achever sa formation en ses murs. Il représente donc parfaitement une réelle volonté d'indépendance par rapport à l'institution, que ce soit pour sa formation ou pour la suite de sa carrière, à l'instar des treize peintres réfractaires. Pour un sculpteur, le risque est grand.

Son parcours à l'Académie avait pourtant commencé de façon brillante. Il avait gravi avec succès toutes les étapes de la formation, depuis la médaille d'argent de second degré en 1857 jusqu'à la 2e médaille d'or en 1861. Confiants dans son talent et désireux de venir en aide à un sculpteur prometteur mais alors dans le besoin, le conseil de l'Académie lui octroie une bourse en 1861. Formé par Pimenov, il évolue en même temps que M.V. Harlamov, qui sculpte en même temps que lui un *Semeur* (fig.221 et 222) pour la 2e médaille d'or, et que Popov et Podozërov qui, la même année, sont tous deux chargés de la réalisation d'un *Faucheur* (fig.221. Seul Krejtan va décider de sortir de la routine académique en 1863.

Cependant, Krejtan ne participa pas à l'artel des artistes. Sans doute était-ce une situation trop précaire pour un sculpteur. Il demande à l'Académie, en la quittant, la reconnaissance de son niveau, avec la sanction du diplôme d'artiste de 2nd degré, c'est-à-dire le niveau en dessous de ce qu'il pouvait espérer en gagnant la grande médaille d'or. Pendant quelques années, il n'expose pas, réalise sans doute des bustes pour subvenir à ses besoins, en donnant des cours particuliers mais il réussit également à travailler comme professeur de dessin, comme son titre lui en donnait le droit, dans des institutions publiques : le Deuxième Lycée militaire de Saint-Pétersbourg, et le Corps des Pages[195].

[195] « F.P. Krejtan et V.P. Krejtan. Questions d'études de la création de frères sculpteurs », in Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 226-237.

C'est sans doute après quelques années de ces ternes perspectives de carrière que le sculpteur reprend des contacts avec l'Académie à la fin de la décennie. Cela va passer notamment par l'envoi de quelques œuvres aux différentes expositions organisées par l'Académie, que ce soit l'exposition annuelle officielle ou les expositions de la Société des expositions d'œuvres d'art. Krejtan expose très peu au cours de sa carrière, mais il le fait toujours pour des raisons stratégiques. La première œuvre qu'il expose est une esquisse de monument au professeur Markov en 1869 ; un deuxième projet de monument est présenté en 1886, cette fois en mémoire de V.A. Žukovskij (fig.223). Krejtan expose également un buste de l'empereur régnant en 1880. Le monument à Žukovskij, par exemple, est inauguré l'année suivante, et payé par la Douma municipale de Saint-Pétersbourg[196]. Si le monument à Markov n'eut pas l'heur d'être réalisé, en revanche Krejtan réussit à obtenir de la Douma municipale, quelque dix années après, les commandes des bustes de Lermontov (fig.224) et de Gogol, qui seront également placés dans le parc Alekandrovskij. Les annonces collectives publiées dans les journaux par l'*artel* font piètre figure à côté de la publicité offerte par les expositions de l'Académie, publicité dont un sculpteur ne semble pas pouvoir se passer s'il veut figurer parmi les monumentalistes potentiels, même s'il ne s'agit que de bustes.

Une autre anecdote montre les moyens que pouvait représenter l'Académie en cas de difficulté : lorsque son frère Fëdor, également, sculpteur, meurt en 1869, Vasilij Krejtan s'adresse immédiatement à l'Académie afin que cette dernière se porte acquéreur de la statue du *Pugiliste* (fig.225) sculpté pendant ses études à l'Académie par Fëdor. Vasilij en profite pour demander qu'il en soit de même pour son propre *Semeur*, le tout pour la somme de 200 roubles. La demande est acceptée : l'Académie est alors souvent encline à venir en aide à ceux qu'elle a formés. Vasilij Krejtan profite de sa générosité en ces années sans doute difficiles. Il finit d'ailleurs par trouver une stabilité professionnelle en devenant, à partir de 1870, professeur de modelage à l'École de la Société impériale d'encouragement des arts, poste qu'il conserve jusqu'en 1890. Ses œuvres sont par ailleurs essentiellement des bustes, dans le cadre de commandes privées, qui sont parfois de nature funéraire.

Krejtan a donc expérimenté ce que pouvait être l'indépendance par rapport à l'Académie pour un sculpteur : une tâche infiniment difficile qui semble promettre à une perpétuelle précarité, où à un horizon bien terne de professeur de dessin pour des cadets peu intéressés. L'emprise de l'institution est donc assez inexpugnable en ces décennies 1870 et 1880, et s'en affranchir est de l'ordre de la gageure.

[196] Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, *op. cit.*

B. Les sculpteurs salariés : la carrière de professeur

Pour ceux qui, au contraire, suivent docilement les préceptes académiques et les règles de la carrière, le chemin vers le succès est bien moins tortueux. Trois sculpteurs se partagent la charge de l'enseignement de la sculpture à l'Académie dans les années 1870 et 1880 : Aleksandr von Bok, Ivan Podozërov et Nikolaj Lavereckij. L'étude de leur parcours et de leur carrière montre des réalités d'un tout autre ordre que les atermoiements de Krejtan.

1. Trois professeurs en trente ans

Aleksandr von Bok (1829-1895) devient professeur à l'Académie après la mort de Pimenov en 1865. Il est revenu l'année précédente d'Italie, où il résidait comme pensionnaire. On peut voir en lui un artiste dont la vie aura été encadrée tout entière par l'Académie, qui a financé ses études en Italie et a fait de lui un professeur à partir de ses trente-six ans. Il avait joui dès son retour d'Italie de la faveur impériale, qui lui avait valu la commande, pour 4000 roubles (à raison de 1000 roubles par an) des marbres *Amour* et *Psyché*. L'arrivée, pour le seconder, d'Ivan Podozërov (1835-1899) et de Nikolaj Lavereckij (1837-1907) se fait moins naturellement. C'est le premier des deux qui, en 1870, s'adresse à l'Académie pour demander la charge de professeur adjoint, car il a du temps libre. Il a pourtant déjà eu fort à faire dans les années 1860 : *akademik* en 1868, il a déjà à son actif le buste de Pimenov (fig.226), qui ornera plus tard la tombe de son ancien professeur, et aussi un voyage en Prusse en 1870 pour restaurer le buste du roi destiné à Alexandre II[197]. Le sculpteur ajoute dans sa requête qu'il a déjà exercé comme enseignant dans le cadre de leçons privées de dessin et de modelage pendant quelques années, et que certains de ses élèves sont maintenant à l'Académie[198]. Sa demande manifeste l'envie d'acquérir une situation plus stable, plus reconnue et lui offrant les avantages d'une position officielle.

L'Académie accède à sa demande de devenir professeur adjoint en 1871, en même temps qu'elle attribue cette charge à Nikolaj Lavereckij, fils d'un serf affranchi devenu praticien à l'Académie. Ce sculpteur, contrairement à Podozërov, avait effectué le pensionnat romain au début des années 1860. Mais dès avant cela, il avait reçu des commandes significatives, dont

[197] « Le Professeur I.I. Podozërov. Archives d'un sculpteur », Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 370.
[198] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 51.

celle de réaliser certaines des figures du monument consacré au millénaire de la Russie à Novgorod, au cœur du projet monumental de Mikešin. Son séjour italien lui permet d'attirer l'attention du grand-duc Vladimir Aleksandrovič sur ses talents dans le domaine du marbre : il est désigné professeur adjoint essentiellement grâce à cette compétence, qu'il est chargé de transmettre aux élèves[199]. Lavereckij bénéficiera également d'un emploi qui lui offrira un complément de salaire à partir des années 1880, celui de restaurateur des marbres du musée de l'Ermitage[200].

Ces trois hommes vont diriger les classes de sculpture de l'Académie pendant quasiment trente ans. Von Bok prend sa retraite en même temps de Podozërov, en 1894, un an après le départ de Lavereckij. Ajoutons que ce dernier avait également pris la tête des ateliers de fonte de l'Académie, qui avaient été fermés depuis la mort de Klodt en 1867[201].

2. Avantages matériels des professeurs

La carrière de professeur de l'Académie, si elle n'est pas sans causer certaines difficultés aux sculpteurs, n'en est pas moins remplie d'avantages directs et indirects. Tout d'abord, ils bénéficient d'un salaire honorable. Podozërov, d'après les archives de l'Académie, reçoit 300 roubles par an ainsi qu'un appartement de fonction, et parfois des primes de 100 roubles à Pâques[202]. On imagine que Lavereckij reçoit la même somme. Le professeur principal, von Bok, reçoit quant à lui, en 1865, la somme de 800 roubles par an, à laquelle on rajoute 700 roubles jusqu'à ce que son appartement de fonction dans les locaux de l'Académie soit prêt[203]. La situation, sans être luxueuse, n'en est pas moins confortable et régulière.

La vie qui est offerte aux professeurs de l'Académie les met à l'abri des difficultés matérielles. Même à la fin de leur carrière, la retraite leur est accordée avec pension, ce qui est un grand avantage par rapport aux autres sculpteurs. Pour von Bok, tout va bien lorsqu'il est mis à la retraite pour raisons de santé en août 1894 : il obtient une pension de 1800 roubles par an ; sa veuve en obtiendra 1200[204]. Podozërov est moins bien loti, avec une pension de

---

[199] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 56-59.
[200] V. ERMONSKAA et G. NETUNAHINA, *Russkaâ memorial'naâ skul'ptura k istorii hudožestvennogo nadgrobiâ v Rossii XI-načala XX v.*, Moscou, Iskusstvo, 1978, 1 vol. (311 p.) p., p. 113.
[201] Igor' ŠMIDT, *Russkaâ skul'ptura vtoroj poloviny XIX - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 20.
[202] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 112-113.
[203] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 Б-6, л. 15-23.
[204] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 Б-6, л. 176, 189, 197.

400 roubles seulement en 1894 alors qu'il est perclus de rhumatismes et qu'il recevait en fin de carrière 1200 roubles par an[205].

Des aides substantielles sont, de plus, accordées aux enseignants de l'Académie. Dès 1871, Podozërov se voit ainsi gratifié de 500 roubles pour l'achat du modèle en plâtre – non commandé au demeurant – du professeur Pimenov qu'il n'a pas les moyens de traduire en pierre ou en métal. Cette somme va lui permettre de participer au concours pour le monument à Glinka et à réaliser une œuvre pour acquérir le titre de professeur[206] : il s'agit d'un extraordinaire coup de pouce destiné à favoriser un des piliers du département de sculpture de l'Académie. Mais les aides peuvent aussi concerner des motifs plus personnels : ainsi, von Bok reçoit des bourses pour financer l'éducation de ses enfants – il faut dire qu'il en a six – à hauteur de 200 roubles pour chacun, garçons et filles[207]. Et lorsque cela ne suffit pas encore, notamment lorsque ses enfants étudient à l'université, dans les années 1890, l'Académie accepte de lui acheter certaines œuvres pour lui fournir un petit pécule supplémentaire[208].

C. Les anciens élèves, bénéficiaires d'aides

Les professeurs ne sont cependant pas les seuls à bénéficier de certaines largesses de l'Académie impériale. Le destin du sculpteur Popov est assez éclairant à ce titre. Ayant bénéficié de l'envoi à l'étranger en tant que pensionnaire, il reste en Italie assez longtemps. Le Conseil de l'Académie a en effet prolongé son séjour de deux ans en 1873, en affirmant pour justifier ce choix « qu'en ce moment en Russie il est véritablement impossible de trouver des travaux sérieux pour un sculpteur »[209]. Cet aveu est significatif : même pour les sculpteurs protégés par l'Académie, la carrière artistique est fort précaire dans la Russie d'alors. On comprend *a posteriori* le choix de Krejtan de ne pas se prêter trop longtemps au jeu de l'indépendance. Resté à Rome, Popov entreprend la réalisation d'une statue de *Phryné* en marbre. Il emprunte la somme nécessaire à la réalisation de cette œuvre en marbre et à son transfert en Russie en 1878, pensant rembourser ses dettes grâce à la vente de ce qu'il considère alors comme son chef-d'œuvre. Las ! La sculpture ne trouve pas acquéreur immédiatement, et le pire arrive en 1884 : sa statue est brisée en deux à la suite d'une chute

[205] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 215, 218 et 221.
[206] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 93.
[207] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 Б-6, л. 112, 124, 125.
[208] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 Б-6, л. 146. Requête de mai 1891.
[209] « M.P. Popov et ses archives », in Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 374.

lors d'un transport pour une exposition. Il se retrouve alors dans une situation inexpugnable, entre ses dettes d'un côté et une statue invendable de l'autre. C'est bien évidemment vers l'Académie qu'il se tourne en dernier ressort : et cette dernière, si elle ne consent pas à acheter une statue brisée, accepte de prendre en charge la dette de l'artiste[210].

L'Académie n'est cependant pas systématique dans ses distributions de subsides. Ainsi, le rapport qu'elle a avec son ancien élève Avgust Vejcenberg, établi à Rome entre 1873 et 1890, est marqué de hauts et de bas. En 1884, on lui rembourse les frais de transport de ses œuvres vers la Russie où elles sont montrées à l'exposition académique. Ses marbres sont entreposés gratuitement dans les locaux de l'Académie, et en 1894, sur sa demande, elle exempte ses œuvres de droits de douane afin qu'il puisse les rapatrier en Russie[211]. En revanche, lorsqu'en 1910 Vejcenberg supplie à plusieurs reprises l'Académie de lui acheter un marbre, eu égard à sa situation extrêmement précaire, il essuie un refus sec[212].

Un autre de ses élèves, pensionnaires dans les années 1870 à Rome, se tourne régulièrement vers l'Académie aux moments critiques de sa vie. Il s'agit d'Aleksandr Snigirevskij (1842-1917). Promis à une brillante carrière et auréolé de son statut de pensionnaire de l'Académie impériale en Italie jusqu'à 1875, il expose ses œuvres entre 1873 et 1882. Les œuvres qu'il expose, même après son retour, datent toutes de sa période italienne. En outre, après 1882, il n'expose plus rien. Que lui arrive-t-il alors ? L'absence de perspective de carrière, ou de débouchés sérieux pour lui, ou encore une situation matérielle impossible à assurer, le conduisent à accepter, tout comme Krejtan dix ans avant lui, un poste de professeur de dessin dans un des lycées de Saint-Pétersbourg à partir de 1881[213]. Il y exercera durant vingt-huit ans, mais le salaire ne devait pas lui permettre de vivre convenablement, dans la mesure où il demande l'autorisation à l'Académie d'ouvrir chez lui des cours particuliers de dessin, le matin et le soir. Au bout de cinq ans, il n'a que deux ou trois élèves, et quémande donc des leçons ou un simple soutien financier de l'Académie[214]. Les archives restent muettes sur la réponse de l'Académie, mais une chose est frappante : un des meilleurs élèves de l'Académie, qui a ce titre a été envoyé comme pensionnaire à l'étranger, et a reçu le titre d'*akademik* pour

[210] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 209 et 218.

[211] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д. 85 «В», (1867), л. 8, 9, 16, 22-26.

[212] Vejcenberg a même sollicité directement la cour impériale qui, demandant en retour son avis à l'Académie, s'entend répondre que le sculpteur a déjà sollicité cet achat à deux reprises et s'est vu opposer un refus. Malgré un dernier recours à la présidente de l'Académie Mariä Pavlovna, le 4 février 1911, où le vieil artiste de 74 ans « s'étonne du refus des professeurs de l'Académie » et insiste sur son « absence de moyens pour soulager sa vieillesse », et le soutien de quelques professeurs, rien ne lui sera acheté. Л. 41 et 42.

[213] Ф. 789, оп. 14, «с» (1867), д. 47, л. 73. Lettre datant de 1880.

[214] Ф. 789, оп. 14, «с» (1867), д. 47, л. 80 et 83.

ses succès, en est réduit à donner des cours à des lycéens pour survivre, l'empêchant de réaliser la carrière dont il rêvait. Le conseil de l'Académie disait donc vrai, en 1873, lorsqu'il affirmait sans ambages qu'il n'y avait pas de travails sérieux pour les sculpteurs dans la Russie du début des années 1870.

1. L'atelier, enjeu primordial

Ce qui avait empêché Snigirevskij de pratiquer librement son art était, entre autre choses, l'absence d'atelier. C'est en tout cas ce qui ressort d'une de ses lettre à l'Académie datant de 1880, deux ans avant qu'il n'arrête complètement d'exposer :

> « Pour les œuvres sculptées, il n'y a aucune possibilité d'avoir dans des appartements privés un emplacement adéquat, pour l'observation et l'appréhension de la lumière. Surtout pour les œuvres réalisées à grande échelle. Mais je n'ai pas de tel endroit pour ma part, et je me trouve dans l'obligation de refuser assez souvent les commandes, ce qui me prive d'une pratique indispensable et de ses divers intérêts »[215].

Il avait précisé en 1875 ne pas avoir les moyens de louer un atelier, et réitère sa demande plusieurs fois afin que l'Académie lui fournisse les moyens de travailler. Le refus de cette dernière fut pour une grande part dans sa décision de renoncer à la grande carrière dont il rêvait sans doute.

Les professeurs de l'Académie sont les premiers servis, disposant d'un, voire de deux atelier dans les locaux de l'île Vasil'evskij. Disposant depuis dix ans de son appartement de fonction et d'un atelier, von Bok en réclame un deuxième en 1878, « car les sculpteurs ont besoin de deux ateliers : l'un pour le modelage, l'autre pour le marbre et la conservation des œuvres en divers matériaux »[216]. L'Académie le laisse donc entreposer certaines de ses œuvres dans un second atelier, qu'il a en partage avec un autre sculpteur. Podozërov, qui vit également à l'Académie[217], obtient également des facilités lorsqu'il obtient, en 1876, la commande du monument au prince Argutinskij-Dolgorukij : sur sa demande, on lui donne l'atelier dont jouissait jusqu'alors l'*akademik* Šreder, plus vaste, et ce dernier récupère le sien[218].

L'obtention d'un atelier donne lieu à des jalousies et à des querelles entre anciens élèves et professeurs. Une scène entre les deux professeurs Podozërov et von Bok qui se tient en mai 1883 dans les locaux de l'Académie illustre les tensions qui pouvaient exister à ce propos. Von Bok, afin de réaliser sur commande une statue en marbre, impossible à réaliser dans son

[215] Ф. 789, оп. 14, «с» (1867), д. 47, л. 70.
[216] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 Б-6, л. 70. Lettre du 12 janvier 1878.
[217] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 102.
[218] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 104.

atelier actuel sans endommager les mosaïques du couloir, demande à récupérer son ancien atelier : le problème est que ce dernier est occupé moitié par ses œuvres, moitié par celles de Šreder. C'est alors que von Bok, ayant rencontré Šreder dans l'atelier de son collègue Podozërov, lui notifie sa demande. Von Bok raconte la scène :

> « Il me répondit alors qu'il était au courant, mais que c'était une impertinence, et que c'était seulement aux professeurs qui le méritaient qu'on devait permettre d'avoir deux ateliers, à quoi je répondis que ce n'était pas à lui de juger si j'étais moi-même un professeur méritant. Il est donc désormais impossible pour moi de travailler dans le même atelier que lui »[219].

La concurrence entre deux sculpteurs, tous deux honorés de commandes et donc bénéficiant d'une carrière plutôt avantageuse, leur amertume et leurs querelles, alors même qu'ils sont peu nombreux, montre assez l'enjeu primordial que revêtait la jouissance d'un atelier même pour des sculpteurs au faîte de leur carrière.

Mais comme on l'a vu, l'Académie, si elle leur donne le plus souvent la priorité, ne privilégie pas uniquement ses professeurs, mais aussi ses anciens élèves. Tout comme Šreder, Popov et Zabello profitent successivement d'un atelier à la fin des années 1870, soit immédiatement après leur retour d'Italie, en 1872 pour Zabello et en 1878 pour Popov[220]. La fin de la carrière de ce dernier est cependant moins heureuse, il semble avoir été poursuivi par le sort : depuis l'inondation de son atelier à Rome alors qu'il était pensionnaire jusqu'au bris de sa statue de *Phryné*, il ne semble pas se sortir des problèmes financiers. Ses dernières requêtes à l'Académie sont assez pathétiques : il réclame en janvier 1890 un atelier pour restaurer *Phryné,* ce qui serait un moindre mal dans la mesure où c'est pendant son transport par l'Académie à l'exposition panrusse de Moscou en 1882 que la statue a connu son funeste sort. Il a beau insister sur ses brillantes études à l'Académie et à Rome, rien n'y fait, pas même en arguant du fait qu'il soit « bien plus légitime pour obtenir un des ateliers de l'Académie que par exemple le restaurateur Sokolov ou l'*akademik* Šreder ». Il devra réitérer sa demande l'année suivante, n'ayant même pas les moyens d'achever sa statue de Cléopâtre « ni même de travaux et donc rien pour vivre ». Ce n'est qu'à sa veuve demeurée sans un sou que l'Académie consentira à acheter *Cléopâtre* en marbre pour 6500 roubles[221].

Pourtant, entre ses requêtes désespérées de 1890 et sa mort en 1898, la carrière de Popov a connu un nouvel élan. Il expose à l'Académie sa Cléopâtre en 1891[222], et surtout il reçoit une

---

[219] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 105-106, lettre du 20 mai 1883.

[220] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 169, lettre du 7 février 1879.

[221] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 227, 228, 229, 233, 234, 246.

[222] Le matériau n'est pas précisé. Il est cependant douteux qu'il ait pu réaliser le marbre entre sa requête du 11 janvier 1891 et l'ouverture de l'exposition en avril. Peut-être est-ce une fonte en bronze de son modèle, comme il l'avait fait l'année précédente pour exposer *Phryné*.

série de commandes officielles qui vont sans doute le sortir partiellement de ses difficultés. C'est que l'Académie apparait aussi comme le meilleur vecteur de commandes publiques, aubaine toujours appréciable pour les sculpteurs.

2. Les grandes commandes, occasions convoitées

L'Académie est, comme nous l'avons vu, le principal vivier de sculpteurs dans les années 1870 et 1880. La réalisation de grandes œuvres monumentales ou décoratives est d'ailleurs une des principales tâches des élèves et anciens élèves. Les commanditaires officiels de monuments publics s'adressent souvent directement à l'Académie lorsque le besoin des fait sentir. Parmi d'autres exemples, on peut citer la lettre du ministère de la marine à l'Académie du 27 septembre 1866, demandant quel serait le meilleur sculpteur à même de réaliser le monument à l'amiral Grejg (fig.227). La lettre est annotée, sans doute par le secrétaire général de l'Académie, qui mentionne « von Bok déjà occupé. Kamenskij est un élève de Pimenov, peut le faire »[223]. Le monument ne lui sera finalement pas confié, peut-être en raison de son absence de Russie en tant que pensionnaire de l'Académie depuis 1863. C'est finalement Mikešin qui présente son propre projet au tsar, projet qui trouvera sa concrétisation sous les doigts d'Opekušin qui modèle la statue du marin. Le monument sera réalisé entre 1869 et 1873[224].

3. Acquisitions par l'Académie pour son musée

Mais l'Académie représente surtout, pour les professeurs et les anciens élèves, un débouché régulier pour leurs œuvres invendues. Elle acquiert en effet de façon récurrente des sculptures pour le Musée de l'Académie, que ce soit par l'obtention des œuvres de leur période étudiante, ou par l'achat pur et simple durant leur carrière. L'inventaire du musée de l'Académie réalisé en 1915[225] mentionne en effet tous les achats effectués auprès des différents sculpteurs. Les mieux représentés sont les trois professeurs de l'Académie : Von Bok avec cinq œuvres, *Tête de faune* en 1878 (500 roubles, fig.228), un buste en plâtre en 1880 (200 roubles), une statue de marbre, *Une épine dans le pied* en 1884 (1500 roubles), *Vénus et l'Amour* (plâtre, 1889, pour 500 roubles), et *Amphitrite* en 1896 (bronze, 500 roubles) ; l'Académie achète à Lavereckij un haut-relief en marbre (1000 roubles) en 1884,

[223] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 37.
[224] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 305.
[225] AKADEMII HUDOZESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, *op. cit.*

une statue d'un jeune garçon entouré de fleurs en 1887 (1400 roubles), un buste de Raphaël en plâtre (1882), et deux autres œuvres en 1907 et 1913. À Podozërov on prend les bustes de Jordan et de Basin (1872), l'*Ève* de 1881 (plâtre), et ses œuvres de scolarité sur le thème du songe de Joseph, de Pénélope et ses prétendants et d'un moujik russe nu des années 1860. Ce sont des compléments de revenus non négligeables pour ces artistes, les sommes allouées étant souvent conséquentes.

Les professeurs, comme les autres anciens élèves, sollicitent très régulièrement l'Académie pour qu'elle achète leurs œuvres. Celle-ci choisit en fonction de ses goûts et de ses attentes, du prix proposé par les artistes, mais aussi selon des critères personnels. Ainsi, lorsque deux sculpteurs réclament en même temps l'acquisition de l'une de leurs œuvres, pour un montant important, l'Académie se doit de choisir. Elle évoque le choix en ces termes :

> « Proposition du professeur von Bok et de l'akademik Čižov pour l'acquisition par l'Académie : du premier, une tête de faune en marbre et le petit groupe en bronze de Minerve[226], et du second d'un groupe en marbre, Colin-Maillard. Le Professeur von Bok aimerait recevoir 1500 roubles pour ses deux œuvres ; l'akademik Čižov demande autant pour le groupe mentionné.
>
> Sur le capital de rétribution des artistes, en matière de dépense il reste un crédit de 1022 roubles et 69 kopeks.
>
> Lors de sa séance, le Conseil de l'Académie a pris en compte le fait que l'Empereur a acquis récemment auprès de l'akademik Čižov la statue Espiègle pour 1500 roubles, et que par ailleurs il bénéficie de commandes, et que le professeur von Bok n'en a pas, a jugé plus juste de donner satisfaction plutôt à ce dernier (…) ; et en ce qui concerne l'achat à Čižov, on peut lui proposer de laisser son groupe à l'Académie pour qu'il soit acquis, sur les mêmes fonds que pour les œuvres de von Bok, mais plus tard, après satisfaction de ce dernier »[227].

Sans doute consciente de la nécessité pour les artistes d'avoir des revenus suffisants pour exercer leur art, l'Académie tente donc, à ce moment-là, de distribuer ses subsides de façon à ne laisser personne sur le carreau. D'ailleurs, l'œuvre sera achetée à Čižov par la suite, puisqu'elle est mentionnée dans le livret de l'exposition de 1881 comme appartenant à l'Académie. C'est sans doute ce qui permet également à Podozërov de mener sa carrière sans trop d'encombres jusqu'à la fin de sa vie, en restant un professeur attentif au détriment des commandes officielles, comme en fera foi une lettre de sa veuve à l'Académie après sa mort : le dévouement de son mari à l'Académie, et ses fonctions dans l'atelier de fonte depuis le début des années 1870 l'ont empêché de recevoir des grandes commandes, notamment privées[228]. Effectivement, on ne retrouve guère le nom de Podozërov parmi les monumentalistes de cette période : on lui avait préféré Mikešin pour le monument à Grejg, et le seul monument qu'on lui connaisse est la statue de M.Z. Arguntinskij pour la ville de

[226] Réduction du groupe placé sur le toit des bâtiments de l'Académie en 1875.
[227] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 76.
[228] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д, 57-П., л. 236.

Temir-Čan-Šuru (aujourd'hui Bujnaksk) au Daghestan en 1877, sur commande du gouvernement. Mais il ne peut, faute de temps, participer à tous les concours monumentaux de la période et ce sont d'autres sculpteurs qui sont sollicités.

On remarque la même faiblesse du nombre de monuments réalisés par von Bok : à son actif, on compte seulement la *Minerve* placée sur le faîte de l'Académie en 1875, à l'issue d'un concours remporté par lui, et une statue de Glinka pour la ville de Smolensk en 1883-1885 (fig.229). Deux œuvres de statuaire publique sont sculptées par Lavereckij : l'une, sur commande du tsar, est dédiée à l'explorateur P.K. Pahtusov (1886, fig.230), et l'autre est un vaste ensemble monumental glorifiant la tsarine Catherine II dans la ville de Simferopol en Crimée (fig.231), financé par une souscription[229].

L'Académie, cependant, n'achète pas leurs œuvres qu'à ses professeurs, mais aussi à ses anciens élèves : la *Veuve* en plâtre de Kamenskij en 1871 (2000 roubles) et le buste en plâtre de Ševčenko ; le *Lion déchiquetant une gazelle* (fig.232), plâtre d'Ober en 1874 (200 roubles), *Orphée jouant de la lyre* (exposé en 1881 par Snigirevskij), l'*Idylle* de Bah en 1886 (170 roubles), *Caïn* de Beklemišev en 1886, *Bucheron* et *Discobole* d'Ivačev. Mais on ne peut pas dire non plus, d'après cette liste somme toute assez courte, que les achats par l'Académie soient monnaie courante, au point qu'on peut comprendre la démarche de Podozërov quand, au début de sa carrière dans les années 1870, il sculpte tour à tour deux membres défunts de l'Académie, son ancien professeur de sculpture Pimenov, et le professeur de peinture Basin de façon en quelque sorte à forcer l'achat par l'Académie alors qu'elle ne lui avait rien demandé. Elle décide de ne lui acheter que les versions en plâtre, mais c'est tout de même un succès pour Podozërov[230].

4. Achats de l'empereur et de ses proches

Le tsar et ses proches font partie des acheteurs les plus réguliers des œuvres sculptées, le plus souvent acquises après la visite de l'exposition annuelle : on imagine la fébrilité des artistes lors de la venue du souverain dans l'exposition. Un achat signifiait la possibilité de figurer, immédiatement ou après quelques années, dans le musée de l'Ermitage, ouvert au milieu du siècle pour l'accueil des collections impériales. La plupart du temps, l'empereur achète des œuvres en marbre, comme *Amour* et *Psyché* de von Bok en 1865 pour 4000 roubles, la *Petite*

[229] Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, *op. cit.*
[230] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 307.

fille jouant avec une libellule de Panfilov, alors pensionnaire à Rome, en 1871, le *Premier pas* de Kamenskij en 1872, puis l'année suivante les *Enfants se regardant dans une glace* de Lavereckij, ou encore *L'Amour à la porte de Psyché* du même auteur en 1885[231]. C'est un exemplaire en bronze, en revanche, que commande le tsar à Antokol'skij pour *Ivan le Terrible,* pour l'Ermitage, tandis que Tret'âkov en aura une version en marbre pour sa collection.

Une autre occasion pour le tsar d'acquérir des œuvres se présente lors des expositions personnelles des sculpteurs. Elles sont alors extrêmement rares : seuls cinq sculpteurs sont parvenus à en avoir une entre 1870 et 1890 : Amandus Adamson, Evgenij Lansere, Artëm Ober, Avgust Vejcenberg et Boris Eduards[232]. Parmi eux, deux n'ont pas été diplômés par l'Académie, Ober et Lansere : on reviendra un peu plus loin sur leur cas. Vejcenberg est, quant à lui, établi à Rome : il a donc quelque intérêt à présenter ses œuvres en Russie afin qu'on ne l'y oublie pas : c'est ce qu'il fait en 1888, un an après l'exposition personnelle d'Amandus Adamson, et deux ans après Ober et Lansere. Toutes ces expositions se tiennent à Saint-Pétersbourg, avec la bénédiction de l'Académie impériale qui dans la plupart des cas offre ses locaux. Pour Vejcenberg, il s'agit très clairement d'une opération de vente ; tous les prix sont mentionnés dans le livret de l'exposition, de 150 roubles pour un buste en marbre de César à 3000 pour une statue de *Rusalka*. Il propose également une figure de la *Russie* (fig.233) pour 250 roubles en plâtre… et 4000 pour qui voudra la version en marbre[233]. Pour Adamson, l'idée est sans doute plus ambitieuse encore. Ancien élève de l'Académie, il n'avait dû qu'à l'intercession du comte Litke, président de l'Académie des sciences, de rentrer comme élève à l'Académie impériale en 1871 après un échec subi deux années auparavant. N'ayant que peu été reconnu durant ses études, sans avoir été pensionnaire à l'étranger, Adamson n'expose rien avant 1887. Il devient cependant professeur à l'École d'encouragement des arts[234]. Son exposition personnelle de 1887 à Saint-Pétersbourg, dans les murs de son établissement, est un premier coup d'éclat. Il mentionne les propriétaires des œuvres qu'il y expose – sans qu'on sache au juste si elles ont été acquises avant ou pendant l'exposition, le livret ayant pu être tiré après coup – mais la but est le même : se montrer comme un sculpteur digne des commandes de la cour impériale. Adamson expose des

[231] Œuvres mentionnées comme appartenant au tsar dans les livrets des expositions de l'Académie.

[232] Les expositions personnelles de Boris Eduards à Odessa à la fin des années 1880 sont les seules pour lesquelles il s'est avéré impossible de trouver les livrets en Russie.

[233] *Ukazatel' skul'pturnoj vystavko A.I. Vejcenberga v zalah Obŝestvo poośreniâ hudožestv*, Saint-Pétersbourg, 1887.

[234] AKADEMII HUDOZESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, *op. cit.*

sculptures réalisées en divers matériaux, et c'est d'ailleurs un buste en bois de lui-même qu'acquiert le tsar, tandis que les grands-ducs Boris et Kirill Vladimirovič achètent eux aussi leurs bustes en terre-cuite et le grand-duc Vladimir Aleksandrovic une œuvre décorative[235]. La stratégie d'Adamson est de se donner à voir, dans une exposition à laquelle il a plus facilement accès qu'à celles de l'Académie puisqu'il s'agit de l'établissement où il enseigne, avec des acheteurs prestigieux. Il exposera d'ailleurs régulièrement par la suite à l'Académie et à diverses autres occasions, mais on aura compris l'importance que semble revêtir, pour les sculpteurs, l'achat de leurs œuvres par le souverain : c'est une des conditions possibles du succès.

D. Profils de monumentalistes

La commande d'une sculpture monumentale destinée à l'espace public est de toute évidence une aubaine pour un sculpteur, du point de vue de ses finances comme de celui de sa renommée. Cela est valable dans tous les pays à cette période, mais la Russie revêtait tout de même certaines caractéristiques de ce point de vue. La première est sans conteste le très faible nombre de monuments construits entre 1870 et 1890 : seulement quarante-quatre, dont douze sont constitués d'un simple buste. Les sculpteurs doivent donc se répartir ce maigre effectif. La seconde caractéristique est la large acception du principe autocratique, qui rend bien moins que systématique la tenue d'un concours pour l'attribution d'un monument à tel ou tel sculpteur : que le commanditaire soit le gouvernement, les municipalités, les ministres, il arrive bien souvent que le sculpteur soit choisi arbitrairement, ou pire encore, que le résultat du concours ne soit pas respecté.

Qui sont donc les heureux lauréats des commandes publiques ou privées de monuments destinés à embellir les rues de la Russie impériale ? On en dénombre onze, dont une femme : Antokol'skij, Mikešin, Šreder, Opekušin, Zabello, Lavereckij, Podozërov, von Bok, V. Šervud, Ober, Ž. Polonskaâ, Krejtan, Ivanov. Les trois derniers n'ont pas eu la chance de se voir commander des statues en pied, mais seulement des bustes, ou un aigle, dans le cas d'Ober. La seule femme à figurer parmi les auteurs de monuments à cette période, Žozefina Polonskaâ, sculpte en 1889 un buste de Pouchkine pour le lycée impérial, buste qui sera d'ailleurs remplacé par un autre dix ans plus tard.

[235] *Katalog skul'pturnoj vystavki A.I. Adamsona, prepodavatelâ skul'pturnogo klassa v risoval'nom škole obŝestva*, Saint-Pétersbourg, Kirŝbauma, 1887.

Tous les autres sont évidemment passés par l'Académie impériale. Mais nous savons déjà que les trois professeurs de sculpture pour les décennies 1870 et 1880 n'ont bénéficié que de très peu de commandes pour les monuments. Ce sont donc les autres sculpteurs, qui disposaient de plus de temps, qui se sont taillé la part du lion dans les monuments publics. Trois noms se détachent en particulier, ceux de Mikešin, Šreder, et Opekušin.

1. Ivan Šreder

Ivan Šreder (1835-1908) est de la même génération que von Bok, Popov, Opekušin, Lavereckij, mais son parcours est un peu plus chaotique. Il a débord embrassé une carrière militaire, avant de se rapprocher du monde de l'art, encore soldat, en fréquentant l'Académie impériale auprès de Pimenov. Il s'établit pour quelques temps dans les années 1860 en Amérique du sud, avant de revenir à Saint-Pétersbourg et de recevoir le titre d'*akademik* en 1869[236]. Dès 1870, il obtient son premier travail dans la sphère monumentale avec le monument dédié à Faddej Bellingsauzen (Fabian Bellingshausen, fig.236), explorateur maritime, dont il réalise la statue en bronze pour la ville de Kronstadt. Les années 1870 sont jalonnées par ses œuvres monumentales : la statue d'Aleksej Bobrinskij pour Kiev et de Pierre le Grand pour Petrozavodsk en 1872, de Kruzenštern pour Saint-Pétersbourg en 1873, la statue d'Alexandre II pour Petrozavodsk en 1885 (fig.238), le monument à Prževalskij (constitué d'un buste et d'un chameau) en 1889 (fig.238b) ou encore du prince Oldenburg (fig.239c) la même année pour la capitale du nord[237]. Le succès peut s'expliquer de différentes manières, et la faveur du tsar est sans doute la première, dans la mesure où c'est lui qui finance la statue de Pierre le Grand pour Petrozavodsk en 1872 : il eut donc un poids déterminant dans le choix du modèle. C'est ainsi que la douma municipale de cette même ville fait appel à lui, et pas à d'autres, pour l'érection du monument à Alexandre II, commandé en 1882[238]. Šreder est également capable de s'adapter aux goûts des éventuels commanditaires, comme en témoigne son succès au concours pour la réalisation de la statue commémorative de Kruzenštern (fig.237), premier marin russe ayant opéré le tour du monde. A l'issue de sa victoire, il obtient la somme de 11 356 roubles, dont 2500 pour le modelage, 3680 pour la fonte et 4036 pour la pose et le piédestal[239]. Une fois déduites les dépenses

[236] «ŠREDER, IVAN », in Ol'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, Saint-Pétersbourg, Logos, 2007, 764 p.
[237] Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, *op. cit.*
[238] Ф. 789, оп. 14, д. 39 «Ш», 1882, л. 1.
[239] Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, *op. cit.*

obligatoires pour la réalisation du monument, le sculpteur devait ainsi recevoir de confortables honoraires.

Cependant, les frais engagés sont en général énormes, et lorsqu'ils reposent sur les épaules du sculpteur ils lui laissent une marge de manœuvre infiniment réduite. Malgré tous ces travaux dans le domaine monumental, Šreder est perpétuellement dans une situation financière délicate. En témoignent des demandes d'aide pécuniaire à l'Académie dans les années 1880 (500 roubles sont accordés en 1884) ; une longue lettre d'octobre 1885 au président de l'Académie précise qu'après trente ans de pratique de la sculpture et la réalisation de plusieurs monuments, la charge d'une famille nombreuse et les frais engagés perpétuellement pour la réalisation des œuvres ne lui ont jamais permis d'obtenir la stabilité financière. Une aide permanente serait la bienvenue, et elle lui est accordée – elle représentait 1176 roubles par an[240]. On se souvient des plaintes de Podozërov concernant le manque à gagner représenté par le poids de son emploi de professeur qui l'empêchait de recevoir de vastes commandes. Il semble bien que son collègue ait été le mieux loti : sans charge d'enseignement, doté d'un atelier à l'Académie et d'une bourse importante à vie, Šreder a bénéficié de conditions très confortables pour mener sa carrière. Il a connu une grande renommée en tant que monumentaliste, et certaines municipalités s'adressaient directement à lui *via* l'Académie pour qu'il donne ses conditions à la réalisation d'un monument pour leur ville[241]. Ce sculpteur a su épouser la demande officielle : son art, dépourvu d'originalité dans la composition et assez académique dans la facture, à l'exception notable du chameau ornant le buste de Prževalskij, convenait à merveille aux notables locaux et aux commandes gouvernementales marquées par un certain conservatisme. On ne peut pas faire un jugement très différent de l'œuvre de son confrère Opekušin.

2. Aleksandr Opekušin

a. Deux monuments ancrés dans les mémoires

Opekušin est de nos jours connu essentiellement pour deux œuvres qui ont, pour des raisons diverses, marqué l'imaginaire collectif russe. La deuxième, chronologiquement parlant, est la statue colossale d'Alexandre III assis sur son trône (fig.1), érigée devant la cathédrale du Saint

[240] Ф. 789, оп. 14, д. 39 «Ш», 1882, л. 38, 41, 42, 70, 71.

[241] C'est par exemple le cas du *Zemstvo* de Černogovsk qui envoie une demande en ce sens à l'Académie en 1890 à propos d'un monument pour l'empereur Alexandre II. Ce dernier ne sera pas réalisé, mais on y voit sans conteste une manifestation du succès de son monument à l'empereur inauguré l'année précédente à Pétrozavodsk.

Sauveur à Moscou et inaugurée en 1912 : Ejsenstejn (Eisenstein) en fait un symbole de l'autocratie dans son film *Octobre,* où l'on peut voir la foule révolutionnaire déboulonnant la statue dans une des scènes marquantes du film. Le choix de cette statue en particulier par le cinéaste n'est pas un hasard : tout d'abord, il s'agit d'une œuvre qui, par son apparence même, symbolise le régime autoritaire. On y voit l'empereur assis sur son trône, hiératique, coiffé de la couronne et tenant le sceptre et le globe dans ses mains, entouré par quatre aigles impériaux sculptés par Ober. La massivité de l'œuvre n'a rien à envier au monument pétersbourgeois de Trubeckoj, mais sa sécheresse l'en démarque toutefois. De plus, elle est située devant la cathédrale qui symbolise la religion honnie par les soviétiques. Enfin, il convient de rappeler que le règne d'Alexandre III est marqué par une brutalité répressive sans précédent après le meurtre de son père. Tout cela ne pouvait qu'inviter à la détestation de la part du nouveau pouvoir soviétique et des artistes qui le soutenaient.

La première est sa deuxième grande œuvre monumentale réalisée en autonomie trente ans plus tôt ; c'est la statue de Pouchkine destinée aux rues de Moscou (fig.240a). Elle a été immortalisée par le célèbre discours de Dostoïevski prononcé le jour de son inauguration en 1880, et qui exalte le génie propre à la nation russe. Mais l'histoire de ce monument remonte à une décennie auparavant.

Un premier concours pour la statue de Pouchkine à Moscou est annoncé en 1871, et en 1873 se tient l'exposition des œuvres concurrentes. Quinze projets sont dévoilés, dont ceux de Zabello, Šreder, von Bok, Il'enko, Opekušin, qui se partagent les 3500 roubles de prix. Mais un nouveau concours doit être organisé devant l'insatisfaction du jury en 1874. Cette fois, dix-neuf projets s'affrontent, et les 2000 roubles de récompense sont partagés entre Zabello, Opekušin et von Bok... avec, à la clé, le même problème. Mais dès 1875, à l'issue d'un troisième concours, au cours duquel Opekušin présente non moins de six projets, Zabello deux, Antokol'skij (fig.240) et Šreder un chacun, Opekušin finit par emporter la mise et doit se mettre immédiatement au modelage de cette figure de six archines de haut[242]. L'Académie est tellement vexée qu'un ancien auditeur libre ait gagné contre ses élèves, qu'elle lui demande de vider son atelier sous trois jours, et refuse de lui céder celui de son concurrent malheureux Šreder. Antokol'skij, concurrent malheureux du concours, accuse quant à lui Lavereckij, membre du jury, de le détester et donc d'avoir mis un véto sur son projet, comme quoi l'Académie est souvent accusée de partialité. Le sculpteur fera porter, plus tard, son amertume sur « les gens de la base [qui] ne me comprennent pas, comme ils n'ont pas compris l'esquisse

[242] Soit 4,20 mètres.

du *Pouchkine »*[243]. Le monument est finalement inauguré le 6 juin 1880. Le poète, pensif, est représenté dans un mouvement vers l'avant, penché et perdu dans ses réflexions. Le costume contemporain, l'absence de symboles superflus et d'allégories, l'expressivité du visage et notamment du regard, font de cette œuvre un des premiers monuments russes résolument marqués par le réalisme.

Le succès rencontré alors par Opekušin est tel qu'il peut réutiliser les modèles de monument consacrés à l'écrivain lors du concours de 1875 pour d'autres villes. Puis, la ville de Saint-Pétersbourg, toujours jalouse de sa rivale moscovite pour l'appropriation de la mémoire du poète, rassemble rapidement 10 000 roubles par souscription pour s'offrir à son tour un monument original à son effigie, chose faite en 1884. Le sculpteur réalise enfin un buste en bronze de Pouchkine l'année suivante pour Kišinev (aujourd'hui Chisinau en Moldavie)[244].

b. La collaboration salutaire avec Mikešin

C'est une rencontre qui change le cours de la carrière d'Opekušin, celle Mihail Mikešin (1835-1896). Ce dernier lui est présenté par Jensen à la fin des années 1850[245]. Convaincu par les qualités de son collègue, Mikešin le recrute pour une des plus grandes réalisations de sa carrière, celle du monument commémoratif du millénaire de la Russie à Novgorod, énorme composition à plus de cent personnages. Opekušin y prend part aux côtés des meilleurs sculpteurs de sa génération, et c'est le début d'une collaboration qui marque un tournant dans sa carrière. En effet, les deux artistes sont à nouveau amenés à travailler ensemble au monument consacré à Catherine II inauguré à Saint-Pétersbourg en 1873 (fig.241). Le projet est de Mikešin – rappelons qu'il n'est pas sculpteur de formation – tandis que la figure de l'impératrice est de Čižov et les personnages aux pieds de celle-ci sont réalisés par Opekušin. En même temps, les deux collaborateurs imaginent ensemble le monument à Grejg, dont il a déjà été question plus haut.

Ainsi, Opekušin décide de consacrer tous ses efforts à la réalisation de monuments. Il s'écarte du parcours classique de la carrière des sculpteurs, et n'expose quasiment jamais à l'Académie : la seule œuvre qu'il enverra jamais est le buste de Pouchkine, destiné lui aussi à un monument en l'honneur du poète en 1884. Il refuse de partir pour l'étranger, arguant qu'en

---

[243] Lettres à Stasov, du 5 mars 1875 et du 3 février 1876, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 216 et 258.

[244] Ol'ga DAVYDOVA, *Akademik iz krepostnyh*, *op. cit.*, p. 26-28.

[245] *Ibid.*, p. 12.

tant que Russe, il se sentait obligé de travailler en Russie, pour la Russie[246]. Ni reconnu comme *akademik*, ni pensionnaire à l'étranger, Opekušin se consacre entièrement, à partir du succès de son *Pouchkine* moscovite en 1880, à la participation à des concours de projets monumentaux. Il participe, rien que dans le cours de l'année 1882, à quatre concours différents, alors même qu'il est en train de réaliser le *Pouchkine* de Saint-Pétersbourg. Au concours anonyme de Pâtigorsk pour le monument au poète Lermontov, Opekušin remporte le premier prix, après deux concours n'ayant pas donné satisfaction, face à des sculpteurs comme Zabello, Antokol'skij ou Lavereckij. En même temps il participe aux concours pour des monuments à Karl von Baer pour Derpt (fig.242), à Alexandre II pour Moscou et également pour Kišinëv[247]. A l'issue du concours pour la statue de von Baer, organisé, tout comme la souscription, sur l'initiative du tsar, Opekušin peut réaliser la statue en bronze qui sera inaugurée en 1886. C'est seulement en 1889 qu'est achevée et installée la statue de Lermontov à Pâtigorsk[248].

c. Le plus prolifique des monumentaliste

Mais Aleksandr Opekušin doit la plus grande partie de sa carrière dans la sculpture monumentale, ou en tout cas de ses bénéfices, à un meurtre. En effet, si l'on s'attarde sur la liste des œuvres du sculpteur dans les années 1880, et même par la suite, on s'aperçoit bien vite que son succès vient principalement des commandes de monuments consacrés au tsar libérateur Alexandre II, assassiné en 1881. À partir de ce moment-là, d'ailleurs, on constate que l'explosion relative du nombre de monuments en Russie doit en réalité beaucoup au tsar défunt, dont les villes de l'empire sont nombreuses à vouloir une effigie commémorative.

Opekušin obtient la première commande d'un monument au tsar libérateur aux confins de la Russie, dans la ville d'Astrahan (fig.243) : il s'agit d'une sculpture en bronze représentant le souverain défunt en pied datant de 1884.

Soit que le monument produisit alors un effet grandiose sur le public de l'époque, soit que la frénésie de consacrer des monuments à celui qui avait aboli le servage fit rage, toujours est-il que, pour la première fois dans le pays, le monument est reproduit à l'identique dans plusieurs villes immédiatement après. Ainsi, Nikol'skoe et Argunovo (1885), Pskov et Kišinev (1886), Semenovka (1887), Vladimir (1913) reçoivent chacune leur statue impériale. Cela ne

[246] *Ibid.*, p. 46.
[247] *Ibid.*, p. 32-38.
[248] Kirill Gelievič Сокол, Кирилл Гелиевич SOKOL, *Монументальные памятники Российской империи каталог Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, *op. cit.*

l'empêche pas de façonner à nouveau l'effigie du tsar dans des projets originaux à d'autres occasions : ce fut le cas, notamment, pour le grand monument décidé par Alexandre III pour honorer la mémoire de son père à l'intérieur même de l'enceinte du Kremlin de Moscou (fig.245). Ce monument, réalisé sur proposition de la Douma municipale de Moscou et ayant suscité la tenue de trois concours successifs dans les années 1880, est surveillé personnellement par l'empereur, si bien que c'est son choix qui finit par l'emporter contre l'avis du jury, pour le plus grand plaisir d'Opekušin.

La carrière de ce sculpteur est donc, jusqu'au bout, couronnée de succès, et le mit à l'abri de la précarité financière dont souffraient alors tellement d'artistes. Il faut dire que la cour a su se montrer généreuse envers cet ancien serf : dès sa participation au monument de Novgorod, il est doté d'une pension annuelle de plus de mille roubles. Cette somme atteint trois mille roubles lorsqu'il achève le grand monument à Alexandre III en 1913. Il s'agit donc d'un sculpteur comblé, bien qu'il ait dû attendre longtemps son titre d'*akademik* et une certaine reconnaissance de l'institution. Mais cette carrière est révélatrice à plus d'un titre des réalités du monde de la sculpture russe dans le dernier tiers du siècle.

d. Concours et reproductions

On l'a vu, Opekušin a remporté de nombreux concours pour accéder au rang de monumentaliste le plus prolifique de sa génération. Son mérite semble reconnu alors par les juges du goût de l'époque, et par les notables chargés du choix de l'artiste chargé d'embellir leur ville d'une de ses œuvres. Mais la victoire lors des concours est marquée par un très fort antagonisme entre sculpteur, des jalousies et des rancœurs qui s'expriment parfois avec beaucoup de mauvaise foi. On trouve par exemple dans la correspondance d'Antokol'skij des mentions de sa participation à des concours russes, alors que lui-même est déjà à l'étranger. Plus jeune qu'Opekušin de seulement sept années, il réfléchit en même temps que lui à certains concours importants, à commencer par le monument moscovite pour Pouchkine. Dès 1873, quand est annoncée la compétition, Antokol'skij en parle avec Stasov, et ne renonce à participer que parce qu'il est alors trop occupé, et pense avoir d'autres occasions[249]. L'année suivante, il a déjà changé d'avis et propose un projet au jury[250], sans succès. Contrairement à Opekušin, il ne saisit pas bien les attentes des commanditaires, qui sont très attentifs à la faisabilité du monument et à son prix. Antokol'skij propose en effet, non la simple effigie du

[249] Lettre du 15/27 avril 1873 à Stasov, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 74-75.
[250] Lettres du 12/22 juillet 1874 et du 14 octobre/2 novemrbe à Stasov, *Ibid.*, p. 172 et 193.

poète en pied, mais une grande composition où il trône, assis en haut d'une sorte de rocher que gravissent les personnages célèbres de ses œuvres.

L'incompréhension dont croit être victime le sculpteur se reflète dans la volonté d'éviter désormais les concours. Il sollicite ainsi en 1876 la baron Gincburg, son mécène principal, pour obtenir directement une commande pour un monument à Oršanskij[251] ; par la suite, il apprend, en 1881, que la statue d'Alexandre II sera confiée à un sculpteur sur un concours réservé à quelques-uns, dont lui, et pour s'éviter cette tâche il envoie un devis préalable de 20 000 roubles dans l'espoir qu'on le dispense d'un concours où le jury semble l'attendre en particulier. « Les concours, explique-t-il, ne sont faits que pour ceux que le gain attire »[252]. Et, pour Antokol'skij, la rancœur s'accumule, contre un système qui ne lui a jamais vraiment donné sa chance dans la sculpture monumentale – à part pour la reproduction de sa statue de *Pierre le Grand* installée en 1883 dans les jardins de la résidence d'été des tsars à Peterhof selon le vœu d'Alexandre III – ou contre ses adversaires heureux aux concours, en particulier cet Opekušin qui savait si bien devancer les avances des jurys. Le ton monte en 1885 entre les deux sculpteurs par voie de presse interposée, et Antokol'skij écrit un article qui ne sera finalement pas publié mais qui donne un aperçu de ce que pouvait être le monde de la sculpture monumentale en Russie à ce moment-là :

> « Il est incompréhensible pour M. Opekušin qu'il y ait des gens dont les principes se tiennent au-dessus des aspects financiers ; sinon, il ne m'aurait pas demandé de réponse à la question « est-ce bien honnête de se comporter ainsi envers ses camarades, réalisant hors concours le monument du tsar défunt » ? Je demande à mon tour : est-il bien honnête de la part de M. Opekušin de me poser une telle question, et de se taire à propos des autres projets qui ont été établis tout aussi bien hors concours ? Mais je répondrai seulement pour ce qui me concerne, et bien volontiers.
>
> Je ne participe pas aux concours justement parce que je ne négocie pas avec mon sentiment. Je laisse les affaires monumentales aux maîtres pour qui toute sorte d'art n'est pas une fin, mais un moyen. Si j'ai fait maintenant le projet de monument au défunt souverain, c'est, tout d'abord, parce qu'il est advenu qu'aucun des deux concours n'avait été concluant, et ensuite parce que j'avais des raisons particulières, que j'avais le droit de taire jusqu'à présent »[253].

La querelle entre les deux sculpteurs concerne le monument à Alexandre II, et la volonté dont ils s'accusent mutuellement de vouloir esquiver les concours. Ceci est bien évidemment révélateur de l'influence du système autocratique sur la production monumentale sculptée : l'alternance entre concours « honnêtes » et choix personnel du prince rend hasardeuses les participations et influence les projets artistiques eux-mêmes. D'un côté, le sculpteur qui a

[251] Lettre de mars 1876 à Stasov, *Ibid.*, p. 262.

[252] Lettre à Mamontov, 30 août 1881, *Ibid.*, p. 433.

[253] Article écrit en 1885, mais publié seulement après la mort du sculpteur dans le recueil : Vladimir STASOV, *Izbrannoe živopis', skul'ptura, grafika v dvuh tomah*, Moscou Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'tsvo « Iskusstvo », 1950, 2 vol. (693, 499 p.) p., p. 1001.

échoué aux concours et se retranche derrière sa liberté artistique pour les refuser hautainement, de l'autre le sculpteur quasi-officiel des monuments russes de la décennie, qui passera parfois par-dessus les concours, mais qui finalement donnera raison à son adversaire lorsqu'il se plaint, à la fin de sa vie, de ce que les commandes impériales lui ont ôté toute indépendance esthétique, lui garantissant une sécurité financière au prix de son autonomie créatrice[254].

La deuxième particularité caractéristique de cette période commençant dans les années 1860 est l'ampleur nouvelle prise par la reproduction des œuvres par le moyen du bronze. C'est un des grands ingrédients du succès d'Opekušin dans les années 1880, dans la mesure où il parvient à vendre le même monument à plusieurs villes en faisant fondre à diverses reprises le même modèle de la statue d'Alexandre II. Les bénéfices de l'opération sont considérables et de plusieurs ordres. Il s'agit tout d'abord de gains financiers, dans la mesure où le sculpteur voit ses œuvres commandées par des institutions municipales sans avoir à engager autant de frais que s'il devait recréer un original. C'est également un gain de temps pour exactement la même raison. Enfin, c'est l'occasion pour lui, à chaque installation dans une nouvelle ville, d'accroître sa notoriété et donc de favoriser la suite de sa carrière dans la plastique monumentale. Les œuvres d'Opekušin étaient systématiquement fondues, dans les années 1870 à 1890, par l'usine Moran à Saint-Pétersbourg, qui avait pris le relais de la firme autrefois possédée par le Herzog Maximilien, président de l'Académie des arts, et ensuite passée sous la coupe de Peske, Genke et Moran puis uniquement de ce dernier à la fin des années 1860[255]. La possibilité de la reproduction d'œuvres de grand format est donc une des recettes du succès d'Opekušin, mais sans avoir encore l'extraordinaire ampleur que ce phénomène prendra dans les années 1910.

.

3. Une autre forme de monumentalité : la sculpture décorative monumentale

Le nombre de monuments russes, comme nous venons de le voir, est extrêmement limité dans les années 1870 et 1880. La statuomanie ne se fait pas encore sentir dans l'empire russe. Un débouché intéressant pouvait cependant être trouvé dans la sculpture décorative monumentale. On ne retrouve pas forcément, dans ce domaine, le même genre de profil artistique, bien que

[254] Ol'ga DAVYDOVA, *Akademik iz krepostnyh*, *op. cit.*, p. 63.

[255] Marie-Amélie THARAUD, « La Russie : une esthétique européenne aux confins de l'Asie » Jean-Michel LENIAUD, *L'art nouveau*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'Art et les grandes civilisations 39 », 2009, 1 vol. (619 p.) p. 194.

des recoupements apparaissent. L'étude exhaustive consacrée par Ol'ga Krivdina aux sculptures de Saint-Pétersbourg en 2007[256], qui a répertorié dans un unique ouvrage toutes les sculptures ornant les rues et les façades de la capitale impériale, nous permet d'avoir, pour ce qui concerne cette ville, une vision complète des sculpteurs amenés à travailler dans l'orbite de la sculpture décorative en lien avec l'architecture. Nous nous contenterons dès lors de cette ville, la plus importante, en l'absence de travaux aussi fiables et complets pour les autres centres artistiques de l'empire.

Les années 1870 et 1880 ne se distinguent pas par un grand dynamisme architectural à Saint-Pétersbourg. La construction de nouveaux hôtels particuliers ou palais n'atteint pas en ces années la fréquence qu'elle aura dans les années 1900 et 1910, aussi les sculpteurs ne se voient-ils pas souvent sollicités pour participer à la décoration des façades, frontons et attiques de bâtiments pétersbourgeois pendant cette période. Mais la caractéristique essentielle de la sculpture décorative monumentale est alors la domination presque sans partage d'un seul sculpteur, David Jensen (1816-1902), qui accapare la grande majorité des commandes à cette période. Sculpteur danois arrivé en Russie en 1841, Jensen comprend très vite le parti qu'il peut tirer de ses talents, et du succès du style alors en vogue auprès de la noblesse et qu'il incarne parfaitement, le sage classicisme hérité des années passées à côtoyer Thorvaldsen à l'Académie royale de Copenhague. Dès 1845, il crée, conjointement avec le sculpteur Ivan Rejmers (1818-1868) un atelier destiné à répondre à la demande des sculptures décoratives de la ville de Saint-Pétersbourg. Ce dernier fonctionne jusqu'à 1895 : un inventaire des travaux réalisés est mentionnée dans un petit livret paru en 1885 sous le titre *Description des travaux réalisés par la première firme russe de décorations extérieures des bâtiments, existant depuis le 15 juin 1845, du sculpteur Dav. Iv. Jensen, 43, perspective Kamenno-Ostrovskij*[257]. Cette entreprise, située dans l'atelier du sculpteur, à l'endroit où viennent apprendre auprès du maître les jeunes Podozërov, Opekušin puis, plus tard, Bernstamm, participe à la décoration de dizaines d'immeubles dans le capitale et aussi dans d'autres villes comme Moscou ou Kiev. Parmi les plus célèbres, on peut citer le palais Belosel'skij-Belozerskij (fig.246), à la fin des années 1840, l'hôtel Europe (fig.247) au milieu des années 1870, tous deux situés sur la prestigieuse perspective Nevski, ou encore le Palais Marijnskij et le Nouvel Ermitage. Les atlantes, figures féminines et masculines ou autres angelots se multiplient sur les façades

[256] Ol'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, *op. cit.*

[257] David IENSEN, *Opis' proizvedennym rabotam pervogo v Rossii terrakotovogo zavedeniâ dlâ naružnyh ukrašenij zdanij, suŝestvuûŝego s 15 iûnâ 1845 goda, skul'ptora Dav. Iv. Iensena*, Saint-Pétersbourg, V. Kene, 1885.

pétersbourgeoises, occupant l'essentiel du temps de Jensen. S'il ne peut ainsi consacrer que peu d'efforts à la participation aux concours pour des projets monumentaux, c'est sans doute aussi en partie parce qu'il est encore de nationalité étrangère, et ce jusqu'à 1857. Il se plaint d'ailleurs en 1887 d'avoir été écarté du concours moscovite pour le monument à la mémoire d'Alexandre II[258]. Mais son travail dans la sculpture décorative compense largement ce relatif désavantage : dans ce domaine, il ne laisse que très peu de place aux autres sculpteurs durant cette période.

Les autres sculpteurs qui obtiennent des commandes doivent se contenter de certaines niches. Ainsi, Robert Bah se manifeste avec une seule sculpture décorative en 1891, un *Génie de l'art* pour la façade de l'immeuble de la Société impériale d'encouragement des arts… dans laquelle il enseigne depuis 1886. Le même phénomène s'observe pour Matvej Čižov, qui obtient, avec son collègue Bauman, la réalisation des sculptures ornant la façade de l'institution créée par le baron Stieglitz pour l'enseignement du dessin industriel en 1889 (fig.248 et 249), alors qu'il y enseigne depuis dix ans[259].

L'autre possibilité offerte aux sculpteurs qui ne bénéficient pas de ce genre de favoritisme est la décoration intérieure de certains bâtiments. Deux édifices religieux sont ornés d'œuvres de Popov : les chapelles du palais du Grand-Duc Pavel Aleksandrovič sur le quai des Anglais (1868) et du château Mihailovskij (années 1880). Ce n'est que dans les années 1890, et sans doute faut-il y avoir une faveur de l'Académie devant les sollicitations fréquentes de Popov dans ses années de précarité, qu'il obtient la grande commande de réaliser les modèles des figures destinées à l'attique du Palais d'hiver (fig.250), commande qui l'occupera plusieurs années. Quant à Ober il décore de quatre bas-reliefs la chapelle des chanteurs de la cour. Lavereckij se rabat sur des cheminées, et Podozërov sur des reliefs décoratifs pour des cloches. Šreder obtient une commande pour décorer d'une statue l'escalier d'honneur du bâtiment de l'État-major sur la place du Palais.

Les deux seules exceptions à ces pis-allers sont Podozërov, qui reçoit la charge de réaliser les reliefs décoratifs de l'hôtel Rossiâ en 1871 (fig.251) et ceux de l'hôtel particulier Liharev en 1877-1879, et Opekušin qui, en 1890, s'occupe du fronton du bâtiment de la Première Société

---

[258] La lettre, rédigée dans un Français approximatif le 20 avril 1887, est adressée au secrétaire général de l'Académie et commence ainsi : « Monsieur, Le fait de mon noninvitation à concourrir aux travaux pour un modèle de monument pour feu Sa Majesté l'Empereur Alexandre II, doit donner la preuve au dehors que l'on peut attendre de moi rien d'acceptable. Cette pensée touche mon honneur d'artiste de bien près, et me fait beaucoup de peine, d'autant que je suis le plus ancien des académiciens, et depuis trente ans sujet russe, que pendant tout le courant de ce temps j'ai prouvé par la résolution des différents programmes d'exécution de plusieurs travaux, mon savoir et ma capacité ». R.G.I.A., ф. 789, оп. 14, 1844, д. 16, л. 75.

[259] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 476.

de Crédit mutuel (fig.252-253). Est-ce véritablement un hasard si les deux sculpteurs qui reçoivent à Saint-Pétersbourg des commandes de sculptures décoratives sans être eux-mêmes employés permanents des institutions commanditaires sont deux élèves de Jensen ? On se souvient qu'Opekušin avait longtemps travaillé auprès de lui dans sa fabrique de terres-cuites. Il continue donc, bien après son départ, à bénéficier de sa réputation.

E. Le portrait, débouché régulier

1. Place des portraits dans la production des sculpteurs

Devant la prédominance de quelques noms dans les domaines les plus visibles de l'art de la sculpture, parfois les plus lucratifs, que sont la statuaire monumentale ou la sculpture décorative, et la faiblesse des commandes privées d'œuvres de taille conséquente, un des débouchés les plus sûrs pour l'ensemble des sculpteurs reste le portrait. Il n'y a rien d'original à cela, évidemment, mais il est intéressant de voir à quel point les sculpteurs qui obtiennent le moins de commandes monumentales sont ceux qui exposent le plus de bustes dans les différentes expositions. Certains s'en font même un domaine de spécialité, notamment lorsqu'après leurs études financées par l'Académie, les grandes œuvres en ronde bosse s'avèrent plus difficiles à pratiquer.

Parmi les sculpteurs les plus prolifiques en bustes, d'après ce qu'en révèlent les envois aux expositions de l'Académie, de la Société d'exposition des œuvres d'art ou de la Confrérie des expositions artistiques ambulantes de ces deux décennies, on compte Robert Bah avec 38 bustes sur les 58 œuvres qu'il expose, Čižov (16 sur 32), Lavereckij (15 sur 40), Podozërov (19 sur 25), Bernstamm (14 sur 14). On ne retrouve en revanche quasiment aucun buste parmi les rares envois de Šreder, Opekušin, Popov, von Bok. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, à l'instar de Bernstamm qui, dans la partie russe de sa carrière au début des années 1880, se consacre déjà exclusivement aux portraits, c'est Podozërov qui expose la plus forte proportion de bustes : si l'on se souvient des récriminations de sa veuve relatives au manque de commandes privées dont aurait bénéficié son époux, on doit ici en conclure qu'elle évoquait principalement les œuvres de grande taille. Dans le domaine des bustes, en revanche, le professeur Podozërov pouvait plus aisément répondre aux commandes : on compte parmi les personnalités représentées, outre les professeurs défunts de l'Académie et les souverains, des hauts fonctionnaires, des officiers supérieurs, et de simples particuliers.

Bernstamm n'est pas le seul à exposer uniquement des bustes : c'est aussi le cas de trois artistes qui ont en commun d'être des femmes : Mariâ Annënkova, Žozefina Polonskaâ, Vera Bezpalceva se consacrent exclusivement aux portraits, et d'ailleurs sur les cinq bustes qu'envoie la première aux expositions de l'Académie, quatre sont des portraits féminins.

La qualité des personnes représentées montre différentes optiques adoptées par les sculpteurs dans leur activité de portraitiste. On peut tenter de définir quatre catégories de bustes, ou d'emplois possibles des bustes : le buste de commande privée, qui représente bien sûr une large part de la production de portraits et sur lesquels nous ne nous appesantirons pas, le buste de l'empereur, le buste de célébrités, et enfin le portrait destiné aux monuments funéraires.

2. Portraits funéraires

La sculpture funéraire recommence, à partir des années 1860, à faire appel à des sculpteurs confirmés. La période précédente avait préféré les monuments simples, surmontés d'une croix, refusant les modèles classiques hérités des sculpteurs de la fin du siècle précédent, et ainsi n'avait aucunement besoin des talents d'un sculpteur. Ce n'est qu'ensuite que les tombeaux s'ornent de plus en plus des portraits de la personne défunte, dans une optique stylistiquement plus réaliste : l'appel à des sculpteurs se fait plus fréquent, bien que de nombreux ateliers de monuments funéraires soient spécialisés dans la vente aux particuliers : on en compte 28 en 1894[260]. Ainsi, dans les années 1860 se multiplient les bustes et bas-, reliefs ornant les tombes du défunt de son portrait. Krejtan, von Bok en sont notamment les principaux représentants. Dans les années 1870, on note la commande de deux bustes au sculpteur franco-polonais Servais-Godebsky (monuments de Matvej Viel'gorodskij, musicien, en 1875, et de Vasilij Samojlov, comédien), ce qui témoigne de sa renommée lors de son séjour de quelques mois en Russie. C'est Gincburg qui se charge du portrait de Musorgskij en médaillon (1885) ainsi que du buste et du panneau qui ornent le monument au compositeur Borodin en 1889, qui donne à voir un certain hiatus entre le portrait de tendance réaliste et le reste du monument pensé par l'architecte dans le style néo-russe. Lavereckij, un des portraitistes les plus réguliers des années 1870 et 1880, a l'honneur de représenter Dostoïevski dans un buste en bronze en 1883. Zabello, dont certains bustes figurent aux expositions ambulantes, réalise celui du compositeur Nikolaj Serov en 1885, lui qui avait déjà sculpté

[260] Aleksandr KOBAK, *Istoričeskie kladbiša Sankt-Peterburga*, 2e éd., Moscou Saint-Pétersbourg, Centrpoligraf, Russkaâ Trojka SPB, 2011, 797 p., p. 109-111 ; V. ERMONSKAA et G. NETUNAHINA, *Russkaâ memorial'naâ skul'ptura*, *op. cit.*, p. 116.

celui d'Aleksandr Herzen pour sa dernière demeure niçoise. Podozërov, le portraitiste si prolifique de cette période, s'illustre dans la plastique funéraire avec deux bas-reliefs et un buste dans les cimetières de Saint-Pétersbourg dans les années 1880, tout comme Bernstamm avec deux commandes.

On compte une seule femme parmi les sculpteurs de la plastique funéraire, Polonskaâ, qui est préférée à Antokol'skij pour réaliser le buste d'Ivan Tourgueniev. La sculpture funéraire n'apparait donc pas en Russie comme un substitut, pour les femmes, à la statuaire publique qui serait l'apanage des hommes, comme cela est le cas en France d'après les recherches d'Anne Rivière[261]. C'est que le portrait, qu'il finisse ou non sur les tombeaux, était surtout un débouché sûr pour tous les artistes, contrairement aux rares projets monumentaux.

Les bustes destinés aux monuments funéraires sont les seuls que daignent exposer les deux grands monumentalistes de la période. Bien qu'il soit essentiellement occupé à des monuments et peu portraitiste dans l'âme, Šreder s'emploie à répondre à la commande de la famille d'un ingénieur, Ernest Ketrits, en 1887. Quant à Opekušin, il modèle le bas-relief du monument de P.A. Dubovickij au monastère Donskoj[262].

3. Sculpter des célébrités

Provoquer la commande : voilà sans doute une des grandes préoccupations de nombreux sculpteurs, notamment dans les stratégies qu'ils développent dans le choix de leurs envois aux différentes expositions artistiques. La première option, la plus prestigieuse, est de sculpter l'effigie du souverain régnant ou de ses prédécesseurs, afin d'espérer que ce dernier – ou, au pire, un autre acheteur – en fasse l'acquisition. Antokol'skij, avec sa statue de Pierre le Grand, semble lancer la mode de ses représentations : après lui, quatre sculpteurs vont sculpter son portrait au début des années 1870 (Dylev, Ustratov, Ovčarenko, Šreder, fig.254). Le souverain le plus représenté est évidemment Alexandre II, surtout après son assassinat (Menert de son vivant, puis Popov, Podozërov, Adamson, Braga, Stadnickij, Timašev après sa mort). Enfin, Alexandre III est représenté sous son règne qu'une seule fois en buste, par Adamson, Braga et Bauman. Adamson est le seul sculpteur dont on soit sûr que sa stratégie ait marché. Vejcenberg avait quant à lui mis à prix pour 500 roubles le portrait de la tsarine : le fait de

[261] Anne RIVIERE « Un substitut de l'art monumental pour les sculptrices : la sculpture funéraire (1814-1914) », in Catherine CHEVILLOT et Laure de MARGERIE (eds.), *La sculpture au XIXe siècle: mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, France, N. Chaudun, 2008, 480; p. 422-429.

[262] V. ERMONSKAA et G. NETUNAHINA, *Russkaâ memorial'naâ skul'ptura*, *op. cit.*, p. 106.

l'avoir réalisé en marbre et proposé ainsi directement à la vente, en 1887, montre que l'espoir était grand de le voir acquis.

Mais une des opportunités possibles est également de populariser une effigie d'une célébrité russe, écrivain, penseur ou artiste, qui puisse trouver sa place dans les intérieurs d'un public éclairé. Ainsi, le regard des visiteurs peut régulièrement tomber, lors des expositions, sur les visages de ces illustres hommes, contemporains ou disparus depuis plus ou moins longtemps. On trouve quelques personnages anciens (*Socrate* par Drago et *Cicéron* par Volkov à Odessa en 1875), de la Renaissance (*Raphaël* et *Michel-Ange,* par Kafka en 1887), ou des écrivains : Tourgueniev par Zabello (1879), par Antokol'skij et par Polonskaâ comme mentionné précédemment, puis par Bah (1887), Pouchkine (Opekušin lui consacre un de ses seuls bustes, Bah, Polonskaâ), Dostoïevski (Bernstamm, Bah), mais encore bien d'autres.

L'enjeu est bien évidemment commercial : la représentation à de multiples reprises de ces hommes illustres doit être vue comme la volonté, d'une part, de voir son œuvre achetée à des fins de décoration intérieure, mais surtout – et la plupart de ces œuvres sont d'ailleurs exposées dans leurs versions en plâtre – de pouvoir envisager une reproduction à de multiples exemplaires, bref, de réaliser une bonne opération financière. C'est d'ailleurs ce que sous-entend Antokol'skij lorsqu'il évoque le buste qu'il réalise, sur demande de Stasov, juste après la disparition de son ami Ivan Tourgueniev :

> « En ce qui concerne le buste de Tourgueniev, je n'aurais rien accepté de faire, sans votre rappel et votre souhait. Il me semblait que cela relevait de l'exploitation commerciale. Peut-être suis-je excessivement scrupuleux? Mais maintenant tout est fait, c'est-à-dire tout ce que j'ai pu (…).
>
> Étant donné qu'il y a de bonnes gens qui souhaitent posséder un buste de Tourgueniev et ne peuvent y consacrer une trop forte somme, alors oui Eliasik [Gincburg][263] peut éditer ce buste en terre cuite. Seulement, pas en mon nom ni pour mon bénéfice.
>
> Je n'irai pas plus loin que le petit bronze. J'ai déjà communiqué les prix à Eliasik: en marbre, 2000 roubles, en petit format, 600 roubles, en bronze grandeur nature 600 roubles, en petit format 150.
>
> Je pense qu'à de tels prix on ne trouvera guère d'amateurs, car c'est cher»[264].

Antokol'skij touche ici le point sensible de la carrière de nombreux sculpteurs. Vendre, c'est d'abord plaire : lui-même sera toujours écartelé entre une liberté artistique revendiquée et ses sempiternels ennuis financiers. Ce qu'il méprise ici, c'est le côté commercial de l'art. La reproduction de ses œuvres en plusieurs exemplaires ne semble pas lui faire horreur si et

[263] Ginsburg se proposait de servir d'intermédiaire entre Antokol'skij, établi en France, et les marchands de Saint-Pétersbourg.

[264] Lettre à Stassov de Biarritz, 23 septembre 1883, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 513-514.

seulement si les quantités ne dépassent pas quelques unités. Au-delà, cela ressemble à du dévoiement.

Mais nombre de sculpteurs semblent s'en être accommodés. Le cas de Robert Romanovič Bah est éclairant : il présente en effet à l'exposition académique de 1887 sept bronzes représentant les écrivains Žukovskij, Gogol, Tourgueniev, Krylov, Dostoïevski, Pouchkine, et le compositeur Liszt. La présence exclusive de noms illustres parmi les portraits présentés cette année-là ne doit pas nous laisser de doute quant à l'objectif poursuivi par le sculpteur. Mais il convient ici de préciser un détail éclairant : son père, Robert (Roman) Ivanovič (1819-1904) n'est autre que le directeur, depuis 1859, de l'usine de fonte du bronze Nicholls & Plincke[265], ou « Magasin anglais », où a travaillé notamment comme modeleur le père d'Opekušin pendant quelque temps dans une succursale provinciale[266]. Robert R. Bah collaborera par la suite avec les usines de fonte de bronze de Kasli, en Oural, comme certains de ses collègues. Il est plus que probable que la reproduction massive de ses portraits d'hommes illustres par la firme de son père ait été un des objectifs majeurs de la stratégie d'exposition du sculpteur de 28 ans, qui n'avait pas encore bénéficié de commandes majeures, son monument à Glinka datant du début du siècle suivant.

Cette question nous amène à un dernier point concernant le monde de la sculpture et des sculpteurs en Russie, qui est bien évidemment fondamental pour beaucoup d'entre eux : celui du rapport entre les artistes et la production des bronzes. En effet, on ne peut comprendre les parcours et les choix de très nombreux artistes sans prendre en compte les conditions de réalisations de leurs œuvres et de leur intégration à un marché de l'art qui n'a pas encore, au demeurant, atteint son développement maximal notamment dans le domaine des bronzes d'art.

F. Le bronze

1. Un débouché prometteur

Les livrets des expositions sont peu diserts sur les propriétaires des œuvres présentées, et cela est compréhensible puisque la plupart du temps, ces dernières sont exposées avant d'être vendues. Cependant, certains sculpteurs n'hésitent pas à exposer des œuvres déjà vendues, en mentionnant spécifiquement à qui dans la notice de l'œuvre. La pratique de ce genre de

[265] « BAH, Robert Ivanovič », in AKADEMII HUDOZESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, *op. cit.*

[266] Ol'ga DAVYDOVA, *Akademik iz krepostnyh*, *op. cit.*, p. 12.

publicité incite à mentionner, le plus souvent, les œuvres qui ont été achetées par des personnalités remarquables. C'est une des raisons, avec bien évidemment la question de la possibilité financière d'acquérir des sculptures, qui expliquent la forte proportion des membres de la famille impériale au sens large parmi les propriétaires évoqués par les artistes. Nous avons donc, grâce à cela, un aperçu, certes partiel mais assez parlant, des goûts des princes de la Russie impériale en termes de sculpture. Si, d'un côté, le tsar tend à acheter des œuvres de grande dimensions, la plupart du temps en marbre, à thème historique et mythologique, ou encore des portraits impériaux, en revanche c'est vers un tout autre type d'œuvre que se dirigent grands-ducs et grandes-duchesses.

Mis à part quelques portraits d'eux-mêmes dont les grands-ducs Kirill et Boris Vladimirovič semblent friands (bustes en bois d'Adamson, 1887), c'est généralement vers la sculpture de genre destinée à la décoration intérieure que se porte leur intérêt. Ainsi, le comte Stroganov acquiert l'œuvre romaine de Čižov *Auprès du puits* et le prince Vâzemskij une *Scène de la vie caucasienne* d'Evgenij Lansere (1872). Mais la grande majorité des œuvres acquises est plus spécifiquement du domaine de la sculpture animalière. Le prince Naryškin acquiert un *Pastoureau* de Lansere en 1872, avant que le grand-duc Nikolaj Nikolaevič ne lui achète, quant à lui, deux *Portraits de chevaux*. Le Tsarévitch avait lui aussi acquis une *Étude de deux têtes de chevaux* par Mariâ Amilahvari en 1874, puis dans les années 1880 Ober séduit à son tour les altesses, son *Carlin* (grande-duchesse Aleksandra Iosifovna, 1889, fig.255), un *Chien* (grand-duc Konstantin Konstantinovič, 1886, et un autre pour le prince Bobrinskij en 1893), un *Aigle* (grand-duc Dmitrij Konstantinovič, 1889), et pour finir son groupe *Lutte d'aigles* (Nikolaj Mihailovič, 1895).

Ces artistes ne sont pas du tout les mêmes que ceux que nous avons évoqués pour la sculpture monumentale, funéraire ou de portraits. Cela est déjà révélateur d'une chose, à savoir que la sculpture animalière, ou plus généralement la petite sculpture d'intérieur, de genre notamment, est un domaine où pouvaient se développer les talents d'artistes que leurs rapports trop ténus à l'Académie avaient écarté des autres domaines, plus traditionnels en Russie, de la sculpture.

Si la sculpture russe des deux premiers tiers du siècle s'est développée essentiellement autour de la réflexion sur des œuvres monumentales, ou liées avec de grands projets architecturaux, en revanche à partir des années 1860 le développement du genre dans la production sculptée rend centrale la place des thèmes relatifs aux scènes de la vie quotidienne, et, partant, à la petite sculpture d'intérieur. On se souvient que les années 1871-1873 ont été fondamentales

dans l'affirmation du genre avec, après le jalon majeur que fut l'œuvre à caractère historique *Ivan le Terrible* d'Antokol'skij, les sculptures de genre *Premier Pas* de Kamenskij et *Paysan dans le malheur* de Čižov. Cependant, ces trois œuvres sont de grandes dimensions, et ont toutes trois été, entre autre, traduites en marbre, leur conférant pratiquement un caractère monumental.

Mais à côté de ces œuvres, dont l'achat ne pouvait être le fait que des mécènes les plus importants de l'époque – le tsar et P. Tret'âkov, en l'occurrence – se développe de plus en plus la sculpture de petites dimensions. Le public est demandeur : nous l'avons vu à travers l'exemple des achats princiers. Cependant, les grands aristocrates ne constituent plus qu'une part assez minoritaire des acheteurs potentiels d'un tel type de sculpture. Le développement industriel de la Russie, et par conséquent d'une bourgeoisie marchande et financière étend le marché potentiel, et les débouchés d'un tel genre de productions. La nouvelle bourgeoisie, prompte à manifester sa réussite et son enrichissement par des décorations intérieures luxueuses, apparait alors comme un débouché certain pour les sculpteurs boudés par les réseaux académiques et les commandes officielles.

Ainsi, les sculpteurs qui profitent de ce contexte sont des artistes souvent en marge de l'Académie. Les auteurs les plus prolifiques sont alors Nikolaj Liberih (1828-1883), Artëm Ober (1843-1917), Evgenij Lansere (1848-1886), Léonid Pozen (1849-1921), Nikolaj Liberih (1828-1883). Parmi eux, un seul a été suivi un parcours complet à l'Académie, Liberih, mais après des débuts comme soldat autodidacte. Ober est parti de Saint-Pétersbourg pour Paris sans terminer la formation académique pétersbourgeoise, et ne sera *akademik* que dans les années 1890. Quant à Pozen et Lansere, ce sont tous deux des autodidactes. Ces artistes ne participent guère aux activités monumentales, seul Ober réalise un buste de Catherine II, mais rien n'atteste leur participation à des concours. Leurs inclinations naturelles ne les y incitaient pas, et leur parcours relativement en marge des circuits académiques ne disposait personne en leur faveur. La petite sculpture d'intérieur a donc représenté une aubaine pour leurs carrières.

2. Les bronzes artistiques en Russie

Le nombre de fabriques où les sculpteurs pouvaient fondre leurs œuvres en bronze est assez réduit en Russie. La difficulté à faire naître une véritable industrie dans ce domaine vient pour partie de la politique douanière. Le déclin de la création des bronzes artistiques en Russie date

des années 1860 et 1870, période où les taxes douanières sur le bronze sont divisées par six environ, avec pour résultat que le volume du bronze importé en Russie est multiplié par 44. Les fabriques russes s'avèrent non concurrentielles : elles sont plus chères que celles de Vienne, par exemple, mais la qualité de leurs productions ne saurait égaler celle des modèles, chers eux aussi, des fabricants de bronze parisiens[267].

Une des plus anciennes fabriques russes est celle de Felix Chopin, dont le magasin en Russie est fondé en 1805. Sa production annuelle est d'une valeur d'environ 200 000 roubles[268]. Il travaille en Russie jusqu'à son départ définitif de Paris en 1888, précédant de peu son décès. Dans sa fabrique se forment deux des futurs fondeurs parmi les plus importants de la fin du siècle. Tout d'abord, A. Morand, qui reprend la fonderie qui avait appartenu au Herzog Maximilien de Leuchtenberg avant de passer aux mains des trois associés Genke, Pleske et Morand, puis de ce dernier uniquement à la fin des années 1860, sous le nom d'Usine de galvanoplastie et de fonte A. Morand », qui existe jusqu'à la révolution mais avec une nette baisse de qualité, après la mort de Morand, au début du siècle. Morand avait su attirer quelques grands noms de la sculpture dans les années 1860 comme Pimenov par exemple. L'autre grand fondeur de la fin du siècle est Charles Bertault, qui se forme auprès de Barbedienne à Paris et de Chopin à Saint-Pétersbourg : ce dernier lui transmet son entreprise à son départ de Russie. La grande qualité des bronzes de sa fabrique expliquent en partie le prix très élevé des produits, ce qui conduit à sa faillite en 1903, alors qu'elle avait culminé avec 50 employés dans les années 1880 et 1890 et reçu moult récompenses internationales[269].

Outre ces trois grands fabricants, on trouve également l'entreprise Stange, fondée en 1819, dont la production d'une valeur de 200 000 roubles en 1878 est le fruit du travail d'une centaine d'ouvriers[270], et que le fondateur transmet dans les années 1870 à son associé Adam Meltser. Les autres fabriques répondent aux noms de San-Galli, Werfel, Balson frères ou Beling, qui ne produisent pas, à notre connaissance, de reproductions d'œuvres sculptées russes contemporaines.

Le choix n'est de toute façon pas immense pour qui veut faire fondre ses œuvres, et la qualité n'est pas toujours au rendez-vous. Antokol'skij résume l'opinion générale en 1883, en parlant de Morand :

---

[267]Igor' SYCEV, *Russkaâ bronza: al'bom: 300-letiû Sankt-Peterburga posvâŝaet'sâ*, Moscou, Trilistnik, coll. « Enciklopedia russkogo antikvariata », 2003, p. 185.

[268] *Catalogue de la section russe à l'Exposition universelle de Paris*, 1878, p. 63.

[269] Igor' SYCEV, *Russkaâ bronza*, *op. cit.*, p. 195.

[270] *Catalogue de la section russe à l'Exposition universelle de Paris*, *op. cit.*, p. 63

> « En ce qui concerne Morand, je suis très étonné de ce qu'il veuille précisément me démontrer qu'en Russie on ne fond pas plus mal le bronze qu'à Paris. Quand il l'aura réussi, ou non, qu'est-ce que cela fera? Je serai personnellement très content s'il s'avère qu'on fond en Russie comme en France, mais jusqu'à maintenant je ne l'ai pas vu, et trois fois j'ai pu en faire l'expérience sur mes travaux. Il faut dire aussi que même à Paris on ne fond pas idéalement, je compatis seulement pour dire qu'en Russie on manque de finesse dans la fonte »[271].

Malgré cela, quelques sculpteurs peuvent profiter des opportunités offertes par la reproduction de leurs œuvres.

3. Reproduction, commercialisation

La commercialisation quasiment immédiate de leurs œuvres assure des revenus aux sculpteurs qui parviennent à placer leurs modèles. Le destin de l'autodidacte Pozen a certes basculé lorsque Mâsoedov le convainc d'exposer à l'exposition ambulante de 1882 : il n'en reste pas moins que ce qui lui a permis de se consacrer librement à l'art de la sculpture à partir de ce moment-là, est l'achat de la première sculpture qu'il expose, le groupe *Paysan avec ses bœufs*, par la firme Werfel afin de la reproduire, en même temps qu'il reçoit, dans la presse de la capitale, les éloges du critique slavophile Stasov, qui l'encourage par ailleurs à exposer davantage[272]. La mise en place d'un débouché marchand pour le sculpteur passe par ces quelques éléments, qui sont l'exposition, la reproduction, et le rôle du critique dans la renommée de l'artiste. Désormais, il peut sculpter des modèles pour les vendre à des fabriques qui les destinent à un public demandeur.

C'est au demeurant Chopin qui va offrir à Liberih puis à Lansere la possibilité de diffusion la plus importante. Sa fabrique, dont les produits se vendent à Saint-Pétersbourg et à Moscou, achète les œuvres de Liberih : ce dernier se spécialise dans la création un peu répétitive de modèles en cire et en argile de personnes et d'animaux, que Chopin utilise pour orner tout un tas d'objets d'art, des presse-papiers par exemple. Sa production trouve un large succès dans le commerce. Il repère Lansere à l'exposition de l'Académie en 1871 : le *Fauconnier du XVIIIe siècle* (fig.257) est fondu à de très nombreux exemplaires en Russie. Les œuvres de Lansere et Liberih qui sont fondues par Chopin et envoyées à l'exposition de Londres en 1872 sont vendues dès les premiers jours. En Russie, les ventes ne sont cependant pas assez nombreuses pour que Lansere puisse se reposer sur ses lauriers, et il doit sans cesse créer de nouveaux modèles. Au cours de sa carrière, ce sculpteur mort à seulement trente-huit ans

[271] Lettre à Stasov, 10 avril 1883, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 499.
[272] Aleksej LEONOV (ed.), *Russkoe iskusstvo*, *op. cit.*, p. 554.

réalise environ 400 modèles de sculptures destinées à Chopin. Il laissera néanmoins une femme et des orphelins dans une situation financière assez catastrophique[273].

Une lettre d'Ober à l'Académie, quelques jours après le décès de son ami en 1886, est éclairante sur les conditions du rapport entre le sculpteur et le fabricant : « Ses œuvres, dit-il, étaient habituellement achetées par Chopin, qui exerçait sur elles tous les droits de la propriété. Il ne reste à la veuve [de Lansere] que deux groupes de cire, *Svâtoslav* et *Amazone* »[274].

Effectivement, la plus grande partie des œuvres sculptées par Lansere au cours de sa carrière devenaient propriété de la firme Chopin, en vertu de leurs contrats successifs, c'est pourquoi la propriété de ses œuvres lui échappait à partir du moment où Chopin commençait la commercialisation. Le sculpteur ne recevait pas un pourcentage des ventes, mais vendait son modèle à Chopin qui en disposait à sa guise. Souvent, la vente de ses œuvres à Chopin intervenait quand sa situation pécuniaire était difficile : c'est dans ces conditions qu'il vend notamment les droits sur seize de ses modèles pour reproduction en 1878. Cependant, la gratification financière du sculpteur pouvait passer par d'autres biais : ainsi, si les premiers voyages de l'artiste dans le Caucase autour de 1870 sont financés par la vente de quelques-unes de ses œuvres, c'est Chopin qui lui paie, par exemple, son voyage en Algérie en 1883. Il s'agissait pour Chopin d'élargir le spectre des sujets traités par Lansere, qui avait déjà largement représenté les populations du Caucase et pouvait désormais s'adonner à quelques thématiques plus orientalistes. Le résultat ne se fit sans doute pas attendre, et Chopin put étaler dans ses vitrines des reproductions de l'*Arabe avec un lion* (fig.256), d'un *Cheik arabe,* d'une *Odalisque* et autres *Fellah,* et de bien d'autres œuvres du même genre, que Lansere présentera dans son exposition conjointe avec Ober en 1886 dans les murs de l'Académie.

4. Œuvres décoratives

Chopin a également passé des commandes plus particulières pour Lansere, dans le domaine des arts décoratifs notamment. Ainsi il lui demande à la fin des années 1870 une horloge et deux chandeliers sur le thème de la libération des Balkans par la Russie (fig.257), après la guerre russo-turque. Ces figures ont d'ailleurs été réutilisées pour la commande de

[273] Nikolaj LEVINSON et Lidiâ GONCAROVA, *Hudožestvennaâ bronza dekorativno-prikladnaâ skul'ptura XIX v*, Moscou, Sovetskaâ Rossiâ, coll. « Trudy gosudartvennogo muzeâ », 1958, 1 vol. (86 p.-[40] p. de pl.) p., p. 71-74.

[274] R.G.I.A., ф. 789, д. 156, л. 21.

P. Ovčinnikov pour un service en argent à multiples figures auquel participent également Ober et Opekušin[275].

Ce dernier, que l'on trouve décidément partout, figure à l'exposition universelle de 1878 dans le pavillon consacré aux arts des métaux, pour le compte de l'usine de P. Ovčinnikov, avec un groupe en argent, *La Russie,* allégorie assise sur un trône en habit de boyarine, avec un bouclier aux armes de la Russie, et des bas-reliefs, tout comme un plat où sont représentées des scènes historiques russes. Pour l'exposition panrusse industrialo-artistique de Moscou en 1882, Opekušin avec Mikešin fabriquent deux couples de compositions sculptées, *Volga* et *Neft*[276], toutes deux réalisées une nouvelle fois dans la fabrique d'Ovčinnikov à Saint-Pétersbourg. Le fait que ce sculpteur, qui de son aveu même n'a jamais rien fait que sur commande, s'intéresse aux travaux d'art décoratif et de fonte artistique en métal prouve assez que ce genre de travaux pouvait être une source de revenus. Elle était, pour ce qui le concerne, complémentaire de sa carrière de monumentaliste.

[275] Nikolaj LEVINSON et Lidiâ GONCAROVA, *Hudožestvennaâ bronza*, *op. cit.*, p. 72.
[276] Ol'ga DAVYDOVA, *Akademik iz krepostnyh*, *op. cit.*, p. 46-47.

Chapitre 5 : Le temps de l'essor et des bouleversements (1890-1914)

I. Étudier : la sculpture, vents nouveaux

A. L'Académie impériale

1. Les changements institutionnels

Les impasses dans lesquelles s'était enfermée l'Académie impériale au cours des décennies précédentes, restée le bastion du conservatisme artistique dans un contexte d'essor des velléités réalistes notamment dans le domaine de la peinture, la conduit à se remettre en question dans les années 1890. Le succès confirmé du mouvement des Ambulants au cours des années 1880, qui en fait le principal mouvement artistique russe d'alors, portant seul en son sein les interrogations et les aspirations de la nouvelle génération des peintres et des acteurs éclairés de la culture russe, conduit logiquement les instances académiques à se tourner vers ses principaux représentants pour réfléchir à une refonte des statuts de l'institution.

a. L'esprit de la réforme de 1893

Les premiers débats s'ouvrent en 1890 pour savoir quelles seraient les réformes à mener pour redorer le blason de l'Académie, et la remettre véritablement au centre de la vie artistique russe, non seulement d'un point de vue institutionnel mais surtout dans les développements contemporains du mouvement artistique. Des questionnaires sont envoyés à un certain nombre d'artistes et d'acteurs de la vie culturelle russe, pour recueillir leur avis sur la place et le rôle qu'ils aimeraient conférer à l'Académie impériale. Une grande partie des réponses apportées contient, en creux, le principal reproche adressé à l'institution notamment depuis 1863 : l'aspiration principale est de donner une plus grande liberté aux élèves, et aussi la libération de la vie artistique du pays des carcans de l'art officiel représentés par l'institution académique[277].

[277] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 179.

Dans la commission mise en place pour préparer la réforme, on trouve quatorze personnes dont deux sont les dirigeants depuis déjà plusieurs années de l'ancienne Académie (A. Bobrinskij et I. Tolstoï tous deux vice-présidents) et seulement trois artistes, Polenov, Repin et Bogolûbov. On y débat par exemple de l'indépendance de l'Académie par rapport au ministère de la cour impériale : mais il n'est évidemment pas question pour le gouvernement de relâcher son contrôle sur l'Académie.

Cependant, un des aspects les plus fondamentaux de la réforme est de séparer les fonctions de l'institution en deux parties, liées entre elles mais en même temps indépendantes l'une de l'autre. La fonction d'enseignement, tout d'abord, est désormais confiée à ce qui s'appelle désormais l'« École supérieure d'art » (*Высшое художественное училище*). La fonction administrative, concernant la vie artistique du pays tout entier, est, quant à elle, séparée de fait de la fonction pédagogique.

Elle est l'apanage de l'Assemblée de l'Académie (*Собрание Академии*), qui par exemple supervise les écoles artistiques de tout le pays, ratifie leurs programmes ou encore les nominations des professeurs. Ainsi, pour ce qui concerne l'école de Penza, cinq réunions en trois ans sont tenues à son propos, pour discuter de ses statuts, ou bien de la nomination de K.A. Klodt comme professeur de sculpture en 1898. C'est la même chose pour l'École d'Odessa : tous les ans se pose la question des subventions, mais aussi de l'envoi de moulages et de tableaux, du choix des programmes d'étude et bien d'autres.

L'Académie, en tant qu'institution administrative, dispose aussi d'un fonds spécial pour l'organisation d'expositions importantes (toujours quelques milliers de roubles par an), collectives ou personnelles, qu'elle utilise à sa guise. Dans ses murs se tiennent parfois des expositions des Ambulants, mais aussi de *Mir Iskusstva*.

Mais les changements qui concernent l'organisation de l'École supérieure d'art sont sans doute les plus significatifs. Un certain nombre de réformes sont concrètement mises en place. Ainsi, le corps des professeurs n'est plus autant contrôlé par l'Assemblée de l'Académie : ce sont eux qui siègent au Conseil, et bénéficient d'une autonomie accrue par rapport à la période précédente. La seule forme de contrôle qu'ils subissent – non des moindres, certes - c'est la nomination des professeurs, depuis les chefs d'atelier jusqu'aux professeurs des disciplines mineures, tous les cinq ans par la direction de l'Académie.

On considère aussi que les élèves sont meilleurs à l'entrée, dans la mesure où l'on accepte désormais uniquement les diplômés des écoles artistiques moyennes (parmi lesquelles figurent, par exemple, les écoles provinciales de Kiev, Odessa, Vilno et bien d'autres) ou des

lycées du secondaire (*Реальное училище*). Une plus grande attention est portée à leur situation matérielle : même s'il s'avère impossible de tous les aider, l'Académie s'efforce de faire bénéficier la plupart d'entre eux, à des degrés divers, de bourses ou d'aides financières ponctuelles. De plus, elle distribue aussi des prix fixes comme récompense deux fois l'an aux meilleurs élèves lors des concours étudiants (de 10 à 100 roubles).

On se souvient que l'évènement fondateur pour la génération des Ambulants avait été le refus de concourir pour la grande médaille d'or sur un thème jugé trop poussiéreux. L'arrivée, trente ans plus tard, de représentants de cette génération à la tête de l'Académie permet enfin de se débarrasser de ces carcans. Ni le thème ni le genre ne sont plus rédhibitoires lors de la présentation d'une œuvre par un étudiant pour postuler au séjour à l'étranger, et les jurys sont même censés mettre en valeur l'individualité des élèves dans la notation[278].

b. Les conséquences de la réforme sur l'enseignement artistique

Les nouveaux statuts de l'Académie sont signés en 1893. Les Ambulants triomphent ; Il'â Repin, leur plus célèbre représentant, est désormais un pilier de la nouvelle Académie. L'affrontement, devenu finalement assez artificiel au milieu de cette décennie qui voit naître de nouvelles tendances artistiques, entre l'Académie et les Ambulants se résout en une fusion. Le réalisme a désormais plus que droit de cité dans le bastion de l'art officiel russe, il est quasiment sa nouvelle doctrine, au moins symboliquement, dans les murs de l'École supérieure d'art.

Au niveau de la formation des jeunes artistes, le système académique connait des changements remarquables. Le modèle de l'évolution progressive des aspirants artistes à travers les différentes classes au fur et à mesure de leur progrès est remplacé par un parcours en deux temps. Le premier est celui de l'apprentissage : le bon niveau, en termes de capacités artistiques, demandé à l'entrée de l'École, permet de placer tous les arrivants dans une classe où l'on pratique le dessin d'après nature. Sont donc supprimés formellement les cours obligatoires de dessin d'après les plâtres, même s'ils sont encore pratiqués. C'est désormais sur modèle vivant que les élèves vont affuter immédiatement leurs armes de dessinateurs, sans attendre plusieurs années comme auparavant. Le dessin reste toujours le fondement de l'enseignement artistique dans ce premier temps de la formation à l'Institut.

[278] *Ibid.*, p. 179-191.

Une fois que les élèves sont considérés comme suffisamment aguerris, ils peuvent alors rentrer dans la deuxième phase de leur apprentissage, c'est-à-dire entrer dans l'atelier d'un professeur. Le professeur chef d'atelier choisi est à partir de ce moment leur mentor principal : c'est lui qui prend en main la formation de l'élève dans son intégralité. Non seulement, il doit lui enseigner toutes les techniques de son art, mais il s'agit également de former sa personnalité artistique. Les réformateurs de 1893 tenaient en effet à ce que la formation dispensée dans l'École n'interdise pas aux élèves d'exprimer leur propre tempérament : charge au professeur de lui permettre de s'épanouir. Cependant, l'atelier est aussi le lieu où le professeur peut faire passer à ses élèves ses propres conceptions de l'art, de la culture et même de la vie en général. Les réalistes des années 1870 et 1880 s'étaient plaints de la barrière que les institutions dressaient entre l'art et la vie. Il s'agit désormais d'abattre cette barrière, en faisant de l'atelier un lieu de discussion et d'échange autant que de pratique. Les élèves, quant à eux, sont libres, s'ils le souhaitent, de profiter successivement des apports de professeurs différents, en changeant d'atelier.

Repin est au cœur de ces réflexions, il veut libérer la parole au sein de l'institution, et propose par exemple de mettre à disposition des élèves une boîte à idées pour que les élèves puissent intervenir dans la vie du groupe (initiative qui finalement fut un échec), tout en organisant des soirées où professeurs et élèves sont invités à discuter et à débattre des grands enjeux artistiques du temps. Il s'agit de faire en sorte que l'Institut, au lieu de rester le cénacle conservateur des valeurs classiques, retrouve les liens avec l'actualité artistique et en soit véritablement partie prenante.

c. La réforme vue du point de vue de la sculpture

Ces bouleversements affectent bien évidemment le département de la sculpture. Les années 1894 et 1895 voient partir en retraite ceux qui, durant plus de vingt ans, avaient encadré les études des futurs sculpteurs du pays, les trois professeurs Von Bok, Lavereckij et Podozërov. Ils sont remplacés par des artistes plus jeunes, à commencer par Vladimir Beklemišev qui, à partir de 1894, est à la tête de l'atelier de sculpture, poste qu'il occupera jusqu'à la révolution. Il sera aussi recteur de l'Académie entre 1906 et 1911. Il est rejoint en 1896 par Gugo Zaleman, qui de professeur d'anatomie dans les classes d'après nature devient professeur chef d'atelier[279].

[279] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 484.

Ces deux hommes, contrairement à beaucoup de leurs collègues peintres, sont de purs produits de la formation académique traditionnelle. Tous deux ont été élèves de l'Académie et pensionnaires à Rome avant de devenir professeurs. Ils ont toutefois un profil assez différent, en tant qu'artistes et en tant que professeurs. Gugo Zaleman est, dans ses œuvres, un représentant de l'Académisme tardif, parfois modéré par des formes un peu plus libres. Mais comme professeur, il est unanimement reconnu comme un des meilleurs connaisseurs de l'anatomie, dont il continue à enseigner les détails à ses élèves qui en gardent, somme toute, plutôt un bon souvenir, comme l'indiquent les souvenirs de Matvej Manizer en 1940 :

> « G.R. Zaleman vivait dans le bâtiment de l'Académie, comme la majorité des professeurs, il était solitaire et consacrait tout son temps libre au travail dans son propre atelier, et à la visite des classes, où il enseignait la sculpture, le dessin et donnait des cours d'anatomie plastique. Dès le premier regard, on comprenait l'inanité des rumeurs qui couraient sur lui. Par sa relation attentionnée aux élèves, son désir de leur transmettre son immense savoir, sa vive attention portée à chaque succès, même peu important, de ses élèves, il se distinguait de la majorité de ses collègues de l'Académie »[280].

M.A. Kerzin se souvient également :

> « La méthode d'enseignement de l'anatomie plastique dans la vieille Académie était fondée sur le savoir pratique dans cette discipline, enseignée par des maîtres distingués comme Gougo Romanovič Zaleman, qui possédait une maîtrise exceptionnelle dans ce domaine, et était par-dessus le marché, il faut le dire, un génial pédagogue »[281].

Quant à Beklemišev, sa personnalité comme artiste et comme professeur est plus ambiguë. S'il avait réalisé, lors de son séjour romain, la figure réaliste d'un *Esclave fugitif* (fig.80), au début des années 1890, en revanche lorsqu'il est nommé professeur par l'Académie réformée, il vient juste d'achever une très conventionnelle *Chrétienne des premiers siècles* (fig.104) qui, si elle démontre sa bonne maîtrise de la taille du marbre, n'en est pas moins une manifestation de l'imprégnation des préceptes classiques tardifs sur son œuvre.

Son activité pédagogique semble plutôt confirmer la deuxième tendance : celle d'un conservatisme assumé, même s'il est parfois tempéré d'une timide pointe de réalisme. Le département de sculpture de l'académie va rester le bastion le plus conservateur de l'Institut, sous la houlette de Zaleman et Beklemišev.

Il y a cependant une avancée qui concerne la sculpture en particulier, c'est l'autorisation qui est donnée, à partir de 1893, de réaliser des rondes-bosses dans l'atelier du professeur, chose qui était impossible jusqu'alors, les élèves étant confinés dans la réalisation de reliefs jusqu'au concours pour la médaille d'or. Cela n'empêche pas les jeunes gens entrés dans

[280] Matvej MANIZER, *Skul'ptor o svoej rabote*, 1940, p. 8.
[281] Cité dans Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 484.

l'atelier de Zaleman ou de Beklemišev d'être rapidement déçus par les pratiques qui y ont cours.

Dans l'atelier, la méthode pédagogique est fondée sur les principes académiques, très peu perméables aux tendances contemporaines de l'art. L'accent est mis sur la représentation du corps nu, réalisé selon les canons idéaux, et présenté dans des sujets fondés sur la mythologie ou l'histoire sainte. Les méthodes pédagogiques sont fondées sur le dessin, mais comme Beklemišev ne se satisfaisait pas des connaissances acquises dans les classes de dessin d'après nature, il forçait ses élèves à fréquenter aussi l'atelier de Repin, auquel ils avaient accès par autorisation spéciale. D'ailleurs en 1907 se met en place une classe spéciale pour les sculpteurs dans ce but. Quand l'élève maitrise une bonne fois pour toutes l'art du dessin, il est amené à étudier l'anatomie, et c'est seulement après que le professeur lui laissait davantage de liberté pour trouver leur propre voie. Mais dans l'atelier le modèle, la plupart du temps masculin, reste toute la journée dans une pose classique, tandis que les programmes restent tout aussi convenus : Konënkov est amené à travailler sur *Samson* (fig.258), Malaškin sur *Abel,* Stelleckij sur des *Prisonniers*, Dzûbanov sur la *Chute d'un Titan*[282].

Les critiques les plus acerbes sur l'enseignement de la sculpture à l'École supérieure d'art viennent des anciens élèves de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, peu habitués à subir les préceptes de l'académisme tardif de la part de leurs professeurs. Sergej Konënkov se plaint de la méthode de l'enseignement de Beklemišev : le maître apprend à ses élèves à sculpter selon quatre angles de vue. Après avoir esquissé dans l'argile une première silhouette, on fait pivoter la figure à angle droit et on recommence le même travail, et ainsi de suite, jusqu'à obtenir sa ronde bosse[283]. Cette technique limitée a de quoi étonner les Moscovites, habitués à plus de liberté.

De même, Šervud insiste sur l'arbitraire du professeur, qui à plusieurs reprises lui affirme qu'il n'est pas assez bon pour devenir sculpteur, et refuse de couler ses œuvres en plâtre, les jugeant trop mauvaises – ce qui fut parfois le cas aussi avec Konënkov. C'est par méchanceté, selon lui également, que Beklemišev fait détruire l'audacieux *Samson* de Konënkov alors même que ce dernier est en séjour long à l'étranger[284]. Les déçus sont nombreux qui partent alors à l'étranger, comme nous le verrons dans la deuxième partie.

---

[282] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 226-227.

[283] Sergej KONENKOV, *Moj vek*, Moscou, Politizdat, 1971, 368 p., p. 116.

[284] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, *op. cit.*, p. 20-24. L'auteur affirme même que le professeur lui a proposé un poste de sculpture à l'école de Kazan, selon lui pour l'éloigner de la capitale et ainsi l'empêcher de terminer sa formation à l'École et de postuler pour le voyage pensionné à l'étranger.

2. Un nombre d'élèves limité mais toujours stable

Il est assez frappant de constater que l'évolution du nombre d'élèves de l'Académie en sculpture ne connaît pas d'évolution remarquable, ni à partir des années de réforme, ni même à partir de la fin des années 1890 où le nombre de sculpteurs en activité s'envole. Si on prend en compte le nombre de sculpteurs qui, par décennie, entrent au département de sculpture de l'Académie (sans prendre en compte la durée de leurs études), on constate une certaine stabilité des effectifs. Au total, entre 1870 et 1914, soixante-dix élèves y sont passés. On en dénombre, pour chaque décennie, entre 12 (1901-1909) et 17 (1880-1889 et 1890-1899), puis 10 entre 1910 et 1914. La seule évolution notable qu'on peut remarquer est l'évolution du nombre de femmes inscrites. En effet, ces dernières ont obtenu le droit d'entrer dans les institutions artistiques bien plus tôt que leurs consœurs françaises, par exemple. Elles ne sont que deux par décennies entre 1870 et 1890, mais à partir de là leur nombre augmente, on en trouve cinq par décennies désormais, ce qui constitue, entre 1910 et 1914, la moitié des effectifs inscrits. Cela correspond à peu de choses près à l'ouverture des classes-ateliers au nom de chaque professeur, à partir de la réforme de 1893. La plupart de ces jeunes femmes sont inscrites dans l'un de ces ateliers, et bien peu sortent de l'anonymat. Les seules qui auront une véritable carrière sont Mariâ Dillon (entrée en 1879), Anna Golubkina (passée brièvement à la fin des années 1890), et, dans une moindre mesure, Natal'â Gippius (1903).

En tout état de cause, il est tout à fait symptomatique que l'accroissement sensible du nombre de vocations à l'aube du siècle naissant ne profite pas à l'Académie, qui, d'une part, reste refermée sur ses principes qui paraissent de plus en plus déconnectés de la réalité des carrières artistiques pour les sculpteurs de cette période, et d'autre part, n'attire ni ne retient les véritables talents.

B. Le rôle central de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou

Moscou devient, à partir des années 1890, un sérieux rival de Saint-Pétersbourg pour la domination de la scène artistique russe. Les sympathies de l'école moscovite pour le mouvement des Ambulants depuis les années 1870 en ont fait en particulier le lieu où s'exprimaient le plus fortement sans doute les aspirations des nouvelles générations. C'est

aussi à Moscou, et surtout dans le cadre de l'École ainsi que dans les salles des expositions qui se tiennent dans la ville, que vont s'épanouir le plus nettement les premiers représentants de l'impressionnisme russe.

L'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou y est sans doute pour quelque chose. Son autonomie relative vis-à-vis du gouvernement, et du ministère de la cour notamment, ont sans aucun doute favorisé un certain esprit d'indépendance par rapport aux préceptes académiques, comme nous l'avons vu précédemment. Cela se ressent également dans l'atelier de sculpture à partir du milieu des années 1890 : une très grande quantité des artistes majeurs de l'Âge d'argent l'ont alors fréquenté.

Les premières années de la décennie 1890 sont marquées par la fin de l'activité du professeur Sergej Ivanov, lui-même formé à Moscou, que nous avons déjà évoqué. Il est remplacé à partir de 1894 par Mihail Volnuhin. Ce dernier, renforçant encore une des tendances propres à son prédécesseur, donne une assez grande liberté à ses élèves, pour leur permettre de trouver leur véritable personnalité artistique, tout en les enjoignant à travailler sans relâche dans l'atelier pour s'entraîner. Konënkov raconte dans ses mémoires qu'il le dissuade de postuler pour la médaille d'or, synonyme de fin des études à Moscou – et, éventuellement, d'un départ pour l'Académie impériale – afin qu'il puisse rester encore quelque temps dans l'atelier moscovite, ce que le jeune sculpteur accepte sans difficulté. Cela en dit long à la fois sur l'opinion de Volnuhin sur l'École supérieure d'art de l'Académie pétersbourgeoise, et sur la confiance que lui accordaient ses élèves. Konënkov en profite également pour suivre des cours d'anatomie à la faculté de médecine, ce cours n'étant pas dispensé à l'École[285].

L'atelier de sculpture est situé dans une construction en bois qui tient lieu d'atelier, au milieu de la cour, jusqu'au début des années 1900. Un seul étage abrite deux ateliers, celui où l'on sculpte les têtes et les bustes, et l'autre où l'on pratique d'après modèle vivant, essentiellement masculin. Les conditions sont très simples, tous les élèves y étant rassemblés, mais la chaleur en hiver est réconfortante et la lumière provenant des ouvertures du toit permet de travailler au mieux. Dans le même atelier, le vieux Mihail Agafin est là pour transformer les œuvres d'argile des élèves en plâtres.

L'emploi du temps est le suivant : de neuf heures à midi, on travaille en bas-reliefs d'après modèle nu ; puis d'une heure à trois heures, les bustes, et de cinq à sept le dessin. On travaillait non seulement à l'atelier, mais aussi à la maison. Les sujets sont relativement plus libres qu'à l'Académie impériale : Golubkina y travaille sur un *Garçon allant à la bataille* et

[285] Sergej KONENKOV, *Moj vek*, *op. cit.*, p. 81.

un bas-relief sur le thème des moissons, tandis qu'à la même époque, Malaškin élabore une œuvre de genre, *Préparation à l'examen,* sous la forme d'une petite fille sur un banc qui révise en se bouchant les oreilles[286].

Volnuhin engage les élèves à travailler d'après la nature, à faire des compositions de genre, des portraits, à travailler selon son inspiration. Ses préceptes sont plutôt de l'odre d'une esthétique plus libre, fondée sur l'observation de la nature, mais sans être très nets ou prescriptifs. Si parmi les artistes d'aucuns en sont gênés, d'autres au contraire entendent bien profiter de cette liberté fort peu habituelle[287]. Mais cette liberté dans l'apprentissage va encore s'accroître à l'arrivée du prince Trubeckoj en 1897. Ce dernier, qui jusqu'alors avait résidé en Italie, où il était né en 1866, accepte en effet la proposition du prince Aleksej L'vov, président de l'École de 1896 à 1917, d'y devenir professeur de sculpture aux côtés de Volnuhin. Si les deux hommes ne s'apprécient guère, ils n'ont pas trop le temps de se le manifester, dans la mesure où la méthode de Trubeckoj, sous couvert de libérer ses élèves de toute contrainte, consiste à ne pratiquement jamais aller les voir dans l'atelier. Et lorsqu'on lui demandait pourquoi il ne laissait pas la place à un autre professeur, il répondait que c'était pour éviter de gâcher de jeunes artistes par le contact avec un vieux professeur sclérosé. Une quarantaine de jeunes gens, attirés par la renommée du prince sculpteur, s'inscrivent immédiatement à l'atelier de sculpture. Très rapidement, ils déchantent devant l'absence quasi permanente du maître, si bien qu'au bout de deux mois il n'en reste plus que quelques-uns, ce qui est l'étiage habituel de la classe de sculpture à Moscou[288].

On le voit, l'École de Moscou apparaît comme un lieu de formation beaucoup plus libre pour les élèves, qui n'ont pas un encadrement aussi strict qu'à l'Académie impériale. Elle était depuis quelque temps déjà le bastion de l'école réaliste, elle est aussi celui de l'impressionnisme naissant en Russie au cours des années 1890, et c'est elle qui contribue le plus significativement à la formation des sculpteurs qui formeront l'armature du renouvellement de la plastique russe au début du XXe siècle.

Les années 1890 sont des années fastes. On y croise certes assez peu d'étudiants, une dizaine au cours de la décennie, mais certains sont parmi les plus brillants représentants de la future sculpture russe puis soviétique : Anna Golubkina, Nikolaj Andreev, Sergej Konënkov,

---

[286] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*, p. 60-61.

[287] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 68.

[288] S. DOMOGATSKAA, *Pavel Petrovič Trubeckoj: Vyst. proizvedenij k 125-letiû so dnâ roždeniâ Skul'ptora, grafika Katalog*, Moscou, Sovhudožnik, 1991, 108 p., p. 33.

Aleksandr Matveev, Vladimir Domogackij[289]. Il est à noter que quatre d'entre eux sont des femmes, sur une dizaine d'individus. Les premières années du XXe siècle jusqu'à l'éclatement de la guerre voient passer dans les murs de l'atelier de sculpture une autre dizaine de sculpteurs, si l'on ne comptabilise que ceux qui sont restés une durée significative – on n'a donc pas tenu compte des dizaines d'admirateurs de Trubeckoj qui étaient vite repartis chez eux. Parmi les élèves de Volnuhin, on peut mentionner l'animalier Ivan Efimov, Stepan Er'zâ, ou encore la future sculptrice soviétique Nadežda Krandievskaâ[290]. Si les effectifs sont restreints, ils ne reflètent guère le poids de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou dans le développement de la sculpture nationale.

C. Les écoles d'art décoratif

1. L'institut Stroganov

C'est au retour d'un voyage à Paris que le comte Sergej Stroganov décide, en 1825, de remédier à la médiocrité de l'artisanat d'art russe en finançant la création d'une école de dessin, seule à même, selon lui, de remédier au retard national en la matière, « L'école de dessin en lien avec les arts et métiers ». En 1843, l'école est transférée dans le domaine de compétences du ministère des finances, devenant ainsi une école qu'on pourrait qualifier de publique. Regroupée avec d'autres écoles du même type, elle prend progressivement une certaine importance sous son directeur Viktor Butovskij (1860-1881) mais surtout sous Nikolaj Globa (1896-1917) qui en fit véritablement, au-delà d'une simple école de dessin, une vaste institution de formation en arts industriels ayant pour but de forger une véritable école nationale qui reprenne, dans chacun des domaines techniques ou artistiques, les sources plastiques attachées à l'identité russe et non plus celles des pays occidentaux[291].

L'Institut Stroganov, tout comme par la suite l'Institut Stieglitz, est un endroit où, certes, une partie de la formation des futurs artistes décoratifs consiste à copier les objets d'art les plus remarquables de l'histoire notamment des pays tels que la France ou l'Allemagne, mais une part grandissante y est accordée, à partir des années 1890, aux exercices originaux de

[289] On peut rajouter à cette liste les noms suivants, moins connus : Elena Golinevič, Ivan Šuhlin, Lydia Gubina, Aleksej Klodt, Dmitrij Malaškin, Tereza Ries.

[290] Les autres élèves furent Aleksej Babič, Piotr Bromirskij, Vasilij Masûtin, Ekaterina Nikiforova, Marina Ryndzûnskaâ, Boris Korolëv – qui fut avant tout un peintre mais se forma à la sculpture un temps .

[291] Voir notamment l'article : Wendy SALMOND, « Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School », *Art Faculty Articles and Research*, 1 Janvier 1994.

stylisation et même à l'élaboration par les élèves en voie de professionnalisation de véritables projets artistiques indépendants[292].

Pour un aspirant sculpteur, l'Institut Stroganov permet essentiellement d'apprendre à dessiner à partir de têtes ou de statues en plâtre, comme on le faisait dans les premiers cursus de l'Académie par exemple, mais aussi de s'initier aux bases du modelage. Prévue pour être une école préparatoire à l'Académie, en ce qui concerne les jeunes gens qui souhaitent s'orienter vers les Beaux-Arts, elle est pour quelques-uns d'entre eux la seule formation artistique reçue, du moins avant un éventuel départ à l'étranger.

Deux professeurs y jouent un rôle prépondérant. Tout d'abord, c'est Vladimir Brovskij qui y enseigne, des années 1860 jusqu'à la fin des années 1880 : lui-même formé au préalable à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, il fait profiter de son savoir-faire en termes de modelage des jeunes gens tels que Nikolaj Andreev, qui prendra sa suite de 1891 à 1918 sans interruption, même si Vladimir Domogackij vient également y enseigner brièvement, de 1908 à 1910. Les cours du soir sont assez peu onéreux, de l'ordre de trois roubles par an, raison pour laquelle, par exemple, Anna Golubkina pense un moment s'y inscrire lors de ses études à Moscou[293].

Mis à part Andreev, qui est un élève des cours du soir de l'Institut à partir de ses treize ans (1886-1891), quelques futurs sculpteurs la fréquentent à partir de leur adolescence (Âkov Nikoladze, entré en 1892 à l'âge de 16 ans, Zlatovratskij à 14 ans la même année, ou encore Sergej Alëšin, rentré en 1901 à 15 ans), d'autres à partir de l'âge adulte, comme le lointain provincial d'Alatyr Stepan Er'zâ qui arrive en 1900 à 24 ans, ou deux jeunes femmes, Marina Ryndzûnskaâ qui y fait ses premières armes à 21 ans en 1898 ou Vera Popova à 23 ans en 1901. La moitié de ces artistes environ fréquentera ensuite l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, et l'autre partira directement à l'étranger après l'Institut.

Wendy SALMOND, « Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School », *Art Faculty Articles and Research*, 1 Janvier 1994.

[292] Tamara Kudrâvceva, « L'art décoratif », in Pavel KLIMOV, *Modern v Rossii*, Moscou, ART-Rodnik, 2010, p. 205.

[293] Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1983, 420 p., p. 21.

2. L'Institut central d'art industriel de Saint Pétersbourg du Baron Stieglitz

Variante pétersbourgeoise de l'Institut Stroganov, l'Institut Stieglitz – de son nom complet, Institut central de dessin industriel Baron Stieglitz, est fondé en 1876, pour les mêmes raisons que son homologue moscovite par le financier et industriel baron Alexandre Stieglitz.

Notons que le sculpteur Mark Antokol'ski est membre du conseil pendant les premières années, avec Bogolûbov et le grand collectionneur M.P. Botkin : nous retrouverons par la suite ces différents acteurs qui jouèrent un rôle important dans la mise en place de réseaux d'entraide pour artistes russes établis à Paris.

L'activité pédagogique de l'Institut commence en 1879, avec des élèves de 10 à 14 ans sachant lire et écrire, reçus trois fois par semaine, pour trois roubles par an. Pour ce qui concerne le sujet qui nous intéresse, à savoir la sculpture, nous remarquons que la formation comprend le modelage notamment, où l'on demande aux élèves de reproduire des ornements architecturaux sculptés ou des sculptures antiques. En 1880 s'ouvre une section de majolique[294]. Kremer y enseigne la céramique, Čižov et M.A. Harlamov le modelage, Adamson et Camelli la taille du bois. On le voit, ce sont de très grands noms de la sculpture russe d'ailleurs qui sont choisis pour former la fine fleur des futurs spécialistes d'art industriel russe. Il n'est pas si étonnant, par conséquent, qu'à l'instar de l'Institut Stroganov, l'Institut Stieglitz voie passer de futurs sculpteurs renommés. Plus démocratique que l'Académie impériale, il ne fait pas passer de concours. Il suffit de demander pour être inscrit, si on a l'équivalent du niveau de 4 premières années de lycée ou d'école réelle (*Реальное училище*). Les enfants de familles sans ressources pouvaient être dispensées de frais, sur avis du conseil et sous condition qu'il n'y en ait pas plus de 25%. Il pouvait même y avoir des bourses, 15 à 30 roubles par mois. Le nombre d'élèves est impressionnant ; il passe de 79 en 1882 à plus de 900 dans les années 1890. Ils viennent de tous les milieux sociaux, de toutes les régions de l'empire. Si les cours étaient initialement prévus pour des adolescents, la plupart des élèves ont en réalité entre 19 et 25 ans[295]. À partir de 1887 on finance des séjours à l'étranger, notamment en France, en Allemagne, en Angleterre ou en Italie, avec un pécule de 600

[294] Les autres cours sont bien évidemment nombreux. Les cours, étalés sur 4 ans, comprennent alors : othodoxie, grammaire russe, géométrie, perspective, ombres, histoire générale et russe, histoire des arts et des arts décoratifs, esthétique, anatomie, chimie et de technologie, dessin, langue étrangère au choix (allemand ou français). On y ajoute le dessin au crayon d'après platre ou nature, le dessin à la plume, l'aquarelle, la peinture, modelage et projets de modèles pour objets d'art industriels.

[295] G. VLASOVA, *Sankt-Peterburgskaâ gosudarstvennaâ hudožestvenno-promyšlennaâ akademiâ imeni A.L. Štiglica*, Saint-Pétersbourg, Hudožniki Peterburga, 2011, 448 p., p. 17-19.

roubles par an, ce qui est comparable aux sommes données aux pensionnaires de l'Académie impériale à l'étranger.

Une dizaine de futurs sculpteurs passe dans les murs de l'Institut, essentiellement dans les années 1890 : on y voit notamment les deux futurs fondateurs de l'école lettone de sculpture, Zalkalns et Skilter, dont nous reparlerons dans le cadre de leur départ à l'étranger, mais aussi le futur grand sculpteur soviétique Matvej Manizer, ou encore Yan Koort qui fera une partie de sa carrière en France[296].

D. Les ateliers privés

Les années 1890 et le début du XXe siècle sont enfin marqués par l'éclosion de l'apprentissage de la sculpture dans des ateliers privés. La pratique est sans doute ancienne, mais elle va croissant durant la période qui nous occupe. Certains artistes en devenir choisissent en effet, soit de façon exclusive, soit en parallèle avec la fréquentation d'un établissement d'éducation artistique, d'obtenir les conseils d'un sculpteur en particulier lors de leçons privées dans leur atelier. Cette possibilité va du cours individuel dans l'atelier personnel d'un sculpteur aux écoles privées qui permettent une certaine formation artistique.

Pour ce qui concerne ces dernières, elles sont assez rares et n'ont pas grand-chose à voir avec leurs équivalents parisiens comme les académies Julian ou Colarossi, de par leur taille assez restreinte notamment. Parmi les maîtres, ou les petites écoles privées sous la direction d'un artiste, qui ont permis à des sculpteurs de se perfectionner d'un point de vue artistique notamment dans le cadre de cours de dessin, sans pour autant permettre la pratique concrète de la sculpture, on trouve beaucoup de noms d'artistes dont les ateliers ont été fréquentés, d'après les sources que nous avons pu consulter, par un ou deux sculpteurs de notre période au maximum. Ainsi, parmi les Moscovites, on trouve l'Académie Gunst (qui accueille brièvement Golubkina au début des années 1890), l'atelier de Martynov, qui enseigne l'aquarelle et le dessin (Ivan Efimov et Vasilij Vatagin, deux futurs sculpteurs animaliers), ceux de Meškov (Mihail Kerzin), Zvanceva (Ivan Efimov), Ûon (Aleksej Babičev et Vera Muhina), Sinicyna (Lûdmila Gol'd et Vera Muhina), Bernstein (Sara Lebedeva), Savinskij (Matvej Manizer), Ryberg (Georgij Motovilov). Il y a aussi quelques ateliers à Saint-

[296] On mentionnera aussi Elena Šiškina, Frödman-Klûzel (père d'Oskar), Rudolkf Ratšin, Vladimir Nikitin, tous deux décorateurs monumentaux à Saint-Pétersbourg dans les années 1900-1910. Le scupteur Ivan Šadr est quant à lui passé, au début des années 1900, par l'Ecole d'art insustriel d'Ekaterinburg, dont le système avait été calqué sur celui de l'Institut Stieglitz.

Pétersbourg, comme le magasin de Fabergé (où Zalkaln arrive après sa formation à l'Institut Stieglitz au début des années 1900), ou des cours du soir pour le dessin à Kronstadt (Vsevolod Lišev), mais l'essentiel des cours privés de dessin se concentrent à Moscou, si bien que cette ville est le lieu qui laisse apparaitre le plus de velléités artistiques de la part de la jeunesse, en tout cas de la part des futurs sculpteurs. Le basculement progressif du centre de gravité de la sculpture russe vers Moscou semble irrémédiable.

Cette tendance se confirme si l'on observe cette fois les ateliers de sculpteurs qui enseignent la sculpture à proprement parler, et pas seulement le dessin. Rappelons d'abord que, dans la période qui précède les années 1890, seul Jensen peut, à Saint-Pétersbourg, se targuer d'avoir formé, au sein de son atelier personnel, plusieurs sculpteurs professionnels. Seul Il'â Gincburg a lui aussi, semble-t-il, reçu une élève en cours particuliers à la fin des années 1880 : il s'agit d'Elena Antokol'skaâ, qui n'est autre que la nièce de son maître et bienfaiteur Mark Antokol'skij. Une photographie atteste que Mariâ Dillon avait des jeunes femmes comme élèves en sculpture dans son atelier de l'île Vasil'evskij dans les années 1890[297]. Tous les autres sculpteurs qui, par la suite, feront profiter de leurs conseils professionnels des apprentis sculpteurs seront des Moscovites.

C'est le cas pour Volnuhin, dans l'atelier duquel passe le jeune Domogackij en 1892 puis, bien plus tard, Motovilov, pour Sergej Konënkov (Aleksandr Zlatovrackij et Elena Luksch-Makovskaâ) à la frontière des deux siècles, ou encore pour Konstantin Kraht (Izaak Mendelevič en 1909). La légendaire générosité de la bolchévique Golubkina l'a également conduite à fonder une académie artistique au sein de laquelle, pendant quelques temps, elle tente d'initier à la sculpture de jeunes adolescents au début des années 1900, avec le peintre Ulânov, qui assure les cours de peinture du matin, elle-même se chargeant des cours de modelage l'après-midi. Mais la durée de cette entreprise pédagogique fut très brève en raison des dissensions entre les deux artistes[298].

E. L'éveil de la province

Les possibilités d'acquérir une formation complète en sculpture au seuil du XXe siècle n'est plus l'apanage exclusif de Saint-Pétersbourg et de l'Académie impériale. Moscou est

[297] KARPOVA et GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ, *Mariâ DIllon. 1858-1932: Ûbilejnaâ vystavka k 150-letiû so dnâ roždeniâ*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2009, 94 p., p. 111.

[298] Aleksandr KAMENSKIJ, *Anna Golubkina: Ličnost'. Epoha. Skul'ptura.*, Moscou, Izobrazitiskusstvo, 1990, 461 p., p. 205.

devenue, de ce point de vue, autosuffisante. L'École de peinture, sculpture et architecture forme des artistes accomplis : lorsque Golubkina et Konënkov, après leur formation moscovite, arrivent à l'Académie au milieu des années 1890, ils sont relativement surpris de s'apercevoir qu'ils n'ont guère à y apprendre, de la part de professeurs qui les surnomment « les bouillants moscovites », habitué qu'ils ont été à une liberté créatrice assez grande.

Mais quelques milliers de kilomètres plus au sud, la province ukrainienne continue également de développer ses écoles d'enseignement artistique. Nous avons vu précédemment éclore ces écoles de province avant tout comme des écoles préparant leurs meilleurs élèves à intégrer l'Académie impériale. L'école de dessin d'Odessa et celle de Kiev connaissent un succès grandissant auprès des jeunes artistes, soit que les structures permettent d'accueillir davantage de monde, soit que se révèle progressivement une aspiration accrue à l'art d'une population qui voit se développer en parallèle une véritable vie artistique digne de ce nom.

En 1891, l'école de dessin de Kiev est dotée d'un grand bâtiment de 25 pièces et accueille 250 élèves. Même si elle doit fermer faute d'argent au début des années 1900, les activités pédagogiques continuent, et c'est là que nous trouvons les premiers sculpteurs à être formés là-bas. Le plus notable est sans doute Ivan Kavaleridze, qui étudie pendant quatre années à Kiev à partir de 1906, avant de faire un bref passage à l'Académie impériale. Son professeur y est l'Ukrainien Fëdor Balavenskij (1865-1943), ancien élève de Muraško et de l'Académie de Saint-Pétersbourg. Kavaleridze vit d'ailleurs dans le même appartement que son camarade de classe Pëtr Snytkin ; d'autres sculpteurs kiéviens sont formés par le même maître, que ce soit V. Klimov, T. Rudenko ou encore O. Teremec, qui consacreront une partie de leur temps, dans les années 1910, à la décoration sculptée des façades des nouveaux immeubles de Kiev[299]. Kavaleridze raconte dans ses souvenirs ses activités en tant qu'élève, et l'exposition de ses premières œuvres étudiantes, comme un *Torse de jeune fille* ou sa sculpture de fin d'études *La Création* pour laquelle il reçoit un éloge de ses professeurs et est engagé par la direction de l'opéra pour une série de bustes destinés à embellir l'intérieur du bâtiment[300].

Mais c'est encore une fois Odessa qui s'impose comme le véritable centre de la vie artistique du sud de l'empire. Cela passe en particulier par l'essor de l'école de dessin de la Société des beaux-arts, qui accueille de nombreux élèves, parmi lesquels on trouve de plus en plus de futurs sculpteurs. C'est que l'école de dessin se distingue toujours par la présence en ses murs

[299] Ûrìj BIRUL'OV et Юрій БІРЮЛЬОВ, *Sur les traces de l'Art nouveau en Ukraine: Kiev et Lviv*, Bruxelles [Paris], CIVA, Centre international pour le ville, l'architecture et le paysage [les Belles lettres diff.], coll. « Ville et architecture », 2010, p. 59-60, 69 etc…

[300] I. GLUSENKO, *Ivan Kavaleridze*, *op. cit.*, p. 15.

d'un département de sculpture, où enseigne toujours Iorini, qui est secondé à partir des années 1890 par son élève Boris Eduards. Les élèves peuvent donc recevoir une formation professionnelle complète en sculpture, ce qui ne les empêche nullement, pour certains d'entre eux, à aller la compléter ailleurs. Cas unique, le sculpteur Âkov Nikoladze étudie pendant quelques années à l'Institut Stroganov à Moscou, avant d'intégrer en 1895 l'école odessite, comme si cette dernière était désormais un but à atteindre pour les élèves des écoles préparatoires, au même titre que l'Académie impériale ou l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Ce fut le même cas de figure, plus tard, pour Lazar Vajner, passé par l'école de dessin de la société des Beaux-Arts de Tiflis (Tbilissi) avant d'entrer à celle d'Odessa en 1909, et de Viktor Sinajskij, formé premièrement aux rudiments de la pratique artistique, quant à lui, à Marioupol' par son professeur P.D. Martynovič avant 1913.

Pour le reste, il y a toujours des étudiants qui utilisent leur première formation à Odessa pour intégrer, par la suite, l'Académie impériale. Nous avons déjà évoqué Ivan Andreoletti et Matvej Harlamov. Dans les années 1890, nous pouvons rajouter les noms de Miševa, pseudonyme d'Ekaterina Beklemiševa, ancienne élève d'Eduards à Odessa ayant intégré l'Académie par la suite et épousé le professeur de sculpture, ainsi que Âkov Troupânskij qui après l'école de dessin d'Odessa (1892-1896 puis 1899-1902) entre à l'Académie pétersbourgeoise en septembre 1902. Baranov-Rossiné fera lui aussi ses classes de 1902 à 1903 à Odessa avant de partir pour Saint-Pétersbourg, mais, même s'il a eu par la suite une activité dans la sculpture, il est formé essentiellement dans le domaine de la peinture.

Mais le phénomène sans doute le plus intéressant est que le passage à l'Académie n'est plus la destination prioritaire des jeunes artistes, en tout cas de ceux qui deviendront sculpteurs par la suite. Les quatre autres sculpteurs qui passent par l'école de dessin d'Odessa dans les années 1890 (Sergej Bulakovskij, Sakelans Galuzi, Vladimir Izdebskij, Jacques Loutchansky) et les huit qui y sont formés dans les années 1900 et 1910 (Sergej Alëšin, Mihail Babinskij, Mihail Bloh, Arnold Grinspun, Oskar Meŝaninov, Pëtr Mitkovicer, Mariâ Denisova, Viktor Sinajskij) ne se rendront par la suite ni à l'Académie de Saint-Pétersbourg, ni dans l'École de Moscou. Il ne s'agit pas d'un problème de niveau, dans la mesure où l'immense majorité de ces artistes auront une carrière honorable, voire davantage, dans les années qui suivent. Ils sont en effet acceptés dans certaines académies étrangères (Izdebskij à Munich, ou Bulakovskij à Milan par exemple) et leurs œuvres seront présentes dans des expositions à l'étranger, et notamment en France. Loutchansky, Meŝaninov connaîtront une très large renommée. Mais la décision de ne pas poursuivre leur formation dans l'empire russe tient sans doute à autre chose : la

confession juive d'une partie d'entre eux pourrait avoir joué un rôle, tout comme la baisse de prestige de Saint-Pétersbourg et Moscou comme lieux de perfectionnement professionnel et artistique pour les sculpteurs. Dans tous les cas, l'accroissement du nombre de sculpteurs formés dans le sud de l'empire, et en particulier à Odessa, est l'un des signes les plus évidents de la vitalité de la vie artistique en Ukraine au tournant du siècle.

Les années 1890 voient donc se produire des bouleversements dont les signes avant-coureurs étaient déjà perceptibles dans les deux décennies précédentes. Si l'Académie conserve son rôle institutionnel central, en revanche son attractivité pour les jeunes sculpteurs semble s'émousser au fil des années, au profit notamment de Moscou, dont l'École de peinture, sculpture et architecture, pour ce qui concerne la sculpture – bien que le constat ne soit guère différent pour la peinture – constitue le pôle central de la naissance de la sculpture russe moderne, non tant par l'apport pédagogique de Volnuhin et de Trubeckoj que par la liberté créatrice accordée aux élèves, liberté dont surent profiter, et ce fut là la chance de Moscou, des individualités exceptionnelles. Saint-Pétersbourg est aussi concurrencé par les grandes villes ukrainiennes, à commencer par Odessa qui forme de plus en plus d'artistes, qui se dirigent soit vers la capitale, soit vers l'étranger après leurs études en Ukraine. Il est à noter que, au début du XXe siècle, la moitié des élèves inscrits à l'Académie impériale sont des provinciaux[301]. Jamais la proportion n'avait été aussi élevée. Mais dans le même temps, jamais les jeunes artistes promis à un avenir dans la sculpture ne s'étaient autant tournés vers l'étranger pour compléter leur formation artistique. Ce point sera abordé par la suite, mais il convient tout d'abord de compléter notre vue d'ensemble du monde artistique russe, depuis les années 1890 jusqu'à l'éclatement de la guerre, en nous attardant, comme nous l'avons fait pour la période précédente, à l'étude des possibilités offertes aux sculpteurs de l'empire russe dans le champ professionnel.

[301] En 1904 à l'Académie impériale il y a 45 anciens élèves de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou (28 peintres, 2 sculpteurs, 15 architectes), 65 d'Odessa (25 peintres, 35 architectes, 2 sculpteurs, 2 graveurs), 37 de Kazan (22 peintres, 13 architectes, 2 graveurs) et encore d'autres élèves venant de diverses villes de province : Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 165.

II. Faire carrière en Russie : possibilités nouvelles et accroissement du nombre de sculpteurs (1890-1914)

Les années 1890, nous l'avons dit, sont marquées par une augmentation tout à fait significative du nombre de sculpteurs en activité sur le territoire de l'empire russe. Si l'on ne compte que les artistes qui ont exposé au moins une fois durant cette période, on dénombre environ 70 sculpteurs, et une vingtaine de plus dans les deux premières décennies du siècle suivant. Certes, nous sommes loin, voire très loin, du nombre de sculpteurs qui pratiquent leur art dans les pays de l'ouest de l'Europe et qui exposent dans les manifestations artistiques périodiques. Mais il semble qu'en Russie on se situe à un moment clair d'expansion du contingent des sculpteurs, sachant que n'est pas pris en compte un nombre important d'entre eux, ceux qui, sans exposer dans les divers salons, se spécialisent dans la décoration sculptée des bâtiments, la confection de modèles pour la manufacture impériale de porcelaine ou d'autres domaines encore. En outre, la vie artistique en Russie connait, de façon générale, un dynamisme encore inconnu jusqu'à cette date et qui se traduit, entre autre, par une multiplication des groupements d'artistes, et, par conséquent, des possibilités qu'avaient ces derniers pour faire vivre leur art. Commençons par évoquer ces cercles, les anciens comme les nouveaux, en insistant sur la place que la sculpture occupait en leur sein.

A. L'éclosion de nouvelles organisations d'artistes et d'expositions

1. Prolongement des expositions annuelles antérieures

a. L'Académie impériale et ses équivalents

L'institution pétersbourgeoise reste évidemment le lieu d'exposition par excellence pour les artistes, c'est là que se tiennent le plus régulièrement les « expositions de printemps », nom désormais donné aux expositions annuelles tenues dans le bâtiment de l'île Vasil'evskij. Avec près de 600 œuvres sculptées entre 1890 et 1917, c'est l'endroit où se laissent voir le plus de sculptures dans tout l'empire russe, le seul où le public est certain de pouvoir en admirer chaque année. Y exposent de nombreux sculpteurs, que ce soit des professeurs (Gincburg, Lavereckij…) d'anciens élèves (Antokol'skij, Dillon, Ober même s'il n'avait pas achevé ses études), des élèves encore en scolarité (Elena Antokol'skaâ), des natifs de l'empire ayant fait toute leur carrière à l'étranger (Madejskij, Aronson, Ville Vallgren). Même des sculpteurs

aussi rétifs à l'institution académique qu'Anna Golubkina y montrent parfois certaines de leurs œuvres. Davantage qu'une vitrine d'un art académique dont on a de plus en plus de mal à cerner les contours, les expositions de l'Académie impériale sont désormais en train de devenir un réceptacle éclectique de ceux qu'on considérait comme les meilleurs sculpteurs du temps (du moins, ceux qui désiraient venir) exposés en même temps que les produits nouveaux ou anciens de la formation académique pétersbourgeoise. C'est-à-dire que les règles avaient changé depuis les réformes de 1893-1894 : le jury de l'exposition était désormais désigné par les exposants de l'année précédente, et non par le Conseil de l'Académie ou quelque autre organe composé des professeurs et académiciens[302]. Cela permit l'ouverture à de nouvelles tendances artistiques, pour le meilleur et pour le pire.

Au fil des années, l'«exposition de printemps » suscite de moins en moins l'intérêt des critiques d'art, au point que certains articles de la revue *Apollon* des années 1910 mentionnent à peine son existence lors des chroniques artistiques mensuelles. Elle reste tout de même, pour les sculpteurs, une occasion de se faire connaitre du public : on dénombre 19 000 visiteurs à l'édition de 1914, et pour 35 000 roubles de ventes d'œuvres[303].

Parmi les artistes pétersbourgeois se forme en 1891 une nouvelle association, la Société des artistes de Saint-Pétersbourg (*Петербургсое общество художников*), composée alors de 54 membres, pour la plupart des émules de l'Académie – en tout cas, aucun d'entre eux n'a participé aux expositions ambulantes de toute sa carrière[304]. Le profil des sculpteurs qui y expose est beaucoup plus homogène. Il s'agit pour la plupart d'anciens élèves de l'Académie, que rassemble un goût prononcé pour le style académique tardif, propre à l'art des Salons, un art léger, soigné, aux tendances parfois décoratives et marquées par certaines formes de l'art nouveau : les principaux exposants y sont, pour ce qui concerne la sculpture, Adamson, Dillon, la dilettante ukrainienne Ûl'â Brazol, Vejcenberg. Tout se passe comme si les tenants de la ligne sage de l'académisme tardif s'étaient donné rendez-vous entre eux pour échapper à la promiscuité des expositions de l'île Vasil'evskij[305]. D'ailleurs, la plupart du temps, ces

---

[302] Grigorij STERNIN et GOSUDARSTVENNIY INSTITUT ISKUSSTVOZNANIA (eds.), *Russkaâ hudožestvennaâ kul'tura vtoroj poloviny XIX veka Č. [1] Social'no-èstetičeskie problemy, duhovnaâ sreda*, Moscou, Nauka, 1988, 1 vol. (366 p.) p. 78.

[303] Сергей Константинович МОКОВСКИЙ et Sergej Konstantinovič MOKOVSKIJ (eds.), *Аполлон*, Ст.-Петербургъ, Russie, Fédération de, Якорь, N°4, avril-mai 1911.

[304] Grigorij STERNIN, *Russkaâ hudožestvennaâ kul'tura vtoroj poloviny XIX-načala XX veka*, Moscou, Sovetskij hudožnik, coll. « Biblioteka iskusstvoznaniâ », 1984, 1 vol. (293 p., [137] p. de pl.) p. 56.

[305] Il en va certainement de même pour les expositions du *Cercle artistique des Dames,* où les seules éditions présentant des œuvres sculptées sont celle de 1894 : on y retrouve l'inévitable Mariâ Dillon, et une certaine Skvorcova qui expose une *Figure de garçon,* et celle de 1896 où, en plus de Dillon, exposent Adel Verner et Ûl'â Brazol.

expositions se tiendront dans une des promenades favorites des riches pétersbourgeois, à savoir le « Passage », galerie couverte abritant des magasins réservés à une élite fortunée.

La Société des artistes de Saint-Pétersbourg expose 162 œuvres entre 1891 et 1914 dans ses éditions pétersbourgeoises, mais fort de son succès local, elle organise également ses propres expositions à Moscou dès sa première année d'existence. En principe, ce sont les mêmes expositions qu'à Saint-Pétersbourg, mais on constate que le nombre de sculptures qui y figurent est bien moindre à Moscou que dans la capitale du nord : seuls les artistes déjà établis y envoient leurs créations, comme Dillon, Beklemišev, Adamson et quelques autres. On constate aussi le même phénomène pour ce qui concerne l'exposition de la Société qui se tient à Kiev en 1894 : seule Mariâ Dillon est en mesure d'y envoyer ses œuvres *Volupté* et *Esclave*, tout comme elle peut présenter à l'exposition de Harkov en 1895 la *Petite-Russienne* qu'elle avait montrée la même année à Saint-Pétersbourg.

Les expositions annuelles de l'Académie et de la Société des artistes de Saint-Pétersbourg apparaissent donc comme les principaux lieux où se retrouvent les tenants de l'Académisme tardif, ou d'une version très sage, adaptée au public bourgeois et aristocratique, de l'art nouveau.

b. Les évolutions de la sculpture parmi les Ambulants

La décennie 1890 est marquée par l'entrée dans l'institution académique d'un certain nombre d'artistes qui avaient participé, de plus ou moins loin, à l'aventure ambulante dans les années 1870 et 1880. Mais cela concernait, en réalité, essentiellement les peintres. Le nouveau dirigeant du département de sculpture est Beklemišev, dont les liens avec le réalisme et l'inspiration nationale sont tout de même assez distants. De toute façon, les sculpteurs qui ont exposé avec les Expositions artistiques ambulantes dans les années précédentes étaient extrêmement peu nombreux. Les années 1890 sont, de ce point de vue, un prolongement fidèle de cet état des choses. En effet, seuls trois artistes y exposent des œuvres sculptées : Pozen, Gincburg et Zabello, tous trois représentant la génération de la décennie précédente, d'obédience naturaliste. Madejskij, sculpteur polonais, expose aussi des bustes. Ainsi, la Confrérie, qui n'avait jamais joué un très grand rôle dans le développement de la sculpture russe, n'offre guère de perspectives de renouvellement, à un moment où les aspirations au retour vers des sources nationales commencent à s'exprimer par d'autres biais que le réalisme ou le naturalisme.

On assiste au véritable tournant dans les expositions ambulantes à partir de 1899, en ce qui concerne la sculpture tout du moins. Elles vont être de plus en plus investies par une nouvelle génération d'artistes, parmi ceux qui renouvellent le langage plastique russe au cœur de l'Âge d'argent. C'est Sergej Konënkov qui s'y engage le premier. Alors élève de l'Académie, il y envoie son *Tailleur de pierres* (fig.259)*,* fort peu goûté par ses professeurs pétersbourgeois mais qui s'inscrit bien dans l'esprit des Ambulants. Il est suivi les années suivantes par son compagnon de voyage vers l'Italie Aleksej Klodt, Sergej Volnuhin, professeur à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, et surtout par Nikolaj Andreev, élève de ce dernier qui va régulièrement y exposer ses œuvres au début des années 1900 : si les premières sont encore empreintes d'un certain attrait pour le naturalisme de scènes de genre (*Tonte du mouton,* fig.260 *La récolte,* fig.261 *Aux champs* en 1902), Andreev, lorsqu'il s'engage dans de nouvelles voies plastiques plus épurées, plus synthétiques, utilise toujours les expositions de la Confrérie pour donner ses œuvres à voir (*Mordovienne* en 1904, fig.262, *Dalila* en 1906, fig.263). Avgust Timmus, quant à lui, ancien élève de l'Académie employé par la manufacture impériale de porcelaine, introduit dans les expositions ambulantes une touche décorative, avec ses *Combattants* de 1901, la *Tempête de neige* de 1904 ou même un soupçon de la spiritualité de l'art nouveau avec un *Dans les rêves* (1905) impensable quelques années auparavant dans ce qui fut un des bastions du naturalisme.

Ainsi, la présence assez significative de la sculpture lors des évènements de la Confrérie des expositions artistiques ambulantes des années 1900 ne signifie pas un renouveau de la tendance réaliste au sein de la sculpture russe. Bien au contraire, elle est sans doute une des manifestations de l'impatience de sculpteurs pour la plupart moscovites, lassés de la prégnance de l'Académie en termes d'expositions, et qui aspirent à exposer le fruit de leurs recherches hors des institutions officielles, mais aussi hors de Saint-Pétersbourg. Pour cela, il fallait bien des moyens d'exposer, notamment à Moscou, et les expositions ambulantes en étaient un. Il est d'ailleurs fort intéressant de constater qu'à partir de 1906, au lieu de s'ouvrir en premier lieu à Saint-Pétersbourg, les expositions ambulantes choisissent désormais Moscou comme première étape de leur périple. Mais cette vitalité du monde de la sculpture moscovite a également pu s'exprimer dans d'autres cadres.

c. Sur la scène moscovite, les expositions de la Société des amateurs d'art de Moscou.

Jusqu'aux années 1890, les expositions moscovites sont beaucoup plus rares que leurs homologues pétersbourgeoises. En effet, l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, contrairement à l'Académie impériale, n'organise pas d'exposition annuelle. A partir des années 1860, c'était la Société des amateurs d'art de Moscou qui se chargeait d'organiser, de temps en temps, des expositions dans ses locaux, en plus des expositions d'œuvres des étudiants qui avaient lieu tous les trois ou quatre ans et où rares étaient les sculptures. Mais jusqu'à 1890, un seul sculpteur a montré ses œuvres dans les expositions de la Société, il s'agit de l'artiste d'origine tchèque installé à Moscou Vâčeslav Kafka qui y envoie plusieurs œuvres lors des éditions de 1885, 1887 et 1889 dont un *Minin* semblant indiquer qu'il désirait s'approprier les thèmes de l'histoire nationale russe. A part lui, les seuls sculpteurs qui exposent à Moscou sont les Ambulants prenant parfois la route de l'ancienne capitale mais, comme nous l'avons déjà souligné, ils sont assez rares.

Entre 1890 et 1914, une centaine d'œuvres sculptées seront exposées par la Société des amateurs d'art. Elle semble faire partie des expositions volontiers ouvertes à la sculpture, mais dans des proportions tout de même restreintes. Souvent, on ne trouve qu'un seul ou deux sculpteurs dans le livret, mais dans ce cas ils sont autorisés à exposer un nombre d'œuvres assez important. Au début des années 1890, quelques sculpteurs moscovites comme Tereza Ris, Volnuhin, Strojtelev exposent une ou deux œuvres, mais c'est surtout à partir de la fin de la décennie que la Société semble mettre en place une politique qui consiste à inviter chaque année un sculpteur et à lui donner un large espace dans les salles d'exposition. Le premier à bénéficier de cette tendance est Paolo Trubeckoj qui, arrivé récemment à Moscou, expose dès 1898 une quinzaine d'œuvres, allant de la sculpture animalière aux premiers portraits russes (*Le Comte Tolstoï,* fig.264) en passant par les touchantes scènes de genre (*Petite fille avec un chien*). Golubkina est la seule autre artiste à exposer une sculpture cette année-là, un *Satyre* : mais le fait remarquable est qu'elle est à Paris à ce moment-là. Partie en 1897 pour la deuxième fois, elle y reste jusqu'à 1899, moment de consécration où elle est autorisée à participer au salon parisien de la Société nationale des Beaux-Arts. L'envoi à la Société des amateurs d'art de Moscou s'explique sans doute par la contribution de cette dernière aux aides

financières consenties à l'artiste depuis son premier départ à l'étranger en 1895, et dont elle profitera encore quelque peu dans les années 1900[306].

Golubkina aura droit par la suite aux honneurs de la Société : elle y expose par exemple huit de ses œuvres réalisées pendant ou après son séjour parisien lors de l'édition de 1899-1900[307], puis six l'année suivante (les mêmes, d'ailleurs, qu'elle expose à l'Académie impériale), puis à nouveau une douzaine en 1911, alors qu'elle est devenue une artiste majeure dans le monde de la sculpture russe. La Société des amateurs d'art de Moscou tend donc à adopter une relation avec les artistes similaire à celle entretenue entre l'Académie et ses pensionnaires à l'étranger, échangeant en quelque sorte son soutien financier contre la promesse de produire des œuvres susceptible d'être montrées dans les expositions qu'elle organise.

Cependant, l'aspect quelque peu caritatif de la Société, qui depuis les années 1880 multiplie les expositions, en réalisant souvent plusieurs par an, pour permettre l'essor de nouveaux talents, donne un aspect très éclectique et inégal à ses manifestations[308]. Les artistes qui y exposent n'ont pas tous le talent de Trubeckoj ou Golubkina, même si on leur accorde parfois des espaces importants dans les salles. Ainsi, les exposants alternent entre les artistes les plus prometteurs (Andreev en 1902, Domogackij en 1904, Vatagin en 1908) et des sculpteurs de second rang, comme N. Konstantinova qui peut exposer une dizaine d'œuvres entre 1903 et 1904. Cette caractéristique va pousser un grand nombre d'artistes, au cours des années 1900, à quitter cette Société pour de nouveaux horizons.

2. Une nouvelle génération d'expositions

Devant le vieillissement de la génération ambulante, le besoin de renouveau se fait ressentir chez les jeunes artistes des années 1890, à Saint-Pétersbourg comme à Moscou. Vont donc se mettre en place les premières grandes expositions alternatives tant dans la forme que dans la pratique, d'abord à Moscou, puis dans la capitale du nord.

a. La Société des artistes moscovites

Nous l'avons vu, la situation des jeunes artistes moscovites était compliquée. Loin du principal centre d'expositions du pays, à savoir l'Académie impériale, les peintres et sculpteurs formés à l'École de peinture, sculpture et architecture de Saint-Pétersbourg

[306] Aleksandr KAMENSKIJ, *Anna Golubkina*, *op. cit.*, p. 296.
[307] *Le Professeur Balbiani, Masque de vieille femme, Vieillesse* notamment.
[308] Grigorij STERNIN, *Russkaâ hudožestvennaâ kul'tura vtoroj poloviny XIX-načala XX veka*, *op. cit.*, p. 128.

n'avaient guère de perspectives pour exposer leurs œuvres. Certes, leur école organisait irrégulièrement des expositions dites « étudiantes », où même les anciens élèves pouvaient envoyer leurs œuvres, mais elles étaient mêlées aux travaux pas vraiment professionnels des élèves en scolarité. Restaient alors comme possibilité les expositions ambulantes, dont le jury vieillissant était rétif aux nouvelles tendances incarnées par la jeunesse de Moscou, ou celles de la Société moscovite des amateurs d'art, qui faisait la part belle à d'innombrables dilettantes.

En 1893, sur 150 tableaux proposés à l'exposition ambulante par les jeunes moscovites, le jury n'en retient que 30. Il y avait donc nécessité de trouver un autre moyen d'exposer que ces deux sociétés. Une initiative est prise par le jeune peintre V. Meškov : se réunissent dans une brasserie moscovite, le « Saratov », une cinquantaine d'artistes, la plupart à l'aube de leur carrière. Et trente d'entre eux se mettent d'accord pour organiser des expositions : la première d'entre elles est ouverte le 14 février 1893 en tant qu' «exposition de tableaux d'artistes moscovites », avec une trentaine de participants, une centaine d'œuvres et, fait marquant, sans jury. Dès lors, la Société des artistes moscovites est sur les rails, et tiendra des expositions annuellement jusqu'aux années 1920[309].

La place de la sculpture dans ces expositions est pour le moins infime, en tout cas en ce qui concerne les premières années d'existence de la Société. En effet, les premières œuvres sculptées qui apparaissent dans les manifestations annuelles[310] sont celles de l'amateur Savva Mamontov, celui-là même qu'Antokol'skij initia au modelage à Rome dans les années 1870, et des tentatives sur céramique de Vrubel' et Somov, peintres de formation. Les portraits que Mamontov donne à voir sont d'une facture honnête, sans plus (fig.265). L'inévitable Trubeckoj s'y présente dès 1899 avec cinq œuvres (ce sera sa seule apparition), ainsi qu'Andreev quelques années plus tard. Mais cette société d'expositions ne met clairement pas l'accent sur la sculpture ou, en tout cas, elle n'est pas investie par les sculpteurs. Il faut dire que les artistes pratiquant la sculpture à Moscou à cette période ne sont pas légion : à part quelques étudiants sérieux, les élèves accourus aux premières leçons de Trubeckoj sont vite repartis dans leurs foyers. De plus, le nombre de participants aux expositions tourne généralement, jusqu'aux années 1900, autour de la trentaine, pour une centaine d'œuvres

[309] Voir à ce sujet l'article suivant : V. LAPŠIN, « Sur l'histoire de la naissance et des premières années de la Confrérie moscovite des artistes », *Советское искусствознание Sovetskoe iskusstvoznanie*, Москва, Советский художник, 1975, n°2, p. 172-196.

[310] N'ayant pas trouvé en bibliothèque l'ensemble des livrets d'exposition de la Société des artistes moscovites avant 1900, on se réfèrera aux données mentionnées par l'article sus-mentionné (nom des artistes exposant et nombre d'œuvres exposées lors de chaque édition).

exposées en moyenne. Il est à noter que les expositions ne sont pas limitées à la ville de Moscou, puisqu'elles se tiennent également à Saint-Pétersbourg de façon régulière, ainsi que dans d'autres villes de province comme Tver. C'est d'ailleurs dans une édition pétersbourgeoise que Trubeckoj expose ses œuvres en 1899, témoignant encore une fois de la rareté des déplacements d'œuvres sculptées.

La Société des artistes moscovites souffre, au tournant du siècle, de la concurrence des nouveaux rendez-vous artistiques annuels nouvellement créés, comme nous le verrons rapidement. Mais elle continue ses activités, bon an mal an. Les sculpteurs y sont toujours aussi faiblement représentés, mais un phénomène sans doute significatif s'y produit dans la seconde partie des années 1900 et le début des années 1910 : la surreprésentation des femmes qui, si l'on excepte Andreev et le franco-suédois (éduqué et formé en Russie) Fredman-Klûzel, sont les seules à présenter leurs œuvres durant cette période. Il y a cependant deux profils distincts : d'un côté, Anna Golubkina, qui expose régulièrement dans cette société qui lui est régulièrement venue en aide financièrement, notamment lors de ses voyages à Paris, se contente des éditions moscovites. De l'autre, trois artistes académiques formées à Saint-Pétersbourg (Dillon, Goleevskaâ, Svirskaâ), exposent exclusivement dans la capitale du nord : il semble donc bien que l'utilisation de ce cadre d'exposition ait varié selon la ville où l'on se trouvait.

Mais à Saint-Pétersbourg comme à Moscou l'atmosphère artistique était au renouvellement, et parmi les nouveaux groupes artistiques qui se formaient alors, le Monde de l'art a eu une place à part.

b. Le Monde de l'art

La naissance du Monde de l'art

« Le Monde de l'art », *Mir iskusstva*, est l'une des grandes manifestations du besoin de renouveau des jeunes artistes russes au tournant du siècle. Fondé sur les relations privilégiées entretenues par Sergej Dâgilev avec des artistes et intellectuels comme Aleksandr Benua, Igor Grabar, Lev Bakst et bien d'autres, le groupe s'appuie à la fois sur une revue du même nom, qui paraît de 1898 à 1905, et sur des expositions régulières. La création par le groupe *Mir Iskusstva* d'une nouvelle exposition annuelle, répond principalement à deux aspirations, l'une pratique, et l'autre, esthétique. Pour ses concepteurs, il s'agissait tout d'abord de réagir au capharnaüm que représentaient à leurs yeux les expositions académiques et ambulantes, avec

leurs centaines d'œuvres et leurs dizaines d'artistes présents à chaque Salon. Les expositions imaginées par *Le Monde de l'art,* et en particulier par celui qu'il convient d'appeler leur metteur en scène, Sergej Dâgilev, sont d'un tout autre ordre. Les œuvres, rigoureusement – d'aucune diraient arbitrairement – choisies par les organisateurs et surtout Dâgilev, sont en nombre restreint, et présentées dans un cadre raffiné, soigneusement décoré de tentures, tapisseries, rideaux et autres bouquets de fleurs, de façon à offrir un espace agréable à la déambulation des amateurs d'art. Le mouvement s'inspire largement des différentes Sécessions d'Europe occidentale.

Mais il s'agissait aussi de s'affranchir du point de vue esthétique du naturalisme du mouvement ambulant qui, nous l'avons vu, s'impose même à l'Académie au début des années 1890. D'un côté, certains tenants du Monde de l'art ne jurent que par l'art occidental, qu'il soit allemand ou français, médiéval ou moderne, et d'autres, à l'instar des mécènes de la revue, l'industriel Savva Mamontov ou la princesse Mariâ Teniševa, s'engagent en faveur du retour aux sources d'inspiration nationales, à chercher par exemple dans l'artisanat populaire qu'il s'agit de faire revivre. Un grand éclectisme domine ainsi les expositions qui se tiennent annuellement à Saint-Pétersbourg de 1899 à 1903. Elles avaient été précédées par une exposition d'artistes russes et finlandais, présentée par Dâgilev en 1898, dans le cadre de laquelle avaient exposé, aux côtés du sculpteur finlandais Ville Vallgren, Artëm Ober et le peintre Mihail Vrubel' qui à cette occasion montrait au public ses œuvres en céramique pour la première fois.

La sculpture dans les expositions du Monde de l'art

Durant la première période des expositions du groupe, lorsque Dâgilev menait encore les choses, on constate la présence des sculpteurs qui ont sans doute marqué le plus fortement la plastique de l'Âge d'argent : il s'agit de Paolo Trubeckoj, Anna Golubkina et Aleksandr Matveev. Ce dernier n'y expose cependant qu'une seule fois, une *Portrait de dame,* en 1903 (fig.266), alors que les deux autres artistes peuvent y montrer une quantité importante d'œuvres. Golubkina y envoie des sculptures en 1900 et 1901 : elle vient alors de revenir de Paris, et sans doute connaît les attentes des organisateurs du Salon, ou plutôt les possibilités qui sont offertes aux sculpteurs dans le cadre de ces expositions, puisqu'elle y expose ses œuvres les plus marquées par le symbolisme, comme le *Vase – Brouillard* en 1901 (fig.161), mais aussi une proportion non négligeable de travaux proches des arts décoratifs (*Cheminée, Tête pour lampe électrique,* en 1901).

L'ouverture d'esprit des organisateurs du Monde de l'art permet donc aux sculpteurs d'ouvrir quelque peu leurs horizons, et de présenter au public autre chose de les bronzes, marbres et même plâtres que les expositions antérieures les obligeaient à produire. C'est ainsi qu'Ober, qui en tant que sculpteur animalier avait déjà présenté un nombre important de ses sculptures en bronze dans les expositions académiques, connait une sorte de deuxième vague de productions dans les années 1900. Il peut notamment présenter à Saint-Pétersbourg ses travaux en céramique. Ses premières majoliques, *Monstre marin* (fig.267) et *Seiche* y côtoient celles de Vrubel' en 1898, mais c'est en 1900 qu'entrent à l'exposition le plus grand nombre de ses œuvres, dix au total, la plupart représentant des animaux originaux (*Crapaud heureux, Combat de rats pour un fromage,* fig.268), hybrides (*Gorgone*) ou encore un personnage du folklore russe (*Baba Yaga,* fig.269). On le voit, les sources d'inspiration sont, à l'instar du groupe tout entier, assez éclectiques, allant de la mythologie au folklore national.

Mais le sculpteur le plus assidu aux expositions de *Mir iskusstva* est sans conteste le prince Trubeckoj, qui expose à chacune d'entre elles entre trois et dix œuvres, la plupart en bronze, qui représentent son abondante production de la période russe, portraits mondains, familiaux ou sculptures animalières. La personnalité de ce sculpteur, au parcours international, convenait on ne peut mieux au cadre de réflexion et aux cercles de sociabilité des organisateurs de ces expositions. D'ailleurs, il est le sculpteur dont les œuvres sont le plus abondamment reproduites et commentées dans la revue de 1899 à 1904.

Ainsi, les expositions du *Monde de l'art* offrent un cadre privilégié pour un nombre limité de sculpteurs, qui peuvent y montrer en nombre important leurs productions. Ces sculpteurs correspondent, comme leurs collègues peintres, aux goûts de Dâgilev et à sa capacité à repérer les talents artistiques les plus prometteurs. Les œuvres de Golubkina sont, elles aussi, reproduites dans la revue, mais seulement à trois reprises. Lorsque le critique Vasilij Rozanov, dans ses mémoires intitulées *Parmi les artistes,* consulte en 1904 Dâgilev pour en savoir plus sur cette artiste qu'il vient de découvrir, voici la conversation qui se tint entre les deux hommes :

« Qui est-ce? [demande Rozanov]

- Une paysanne! Qui tient un potager! Elle est maintenant partie à Paris et elle étudie, à ce qu'il semble, auprès de Rodin – enfin, auprès d'un maître connu.

- Combien coûte ce portrait en marbre? 1000 roubles, quelque chose comme ça?

- Vous êtes fou? Deux cent, deux cent cinquante roubles! »[311].

Les relents de snobisme de Dâgilev à l'évocation du nom de Golubkina ne rend que plus remarquable sa capacité à avoir repéré le caractère exceptionnel de la production de la sculptrice, qui n'avait alors que peu exposé en Russie.

c. *L'union des forces moscovites et pétersbourgeoises*

En 1901, quelques membres de la jeune génération moscovite, sans doute insatisfaits des réalisations de la Société des artistes moscovites, créent un cercle artistique destiné à promouvoir une nouvelle exposition. Parmi ces artistes on retrouve la génération des impressionnistes des années 1890 autour de Korovin, son ami Golovin qui réalisera plus tard certaines décorations pour les ballets russes de Dâgilev, ou encore Dosekin. Même si le paysage tient une place essentielle lors des deux expositions, officiellement présentées par ce groupe des « 36 artistes » et bien reçues par la critique, on note la présence de Golubkina[312]. Installée à Moscou, cette artiste est visiblement en quête de nouvelles institutions pour montrer ses œuvres : nous l'avons vue exposer dès 1900 dans *Mir Iskusstva* à Saint-Pétersbourg, on la retrouve à Moscou dès que la scène moscovite frémit.

Cependant, la société des « 36 artistes » ne tient que deux expositions, la première dans l'hiver 1901-1902, la seconde l'hiver suivant. Non pas qu'elle renonce à remplir son objectif, qui était de permettre à une nouvelle génération artistique de s'exprimer, mais bien au contraire parce qu'elle entend continuer à y travailler de concert avec son homologue pétersbourgeoise. On assiste donc à la réunion des deux cercles, celui du Monde de l'art et celui des « 36 artistes », qui en fusionnant prennent le nom d'«Union des artistes russes ».

On retrouve ainsi, dans une même union artistique, la jeune génération moscovite avec les créateurs de *Mir Iskusstva* Benua, Grabar, et les participants à leurs expositions comme Trubeckoj, Bakst et bien d'autres. Le but était d'organiser des expositions annuelles, à Saint-Pétersbourg comme à Moscou, en unissant leurs forces, remplaçant le nom de leurs expositions précédentes par celle, plus fédératrice, d'Union des artistes russes. C'est ainsi que, de 1903 à 1910, se tinrent régulièrement les expositions de ce groupe, véritable cœur vibrant des aspirations si diverses qu'elles en étaient parfois contradictoires, en termes esthétiques, de la génération des artistes qui ont donné à l'Âge d'argent russe ses lettres de noblesse. En

[311] Vasilij ROZANOV, *Sredi hudožnikov*, Moscou, Respublika, coll. « Sobranie sočinenie T.1 », 1994, 1 vol. (493 p.) p.339.
[312] *Russkie hudožniki: Encikl. slovar'*, SPB, Azbuka, 1998, p. 859.

dehors des œuvres exposées dans les deux capitales, les artistes membres de l'Union témoignent du rayonnement de leur cercle en étant invités à en envoyer dans les salons artistiques des différentes villes de l'empire comme Odessa (1909), Kiev, Ekaterinoslav et Vâtka (1910), et même à l'étranger, nous y reviendrons.

D'un point de vue général, ces expositions étaient quasiment les mêmes si l'on compare les éditions pétersbourgeoises et les moscovites : seuls quelques artistes diffèrent et le nombre d'œuvres présentées varie quelque peu. De trente-cinq artistes présents en hiver 1904-1905, on atteint un maximum de soixante-huit artistes à Saint-Pétersbourg en 1909 avec 472 œuvres. Mais en général, le nombre d'exposants tournait autour d'une quarantaine, et les œuvres autour de 250.

L'Union des artistes russes était-elle un havre pour la sculpture ? Pas vraiment durant les premières années, si l'on en croit leur présence sur les livrets des différentes expositions. Si Trubeckoj présente quatre œuvres lors de la deuxième exposition de l'Union, en revanche aucune œuvre sculptée n'est présentée entre 1905 et l'hiver 1907-1908, soient trois éditions sans aucune sculpture. Les sculpteurs y apparaissent plus nombreux à partir de cette date : ils sont six à y présenter leurs œuvres (soit, à chaque fois, environ un dixième des artistes présents) entre 1907 et 1910. Ce sont tout d'abord des anciens élèves de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, à savoir Golubkina, Stelleckij, qui en profite pour présenter un de ses premiers travaux polychromes, son buste de *Léonard de Vinci* en plâtre peint, en 1907-1908 (fig.270). Mais c'est entre 1909 et 1910 que les sculpteurs sont les plus représentés : on compte parmi les exposants les précédents, auxquels s'ajoutent Konënkov, Kuznecov, Matveev, Sud'binin, Traubenberg et Ober. Le nombre d'œuvres qu'ils exposent passe à plus d'une trentaine, soit quasiment 10% des œuvres présentées au total. La sculpture devient donc un aspect important des expositions de l'Union des artistes russes. Chose remarquable à noter : l'Union des artistes russes tint une exposition sous son propre nom à Kiev en 1910. On y trouve huit artistes de plus que la même année à Moscou, cinquante-quatre exactement, mais une centaine d'œuvres en moins. Parmi les artistes qui n'ont pas envoyé leurs œuvres à Kiev alors qu'ils les avaient montrées à Moscou, on trouve la plupart des sculpteurs. Seuls Golubkina et Konënkov sont représentés dans l'édition ukrainienne : les sculptures ont décidément beaucoup de mal à voyager.

Mais cette présence affirmée de la sculpture ne cache pas une certaine dichotomie entre les artistes. On y trouve en effet d'un côté les « bouillonnants moscovites », comme les avait surnommés Beklemišev lors de leur passage à l'Académie, Golubkina, Konënkov et qui, si on

leur adjoint Matveev, représentent à eux trois une grande partie des nouvelles directions prises par la sculpture russe en plein renouvellement. Leur bouillonnement intérieur se ressent d'ailleurs dans les œuvres qu'ils montrent dans ces expositions : Konënkov donne ainsi à voir le *Samson* qui se débat dans ses liens, ainsi qu'un buste intitulé *l'Athée*, et celui d'un *Slave* (fig.271) dont le regard rebelle ne laisse planer aucun doute sur la signification. L'Union des artistes russes représente ainsi, pour eux, cet espace de liberté dont ils avaient tant besoin pour révéler au grand public leurs forces créatrices.

Mais le profil des sculpteurs présents est loin de se limiter à eux. Les autres artistes qui présentent leurs œuvres, plutôt pétersbourgeois, ne partagent pas ce ferment de révolte. Loin pourtant d'être des tenants de l'académisme, ils sont plus proches, en général, de l'esthétique symboliste, comme Sud'binin, ou prolongent les travaux sur céramique initiés à la fin du siècle précédent, comme Ober avec ses *Chats* et ses *Souris* en majolique, ou Traubenberg qui envoie une *Baba-Yaga* folklorique en plâtre. Kuznecov y représente plutôt la tendance du retour au classicisme et au travail sur la pierre.

L'éclectisme était donc de mise au sein du groupe, et ces différences entre sculpteurs n'étaient que le reflet de celles entre les peintres. On allait donc s'acheminer vers une rupture entre les deux obédiences, celles-là mêmes qui s'étaient rapprochées en 1903 pour former le groupe. La rupture prit logiquement l'allure d'un divorce entre moscovites et pétersbourgeois.

d. Le Monde de l'art renaît de ses cendres

Depuis 1908, les directions pétersbourgeoise et moscovite de l'Union des artistes russes fonctionnaient de façon quasi indépendante : chacune invitait qui elle l'entendait à présenter ses œuvres aux expositions, répondant ainsi au souhait implicite des anciens de *Mir iskusstva* qui souhaitaient prolonger leurs expositions sous un autre nom. Mais la rupture effective survient en 1910, à la suite d'un échange de critiques, puis de lettres acerbes et de demandes d'exclusion entre Benua d'une part et certains artistes moscovites de l'Union d'autre part : c'est à l'automne que les anciens de *Mir Iskusstva* autour de Benua, comme Bilibin, Grabar, Kustodiev, Somov, claquent la porte, et refondent immédiatement la société du Monde de l'art.

La revue n'est pas reprise : elle a trouvé son prolongement à partir de 1909 dans *Apollon* qui paraîtra jusqu'à 1917. *Apollon* consacre de nombreuses publications à la sculpture, que ce soit par le biais de simples illustrations dédiées aux exposants du *Monde de l'art*, ou avec des

articles consacrés entièrement à des sculpteurs : Stelleckij en 1911, Konënkov en 1912 et 1913, Traubenberg en 1913, Meŝaninov en 1915. Le groupe du Monde de l'art recréé se contente de ranimer les expositions du même nom à partir de 1911. On se retrouve ainsi, dans les années 1910, avec les expositions du Monde de l'art et de l'Union des artistes russes qui se tiennent, chacune, à la fois à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Cependant, la séparation entre les deux expositions du point de vue de la sculpture ne répond pas vraiment à une opposition stylistique, ou même géographique entre un groupe plutôt pétersbourgeois du Monde de l'art et l'autre, plutôt moscovite, de l'Union des artistes russes. Ainsi, les artistes que l'on trouve, durant ces années d'avant-guerre, dans les salons de *Mir Iskusstva,* sont Golubkina, Kuznecov, Kustodiev, Matveev, et Traubenberg. S'y adjoignent plus tard Stelleckij, Elena Lukš-Makovskaâ, et Efimov : l'unité esthétique n'est donc pas le point de ralliement lors de ces expositions. D'autant que l'on retrouve parfois, au sein des exposants de l'Union des artistes russes, les mêmes artistes : c'est le cas de Stelleckij en 1913, à la différence près qu'il envoie des statuettes de bronze aux expositions de *Mir Iskusstva,* et son effigie d'une boyarine russe médiévale en bois polychrome plutôt à l'Union, s'adaptant ainsi, semble-t-il, aux préférences des uns et des autres.

Mais l'Union reçoit davantage de sculpteurs que son homologue : outre Konënkov, Sud'binin, Matveev et Stelleckij, qui avaient auparavant fréquenté l'Union, de nouveaux noms apparaissent dans les livrets, ceux de Krandievskaâ, Uhtomskij, Ryndzûnskaâ et Mamontov, à partir de 1912. Rien ne permet pourtant de distinguer réellement des directions ou des styles en opposition entre ces deux salons d'exposition. Konënkov, par exemple, expose bien davantage à l'Union des artistes russes, et y présente ses recherches dans les différentes directions qu'il explore, que ce soit le folklore primitiviste de ses œuvres en bois, ou l'archaïsme de ses marbres réalisés notamment pendant et après son séjour en Grèce ; mais il présente également, en 1915, une sculpture en bois à *Mir Iskusstva* alors qu'il utilise ce matériau pour un retour aux formes lisses et aux volumes architectoniques, loin de ses personnages de légendes russes. De la même façon, les explorations de matériaux divers, céramiques, majoliques, bois, ou les expériences polychromes, trouvent tout autant leur place dans les deux expositions.

Les chamailleries entre la première génération du Monde de l'art et certains artistes de l'Union des artistes russes au début des années 1910 n'ont donc pas eu de répercussion au niveau de la sculpture. Du moins, le schisme entre les deux organisations ayant tout l'air d'un conflit de personnes, il n'affecte pas les ralliements des sculpteurs à l'une des deux sociétés

plutôt qu'à l'autre. Les sculpteurs ont tout bonnement profité de ces deux cadres d'exposition alternative aux expositions académiques ou ambulantes pour exposer leurs œuvres de façon plus libre. De fait, le nombre d'œuvres sculptées exposées dans ces divers cadres a tendance à augmenter très fortement dans les années 1900 et 1910. L'intérêt suscité, au sein de la société russe, par ces manifestations artistiques se reflète dans le nombre de spectateurs qui visitent ces expositions. Les expositions de l'Union des artistes russes ont attiré environ 9000 spectateurs pour leur première tenue à Saint-Pétersbourg et 4800 à Moscou ; progressivement, le rapport tend à s'inverser en faveur de Moscou. L'année précédant la séparation, les expositions accueillent 15000 spectateurs à Moscou et presque 17000 à Saint-Pétersbourg. L'étiage sera sensiblement le même à Moscou pour les années suivantes, mais une baisse sensible marque l'Union des artistes russes dans la capitale impériale. C'est que, dans le même temps, les expositions de *Mir Iskusstva* ont repris, et attirent beaucoup : 12000 spectateurs en moyenne entre 1911 et 1914. L'augmentation du public est commune à toutes les expositions : rien qu'en 1914, on sait que l'Union des artistes russes a attiré 19000 spectateurs à Moscou, 9000 à Saint-Pétersbourg, *Mir Iskusstva* 12000 à Saint-Pétersbourg, où 19000 personnes auront vu l'exposition académique et 17000 l'exposition ambulante[313].

Les occasions d'exposer étaient devenues beaucoup plus fréquentes, et cela a permis aux sculpteurs russes d'être plus présents dans les salons, façon de se faire connaître et, si possible, de vendre leurs œuvres. C'est d'ailleurs un des grands succès de l'Union des artistes russes : à la veille de la guerre, elle est devenue l'exposition qui fait le plus vendre aux artistes qui y participent : il suffit pour s'en convaincre de comparer les recettes de ses ventes, qui approchent les 100 000 roubles, avec celles des Ambulants (49 000 roubles) ou de l'Académie (35 000 roubles)[314].

e. Vers les avant-gardes

La « Rose bleue »

À partir de 1907 vont être créées de nouvelles associations d'artistes, destinées le plus souvent à rassembler des artistes unis par des affinités esthétiques communes, et non plus constituées au gré des amitiés ou des opportunités, à commencer par le groupe symboliste connu sous le

[313] Vladimir LAPSIN, *Soûz russkih hudožnikov*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1974, p. 217-237 et les 2e numéros annuels de la revue *Аполлон*, *op. cit.*, 1911-1915.

[314] *Аполлон*, *op. cit.*, n°2, 1914. Aucune précision n'est donnée sur la nature des œuvres vendues ou l'identité des artistes ; il est donc difficile de savoir si des sculptures ont été vendues ou commandées.

nom de « La Rose bleue » : il s'agissait de quelques artistes, dont la plupart s'étaient rencontrés à Saratov, et qui, réunis autour de Borisov-Musatov, avaient constitué la Société de la « rose cramoisie » (*Alaâ Roza)* dans cette ville de province. En 1907, le mécène, peintre et poète Nikolaj Râbušinskij, propriétaire de la revue *La Toison d'or* d'obédience symboliste, engage ces jeunes gens, privés de leur mentor par une mort prématurée, à tenir ensemble une exposition qui sera intitulée « La Rose bleue » en mars-avril 1907[315]. Matveev, originaire de Saratov comme Borisov-Musatov – il a, on s'en souvient, élaboré la décoration de la tombe de son ami – est le seul sculpteur à participer à l'exposition avec Pëtr Bromirskij. C'est, pour ce dernier, la première occasion de montrer ses œuvres au public. Il est encore, à cette époque, élève de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, où il avait pu entrer en 1905 après avoir reçu une première formation à la céramique auprès de Vrubel' dans les ateliers d'Abramcevo, dans la banlieue de Moscou[316]. Ce parcours original, quelque peu marginal, lui aurait sans doute barré l'accès, en tout cas à ce moment-là de sa formation, des expositions ambulantes ou académiques, et peut-être également celles de la Société des artistes moscovites qui, rappelons-le, avait été créée par des anciens élèves de l'École de Moscou soucieux de montrer leurs œuvres hors des expositions étudiantes. Ainsi, les expositions de plus petite taille permettent à de nouveaux visages, au parcours moins institutionnel, de commencer à montrer leurs œuvres au public.

Pour Matveev, qui avait déjà exposé auparavant, c'est sans doute plutôt l'occasion de le faire dans un cadre connu et apprécié, avec d'autres artistes partageant ses affinités symbolistes. Cet artiste, comme nous le verrons, n'a pas beaucoup exposé et semble avoir davantage profité de ses réseaux, de sa réputation afin d'obtenir les subsides nécessaires à l'exercice de son art. Il choisit en quelque sorte de sélectionner les expositions auxquelles il participe : ce seront en principe des expositions qui rassemblent des artistes unis autour d'un projet esthétique, ou d'une volonté de renouvellement du langage plastique. Certes, l'Union des artistes russes était, en cela, une possibilité, et Matveev y apparut en 1910 et 1912, mais il fut surtout un des rares sculpteurs à s'engager dans des expositions qui relèvent de l'avant-garde et ne durent, généralement, que l'espace d'une ou deux éditions.

---

[315] John E. BOWLT, *Moscou et Saint-Pétersbourg, 1900-1920 art, vie et culture*, [Paris], Hazan, 2008, 1 vol. (391 p.), p. 208.

[316] ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО, СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР et общество Москва ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО- ДИАЛОГ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ., n°143, octobre 1969, p. 43-46.

C'est à partir de 1908 que les créations de nouveaux groupements artistiques et, partant, de nouveaux cadres d'exposition, commencent à s'enchaîner de façon accélérée par rapport à la période précédente. Au moins une exposition nouvelle voit le jour chaque année, répondant à l'effervescence artistique qui règne tout aussi bien à Saint-Pétersbourg qu'à Moscou. C'est l'époque de la naissance des avant-gardes russes qui sont déjà fort bien documentées[317].

Il ne s'agit pas ici de retracer cette histoire dans les détails, mais de caractériser la place de la sculpture dans ces processus. Les acteurs principaux des avant-gardes sont bien entendu des peintres. Cependant, des sculpteurs y intervinrent. La question est plutôt relative à la façon dont ils s'inscrivent dans ces groupements dynamiques, en renouvellement constant, et qui sont les sculpteurs engagés dans les salons d'avant-garde : les jeunes sculpteurs issus des différentes écoles artistiques de l'empire ? Des peintres qui, au cours de leurs expérimentations révolutionnaires, se sont aussi intéressés aux œuvres tridimensionnelles ?

Pour le comprendre, il faut d'abord se représenter le nombre d'expositions nées dans ces années-là. Dans l'ordre chronologique, apparaît tout d'abord, la même année que la Rose bleu, l'exposition « Stefanos » (autrement dit, *Venok* en russe, la Guirlande en Français), fréquentée par les membres de la Rose bleue et certains nouveaux venus comme Mihail Larionov. Après leur unique exposition, c'est au tour de l'Union de la jeunesse d'apparaître, en novembre 1909 à Saint-Pétersbourg : elle organisera cinq expositions à Saint-Pétersbourg et une à Riga entre 1910 et 1913. Parmi ses exposants les plus célèbres, on mentionnera Larionov, Gončarova, Malevitch, et Tatlin notamment. L'année 1910 est la plus riche, puisque s'y constitue la société du Valet de Carreau, autour notamment de Larionov, qui organise des expositions à caractère international tous les ans jusqu'à la guerre, bien que Larionov ait créé son propre groupe dissident dès 1912 avec la Queue de l'âne puis la Cible en 1913 (expositions uniques). C'est en 1910 que se constitue aussi le « Salon de Moscou », une exposition annuelle qui regroupe tout un tas d'artistes, le plus souvent originaires de Moscou, sans forcément s'affirmer d'avant-garde. Il faut aussi mentionner la société des Indépendants, créée, elle, à Saint-Pétersbourg et organise des expositions tous les hivers de 1911 à 1914[318].

[317] L'ouvrage de référence en français restant bien évidemment : Jean-Claude MARCADE, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1995.

[318] *Russkie hudožniki*, *op. cit.*, p. 831-860.

Cette liste un peu fastidieuse peut nous amener à faire un constat assez simple au niveau de la sculpture. Elle est très faiblement représentée dans ces expositions. Par exemple, il n'y en a absolument aucune dans les expositions organisées par Larionov en 1912 et 1913, celles de la Queue de l'âne et la Cible. Mais on constate en revanche une assez nette différence entre deux catégories d'exposition, selon la place accordée aux sculpteurs. En effet, les participants de l'exposition *Venok*, prolongement du groupe symboliste de la Rose bleue, tout comme un bon nombre de sculpteurs présents dans les Salons de Moscou, sont des artistes déjà connus ou ayant déjà exposé en Russie : Matveev, qui avait participé à la Rose bleue, envoie cinq œuvres à *Venok*. Elles y sont côtoyées par les travaux de quatre autres sculpteurs : Pëtr Bromirskij, Elena Lukš-Makovskaâ, et Konstantin Kraht, ces deux derniers étant déjà des artistes confirmés, contrairement au premier. On retrouve dans les Salons de Moscou les noms de Golubkina et Kraht (1911), mais aussi trois artistes alors parfaitement inconnus : M. Liškina, V. Fišer, et Izaak Mendelevič, ce dernier ayant, comme Bromirskij, évité les écoles artistiques officielles au profit de l'apprentissage en atelier auprès de différents maîtres, à Moscou et à Paris[319].

Ce sont des artistes d'un tout autre horizon que l'on trouve dans les expositions suivantes, celles qui sont plus précisément engagées dans le mouvement d'avant-garde. Dans les expositions de la Société des Indépendants figurent deux artistes dont on ne retrouve pas de trace ailleurs : Ol'ga (Petrovna) Popova et Vladimir Klimov. De même, la sculpture à l'Union de la Jeunesse est représentée en 1911 par V. Matvej, et l'année suivante par M. Verhoveki, deux artistes dont on n'a pas autrement entendu parler. Les expositions du Valet de Carreau revêtent la même caractéristique, puisqu'aux côtés de Matveev, seul « survivant » de la génération symboliste, on trouve un certain Turčenko inconnu par ailleurs. Il faut attendre les deux premières années de la guerre pour voir apparaitre, parmi les sculpteurs du Valet de Carreau, les noms d'Ivan Klûn et de Natan Al'tman. Toutes les autres expositions mentionnées ne comprennent pas d'œuvres sculptées en leur sein.

On peut ainsi être amenés à faire la constatation suivante : les sculpteurs ne sont pas partie prenante de l'avant-garde, en tout cas pas avant la guerre. Ceux qui participent aux expositions d'avant-garde sont, à de rares exceptions près, des artistes obscurs sur lesquels les informations sont rares ou, de façon moins surprenante, des artistes qui viennent de rentrer d'un séjour à l'étranger. Les artistes souvent considérés comme majeurs dans les renouvellements de la plastique russe du début du XXe siècle ne correspondaient pas aux

[319] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, 154-155.

réflexions de l'avant-garde russe, aux mouvements comme le rayonnisme, le cubo-futurisme ou autres émanations des imaginaires débridés des contemporains de Larionov. Si certains sculpteurs auraient pu se raccrocher au « moment » néo-primitiviste de certains artistes de l'avant-garde comme Gončarova, ils n'ont jamais pour autant participé ensemble aux mêmes expositions : mais il faut dire que leurs démarches étaient bien différentes les unes des autres. Les sculpteurs russes de cette période, et même les plus visionnaires ou talentueux, ont donc préféré aux manifestations de l'avant-garde les expositions plus traditionnelles, qu'elles soient anciennes ou résultant des nouvelles sociétés d'artistes créées jusqu'au début des années 1900.

f. L'effervescence ukrainienne

La place des artistes ukrainiens dans la constitution de l'avant-garde russe est assez fondamentale, comme l'a déjà souligné Jean-Claude Marcadé, lorsqu'il évoque notamment la société « Union de la jeunesse » :

> « Vladimir et David Bourliouk, Dudutchko, Alexandra Exter, qui ne participent pas à l'exposition de Saint-Pétersbourg, sont présents à l'exposition de Riga. On note que la mention « Moscou » ne suit pas leur nom, comme c'est le cas pour Larionov et Gontcharova. Ils y forment un groupe à part qui est, à n'en pas douter, un groupe ukrainien, chose qu'il était impossible de formuler aussi explicitement dans le cadre de l'Empire russe, russificateur en diable, mais qui était simplement la réalité des choses de cette époque »[320].

Mais au-delà de ces éléments déjà bien documentés à propos des peintres, il est aussi une exposition d'avant-garde tenue avant l'éclatement de la Grande Guerre dans laquelle le rôle de la sculpture est loin d'être négligeable, et pour cause : elle fut pensée et organisée par un sculpteur, Vladimir Izdebskij. Son point de départ était sa contrée natale, l'Ukraine. Cependant, il ne fallut pas attendre cet actif odessite pour que les villes ukrainiennes prissent une importance majeure dans le domaine des expositions artistiques.

L'essor des expositions depuis les années 1890

Nous l'avons vu, les principales villes ukrainiennes que sont Kiev, Odessa, Harkov, ne représentent pas un véritable cadre d'expositions de niveau national avant les années 1890. Les expositions principales qui s'y tiennent sont, depuis les années 1870, les passages, pas forcément annuels d'ailleurs, de la Société des expositions ambulantes. C'est seulement par

[320] Jean-Claude MARCADE, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, *op. cit.*, p. 78.

elles que les membres du monde de l'art ukrainien se tiennent au courant des évolutions artistiques du pays, du moins pour ceux qui ne quittent pas cette province. L'écho n'est d'ailleurs pas forcément des plus favorables : par exemple, la riche société odessite, enrichie par l'industrie et le commerce dans la seconde partie du XIXe siècle, n'accueille pas toujours avec faveur les œuvres de la génération des Ambulants, œuvres d'inspiration sociale et largement tournées vers les réalités de la société russe et en particulier de ses aspects les plus misérables[321].

Mais c'est justement à Odessa que nous avions vu se développer une école artistique patronnée par la Société des Beaux-Arts, qui forme de plus en plus de jeunes artistes, destinés à garnir les rangs de l'Académie impériale. La Société, soucieuse d'assurer un développement autonome pour les artistes, de leur permettre de se faire connaître et de vendre leurs œuvres, est consciente de la nécessité de créer un cadre d'expositions régulières qui lui soit propre, et qui ambitionne même de rassembler les artistes de toutes les provinces ukrainiennes. C'est ainsi que naît, au printemps 1890, la Confrérie des artistes russes du sud (*Tovarišestvo Ûžno-russkih hudožnikov*), qui dès le mois d'avril ouvre une exposition qui sera amenée à devenir annuelle. Après des débuts laborieux, les expositions obtiennent une notoriété grandissante, se déplacent dans d'autres villes comme Kiev, Ekaterinoslav (aujourd'hui Dniepopetrovsk), Kišinev (aujourd'hui Chisinau) et d'autres.

Parmi les membres fondateurs de la Confrérie, on trouve le sculpteur Boris Eduards. Déjà enseignant dans l'école fondée par la Société des Beaux-Arts, il avait déjà organisé deux expositions personnelles en 1885 et 1887[322] et était, à ce titre comme à d'autres, un sculpteur reconnu dans sa ville. Il va être la figure principale de ce nouveau salon odessite en ce qui concerne la sculpture : en plus d'une nouvelle exposition personnelle en 1899[323], il est le sculpteur qui apparaît le plus fréquemment dans les expositions de la Confrérie des artistes russes du sud. Tous les ans ou presque, depuis 1890 jusqu'à 1911, Eduards montre ses œuvres

---

[321] Valentine VASSUTINSKY-MARCADE, *L'art d'Ukraine*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Slavica », 1983, 1 vol. (348 p.-[64] p. de pl.) p. 170.

[322] Les livrets de ces deux expositions n'ont pas été trouvés.

[323] Il y expose 43 œuvres : il s'agit d'une retrospective de sa carrière, avec notamment ses œuvres les plus importantes dont *Šurka* (dont il est bien précisé : « exposé à l'Académie impériale des arts en 1890, reproduit en marbre 10 fois, en bronze 4 fois, en terre-cuite 11 fois et en plâtre 478 fois, exposé à Kiev, Odessa, Moscou, Har'kov, Berlin, Nijni-Nivgorod, se trouve dans une collection particulière en Russie et à l'étranger (New-York, Londres) (1889) », *Gloire au plus haut des cieux, Consolation, La vie n'est pas joyeuse.* Pour la sculpture intitulée « N'approchez pas ! N'approchez pas ! », la remarque suivante : « D'après un récit de V. Garchine, commencé en 1892. Envoyé à l'exposition de l'Académie et cassée sur le trajet, traduite en marbre en 1896 d'après le bronze et exposé à l'Académie, acheté pour la collection de G.G. Marazli (1896) » : il s'agit encore d'une preuve par l'exemple de l'extrême difficulté à faire voyager les œuvres sculptées, et qui explique en partie la nécessité pour les artistes travaillant en Ukraine d'une exposition propre, leur évitant en partie ces dangereux envois vers Saint-Pétersbourg).

à Odessa : en tant que membre de la Confrérie, il est libre de ses envois et présente, à chaque fois, plusieurs œuvres, jusqu'à dix en 1893.

Cependant, la présence des sculpteurs à ces expositions est essentiellement due à des sculpteurs locaux, peu ou pas liés à l'Académie impériale comme avait pu l'être Eduards. La plupart sont des anciens élèves d'Iorini ou d'Eduards à l'école artistique d'Odessa, et ne fréquenteront pas les expositions moscovites et pétersbourgeoises par la suite. On retrouvera, en revanche, un bon nombre d'entre eux dans les différentes académies libres parisiennes dans les années qui précèdent la guerre[324]. Deux noms se détachent cependant du lot, pour deux raisons différentes. Le premier est celui d'Il'â Gincburg, qui y expose en 1899, 1903 et 1912 : ce sculpteur est le seul qui n'ait véritablement aucun lien direct avec l'Ukraine (il est né à Vilno et vit à Saint-Pétersbourg). Il est donc intéressant de le voir exposer à Odessa, c'est sans doute le signe de la renommée grandissante de ces expositions qui y attirent des sculpteurs qui, en l'occurrence, exposaient habituellement surtout à l'Académie de Saint-Pétersbourg. Le second est celui de Vladimir Izdebskij, qui y envoie trois œuvres en 1908 (*Crépuscule de printemps, Fatigue, Nocturne*). Il est vrai qu'avant de devenir l'organisateur de salons regroupant des artistes parmi les plus novateurs d'Europe, il était passé, lui aussi, sur les bancs de l'école de dessin d'Odessa, mais c'était de façon peu assidue, après un séjour à l'Académie de Munich[325]. Ses sculptures symbolistes en plâtre ne représentaient pas un intérêt assez fondamental pour qu'il poursuive dans cette voie[326] ; ce sera sa seule participation avant de partir, la même année, pour l'étranger afin de réfléchir à l'organisation de ses propres salons.

On peut tout de même apprécier l'action de la Confrérie des artistes russes du sud en termes de présentation d'œuvres sculptées si on repense à la période précédente : les odessites ont désormais la possibilité, qui n'existait jusqu'alors que dans les sporadiques visites des expositions ambulantes, elles-mêmes fort avares en sculptures, de prendre connaissance des travaux de sculpture de sculpteurs locaux ou de plus grande envergure. Rien que dans ce salon, c'est plus d'une centaine de sculptures qui sont présentées dans la période 1890-1914, ce qui représente une augmentation exponentielle par rapport aux deux décennies 1870 et 1880.

---

[324] On peut ainsi tous les citer rapidement : Paolini, Âcunskij, Molinari, Borčenko, Kurpsenštejn, Sevastopulo, Mormone, Zagorodniuk, KOnstantinovskaâ, Brodskij. Voir à ce sujet le très complet : Vasilij AFANAS'EV et Ol'ga BARKOVSKAA, *Tovarišestvo ûžnorusskih hudožnikov: biobibliografičeskij spravočnik*, Druk, 2000, 338 p.

[325] GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ SANKT-PETERBURGA (ed.), *Vladimir Izdebskij i ego « Salony »: vystavka proizvedenij*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2003, 83 p. 9.

[326] Voir D. SEVERUHIN., « Le Salon de Makovski », SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv*, *op. cit.*, 1995, t. 2, p. 355-369.

Cependant, la Confrérie des artistes russes du sud, bien qu'elle ait joué le rôle principal dans la maturation d'Odessa comme ville d'expositions, n'est pas le seul cadre artistique pour la présentation des œuvres par les artistes dans le sud de l'empire. D'autres sociétés ou individus ont pu, de façon plus ponctuelle, permettre l'expression du talent des sculpteurs.

Vers l'envol

La Confrérie des artistes russes du sud n'était pas, loin s'en faut, le gardien très strict des traditions académiques. Le jury, bien qu'il privilégie majoritairement les artistes de la tendance réaliste, n'empêche aucunement des artistes aux aspirations plus modernistes de présenter le fruit de leurs travaux. La Confrérie ira même jusqu'à leur réserver l'exclusivité d'une salle en 1907[327]. Cependant, le cœur battant de l'innovation artistique en Ukraine va ensuite se déplacer vers d'autres salons.

Certes, d'autres expositions avaient déjà tenté de contourner le quasi-monopole de la Confrérie à Odessa : nous avons déjà parlé des expositions personnelles d'Eduards, mais bien plus significative est, dès 1896, l'organisation par un peintre et, fait notable, deux sculpteurs (Brodksij et Iorini) d'une exposition alternative[328]. Mais c'est seulement à partir de 1908 que la modernité s'exprime dans des nouveaux cadres d'exposition. C'est d'abord la revue kiévienne *Dans le monde des arts* (*V Mire iskusstv)* qui fait découvrir un certain nombre d'artistes aux odessites, durant quatre expositions tenues entre 1908 et 1911, comme Rerih, Petrov-Vodkin pour la peinture. La sculpture y tenait une bonne place aussi : aux côtés de l'inévitable Eduards, qui y envoie quatre œuvres aux sujets fort austères (*Sainte-Cécile, Un Prophète, Paysan, Suvorov*, fig.273*)*, Vladimir Izdebskij montre certaines de ses œuvres, dans l'exposition de décembre 1908-janvier 1909, tandis que le seul sculpteur non-local est Matveev, avec une *Tête* (fig.272). La présence de ce dernier était sans doute liée à celle de ses compagnons de la *Rose bleue,* et d'ailleurs l'exposition précédente avait consacré une rétrospective posthume à l'ami prématurément disparu Borisov-Musatov.

C'est un salon d'un genre quelque peu différent que met en place Izdebskij en 1909-1910: il s'agit cette fois-ci de présenter ensemble des grandes figures de l'art contemporain d'Europe occidentale, et notamment de France, comme Braque, Denis, Rousseau, Signac et bien d'autres, et des artistes de l'avant-garde russe comme les frères Burlûk, Maškov, Bakst, ou

[327] Ol'ga BARKOVSKAA, *Obŝestvo nezavisimyh hudožnikov v Odesse. Bibliobiografičeskij spravočnik*, Odessa, BMB, 2012, 215 p., p. 5.
[328] *Ibid.* Le livret de cette exposition n'a pas pu être retrouvé.

Bilibin par exemple. Les sculpteurs qui participent à ce salon sont, comme Izdebskij, des artistes déjà habitués aux expositions d'Europe occidentale : Perelman, provincial né à Saratov, participe à différents salons parisiens depuis la fin des années 1890, Mojsej Kogan, quant à lui originaire de Bessarabie, est déjà passé au Salon d'automne de Paris depuis 1908, et à la Sécession berlinoise dès l'année suivante : il s'agit d'un artiste établi en Allemagne depuis les années 1890, qui a fréquenté l'Académie Hollósy puis l'Académie royale de Munich, institution fréquentée par Izdebskij lui-même au début des années 1900[329]. Toupânskij est d'un tempérament tout aussi voyageur, lui qui a parcouru notamment l'Italie pour se former. Le deuxième Salon Izdebskij ne comprend plus que quatre sculptures de ce dernier, et fait la part belle aux peintures des cercles d'avant-garde dont une grande partie sont originaires d'Ukraine. Ces salons sont présentés d'abord à Odessa, puis remontent vers Saint-Pétersbourg par la suite. C'est un fait extrêmement rare, et donc assez symptomatique, qu'un salon de grande renommée naisse dans la province de l'empire avant d'être organisé dans la capitale, preuve supplémentaire de la vitalité de la province ukrainienne dans ces années d'effervescence artistique.

Cependant, la sculpture fait pâle figure dans ces expositions. Le nombre d'œuvres sculptées est extrêmement réduit, et les sculpteurs ont un profil tout à fait particulier : il ne s'agit pas des artistes déjà installés dans le terroir odessite ou kiévien, mais de sculpteurs bien davantage marqués par le cosmopolitisme. C'est d'ailleurs depuis Munich essentiellement qu'Izdebskij organise ses salons[330]. Même si l'Ukraine commençait alors à avoir constitué, grâce à ses écoles d'art et aux efforts des professeurs locaux de sculpture, une génération de sculpteurs plus étoffée que lors des décennies précédentes, celle-ci semble coupée des manifestations modernistes organisées à partir de la fin des années 1900.

Un seul salon alternatif aux grandes expositions officielles fit la part belle à la sculpture, en réalité : il s'agit d'un salon pétersbourgeois, qu'il convient d'évoquer maintenant et pour finir, dans la mesure où il inspira largement l'expérience d'Izdebskij : c'est le salon organisé en 1909 par Sergej Makovskij un des rédacteurs de la revue *Apollon,* qui avait succédé à *Mir Iskusstva*. L'unique édition de ce salon permit à divers sculpteurs de présenter leurs œuvres, mais, comme pour les expositions d'Izdebskij, on s'aperçoit bien vite qu'il s'agit d'artistes d'origine russe mais établis, pour certains depuis longtemps, hors des frontières de l'empire.

[329] On y trouve aussi une majolique de Mihail Latri, un artiste peintre originaire de Fedosia, petit-fils et éève d'Ajvazovskij, qui a appris la céramique sur le tard dans des petits ateliers en crimée.

[330] GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ SANKT-PETERBURGA (ed.), *Vladimir Izdebskij i ego « Salony »*, *op. cit.*, p. 9-13.

Parmi eux, seuls Stelletckij et Konënkov habitent en Russie – mais rappelons qu'ils étaient énormément appréciés de Dâgilev dès la première époque du *Monde de l'art*. Les autres sont établis à Paris, comme Naum Aronson (depuis 1891) ou Nataa Imenitov (né en Lettonie, à Dvinsk, et établi à Paris depuis au moins 1906), Serafim Sud'binin, ou viennent d'en revenir, comme Traubenberg[331]. Tout comme à Odessa, il semble que les sculpteurs ayant passé un temps à l'étranger ont davantage de chances d'être qualifiés pour exposer leurs œuvres, aux yeux en tout cas des organisateurs de salons ayant la prétention de s'intéresser aux tendances novatrices de l'art.

Pour conclure ce tour d'horizon des conditions et des possibilités offertes pour exposer les œuvres sculptées dans l'empire russe depuis les années 1890 jusqu'à l'éclatement de la guerre, il est possible de dégager quelques grandes tendances. La première est évidemment l'élargissement considérable du spectre des cadres d'exposition. Le nombre de sociétés d'artistes organisant, de façon plus ou moins pérenne, des expositions souvent annuelles vient bousculer le cadre jusqu'alors largement bipolarisé autour des expositions académiques et ambulantes. La seconde concerne l'élargissement géographique : les expositions se multiplient en province en dehors des passages des expositions ambulantes, et c'est très certainement l'Ukraine qui fait preuve, dans ce domaine, de la plus grande vitalité. La troisième, c'est la particularité de la place de la sculpture dans les expositions d'avant-garde à partir de 1908 : elle y est généralement très ténue, et concerne davantage les sculpteurs qui ont déjà une expérience internationale que les autres, ce qui rend ces expositions difficiles à placer dans la perspective chronologique d'une étude de la sculpture russe en général, si l'on ne tient pas compte du processus d'internationalisation artistique propre à cette période.

B. Nouvelles opportunités et nouveaux débouchés pour les sculpteurs

Dans ces conditions où, en deux décennies, le nombre de sculpteurs en activité en Russie augmente considérablement, tout comme les occasions d'exposer ses œuvres du nord au sud de l'empire, le fait de gagner sa vie grâce à son art est resté, pour un sculpteur, une gageure toujours aussi délicate. Des opportunités nouvelles se dégagent en termes de débouchés, tant au niveau des commanditaires privés qui semblent de plus en plus nombreux, que des

[331] D. SEVERUHIN, « Le salon de Makovskij », SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv*, *op. cit.*, 1995, t. 2, p. 365-366.

commandes publiques. Obtenir des commandes n'est cependant qu'un des nombreux moyens de recevoir de l'argent : parmi les autres on peut citer les diverses subventions et bourses obtenues auprès de diverses instances, l'enseignement aux différents échelons de l'éducation artistique russe, la collaboration avec des entreprises d'art décoratif, pour ne citer que les possibilités les plus évidentes.

Les sculpteurs vont, à des degrés divers, utiliser ces différentes opportunités, avec plus ou moins de succès, selon leur profil. Il s'agit donc ici de dresser un tableau, certes non exhaustif, mais tout de même représentatif des carrières possibles pour les téméraires artistes ayant choisi la sculpture comme horizon. Certains domaines seront partiellement laissés de côté, car ils seront plus largement abordés dans la troisième partie, comme par exemple la sculpture monumentale, dans la mesure où l'on s'attache pour l'instant essentiellement à la sculpture en Russie, sans tenir compte des allers-retours des sculpteurs en Europe qui ont influencé notamment l'art de la statuaire publique.

1. Enseigner

Comme nous l'avons déjà fait remarquer précédemment, la carrière de professeur de sculpture confère aux artistes qui assurent cette charge de nombreux avantages matériels, et des conditions de travail bien meilleures que la plupart de leurs congénères. Les institutions d'enseignement où se pratique la sculpture ayant remarquablement augmenté durant la période 1890-1914, le nombre de ces sculpteurs régulièrement rémunérés pour leur activité pédagogique s'est lui aussi sensiblement accru, et déborde désormais largement le cadre des grandes institutions officielles.

a. Dans les institutions artistiques officielles

C'est l'Académie impériale qui offre sans doute à ses enseignants les meilleures conditions de travail, tout comme durant les décennies précédentes. Les professeurs du département de sculpture depuis la réforme de 1893-1894 sont établis de façon très stable : Beklemišev, Zaleman[332] (respectivement depuis 1894 et 1896), et Gincburg quelques années plus tard. Ce dernier rentre alors qu'il est déjà un sculpteur fameux, ce qui ressort dans le passage que lui consacre Kavaleridze dans son autobiographie :

[332] Rémunéré 50 roubles par mois, d'après Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 489.

> « Devant moi se tient un petit homme, rayonnant de bonté et de douceur. Cet homme qui aimait les enfants était aussi aimé d'eux. C'est le sculpteur Il'â Âkovlevič Gincburg. Il était connu et même célèbre. Ses œuvres Enfants avant la baignade, Jeune musicien, ses statuettes et ses bustes de Tolstoï, la statuette de Vereŝagin, le monument à Gogol à Soročiny, les monuments à Ajvazovskij, Kocûbinskij, Plehanov étaient reproduits dans les journaux, diffusés par les cartes postales. Toute la Russie connaissait ses œuvres »[333].

Ce sont ces sculpteurs qui, parce qu'ils représentent la génération de la fin du XIXe siècle – Gincburg fut l'élève et l'ami d'Antokol'skij et appliqua son réalisme soucieux du moindre détail à la sculpture de petites formes – qui seront vilipendés par la génération nouvelle, d'abord par les tenants du Monde de l'art, puis les critiques d'*Apollon* :

> « Il a été proposé à Il'â Gincburg (comme on le sait, sculpteur pour son malheur) de réaliser les esquisses du monument à Alexandre II pour Herson. Et cet « artiste » est en même temps en plein travail sur son monument à Ajvazovskij pour la ville de Théodosie. On peut d'ores et déjà avancer que nous aurons deux monuments médiocres de plus »[334].

On le voit, malgré les critiques, les professeurs à l'Académie étaient plutôt bien lotis, payés régulièrement, dotés d'un atelier, et jouissaient en général de commandes publiques régulières. C'est aussi le cas de Robert Bah, qui enseigne le modelage, quant à lui, dans le département d'architecture de l'Académie à partir de 1896[335].

Du côté de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, les professeurs sont moins nombreux, on l'a vu : il s'agit de Sergej Volnuhin, rejoint en 1897 par Paolo Trubeckoj, ce Russe venu d'Italie qui pratique la méthode pédagogique de la chaise vide. Les conditions qui lui sont offertes sont pourtant assez exceptionnelles : le prince Lvov, qui lui a adressé l'invitation pour venir enseigner à Moscou, lui fait construire un atelier si grand qu'on pouvait y faire rentrer des charrettes entières, et appelle auprès de lui le fondeur Robecchi pour faire couler ses œuvres en bronze directement[336] : ni Volnuhin ni même Ivanov n'avaient bénéficié de tels avantages, ce qui montre le prestige dont jouissait le prince Trubeckoj dès avant son arrivée, mais explique également que ses œuvres aient été conservées en Russie en nombre bien plus élevé que celles de ses collègues.

Pour ce qui concerne les autres institutions artistiques, elles accueillent les activités pédagogiques d'autres sculpteurs, le plus souvent anciens élèves de l'Académie : c'est le cas, par exemple, d'Andreoletti, qui dispense la technique du modelage à l'École de la Société impériale d'encouragement aux arts. Harlamov, en même temps qu'il œuvre aux décorations de la façade du musée ethnographique de Saint-Pétersbourg, enseigne également à deux pas

---

[333] I. GLUSENKO, *Ivan Kavaleridze*, *op. cit.*, p. 27.

[334] Sergej Konstantinovič MAKOVSKIJ (ed.), *Apollon*, *op. cit.*, n°7, aout-septembre 1914, p. 105.

[335] AKADEMII HUDOZESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, *op. cit.*, entrée « BAH, Robert Romanovič ».

[336] S. DOMOGATSKAA, *Павел Петрович Трубецкой*, *op. cit.*, p. 17.

de là, de l'autre côté de la Fontanka, dans l'École d'art industriel du Baron Stieglitz (1908-1917)[337], où avaient également officié Čižov de 1879 à 1909[338], et Adamson, entré comme élève à l'Académie en 1876, en 1879 puis entre 1900 et 1904[339]. C'est Andreev qui enseigne la sculpture à l'Institut Stroganov, équivalent moscovite de l'École Stieglitz, de 1891 à 1918, commençant son activité d'enseignement alors même qu'il est encore élève de l'École de peinture, sculpture et architecture[340] : on le voit, la pratique pédagogique était aussi un moyen stable et régulier permettant de fournir aux sculpteurs les subsides indispensables à l'exercice de leur métier, voire à la possibilité d'acquérir leur formation artistique professionnelle. Domogackij y fait un passage entre 1908 et 1910[341]. Les écoles artistiques provinciales offrent aussi des postes aux sculpteurs, qu'ils soient originaires de ces villes, comme Eduards dans l'École artistique d'Odessa[342], rejoint par Mitkovicer en 1912[343], ou proviennent d'autres régions de l'empire. Ainsi, l'ancien élève de l'École Stieglitz puis de l'Académie, né à Âroslavl, dans l'anneau d'or, est invité en 1897 à enseigner la sculpture dans la nouvelle école d'art industriel de Saratov, qui prendra le nom de Bogolûbov par la suite, mais reste placée sous l'autorité de l'École Stieglitz[344].

b. Dans des lycées

La place que tenaient les postes d'enseignement dans la carrière des sculpteurs était cependant fort ambiguë. Solution possible à des situations financières délicates ou à la fondation d'une famille – c'est le cas, par exemple, de Volkonskij qui accepte le poste à Saratov alors qu'il est déjà père de deux enfants et n'a pas encore achevé ses études à l'Académie – elle est parfois mal vécue par les artistes, refusée quand elle est vécue comme une punition, acceptée bon gré mal gré par ceux qui ont échoué à percer. Dans ces derniers cas, il s'agit bien souvent des postes d'enseignants dans des établissements du secondaire, lycées ou « écoles réelles » (*realnoe učiliŝe*).

---

[337] Ivan EFREMOV, *Matvej Âkovlevič Harlamov*, *op. cit.*, p. 26.

[338] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 477.

[339] Ol'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, *op. cit.*, p. 25.

[340] Lûdmila DORONINA, *Mastera russkoj skul'ptury XVIII-XX vekov Tom 2 Skul'ptura XX veka*, Moscou, Belij Gorod, coll. « Enciklopedia novogo iskusstvo », 2008, 1 vol. (511 p.) p. 16.

[341] S. DOMOGACKAA, *V.N. Domogackij o skul'pture. Teoretičeskoe raboty. Issledovaniâ, stat'i. Pis'ma Hudožnika.*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1984, 365 p., p. 21.

[342] Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, *op. cit.*, p. 165.

[343] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 165.

[344] *Он сделал памятник газете «Искра» — Новости Саратова сегодня – ИА «Свободные новости. FreeNews-Volga»*, http://fn-volga.ru/newspaperArticle/view/id/2371, consult? le 2 février 2016.

Volkonskij demande ainsi le 16 mai 1897 un certificat provenant de l'Académie attestant qu'il a les capacités de prodiguer des enseignements artistiques dans des écoles de niveau secondaire[345] : c'est la condition à laquelle il pourra enseigner l'art à Saratov. Il n'est cependant ni le premier, ni le dernier à demander un tel certificat : la majorité des élèves de l'Académie le font. Snigirevskij, dont nous avons déjà parlé, enseigne le dessin dans le Cinquième Lycée de Saint-Pétersbourg de 1880 à 1908, Moška Gabovič en 1895[346], Ekaterina Golicynskaâ et Natal'â Gippius en 1903[347], Pavel Ismajlovič en 1906[348], Anna Krûger et Zinajda Marina en 1907[349], Bogatyrev en 1908[350], Troupânskij en 1909[351], Zykaras en 1910[352], Kerzin en 1912[353], Derûžinskij en 1918[354].

Dans bien des cas, il s'agissait pratiquement d'un abandon définitif de toute velléité à devenir un artiste reconnu. La plupart des élèves mentionnés ont demandé leur certificat avant de quitter l'Académie sans y terminer leur cursus. Beaucoup, d'ailleurs, reviennent le demander après quelques mois, voire quelques années d'absence dans l'institution, comme s'il s'agissait de sécuriser un débouché professionnel après des tentatives infructueuses ou abandonnées en cours de route.

Mais il suffit de prendre garde à l'activité de ces artistes dans les diverses expositions après leur départ de l'Académie, pour voir que la plupart d'entre eux n'exposent plus jamais leurs œuvres. C'est le cas de Snigirevskij, qui n'expose plus rien après 1882, puis de Golicynskaâ, Marina, Kerzin, Izmajlovič, Volkonskij, Zykaras et Derûžinskij. Bogatyrev, professeur à l'école de Kazan[355], n'expose rien entre 1902 et 1916 sauf lors de la grande exposition panrusse de Kazan en 1909, Krûger et Gippius se contentent chacune d'une apparition à Kiev, en 1900 pour la première, qui en était native, et en 1908 pour l'autre, tout comme Troupânskij à Odessa dans le salon d'Izdebskij en 1910. Le seul à continuer une activité régulière dans les expositions est Gabovič, qui participe régulièrement aux Salons parisiens entre 1898 et 1900, période pendant laquelle il envoie également une sculpture à l'exposition académique de

[345] Ф. 789, оп. 12, «И» 16, (1893), л. 10, 18.
[346] Ф. 789, оп. 11, (1891), д. 172, л. 42.
[347] Ф. 789, оп. 12, «И», (1903), д. 35, л. 1 et Ф. 789, оп. 12, «И», (1903), д. 6, л. 1.
[348] Ф. 789, оп. 12, «И», (1901), д. 108, л. 4.
[349] Ф. 789, оп. 12, «И», (1900), д. 100, л. 2, et Ф. 789, оп. 11, (1885), д. 54, л. 7.
[350] Ф. 789, оп. 11, (1891), д. 172, л. 41-42.
[351] Ф. 789, оп. 12, «И», (1893), д. 120, л. 41.
[352] Ф. 789, оп. 13, (1910), д. 171, л. 11.
[353] Ф. 789, оп. 12, «И», (1903), д. 33, л. 65.
[354] Ф. 789, оп. 13, (1913), л. 1.
[355] AKADEMII HUDOŽESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, *op. cit.*, entrée « BOGATYREV, Vasilij ».

Saint-Pétersbourg, puis entre 1907 et 1909 où un marbre et plusieurs bronzes sont montrés à la Société des Artistes français.

À cette seule exception près, on peut considérer la possibilité d'enseigner dans une établissement de niveau secondaire comme un abandon plus ou moins définitif de la carrière artistique, du moins au niveau national[356].

On comprend ainsi les réticences de Leonid Šervud lorsque son professeur, Beklemišev, lui fait miroiter le poste de professeur à l'école artistique de Kazan pendant ses études à l'Académie, vers 1898 : le jeune artiste y voit une manœuvre de son maître en sculpture destinée à l'éliminer en tant que concurrent de ce dernier. Partir enseigner en province était, selon lui, se priver du voyage à l'étranger en tant que pensionnaire et ainsi se priver du soutien de l'Académie. Il refuse donc, au profit d'un voyage à Paris[357].

c. Dans des ateliers privés ou à des particuliers

Les cours particuliers, s'ils n'offraient pas les mêmes garanties de stabilité et de régularité que les emplois de professeurs, pouvaient servir de revenus d'appoint pour les sculpteurs. Néanmoins, il est difficile d'en retrouver les traces : les sculpteurs n'en font pas forcément étalage dans leurs mémoires ou autobiographies, surtout lorsque leurs souvenirs paraissent sous le régime soviétique, plutôt friand des récits de vies difficiles et marquées par la pauvreté et l'oppression. Néanmoins, on sait qu'un certain nombre de sculpteurs ont pris des élèves en cours particuliers. Antokol'skij fut l'un d'eux, en Russie comme à l'étranger. Mais il ne fut pas le seul. Volnuhin donnait par exemple des leçons particulières à côté de son emploi régulier à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou : nous le savons grâce au témoignage du sculpteur Domogackij dans ses mémoires[358]. Peut-être n'était-il pas le seul à rémunérer le professeur pour ses conseils dans le cadre privé, mais nous n'en savons pas plus. Mariâ Dillon semblait avoir quelques élèves dans son atelier de l'île Vasil'evskij, à Saint-Pétersbourg : c'est en tout cas ce que semble révéler une photographie d'elle entourée de jeunes femmes l'écoutant dans son atelier autour d'une œuvre en cours[359]. Parmi les ateliers

---

[356] Le cas de Volkonskij est intéressant tout de même, dans la mesure où il reçut des commandes prestigieuses dans la ville où il enseigne, Saratov : nous en reparlerons à l'occasion de l'étude des principaux monumentalistes.

[357] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, *op. cit.*, p. 27.

[358] S. DOMOGACKAA, *V.N. Domogackij o skul'pture. Teoretičeskoe raboty. Issledovaniâ, stat'i. Pis'ma Hudožnika.*, *op. cit.*, p. 7.

[359] KARPOVA et GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ, *Mariâ DIllon. 1858-1932*, *op. cit.*, illustrations.

tenus par des femmes, on pourra citer celui de Mariâ Blok, où Kustodiev se familiarisa avec la sculpture[360], celui de Nina Sinicyna, une sculptrice autodidacte dans l'atelier de laquelle passa Vera Muhina[361] avant de partir peu après pour Paris. Kavaleridze se transforme en professeur de modelage pour les enfants d'un officier lorsqu'à peine arrivé à Saint-Pétersbourg dans l'espoir d'étudier à l'Académie, il se retrouve sans la bourse promise[362]

Mis à part ces quelques ateliers, finalement assez peu significatifs dans l'ensemble de la sculpture russe d'alors, certains sculpteurs professionnels ont tenté de mettre en place de véritables écoles privées dans le but de se procurer des revenus supplémentaires, ou tout simplement nécessaires. On pourrait tout d'abord citer les expériences de Golubkina dans la carrière pédagogique. D'après ses lettres, et tous ses biographes à l'unisson, cette femme a toujours vécu dans la plus grande simplicité, voire le dénuement. Ses rares subventions, obtenues par exemple grâce à la générosité des sociétés artistiques moscovites, finissaient généralement dans la poche des révolutionnaires ou dans celle d'artistes aussi pauvres qu'elles. Pendant toute sa carrière, elle continue à aider sa famille dans leurs cultures de Zarajsk, et loue à Moscou un atelier contigu d'une minuscule chambre où elle loge. Elle fut toutefois tentée d'enseigner son art à de jeunes gens, après son retour de Paris, en 1901, en collaborant avec son ami le peintre N. Ulânov, pour accueillir dans une école privée, située dans la même rue que son atelier, des élèves à qui le peintre enseigne le dessin le matin, et elle le modelage l'après-midi. Mais devant la médiocrité de son collègue et un certain manque de respect de sa part envers son propre travail, elle abandonne rapidement l'affaire. Cependant, une nouvelle proposition la convainc peu après, celle de N. Glagolev, un de ses rares amis proches, qui l'embauche pour les leçons artistiques dispensées au sein de l'École de commerce « Tsarevitch Aleksej » qu'il dirige. Il s'agit d'un public de jeunes adolescents de 11 à 13 ans environ. L'expérience sera, là aussi, de courte durée (1901-1903), dans la mesure où Anna Golubkina, considérant que cette tâche lui prenait trop de temps et d'énergie, l'abandonne rapidement pour se consacrer entièrement à son art[363].

---

[360] Boris Mikhaĭlovich KUSTODIEV, B. A. KAPRALOV et Mark ETKIND, *Pis'ma, stat'i, vstreči, besedy s Kustodievym*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1967, 440 p.

[361] Evgeniâ PETROVA et Russie) GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ (SAINT-PETERSBOURG) (eds.), *Vera Muhina 1889-1953*, Saint-Pétersbourg, Palace edition, coll. « Almanah », 2009, 1 vol. (159 p.) p. 10.

[362] I. GLUSENKO, *Ivan Kavaleridze*, *op. cit.*, p. 11.

[363] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*; Aleksandr KAMENSKIJ, *Anna Golubkina*, *op. cit.*, p. 205.

Cette passion extrême d'Anna Golubkina pour son art, et son austère esprit d'indépendance, lui font refuser ce que d'autres recherchent, à savoir la stabilité et l'aisance, elle qui est pourtant déjà, alors, une artiste renommée[364].

Leonid Šervud donne à voir, quant à lui, un tout autre profil. Il a en effet fondé, lui aussi avec un collègue, le peintre Bernstein, une petite école dans laquelle il accueille avec succès des élèves aux ambitions diverses à partir du milieu des années 1900, futurs artistes reconnus ou ouvriers curieux. C'est ainsi que la future sculptrice soviétique Sarra Lebedeva y fait ses premières armes en sculpture, sous les conseils de Šervud[365].

Enfin, la province ukrainienne n'est pas en reste, puisqu'à côté des écoles artistiques dont nous avons déjà parlé, où enseignent par exemple Eduards ou Iorini, et des ateliers de marbre qui aguerrissent souvent les apprentis sculpteurs, Izdebskij va aussi mener une carrière de professeur entre 1909 et 1913, soit au moment même où il se démène pour organiser ses Salons artistiques à Odessa, Kiev, Saint-Pétersbourg et Riga. C'est en décembre 1908 qu'il ouvre une « première école de dessin d'Odessa de l'artiste A.M. Manylam », selon les dires de sa publicité, prenant la suite des leçons particulières de son frère mort un peu plus tôt. La réclame affirme qu'ils travaillent sur le même programme que les académies de Paris et de Munich, et la mention « Salon de Paris » suit immédiatement le nom d'Izdebskij[366].

Il est donc assez évident que, au contraire des postes de professeurs dans les établissements d'enseignement secondaire, le fait de prendre des élèves en cours particuliers ou dans le cadre d'écoles privées permettait d'obtenir une sorte de revenu d'appoint qui, s'il n'était ni totalement sûr ni régulier, n'en empêchait nullement de poursuivre dans le même temps ses activités artistiques à part entière : Anna Golubkina et Šervud l'illustrent parfaitement, eux dont l'activité créatrice dans les divers domaines de la sculpture ne s'est jamais vraiment ralentie, tout comme Izdebskij qui réussit à concilier (et peut-être, à rendre complémentaires du point de vue financier et pratique) son activité d'organisateur du plus grand salon d'art contemporain qu'aient jusqu'alors connu les villes ukrainiennes, et de professeur de dessin et de modelage à Odessa.

---

[364] Il est à noter que la seule exposition personnelle que Golubkina consent à organiser a lieu en 1915, et qu'elle n'a accepté qu'à la condition que les gains soient reversés au profit des blessés de guerre. Ce n'est qu'après la révolution qu'elle enseignera dans les nouvelles institutions artistiques officielles mises en place par les bolcheviks.

[365] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, *op. cit.*, p. 43.

[366] GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ SANKT-PETERBURGA (ed.), *Vladimir Izdebskij i ego « Salony »*, *op. cit.*, p. 9.

2. Vivre de son art

La question de la carrière des artistes hors des maigres possibilités d'enseignement que leur offraient les institutions artistiques publiques ou privées est complexe dès lors que l'on aborde la vente de leurs œuvres ou l'argent reçu, d'une manière ou d'une autre, grâce à elles. De nombreux sculpteurs apparaissent sur le marché artistique, mais d'un autre côté la demande augmente sensiblement. Il s'agit surtout de voir quelles sont les évolutions du métier de sculpteur par rapport aux années 1870-1880. La commande officielle ne pouvait à elle seule offrir des revenus ou des débouchés à tous les artistes. Après l'avoir observée rapidement, nous pourrons étudier les diverses stratégies adoptées par les sculpteurs pour tirer leur épingle du jeu durant le quart de siècle qui précède la révolution russe.

a. Les sculpteurs et la commande publique

Le nombre de monuments publics ayant nécessité la participation d'un sculpteur s'accroit considérablement à partir des années 1890. Dans la période qui sépare cette date de l'éclatement de la Grande Guerre, on en compte la création de 134. Certes, parmi ces œuvres, 52 sont des bustes, mais 77 sont des statues ou des groupes, le reste étant constitué d'allégories animales ou religieuses. Près d'une trentaine de sculpteurs s'attèlent à la réalisation, de façon plus ou moins impliquée selon les cas, de monuments de type statue ou groupes : c'est déjà beaucoup plus que les onze des années 1870-1880, d'autant qu'on ne compte pas les artistes ayant modelé les bustes destinés à être installés dans l'espace public.

De la même façon, l'objet des monuments évolue. La suprématie des représentations de souverains reste certes écrasante : on compte 38 monuments à des tsars dans les différentes villes de Russie érigés à cette période. On ne s'en étonnera pas outre mesure, d'autant que la célébration continue de la figure tutélaire d'Alexandre II, puis les commémorations du bicentenaire du règne de Pierre le Grand, de la fondation de Saint-Pétersbourg, et du tricentenaire de l'accès de la Maison Romanov sur le trône de Russie constituent autant de prétextes à la manifestation de la puissance impériale sur les places de l'empire.

Il convient d'ailleurs de s'arrêter ici sur un point fort bien documenté dans les travaux de Kiril Sokol', à savoir l'industrialisation de la commémoration monumentale du tsarisme. Un industriel pétersbourgeois va en effet mettre à profit l'engouement des autorités locales pour les manifestations de loyauté envers le tsar pour faire prospérer son entreprise. Prévoyant avec finesse les célébrations du cinquantenaire de l'abolition du servage prévues en 1911, Eduard

Novickij, propriétaire de quelques usines de fonte à Saint-Pétersbourg, propose de faire des modèles de monuments peu chers afin de les fondre en série pour les villes qui en feraient la demande, à l'effigie d'Alexandre II. Par exemple, un buste en uniforme avec une formule toute prête inscrite au-dessous est proposé pour la somme de 150 roubles : 50 à la commande, 50 à la réception et le reste le 1er novembre 1911. L'initiative est un immense succès commercial. Par exemple le gouverneur de Podolie n'en achète pas moins de 160 lors de son passage à Saint-Pétersbourg en janvier 1911, pour les disposer dans les villes et villages de sa province. Le gouverneur de la province de Stravropol en commande un pour chaque village de sa région. L'usine Novickij est ainsi submergée de commandes pour de longs mois. Elle va également acquérir les droits pour le modèle du monument à Alexandre II à Opekušin afin de le reproduire en différents métaux, s'adaptant aux possibilités des acquéreurs, pour les vendre à partir de 700 roubles sous forme de statue. Il en tire également un buste. Devant le succès, d'autres firmes lui emboîtent le pas : le modèle de statue par Popov est acquis par la firme Morand à Saint-Pétersbourg, par exemple, mais aussi bien à Moscou qu'à Kiev, les entreprises de fonte mettent à profit cette tendance. Ce sont ainsi des milliers de monuments au « tsar libérateur », essentiellement des bustes, qui sont disposés dans les provinces de l'empire. Les dénombrer tous serait une gageure, dans la mesure où ils ne sont restés en place que quelques années, jusqu'à ce que la révolution les emporte, et cette tâche demanderait un gigantesque effort de dépouillement de la presse locale[367]. Il faut néanmoins avoir cela en tête lorsqu'on évoque les carrières des sculpteurs dans l'aire monumentale.

À côté de la profusion de monuments consacrés aux tsars, d'autres personnalités ont droit, petit à petit, à leurs monuments. Leur nombre est fort restreint cependant, et laisse encore la part belle aux militaires (15), avant de célébrer les acteurs de la société civile (9), les écrivains (7), divers évènements, surtout guerriers (6). Glinka est le seul artiste à qui l'on élève une statue, et Stolypin le seul homme politique – et c'est d'ailleurs à cause de son assassinat en 1911. Il ne risquait plus de faire d'ombre au tsar.

Malgré la profusion de ces monuments, on ne constate pas, comme lors de la précédente période, de sculpteurs qui se spécialisent véritablement dans le domaine. Un bon nombre de monuments sont certes le fait de sculpteurs académiques représentant la génération précédente : six monuments sont faits d'après Opekušin, le plus souvent à partir du modèle constitué par son Alexandre II d'Arhangelsk. C'est le cas également pour Popov, Mikešin et Čižov, Bah en ce qui concerne trois et quatre monuments chacun. Un seul sculpteur réalise

[367] Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, *op. cit.*, p. 113-115 notamment.

trois monuments sans avoir passé plus d'un an à l'Académie impériale, qui plus est en tant qu'auditeur libre (1886-1887), il s'agit de Pëtr Aleksandrovič Samonov (1863- ?). Il est difficile de dire pourquoi un sculpteur qui n'a jamais exposé dans les institutions officielles et a appris la majorité de ce qu'il savait en autodidacte a été choisi à plusieurs reprises pour la réalisation de monuments, dont certains sont d'une ampleur relativement importante. Ainsi, en 1910, il bénéficie à Moscou de la commande de la statue équestre du général Skobelev (fig.274), entouré d'un groupe de six soldats de part et d'autre du piédestal, pour la ville de Moscou (l'argent fut récolté par une souscription panrusse) ; en 1914 il réalise un monument à Kocubej et Iska à Kiev (fig.275), constitué d'un groupe de deux personnages en armes surmontant un bas-relief. On ne peut s'empêcher de penser que la carrière militaire qu'avait épousée l'artiste au sortir de l'Académie, et qui l'avait poussé à créer un bon nombre d'œuvres en rapport avec l'armée (comme son *Cosaque de la garde à cheval du régiment des Atamans, règne d'Alexandre III,* conservé à la Galerie Tret'âkov, fig.276) n'est pas étrangère au choix qui se porte sur lui de la part des autorités. D'ailleurs, pour un monument de plus petite taille, un buste du grand-duc Mihail Nikolaevič, à Borjomi (Géorgie), le bronze a été offert gratuitement à la ville par les autorités militaires, ce qui semble confirmer cette intuition[368]. Mais on sait par ailleurs que Samonov s'adonnait à la plastique de petites formes, notamment aux sculptures de genre ou aux petites compositions à thème militaire[369] : ces aubaines monumentales n'étaient pas, pour lui non plus, les sources uniques de revenus, mais sont venues à point nommé à l'aube de ses quarante ans.

La longue liste des autres sculpteurs qui réalisent ou imaginent des monuments pour différentes villes de l'empire russe pourrait être soumise au même examen. Cette vingtaine d'artistes, qui réalisent, au fil de leur carrière, un ou deux monuments, sont d'horizons divers : certains sont liés à l'Académie impériale (Adamson, Beklemišev, Eduards, Gincburg, Andreoletti, Šervud), d'autres ont un parcours plus diversifié, parfois marqué par un passage à l'étranger (Bernstamm, Andreev, Kavaleridze), ou sont carrément étrangers (Ximenes, Bascherini, Barth). L'apport de l'étranger sera étudié plus en détail dans la troisième partie de cette étude. Mais il est d'ores et déjà important de signaler que les cas d'individus qui se consacrent quasi exclusivement à la sphère monumentale, comme ce fut le cas dans la génération précédente avec des artistes comme Mikešin, Opekušin ou encore Šreder, n'apparaissent plus parmi les nouvelles cohortes de sculpteurs des années 1890 et 1900. La

[368] *Ibid.*, p. 220.
[369] TRET'AKOVSKAA GALEREA, *Skul'ptura i risunki skul'ptorov konca XIX veka - načala XX veka. Katalog*, *op. cit.*, p. 551.

diversité des activités semble être bien davantage de rigueur : il faut donc tenter d'autres débouchés.

b. Vendre des portraits

Si le nombre de bustes et, plus généralement, de portraits, a toujours tendance à prendre une place importante parmi les œuvres créées par les sculpteurs dans les décennies 1890 et 1900, il n'en reste pas moins que leur variété est telle qu'elle impose une analyse en plusieurs temps afin de cerner les divers aspects du phénomène. Le problème est, bien évidemment, celui des sources : en effet, pour savoir quelle place revêtait la sculpture des bustes dans la production globale d'un sculpteur, il faudrait sans doute avoir en tête l'ensemble des œuvres de l'artiste. Or, il est bien souvent impossible de la reconstituer, les catalogues raisonnés étant quasi-inexistants pour les sculpteurs russes du XIXe siècle, même si quelques monographies sont extrêmement bien documentées de ce point de vue. Quant aux livrets de salon, ils ne représentent que la partie visible de leur production, ou plutôt la partie que les artistes ont voulue visible. De ce point de vue, on est assez surpris de constater, au premier abord, que ce qui selon nous devait alors constituer une part essentielle des revenus de beaucoup de sculpteurs, à savoir les portraits de commande privée, sont très faiblement représentés dans les expositions périodiques.

Cela tient essentiellement au côté peu prestigieux de la commande de portraits privés. Quand le commanditaire est une personnalité célèbre, il peut s'avérer avantageux de montrer le résultat du travail du sculpteur ; le spectateur peut ainsi jauger son talent, connaissant lui-même la physionomie du modèle. Mais lorsqu'il s'agit d'un inconnu, l'intérêt est bien moindre. Le désintérêt de certains sculpteurs pour les portraits privés a été relevé par les commentateurs contemporains.

La sculpture de portraits est vécue parfois comme un échec ou un pis-aller pour des artistes aux moyens limités. C'est le cas par exemple d'A. Ober, dont l'ami Aleksandr Benua, qui le fréquenta à partir des années 1890, dresse un portrait plein de compassion dans ses souvenirs :

> « Il n'était pas un véritable artiste, même s'il avait acquis une certaine célébrité, on s'adressait à lui pour des commandes officielles ou privées, il était akademik. Mais, semble-t-il, sur le pâle fonds de la sculpture russe de la fin du siècle, son talent puissant et original méritait une autre appréciation. Les commandes qu'on lui faisait ne lui plaisaient pas ; elles étaient cause de souffrance. Il rêvait de marcher sur les pas de Frémiet, son génial maître parisien. Il rêvait de tigres, de lions, et au lieu de cela, il n'avait que de menus travaux. Lorsqu'il s'est marié il n'avait

pas un seul kopeck de capital. Mais on lui commandait des décorations stupides pour des architectes, ou des bustes d'hommes ou de femmes, parfois même sur photographie »[370].

Sur la cinquantaine d'œuvres exposées par Ober en Russie entre 1893 et 1916, aucune n'est un portrait ou une « décoration stupide pour architecte » : ce sont, pour la plupart, des créations animalières ou fantastiques en majolique dans le cadre des expositions du Monde de l'art. Les portraits n'étaient donc qu'un supplétif, un mal nécessaire à la survie pour un artiste sans beaucoup de sources de revenus. La réalisation de portraits en série fut aussi un beau marchepied financier pour Ivan Kavaleridze en Ukraine, qui a pu profiter sans doute de l'intelligentsia kiévienne et du faible nombre de sculpteurs sur place pour se faire une clientèle. Il est en effet repéré assez jeune, encore élève sculpteur, lors d'une exposition tenue dans la ville, par un des chanteurs de l'opéra de Kiev, S. Brykin, qui lui achète une œuvre et lui fournit aussitôt un agréable atelier dans les locaux mêmes de l'opéra. C'est ainsi qu'il peut commencer une galerie de portraits des acteurs de théâtre et des artistes lyriques, tantôt pour la décoration du bâtiment, tantôt pour les artistes eux-mêmes. C'est notamment avec l'argent de quelques-uns de ces bustes qu'il pourra se payer le voyage vers Paris (ce qui représentait environ 300 roubles) quelques mois plus tard, à la fin de l'année 1910, afin d'y recevoir les enseignements de Naum Aronson[371].

Si l'on observe la production de bustes d'un point de vue général, on observe en fait une certaine évolution par rapport à la période précédente (1870-1890). En effet, on se souvient que la part des bustes parmi les œuvres exposées par les sculpteurs de la génération précédente était souvent assez importante – sauf chez les principaux monumentalistes – allant jusqu'à représenter cent pour cent chez Bernstamm. Ce paradigme est en voie d'effritement entre les années 1890 et 1914. Nous avons toujours une ample représentation du buste chez certains sculpteurs, comme Beklemišev (14 sur 25 œuvres exposées), Bah (18 sur 34), même si personne n'expose plus exclusivement des bustes. Ce sont deux sculpteurs au profil particulier, Bah représente la prolongation de la génération précédente, et Beklemišev est le sculpteur le plus en vue de l'Académie : il est ainsi un portraitiste assez couru par les élites artistiques, intellectuelles et politiques de Saint-Pétersbourg.

Mais la plupart des autres sculpteurs ne consacrent pas autant de leurs possibilités d'exposer à montrer des bustes. Même les artistes de tendance académique tardive, anciens élèves de

---

[370] Aleksandr BENUA, *Moi vospominaniâ v pâti knigah*, Dopolnennoe 2_oe izd.,., Moscou, Nauka, coll. « Literaturnye pamâtniki », 1990, 2 vol. (712, 744 s.) p., t. 1, p. 95.

[371] I. GLUSENKO, *Ivan Kavaleridze*, *op. cit.*, p. 17-20 et 29. Le dénuement dans lequel il passe son séjour à Saint-Pétersbourg lorsqu'il entre, brièvement, à l'Académie, le pousse à prendre une colocation dans une appartement à chambre unique avec un ouvrier, et à donner des cours de modelage aux enfants d'un officier, qui se fera lui-même portraiturer par le jeune artiste dans une statuette en bois qu'il lui paiera 25 roubles.

l'Académie impériale, y semblent peu enclins : Mariâ Dillon n'en expose que 3 sur 80, Eduards 11 sur 78, Gabovič un seul sur 33, et Adel Verner 4 sur 45, pour ce qui concerne les plus prolifiques. Du côté des sculpteurs qui se sont davantage détachés de la gangue académique, le désamour du buste est flagrant : Konënkov, Golubkina, Stelleckij n'en exposent quasiment pas, et quand ils le font, c'est souvent lors de leurs premières apparitions dans les salons (comme c'est le cas pour Golubkina entre 1898 et 1900) : plus leur carrière avance, moins ils ont tendance à exposer leurs bustes, s'ils en font.

À cela il y a plusieurs explications. Pour ce qui concerne les derniers sculpteurs que nous avons cités, il s'agit sans doute d'une question de rupture relative par rapport à la génération précédente, non pas seulement stylistique, mais aussi – et cela va sans doute pour eux ensemble – dans leur relation au type d'œuvre travaillé. Les artistes de salon, sans être forcément conservateurs, favorisent davantage les formes plus décoratives que le buste, souvent dans le cadre de leur sage appréhension de l'Art nouveau. C'est aussi le cas pour les artistes qui renouvellent de façon plus décisive la plastique russe de l'Âge d'argent, à travers des expérimentations qui, si elles peuvent passer par la réalisation de bustes (*Belij,* par Golubkina, ou *Leonard de Vinci,* par Stelleckij, par exemple), s'en éloignent le plus souvent au profit de figures humaines entières ou d'objets décoratifs (*Brouillard,* de Golubkina, ou les personnages de légendes populaires sculptés en bois par Konënkov).

Mais à ces raisons que nous avons déjà abordées s'en ajoutent d'autres. La hausse du nombre de sculpteurs et de lieux d'expositions est parallèle avec celle des débouchés possibles. Le sculpteur de 1900 n'est plus confiné, comme l'était celui de 1880, entre les rares commandes monumentales, les bustes et la sculpture funéraire. Que ce soit au niveau des commandes privées, ou décoratives de grande ampleur, ou bien au niveau des possibilités de reproduction (en métaux divers ou en porcelaine), les débouchés semblent plus prometteurs, et les moyens de se faire connaître dépassent les simples expositions. Certains sculpteurs, parfois parmi les plus importants, exposent en réalité très peu : c'est le cas d'Aleksandr Matveev, pour ne citer que lui. Et enfin, de façon plus anecdotique, le déclin du buste est également dû à l'essor d'un autre type de portrait, fort en vogue à partir des années 1890 : la statuette, dont sans doute l'un des plus illustres représentants fut le prince Trubeckoj, qui, au contraire, expose abondamment ses œuvres durant ses quelques années passées en Russie.

c. L'essor de la statuette

La statuette portrait prend son essor en Russie dans les années 1890. Durant les deux décennies précédentes, on n'en avait dénombré que sept à avoir été exposées en Russie, le plus souvent par des sculpteurs animaliers comme Lansere. En revanche, elles sont beaucoup plus fréquentes à partir des années suivantes, dans la mesure où c'est plus d'une centaine de statuettes qui sont exposées dans la période qui précède la Grande guerre, l'écrasante majorité d'entre elles étant constituée de portraits.

Le rôle majeur dans cette évolution est joué par le sculpteur Il'â Gincburg, alors qu'il est revenu de Paris et entame une carrière, qui sera fort prolifique, de sculpteur de genre. Il expose la première d'entre elles en 1890 à Saint-Pétersbourg, représentant le critique d'art V. Stasov (fig.277). En 1893, parmi les quatre œuvres de ce type qu'il présente, trois représentent des célébrités artistiques de l'époque, comme Čajkovskij qui s'éteint d'ailleurs quelques mois plus tard cette année-là. Gincburg consacrera par la suite une large part de son activité à ce genre de statuettes, en parallèle de ses œuvres de petites dimensions caractérisées par un fort penchant pour les scènes de genre peuplées d'enfants. Il en montrera une trentaine au public, principalement lors des expositions académiques, jusqu'en 1917, alternant les célébrités littéraires et artistiques avec de simples particuliers.

C'est son maître et bienfaiteur Antokol'skij qui l'avait encouragé à suivre cette voie, ayant repéré un certain talent dans ce domaine chez son élève. Tout est parti, semble-t-il, de l'exposition de 1889 :

> « J'ai encore reçu, annonce Antokol'skij à Gincburg, des questions à propos du prix de tes statuettes [de Stasov] et j'ai dit 2000 francs. Je m'étonne que tout le monde demande et que personne n'achète. C'est peut-être cher? Qui sait? En tout cas, il est clair que cela plaît. N'oublie pas ou, plutôt, ne néglige pas Tiffany. Donne-lui rapidement une réponse, et propose lui de conclure un accord avec toi, pour travailler pour lui de façon permanente »[372].

Le personnage de Stasov a énormément compté dans la carrière d'Antokol'skij, et, partant, dans celle de Gincburg. Ce dernier entendait sans doute lui rendre hommage, en tant qu'homme et en tant que personnage central du réalisme russe du dernier tiers du siècle, à travers cette œuvre de petite dimension. Mais les remarques d'Antokol'skij nous donnent aussi un aperçu de tout l'avantage qu'il pourrait tirer de ce type de production, dont seraient, sinon friands, du moins curieux, les amateurs, très vraisemblablement russes, qui en demandent le prix à Antokol'skij à Paris. Au mois de février suivant, il lui confirme que la statuette de Stasov a été fondue chez Thiébaut pour 250 francs, mais qu'il faudrait qu'il la

[372] Lettre à Gincburg, de Paris, été 1889, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 664.

peaufine quelque peu. Il est d'ailleurs frappant de voir Antokol'skij donner une sorte de plan de carrière à son protégé : l'exhortant à refuser la réalisation de tout buste d'après photographie, ce qui n'est bon, selon lui, qu'à gâter le talent d'un artiste, il l'encourage au contraire à continuer à produire des statuettes, que ce soient des portraits de particuliers ou bien – et l'on reconnaît bien ici Antokol'skij – des personnages historiques[373].

Gincburg suivra l'avisé conseil de son aîné et multipliera les portraits de ce type, sans toutefois s'adonner à la dimension historique chère à Antokol'skij. Gincburg préfèrera les représentations des artistes russes du même milieu, comme Vereŝagin et Repin, ou les célébrités littéraires comme Tolstoï. C'est que l'enjeu est appréciable du point de vue financier : la vogue des statuettes de célébrités reproduites en bronze permet de constituer une source de revenu pour Gincburg[374] : l'allusion d'Antokol'skij à Tiffany démontre la perpétuation d'un modèle, qui était celui utilisé dans la collaboration entre Lansere et Chopin, des contrats entre les sculpteurs et les fabricants de bronze. Seulement, la sculpture animalière n'en a plus la primeur : d'autres genres prennent leur place dans ce système, à commencer, donc, par ces statuettes portraits de célébrités, vivantes ou défuntes.

D'ailleurs, plusieurs autres sculpteurs de divers horizons profitent de cette nouvelle opportunité. C'est par exemple l'Odessite Âkov Brodskij qui, en 1897, expose plusieurs statuettes représentant des musiciens internationalement renommés comme Wagner, Verdi, Liszt, Tchaïkovski, des artistes russes comme Serov – encore bien vivant, quant à lui, ou même des héros littéraires : Don Quichotte et Hamlet[375]. Ces personnages, connus de tous, devaient dans l'esprit du sculpteur permettre aux reproductions de ses œuvres de figurer en bonne place dans les intérieurs des amateurs d'art de la ville. Pozen y va, à son tour, de sa statuette de l'artiste Ârošenko à l'exposition ambulante de 1899, puis c'est au tour de Molinari d'immortaliser le peintre de marines Ajvazovskij, natif d'Ukraine, en 1900[376]. Bah représente Pierre le Grand en statuette en 1901. C'est pour lui, tout comme pour Pozen, la première œuvre de ce type exposée de sa carrière : l'un comme l'autre étaient pourtant déjà loin de leurs débuts, preuve de l'essor de ce nouveau type de représentation qui touche même les sculpteurs de la précédente génération.

---

[373] Lettre à Gincburg, de Paris, février 1890, *Ibid.*, p. 670.

[374] Malheureusement, Gincburg ne fait jamais figurer les prix de ses œuvres en bronze dans les livrets des expositions de l'Académie. Il mentionne une fois un prix, d'ailleurs fort bas, pour la version en plâtre du portrait de Šiškin (25 roubles) et celle de Tolstoï (15 roubles) en 1898.

[375] « Deuxième exposition de tableaux et de sculptures à Odessa », 1897

[376] Exposition des anciens élèves de l'école de dessin de la Société des beaux-arts d'Odessa pour les quinze ans d'existence de l'école, 1900.

Mais le sculpteur qui illustre le mieux cette nouvelle tendance est sans conteste Paolo Trubeckoj. Arrivé d'Italie en Russie au cours de l'hiver 1897-1898, il met immédiatement à profit son immense talent de portraitiste pour conquérir le public moscovite et pétersbourgeois. Parmi ses premières œuvres en Russie, on trouve par exemple le portrait du vieux prince Meŝerskij sous forme de buste, qui démontre l'étendue de ses capacités. Mais les premières œuvres qu'il expose en 1898 à la Société des amateurs d'art de Moscou sont en revanche des statuettes : un *Athlète,* qui datait de sa période italienne (1896), mais aussi son *Cocher moscovite,* réalisé après son arrivée ; un portrait également, celui du prince Golicyn (fig.278). C'est le début d'une longue série, qui se prolonge avec les portraits de grandes figures de l'époque, dont l'inévitable Tolstoï (une statuette équestre, en plus d'un buste), le ministre Sergej Witte, mais aussi les portraits de riches commanditaires ravis de poser pour lui (les princesses Šeremeteva, Tenišëva – qui sera d'ailleurs fort insatisfaite du résultat, fig.279 – M.S. Botkina, fig.280), ou de ses proches (son épouse, ses enfants), tous représentés dans des attitudes naturelles de la vie quotidienne, avec leurs accessoires ou animaux familiers.

Le succès semble être à la hauteur de ses espérances, si bien qu'après son départ pour la France en 1905, Trubeckoj continue à s'illustrer dans le genre du portrait mondain, le plus souvent sous forme de statuette. Mais on le perçoit également dans les prix demandés par l'artiste et qui apparaissent souvent sur les livrets d'exposition : il demande par exemple 1200 roubles pour la version en bronze de son *Cocher moscovite,* et 700 pour la statuette équestre de Tolstoï[377]. Ces sommes sont très élevées, et correspondent sans doute à la conjonction de la renommée, déjà certaine, du sculpteur, et de la demande existante en termes de statuettes décoratives d'intérieur. Trubeckoj sait mieux que quiconque s'adapter à la demande, et réalise donc, à destination du public russe, aussi bien des effigies de personnages illustres, que des portraits de commande ou des statuettes de genre mettant en scène des modèles anonymes.

Tout comme Trubeckoj, bien que dans une veine totalement divergente, Dmitrij Stelleckij fut un des artistes sculpteurs à exposer ses œuvres dans divers salons russes, comme ceux de la revue *Mir iskusstva,* ou de l'Union des artistes russes. Nous avons déjà évoqué ses œuvres où la recherche d'une plastique fondée sur le retour aux sources de l'art russe médiéval l'avait conduit à des réalisations en bois polychrome. Mais à côté de ces recherches formelles originales, Stelleckij a aussi réalisé un certain nombre de statuettes, et s'est inscrit dans la même perspective que Gincburg et Trubeckoj, au sens où les personnes représentées sont soit

[377] La seule œuvre de salon pour laquelle il demande davantage est la reproduction en bronze de son projet de monument de Dante, datant de sa vie en Italie : 2000 roubles (1901).

des artistes connus (le peintre Golovin en 1907 ou la ballerine Selova en 1913), soit de simples particuliers (souvent mentionnés avec leurs initiales). C'est ici le bronze qui est privilégié. Il s'agit donc des mêmes schémas que ceux utilisés par Trubeckoj ou Gincburg. On ne peut pas exclure que Stelleckij se soit inspiré du succès de ses prédécesseurs, et ait ainsi trouvé une source de revenus. Le critique Aleksandr Benua ne s'y trompe pas lorsque, dans un article de la revue *Apollon* consacré à Stelleckij, il mentionne avant tout ses talents de peintre (« j'aimerais voir des églises entières décorées par Stelleckij ») et de décorateur, insistant sur les objets d'art décoratifs créés par l'artiste plutôt que sur ses statuettes qui ne sont mentionnées qu'en passant et comme un tout[378].

Cette nouvelle tendance n'est cependant qu'un des nombreux aspects de l'extension des débouchés possibles pour les sculpteurs, et en tout cas le portrait n'est, pour aucun des artistes que nous connaissons, quelque chose de pratiqué en exclusivité. Pour Gincburg, Trubeckoj et tous leurs collègues, il existe bien d'autres types de revenus. Mais il n'en reste pas moins que le portrait, en particulier sous sa forme de statuette, demeure, en tout cas pour ces artistes, la pierre angulaire de leur stratégie d'exposition.

d. La reproduction des œuvres

Le bronze

Bien plus que Moscou, Saint-Pétersbourg est le centre du métal en Russie, c'est là que se trouvent les principales fabriques, chacune spécialisée dans un domaine en particulier. Parmi ces usines, les plus importantes sont celles de San Galli, Winckler, Morand, Werfel, Robecchi. Beaucoup d'entre elles ont contribué à l'épanouissement de l'Art nouveau, ou style « moderne », en Russie, en collaborant avec des sculpteurs dont les œuvres étaient reproduites pour la vente. Malheureusement pour nous, il ne reste la plupart du temps pas de trace du nom des sculpteurs qui ont réalisé les modèles[379].

Hors des archives, nous pouvons cependant trouver des informations sur les liens qui unissent les sculpteurs avec certains fondeurs, mais ces données sont disparates et parfois de peu d'utilité. On pourra citer la rencontre de Konënkov avec le fondeur Robecchi, qui devait se charger de la fonte de son *Tailleur de pierres,* œuvre de jeunesse[380]. Une anecdote est sans

[378] Aleksandr BENUA, « L'art de Stelleckij », Sergej Konstantinovič MAKOVSKIJ (ed.), *Apollon*, *op. cit.*, n°16, avril 1911, p. 5-16.
[379] Elena KARPOVA, « La sculpture », Pavel KLIMOV, *Modern v Rossii*, *op. cit.*, p. 260.
[380] Igor' ŜMIDT, *Trubeckoj: skul'ptor 1866-1938*, Moscou, Iskusstvo, 1964, 54 p., p. 32.

doute plus significative quant à la relation des artistes avec les fondeurs au tournant du siècle : lorsque Trubeckoj arrive à Moscou, à l'hiver 1897-1898, le prince Lvov, qui lui avait déjà fourni un spacieux atelier, garantit au nouvel arrivant la fonte de ses œuvres par les soins de Robecchi : il faut savoir que ce n'était pas du tout le cas pour les prédécesseurs et collègues de Trubeckoj à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, ce qui explique, par ailleurs, que leurs œuvres aient été si peu conservées. Pour Ivanov, par exemple, personne n'aurait songé à fondre ses œuvres aux frais de l'école[381]. Cela montre à la fois la célébrité de Trubeckoj avant même son arrivée en Russie, et aussi les piètres conditions de travail des sculpteurs de ce temps, même les mieux placés institutionnellement.

Cependant, tout laisse à penser que les artistes recouraient fréquemment aux fabricants de bronze afin de permettre une reproduction et une vente de leurs œuvres. Nous avions évoqué, plus haut, le cas de Lansere qui était sous contrat avec Chopin. Ce genre de collaboration est toujours de mise au tournant du siècle. On se souvient que Bah avait collaboré avec les usines de fonte dont son père était directeur ; il continue dans cette voie, en parallèle de son activité de portraitiste, avec par exemple la reproduction de son *Bison* par les usines Kaslinskij en 1897[382]. Mariâ Dillon travaille aussi avec cette usine, sise dans l'Oural, afin de préparer le pavillon de cette dernière pour l'exposition universelle de Paris en 1900[383]. Mais elle collabore également avec d'autres fondeurs lorsqu'il s'agit d'œuvres personnelles, comme l'*Esclave* qui est fondue par la fabrique de Charles Bertault (qui avait pris la succession de Chopin en 1886). Ceci n'est qu'un exemple parmi bien d'autres, mais il est malheureusement impossible de quantifier le phénomène et ainsi, de saisir si la pratique de la reproduction des œuvres revêt une importance croissante, dans les revenus des artistes, par rapport à la période précédemment étudiée.

Les céramiques

La manufacture impériale de porcelaine

On peut en revanche établir avec certitude que se produit, à la fin des années 1890 et au début des années 1900, une réaffirmation de la diffusion de céramiques réalisées d'après les modèles de sculpteurs professionnels. La multiplication de certains types d'objets décoratifs

[381] S. DOMOGATSKAA, *Павел Петрович Трубецкой*, *op. cit.*, p. 17.
[382] Elena KARPOVA et RUSSKIJ MUZEJ (eds.), *Russkaâ animalističeskaâ skul'ptura XVIII načala XX veka [katalog vystavki]*, Leningrad, b.i., 1985, 99 p., p. 11.
[383] Pavel KLIMOV, *Modern v Rossii*, *op. cit.*, p. 249.

ou de sculptures de petites dimensions, notamment les porcelaines, offrent aux sculpteurs la possibilité de gagner en notoriété grâce à la reproduction de leurs œuvres, et aussi de compléter leurs revenus.

L'impulsion majeure est donnée par la manufacture impériale de porcelaine de Saint-Pétersbourg, qui diversifie son offre durant cette période. Il faut dire que la production de porcelaines des décennies précédentes n'avait pas vraiment favorisé les sculpteurs du cru. Le sculpteur attitré de la manufacture du début des années 1850 à 1897 est August Spiess, artiste formé à l'Académie de Berlin[384]. Les changements interviennent à son départ : l'année 1900 voit une résurgence dans la production à grande échelle de sculpture en biscuit. En 1903 la manufacture est autorisée à reproduire en porcelaine les statues des musées Alexandre III et de l'Académie impériale pour reproduire ainsi les meilleures réalisations de l'art russe : après s'être exclusivement reposée sur l'apport de Spiess, la manufacture renoue avec les artistes nationaux, avec des reproductions des œuvres de Gordeev, Orlovskij, Ramazanov et bien d'autres[385]. Parallèlement, la manufacture utilise également des modèles réalisés par des sculpteurs russes encore en activité.

La section des sculptures est confiée, après le départ de Spiess, à August Timmus. Son nom à consonance germanique ne doit cependant pas nous induire en erreur. Il ne s'agit pas, comme son prédécesseur, d'un artiste formé à l'étranger, mais d'un natif d'Estonie, formé à Saint-Pétersbourg : en somme, un représentant de la sculpture nationale. Accepté en 1889 comme élève de l'Académie, ce luthérien avait passé auparavant trois années à étudier le dessin et le modelage des bustes grâce à la Société impériale d'encouragement aux arts[386]. Il a à peine terminé sa formation qu'il est appelé, à 32 ans, à remplacer Spiess[387].

Timmus va faire appel à un certain nombre de sculpteurs de son époque pour renouveler les modèles, mais également en produire lui-même un certain nombre. Contrairement à beaucoup de ses confrères qui vont venir proposer leurs œuvres à la reproduction, Timus consacre la plupart de ses efforts à la réalisation d'œuvres qui sont souvent à la limite entre le décoratif pur et les objets utilitaires. Ses objets de prédilection sont les vases, comme *Satyre et Nymphe* ou autres contenants dont la décoration rappelle le folklore slave, par exemple la coupelle

---

[384] Voir notamment Ekaterina HMEL'NICKAA, *Farforovaâ skul'ptura Avgusta Špisa*, Saint-Pétersbourg, Čistij list, 2008.

[385] Tamara Vasil'evna KUDRJAVCEVA, *Russian imperial porcelain*, St Petersburg, Slavia, coll. « Russian style », 2003, p. 228.

[386] R.G.I.A, Ф. 789, оп. 11, д. 109, 1889, л. 1.

[387] *Imperatorskij farforovij zavod, 1744-1904: izdanie Upravleniâ imperatorskimi zavodami*, Санкт-Петербург, Gosudarstvennij zapovednik, 2003, p. 609.

ornée d'une *Ronde de Rusalkas*. C'est dans le domaine des objets biomorphes qu'il collabore notamment avec Ober, dont nous avons déjà évoqué le goût pour la sculpture animalière. Ce dernier peut ainsi réaliser un *Vase avec lézards* en 1902 (fig.283), mais il ne s'interdit pas de transposer ses sculptures animalières indépendantes en biscuit, puisque la même année apparaît un *Loup* en biscuit d'après son modèle.

Ober est d'ailleurs environné par d'autres sculpteurs qui, comme lui, sont marqués, selon diverses acceptions, par l'Art nouveau. Les sculpteurs sont peu nombreux, mais ce sont tous des artistes expérimentés et qui ont déjà connu un certain succès : Adamson, tout d'abord, est régulièrement invité à reproduire ses modèles : dès 1901 avec le *Dernier souffle du navire* (fig.131), puis en 1903 avec *En écoutant le murmure de la mer* (fig.383), puis la *Vague* de 1904. On reproduit également un buste et l'*Esclave* d'Adel Verner, *Fatigue, Buste de martyre*. En tout, on dénombrera la production d'une cinquantaine de biscuits d'après les modèles d'Adamson, et à peu de choses près le même nombre pour Adel Verner. Les autres sculpteurs représentés sont Mariâ Dillon, Il'â Gincburg, Bernstamm[388], mais certains vont avoir un impact encore plus important notamment à la fin des années 1900.

Le premier est approché par la manufacture pour une raison quelque peu originale, qui est sa formation militaire : il s'agit de Konstantin Rausch von Traubenberg. Il profite de la mode pour le XVIIe siècle, en partie suscitée par certains membres du *Monde de l'art* comme Benua ou le peintre Lansere (le fils du sculpteur), et crée un certain nombre de modèles pour de petites statuettes équestres qui seront réalisées en biscuit, et qui représentent des officiers russes du siècle de Catherine II (*Officier de la garde à cheval du temps d'Elizabeth Petrovna,* fig.138) ou du suivant (*Hussard à cheval sous le règne d'Alexandre Ier*,fig.139). Il réalisera, à partir de 1915, une série de modèles sur le thème de la chasse sous le règne de Catherine II. C'est qu'il pouvait être considéré comme un connaisseur en matière d'uniformes : né en 1871 à Saint-Pétersbourg, il avait embrassé la carrière des armes dans sa jeunesse et reçu une formation militaire afin de devenir cadet du tsar. Ce n'est qu'à l'issue de cette première vie, aux alentours de trente ans, qu'il change de voie et choisit la carrière artistique[389]. Par la suite, il travaille donc essentiellement pour la manufacture, opérant de temps à autres des missions pour elle en Russie ou à l'étranger. Si le débouché offert à ce sculpteur par la manufacture correspond, certes, à un confinement dans la préciosité un peu passéiste du réalisme historique

[388] Tamara NOSOVITCH et Irina Petrovna POPOVA, *Gosudarstvennyj farforovyj zavod 1904-1944*, Saint-Pétersbourg Moscou, Sankt-Peterburg Orhestr, 2005, 1 vol. (751 p.) p., p. 150.

[389] Ol'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, *op. cit.*, entrée « RAUŠ VON TRAUBENBERG, Konstantin ».

transféré au biscuit, il lui permet une certaine sécurité financière et lui permet de vivre tranquillement sa vie, comme le note son ancien comparse Igor Grabar dans ses mémoires : « Traubenberg jouit de la vie dans les cercles artistiques du tout Pétersbourg, devint raisonnable, se maria et travailla à de petites statuettes, obtenant du succès dans les expositions »[390].

Pavel Kamenskij (1858-1917)[391], quant à lui, bénéficie également de l'aubaine d'une grande commande de la part de la manufacture impériale, celle d'une série de figurines représentant *Les Peuples de Russie,* à travers les représentations, en costumes traditionnels, d'individus issus des différentes ethnies de l'empire russe. La tâche lui prend dix ans, de 1907 à sa mort, et il aura le temps d'en réaliser environ 150. Ces œuvres sont destinées, avant tout, au musée ethnographique de Saint-Pétersbourg[392]. Ce sculpteur, jusque-là, avait nagé dans les eaux de la médiocrité, ayant fini sa formation académique avec seulement le certificat pour enseigner dans les établissements secondaires ; il avait fini par se faire employer par un théâtre de Saint-Pétersbourg, et une des seules réalisations connues de lui avant cette série fut le buste de Čajkovskij qui surmonte son monument funéraire. Autant dire qu'il s'agissait, pour lui, d'une belle opportunité offerte par la manufacture impériale.

Il faut dire un mot, enfin, du travail de Serafim Sud'binin pour la manufacture : en 1913, c'est le cabinet de l'empereur qui s'adresse spécifiquement à lui afin de satisfaire une commande dictée par le succès, dans toute l'Europe, des ballets russes et de leurs interprètes. Il s'agit de statuettes représentant les danseuses et danseurs de ballet les plus fameux, en costumes de scène. Jusqu'à la fin, nous le voyons, la manufacture impériale ne répond pas tant au besoin de multiplier les exemplaires des œuvres produites pour une large diffusion, que de satisfaire les besoins de la cour impériale. La plupart des œuvres ne sont pas reproduites plus de sept fois, mais elles y gagnent en qualité.

Dans son étude consacrée au sculpteur, Elena Hmel'nickaâ mentionne les détails de cette commande. Sud'binin doit réaliser, en 1913 et 1914, les effigies du chanteur lyrique Sobinov (fig.284) et des ballerines Karsavina (fig.141) et Pavlova, en porcelaine peinte. Il propose pour les danseuses plusieurs modèles, dont certains sont refusés par la manufacture ; d'autres doivent être modifiés sur la demande de cette dernière. Les termes du contrat sont révélateurs : le sculpteur touche en effet 2000 roubles par modèle, ce qui est une somme très

[390] Igor' GRABAR', *Moâ žizn': aftomonografia*, Moscou Leningrad, Iskusstvo, 1937, 1 vol. (372 p.) p. 136.
[391] A ne pas confondre avec Fëdor Kamenskij, l'auteur du *Premier pas,* qui est alors établi en Amérique.
[392] *Imperatorskij farforovij zavod, 1744-1904*, *op. cit.*, p. 152.

élevée, mais il s'agit d'un forfait, contre lequel il renonce à tous ses droits de reproduction[393]. Ces sculptures ont un très grand succès, en Russie comme en Europe occidentale : mais tous les bénéfices n'en sont pas tirés par Sud'binin à travers la manufacture impériale. En effet, il s'est réservé le droit de les reproduire dans d'autres matériaux, mais à son profit cette fois. Il avait d'ailleurs profité des séances de pose des artistes représentés pour façonner d'autres modèles, plus originaux, destinés à la reproduction. A n'en pas douter, cette commande de la manufacture impériale assoit la renommée et le prestige de Sud'binin, lui conférant, directement et indirectement, des revenus financiers qui en font un homme riche et célèbre. Il ne s'est d'ailleurs pas privé, tout comme l'avait fait avant lui Traubenberg, d'exposer ses modèles destinés à la manufacture dans les salons russes.

La réalisation de modèles pour les céramiques de la manufacture impériale de porcelaine, on le voit, profite à un nombre restreint de sculpteurs. Ce sont, pour la plupart, des artistes déjà installés dans les cercles artistiques russes, voire internationaux. Si le nombre de reproductions de chacune des œuvres est limité, ces dernières toutefois sont en général d'une taille assez conséquente. De plus, d'après l'exemple donné par le contrat signé par Sud'binin, les sommes octroyées pour chaque modèle avaient de quoi intéresser les sculpteurs.

Les autres fabriques

Évidemment, le monde de la céramique ne se limitait pas à la porcelaine de Saint-Pétersbourg. Les renouvellements recherchés depuis les années 1890 par certains artistes dans le domaine de la sculpture ont conduit à des expérimentations dans le domaine de la majolique notamment, et au cours des années 1900 se multiplient les fabriques de céramique. Cependant, le rôle qu'ont pu y jouer les sculpteurs doit être déterminé plus précisément.

La reviviscence des traditions nationales, illustrée en partie par les travaux en céramique émaillée, a eu lieu principalement à partir de deux foyers à partir des années 1880 et 1890, Abramcevo et Talaškino, le premier autour de Savva Mamontov, et le second autour de la princesse Tenišëva. C'est sans doute dans le domaine d'Abramcevo, dans la périphérie de Moscou, que les expérimentations ont concerné les sculpteurs les plus importants.

[393] Ekaterina HMEL'NICKAA, *Serafim Sud'binin: na perelome epoh: ot moderna do ar deko*, Saint-Pétersbourg, Čistyj list, 2010, 161 p. 29-35.

e. Les décorations de bâtiments

Le deuxième tiers du XIXe siècle n'avait pas été très propice au développement de la sculpture décorative destinée aux façades de bâtiments publics ou privés. La plupart des quelques promoteurs qui faisaient appel à des sculpteurs avaient tendance à se tourner vers l'entreprise de David Jensen, qui en était devenu spécialiste, ou vers ses anciens élèves Opekušin ou Podozërov. En revanche, la période suivante se caractérise par une augmentation significative des cas où les architectes ou même les commanditaires utilisent les services d'un sculpteur pour la décoration de telle ou telle façade, aussi bien dans le domaine public que dans le domaine privé. C'est ainsi que l'on assiste à une diversification notable des profils de sculpteurs qui s'attèlent à cette tâche, devenue un débouché appréciable pour un certain nombre d'entre eux.

L'appel à des artistes appréciés

Certains clients font appel à des sculpteurs renommés ou, du moins, appréciés dans les cénacles artistiques pour décorer certaines façades en construction ou en reconstruction. Ce sont en général des sculpteurs dont ce n'est pas la spécialité, qui bénéficient la plupart du temps de cette commande grâce à leur réseau. C'est par exemple le cas pour Anna Golubkina, qui reçoit au début des années 1900 une des seules commandes monumentales de sa vie, à savoir le relief destiné à orner une des portes d'entrée du Théâtre artistique de Moscou. La commande a été décidée par le millionnaire Savva Morozov, guidé en cela par le peintre Serov, ami et admirateur de Golubkina, qui collaborera pour l'occasion avec l'architecte Šehkel, qui avait aussi été son professeur peu après son arrivée à Moscou dans les ateliers privés de Gunst[394]. Le résultat fut le relief *La Vague* ou *Le Plongeur* (fig.166), pour lequel Golubkina reçut un paiement qui ne la sortit ni de la pauvreté, ni de la nécessité d'enseigner pour subvenir à ses besoins.

Leonid Šervud fut aussi mis à contribution à quelques reprises à Moscou et à Saint-Pétersbourg, notamment entre 1902 et 1909 : on lui doit quelques motifs décoratifs de la Banque de l'Azov et du Don, ainsi que celles de l'hôtel Ol'sufiev. Le sculpteur raconte d'ailleurs dans ses souvenirs à quel point il dut faire sur lui-même l'effort de s'adapter à la demande de l'architecte Lidval, et à comprendre les exigences particulières de ce type d'exercice auquel il ne s'était pas encore prêté : il dut refaire plusieurs fois ses projets pour

[394] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*, p. 175.

satisfaire l'architecte[395]. Son récit a l'avantage de nous montrer qu'il fut choisi avant tout pour son nom, ou peut-être parce qu'il connaissait personnellement Lidval par le biais de son père, lui-même architecte renommé, et non comme quelqu'un de spécialement compétent en la matière.

D'autres sculpteurs sont également appelés occasionnellement à travailler dans le domaine décoratif monumental, alors même qu'ils ne sont pas encore très reconnus. C'est le cas de Matvej Harlamov, qui, alors qu'il revient à peine de ses années de pensionnat de l'Académie à l'étranger, est invité à réaliser entre 1902 et 1907, avec son condisciple Bogatyrev, une frise monumentale pour l'intérieur du Musée ethnographique de Saint-Pétersbourg représentant les peuples de Russie (fig.285), au caractère résolument réaliste. Le travail de l'artiste donne tellement satisfaction qu'il est invité à réaliser la décoration extérieure du bâtiment, mais cette fois-ci son habileté est mise au service d'un style beaucoup plus classique, notamment dans l'inspiration antique de la réalisation de l'attique du Musée en 1910. C'est pourtant dans cette veine que sera également réalisée, de l'autre côté de la perspective Nevski, la décoration du fronton de la Compagnie d'assurances « Russie » en 1912 (fig.213), qui montre l'attrait suscité par ce sculpteur dans le domaine. Cependant, ces incursions dans la sculpture décorative ne sont qu'une part de l'activité de Harlamov, qui disposait par exemple d'un atelier de fonte de bronze dans la banlieue de la ville[396].

C'est d'ailleurs dans les décorations en bronze que vont se distinguer quelques-uns des sculpteurs du début du siècle, profitant de la construction d'un certain nombre de bâtiments nouvellement construits, et utilisant le verre et le métal. Si l'on ne connaît pas l'identité du sculpteur ayant réalisé les statues monumentales surplombant la vitrine des magasins de luxe Eliseev sur la perspective Nevski[397], en revanche on sait que les décorations du magasin Singer, à quelques encablures, ont été réalisées en majeure partie par Amandus Adamson, secondé par Artëm Ober pour ce qui concernait notamment la sculpture de l'aigle qui surmonte la coupole de l'édifice. Ce dernier avait également été sollicité pour réaliser des motifs animaliers pour le pont de Borodino à Moscou et d'autres bâtiments[398]. Cependant, l'activité de ces deux sculpteurs était très diversifiée, et la partie décorative n'en était pas la

[395] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, *op. cit.*, p. 40.
[396] Ivan EFREMOV, *Matvej Âkovlevič Harlamov*, *op. cit.*, p. 23-25.
[397] Une plaque indique le nom d'Amandus Adamson, et cela semble plausible, mais aucune source n'a permis de le vérifier, selon Olga Krivdina.
[398] Ol'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, *op. cit.*, entrée « OBER, Artëmy Lavrent'evič ».

plus attractive, du moins si l'on en croit le passage des mémoires d'Aleksandr Benua relatif à Ober, quand il qualifie ce genre d'activité de « décorations stupides pour architectes »[399].

Un nouveau débouché : l'essor des décorations en céramique

Cependant, il est important de noter que, à côté de ces réalisations en bronze, se développe progressivement en Russie la décoration des façades à l'aide de céramiques. Des sculpteurs sont partie prenante de ces évolutions, même si leur travail, dans ce cadre, s'éloigne quelque peu de leur pratique habituelle. On se souvient que c'est notamment autour des travaux précurseurs de Mihail Vrubel' dans le domaine de Savva Mamontov à Abramcevo, sous la direction du céramiste professionnel Vaulin, que l'attrait pour cette technique connait un regain d'attention. Si Vrubel' n'a jamais réalisé de sculpture décorative pour façade à proprement parler, on lui doit en revanche les mosaïques décoratives de l'Hôtel Métropole à Moscou (1899-1905), tandis que c'est Nikolaj Andreev qui se chargeait de la frise en plâtre (fig.286). L'hôtel était à vrai dire construit sur commande de Savva Mamontov, qui s'était entouré d'artistes qu'il appréciait et protégeait.

La fabrication de décorations en céramique, et notamment en majolique, prit une tournure commerciale réussie avec la création de la fabrique Geldvejn-Vaulin, installée près de la station de Kikerino dans la banlieue de Saint-Pétersbourg, après que Vaulin a quitté les ateliers d'Abramcevo. Cette fabrique va participer à la création de décorations originales et colorées pour égayer les façades des nouveaux immeubles de la capitale du nord. Y collaboreront des sculpteurs renommés, comme Aleksandr Matveev. Sergej Konënkov enverra également des projets de décorations pour une autre fabrique, celle de l'artel des artistes céramistes « Murava », aux côtés de peintres comme Malûtin[400]. Enfin, Konstantin Rauš von Traubenberg, sculpteur lié à la manufacture impériale de porcelaine, crée les modèles qui serviront à la décoration de la façade de l'hôtel Kozlov à Saint-Pétersbourg, avec des majoliques et des reliefs[401]. Ainsi, si la décoration sculptée dans le domaine de la céramique ne constitue pas en soi un débouché de carrière exclusif, il donne des opportunités nouvelles à des sculpteurs. Mais, comme c'est toujours le cas dans la sculpture décorative, on a un certain mélange, dans ce cadre, entre les sculpteurs établis, ou formés par des institutions

[399] Aleksandr BENUA, *Moi vospominaniâ v pâti knigah*, *op. cit.*, p. 97.
[400] Tamara KUDRAVCEVA, « Art décoratif », in Pavel KLIMOV, *Modern v Rossii*, *op. cit.*, p. 206.
[401] Ol'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, *op. cit.*, entrée « RAUŠ VON TRAUBENBERG, Konstantin »

prestigieuses comme l'Académie, et les professionnels du domaine plus anonymes. Cette configuration se retrouve aussi pour les sculpteurs qui font de la sculpture décorative le centre de leur activité.

Les spécialistes

Succédant, à leur manière, à la quasi hégémonie décorative de David Jensen, dont l'entreprise disparut en 1895, quelques sculpteurs vont se spécialiser dans la décoration des façades, notamment pétersbourgeoises. En effet, on se trouve à un moment où la croissance immobilière de la ville, poussée par l'essor économique du pays et celui des grandes fortunes industrielles, bat son plein. Les sculpteurs qui y trouvent un débouché si régulier qu'il devient leur principal champ d'activité sont, pour la plupart, issus de l'Académie où ils ont passé une part de leur activité : ainsi, Vasilij Kuznecov, Vasilij Kozlov, Vladimir Nikitin, Rudolf Račin, Leopold Ditrih en font le principal, voire le seul, domaine de la sculpture auquel ils travaillent. Parmi eux, un seul n'a pas fréquenté les classes de l'Académie, Račin, qui, après avoir étudié les rudiments de l'art dans des ateliers artisanaux à Riga, devient étudiant de l'École du baron Stieglitz pour six années avant de se mettre directement à son compte.

En tant que décorateur, il sculpte des modèles destinés à être réalisés, le plus souvent en ciment ou en granit, pour des hôtels particuliers ou des immeubles de rapport (Hôtel Antonov, Hôtel Maškov, Hôtel Mihailov en 1913, fig.287). C'est la même période qui voit l'épanouissement des créations de Nikitin, qui s'occupe de l'Hôtel Šorohov (1911-1912) en style néo-baroque, de l'Hôtel Zajcev (1911, fig.288) ou Mihin (1912, sur l'île Kamennyj, toujours à Saint-Pétersbourg) et de l'Hôtel Smirnov, mais aussi des décorations (hors statues) du magasin Eliseev. Il se contraint à s'adapter à la demande du commanditaire, passant des bacchantes et boucs néo-baroques à des motifs plus proches du néoclassicisme de Račin, avec qui il va par ailleurs mener un certain nombre de chantiers. C'est le cas par exemple pour les demeures des généraux Baranov (1911) et Veretennikov (1913), ainsi que pour un des immeubles de la Grande rue de la Monnaie. Nikitin a lui aussi bénéficié de l'enseignement prodigué à l'École Stieglitz, mais il avait poursuivi ses études artistiques dans les murs de l'Académie impériale, auprès notamment de Beklemišev[402]. Malgré des premières œuvres exposées en ronde-bosse à l'Académie en 1908, avec des thèmes tels que *La baigneuse, La rasputica, La liberté,* ou un portrait, le sculpteur à l'aube de sa carrière a choisi une veine qui

[402] Ol'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 514-520.

lui a réussi, en dehors des parcours plus traditionnels qui étaient ceux des anciens élèves de l'Académie en sculpture. Cela donne un tour particulier à la vision que l'on peut avoir des différentes possibilités offertes aux jeunes sculpteurs dans la Russie de l'époque, comme le rappelle Alla Veršinina dans un article consacré à Kuznecov :

> « Nous avons l'habitude de lancer un regard empreint d'une légère pointe de nostalgie à la culture russe du début du siècle dernier, et à dresser un tableau idéalisé de la vie artistique du siècle d'argent – époque des grands projets et des mécènes généreux, des individualités brillantes et des réunions d'artistes foisonnantes. En même temps, la majorité des sculpteurs, anciens élèves de l'Académie, recherchaient les plus diverses possibilités de trouver des moyens de subsistance, parmi lesquelles les commandes pour la décoration des bâtiments étaient considérées comme les plus avantageuses »[403].

À la veille de la guerre, les artistes qui avaient choisi la voie de la sculpture décorative, s'ils risquaient parfois de devoir renoncer à leur liberté créatrice, avaient sans doute senti qu'elle devenait un débouché intéressant, à même de leur fournir une activité artistique rémunératrice. Cela ne valait-il pas mieux que les piètres perspectives d'enseignement du dessin dans des établissements scolaires, destin de tant de jeunes artistes ayant fréquenté l'Académie sans pouvoir ensuite espérer la consécration ?

Il faut ajouter que la collaboration entre Nikitin et Račin n'était pas unique en son genre : Leopold Ditrih et Vasilij Kozlov ont également travaillé ensemble dans une entreprise de décoration de bâtiments, après leur sortie de l'Académie. Ils n'avaient, quant à eux, jamais exposé une seule œuvre mais sont appelés à réaliser un certain nombre de décorations à Saint-Pétersbourg et ailleurs en association (Frise historique du Musée pédagogique de Kiev, Hôpital d'Essentuhi, Banque russe industrialo-commerciale à Saint-Pétersbourg, fig.289) entre 1909 et 1916. Mais Kozlov, inscrit au cours de sculpture de l'Académie à partir de 1906, pratique son activité de sculpteur décorateur en même temps que ses études, puisqu'il n'achève son cursus officiellement qu'en 1912, tout comme Ditrih. Tout se passe comme si la décoration avait été pour eux un moyen de subsistance pendant leur formation, qui s'est transformée en activité à temps plein après leurs premiers succès, ce qui en fait de nouveaux exemples de carrières bien menées[404]. Il n'est toutefois pas juste de penser que leur liberté créatrice en pâtissait forcément : dans beaucoup de cas, les architectes sont engagés dans les nouvelles tendances de leur art, et les décorations sculptées se ressentent de ce besoin de renouvellement des formes. C'est le cas dans certaines créations de Kozlov notamment,

[403] Alla VERSININA, « Des oeuvres sous la direction des architectes aux sculptures de taille réduite. Collisions de l'oeuvre de V.V. Kouznetsov », in *Russkoe iskusstvo*, Moscou, Edipress-Konliga, 2004.
[404] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 13 (1906), д. 117.

comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi pour un des sculpteurs les plus prolifiques de la période en matière de sculpture décorative, à savoir Vasilij Kuznecov.

Il s'agit ici d'un sculpteur talentueux à qui le destin a souri de plusieurs manières. Kuznecov est né à Har'kov, en 1881, dans une famille plutôt aisée, qui peut lui payer une éducation secondaire dans un des lycées de la ville. Le jeune homme s'inscrit tout d'abord dans l'École des beaux-arts de la ville, avant d'entrer à l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg à l'âge de vingt ans. Sa carrière d'avant-guerre est largement marquée par la prééminence des travaux décoratifs qu'il exécute pour certains des architectes les plus renommés de l'époque. À peine après avoir exposé une première œuvre (*Étude*) à l'Académie en 1907, il s'engage à réaliser les décorations de la Banque de l'Azov et du Don, dans le centre de la ville. L'architecte Lidval a visiblement choisi Kuznecov parce qu'il le connaissait, sûr de son talent ; peut-être que les liens se sont formés parce que le sculpteur était, par sa mère, d'origine suédoise, comme l'architecte[405]. Toujours est-il qu'à partir de ce moment-là, le sculpteur va bénéficier de très nombreuses commandes pour agrémenter de ses œuvres les façades pétersbourgeoises. Son talent et sa souplesse d'adaptation aux exigences des commanditaires ou des architectes font de lui un des artistes les plus utilisés dans ce domaine. Il convient de ne pas négliger le fait que, par son mariage avec la sœur des Burlûk, et son amitié avec les sœurs Gippius (la peintre Tat'âna, la sculptrice Natal'â, et leur célèbre sœur la poétesse Zinajda), Kuznecov est fort bien introduit dans les milieux artistiques novateurs du pays. Entre 1908, année où, devant l'afflux des commandes, il démissionne de l'Académie, et 1914, il effectue un grand nombre de réalisations : après la Banque de l'Azov et du Don (1908, fig.290), il s'attaque à la décoration de la Banque commerciale de Sibérie (fig.291), de l'Hôtel particulier Pokotilov (1909-1910, fig.292), du pavillon russe à l'exposition de Turin (1911), de la Maison Mertens (sur la perspective Nevski, 1912), l'Institut des Montagnes (1913) et bien d'autres chantiers privés, même dans d'autres régions. Il a par exemple sculpté les décorations de la Maison des Trusts à Kiev[406]. Il doit évidemment s'adjoindre l'aide d'élèves qui l'assistent dans sa tâche – c'est le cas par exemple de la sculptrice Dan'ko[407]. Cela ne l'empêche nullement d'exposer quelques sculptures ou portraits, notamment à *Mir iskusstva* ou encore à l'Union des artistes russes, qui confirment son appartenance aux réseaux proches des tendances novatrices ou art nouveau des deux capitales russes.

---

[405] *Russkoe iskusstvo*, *op. cit.*, p. 86.

[406] Ûrìj BIRUL'OV et Юрій БІРЮЛЬОВ, *Sur les traces de l'Art nouveau en Ukraine*, *op. cit.*, p. 61.

[407] ELENA KARPOVA, « Le sculpteur pétersbourgeois V.V. Kuznecov, matériaux pour une biographie artistique », in SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv*, *op. cit.*, p. 547-567.

Ainsi, contrairement au dernier tiers du siècle précédent, les débouchés en matière de sculpture décorative pour les façades s'affirment, faisant vivre de plus en plus de sculpteurs, parfois de façon ponctuelle, parfois de façon permanente. La preuve en est que plusieurs sculpteurs ayant commencé, et parfois terminé, leurs études à l'Académie impériale se lancent dans cette voie de façon exclusive, ce qui n'était pas le cas auparavant. Les possibilités de carrière en sont élargies, ce qui ne pouvait être que positif, étant donné l'inflation du nombre de sculpteurs actifs dans ces deux premières décennies du siècle.

f. La sculpture décorative d'intérieur

Il est difficile d'évaluer la quantité de commandes de particuliers en ce qui concerne la décoration sculptée des intérieurs privés, que ce soit dans les demeures des commanditaires ou dans des établissements de commerce privés. Ces commandes ne sont certainement pas légion, mais il serait impossible d'en faire un inventaire exhaustif. Cependant, certaines de ces réalisations ont représenté un appoint financier pour des sculpteurs qui étaient financièrement limités.

L'exemple de Dmitrij Stelleckij est intéressant et en même temps assez particulier, dans la mesure où il s'agit d'un artiste qui goûta simultanément toute sa vie aux plaisirs de la sculpture et de la peinture. Entré à l'Académie dans la classe d'architecture, il n'y a passé qu'un an avant de rejoindre l'atelier du professeur de sculpture Zaleman. Après la sculpture, c'est au tour de la peinture. Les talents pluriels de Stelleckij lui permettent alors de briller dans plusieurs domaines, avec, aux yeux de ses admirateurs du *Monde de l'art*, un dénominateur commun à ses œuvres qui est l'attrait pour les formes inspirées de la Russie du Moyen-Âge, Aleksandr Benua allant jusqu'à le qualifier de « guide merveilleux dans les profondeurs labyrinthiques de la Russie ancienne ». L'artiste s'illustre dans le domaine de la décoration à partir de 1905, avec une cheminée et un surtout de table en plâtre polychrome, et de semblables réalisations dans les années qui suivent, des modèles pour fontaine notamment. Mais à côté, Stelleckij continue bien évidemment à exposer, chaque année, des gouaches et certaines des sculptures en bois polychrome qui feront sa réputation d'avant-guerre[408].

L'apparition de travaux décoratifs d'intérieur se fait moins rare encore chez d'autres artistes. Le profil d'Âkov Troupânskij nous montre encore une fois l'impossibilité pour les sculpteurs de se spécialiser dans la décoration des intérieurs privés : cet artiste s'essaie à la fois à la

[408] ALEKSANDR BENUA, « L'art de Stelleckij », Sergej Konstantinovič MAKOVSKIJ (ed.), *Apollon*, *op. cit.*

décoration des façades extérieures, avec bien moins de succès que certains de ses confrères, et à la décoration intérieure de certains bâtiments prestigieux : les magasins Singer (1902-1904), le Grand Hôtel Europe (1905-1914), tous deux élevés sur la perspective Nevski et, pour le second, redécoré lors de la vague de l'art nouveau, mais aussi la Grande salle du conservatoire de musique, et bien d'autres bâtiments d'habitation privée, à Saint-Pétersbourg comme en province : natif d'Ukraine, c'est là qu'il expose sa première œuvre lorsqu'il revient de l'étranger lors du second salon d'Izdebskij, et il y bénéficie, par la suite, de quelques commandes de décoration d'intérieurs à Kiev, Harkov ou Odessa[409], alors même qu'il n'expose dans aucun autre salon artistique avant la révolution de 1917. On trouve aussi dans l'activité du sculpteur Konënkov, dont on se souvient qu'il fut un des principaux novateurs de la sculpture russe du début du siècle, quelques commandes décoratives d'intérieur ; par exemple, alors qu'il est encore un artiste peu reconnu et ne bénéficie que de maigres commandes, il accepte de réaliser les caryatides et statues de l'intérieur du café Fillippov, sur la rue Tverskaâ à Moscou[410].

Mais ce débouché pouvait cependant constituer bien plus qu'un maigre revenu d'appoint. Il a été, pour une sculptrice en particulier, à l'origine d'un travail de longue haleine fort rémunérateur. En 1897, Mariâ Dillon est approchée par le propriétaire d'un hôtel particulier du centre de Saint-Pétersbourg, V.P. Kel'h pour une commande d'ampleur : il s'agit d'une cheminée assortie d'un relief décoratif de près de cinq mètres de hauteur (fig.293), accompagnée de statues représentant le *Matin,* le *Midi* et le *Soir*. La réalisation du modèle en plâtre a lieu en Russie, la traduction en marbre s'effectue dans des ateliers florentins en 1898, avant que la pose du relief puisse avoir lieu en 1899. L'opération aura rapporté 34 000 roubles à l'artiste[411]. Si l'œuvre a rapporté une somme d'argent très importante à l'artiste, il est cependant à noter qu'il s'agit d'un évènement isolé dans sa carrière, du point de vue de la décoration intérieure du moins, qui ne s'est pas reproduit par la suite, bien que les échos aient été favorables dans la presse.

---

[409] Ol'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, *op. cit.*, entrée « TROUPÂNSKIJ, Âkov Abramovič ».

[410] Nikolaj BANKOVSKIJ et N. MARENINA (eds.), *S.T. Konënkov: vstreči, vospominaniâ sovremennikov o skul'ptore*, Moscou, Sovhudožnik, 1980, 4 p., p. 14.

[411] V. RYTIKOVA, « La cheminée *L'éveil du printemps* du sculpteur M.L. Dillon. Pour une histoire de la plastique décorative de l'académisme tardif », in I. RAZANCEV, *Russkoe iskusstvo novogo vremeni*, *op. cit.*, p. 257-265. Elena Veniaminovna Карпова, Елена Вениаминовна KARPOVA, "De l'héritage artistique de Mariâ Dillon", in *Русская и западноевропейская скульптура XVIII - начала XX века новые материалы, находки, атрибуции Russkaâ i zapadnoevropejskaâ skul'ptura XVIII - načala XX veka novye materialy, nahodki, atribucii*, Санкт-Петербург, Искусство-СПб, 2009, 1 vol. (606 p.) p. 156-171.

Il n'en reste pas moins que pour Dillon comme pour ses confrères, ce genre d'opportunités ne pouvait constituer un revenu régulier, il s'agissait en réalité d'une activité parmi bien d'autres. La plupart des sculpteurs de cette période devaient en effet démultiplier les possibilités afin d'avoir de quoi vivre de leur art. Les spécialistes de tel ou tel type de pratique sont rares, et la majorité des sculpteurs se voient contraints d'envisager une carrière protéiforme s'ils veulent survivre.

3. Les stratégies des sculpteurs

a. La stratégie de la diversification

Il n'est pas question ici de dresser tour à tour le profil de tous les sculpteurs de la génération apparue dans les années 1890. La plupart font le choix (si choix il y a) de pratiquer plusieurs types de sculpture, si l'on peut s'exprimer ainsi, afin de trouver les moyens de vivre sans pour autant abandonner sa pratique artistique. Nous venons de voir que les sculpteurs qui sont spécialisés dans un domaine qui le leur permet sont, somme toute, assez rares. Au contraire, nous avons parfois croisé à plusieurs reprises les mêmes sculpteurs lorsque furent évoquées les différentes possibilités qui leur étaient offertes en termes de débouchés.

Prenons un des exemples les plus significatifs, celui d'Amandus Adamson. Depuis le début de sa carrière en 1887, nous pouvons suivre ses évolutions. Ce qui est frappant, c'est sa capacité à rester polyvalent tout au long de ses décennies d'activité. Durant sa première exposition, qui était d'ailleurs une exposition personnelle, ce sculpteur avait montré un grand nombre d'œuvres, parmi lesquelles on trouvait des portraits, des petites scènes de genre, des objets d'art, des sculptures animalières. Il enseignait déjà à l'École de la Société impériale d'encouragement des arts à ce moment-là, expérience qu'il renouvèlera au début des années 1900 au sein de l'École du baron Stieglitz. Durant toutes les années 1890, il expose en même temps de nombreuses œuvres à thème mythologique ancien ou de la légende estonienne, des scènes galantes, réalise des portraits de particuliers, des représentations aux connotations symbolistes. Le succès est sans doute au rendez-vous, sinon comment expliquer le désir de la manufacture impériale de porcelaine de reproduire plusieurs d'entre elles au cours des années 1900 ? Son talent s'exprimait dans différents matériaux, et notamment dans les différents types de bois (poirier et pêcher, la plupart du temps). Mais il fut aussi sollicité, à partir des années 1900, par la sculpture monumentale : on lui doit les décorations allégoriques du magasin Singer, à Saint-Pétersbourg, ainsi que divers monuments, soit de petite envergure (un

bas-relief pour le monument commémorant le naufrage du Rusalka, à Revel), soit de très grande ampleur : le sommet de sa carrière russe fut sans doute le moment où il fut choisi, après concours organisé par l'Académie, pour être le sculpteur du monument célébrant le tricentenaire de l'accès au trône des Romanov, pour la ville de Kostroma. Le programme du monument, comprenant 28 statues notamment, ne sera pas achevé au moment où la guerre éclate, mais il était sans aucun doute le couronnement de plusieurs décennies de travail reconnues par les milieux officiels.

Mais si l'on excepte l'aspect monumental, encore fort peu ouvert aux femmes, cette propension à miser sur différents types de débouchés correspond également à la sculptrice Adel Verner, qui fournit aussi quelques modèles à la Manufacture impériale de porcelaine, en même temps qu'elle concevait des portraits ou de petites œuvres de genre pour les salons pétersbourgeois, ou à Mariâ Dillon, une des artistes les plus prolifiques en termes d'œuvres exposées dans les années 1890 et 1900 (portraits, statuettes, statues, petites scènes de genre), mais qui reçut également d'importantes commandes dans le domaine de la décoration intérieure, ou encore la sculpture funéraire (statue de l'actrice Kommisarževskaâ pour sa tombe en 1908, fig.294 ; grand relief pour celle du pianiste, fig.108).

La polyvalence est aussi bien le fait de sculpteurs fort bien insérés dans l'*establishment* artistique que des artistes moins auréolés de succès. Ainsi Vladimir Beklemišev, au-delà de ses succès en statuaire (le tsar commande par exemple sa *Sainte Barbara* en 1894, fig.105, ou encore la statue du patriarche *Philarète* en 1913, fig.294), ou en sculpture de genre (*Amour villageois* est acquis peu de temps après par la Galerie Tret'âkov, fig.81), réalise un grand nombre de portraits, en buste ou sous forme de statuettes, qu'il est capable de terminer en trois séances de pose. Il bénéficie en outre de nombreuses commandes monumentales (*Ermak, Ševčenko, Botkin, Mariâ Fëdorovna, Čajkovskij*), et participe à l'élaboration de monuments funéraires (Kuindži, Mordvinov, Stravinskij père)[412].

Mais des sculpteurs beaucoup moins liés aux honneurs académiques sont tout aussi variés dans leurs débouchés : Stelleckij est aussi bien concerné par les arts décoratifs que par la

[412] N. LOGDACEVA, *Vladimir Beklemišev, 1861-1919*, *op. cit.* Dans ce texte est par exemple citée une lettre d'I. Stravinskij à son frère à propos de la sépulture de leur père, et du choix du sculpteur : « Tu es bien sûr au courant du dernier projet de maman de ne pas commander le monument à Pozen, mais plutôt à Beklemišev ou, au cas où il refuse par manque de temps, à Stellecjki, dont je suis plus partisan, sachant avec quelle détermination il ménera ce travail. Pour ce qui concerne Stelleckij, maman n'a rien contre, mais elle est sceptique, et pense que, comme il est jeune, il travaillera forcément dans une veine 'décadente'. (…) Je ne sais pas comment tout cela finira, qui acceptera ce travail ? Visiblement ce sera Beklemišev, qui a exprimé à maman toute sa détermination » (page 23). On comprend ainsi la complexité des raisons qui déterminent le choix d'un sculpteur plutôt que d'un autre, sachant par exemple l'écart qu'il y a entre les tendances esthétiques des sculpteurs mentionnés, qui diffèrent considérablement.

réalisation de portraits, bustes ou statuettes, de commanditaires privés, ou encore par les figures historiques en bois ou plâtre polychrome, tout en ne s'interdisant pas les œuvres transposables en bronze. L'autodidacte Konstantin Rauš von Traubenberg met aussi ses capacités au service de différents types de réalisation : il expose en 1909 un *Portrait* en plâtre, sculpte quelques statuettes destinées à la reproduction en bronze ou en argent, mais montre en même temps une œuvre à thème folklorique inspiré des bylines russes, *Il'â Muromec* (fig.295), bogatyr à cheval, puis une *Baba-Yaga* ; mais en même temps, il travaille pour le compte de la manufacture impériale de porcelaine à partir de 1909 pour la série des soldats à cheval des différents siècles, et il convient de mentionner également qu'il participe à la décoration extérieure de quelques bâtiments, notamment l'Hôtel particulier de Kol'cov (1909-1911) avec ses céramiques, et la cathédrale Fëdorovskij (1911-1915) avec des représentations animales et féériques inspirées de l'art médiéval russe (fig.296). C'est sans succès qu'il tente sa chance dans la sculpture monumentale, en proposant un projet de monument pour Alexandre II en 1913.

On pourrait ainsi multiplier les exemples, car les cas qui sont ici mentionnés représentent la majorité des sculpteurs de cette période, actifs dans divers domaines, en dépit de leurs préférences, afin de s'assurer une existence sinon confortable, du moins qui leur permette de vivre de leur talent.

b. Un marqueur des changements : la carrière de Matveev

Nous avons vu jusqu'à présent plusieurs types de profils pour les sculpteurs, selon les carrières qu'ils empruntaient. Les parcours les plus courants consistent donc à saisir chacune des opportunités possibles dans le domaine de la sculpture, tout en recourant parfois à des sources plus ou moins régulières de revenus, comme les activités pédagogiques dans les grandes institutions, la restauration de sculptures dans les musées. Mais les places sont peu nombreuses, et à côté de cela, rares sont les sculpteurs qui, comme dans les années 1870-1880, sont régulièrement sollicités pour réaliser une commande publique, synonyme en général de rentrées d'argent et d'un accroissement de la renommée. Devant l'inflation du nombre de sculpteurs en Russie, il faut donc s'adapter aux possibilités anciennes ou aux nouvelles : la reproduction des œuvres en bronze, mais aussi en porcelaine grâce à l'emploi plus fréquent des sculpteurs.

La carrière de Matveev nous offre un exemple de parcours à la fois atypique, mais révélateur des continuités et des changements qui caractérisent la sculpture russe du début du XXe siècle par rapport aux décennies précédentes. Il s'agit, nous l'avons vu, de l'un des sculpteurs qui ont profondément renouvelé le langage formel de la plastique russe de l'Âge d'argent. Il fait partie d'un petit groupe d'artistes originaires de Saratov, autour de la figure tutélaire du peintre Viktor Borisov-Musatov, qui donneront un élan décisif au mouvement symboliste à travers, notamment, l'exposition de la *Rose bleue* en 1907.

Issu d'une famille de la petite bourgeoisie de Saratov, qui lui permet de financer des études secondaires au lycée de la viller, Aleksandr Matveev commence, à 18 ans, ses études artistiques à l'École de dessin Bogolûbov, tout en travaillant, en parallèle, en tant que comptable à la chancellerie de la municipalité de Saratov. Durant trois ans, il fréquente les cercles artistiques de Saratov, l'atelier de peinture de la Société des amateurs d'art de la ville, et enseigne même le modelage à l'école des enfants aveugles. Ces multiples activités, mêlant l'alimentaire à l'artistique, lui laissent un peu de temps pour sculpter quelques petites œuvres en albâtre. C'est alors qu'en 1899, il décide de s'établir à Moscou, ayant été accepté en tant qu'auditeur libre à l'École de peinture, sculpture et architecture, où il fréquente les ateliers d'Ivanov et de Trubeckoj. Vivant sans doute de ses économies pendant quelques mois, il est vite récompensé par des prix décernés par l'institution pour certains de ses travaux, accompagnés de régulières sommes d'argent en 1900 et 1901.

La chance lui sourit alors : désireux de quitter l'École sans arriver jusqu'au diplôme, Matveev est repéré par l'industriel Savva Mamontov, celui-là même qui, trente ans plus tôt, s'était lié d'amitié avec Antokol'skij à Rome et avait fondé le cercle d'Abramcevo, autour de sa propriété au nord-est de Moscou. Mamontov l'engage à partir de 1901 dans son usine de céramique située à Moscou, place Butyrskaâ, en tant que maître-modeleur, ce qui pousse Matveev à quitter l'École pour se consacrer à cette nouvelle activité. Son acolyte, Konstantin Korovin, raconte :

> « Nous terminions l'École à ce moment-là, moi-même et mon ami de Saratov, le sculpteur Aleksandr Matveev. Nous accueillant chez lui, Savva Ivanovič [Mamontov] remarqua immédiatement le talent de Matveev, et lui proposa de travailler dans son usine, et observa avec attention le développement et les succès du jeune sculpteur débutant. Il nous donna, à Matveev et moi, un atelier commun, afin que nous y travaillions, y grandissions et y développions notre talent »[413].

C'est durant cette période, entre 1901 et 1905, que Matveev s'intègre à la vie artistique de Moscou et de Saint-Pétersbourg : travaillant alors sur des céramiques, il peut rapidement les

[413] Elena MURINA, *Aleksandr Terent'evič Matveev*, Moscou, Iskusstvo, 1964, 105 p.

exposer ; certaines sont reproduites dans le journal *Mir Iskusstva* en 1903 (*Mouflon,* et une décoration d'intérieur)[414]. Il participe également à la décoration des nouvelles salles d'expositions « L'art contemporain », d'après des esquisses de Benua, Lansere, Bakst, Golovin, membres de *Mir iskusstva*. Il réalise alors ses premiers travaux en marbre, preuve du succès grandissant dont il bénéficie, tout en exposant régulièrement. Il continue de bénéficier du soutien financier de ses mécènes d'Abramcevo lorsqu'il manifeste le désir de partir pour Paris entre 1906 et 1907 : c'est le fonds dénommé « Elena Polenova », du nom d'une des membres les plus actives du groupe jusqu'à sa mort en 1898, qui finance le séjour de Matveev en France.

Puis, à son retour en Russie, c'est encore la céramique qui lui assure l'aspect matériel de son existence : il est en effet l'un des sculpteurs qui collaborent avec Vaulin, l'ancien maître-céramiste d'Abramcevo, dans la fabrique de Kikerino, dans le sud-ouest de Saint-Pétersbourg. Il peut ainsi exposer, avec sa manufacture, des œuvres en céramique dans les divers salons ou expositions dédiées aux constructions artistiques. Mais la plus grande aubaine ne tarde pas à arriver : en 1908, le collectionneur Âkov Žukovskij engage trois artistes liés à la *Rose bleue,* dans le chantier de la décoration de sa villa de Kučuk-Koe (fig.297b), en Crimée : Pavel Kuznecov, Pëtr Utkin et Aleksandr Matveev. Dans ce projet qui tendait à réaliser l'expression de la synthèse des arts, Matveev représentait la sculpture, tant à l'intérieur des pièces que pour la décoration des jardins. De là naît son « cyclé criméen », hanté par les thèmes du sommeil, de la renaissance, de la réflexion, avec des œuvres telles que *Garçon s'endormant* (fig.194)*, Jeune homme s'éveillant* (fig.429)*, Femme assise* (fig.297a)*,* et bien d'autres. Matveev multiplie les sculptures, nichées sous les escaliers de la maison, dans les aspérités du parc, sur la façade de la villa. Ce chantier (1908-1912), qui est sans doute l'une des plus grandes réussites de Matveev, permet à son talent de s'épanouir, tout en continuant à exposer dans les salons. Matveev est un des rares sculpteurs de formation à montrer ses œuvres dans les expositions liées aux avant-gardes, comme *Venok (*« la guirlande ») en 1908. Dans le même temps, il continue de profiter de son atelier de Kikerino. La reconnaissance de son talent, les commandes qui lui sont faites notamment à partir des années 1910, fondent le succès de l'artiste avant la guerre[415].

Il est somme toute assez frappant de retrouver dans le parcours de Matveev des étapes caractéristiques des solutions employées aux périodes précédentes, disons au XIXe siècle, et,

[414] *Mir iskusstva*, n°7, octobre 1903, p. 250-251.
[415] Elena MURINA, *Aleksandr Terent'evič Matveev*, *op. cit.*, p. 10-11, 32-33, 368-371.

au contraire, des phases qui paraissent plus nouvelles. On se souvient, par exemple, que la carrière russe de Mark Antokol'skij (1865-1871) et même sa période romaine (1871-1877) sont marquées par l'aide de riches mécènes, qui le financent généreusement en achetant ou en commandant ses œuvres au prix fort, le payant même souvent avant la réception de l'œuvre terminée. Il s'agissait essentiellement de Savva Mamontov et du baron Gincburg. Il y a un peu de cela dans les premiers pas de Matveev vers la fin de ses études artistiques : c'est Mamontov qui lui offre les conditions matérielles qui lui permettent de vivre de son art, et c'est par ce biais-là qu'il poursuit dans la voie de la céramique à Kikerino. Et c'est encore un riche mécène, Žukovskij, qui lui assure plusieurs années de travail dans sa villa par la suite. Mais, dans le même temps, il ne s'agit pas non plus d'une carrière semblable à celle d'Antokol'skij : loin de bénéficier de commandes directes de son premier mécène, Matveev s'est inséré avec succès dans le monde de la céramique, et donc de la sculpture plutôt décorative, dont on a dit qu'elle pouvait être porteuse pour un certain nombre de sculpteurs, et en tout cas plus sûre, comme débouché, que d'autres types de commandes, toujours hypothétiques. Matveev choisit délibérément de se situer hors du champ académique, loin des concours pour monuments, des institutions comme l'Académie, ou des confortables expositions annuelles, pour rechercher sa voie personnelle grâce au patronage de certains mécènes et aussi à sa propre adaptation aux changements substantiels qui touchaient l'univers de la sculpture en Russie. En cela, sans doute, il est assez représentatif de ces mutations.

Troisième partie

Les sculpteurs russes à l'étranger

Chapitre 6 : Sculpteurs russes en formation à l'étranger

I. Pourquoi partir ?

A. Des opposants au départ

Partir à l'étranger n'était pas une franche nouveauté dans les dernières décennies du XIXe siècle pour les artistes russes. Nombre d'entre eux avaient, depuis le siècle précédent, effectué des séjours en Europe de l'ouest. Quelques périodes avaient été moins propices aux voyages, notamment pendant les grands conflits européens, mais certains artistes avaient aussi pu faire le choix délibéré de rester en Russie, refusant catégoriquement ce qu'ils considéraient comme un exil. Il s'agissait généralement des cercles dits « slavophiles », même si tous ses tenants ne furent pas concernés. Même dans le domaine de la sculpture, les questionnements et remises en causes n'étaient pas rares, comme nous le montre la diatribe suivante :

> « Notre sculpture a sempiternellement cheminé sur des vieilles routes : ce qui se faisait en Europe, eh bien nous le répétions. C'est pour cette raison que personne en Europe, jusqu'à présent, n'en a rien eu à faire de notre sculpture, et c'était bien fait pour elle (…). Ce qu'on attend de nous, plus que de quiconque dans le monde entier, c'est la « nationalité », la spécificité, l'originalité. Si nous n'avons effectivement rien de tout cela, adieu tout le reste : on nous comptera pour rien du tout. Ce qu'on pardonne aux autres, on ne nous le pardonnera jamais. Et après cela, nous pouvons bien nous targuer d'envoyer tous nos artistes pour de longs séjours à l'étranger, de les soutenir à grands frais tant d'années à Rome, à Florence, à Paris – mais cela ne nous aide en rien, et, avec notre sculpture, nous sommes à proprement parler rayés des listes d'honneur. Juste châtiment de l'esclavage et de la servitude »[416].

C'est ainsi que le critique d'art slavophile Vladimir Stasov, en 1883, évoque le rôle de la formation des sculpteurs à l'étranger dans la partie consacrée à la sculpture de son grand article « Vingt-cinq ans d'art russe » de 1883. Le constat est aussi sévère que le style est virulent : pour Stasov, soutien inconditionnel du caractère national de l'art russe comme condition de sa renaissance et du mouvement des Ambulants, le départ des sculpteurs à l'étranger est inutile.

Ce que Stasov semble viser en particulier, c'est le système d'envoi des meilleurs élèves de l'Académie à l'étranger à la fin de leur formation à Saint-Pétersbourg. Car, nous le verrons, il s'agit bien là de l'essentiel de la présence des sculpteurs russes hors des frontières de l'empire pendant la période embrassée par l'étude du critique, vingt-cinq années dont il analyse rétrospectivement les productions artistiques (1858-1883). Un autre slavophile s'était exaspéré lui aussi, au tout début des années étudiées par Stasov, de la place de l'étranger dans

[416] Vladimir STASOV, *Izbrannoe živopis', skul'ptura, grafika v dvuh tomah*, Moscou Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'tsvo « Iskusstvo », 1950, 2 vol. (693, 499) p.

la formation des jeunes sculpteurs. Il s'agit du peintre réaliste et futur fondateur de la Société des expositions artistiques ambulantes Grigorij Mâsoedov qui, dans une lettre de 1862 exprime son sentiment sur l'Italie : selon lui, il ne sert absolument à rien d'y aller, la connaissance de l'art universel permise par les collections de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg étant largement suffisante. Il ajoute qu'en outre, l'art contemporain italien est dans un trop piètre état pour que son contact puisse bénéficier d'une quelconque façon aux artistes russes. Il en conclut que tout artiste russe doit rester en Russie, et y travailler « dans le peuple et pour le peuple »[417].

Tant Mâsoedov que Stasov semblent donc penser que la formation prodiguée en Russie est largement suffisante pour créer une véritable école nationale de sculpture[418]. En affirmant cela, Stasov a sans doute en tête les peintres de la génération des Ambulants dont l'acte fondateur est le refus de concourir pour la grande médaille d'or à la fin de leur formation académique et, du même coup, de recevoir le titre de pensionnaire de l'Académie. Un seul sculpteur en réalité fait partie du groupe des quatorze élèves à l'origine du scandale de 1863, Krejtan, mais nous avons vu ce que l'indépendance par rapport à l'institution peut avoir de périlleux. On notera cependant que les opposants au départ à l'étranger, et cela n'est finalement guère étonnant, appartiennent aux défenseurs du réalisme en art et particulièrement au réalisme d'inspiration nationale.

B. Les nombreux tenants d'une formation transnationale

Nombreux sont ceux qui en revanche, témoignent dans leurs différents écrits de la nécessité ou, du moins, du côté positif du départ à l'étranger pour se former. Pour commencer un petit tour d'horizon, certes non exhaustif, des raisons de partir mentionnées par différents acteurs artistiques russes, peut-être serait-il amusant de commencer par Mark Antokol'skij, sculpteur favori de Stasov. Si des raisons de santé l'obligent à rechercher un climat plus clément, son départ pour Rome est toutefois causé également par une représentation de l'Italie forgée par des lectures et des conversations : « l'Italie, dit-il, m'attirait, lointaine, chaude, étrangère, j'avais beaucoup lu à son propos et encore davantage entendu »[419]. Un autre écrit de ce

[417] Lettre citée dans Nina MOLEVA et Elij BELUTIN, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIXI - načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, 1967, 389; 171 p.

[418] Si Mâsoedov ne parle pas explicitement de sculpture, mais de tous les arts en général, en revanche Stasov la vise directement dans son texte.

[419] Cité par Olga Krivdina dans Ol 'ga KRIVDINA, *Mark Matveevič Antokol'skij. « Ot Rossii- dlâ Rossii »*, Saint-Pétersbourg, Sydarynâ, 2008, 475 p.

sculpteur confirme : « le lointain est toujours séduisant, surtout pour les jeunes gens. Mon imagination me travaillait fortement: il me semblait que tout le monde, là-bas, était savant, qu'ils comprenaient tellement bien l'art... Oh, là-bas ils ne me laisseraient pas tomber ! »[420].

Même pour cet artiste fondamentalement inscrit dans le retour aux traditions nationales, avec notamment sa première grande œuvre d'ampleur, *Ivan le Terrible,* en 1871, le départ pour l'étranger s'avère être un horizon recherché avec ferveur. Et c'est l'Italie qui est alors cet horizon, tout comme l'avait, quelques années auparavant, souligné Pavel Cistâkov, artiste et pédagogue célèbre pour sa méthode inspirée des techniques d'enseignement observées dans différents pays : « il n'y a pas de place meilleure pour un artiste. Il ne faut avoir ni raison ni cœur, pour la comparer à Paris! »[421].

On n'est guère surpris de cette préférence affichée pour l'Italie dans les années 1860 et 1870, pas plus que de la place grandissante que prend peu à peu Paris dans les discours, à l'image des biais que prennent les déplacements de Léopold Bernstamm, sculpteur d'origine lettone qui, après un passage par Saint-Pétersbourg, se dirige d'abord vers l'Italie et Florence, avant de revenir, une fois ses maigres moyens épuisés, vers la capitale russe. C'est là que l'artiste peintre et professeur Ziši, à qui le jeune artiste demande conseil en 1884, lui assène la phrase suivante : « Allez à Carpeaux! ». Rome, c'est désormais le passé; Paris, le présent, c'est-à-dire, là où l'on peut faire carrière. Bernstamm arrive donc à Paris, avec une lettre de recommandation de Ziši en poche, après de brèves étapes à Vienne et dans le Tyrol[422].

C'est donc Paris qui devient le point de mire des artistes en partance pour l'étranger à des fins de formation, ou de complément de formation professionnelle, au point de remplacer Rome au cours des années 1880 et surtout 1890. Les raisons semblent être tout autres que ce que craignait Stasov : loin de chercher, en apparence, l'onction du public occidental ou l'influence des artistes parisiens, il s'agit en premier lieu pour les artistes de pallier la déficience des institutions académiques russes en terme de formation. La réforme de l'Académie en 1893-1894 et l'entrée au conseil de la génération des Ambulants autour de Repin avaient suscité des espoirs qui ont vite été déçus. Si l'on en croit la peintre Ostroumova-Lebedeva :

> « À l'Académie personne ne nous enseignait le métier; nous ne connaissions rien, ni des couleurs avec lesquelles nous travaillions, ni de la toile, ni de leurs particularités, de leurs propriétés, de

---

[420] Cité par Era Kuznecova, dans Era KUZNECOVA, *Mark Matveevič Antokol'skij, 1843-1902*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1986, 92 p.

[421] Lettre de 1863, citée par O. Mamontova dans son article « Vasilij Sergeevic Smirnov, pensionnaire de l'Académie des Arts (les artistes russes en Italie dans le dernier tiers du XIXe siècle) », dans I. RAZANCEV, *Russkoe iskusstvo novogo vremeni. Issled. i materialy Sb. st. vyp. 10: Imperatorskaâ Akademiâ hudožestv. Dela i lûdi.*, 2006, 2006, 310 p. p. 242.

[422] Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, Paris, I. Lapina, 1913, 1 vol. (XII-77) p. 8.

> leurs préparations, ni de la touche, ni du glacis sur la surface de la peinture, ni des mille choses qu'est obligé de connaître le peintre »[423].

Ainsi, l'hémorragie de jeunes talents en direction de l'étranger peut se poursuivre, voire s'accélérer. Mais une ville semble encore en mesure de concurrencer Paris, c'est Munich.

D'une façon quelque peu humoristique, le peintre Leonid Pasternak résume le dilemme :

> « Paris, c'est un tourbillon effervescent, et Munich, c'est une ville allemande tranquille et calme. Ennuyeuse, peut-être, pour certains, mais pour les études elle peut donner beaucoup. Là-bas on sait peindre, et c'est l'essentiel, c'est la base. Paris, c'est une femme, Munich, c'est une bière »[424].

Igor Grabar, peintre lui aussi, semble préférer la Bavière, puisque c'est là qu'il décide de s'établir en 1896 comme il l'expose dans ses souvenirs : « tout ce que nous savions sur Paris et Munich (…) nous disposait à partir pour Munich, mais avec un détour immanquablement à Paris. Nous décidâmes d'aller à Munich *via* Paris»[425].

Mais Paris semble définitivement l'emporter au début du siècle suivant, attirant la majorité des louanges dans les discours des artistes russes. Un exemple parmi d'autres, l'artiste Makovskij qui, en 1910, décrit Paris avec ces mots débordant d'enthousiasme :

> « Voilà où bat le cœur de l'art du monde; à mon avis, chaque artiste russe devrait y réaliser chaque année un pèlerinage, et y apprendre, y appendre, y apprendre! L'année prochaine, bien sûr, c'est dans ses salons seulement que le véritable amateur trouvera ce qui est grand, estimable et sérieux en peinture et en sculpture »[426].

Le *leitmotiv* de l'apprentissage à l'étranger semble donc imprégner chaque année davantage le discours des acteurs du monde artistique russe : il est de plus en plus certain que la formation des jeunes artistes de l'empire russe, quelle que soit la signification qu'on puisse apporter à ce mot, est pensée comme devant nécessairement comporter une étape à l'étranger, voire même s'y dérouler entièrement.

Mais il n'est pas question pour nous ici d'engager une tentative de reconstruction de la représentation mentale des centres artistiques de l'Europe pour les divers acteurs du monde russe de l'art : cela nécessiterait bien davantage de recherches. Il s'agit d'autant moins de cela que nous avons englobé dans ce très bref tour d'horizon des réflexions qui avaient trait aux artistes en général, et faisaient peu de cas des sculpteurs en particulier. La tâche que l'on se propose est donc plutôt de réfléchir à la spécificité de la formation en sculpture, dans le cadre d'une étude des formations internationales des sculpteurs russes durant la période 1870-1914,

---

[423] Cité dans Valentine VASSUTINSKY-MARCADE, *Le Renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Paris, L'Age d'Homme, 1971.

[424] *Ibid.* p. 178-179.

[425] Igor' GRABAR', *Moâ žizn': aftomonografia*, Moscou Leningrad, Iskusstvo, 1937, 1 vol. (372) p. 109.

[426] Cité dans Grigorij STERNIN, *Hudožestvennaâ žizn' Rossii 1900-1910-h godov*, Moscou, Iskusstvo, 1988, 1 vol. (285) p.

en prenant en compte leurs itinéraires dans leur ensemble. En résumé, il s'agit de voir si ces discours correspondent, dans les faits, à l'expérience des jeunes sculpteurs.

C. La durée de la formation

Un problème se pose à quiconque désire étudier les parcours de formation des sculpteurs, que ce soit au niveau national ou international : à quel moment se termine la formation d'un sculpteur ? La question ne peut être véritablement tranchée, tant l'écart entre les réponses possibles est colossal. On pourrait d'un côté être tenté par la solution de facilité, qui consisterait à dire que le sculpteur a terminé sa formation dès lors qu'il est sorti d'une institution artistique, telle que l'Académie impériale des arts de Saint-Pétersbourg. Ou encore, lorsqu'il a exposé une de ses œuvres achevées dans une manifestation officielle[427], peut-on considérer que sa formation professionnelle est achevée. Ces jalons ont le mérite de la précision, parce qu'ils permettent de fixer une date précise au terme des années d'apprentissage des sculpteurs.

Néanmoins, il convient de ne pas perdre de vue que ces définitions sont problématiques. Tout d'abord, elles tendent à réduire de façon drastique le nombre de sculpteurs formés dans l'empire russe, ou même ailleurs. Si l'on considère l'Académie, ainsi qu'on l'a vu plus haut, comme le seul lieu permettant de délivrer une formation professionnelle complète aux sculpteurs de la fin du XIXe siècle et du début du XXe – et même si l'on y ajoute, pour les dernières décennies étudiées, l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou - cela exclut des dizaines de sculpteurs, actifs pendant cette période, mais qui ne sont pas passés par ces institutions.

De plus, la diversité des techniques que doivent maîtriser ces artistes rend de toute façon assez problématique la notion d'*achèvement* de la période d'apprentissage. On pourra parler de perfectionnement, en ce qui concerne par exemple la pratique de la taille du marbre. Mais qu'en est-il des sculpteurs qui, à un moment de leur carrière, décident de se confronter à la taille directe du bois, et doivent demander aide et conseils à des confrères ou à d'autres professionnels ? Qu'en est-il, également, de ceux qui se lancent dans les travaux sur céramique, et doivent pratiquement tout en apprendre, depuis les rudiments techniques

[427] Le problème restant entier, en l'occurrence, dans la mesure où certaines expositions sont organisées, entre autre, en tant qu'expositions d'élèves : c'est le cas des expositions organisées par l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, les « expositions des étudiants » (ученические выставки).

jusqu'aux subtilités esthétiques ? Qu'en est-il des déçus du bronze russe, qui partent étudier les procédés de fonte pratiqués à l'étranger ?

La conséquence semble bien en être que des artistes parfois âgés, ou du moins ayant déjà une longue carrière derrière eux, peuvent être considérés comme « en formation ». Il devient dès lors difficile de savoir où s'arrête cette dernière, au sens où les perfectionnements, les renouveaux de la maîtrise technique, qui constituent des étapes souvent importantes dans la vie de ces artistes, sont réalisés de façon le plus souvent informelle, auprès de collègues, de professionnels, et sont donc peu aisés à dater précisément.

Sans doute une démarche consistant non seulement à combiner les deux approches, mais plus encore, à les confronter, en mettant en évidence les différents profils des sculpteurs selon la formation reçue, sa durée, son essence, nous permettra-t-elle de saisir certaines des évolutions significatives des façons de devenir sculpteur ou de se définir comme tel, à une époque où les pratiques dans ce domaine tendent à se modifier considérablement.

II. Formations italiennes, apanage des élèves de l'Académie

A. Les sculpteurs envoyés en Italie

1. Un faible nombre d'élus

Durant la plus grande partie du XIXe siècle, ce sont les élèves ou anciens élèves de l'Académie impériale qui profitent de façon quasi exclusive d'une formation ou, du moins, d'un certain perfectionnement professionnel hors des frontières de l'empire. La destination privilégiée est bien entendu l'Italie, vers laquelle se dirigent de façon inchangée ceux qui sont envoyés officiellement par l'institution à la fin de leur formation pétersbourgeoise, à savoir les pensionnaires. Si, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, les sculpteurs russes avaient tendance à partir pour Paris, à l'instar de Šubin qui, à Paris de 1767 à 1773, est l'élève de Jean-Baptiste Pigalle[428], puis de Prokof'ev qui étudie auprès de Pierre Julien (1779-1784), les rares sculpteurs à se rendre à l'étranger après leur formation à l'Académie impériale sont davantage orientés vers l'Italie : Kozlovskij séjourne à Rome puis à Paris dans les années 1770, Gordeev parcourt le chemin inverse lors de son pensionnat, Martos s'installe à Rome directement, le tout dans la même décennie. Le XIXe siècle voit Demut-Malinovskij s'établir à

[428] Mihail Mihaïlovitch ALLENOV, Ol 'ga MEDVEDKOVA et Nina Aleksandrovna DMITRIEVA, *L'art russe*, traduit par Suzanne REY-LABAT et traduit par Catherine ASTROFF, Paris, France, Ed. Citadelles, 1991, 623 p.

Rome (1803-1806), Tolstoï, Pimenov et Orlovskij rester en Russie, le temps de laisser passer sur l'Europe l'orage napoléonien, puis Orlovskij aller à son tour dans la ville éternelle dans les années 1820, pour y recevoir les enseignements de Thorvaldsen[429]. Très rares sont les sculpteurs à partir à l'étranger au milieu du siècle.

Le nombre peu élevé d'élèves dans la classe de sculpture de l'Académie impériale explique bien évidemment la faiblesse quantitative des départs à l'étranger : ils tiennent au faible nombre de sculpteurs récompensés par une médaille d'or à la fin de leur formation académique.

Les statuts et textes officiels de l'Académie précisent dans les années 1860 les modalités du séjour à l'étranger des pensionnaires, apportant des précisions sur chacune des spécialités des élèves. Les buts et les conditions n'étaient évidemment pas les mêmes pour les peintres, sculpteurs et les architectes, et l'Académie différencie également les genres de peinture envisagés par les élèves peintres : les peintres d'histoire, les genristes et les paysagistes n'ont pas le même programme prédéfini. Seuls les sculpteurs et les peintres d'histoire, par exemple, bénéficient d'une période de subvention de 6 ans. En 1863, les instructions pour les pensionnaires sont les suivantes : tout d'abord, « la première année passée à l'étranger est consacrée en particulier à la familiarisation avec les grands chefs-d'œuvre artistiques, et par conséquent les pensionnaires, quel que soit le domaine de l'art qu'ils représentent, sont tenus de tenir un journal de leur voyage, et de l'envoyer au conseil de l'Académie en guise de compte-rendu, à la fin de l'année, avec la liste des choses vues et leurs remarques »[430].

On trouve dans les archives de l'Académie nombre de rapports relatifs aux visites que firent les pensionnaires en route pour Rome, ou même en Italie. Ainsi, Čižov mentionne en 1869 son séjour dans les villes suivantes : Berlin, Munich, Dresde, Prague, Vienne, avant de citer le nom de pas moins de dix-sept villes italiennes[431]. De la même façon, Popov arrive également en Italie à la fin des années 1860, et sitôt arrivé envoie une lettre de rapport à son autorité de tutelle, le conseil de l'Académie, l'informant avoir visité sur son trajet les villes de Berlin, Dresde, Vienne, Venise et Florence avant de s'installer à Rome dans un atelier qu'il vient d'y trouver[432].

---

[429] *Ibid.*, p. 236 sqq.

[430] Instructions de l'Académie relatives aux pensionnaires du 21 mars 1863, cité par Karolina SEROVA, *Pis'ma zagraničnyh pensionerov Peterburgskoj Akademii hudožestv 1860-1870-h godov kak istoričeskij istočnik*, 2009, p. 57.

[431] Ol 'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, Severnaâ zvezda, 2010, 604 p.

[432] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 16, lettre datée de 1868.

Après une présence extrêmement ténue des jeunes sculpteurs russes à l'étranger dans les années 1840-1850 (seuls pensionnaires de l'Académie à l'étranger, Von Bok séjourne à Rome de 1858 à 1864, et P. Stavasser, qui y vit depuis 1841, y reste pour raisons de santé jusqu'à sa mort précoce en 1850), la décennie 1860 voit partir pour l'Italie une nouvelle génération d'artistes envoyés année après année compléter leur formation. Kamenskij (1863-1869), Lavereckij (1863-1869), Popov (1867-1872), Zabello (1854-1872), ancien élève de l'Académie mais qui va en Italie par ses propres moyens, Čižov (1868-1873), Podozërov (1869), Panfilov (1871, il y meurt prématurément), Snigirevskij[433] (1872-1874), Zaleman (1885-1889), et enfin Beklemišev (1888-1892)[434].

2. L'Italie, destination obligatoire ?

L'envoi de pensionnaires vers l'Italie, qui semblait une évidence durant la plus grande partie du XIXe siècle, se prolonge jusqu'au début du XXe siècle, mais se tarit progressivement et surtout relativement. Si l'on prend à titre d'exemple les premières années de la décennie 1870, on se rend compte que l'essentiel des sculpteurs russes en formation à l'étranger sont en Italie, et que ce sont les pensionnaires de l'Académie impériale ou, du moins, d'anciens élèves. Un seul sculpteur est alors à Paris, A. Ober, qui, ayant refusé de terminer ses études à l'Académie de Saint-Pétersbourg, préfère partir pour la France en 1865 où il profite des cours de Barye au Museum jusqu'en 1870[435]. De même, le seul sculpteur de nationalité russe présent dans l'empire allemand en ces années est A. Vejcenberg, inscrit à l'Académie de Munich[436]. Ainsi, les décennies 1870 et 1880 voient comme modèle dominant des formations transnationales des sculpteurs russes l'envoi des pensionnaires à l'étranger par l'Académie impériale, et, dans cette mesure, une prédominance de Rome dans le choix de la destination des jeunes artistes.

Les pensionnaires de l'Académie restent majoritaires parmi les sculpteurs russes présents dans une perspective de perfectionnement ou de formation professionnels en Italie durant ces deux

---

[433433] Snigirevskij envoie des rapports à l'Académie en tant que pensionnaire, cependant une lettre de mai 1873 destinée au conseil de l'Académie fait état de ses difficultés à subvenir *seul* à ses besoins lors de son séjour italien. Dès lors, on comprend soit qu'il n'était pas officiellement pensionné, soit qu'il a désiré rester plus longtemps que prévu par les règlements. En tout cas, l'Académie accepte de lui donner 1000 roubles sur une période de deux ans pour prolonger son séjour, ce qui correspond au montant délivré à chaque pensionnaire. R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «с», (1867), д. 47, л. 16-18

[434] Références prélevées à la fois dans p. 41-42 et dans les dossiers personnels des étudiants de l'Académie (R.G.I.A. Ф. 789).

[435] Aleksej LEONOV (ed.), *Russkoe iskusstvo očerki o žizni i tvorčestve hudožnikov 3,1 Vtoraâ polovina devâtnadcatogo veka*, Moscou, Iskusstvo, 1962, 1 vol. (692) p. 534.

[436] Registres d'inscription de l'Académie royale de Munich, *Matrikelbuch 1841-1884, Matrikelnummer 2624*, site de l'Académie des Beaux-Arts de Munich, 02624 August Weizenberg, Matrikelbuch 1841-1884, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1870/matrikel-0262, consulté le 3/06/2015.

décennies. Mais le total est maigre : dans les années 1880, il y a en tout et pour tout sept sculpteurs russes en formation en Italie, sept dans les années 1890, huit dans les années 1900. Il s'agit bien là de la prolongation de la tradition du XIXe siècle, où un faible nombre de sculpteurs sont envoyés parfaire leur formation en Italie.

3. L'affaiblissement du modèle du pensionnaire

Seulement, si l'on se penche d'un peu plus près sur le profil des sculpteurs russes présents en Italie, on se rend compte d'un changement important. En effet, le nombre de pensionnaires envoyés par l'Académie chute dans les années 1890 et 1900, au point qu'ils sont désormais minoritaires parmi leurs compatriotes présents sur la péninsule. Les sculpteurs se répartissent dès lors dans les différentes académies présentes sur le sol italien, certains d'entre eux choisissant de s'inscrire notamment à l'Académie de Florence[437], comme Bernstamm dans les années 1880 pour y suivre les enseignements de Rivalta[438], Rauš von Traubenberg qui y est inscrit en 1906-1907, ou d'autres restés totalement inconnus comme Thiesenhausen ou Kasenwinckel. Zabello et Kamenskij, bien qu'ayant été formés à l'Académie impériale, décident de s'établit non à Rome, comme cela devait être le cas normalement, mais à Florence, où ils reçoivent parfois la visite de leurs confrères, comme Antokol'skij et Gincburg[439].

Il n'y a plus aucun pensionnaire de l'Académie impériale en Italie dans les années 1910. D'ailleurs, très rares sont les sculpteurs russes vivant de façon permanente sur le sol italien. En formation, il n'en reste plus que trois, Šadr, Er'zâ, et Manizer, qui y restent très peu de temps et sur les activités desquels nous reviendrons plus loin. Mais cette quasi disparition ne peut pas uniquement se lire à l'aune du déclin indéniable de l'Académie impériale comme lieu de formation des sculpteurs en Russie : nous l'avons vu, nombre d'entre eux y sont encore formés dans les années 1900 et 1910. Il semble qu'en réalité peu d'entre eux aient été jugés dignes d'un départ à l'étranger financé par l'Académie. La plupart de ceux qui étudient

[437] On a pu consulter les registres d'inscription de l'Académie de Florence pour la période 1870-1914. Cela n'a pas pu être le cas malheureusement pour celles de Milan et de Rome, pour une recension systématique des sculpteurs russes en formation en Italie. Cependant, pour peu que cela puisse servir d'indicateur, aussi peu rigoureux soit-il, on n'a trouvé dans aucune source, même de seconde main, de mention d'un sculpteur russe présent dans ces institutions, au contraire de ceux qui sont passés par l'Académie de Florence et qui ont connu, par la suite, une certaine renommée.

[438] Bernstamm, bien que passé par l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg, n'a pas pu bénéficier des subventions de l'institution, n'étant pas pensionnaire.

[439] Il'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, Saint-Pétersbourg, Trud, 1908, 2 p.

un tant soit peu à l'étranger durant cette période le font par leurs propres moyens. Et l'Italie est quasiment délaissée par les sculpteurs, essentiellement au profit de Paris.

Avant d'étudier plus précisément les séjours parisiens des artistes russes en formation, penchons-nous sur la nature exacte des activités des sculpteurs en Italie : peut-on exactement parler de formation ou de perfectionnement, et quels sont les cadres dans lesquels ces artistes sont amenés à travailler ?

B. La vie des élèves en Italie

1. Les instructions de l'Académie

Le Conseil de l'Académie précise dans les années 1860 ce qu'elle attend des sculpteurs pensionnaires de l'Académie.

> «7. Les sculpteurs pensionnaires sont tenus de réaliser les choses suivantes : la deuxième année du pensionnat, ils doivent réaliser un modèle de statue, de composition originale, et en envoyer à la fin de l'année une reproduction photographique.
>
> Dans une durée de trois ans, les sculpteurs sont tenus de réaliser un bas-relief, de composition originale, et de la même façon d'en envoyer une reproduction photographique.
>
> Les trois dernières années de séjour à l'étranger doivent être consacrées à la composition et la réalisation de statues ou de groupes, et à faire en sorte que le conseil de l'Académie aie deux fois l'an des nouvelles de l'état d'avancement du travail »[440].

Les consignes, on le voit, sont à la fois précises et vagues. Précises, en ce qu'elles énoncent un certain nombre d'œuvres à sculpter tous les ans par le pensionnaire, mais vagues également, dans la mesure où les progrès ou perfectionnements demandés ne sont pas explicités. Il convient de rappeler que, pour bénéficier du départ à l'étranger financé par l'Académie, les élèves sculpteurs doivent se soumettre à un concours où il s'agit, la plupart du temps, de réaliser un relief avec de multiples figures. Nombre d'entre eux, comme Popov avec un *Faucheur au repos* (1862), se sont déjà confrontés à la statuaire. Ainsi, leur tâche lorsqu'ils sont à Rome semble consister en une prolongation de ce qu'ils ont appris à Saint-Pétersbourg. Dès lors, il est bien évident que l'intérêt de financer leur pensionnat se situe hors de ces quelques préceptes. Il peut s'agir, bien sûr, de se familiariser avec la culture et l'art de l'Antiquité et de la Renaissance, de s'en imprégner pendant cinq ou six années. Mais du côté de la pratique, de l'entraînement au métier, les objectifs des sculpteurs et de l'Académie sont à chercher ailleurs.

[440] Karolina SEROVA, « Pis'ma zagraničnyh pensionerov Peterburgskoj Akademii hudožestv 1860-1870-h godov kak istoričeskij istočnik », *op. cit.*, p. 59.

2. Un but commun : la maîtrise de la taille du marbre

La formation des sculpteurs russes subventionnés par l'État tendait à l'accomplissement d'un grand dessein, à savoir une maîtrise parfaite de la technique du travail sur le marbre. Certes, les rudiments en étaient enseignés à l'Académie impériale, mais le séjour des sculpteurs à Rome devait leur permettre de perfectionner leurs savoirs dans le domaine.

C'est bien d'apprendre qu'il s'agissait lorsque les pensionnaires partaient pour Rome, et aussi de montrer à l'Académie tout ce que l'on y apprenait. Pour ce faire, les jeunes arrivant commençaient déjà par traduire en marbre des œuvres dont ils avaient réalisé les modèles avant de partir. On peut citer, à titre d'exemple parmi bien d'autres, la première tâche entreprise par Kamenskij lors de son arrivée en Italie, qui est de reproduire en marbre la figure de son *Jeune sculpteur* (fig.38), dont le modèle avait été réalisé sous la direction de son professeur Pimenov à l'Académie en 1863 : la statue de marbre est créée à Rome en 1866[441]. Antokol'skij profite également de son séjour romain pour se lancer dans la réalisation de nombreuses œuvres dans ce même matériau. Dès le mois d'octobre 1871, quelques semaines seulement après son arrivée, il reçoit le modèle en plâtre de l'œuvre à laquelle il devait sa notoriété, *Ivan le Terrible* (fig.298), afin d'en créer la version en marbre commandée par Tret'âkov[442]. S'ensuivront d'autres œuvres, taillées dans le marbre à Rome, comme *Le Christ devant le tribunal du peuple* (fig.299), ou encore *La Mort de Socrate* (1875, fig.44).

De la même façon, Popov et Čižov, puis Beklemišev se fixeront pour objectif, à vingt ans d'intervalle, de tailler en Italie des œuvres importantes destinées à être envoyées en Russie, et éventuellement aux différentes expositions universelles. Envoyer ses œuvres à l'Académie pour les expositions que cette dernière organise annuellement entre ses murs est d'ailleurs une des obligations des pensionnaires, qui est rappelée dans les instructions de 1868[443]. Čižov, arrivé en Italie en 1868, envoie ainsi à Saint-Pétersbourg en 1873 le fruit de ses années de

---

[441] Ol 'ga KRIVDINA, *Vaâteli i ih sud'by: naučnaâ rekonstrukciâ tvorčeskih biografii rossijskih skul'ptorov serediny i vtoroj poloviny XIX veka*, Saint-Pétersbourg, Sudaryniâ, 2006, 655 p.

[442] Lettre à Stasov, 29 octobre 1871, in Vladimir STASOV, *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, Saint-Pétersbourg Moscou, M.O. Vol'f, 1905, 1 vol. (LVII-1048), p. 5.

[443] « Le pensionnaire est tenu d'envoyer une des œuvres achevées dans le cours de l'année à l'exposition artistique annuelle, et les reproductions photographiques des autres. Si l'achèvement des travaux nécessite plus d'un an, les dessins et les esquisses tout comme les reproductions photographiques d'après les tableaux, pour permettre que ces œuvres soient jugées », cité par Karolina SEROVA, « Pis'ma zagraničnyh pensionerov Peterburgskoj Akademii hudožestv 1860-1870-h godov kak istoričeskij istočnik », *op. cit.* p. 60. On notera que ces instructions sont adressées aux peintres : la lenteur du travail des sculpteurs a sans doute conduit à une plus grande indulgence envers eux en ce qui concerne les délais à tenir.

pensionnat, à savoir *Auprès du puits* (fig.32) et *Jeu de colin-maillard* (fig.65). Popov, la même année, alors qu'il est en Italie depuis 1866, envoie un *Pêcheur napolitain jouant de la mandoline* et une *Coquette*[444]. Puis il consacre plusieurs années au travail sur deux statues, l'une de *Phryné devant le tribunal,* l'autre de *Cléopâtre* (fig.36)*,* et écrit à de nombreuses reprises à l'Académie son désir de les voir figurer aux expositions pétersbourgeoises[445] – désir qui sera réalisé en 1879 pour *Phryné* d'après le livret de l'exposition à l'Académie[446]. Il convient d'ajouter qu'une lettre de Popov établit sa présence à Carrare afin de traduire en marbre son effigie de *Cléopâtre*, dont il demande directement le transport depuis cette ville jusqu'en Russie[447].

Enfin, en ce qui concerne Beklemišev, pensionnaire à Rome à partir de 1888, il envoie à l'exposition de l'Académie un buste en marbre, ou plus précisément une tête de jeune garçon en 1891. Le sculpteur témoigne, dans une lettre à Mamontova, de ses premiers pas en la matière :

> « J'ai commencé à tailler le marbre. Vous ne pouvez pas vous imaginer à quel point cette activité me plaît (…). Vous me demandez ce que je fais ? Je m'occupe à deux choses : je me détruis les mains avec mon marteau en travaillant sur le marbre. Et lorsque mes mains refusent de recevoir davantage de coups du marteau (…) je m'en vais me détruire les jambes en parcourant les montagnes »[448].

Il est clair avec ce témoignage que l'enseignement de la taille du marbre n'a pas été commencé véritablement à l'Académie impériale. La technique en est intégralement assimilée lors du pensionnat en Italie, pour ce qui concerne Beklemišev. Ainsi, l'apport des années passées en Italie est plus complexe qu'il n'y paraît. Que venaient exactement y chercher les sculpteurs en termes de formation professionnelle ? L'étude des différents pensionnaires semble nous montrer différents aspects, qui vont de l'apprentissage de la taille du marbre au simple perfectionnement, en passant par la recherche du matériau de qualité pour ceux qui transitent par Carrare. Mais pour d'autres, comme Zaleman, le marbre ne semble pas faire partie des priorités.

Pour terminer sur ce point, on peut faire état d'un expérience assez surprenante de la part d'un des derniers pensionnaires de l'Académie, Harlamov, arrivé en Italie, après un passage par l'empire allemand, la France et le Royaume-Uni, en 1900. Ce qu'il y apprend tranche avec ses

---

[444] Appartenant, d'après le livret de l'exposition, à Soldatenkov.

[445] Lettre du 27 mai 1878, R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 155-156.

[446] Malheureusement, le matériau n'est pas mentionné.

[447] Lettre du 26 mai 1879, R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 178.

[448] Cité par N. LOGDACEVA, *Vladimir Beklemišev, 1861-1919: k 150-letiû so dnia roždeniâ.*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2011, 83 p.

prédécesseurs, au sens où ce qu'il vient apprendre, ou du moins améliorer, lors de son séjour en Italie, c'est la maîtrise de la technique de la fonte artistique. Il l'apprend si bien qu'à son retour en Russie, c'est lui qui va être chargé par l'Académie impériale, avec le sculpteur Âsinovskij, de fondre en bronze pour son musée des œuvres de Šubin, Ŝedrin, Prokof'ev et autres sculpteurs de la fin du XVIIIe ou du début du XIXe siècle qui jusqu'alors étaient restées sous la forme de modèles en plâtre[449].

3. Sculpter au contact de la culture classique

Il n'en reste pas moins qu'au-delà des apprentissages relatifs au marbre, le pensionnat en Italie avait aussi pour fonction, beaucoup plus vague cette fois-ci, d'élargir les inspirations des artistes, aussi bien à partir des impressions de leur vie quotidienne que de la découverte d'œuvres antiques ou modernes. Dans un de ses rapports à l'Académie – dont le secrétaire général s'était plaint de la rareté dans une missive envoyée à l'artiste[450] – Popov envoie un récapitulatif des œuvres qu'il a réalisées en Italie en un an de présence sur place, à savoir un *Jeune garçon dansant la tarentelle*, une « petite fille en grandeur nature » et deux bustes[451]. Le sculpteur n'est pas insensible aux sujets de genre italianisants. Zaleman, présent à Rome à la fin des années 1880, y réalise quant à lui, pour commencer, un bas-relief. Le 2 septembre 1886, son bilan annuel envoyé à l'Académie mentionne son travail en cours, un bas-relief représentant *Charon transportant les âmes des morts à travers le Styx* (fig.70), de cinq archines de large avec figures en mi nature, dont il évoque l'achèvement dans sa lettre du 1er juin 1887[452]. Il sera envoyé en Russie et exposé à l'Académie en 1888 : cependant, le livret de l'exposition précise bien qu'il s'agit d'une œuvre en plâtre, et non en marbre. Ainsi, on comprend que le séjour romain n'était pas uniquement destiné à acquérir la maîtrise nécessaire du marbre, mais en quelque sorte à prolonger l'étude du modelage, de la composition, à la base du métier de sculpteur. D'ailleurs, Zaleman poursuit sur cette voie en se lançant dans une ronde-bosse dès l'année suivante, un groupe composé de trois personnages de Cimbres et de Romains au combat[453], et dont le modèle en plâtre est exposé dès 1890 à l'Académie. Ici, c'est donc l'inspiration thématique de l'Antiquité romaine et

[449] ЕФРЕМОВ Иван В. et EFREMOV Ivan V., *Матвей Яковлевич Харламов*, Ленинград, pays inconnu, Художник РСФСР, 1986 Leningrad : Hudožnik RSFSR, 1986, p. 11-12.
[450] Lettre du 25 janvier 1869, R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 18.
[451] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 16 et 20.
[452] Ol 'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 487.
[453] *Ibid.*, p. 488.

l'apprentissage de travaux complexes en autonomie qui sont au cœur des préoccupations du sculpteur en cette fin des années 1880, bien plus que l'acquisition des savoirs en termes de taille directe du marbre.

Les buts recherchés par les sculpteurs eux-mêmes en Italie sont parfois explicitement mentionnés dans leur correspondance. Snigirevskij parle d'« acquisition de nouveaux savoirs », sans préciser davantage sa pensée[454] : mais il semble que le marbre ne fasse pas partie de ses priorités, puisqu'il n'exposera jamais dans sa carrière des œuvres sculptées dans ce matériau. Mais un peu plus d'un an plus tard, il précise quelque peu son propos : « depuis trois ans, je m'efforce de m'améliorer dans mon art, avec une étude approfondie de la sculpture de tendance classique»[455]. L'Italie est donc vue par ce pensionnaire comme le lieu de la confrontation avec les modèles classiques de la sculpture de l'Antiquité ou de la Renaissance, et bien peu comme celui de l'expérience concrète du marbre.

Cet aspect revient, de façon moins exclusive, dans le témoignage d'autres sculpteurs, comme Bernstamm. Ce dernier est certes un cas particulier : juif né en 1859 à Riga, il parvient à suivre les cours de l'Académie impériale et à faire figurer un certain nombre de ses bustes aux expositions annuelles de l'Académie, en 1881, 1882 et 1883, mais ne pouvant obtenir la faveur d'un statut de pensionnaire, il part par ses propres moyens en Italie en 1883. D'après la monographie que lui consacra, de son vivant, son fils Serge en 1913, nous avons un témoignage sur le déroulement de ses journées italiennes :

> « Le matin, il modelait jusqu'à midi, à l'École des Beaux-Arts; il déjeunait rapidement; de une heure jusqu'à cinq heures il travaillait dans son petit atelier de la Via Sistina, de cinq à sept heures il allait dessiner à la Villa Médicis; tous les soirs, il se retrouvait Via Condotti, au Café Greco, avec un grand nombre d'artistes de toutes nationalités »[456].

En réalité, Bernstamm suivit de façon plus prolongée les cours de Rivalta à l'Académie de Florence, d'après les registres d'inscription de cette institution (même s'il n'est pas exclu qu'il ait pu passer par celle de Rome), mais nous pouvons grâce à ce témoignage tardif nous faire une idée de ce que pouvait être la journée type d'un artiste encore en cours de formation lorsqu'il s'établit pour une longue durée en Italie. On note la place importante que revêtait pour lui l'étude des sculptures classiques conservées à l'Académie de France, et on peut également souligner qu'après son retour en Russie, Bernstamm expose un buste en marbre à

[454] Lettre du 12 février 1872, R.G.I.A., Ф 789, оп. 14 «с», (1867), д. 47, л. 6.
[455] Lettre du 19 mai 1873, R.G.I.A., Ф 789, оп. 14 «с», (1867), д. 47, л. 16.
[456] Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, *op. cit.*, p. 8.

l'Académie[457] : sans doute le séjour italien lui aura-t-il permis de se familiariser avec ce matériau.

Nous n'avons pas de témoignage nous permettant d'affirmer avec certitude le passage de Bernstamm à Carrare, malgré sa présence à Florence, mais ce n'est pas le cas pour Kamenskij. Parti pour l'Italie dès 1873, il s'établit à Carrare pour réaliser ses œuvres en marbre. C'est là qu'il traduit son *Jeune sculpteur,* comme on l'a dit, puis qu'il modèle et réalise en marbre une deuxième œuvre intitulée *Veuve* en 1866 (fig.36). C'est en 1870 que Kamenskij envoie le plâtre de son groupe *Premier pas,* dont on a déjà parlé, à l'exposition de l'Académie. Le tsar Alexandre II en personne, conquis par la qualité de réalisation de l'œuvre et, sans doute, par son contenu symbolique, lui en commande une traduction en marbre, et, pour ce faire, ordonne qu'il soit envoyé en Italie avec des subsides de l'Académie : c'est alors qu'il se fixe à Florence[458].

4. Exposer ses œuvres

Mais outre le perfectionnement professionnel, sous quelque forme qu'il soit, permis par la présence en Italie, l'exposition des travaux réalisés en Italie par les jeunes sculpteurs est aussi un des objectifs fondamentaux des pensionnaires de l'Académie. Il s'agit tout d'abord d'exposer à Saint-Pétersbourg : présenter des travaux achevés servait à la fois de justification de leur présence à l'étranger vis-à-vis de l'institution, mais également de moyen pour commencer à se faire connaître dans leur patrie alors qu'ils résident à des milliers de kilomètres. Nombreuses sont les lettres de sculpteurs destinées à l'Académie qui témoignent d'une certaine fébrilité à l'approche de l'ouverture des expositions annuelles. Une des plus significatives à ce sujet est celle qu'adresse Snigirevskij le 9 octobre 1872 au Conseil de l'Académie : au travail depuis plusieurs mois sur une œuvre intitulée *Dans la tempête,* il évoque un accident survenu à la sculpture qui l'a sérieusement endommagée. Il craint donc en premier lieu que sa sculpture ne puisse être envoyée à temps pour l'exposition de cette année-là, mais demande tout de même à ce qu'elle soit inscrite dans le livret[459], ce qui sera chose faite en 1873, après examen de la photographie de l'œuvre par le Conseil.

Mais du point de vue de l'Académie, il s'agit également de ne pas se contenter de travaux en plâtre, mais de constituer progressivement les collections de marbre destinées aux grandes

[457] *Brassen*, buste, marbre (exposition annuelle de l'académie impériale des arts, 1885).
[458] КРИВДИНА Ольга Алексеевна, *Ваятели и их судьбы*, *op. cit.,* p. 76.
[459] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «с», (1867), д. 47, л. 14 et 17.

expositions universelles. Il est remarquable que, parmi les quelques sculpteurs russes qui envoient leurs œuvres à l'exposition universelle de Vienne en 1873, les seuls qui n'exposent pas des sculptures en bronze mais en marbre sont précisément les anciens ou actuels pensionnaires. Ainsi, Popov y est représenté par son *Pêcheur napolitain jouant de la mandoline*, Čižov par ses deux œuvres¸ *Colin-Maillard* et *Auprès du puits,* et Kamenskij par son groupe *Premier pas*. Lavereckij, pensionnaire durant les années 1860 à Rome, expose quant à lui le groupe *Enfants jouant à cache-cache*. Les autres sculpteurs russes présents à l'exposition, que ce soient Šreder, Podozërov, Lansere, Klodt, ont envoyé des sculptures en bronze : aucun n'a été pensionnaire de l'Académie en Italie, ce qui peut contribuer à expliquer le choix du matériau, ou plus exactement le fait de ne pas pouvoir choisir le marbre comme version finale de leurs œuvres. Ce phénomène se vérifie également à l'exposition universelle de Paris en 1878, avec comme principales différences qu'y participent également Von Bok, lui aussi ancien pensionnaire de l'Académie à Rome[460], et Antokol'skij. Ce dernier, élève de l'Académie de 1865 à 1871, ne part pas en Italie en tant que pensionnaire, mais par ses propres moyens : il va néanmoins s'y familiariser avec la taille du marbre, puisqu'il réalise la version de sa statue d'*Ivan le terrible* dans ce matériau. Ces deux sculpteurs exposent tous deux, comme Lavereckij et Čižov, des œuvres en marbre. C'est aussi le cas de Vejcenberg qui, s'il est passé quant à lui par les cours de l'Académie royale de Munich, n'en est pas moins établi à Rome à cette époque, d'après le catalogue officiel de l'exposition parisienne. Ainsi, le lien entre années d'apprentissage en Italie et maîtrise de la technique de la taille du marbre semble étroit. L'Académie, qui organise pour le compte de la cour impériale les participations aux expositions à l'étranger, obtient donc ce sur quoi elle comptait en finançant le pensionnat de ses élèves en Italie pour la fin de leur formation.

5. Obstacles et contrariétés

a. Le problème de l'atelier

Cependant, du côté des pensionnaires ou de leurs collègues russes établis à l'étranger, un certain nombre de contraintes matérielles vient régulièrement entraver l'exercice de leur art. La première difficulté consiste à trouver un atelier correct qui permette de travailler dans de bonnes conditions, sans que le loyer en n'en soit trop élevé. C'est un sujet de préoccupation perpétuel pour Antokol'skij, qui l'exprime à de nombreuses reprises dans ses lettres : ainsi, en

[460] Ol 'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 239. Il a séjourné en Italie de 1858 à 1864, s'y consacrant notamment à l'étude du travail sur le marbre.

1872 il se plaint de l'humidité qui règne dans son atelier, si prégnante que de l'herbe en vient même à pousser à l'intérieur[461]. L'année suivante, il pense à partir de Rome, en raison de la difficulté à y travailler dans de bonnes conditions pour un prix raisonnable.

> « Je pense quitter Rome, mais, grands dieux, pas l'Italie! Je pense à m'installer à Florence, particulièrement parce qu'à Rome la vie commence à devenir insupportablement chère. Mais ce n'est pas tout: je suis contrait de travailler dans mon ancien atelier (...), il n'y a pas moyen d'en trouver un autre. C'est aussi cher qu'à Saint-Pétersbourg, à la différence qu'ici, c'est moins bien »[462].

Si le sculpteur parvient finalement à trouver une solution à ces soucis d'atelier[463], il n'en reste pas moins que ce paramètre peut s'avérer déterminant dans les choix des destinations des sculpteurs. Les lettres d'Antokol'skij nous montrent un désir inébranlable, du moins au début des années 1870, de travailler en Italie, quelle que soit la ville où il s'installe, cependant les conditions matérielles telles que le prix de l'atelier semblent peser d'un poids non négligeable dans les orientations géographiques du sculpteur[464].

Il faut dire cependant que cela concerne un artiste dont la subsistance était uniquement liée à la générosité d'un mécène. Ce n'est pas le cas des pensionnaires, qui bénéficient plus aisément du soutien financier de l'Académie impériale. Un exemple en est assez révélateur, puisqu'il s'agit d'un accident survenu dans l'atelier de Popov et Čižov au tout début des années 1870, alors qu'ils étaient pensionnaires à Rome depuis quelques années. Leur atelier, qui était visiblement un atelier partagé d'après ce que les archives de l'Académie et la concomitance de l'accident paraissent indiquer, fut lourdement endommagé par une inondation : entre le 27 et le 29 décembre 1870, ils eurent à subir deux mètres d'eau dans leur lieu de travail. Engagés par un bail qu'ils ne peuvent révoquer, dans l'incapacité de continuer leur travail à cause de l'humidité engendrée par l'inondation, Čižov et Popov peuvent se tourner vers l'Académie pour implorer un soutien financier[465]. Cette dernière s'empresse de satisfaire leur demande, et Popov peut attester de la réception d'une conséquente somme d'argent, à savoir 3517,80 francs, envoyée par l'Académie à destination des deux sculpteurs

---

[461] Lettre à Stasov, du 9/21 mars 1872, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.* 13.

[462] Lettre du 3/15 mai 1873 à Stassov, *Ibid.*, p. 77.

[463] En plus d'un appartement, il trouve un atelier qu'il juge correct et paie 140 lires par mois dès l'année suivante, voir la lettre datée de l'automne 1874 au peintre Répine, in *Ibid.*, p. 190.

[464] Nous reviendrons plus loin sur cette aspect de l'itinéraire d'Antokol'skij, mais on peut d'ores et déjà remarquer le fait qu'une fois à Paris, le sculpteur va finir par regretter le coût de la vie en Italie : « qu'ici [à Paris] il y a beaucoup de commandes, mais pas très agréables, et la poche reste pour autant vide : en Italie la vie est deux fois moins chère », lettre de la fin de l'année 1879 à S. Mamontov, in *Ibid.*, p. 190.

[465] Ol 'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 472.

en guise de compensation[466] au mois de mars 1871 – sachant qu'au titre de leur statut de pensionnaires, le sculpteurs recevaient déjà une somme de 300 roubles par an[467].

b. La question du matériau

Au-delà de ces problèmes liés aux ateliers, qui sont finalement communs à beaucoup de sculpteurs dans n'importe quelle ville bien que les pensionnaires soient, de ce point de vue, mieux lotis que les autres, il en est un autre qui est en partie lié à la cherté du marbre et, de l'autre, à la mauvaise maitrise des langues étrangères par les sculpteurs russes. On trouve ainsi dans la correspondance d'Antokol'skij la mention d'un démêlé qu'il eut avec ses fournisseurs de marbre. C'est en effet à dessein de traduire son *Ivan le Terrible* dans ce matériau que le sculpteur s'est dirigé vers l'Italie. Il raconte dans une de ses lettres comment il est allé choisir le bloc de marbre qui lui convenait, a tracé lui-même les marques délimitant le futur bloc, payé immédiatement le fournisseur... pour s'apercevoir à la livraison que le bloc est plus petit que ce qu'il avait acheté, et mettre cela sur le compte de la malhonnêteté des Italiens[468]. Il évoque d'ailleurs à maintes reprises sa difficulté à apprendre l'italien. Mais ces difficultés dans l'approche du matériau (Antokol'skij se plaint d'ailleurs également de la mauvaise qualité de l'argile en Italie dans une autre lettre[469]) sont surtout le reflet des innombrables petits désagréments auxquels les sculpteurs étaient confrontés, et qui rognaient sempiternellement sur leur temps de création.

c. L'œuvre est un poids

Le rapport à l'Académie, s'il était entretenu essentiellement par des rapports écrits de la part des pensionnaires, qui devaient être réguliers, devait aussi se faire concrètement par l'envoi de sculptures aux expositions annuelles à Saint-Pétersbourg. De façon à ce que les autorités compétentes puissent juger des œuvres destinées – ou non – à l'envoi depuis l'Italie en Russie, la photographie était sans nul doute le moyen le plus direct et le plus commode. On peut même affirmer qu'il était plus avantageux pour les sculpteurs que pour les peintres,

[466] R.G.I.A., lettre de Popov du 1/13 avril 1871 à l'Académie, Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 46.

[467] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 7. D'après les instructions relatives aux pensionnaires de l'Académie, le conseil precise qu'il s'agit de 300 ducats (*черновцы*) par an, auxquels s'ajoutent 200 ducats pour le transport aller, puis la même somme pour le trajet de retour, voir à ce sujet Karolina SEROVA, « Pis'ma zagraničnyh pensionerov Peterburgskoj Akademii hudožestv 1860-1870-h godov kak istoričeskij istočnik », *op. cit.*, p. 63.

[468] Lettre du 4/16 juin 1872 à Stasov, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 34.

[469] Lettre à Stasov, du 9/21 mars 1872, in *Ibid.*, p. 13.

défavorisés par l'absence de couleur sur les clichés. On trouve ainsi, dans les rapports des pensionnaires, de nombreuses allusions aux photographies envoyées par eux au conseil de l'Académie[470], d'après lesquelles les professeurs jugeaient des progrès réalisés ou encore à accomplir. On peut cependant émettre une certaine réserve, dans la mesure où, d'une part, les photographies ne rendent pas forcément bien compte de la qualité d'une œuvre, et d'autre part, les photographies ne sont pas toujours aisées à prendre. En témoigne l'expérience de Zaleman, pensionnaire à Rome à la fin des années 1880. A l'issue de son travail sur l'œuvre à trois figures en bas-relief *Combat des Cimbres et des Romains,* l'artiste affirme dans son rapport au conseil de l'Académie daté du 11 septembre 1888 que son atelier est trop petit pour permettre d'en prendre une photographie à lui envoyer[471].

Mais l'envoi des œuvres elles-mêmes était une opération d'une ampleur bien plus vaste, au niveau du temps comme du capital nécessaire. Prenons pour exemple l'envoi par Popov de deux sculptures pour l'exposition de 1872, où il entend montrer au public pétersbourgeois sa *Coquette* et son *Pêcheur napolitain*. Ayant réalisé l'envoi le 10/22 février, il espère que la réception s'en fera à l'Académie autour du 6 mars[472]. Le transport des deux marbres devrait être pris en charge par deux moyens différents. La somme nécessaire à l'envoi de la *Coquette* doit être réglée par son acquéreur, Soldatenkov, tandis que le transport du *Pêcheur napolitain* doit être payé par l'Académie. Le total pour les deux œuvres s'élève à 172,50 roubles (réparties entre le convoyeur italien A. Tombini, qui s'occupe du transport jusqu'à Trieste, et le commissionnaire de l'Académie impériale Beggrov). L'Académie promet donc la somme de 86,25 roubles pour le compte de l'œuvre dont elle doit financer le transport, jusqu'à ce qu'elle s'aperçoive que Popov avait déjà été récompensé pour sa sculpture d'un prix de 2000 roubles, et donc qu'il n'était pas nécessaire de le subventionner à nouveau pour le transport[473]. Les deux œuvres ne seront exposées qu'en 1873.

En revanche, le problème se pose à nouveau à la fin de la période de pensionnat pour Popov : lors de son retour en Russie, il s'agit de transporter les œuvres qu'il a achevées à Rome, ce qui est pour lui financièrement impossible. Il s'adresse donc encore une fois à l'Académie impériale au printemps de l'année 1878. Cette fois-ci, il escompte un prêt de 4000 lires

[470] Sans toutefois que les photographies elles-mêmes n'apparaissent dans le dossier, malheureusement, à de rares exceptions près.

[471] Ol 'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 388.

[472] Il ne mentionne par quel calendrier il utilise pour cette échéance, contrairement à la date d'envoi, ce qui nous donne une différence dans le temps de transport estimé, entre quinze jours et un mois, mais d'autres sources évoquent davantage la deuxième possibilité comme plus fréquente.

[473] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 77-116.

italiennes, qu'il pourrait rembourser par la vente de ses œuvres en Russie, afin de transporter ses œuvres dont

> « une statue de Phryné, un groupe de pauvres italiens en marbre avec piédestal, cinq têtes et une en bronze avec marbre. J'ai de plus bénéficié d'une commande pour une statue de Cléopâtre, qu'on doit transporter en Russie afin que je la termine. S'il vous plaît, procédez comme pour Čižov et Lavereckij, demandez à l'ambassade que ce soit la Russie qui paie le transport et que je rende l'argent après, car le rouble est très bas par rapport à la lire en Italie »[474].

Cette requête est acceptée sans difficulté[475]. Tout laisse donc à penser que l'Académie subvenait largement aux besoins financiers de tous ses pensionnaires en ce qui concerne le transport de leurs œuvres vers la Russie, qui représentait des dépenses que ne pouvaient assumer seuls les artistes. L'appartenance à l'Académie reste donc d'un immense secours pour les artistes, et le destin de la statue de *Phryné,* évoqué dans la partie précédente, le montre remarquablement bien.

C. Les liens des élèves avec l'Académie : l'impossible indépendance

1. L'Académie comme soutien financier

Malgré le soutien de l'Académie depuis son départ pour Rome jusqu'à ses déboires en Russie, le sculpteur Popov se voit englué dans une situation financière jamais sereine, ce qui est bien évidemment le cas pour la majorité des sculpteurs, nous y reviendrons. On peut noter l'importance des efforts de l'Académie pour faciliter les choses, au moins d'un point de vue matériel, pour ceux d'entre ses élèves qui ont été choisis comme pensionnaires à l'étranger. Il existait d'ailleurs à Rome un fonds spécial, provisionné par l'ambassade russe en Italie, pour venir en aide aux artistes dans le besoin. Des sommes pouvaient ainsi être débloquées sur la demande de certains artistes dans la gêne, ou pour qui l'avance des frais nécessités par la création de leurs œuvres s'avérait indispensable, ce qui est fort souvent le cas pour les sculpteurs. Cet argent était toutefois seulement avancé sous forme de prêt, les artistes devant restituer la somme perçue à échéance. Une fois établi à Rome, Popov s'intéresse d'ailleurs à ce fonds, au moment où il commence à chercher des solutions pour réaliser sa statue de *Phryné* en marbre, et demande à l'Académie de lui faciliter ce prêt. La réponse est envoyée directement par l'Ambassadeur russe en Italie, qui confirme l'existence de ce fonds : il s'agissait en fait d'une provision d'argent à disposition de la grande-duchesse Mariâ

[474] R.G.I.A., Lettre du 15/27 mai 1878, Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 155-156.
[475] R.G.I.A., Lettre du 13 juillet 1878, Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 160.

Nikolaevna[476] destinée à venir en aide aux artistes. La lettre précise que l'ambassade a décidé de cesser les prêts parce que les emprunteurs ne remboursaient jamais les sommes qu'on leur avait prêtées : Popov fait donc sa demande à peine six ans trop tard, puisque le système de prêt s'est arrêté en 1868, même si ce fonds, de 68 000 lires en 1876, garnit toujours les coffres de l'ambassade russe[477]. C'est de là que vient, tout de même, l'argent avancé à Popov pour ses statues.

2. L'Académie comme seul moyen de reconnaissance

Il ne faudrait pas croire pour autant que le fait d'être pensionnaire de l'Académie garantissait d'éviter toute déconvenue. En principe, la formation reçue à l'étranger permettait pour des artistes qui avaient reçu le titre d'*akademik* de prétendre à celui de *professeur*. Le premier donnait déjà certains avantages aux artistes auxquels il était décerné : des avantages artistiques, tout d'abord, puisque *l'akademik* bénéficie de façon facilitée aux commandes et aux ventes de ses œuvres (à l'Académie en particulier), mais aussi des avantages civils, dispensé qu'il est d'un certain nombre d'impôts et même d'autorisations pour circuler à travers le territoire de l'empire russe, ainsi que de facilités pour se rendre à l'étranger. Être professeur était néanmoins encore plus intéressant pour les artistes : ce titre leur permettait notamment de siéger au conseil de l'Académie et, partant, de peser dans la direction artistique de l'institution. *Akademiki* comme professeurs voyaient en outre leur situation matérielle relativement garantie, par les facilités d'accès aux pensions et aides financières de l'Académie ou de la cour impériale[478].

Antokol'skij, bien que présent en Italie non comme pensionnaire mais à ses propres frais, reçoit le titre de professeur, fait exceptionnel, sans être passé par celui d'*akademik*. Lavereckij est nommé professeur en 1870[479], Popov *akademik* en 1872 pour les envois dont on a parlé précédemment, et devient professeur en 1878, à son retour dans sa patrie[480]. Čižov, quant à lui, devient *Akademik* en 1873 pour son œuvre *Colin-Maillard,* Snigirevskij en 1876, peu

[476] Fille du tsar Nicolas Ier, présidente de l'Académie impériale depuis la mort de son époux qui l'y précéda, en 1852, elle réside une longue partie de sa vie à Florence.

[477] R.G.I.A., Lettres de septembre et octobre 1876, Ф. 789 оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 143-146.

[478] Karolina SEROVA, « Pis'ma zagraničnyh pensionerov Peterburgskoj Akademii hudožestv 1860-1870-h godov kak istoričeskij istočnik », *op. cit.* p. 67-68.

[479] INSTITUT ISTORII ISKUSSTV, *История русского искусства*, Moskva, Russie, Fédération de, izd. "Nauka, 1965, p. 216.

[480] КРИВДИНА О. А. et ТЫЧИНИН Борис Борисович, *Размышления о скульптуре*, *op. cit.*, p. 375.

après son retour, pour un travail autour de la figure d'*Orphée*[481], Zaleman professeur à l'issue de son séjour en Italie en 1889[482], tout comme Beklemišev en 1892[483]. Ni les deux Harlamov, ni Andreoletti, pensionnaires en Italie, n'y sont restés assez longtemps pour prétendre à un titre. Il reste cependant à étudier le cas de Kamenskij : renvoyé en Italie par le tsar pour traduire une commande en marbre, comme on l'a vu plus haut, il demande à être nommé professeur en 1872. Le refus de l'Académie de le lui octroyer le plonge dans une telle fureur que, de rage, il l'enjoint de lui retirer l'intégralité de ses autres titres. D'ailleurs, des démêlés l'année suivante avec la société des Ambulants, ainsi que la mort de son épouse, vont le conduire à une situation morale telle qu'il préféra émigrer aux États-Unis en 1873, pour y rejoindre une commune de travailleurs tout en continuant, de loin en loin, à sculpter[484]. En définitive, cette réaction de Kamenskij face à ce qui a été vécu comme une marque de mépris de la part de l'Académie, pour un artiste jugeant qu'il n'avait plus rien à prouver, fait écho à la longueur de la formation des sculpteurs. Attendre un jugement de ses professeurs lorsqu'on est déjà un artiste accompli de 38 ans a quelque chose d'extrêmement humiliant. C'est pourtant le seul sculpteur à avoir manifesté avec autant d'emphase, par son exil volontaire, son rejet d'une telle situation.

3. Quelle autonomie artistique pour les pensionnaires ?

La précarité perpétuelle dans laquelle devaient travailler les sculpteurs, causée par le coût élevé de la pratique de leur art, explique sans doute la prééminence des pensionnaires de l'Académie parmi les sculpteurs russes en formation à l'étranger, dans les années 1870 et 1880. Le soutien qu'elle leur accorde leur permet de terminer leur formation avec moins de difficultés matérielles que s'ils étaient venus en toute indépendance à l'étranger. En revanche, cela pose évidemment la question de leur autonomie artistique : dépendants des subsides accordés par leur institution de tutelle, quelle pouvait être leur marge de manœuvre dans le domaine de la création et de l'innovation en termes esthétiques ?

[481] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «с», (1867), д. 47, л. 64-65.
[482] Ol 'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 477.
[483] ЛОГДАЧЕВА Н, БЕКЛЕМИШЕВ В. А et ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, *Владимир Беклемишев, 1861-1919*, *op. cit.*, p. 78.
[484] Ol 'ga KRIVDINA, *Vaâteli i ih sud'by*, *op. cit.*, p. 76.

a. La prégnance du moule académique

Si l'on observe les œuvres majeures réalisées par les pensionnaires durant leur période italienne, force est de constater que ces derniers peinent à se dégager de la gangue de l'académisme tardif enrobé de sujets italianisants. Les œuvres de Lavereckij *Petite fille et petit garçon avec un oiseau* de 1868 (fig.300) et *Garçon napolitain au singe* de 1870 (fig.301) en sont un bon exemple, tout comme la *Rebecca* de Zabello (1863, fig.71), manifestant une maîtrise affirmée de la taille du marbre, une certaine virtuosité dans la facture, les variations de surface, l'harmonie des volumes, mais également une imagination bridée quant aux thèmes choisis et aux compositions, qui restent fort convenus. Parfois les thèmes sont davantage empruntés de façon explicite au monde contemporain. Popov sculpte ainsi en 1871 des *Italiens pauvres*, un petit garçon et une fille un peu plus grande que lui qui le tient par l'épaule : mais, d'après ce que l'on peut en juger à partir de ce qui reste de ce groupe très endommagé[485], les poses sont fort statiques, et le modelé peu convaincant. Rien de bien neuf ne semble donc devoir émerger des travaux des élèves les plus prometteurs de l'Académie en séjour long à l'étranger.

b. De timides tentatives d'émancipation

Pourtant, dès les années 1870, Čižov et Kamenskij vont se rapprocher, par les œuvres qu'il réalisent dans les années de leurs séjours à l'étranger, de ce qui constitue alors le phénomène novateur de l'art russe, en germe notamment depuis l'année 1863, à savoir l'affirmation du réalisme, et même souvent du réalisme social, par la génération des Ambulants. Elle se manifeste tout d'abord dans l'œuvre majeure conçue entièrement par Čižov en Italie, le *Paysan dans le malheur* (fig.34). Lorsqu'Antokol'skij, parcourant l'Italie dès son arrivée en 1871, se rend à Florence, il accourt bien évidemment dans l'atelier de son compatriote et observe l'avancement de ses travaux. Cette œuvre en cours de réalisation le frappe particulièrement:

> « Dans les ateliers russes, rendez-vous compte, presque tout le monde travaille à des sujets russes (je parle de la sculpture). J'arrête de parler des autres, je dirai seulement que Čižov peut arriver à une chose de vraiment pas bête, sur le sujet 'Paysan dans le malheur' (…). Si Čižov finit comme il a commencé, en sortira une jolie nouvelle surprise pour l'art nouveau »[486].

[485] Il manque la tête de la petite fille, ainsi que la partie inférieure des jambes des deux personnages.

[486] Lettre à Stasov, 31 octobre 1871, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 7.

Antokol'skij fait donc état d'une tendance qu'il ressent dans les ateliers de ses confrères, consistant à choisir de plus en plus volontiers des sujets russes. Ce n'est pas vraiment ce qui ressort des œuvres exposées à l'Académie dans les années 1871-1873 par les pensionnaires : à part l'héroïne pouchkinienne *Tat'âna* de Zabello, exposée après le retour du sculpteur en Italie mais probablement commencée à Florence, et les sculptures de Kamenskij sur lesquelles nous reviendrons, le *Paysan dans le malheur* apparait bien esseulé. Deux hypothèses pourraient néanmoins permettre d'expliquer cette affirmation d'Antokol'skij. Peut-être l'œuvre de Čižov a-t-elle joué pour lui le rôle de miroir déformant de la création contemporaine russe en Italie : agréablement surpris de voir qu'alors même qu'il avait triomphé au début de cette année avec la présentation d'*Ivan le Terrible* à l'Académie impériale, un autre sculpteur travaillait sur un thème russe dans le cadre d'une œuvre d'ampleur, Antokol'skij aurait été débordé par son enthousiasme et évoqua alors un retournement thématique de la sculpture russe. Ou bien, et c'est une possibilité bien plus intéressante, le fait que les œuvres présentées par les pensionnaires aux expositions de l'Académie ne soient pas majoritairement orientées vers des sujets russes est simplement le symptôme de la conscience qu'avaient les pensionnaires de l'impossibilité de s'émanciper trop clairement des préceptes académiques. Pour continuer à bénéficier des largesses de l'institution, ils envoient ainsi régulièrement leurs réalisations les plus susceptibles de plaire à leurs autorités de tutelle, tout en travaillant, dans de moindre proportions à des sujets qui parlaient davantage à leur âme – mais restent dans leurs ateliers. Il est malheureusement impossible de vérifier de façon certaine cette dernière hypothèse, dans la mesure où la trace des œuvres en question a disparu la plupart du temps.

Pourtant, si l'on prend la liste des œuvres évoquées par Snigirevskij dans un rapport envoyé à l'Académie, on peut tenter de se faire une petite idée : « J'ai envoyé 1) *Musicien aveugle* 2) *Tempête* 3*) Curiosité* 4) *Garçon jouant au ballon* 5) *Petite fille nègre amusant son frère* 6) *Čušar* (buste) 7) *Démon du conte de Lermontov* (esquisse), j'attire dessus l'attention du Conseil, pour obtenir le titre d'*akademik* »[487]. Effectivement, toutes ces œuvres, bien peu inspirées des traditions nationales russes, figurent au livret de l'exposition de 1875 à l'Académie impériale, sauf évidemment le *Démon,* non parce qu'il s'agit du seul sujet russe, mais bien plutôt car il s'agissait seulement d'une esquisse. Cette dernière œuvre est sans doute une tentative d'émancipation tardive du pensionnaire sur le départ vis-à-vis des thèmes qu'il avait jusqu'alors choisis pour ses œuvres. Jamais, par ailleurs, le *Démon* ne sera exposé par la

[487]R.G.I.A., lettre au conseil de l'Académie datée du 27 octobre 1875, Ф.789 оп. 14 «с» (1867) д. 47, л. 58.

suite. Toutes les œuvres que Snigirevskij présentera aux diverses expositions après son retour en Russie conserveront des thématiques italianisantes (*Napolitain jouant aux billes,* 1882), de plaisants sujets de genre (*Curiosité* ou *Petite fille copiant sur les dessins de son frère, Joueur de tambourin,* 1881*)* ou même mythologiques (*Orphée,* 1881). Ainsi, les résonnances nationales sont bien peu présentes à l'intérieur des murs de l'Académie.

c. Emancipations solitaires, tardives et risquées

Mais revenons à l'œuvre de Čižov, *Paysan dans le malheur*. Nous sommes ici devant un sujet qui tranche avec les scènes de genre enfantines ou les personnages de l'Antiquité, puisque la sculpture représente incontestablement un paysan russe, c'est en tout cas ce qu'indique son habillement et sa barbe. Non seulement le sujet en est pathétique, puisqu'il s'agit de la détresse d'un moujik et de son enfant après l'incendie de leur maison, mais la dimension en est aussi sociale, puisqu'il peut apparaitre comme une dénonciation de la misère du peuple, dix ans pourtant après l'abolition du servage. C'est sans doute cela qui a tant plu à Antokol'skij lors de sa visite, et qui fera aussi le succès du sculpteur en Russie et à l'exposition universelle de Vienne en 1873. Pourtant, les titres académiques reçus par le sculpteur ne correspondent pas à ce chef-d'œuvre : en effet, c'est pour *Colin-Maillard* qu'il est nommé *akademik.* Cette œuvre, datant de 1872, est un groupe en marbre représentant deux enfants, l'un debout en train de lacer un ruban autour du deuxième, nu et agenouillé devant lui. Cette sculpture s'inscrit bien dans la veine de ce que les collègues de Čižov, que ce soit Popov ou Lavereckij par exemple, réalisaient en Italie à la même époque. On peut en dire tout autant de l'*Espiègle* de 1873 (bronze), qui représente une petite fille en équilibre sur un morceau de bois. On est si peu dans le réalisme de revendication sociale que c'est le tsar lui-même qui se porte acquéreur de la version en bronze pour agrémenter les jardins de Livadia, en Crimée[488]. On peut donc considérer que la sculpture *Paysan dans le malheur,* de 1873, s'inscrit dans le désir d'un sculpteur de 35 ans de trouver sa propre voie après des années de formation académique[489].

Le cas de Kamenskij est encore plus emblématique. La sculpture dont la traduction en marbre est commandée par le tsar Alexandre II, *Premier pas* (fig.40)*,* est un des principaux jalons du

[488] Ol 'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 475.

[489] On notera qu'il avait, au cours de sa scolarité à l'Académie impériale, réalisé un travail dont le thème était *Kiévien brisant ses liens et traversant en courant le camp des Pétchenègues,* sujet certes lié à l'histoire ancienne, mais tout de même nationale.

renouveau de la sculpture de genre en Russie autour des années 1870. Elle est jugée digne d'admiration sans doute pour la qualité de la facture et l'originalité de la composition, sans doute aussi pour le caractère national des deux personnages représentés, une mère et son petit garçon. Mais le choix du tsar s'explique bien davantage par le contenu symbolique de l'œuvre, qui évoque à travers les premiers pas du petit garçon aux pieds duquel se tient une petite locomotive de train pour enfants les premiers pas de la Russie comme puissance moderne, industrialisée, ouverte pour l'avenir. Le tsar entend bien valoriser cet aspect de son règne : la commande s'explique en partie ainsi, tout comme l'acceptation du marbre à l'exposition de 1873 par l'Académie impériale.

Cependant, une œuvre exactement contemporaine du même artiste subit un destin singulièrement différent, la *Cueilleuse de champignons* (fig.218). Kamenskij, proche dans ses conceptions de l'esthétique prônée par les Ambulants, préfère envoyer cette sculpture à leur première exposition en 1871 qu'à celle de l'Académie[490]. Elle représente une petite fille en pied : on pourrait donc à première vue la ranger dans la cohorte des aimables représentations d'enfants qui garnissent les envois réguliers des pensionnaires. Mais le constat ne résiste pas à un regard plus approfondi sur l'œuvre. En effet, deux ou trois éléments rapprochent la *Cueilleuse de champignons* des préoccupations des Ambulants. L'absence de grâce, de légèreté dans l'attitude de la petite fille, qui est en train de retrousser sa robe pour l'essorer, la présence de gros champignons peu poétiques éparpillés autour d'un panier à ses pieds, tiennent l'œuvre loin de tout sentimentalisme mièvre. Mais c'est surtout le visage grave de l'enfant, aux sourcils froncés et à la moue soucieuse, ainsi qu'à ses membres crispés, évoquant déjà une fatigue précoce, et ses pieds nus de paysanne, qui donnent à l'œuvre sa dimension de réalisme social, même s'il est beaucoup moins évident que dans le *Paysan* de Čižov.

C'est en partie le sort de cette œuvre qui décida du tournant majeur dans la vie de Kamenskij : exposée à Saint-Pétersbourg en 1871, puis Moscou, Kiev et Kharkov l'année suivante, elle donne lieu à une altercation entre le sculpteur et la Société des expositions artistiques ambulantes, qui transparaît dans une lettre à elle adressée le 15 mars 1873 :

> « Considérant l'estimation de ma statue Cueilleuse de champignons à 15 roubles tout à fait non adéquate, et contraire à mes intérêts, je retourne à la direction de la Société les 2 roubles 50 kopecks qui m'ont été donnés en guise de dividende, proportionnellement au coût de ma statue depuis les recettes de la dernière exposition, et j'ajouterai à cela que j'ai exposé non pas le travail d'un fondeur, mais une œuvre d'art »[491].

[490] Ou bien les instances académiques l'ont refusée. En tout cas elle ne figure pas sur le livret.

[491] Cité par Olga Krivdina : Ol 'ga KRIVDINA, *Vaâteli i ih sud'by*, *op. cit.*, p. 77.

La déception du sculpteur, qui se mue ici en indignation, nous en dit long sur ses attentes vis-à-vis de la nouvelle association d'artistes. C'était pour lui l'occasion de s'affranchir de certains attendus académiques, liés notamment aux thématiques des œuvres, et de participer à cette rencontre avec le peuple que devait permettre le nouveau format des expositions. L'influence du théoricien Herzen, rencontré à Florence dans le cadre des soirées organisées par le peintre russe Nikolaj Ge[492], avait sans doute renforcé ce désir et cette orientation idéologique de son œuvre. Mais il s'agissait aussi d'un soutien lui permettant l'acquisition d'une autonomie financière par rapport à l'Académie. Las, force fut de constater que ce dernier aspect fut loin d'être à la hauteur de ses aspirations, provoquant le sursaut d'orgueil manifesté par cette lettre, puis, peu de temps après, par son départ définitif en Amérique.

Finalement, la liberté artistique des pensionnaires est évidemment extrêmement limitée, mais en même temps elle est la contrepartie du financement de leurs études et même d'une partie de leur production artistique à l'étranger, qui permettait à des artistes qui n'étaient pas forcément fortunés d'exercer leur art dégagés d'une partie des contraintes matérielles qui sont habituellement le lot des sculpteurs.

D. Les renouvellements de la fin du siècle

1. Pensionnaires italiens des années 1880 et 1890

Le nombre de sculpteurs pensionnaires de l'Académie présents en Italie fut bien plus faible après le départ de cette génération des années 1870. Au cours des années 1880, trois artistes seulement sont envoyés par l'Académie impériale à Rome : Velionskij (1878-1884), Zaleman (1885-1889) et Beklemišev (1888-1893). Puis il faudra attendre le début du siècle suivant pour voir arriver de nouveaux sculpteurs, Ivan Andreoletti (1900-1901)[493], Bogatyrev (1900-1901)[494] et Harlamov (1900-1901)[495]. Aucun pensionnaire de l'Académie n'est envoyé en Italie après cette date[496]. On peut donc en déduire que le modèle de la formation des

[492] *Ibid.*, p. 76.

[493] Il reçoit le titre d'artiste de l'académie en 1900 et obtient la grande médaille d'or, ce qui lui permet de partir comme pensionnaire en Italie. Sa présence à Rome est attestée par une lettre du 29 août 1901. Mais un ordre de mission de l'Académie datant de janvier 1902 concernant un déplacement en Ukraine confirme qu'il n'est pas resté pendant le délai normal du pensionnat en Italie. R.G.I.A., Ф. 789, оп. 12, д. «И» 8, (1894), л. 13-21.

[494] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 11, (1892), д. 172, л. 34.

[495] Ivan EFREMOV, *Matvej Âkovlevič Harlamov*, *op. cit.*, p. 12.

[496] Il est toutefois intéressant de noter qu'une élève de l'Académie est en passe d'être envoyée en Italie en 1914 : en effet, le 29 octobre, l'élève Maria Strahovskaâ reçoit la grande médaille d'or et le titre de pensionnaire. Cela

sculpteurs pensionnaires de l'Académie impériale en Italie est en période de dépérissement. Nous verrons d'ailleurs plus loin qu'il ne s'agissait pas du tout d'une réorientation géographique des pensionnaires vers d'autres centres artistiques comme Paris, puisque presque aucun élève de l'Académie ne s'y rend. La durée extrêmement réduite du séjour des derniers pensionnaires indique assez combien la formation classique en quatre ou six ans avait du plomb dans l'aile, et pas seulement l'Italie comme destination privilégiée de ces artistes.

Il est sans doute significatif que le dernier sculpteur à avoir passé un temps significatif à Rome ait été Vladimir Beklemišev, qui fut à partir de la réforme de 1893-1894 un des piliers de la nouvelle Académie impériale : tout se passe comme s'il s'était mis à douter de l'utilité du séjour à l'étranger pour les meilleurs élèves de l'Académie. C'est en tout cas ce qui ressort du témoignage du sculpteur Sergej Konënkov, envoyé en Italie pour un court séjour par l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou en 1896[497], et qui y rencontre Beklemišev : ce dernier tente de le convaincre de rejoindre l'Académie impériale, afin de relever le niveau de ses élèves qui le désespère. Ils s'entêtent, dit-il, à prolonger l'académisme froid et stérile qui prévalait avant la réforme – et de citer l'exemple de Bogatyrev. Laissons la parole à Konënkov :

> « Progressivement nous fîmes connaissance avec la ténue colonie russe de Rome (…) ; à part les talentueux paysagistes Sylvestre Ŝedrin et Mihail Lebedev, vécurent et travaillèrent à Rome Alexandre Ivanov et Karl Brûllov. Il était loin le temps où de nombreux artistes russes passaient leurs meilleures années en Italie en qualité de pensionnaires de l'Académie ou de la Société d'encouragement des artistes. Nous rencontrâmes les derniers des Mohicans. Leur apparence et leur état d'âme étaient très tristes »[498].

L'impression générale délivrée par le sculpteur moscovite est assez éclairante : l'Italie n'est plus la destination privilégiée des artistes russes, et cela est valable non seulement pour les sculpteurs, mais aussi pour tous les autres, peintres, architectes ou graveurs. Mais les sculpteurs qui s'y rendent dans les années 1880 y vont pour la même raison essentielle que leurs prédécesseurs : le marbre. Velionskij y traduit son *Bacchus* de 1882 en marbre (achevé en 1888), les premiers marbres exposés par Beklemišev à l'Académie datent de son séjour à Rome. Toutefois, en ce qui concerne Zaleman, il est assez clair que son séjour en Italie n'a pas été l'occasion d'une confrontation avec ce matériau : les marbres sont quasiment absents des œuvres qu'il expose de son vivant à l'Académie, et si la frise *Les Jeux Olympiques* décorant l'attique du musée des beaux-arts de Moscou est bien de lui, on sait qu'elle fut

---

est remarquable, puisqu'il s'agit de la première femme que l'Académie juge digne du voyage à l'étranger… tout en sachant que le voyage est de toute façon compromis par la guerre. R.G.I.A., Ф. 789, оп. 13, (1906), д. 116.

[497] En compagnie de son compagnon le sculpteur Aleksej Klodt.

[498] КОНЕНКОВ С. Т. [] (Сергей Тимофеевич), *Мой век*, Москва, Политиздат, 1971, p. 97.

réalisée d'après modèle par l'Italien Mormoni[499]. Zaleman concevait tout son art autour du modelage, et était reconnu essentiellement comme le meilleur connaisseur de l'anatomie parmi les sculpteurs russes de l'époque, ce qui le conduit à en dispenser les leçons devant les élèves de l'Académie après son retour de Rome.

2. Les artistes non-pensionnaires en Italie

Nous avons déjà évoqué le cas d'un artiste, ancien élève de l'Académie impériale, mais qui, n'ayant pas bénéficié du statut de pensionnaire, décide tout de même de partir, à ses propres frais, pour l'Italie : il s'agissait de Léopold Bernstamm. Ce sera également le cas, dans les années 1890, pour Âkov Troupânskij : ancien élève de l'École des beaux-arts d'Odessa, il est inscrit à l'Académie de Naples durant un an, entre 1897 et 1898[500]. Point commun avec Bernstamm : il est juif lui aussi, et sans doute redoutait-il de ne pas recevoir de l'Académie le titre de pensionnaire, que même son illustre prédécesseur Antokol'skij n'était pas arrivé à obtenir vingt-cinq ans plus tôt. Mais nous reviendrons par la suite sur le cas de ces artistes provenus des périphéries de l'empire, notamment des villes ukrainiennes et baltes, qui constituent le gros des effectifs des sculpteurs russes établis en Italie et en Allemagne.

Contentons-nous de rajouter que, parmi les sculpteurs russes qui ont étudié en Italie, on trouve bien évidemment le prince Pavel Trubeckoj, qui se forme en Italie dans les ateliers des artistes Grandi, Barcali et Bazzaro entre 1884 et 1886[501], sans recevoir de formation académique systématique. Né en Italie, il y passe la première partie de sa vie avant d'être invité en 1897 à enseigner la sculpture à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou.

3. Un pensionnaire de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou

Le récit que fait Konënkov de son séjour italien est quant à lui fort intéressant pour avoir une idée de ce que pouvait être l'équivalent d'un pensionnaire pour l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou. En effet, c'est cette dernière qui envoie le jeune sculpteur dans ce

---

[499] Ol 'ga KRIVDINA et Boris TYCININ, *Razmyšleniâ o skul'pture*, *op. cit.*, p. 491.

[500] КРИВДИНА Ольга Алексеевна, *Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703-2007*, Санкт-Петербург, Logos, 2007, article «Troûpânskij, Âkov Abramovič ».

[501] ШМИДТ И. М. (Игорь Максимилианович), *Трубецкой : [Скульптор. 1866-1938]*, Москва, Искусство, 1964, p. 4-5.

qu'il faut bien appeler un voyage de formation qui le conduit dans différents pays d'Europe au cours de l'année 1896. Moins bien dotée financièrement que l'Académie impériale, l'institution moscovite a pu compter sur la générosité du mécène Tret'âkov pour provisionner un fonds destiné à envoyer des élèves prometteurs à l'étranger. Il est clair que sans cette aide, Konënkov n'aurait jamais pu partir : il n'avait jusque-là pu financer ses études que grâce à une petite bourse fournie par le *zemstvo* de son village natal, et une embauche parmi l'équipe de décorateurs de la gare de Smolensk à Moscou. Grâce à ce coquet financement de 1300 roubles pour un an[502], dont profite en même temps que lui un autre élève de l'École et compagnon de voyage Konstantin Klodt, Konënkov traverse l'Allemagne et la France avant de se retrouver en Italie.

Il est d'ailleurs assez frappant de constater que son itinéraire reproduit peu ou prou celui des pensionnaires de l'Académie en partance pour Rome. Les artistes passent par Smolensk, Varsovie, Berlin, Dresde – où ils s'émerveillent devant la Madone de Raphaël – avant de s'installer pour un mois et demi en été à Paris. C'est là que Konënkov est impressionné pour la première fois par les œuvres de Michel-Ange lors d'une visite au Louvre, ce qui se ressentira plus tard par un clair hommage à l'*Esclave captif* dans son travail de fin d'études à l'Académie sur le thème de Samson. Il fait aussi connaissance avec les travaux de Rodin exposés au Musée du Luxembourg. Ainsi, pour ce qui concerne l'Allemagne et la France, on ne peut pas réellement parler de formation, dans la mesure où il s'agissait avant tout d'une tournée des grands musées d'Europe.

En revanche, lorsque les deux acolytes arrivent en Italie, ils peuvent mener conjointement leurs découvertes de l'art antique et renaissant - Konënkov est cette fois frappé par le *Torse du Belvédère* – et une véritable mise au travail sur le plan artistique. Le sculpteur écrit en effet dans ses souvenirs qu'il s'agissait pour eux « lorsque les moyens le permettaient [de] travailler d'après nature »[503]. Finalement, libre de tout souci financier, le sculpteur peut profiter du cadre italien pour travailler en autonomie. Il n'en est pourtant, si l'on peut dire, qu'au milieu de sa formation, dans la mesure où, à son retour en Russie, il va assez rapidement déménager à Saint-Pétersbourg pour devenir élève de l'Académie. Très vite, les dissensions avec Beklemišev lui font regretter son choix, d'autant que, bien que congratulé pour ses travaux à l'issue de ses études en 1902, il ne se voit pas récompensé par une bourse de pensionnaire. Le peintre Arhip Kuindži, ancien professeur à l'Académie, lui propose alors

[502] КАМЕНСКИЙ А. А. [] (Александр Абрамович), *С.Т. Коненков*, Москва, Искусство, 1975, p. 20.
[503] Voir le récit du sculpteur : Sergej KONENKOV, *Moj vek*, *op. cit.*, p. 88-96.

tout bonnement de prendre personnellement en charge les frais d'un voyage de fin d'études en Italie. Cette fois, Konënkov refuse tout net, raconte-t-il dans ses souvenirs, par souci d'autonomie[504]. On ressent à nouveau l'importance fondamentale de l'aspect pécuniaire pour les sculpteurs, d'un point de vue purement matériel – la possibilité de partir – mais aussi d'un point de vue d'autonomie artistique : ce qui avait été possible pour le Konënkov de 22 ans, à savoir accepter la bourse d'un mécène, n'est plus envisageable pour le Konënkov de 28 ans qui avait commencé sa formation en sculpture déjà dix années auparavant[505]. Il préfère choisir la voie, plus difficile, de l'indépendance.

4. L'Italie, étape fréquente mais non indispensable

Il est de plus en plus évident à partir des années 1890, 1900 et 1910 que l'Italie n'est plus une étape obligée des parcours de formation des sculpteurs à l'étranger. On la retrouve certes souvent comme destination de voyage, mais rarement comme lieu de perfectionnement artistique. Ainsi parmi les artistes qui, en choisissant de se diriger vers l'Italie, l'ont avant tout considérée comme le moyen de se familiariser avec l'art de l'Antiquité et de la Renaissance sans pour autant y étudier de façon formelle, on trouve Nikoladze[506] (1901), Domogackij (voyage de noces en 1901[507]), Zlatovrackij[508] (1908-1909), Kuznecov[509] (1911), Lebedeva[510] (1911-1912), et d'autres sans doute. Ce sont toujours des voyages de courte durée, n'excédant jamais quelques mois.

Quatre sculpteurs cependant méritent d'être cités plus précisément parce qu'il est avéré qu'ils ont, dans les premières années du XXe siècle, prolongé leur formation artistique en Italie. Mais leurs séjours, qui sont de nature différente, nous éclairent sur la place nouvelle occupée par l'Italie dans les itinéraires transnationaux des sculpteurs en apprentissage. Ces quatre artistes

---

[504] *Ibid.*, p. 128.

[505] Il entre à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou en 1892, et sort de la formation prodiguée par l'Académie impériale en 1902.

[506] Aleksandra ŠATSKIH, *Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury konca XIX - načala XX veka. Dissertacia na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniâ*,MGU, 1986, p. 73.

[507] ДОМОГАЦКАЯ С.П., *В.Н. Домогацкий о скульптуре. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника.*, Москва, Советский Художник, 1984, p. 20.

[508] АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР научно-исследовательский ин-т теории и истории изобразительных искусств, Akademiâ hudožestv SSSR, naučno-issledovatel'skij in-t teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv, *Художники народов СССР биобиблиографический словарь в шести томах том 4 кн. 1 Елева-Кадышев Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 4 kn. 1 Eleva-Kadyšev*, Москва, Искусство, 1983, article "Zlatovratskij".

[509] *Iskusstvo skul'ptury v XX veke problemy, tendencii, mastera očerki materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, Moskva, 2006*, Moscou, Galart, 2010, 1 vol. (487) p.

[510] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, Leningrad Moscou, Iskusstvo, 1937, 81 p.

ont en commun de n'être pas des pensionnaires de l'Académie, bien qu'ils aient pu passer par des institutions équivalentes. Ainsi, Mihail Babinskij est parmi les sculpteurs russes un de ceux dont la formation s'est le plus inscrite dans un cadre international. Après des études à l'École de dessin d'Odessa, c'est vers Munich qu'il se dirige pour en intégrer l'Académie entre 1904 et 1906, et avant de s'établir à Paris en 1908 il passe une année à suivre les cours de l'Académie de Florence[511]. Difficile de dire précisément ce que ce sculpteur a retiré de son séjour italien : il n'a rien exposé, ni en France, ni en Italie, ni en Allemagne, ni en Russie ou même en Ukraine avant 1914. Mais il est d'ores et déjà significatif de constater que, pour lui, l'Italie n'a été qu'une brève étape dans un itinéraire international plus long.

C'est la même caractéristique qui marque le parcours de formation de Konstantin Rauš von Traubenberg, sculpteur d'origine estonienne. Il se dirige tout d'abord vers Munich, comme Babinskij, non à l'Académie pour sa part mais à l'école d'Ažbe, avant de suivre les cours d'Hildebrand à Florence[512]. Il est probable que Rauš von Traubenberg, s'il a étudié auprès du célèbre sculpteur, ne l'a pas fait dans le cadre officiel de l'Académie de Florence[513]. Il reste qu'il ne passe qu'un an en Italie avant de se diriger vers Paris, où il commence à exposer ses œuvres en 1907.

Le cas de Teodor Zalkalns, artiste d'origine lettone, est lui aussi éclairant. Son parcours respecte la même logique, puisque, formé en premier lieu à l'École de dessin de Riga, puis à l'École centrale de dessin technique Stieglitz à Saint-Pétersbourg, et après être passé à Paris auprès de Bourdelle et Dubois, il se rend tardivement en Italie : c'est seulement en 1907-1908 qu'il s'établit à Florence pour s'y familiariser avec le travail du marbre[514]. Il est alors âgé de 31 ans, et a passé les cinq années précédentes dans l'empire russe, travaillant comme enseignant à l'École des arts industriels d'Ekaterinbourg. Par conséquent, il est intéressant de voir qu'un sculpteur qui a théoriquement terminé sa formation artistique plusieurs années auparavant peut avoir le désir d'acquérir de nouveaux savoirs professionnels à l'étranger alors que sa carrière est déjà bien entamée. C'est également le cas, quelques années plus tard, pour le sculpteur Stepan Er'zâ : originaire de Mordovie, élève de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou jusqu'à 1907, il part ensuite pour l'Italie, où il ne se forme pas mais

[511] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 142, et registres d'inscription des Académies de Münich et Florence.

[512]Mentionné dans l'article suivant : RATISLAVOV, A., « L'usine de porcelaine et de sculpture du baron Rausch von Traubenberg », in Sergej Konstantinovič MOKOVSKIJ (ed.), *Apollon*, Saint-Pétersbourg, Âkor′, 1909.1913, n°1, p. 5-11.

[513] En effet nous n'avons pas retrouvé son nom dans les registres d'inscription de cette institution.

[514] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.* p. 70.

travaille et expose, avant de se diriger vers Paris. Et c'est seulement en 1914, à 38 ans, qu'il s'installe à Carrare pour y apprendre les techniques relatives à la taille du marbre[515].

Autre coïncidence amusante : un des élèves de Zalkalns à Ekaterinbourg n'est autre qu'Ivan Šadr, né pour sa part en 1890 et qui, après quelques années de formation en province, puis à Saint-Pétersbourg à la Société impériale d'encouragement des arts, finit par trouver le moyen de partir à l'étranger en 1910 grâce à une subvention de sa ville natale, Šadrinsk. Son choix est de se diriger vers Paris en premier lieu. Mais avant de revenir en Russie, il s'installe pendant un an à Rome où, selon les différentes sources, il travaille essentiellement à copier les chefs-d'œuvre de la peinture de la Renaissance qu'il peut observer à l'Académie (sans qu'il soit précisé laquelle), à esquisser quelques paysages romains à l'aquarelle[516], ou encore à étudier l'art et l'histoire à l'Académie anglaise, à la bibliothèque royale ou en observant tous les monuments de la ville éternelle[517]. Il semble bien que le sculpteur en apprentissage n'ait pas du tout pratiqué son art lors de son séjour en Italie, comme s'il revenait aux premiers pas de sa formation à base de copies et de dessins, alors que, lors de la période précédente, c'est justement pour étudier la sculpture auprès de Bourdelle qu'il s'était rendu à Paris.

Ainsi, ces quatre sculpteurs, Babinskij, Rauš von Traubenberg, Zalkalns et Šadr, sur le cas desquels nous aurons l'occasion de revenir, sont assez représentatifs, finalement, du devenir de l'Italie comme lieu de formation des sculpteurs : loin d'être une destination privilégiée, comme elle avait pu l'être pour les pensionnaires de l'Académie jusqu'au début des années 1890, elle ne voit plus son sol foulé que brièvement par des artistes qui, s'ils y vont de moins en moins souvent pour s'y former, ne voient en elle quand c'est le cas qu'une étape, toujours courte, au sein d'une parcours plurinational.

III. Paris et les jeunes sculpteurs

A. 1900 : un pensionnaire de l'Académie à Paris

Contrairement aux peintres pensionnaires de l'Académie, les sculpteurs choisissent exclusivement Rome comme destination au XIXe siècle. Or, cela n'était pas une destination obligatoire, et certains artistes avaient posé leurs valises dans d'autres villes européennes.

[515] Voir l'autobiographie succincte du sculpteur, écrite en 1951 et publiée en 2006 : *S. Er'zia : al'bom*, Saransk, Mordovskoe knižnoe izd-vo, 2006, 292 p.

[516] Lûdmila DORONINA, *Mastera russkoj skul'ptury XVIII-XX vekov Tom 2 Skul'ptura XX veka*, Moscou, Belij Gorod, coll. « Enciklopedia novogo iskusstvo », 2008, 1 vol. (511) p.

[517] Souvenirs de Šadr lui-même, écrits en 1938 et édités dans : O. p. VORONOV (ed.), *Šadr [Ivan Dmitrievič] literaturnoe nasledie*, Moscou, Izobrazit. iskusstvo, 1978, 1 vol. (254) p.

Dans une lettre destinée à l'Académie Popov énumère les pensionnaires présents à l'étranger avec leur localisation au début des années 1870 : Ŝeling, Mesmaher, Čižov, Orlovskij, Peterson et Kosov sont à Rome, Kocev et Semiradskij à Munich, Dmitriev-Orenburgskij à Düsseldorf, et Harlamov à la Hague[518]. Bien sûr, il se peut qu'il s'agisse de séjours temporaires, mais il n'en reste pas moins que ce ne sont jamais des sculpteurs qui séjournent ailleurs qu'en Italie.

Or, c'est à Paris que se dirige un des derniers pensionnaires de l'Académie impériale en sculpture : il s'agit de Leonid Šervud, né en 1871 et qui reçoit la grande médaille d'or, synonyme de pensionnat, en 1898. Il commence donc son voyage en 1899, passant par la Pologne, Munich, puis séjournant quelques temps en Italie où, sur les conseils du prince Trubeckoj, qui enseignait depuis peu la sculpture en Russie, il prend contact avec l'art italien contemporain :

> « P. Trubeckoj, dont j'avais auparavant fait la connaissance, m'avait particulièrement recommandé Milan, ou il avait lui-même vécu et travaillé. À Milan se trouvait un groupe d'artistes impressionnistes, dont je me sentais proche des tendances artistiques. Avant Milan, je passai à Venise, puis à Florence. (…) dans cette ville, c'était comme si la sculpture sortait des musées dans les rues »[519].

En somme, le jeune sculpteur profite du paysage artistique évoqué devant lui par Trubeckoj, puis prend connaissance des grands chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance. Mais malgré les recommandations de son professeur, c'est vers Paris que le regard Šervud se tourne avec la plus grande avidité, comme il le confirme dans ses souvenirs : « Je voulais travailler sous la direction de Rodin, aller à Paris, qui était alors la capitale mondiale de l'art et où, l'année suivante, 1900, devait s'ouvrir l'exposition artistique universelle »[520]. Les raisons qu'il évoque ici sont de celles traditionnellement invoquées pour expliquer l'attractivité de Paris pour les artistes au tournant du siècle, à savoir la figure déjà centrale de Rodin, et la vision de Paris comme centre artistique de rang mondial, symbolisé par l'exposition universelle de 1900. Le jeune artiste va donc passer deux années à Paris, où il fréquente notamment l'Académie Julian, rend visite à Rodin et suit quelques cours de Bourdelle en 1900, parcours finalement bien proche de beaucoup de ses collègues non-pensionnaires.

Mais si Paris semble capter l'attention des jeunes sculpteurs aux alentours de la fin des années 1890 par les promesses de formation professionnelle et artistique qu'elle offrait, cette attraction n'est pas alors une nouveauté. Il convient maintenant de revenir sur nos pas et

---

[518] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14 «п», (1863), д. 74, л. 70.
[519] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, *op. cit.*, p. 28-29
[520] *Ibid.* p. 30-31

d'observer l'évolution de la présence des sculpteurs russes en formation à Paris depuis les années 1870

B. Une très faible attractivité dans les années 1870 et 1880

Le moins que l'on puisse dire, c'est que les sculpteurs russes ne se bousculaient pas au portillon parisien au début des années 1870. Comme nous l'avons déjà remarqué, le seul sculpteur présent à Paris à ce moment-là pour y recevoir un enseignement artistique est Ober, alors en rupture de ban avec l'Académie impériale où il avait refusé de terminer son cursus, pour gagner Paris et les cours dispensés par Barye au Museum. Mis à part lui, rares sont les sculpteurs à faire le déplacement. Les livrets de salon de la Société des artistes français nous renseignent sur quelques artistes de nationalité russe en formation auprès d'un maître parisien[521]. Ober mis à part, les seuls sculpteurs en formation à Paris dans les années 1870 sont deux femmes, dont le lien de parenté est évident : Liouda et Valentina Dombrowskaya, qui se définissent dans le livret comme nées dans l'empire russe, à Vilnius (Wilna), et se disent élèves d'Hélène Bertaux, entre 1878 et 1879. Cette dernière avait en effet créé une académie où les femmes pouvaient accéder à des cours de sculpture, contrairement à l'École de Beaux-Arts dont les portes leurs étaient encore fermées, et qui visiblement était assez fréquentée dès les années 1870[522]. Valentina, sans doute la plus douée ou déterminée des deux, profite également de l'enseignement de Frémiet, de 1879 à 1884, peut-être au Museum, où Frémiet a remplacé Barye à sa mort en 1875[523]. Elle se spécialise dans la sculpture animalière.

Petit à petit, le nombre d'élèves sculpteurs russes dans la capitale française se renforce, selon plusieurs logiques. Dans les années 1880 et 1890, ils se partagent entre des maîtres français, que ce soit dans les différentes écoles et académies ou dans des ateliers privés, et des réseaux essentiellement russes autour de sculpteurs émigrés. Ce n'est qu'à partir des années 1900 que la forte augmentation du nombre des artistes russes à Paris bouleverse complètement la donne.

---

[521] Dans les livrets est mentionné le nom du maître dont le sculpteur est ou a été l'élève, sans que l'on sache précisément si cela est toujours effectif, ni dans quel cadre ces enseignements ont eu lieu, que ce soit des cours particuliers ou des cours dispensés dans l'une des académies parisiennes où exerçaient certains des maîtres nommés.

[522] p. 15.

[523] ASSOCIATION GENERALE DES CONSERVATEURS DES COLLECTIONS PUBLIQUES (FRANCE). SECTION (NORD-PAS-DE-CALAIS) (ed.), *De Carpeaux à Matisse la sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France trésors des musées du Nord de la France [exposition itinérante organisée par l'] Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais*, Lille, Éditions de l'Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1982, 1 vol. (345) p. 28.

C. Elèves russes, maîtres français

Dans les années 1880 et 1890, on trouve parmi les artistes russes qui exposent aux différentes manifestations artistiques des sculpteurs ayant suivi les enseignements de sculpteurs français. Parmi les premiers qui mentionnent un maître français, on trouve Léopold Sinayeff-Bernstein, né à Vilnius en 1864 et arrivé en France en 1882[524]. Il commence dès lors à suivre les enseignements de Jules Dalou, ce qu'il mentionnera plus tard dans les notices du livret des Salons des Artistes français où il expose ses œuvres à partir de 1889. Lorsque, des années plus tard, une jeune peintre ukrainien, Nûrenberg, lui rend visite à Paris en 1911, le vieux sculpteur se remémore ses années de formation à Paris : « j'ai travaillé comme un diable, je maigrissais, j'avais faim... autour de moi, Paris bruissait avec ses cafés, ses restaurants, ses expositions, ses salons, et moi je travaillais. Les critiques n'aiment pas parler de cela, et ne savent pas »[525]. Il semble que ce soit le lot des sculpteurs débarquant à Paris sans les subsides d'un mécène où de l'Académie impériale que de subir une précarité particulièrement handicapante : les succès futurs n'en sont que plus méritoires de ce point de vue.

Cinq autres sculpteurs russes sont élèves à Paris de maîtres français dans les années 1880[526], ils seront onze dans les années 1890[527], et quatorze entre 1900 et 1914[528]. Parmi eux, une majorité sont élèves dans une des académies d'enseignement artistique, que ce soit l'École des Beaux-Arts, l'École des arts décoratifs, les Académies Julian, Colarossi ou Cormon. Les autres ne font que mentionner le nom de leur maître dans leur notice de Salon. Parmi eux, aucune préférence n'émerge : les sculpteurs russes n'avaient d'autres préférences que celles des opportunités, lorsqu'il s'agissait de se choisir un maître français. Ainsi, on retrouve une quantité de noms étendue – Jouant, Levasseur, Dumont, Langeron, Mercié, Millet, Jorigny, Thomas, Jerdelet, Puech, Meunier[529] – sans qu'aucun n'ait plus d'un ou deux élèves russes durant la période étudiée. Les jeunes sculpteurs russes de la capitale française ne se distinguent pas vraiment de leurs collègues français. En revanche, quelques-uns vont faire spécifiquement appel à des sculpteurs russes établis dans la capitale : contrairement à la

[524] Amšej NURENBERG, *Odessa-Pariž-Moskva: vospominaniâ hudožnika*, Moscou, Mosty kul'tury, 2010, 612 p.p. 603.
[525] *Ibid.*, p. 100.
[526] Cahensky, Bernstamm, Bapkina, Feinberg et Safonov.
[527] Butensky, Feinberg, Goldehorn, Goussak, Gabovitch, Kaplan, Schatz, Svirskaâ, Yampolski, Safonov, Pachtchenko
[528] Blokh, Dolgorouki, Meŝaninov, Loutchanski, Grun, Kraht, Orloff, Raphael-Schwarz, Roukhomovski, Sud'binin, Čajkov, Zagorodnûk, Asmolovn Lipšic.
[529] On n'a pas distingué, ici, les enseignements dans le cadre d'une institution ou dans un cadre privé.

plupart des artistes mentionnés précédemment, il s'agit surtout de sculpteurs qui arrivent directement de Russie

1. Antokol'skij, référence des sculpteurs russes à Paris

Quelques jeunes sculpteurs vont faire le choix de profiter des enseignements des sculpteurs russes installés à Paris, que ce soit de l'ordre des simples conseils au néo-arrivant ou de cours plus réguliers et poussés. Deux noms émergent principalement, ce sont Mark Antokol'skij et Naum Aronson. Deux raisons peuvent avoir poussé les apprenti-sculpteurs à faire ce choix : la question de la langue et celle de la communauté, dans la mesure où il s'agit dans les deux cas de sculpteurs juifs. Ils font d'ailleurs écho dans leurs œuvres de leur préoccupation des persécutions subies par la communauté juive, que ce soit en Russie lors des pogroms des années 1890 et 1900 en Russie, ou de l'Affaire Dreyfus en France. Déjà, à peine arrivé en Italie, Antokol'skij se plaignait du sourd antisémitisme des amateurs compatriotes :

> « Il y a beaucoup de Russes ici [à Rome]. On dit en particulier qu'il n'y en a jamais eu autant que cet hiver. J'ai souvent des visiteurs, mais j'avoue qu'ils m'insupportent déjà et que je sens la bile monter en moi, surtout lorsque de pieux aristocrates, de façon plus impertinente encore qu'un malappris, me demandent ''Ah, mais dites-moi, vous ne seriez pas juif par hasard ?'' etc… Mais qu'ils aillent au diable »[530].

Antokol'skij travaille d'ailleurs à plusieurs moments de sa carrière à des œuvres dont le thème se rapporte à la judéité. Ainsi, il élabore durant de longues années, sans jamais l'achever, un relief ayant pour sujet l'Inquisition s'introduisant chez des Juifs, et achève en 1881 une statue de *Spinoza.* Il lui semble tout naturel de venir en aide à ses coreligionnaires, si maltraités dans le monde de la sculpture russe. Il prend d'ailleurs sous son aile dès le début des années 1870 un très jeune garçon, Il'â Gincburg, qui l'accompagne quelques mois en Italie au début des années 1870, avant de retourner à Saint-Pétersbourg, puis de revenir profiter des conseils et de l'hospitalité de son mentor, cette fois-ci à Paris, au cours de l'année 1881[531]. Il rencontre d'ailleurs, dans l'atelier d'Antokol'skij rue Bayen, un autre jeune sculpteur du nom de Zilberman, dont le destin étrange frappa Gincburg : ayant hérité d'une usine en Russie, dans le gouvernement d'Orel, il était parti tenter sa chance à Paris, mais celle-ci ne lui avait pas souri dans la mesure où une grave maladie l'avait conduit à l'hôpital. Un des membres des cercles intellectuels russes de la capitale l'y ayant découvert, il l'emmène chez Antokol'skij, preuve que le sculpteur bénéficiait d'une réputation de bienfaiteur. Ce dernier repère vite chez

[530] Lettre à Stasov du 31 février/11 mars 1871, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 11.
[531] Il 'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 68-71.

le jeune homme des talents pour le modelage, et le considère dès lors comme son élève. C'est ainsi que Gincburg le rencontre et devient son ami[532].

D'autres compatriotes vont bénéficier de l'enseignement d'Antokol'skij et en faire mention dans les notices des livrets des salons artistiques auxquelles ils ont l'occasion d'exposer leurs œuvres : c'est le cas d'Alexandre Martyn en 1888, de Julia Neva et d'un(e) certain(e) Quenzbouri en 1891, de Boris Schatz entre 1892 et 1894. Le sculpteur mentionne parfois dans sa correspondance des éphémères élèves plus ou moins talentueux, recueillis par compassion : en 1878, il mentionne deux très jeunes hommes dont il croit discerner le talent, deux orphelins juifs de Russie, dont l'un est notamment recommandé par Ivan Tourguenev. Ce dernier leur déniche une bourse, quant au sculpteur il les héberge et les fait travailler sous sa direction[533]. Antokol'skij fait également allusion, en 1891, à une élève qui doit exposer ses œuvres à l'Académie impériale : il s'agit de la princesse Šahovskaâ, qui effectivement prend part à l'exposition pétersbourgeoise. Il est cependant difficile de déterminer si cette artiste a été l'élève du maître en Russie, lors de ses fréquents séjours à Saint-Pétersbourg, ou à Paris. Mais on peut au moins en conclure qu'en ce qui le concerne, Antokol'skij, s'il est particulièrement bienveillant envers les jeunes sculpteurs juifs et/ou pauvres, n'est pas hostile non plus à prendre des élèves en dehors de toute intention désintéressée.

Une dernière preuve de l'aura dont bénéficiait ce sculpteur pour les Russes arrivant à Paris est le comportement d'Anna Golubkina: lors de son deuxième séjour dans la capitale française, elle semble le mettre sur un pied d'égalité avec Rodin. Elle expose sa stratégie dans une lettre à sa sœur en décembre 1897 :

> « Je travaille sur une tête et un bras pour les montrer à Rodin et à Antokol'skij (…). Rodin est extraordinairement intelligent, il m'a donné une chose très dure et très utile à faire, personne ne m'avait encore dit de faire ça, et je n'ai jamais fait de main et cela me fait peur (…). Rodin et Antokol'skij vont décider. Après eux, je pourrai préciser combien de temps il faudra que je reste ici »[534].

Le sculpteur d'*Ivan le Terrible* est resté une référence pour les sculpteurs russes, il leur apparait visiblement comme une boussole au sein du monde artistique parisien. La déception allait cependant vite frapper la sculptrice, déception qui affleure dans le récit lapidaire qu'elle fait de sa rencontre avec lui :

---

[532] *Ibid.*, p. 70. On ne trouve cependant nulle trace de ce sculpteur « prometteur » dans les expositions parisiennes ou russe au cours des années suivantes.

[533] Lettre à Stasov, 16 janvier 1878 : Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 353.

[534] Lettre à sa sœur Aleksandra datée de décembre 1897, in Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1983, 1 vol. (420) p. 33.

> « Je suis allée il y a peu voir Antokol'skij. Il m'a fait quelques remarques générales, assez contradictoires, et ce fut tout. Je ne sais pas comment ça sera auprès de Rodin. Samedi, je retourne chez lui (…). J'espère qu'il me donnera quelque conseil pertinent »[535].

La comparaison entre les deux sculpteurs a fait long feu. Antokol'skij n'a pas saisi l'étendue du talent de Golubkina. Comment aurait-il pu, lui le réaliste historiciste soucieux de la véracité du moindre détail, saisir cette personnalité artistique si différente de lui, aux aspirations si éloignées de ce qui furent les siennes tout au long de sa carrière ? Mais il n'empêche que le vieux sculpteur avait, depuis son arrivée à Paris en 1877, occupé une place primordiale pour le monde de l'art russe à Paris. Il le devait certes à son parcours jalonné de succès durement acquis, mais aussi à sa participation active aux réseaux d'entraide des artistes russes à Paris.

2. La constitution d'un premier réseau d'artistes russes à Paris

Conscient des difficultés matérielles et morales des artistes russes qui voulaient tenter leur chance à Paris pour y bénéficier d'une formation professionnelle de qualité, Antokol'skij se lance, avec d'autres artistes russes, dans la réalisation d'un projet qui lui tiendra à cœur durant de longues années, à savoir celui de la création d'une association d'aide aux artistes russes présents dans la capitale française. Il l'évoque dès le mois que décembre 1877, alors qu'il vient de s'installer définitivement à Paris. Il envisage de créer, avec l'aide des éminents russes présents à Paris, comme l'écrivain Tourguenev, le peintre Bogolûbov ou encore le banquier – un de ses mécènes et amis – Horace Gincburg, une société destinée à rapprocher les artistes russes vivant à Paris, les aider à vendre leurs œuvres, organiser des expositions d'artistes russes. Il prévoit de financer le tout par une cotisation de vingt-cinq francs par an pour tous les membres[536].

Le projet atteint très rapidement une grande précision dans l'imagination ardente du sculpteur : d'après ses dires, à la fin du mois de décembre 1877, ont promis de participer financièrement à la société l'ambassadeur, mais aussi la famille Gincburg à la hauteur de 1000 francs. Des loteries, des concerts des expositions seraient organisés, dont un pourcentage des recettes reviendrait à l'association. La priorité, selon lui, est d'acquérir un lieu pour l'association, d'y installer une bibliothèque : 20% du budget serait donc attribué à la bibliothèque, 80% à l'achat d'un fonds de 25 000 livres, puis, quand cet objectif sera atteint,

[535] Lettre à sa sœur Aleksandra, datant de janvier 1898. *Ibid.*, p. 33.

[536] Lettre à Stasov, décembre 1877, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 336.

on n'affecterait plus que 15% à la bibliothèque, et 30% seraient retournés à l'ambassadeur pour subvenir aux artistes russes dans le besoin. Le reste irait à l'association[537].

On comprend donc qu'il s'agissait, pour ce qui concerne l'aide aux artistes, de se substituer en quelque sorte à l'Académie impériale qui réservait ses subsides à ses propres pensionnaires. Le financement par le biais privé était la solution naturellement privilégiée par Antokol'skij, lui qui ne fut jamais pensionnaire de l'Académie, eut longtemps des rapports conflictuels avec elle, et dut son salut à la générosité de mécènes tels que P. Tret'âkov, et surtout le banquier H. Gincburg. Il avait été aidé, d'ailleurs, par Bogolûbov pour trouver un atelier à son arrivée à Paris[538].

Son entremise permet donc, dès 1878, à aider ses jeunes compatriotes : les deux jeunes Juifs qu'il accueille cette année-là dans son atelier reçoivent une bourse directement des mécènes qu'il leur a trouvés : Osip Gincburg, frère d'Horace, fournit 50 roubles par mois, et I. Tourguenev 20 roubles. Cette situation informelle ne dure pas, dans la mesure où les statuts de la Société d'entraide et de bienfaisance des artistes russes à Paris sont adoptés, et 10 000 francs sont d'ores et déjà récoltés. La moitié, dit Antokol'skij, est envoyée aux blessés – sans doute ceux de la guerre russo-turque, preuve que la société n'était pas centrée uniquement sur les cercles artistiques[539].

L'existence de la Société n'empêche pas Antokol'skij de se démener plus particulièrement pour venir en aide à des sculpteurs juifs, avec plus ou moins de bonheur. À son ami Stasov il adresse les mots suivants en octobre 1878 :

> « Peut-être que vous trouverez quelque garçon talentueux parmi les Juifs, et surtout, quelqu'un de bien, à qui cela est nécessaire : je connais un monsieur qui serait prêt à donner 100 francs par mois, seulement à la condition que je réponde du fait que de ce jeune homme sortira un bon artiste et un honnête homme. Reconnaissez que c'est une condition très délicate. Voyez-vous, je suis tombé il y a peu sur un jeune garçon, talentueux, je lui ai obtenu 50 francs par mois, en sus desquels Tourguenev et moi lui donnons 30 francs, mais il s'est avéré être un roublard, non sans capacités, mais je m'en lave les mains »[540].

Malgré ces quelques déboires, la Société obtient une consécration en 1879 lorsque le tsarévitch Alexandre (futur Alexandre III) visite une exposition qu'elle organise en son honneur le 7 novembre 1879[541]. Le baron Gincburg finance et accueille chez lui l'exposition, et Antokol'skij est charmé par le tsarévitch, le fils de son premier bienfaiteur Alexandre II:

---

[537] *Ibid.*, p. 345.

[538] Lettre à Kramskoj, 8/20 octobre 1877, *Ibid.*, p. 333.

[539] Lettre à S. Mamontov, printemps 1878, *Ibid.*, p. 363.

[540] Lettre à Stasov, 21 août 1878, *Ibid.*, p. 374.

[541] « Le Grand-Duc héritier était de passage à Paris, on a voulu lui montrer une exposition organisée en moins de vingt-quatre heures. Au 18, rue de Tilsitt, elle est donnée dans le local offert à la société par le baron Horace

> « Je peux vous dire sans la moindre exagération que nos hôtes, en particulier le tsarévitch, ont charmé tout le monde, tant ils ont été simples, bons et affables. Tous les hôtes ont reçu de nous le titre de « membres d'honneur », et le tsarévitch a déjà pris sous sa protection la jeune société. Tout ceci est pour nous important, parce que beaucoup avaient avec nous des relations méfiantes, et parfois antipathiques, soupçonnant que notre société ne soit propagandiste etc...; maintenant les membres poussent comme des champignons, et partant, les moyens »[542].

Ainsi l'approbation de la famille impériale, même si cette dernière ne fournit pas directement de financement, va dans le sens d'une reconnaissance officielle de la Société. Rappelons que l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg était sous l'autorité du ministère de la cour impériale, et que, par conséquent, rien de ce qui était du domaine artistique ne pouvait être reconnu sans son aval. L'évènement parisien et le parrainage du grand-duc n'étaient donc pas sans importance pour la jeune structure : le baron Gincburg, dans l'euphorie du moment, promet de financer les études de trois étudiants en art qui viendront à Paris, sous la protection bienveillante d'Antokol'skij et Bogolûbov.

Nous reviendrons plus tard sur le rôle que tint cette société dans l'optique des expositions qu'elle se proposait d'organiser. Pour ce qui concerne son action dans la formation des jeunes sculpteurs, elle se contentait donc – mais c'était déjà une merveilleuse opportunité pour certains – de leur venir en aide financièrement, pour qu'ils puissent bénéficier de l'enseignement des maîtres qu'ils s'étaient choisis, la maîtrise de la langue les portant souvent à se diriger naturellement vers des compatriotes.

Il'â Gincburg fut sans doute un des sculpteurs russes à qui cette société fut des plus utiles. Il raconte dans ses souvenirs, publiés une première fois en 1908, son expérience parisienne parmi les membres de cette société. Un passage un peu long donne le détail des activités de la société :

> « Tous les mercredis, je me rendais à la Société des Artistes russes, le club russe, comme on l'appelait. Il se trouvait dans l'hôtel du baron Gincburg, au 7, rue de Tilsitt, très près de chez moi et de chez Antokol'skij. Là se réunissaient presque tous les artistes russes vivant à Paris (…). Les soirées passaient très gaiment, en dessin, conversations ou thé (…). Tourguenev était aussi du club, même s'il n'y venait pas toujours. Mais quand il apparaissait, tous l'entouraient et buvaient chacune de ses paroles. L'âme de ces soirées, c'était toujours Bogolûbov. C'était comme s'il était la grande force de la Société. Plus que tous il parlait et racontait, plus que tous il savait ce qui se passait à Paris ou à Saint-Pétersbourg. Ayant des connaissances tant dans les hautes sphères françaises que russes, il faisait beaucoup pour les jeunes artistes russes dans le besoin. Il leur obtenait des bourses et du travail, et les artistes confirmés utilisaient souvent ses services (…), il obtenait pour certains des commandes, et parfois des récompenses »[543].

Gunzbourg, ancien atelier de son fils Marc mort à vingt ans. Une quarantaine de toiles, autant d'aquarelles et quelques céramiques peintes furent présentées », in *La Chronique des arts et de la curiosité*, Paris, France, Gazette des beaux-arts, n°34, 8 novembre 1879, p. 1.

[542] Lettre à Stasov, reçue le 6 novembre 1879, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 388.

[543] Il 'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 74-75.

L'animateur principal de cette société est donc sans conteste le peintre Aleksej Bogolûbov (1824-1896), fort introduit dans les milieux artistiques parisiens, entremetteur au profit (ou en défaveur) de ses compatriotes, que ce soit à Paris ou à Saint-Pétersbourg[544], et non Antokol'skij qui, d'après les dires d'Il'â Gincburg, n'apparait guère à ces soirées du mercredi. Il fait part de sa déception à Stasov en ce qui concerne les objectifs de la société en terme de formation des jeunes artistes russes dans une lettre du printemps 1881 : un des jeunes gens envoyés étudier à Paris est malheureusement décédé, déplore-t-il, avant d'ajouter, pessimiste :

> « Le projet que nous avions fait bat sérieusement de l'aile. Les quatre que j'ai eus par ailleurs ne sont pas fainéants et ne se plaignent pas, mais ils sont trop mal préparés (…). Certains disent que le travail artisanal est meilleur à apprendre en Russie même. L'un est retourné chez lui, un autre a changé de métier, bref, sur les quatre, il n'en reste pas un seul »[545].

En résumé, l'ambition de la Société d'offrir un cadre propice à l'accueil des futurs artistes désireux de se former à Paris se révèle un relatif échec. Il'â Gincburg revient sur l'évolution de ce « club », comme il l'appelle, au cours des années 1880, il parle d'une ambiance délétère, de jalousies, rancœurs et mauvais procédés. Ainsi, à l'occasion d'un concours artistique organisé lors d'une des soirées du mercredi, Bogolûbov se vexe comme un enfant parce que le premier prix ne lui échoit pas, les membres du jury ayant préféré l'accorder, avec la somme d'argent qui allait avec, aux jeunes artistes Pohitonov[546] et Gincburg qui en avaient bien besoin[547]. La sourde animosité entre Bogolûbov et Antokol'skij se révèle dans une lettre de ce dernier où il interroge l'opportunité d'envoyer des apprentis sculpteurs en Russie :

> « J'ai aussi entendu dire que Bogolûbov intrigue beaucoup pour créer une académie russe à Paris, sur le modèle de l'académie de France à Rome. (…). C'est miraculeux, vraiment – les Français envoient leurs pensionnaires à Rome, et nous vers les Français. Si les Français sont pour nous une autorité, il ne nous reste qu'à faire ce qu'ils font eux-mêmes, sinon autant donner de l'avoine à une oie. Il nous est nécessaire avant tout de former des gens, des artistes mûrs, et alors l'envoi à l'étranger se réglera de lui-même »[548].

Antokol'skij, tenu loin de sa patrie tant pour des raisons de santé que par les intrigues qui, dit-il incessamment, l'y attendent alors qu'il ne vit que pour elle, en est à se demander quelle est l'utilité du voyage à l'étranger pour des jeunes artistes en formation. Pour lui la question est tranchée : il est nuisible pour un jeune artiste, encore en formation et donc influençable, de partir hors de sa Russie natale. Et l'état actuel de la formation des jeunes sculpteurs dans les

---

[544] Nous reviendrons plus tard sur son rôle dans la carrière du sculpteur Léopold Bernstamm.

[545] Lettre à STasov, 3 avril 1881. Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 422.

[546] Ivan Pohitonov (1850-1923), peintre paysagiste.

[547] Il 'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 78

[548] Lettre de septembre 1890 à Stasov, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 676.

institutions russes officielles ne permet en aucun cas de former des sculpteurs de façon satisfaisante pour ce faire.

La Société s'étiole donc progressivement dans les années 1890, et ne se relèvera pas de la mort de Bogolûbov en 1896 et d'Antokol'skij en 1902[549]. Elle existe toujours en 1900, présidée en 1900 par le peintre Harlamov, avec sa centaine de membres cotisants et ses trois mille roubles de subventions de la maison impériale : mais il est clair qu'elle n'a plus aucun intérêt pour les artistes russes qui affluent alors à Paris[550].

3. Naum Aronson, relève d'Antokol'skij à Paris ?

Né en 1872 dans l'empire russe, dans ce qui est la Lituanie actuelle, Naum Aronson s'établit très tôt à Paris, n'ayant pas encore atteint sa vingtième année. En effet, après avoir fréquenté pendant deux ans l'école de dessin de Vilno (1889-1891) auprès de Trutnev, il essuie un refus de la part de l'Académie impériale et s'en va donc tenter sa chance à Paris en 1891[551]. Il subit tout d'abord une situation des plus précaires, dormant dans la rue les premiers temps et souffrant de la faim[552], avant d'intégrer l'École des arts décoratifs tout en fréquentant l'Académie Colarossi et en travaillant comme tailleur de pierres dans un atelier pour gagner sa subsistance[553].

Aronson est le premier sculpteur russe à fréquenter l'École des arts décoratifs à Paris, amorçant une tendance qui se confirmera au cours des années 1890 et 1900. Il y reste quatre ans, avec parmi ses maîtres le sculpteur Hector Lemaire, qui y enseigne à partir de 1893[554].

Aronson commence à exposer ses œuvres à partir de 1897 aux salons annuels de la Société nationale des beaux-arts. Il s'impose peu à peu comme l'un des artistes russes de référence pour les artistes tout juste arrivés de son pays natal, comme le fut Antokol'skij durant les deux décennies précédentes. Les deux artistes ne se connaissaient que de réputation, comme en

---

[549] In TOLSTOÏ, Andrej, « L'art russe à Paris. Histoire des liens artistiques franco-russes dans les années 1890 et 1900 », in *РОССИЯ - ЕВРОПА. Из истории рус.-европ. художж. связей XVIII - нач. XX вв. Сб. ст*, M, НИИ теории и истории изобразискусств, 1995, p. 161.

[550] Jean-Claude MARCADE, « L'avant-garde russe à Paris, quelques faits méconnus ou inédits sur les rapports artistiques franco-russes avant 1914 », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979, n°2, p. 178.

[551] Article « Aronson, Naum Lvovič », in AKADEMIA HUDOZESTV SSSR, *Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 4 kn. 1 Eleva-Kadyšev*, *op. cit.*

[552] Aeksandra DANILOVA, « La sculpture de l'École de Paris », in *Парижская школа. [из музейных и частных собраний Франции, Швейцарии и России каталог выставки*, Москва, СканруС, 2011., p. 45.

[553553] Article « Aronson, Naum Lvovič », in AKADEMIÂ HUDOŽESTV SSSR, *Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 4 kn. 1 Eleva-Kadyšev*, *op. cit.*

[554] ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES ARTS DECORATIFS (PARIS), *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, Ecole nationale supérieure des arts décoratifs, coll. « Le journal de l'ENSAD », 2004, 1 vol. (228) p. 219-220.

témoignent les jugements peu élogieux portés par Antokol'skij sur son compatriote, né vingt ans après lui dans la même province de l'empire. En réponse à son ami Stasov, sans doute frappé par la réputation d'Aronson qui n'avait pas encore exposé en Russie (il ne le fera qu'à partir de 1901), Antokol'skij ironise amèrement :

> « Vous me parlez du sculpteur Aronson. Je ne le connais pas, je connais seulement son œuvre. D'elle, je peux dire que s'il étudie encore, peut-être qu'il en sortira quelque chose de bien (même s'il n'y aura rien de grand). S'il finit ses études [sic], il sera un artiste non sans capacités, mais pas un grand artiste. Pour un grand malheur, les journaux, comme celui de M. Z., le représentent en génie (et pas que lui), et ce n'est pas lui rendre service. Je répète que je ne connais pas Aronson, mais je connais d'autres artistes qui lui ressemblent, tous portées aux nues par M. Z., et tout ce que je peux dire, c'est mon amère compassion parce que dans cette pure sphère de l'art ont fait irruption de dégoutants microbes. Je ne m'étonne pas qu'Aronson soit allé chez L.N. Tolstoï, mais je m'étonne que Tolstoï donne sa physionomie à écorcher à divers artistes, talentueux et non talentueux. Ou bien cela correspond-il à la doctrine de la non-violence ? »[555].

En termes artistiques, le fossé est aussi grand qui sépare Antokol'skij d'Aronson que de Golubkina. Ces sculpteurs ne se fréquentent pas, malgré leurs quelques points communs : tous deux juifs et attachés à leur judéité, ils partagent la compassion pour les souffrances des faibles, qu'ils expriment à travers leurs œuvres. Ainsi Aronson expose un *Martyr* (1898), *Douleur* (1901), *Les Abandonnés* (1904), *Aux innocents* et *Prolétaire* (1907)[556]. Ces thèmes de prédilection auraient dû rapprocher également Aronson de la révolutionnaire Golubkina. Ils se croisent également à Paris lorsque l'artiste de quarante ans revient à Paris en 1904. On se souvient que, lors de son deuxième séjour en 1897-1898, elle était allée voir en premier lieu Antokol'skij et Rodin. Cette fois-ci, elle va voir Aronson également. Antokol'skij est mort depuis deux ans, mais elle persiste à rendre visite aux sculpteurs russes de la capitale française pour leur demander conseil. Elle va d'abord chez Léopold Sinayeff-Bernstein, comme le fera une décennie plus tard le jeune peintre Nûrenberg que nous avons évoqué plus haut. Puis elle se rend chez Aronson, sur lequel elle aura par la suite les mots suivants : « Eh bien, que dire à propos d'Aronson ? Tout est bien, tout est à sa place ». Mais ni lui, ni Bernstein ne sont, selon elle, capables de lui dire autre chose que « ah, oui, ce que vous faites ce n'est pas mal »[557].

Malgré ces jugements de valeur, on comprend toutefois que la figure d'Aronson devient une référence pour les néo-arrivants, comme le fut en son temps Antokol'skij.

---

[555] Lettre à Stasov, reçue le 12 juin 1900, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 878.

[556] Voir à ce propos l'article de Dominique JARRASSÉ, « Naoum Aronson, un sculpteur symboliste russe à Paris », in Dominique JARRASSE, John E. MALMSTAD et Jean-Claude MARCADE (eds.), *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe [actes du colloque], Bordeaux, 12-14 mai 2000*, Lausanne Paris, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 2008, 1 vol. (254) p. 143-152.

[557] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, Moscou, Mol. gvardiâ, coll. « Žizn' zamečat. lûdej. », 1990, 348 p., p. 191

4. Aronson, lien entre Paris et la Russie provinciale

Aronson joue un rôle décisif dans la carrière de plusieurs sculpteurs russes passés par Paris au cours des années 1900 et 1910, en particulier en ce qui concerne Konstantin Kraht, Elizaveta Tripol'skaâ, Ivan Kavaleridze, Iosif Čajkov.

Konstantin Kraht (1868-1919) commence l'apprentissage de la sculpture sur le tard, après des études et une carrière de juriste. C'est auprès d'Aronson qu'il débute à proprement parler, en 1902, ses études en sculpture, au profit desquelles il abandonne totalement sa carrière professionnelle pour embrasser la vie d'artiste[558]. Si Kraht était originaire de la Russie centrale (Vladimir, à quelques heures de train de Moscou), en revanche, Elizaveta Tripol'skaâ (1881-1957) est originaire du sud de l'empire, où elle travaillera à partir de son retour en Russie en 1908, se partageant entre les villes ukrainiennes de Poltava et de Kiev. Lorsqu'elle part pour Paris dans les années 1900, après une formation artistique préparatoire dans l'école de la Société impériale d'encouragement des arts de Saint-Pétersbourg, Tripol'skaâ a comme premier réflexe d'aller demander conseil à Aronson, ce qu'il accepte de faire bien volontiers : la technique et le travail du matériau était, selon lui, ce dont elle avait le plus urgemment besoin[559]. Contrairement à Kraht, qui devint un sculpteur reconnu dès l'avant-guerre, on ne retrouve pas trace par la suite des activités artistiques de cette artiste dans les expositions françaises, russes ou spécifiquement ukrainiennes.

Notons toutefois qu'Aronson représentait en quelque sorte la porte d'entrée artistique de Paris pour un artiste fraichement débarqué. On peut ici ajouter que c'est avec deux lettres de recommandations que le peintre Emmanuel Mané-Katz (1894-1962), juif originaire d'Ukraine, arrive à Paris en 1913, après un passage par l'Institut artistique de Kiev : l'une est destinée à Aronson, et l'autre au représentant de la société russo-juive de Paris, le baron Gincburg. Ainsi, la continuité avec les préoccupations de la famille Gincburg relativement au sort des juifs apparait établie. De plus, la réputation d'Aronson dans les milieux artistiques provinciaux russes comme point de ralliement parisien des jeunes artistes à Paris joue à plein dans les années 1910. C'est que deux précédents fort significatifs l'avaient assise quelques années auparavant.

Aronson, à l'instar d'Antokol'skij avant lui, bien qu'installé définitivement en France à partir de 1891, effectuait de très fréquentes visites en Russie. Il en profitait pour exposer ses œuvres,

[558] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 149.
[559] *Ibid.*, p. 158.

ainsi que pour faire le tour des différentes manifestations artistiques de Moscou, Saint-Pétersbourg, Kiev ou Odessa. Aronson profitait de ces visites pour repérer des artistes prometteurs et, si besoin en était, leur proposer son aide. Le premier à bénéficier de ses généreuses attentions au cours d'une exposition kiévienne fut le jeune Iosif Čajkov (1888-1979) en 1910, cité par son biographe I. Šmidt :

> « Quand on nous présenta, Aronson vint vers moi, très simplement et amicalement. Il me proposa de lui montrer quelque argile, puisqu'un de mes médaillons qui lui avait été présenté par un de mes bienfaiteurs lui avait tout de suite plu. Le jour suivant je lui apportai ma composition À l'aide. C'était une composition narrative sculptée assez détaillée, sur le thème du sauvetage d'un noyé, avec une claire tendance au rendu du « réalisme » de la situation: une haute rive, un homme, sortant de l'eau etc... Je ne me risque pas à juger ce que ce sculpteur expérimenté a pensé de ma composition, mais mon futur en fut décidé. Avec le soutien d'Aronson je reçus une bourse de la Société d'aide aux artisans de Kiev, et en cette année 1910 si solidement ancrée dans ma mémoire, je fus envoyé à Paris étudier la sculpture »[560].

Les sculpteurs repérés par l'œil aiguisé du maître sont aussitôt envoyés vers Paris, où il pourrait veiller sur eux. Čajkov est pris dans l'atelier d'Aronson et s'y perfectionne, en même temps que, sur ses conseils, il va fréquenter l'École des arts décoratifs. Il commence à exposer en 1913 au Salon d'automne, et dans des expositions à Kiev la même année. La mobilisation générale de 1914 l'appellera sous les drapeaux impériaux jusqu'à 1917.

Quelques temps plus tard, c'est au tour d'Ivan Kavaleridze (1887-1978) de bénéficier de la bienfaisance d'Aronson. Il finira par le rejoindre à Paris au bout de quelques péripéties significatives qu'il relate dans son autobiographie parue sous le titre *Les ombres des nuages rapides* en 1988. C'est à Kiev que le jeune sculpteur fait ses débuts dans l'école artistique de la ville, puis sculpte ses premières œuvres de façon indépendante avant de se rendre sur recommandation à l'Académie impériale à Saint-Pétersbourg pour y travailler sous la direction d'Il'â Gincburg. Ce dernier, conscient des capacités de Kavaleridze, souhaite qu'il acquière une bonne technique du modelage du marbre. Ses mots auraient été les suivants :

> « Mais qui vous l'enseignerait ? Dommage qu'Antokol'skij[561] ne soit plus là… Tôt ou tard vous irez à Paris, et vous irez apprendre auprès d'Aronson. Seulement avec Aronson ! Il y a là, en haut, son œuvre Tête d'un enfant, Garçon, Vieille femme d'Arles. Mais pour pouvoir prendre ses leçons, il faut avoir de la chance »[562].

Kavaleridze en eut. Il raconte de façon pittoresque sa rencontre avec Aronson, à l'occasion de la présentation de projets de monuments à Alexandre II et Taras Ševšenko. On ne résistera pas au plaisir de laisser la parole au sculpteur :

---

[560] Igor ŠMIDT, *Iossif Čajkov*, Moscou, Sovhudožnik, 1977, p. 11.

[561] Il est mort, rappelons-le, en 1902. Cette citation témoigne sans doute de la profonde reconnaissance et de l'admiration de Gincburg, devenu un des piliers de l'Académie, pour son défunt maître et bienfaiteur.

[562] I. GLUSENKO, *Ivan Kavaleridze: [skul'ptor, deâtel' teatra i kino], sb. st. i vospominanij*, Kiev, Mistectvo, 1988, p. 29.

« J'avais mis mon Taras auprès d'une fenêtre, sous la lumière. Quand s'avança vers mon projet une sorte de professeur, très bien habillé, avec la barbe et la chevelure d'un artiste, j'étais très tendu et attirai ainsi son attention.

- C'est votre œuvre ?
- Oui, mais je…
- Il ne faut pas le dire, le monument est mauvais, mais… qui est votre maître ?
- Le professeur Gincburg.
- Il'â Âkovlevič ! Tiens donc ! Je suis descendu à l'hôtel Européen, chambre 30. Je vous attends demain soir à 7h. Apportez-moi des photographies de vos travaux »[563].

Kavaleridze ne sait toujours pas à qui il a affaire. D'après son récit, il n'apprendra l'identité de son interlocuteur que lors de leur rencontre à l'hôtel, lorsqu'en échange des photographies de ses œuvres, Aronson lui présente les siennes. La conversation porte vite sur Čajkov :

« J'emmène avec moi à Paris depuis Kiev un jeune garçon juif nommé Iosif Čajkov, dit Aronson, Il vit sur la rue Malaâ Masilkovskaâ, ses parents sont pauvres. Une confrérie lui donne 50 roubles par mois. Il va venir étudier à l'école des arts décoratifs. Je suppose que vous n'avez personne pour vous financer ? Il y a douze ans, je suis parti pour Paris sans argent. La première nourriture chaude que je reçus, ce fut au poste de police. La police m'avait ramassé dans la rue, j'avais perdu connaissance par inanition. Vous n'aurez pas à payer pour les leçons, je pratiquerai moi-même avec vous, je vous donnerai un chevalet, de l'argile… »[564].

Ces lignes constituent un beau témoignage de l'arrivée d'Aronson à Paris en 1891, même si Kavaleridze se trompe dans les dates, et en rajoute peut-être dans le pittoresque. Mais il fait sans doute part des difficultés d'Aronson à son arrivée à Paris, et dont le souvenir l'engage peut-être à venir en aide aux jeunes sculpteurs. Comme lui, les deux jeunes sculpteurs viennent des régions périphériques de l'empire. Čajkov ne tente même pas sa chance à Saint-Pétersbourg, peut-être parce que juif, contrairement à Kavaleridze. Mais tous les deux se retrouvent à Paris grâce à Aronson. Une bourse locale a été obtenue pour Čajkov, et Kavaleridze trouve les subsides nécessaires au voyage par la vente de quelques-unes de ses œuvres.

Le récit pittoresque de son arrivée à Paris est sans doute très représentatif de ce que vivaient les artistes en provenance de Russie : l'arrivée s'effectue en train à la Gare du Nord. Kavaleridze se précipite immédiatement vers le Louvre, dort dans un hôtel, se lance ensuite à la recherche d'Aronson. Surprise : pas de bureau des adresses à Paris ! C'est un policier qui lui conseille d'aller au café du Panthéon où se réunissent selon lui beaucoup d'artistes. L'Ukrainien finit par y trouver Aleksandr Archipenko, avec qui il avait usé ses fonds de culotte sur les bancs du lycée de Kiev, en pleine prise de bec avec son compatriote Stepan

[563] *Ibid.*, p. 29.
[564] *Ibid.*, p. 30.

Er'zâ. C'est dans ce café qu'il demande l'adresse d'Aronson : on le prend alors pour Čajkov, mais il sait qu'il a atteint son but. Il emménage alors près du maître rue de Vaugirard, et se rend chez lui tous les matins à 8 heures pour profiter de ses conseils. Aronson lui donne notamment quelques petites œuvres à traduire en marbre. Le désir de retourner dans son pays le poussera à abandonner les leçons de son mentor à peine un an plus tard[565].

Il ne fait pas de doute qu'Aronson ait contribué à la constitution d'un petit groupe de jeunes artistes russes, dont certains sont formés par lui. L'originalité du procédé, pour ce qui concerne les deux derniers sculpteurs que nous avons cités, est qu'Aronson va les chercher directement en Russie, tout comme Antokol'skij avait, à ses débuts, pris sous son aile le jeune Gincburg en Russie et lui avait permis de le rejoindre en Italie, puis à Paris.

5. Faible attractivité des sculpteurs russes académiques

Aucun autre sculpteur russe établi de longue date à Paris ne peut se prévaloir d'une telle aura : Léopold Sinayeff-Bernstein, consulté, nous l'avons vu, par Anna Golubkina, ne semble avoir eu qu'un seul élève russe à Paris. Il s'agit de Serafim Sud'binin (1867-1944), dont la carrière est originale. C'est d'abord en tant qu'acteur qu'il fait ses premiers pas sur la scène artistique russe, d'abord dans des villes de province (Astrahan, Vilno), puis au sein du Théâtre artistique de Moscou, auprès notamment de Stanislavskij. Mais décidant de se tourner vers la carrière de sculpteur, il se rend directement à Paris, et y reçoit l'enseignement de Sinayeff-Bernstein. L'expérience ne dure cependant que deux mois et demi, après lesquels Sud'binin va se tourner vers un autre sculpteur, Rodin lui-même[566].

Ces brèves leçons de Sinayeff-Bernstein mises à part, on ne peut guère citer comme maître d'élèves russes que Léopold Bernstamm, arrivé à Paris au milieu des années 1880, qui reçoit en 1908 une jeune femme issue de l'Académie impériale. On trouve en effet dans une lettre envoyée par Vera Stein au conseil de l'Académie la mention du fait qu'elle a pu profiter des « indications du professeur Bernstamm, duquel [elle a] reçu des recommandations encourageantes »[567]. À part cela, on ne trouve nulle trace d'une activité pédagogique de Bernstamm en ce qui concerne des élèves russes à Paris.

---

[565] *Ibid.*, p. 31-41.

[566] Ekaterina HMEL'NICKAA, *Serafim Sud'binin: na perelome epoh: ot moderna do ar deko*, Saint-Pétersbourg, Čistyj list, 2010, 161 p., p. 5-7.

[567] Lettre envoyée depuis le Monténégro à l'été 1908 (R.G.I.A., Ф. 789, оп. 12, (1903), «И» 47, л. 9-10). Née en 1881, entrée à l'Académie en 1903 pour la peinture et 1905 pour la sculpture, elle quitte Saint-Pétersbourg pour Paris en novembre 1906 pour cause de maladie (anémie).

D. Académies préparatoires et École des beaux-arts

Beaucoup d'artistes de nationalités éminemment diverses se côtoient à l'Académie Julian. Un nombre significatif de sculpteurs russes la fréquentent depuis les années 1880 : ils y sont cependant confrontés au problème qui est souvent leur lot, à savoir que s'y dispensent essentiellement des cours de dessin et de peinture. D'aucuns y voient le marchepied vers l'École nationale des beaux-arts, mais le fait est qu'aucun des sculpteurs russes qui fréquentent l'Académie Julian ne passeront par la suite la prestigieuse institution.

L'Académie Julian est, du reste, l'institution la plus fréquentée par les sculpteurs russes (avant, bien sûr, le succès de l'Académie de la Grande Chaumière). Bernstamm est le seul à être mentionné dans les registres, en 1885 ; deux natifs d'Odessa pour les années 1890 : Boris Gusac en 1893 et Âsinovskij en 1897[568], et un de Kiev : Raphael-Schwarz (1895). Les effectifs sont plus variés dans les années 1900, avec six sculpteurs : Šervud (1900) et Dmitrij Stelleckij (1904) arrivent de Moscou, André Kalkus, de Riga (1906), Lipšic[569] de Grodno (1909), Uhtomskij de Saint-Pétersbourg (1909), et Tolstoï, de la province de Tula où vit son célèbre père (1909). Seuls trois sculpteurs apparaissent pour ce qui concerne les dernières années avant la guerre: Derûžinskij en 1910, arrivant de Vitebsk, Krestovskij en 1911, Žukov en 1912[570], les deux derniers se dirigeant bien vite vers Bourdelle.

L'Académie Julian a ainsi reçu un nombre important de jeunes artistes russes qui s'illustrent alors, ou s'illustreront par la suite, dans le domaine de la sculpture, relativement, bien sûr, au nombre total de leurs congénères présents dans la capitale française. Pour la plupart, il ne s'agit pas d'une fin en soi, mais souvent d'une étape temporaire décidée peu après leur arrivée. Certains vont trouver, comme nous le verrons, d'autres lieux de formation plus conformes à leurs attentes, soit ils voleront directement de leurs propres ailes.

L'École des Beaux-arts est quant à elle tout aussi appréciée de certains sculpteurs russes vivant ou arrivant à Paris. Il s'agit ici principalement, comme nous l'avons vu pour l'Académie Julian, d'individus issus non pas des deux capitales russes (Moscou et Saint-Pétersbourg) mais plutôt des provinces ukrainiennes et baltes. Parmi eux, seule Ûl'â Svirskaâ, qui fréquente l'école entre 1902 et 1908 (et qui expose à Paris depuis 1899) est originaire de

[568] On a conservé ici la graphie des registres.

[569] Jacques Lipchitz.

[570] Les données ont été consultées dans le registre des élèves de l'Académie Julian, aux archives nationales de France, sous la cote 63 AS 1 (1) et (2).

Saint-Pétersbourg. Les années 1870 et 1880 voient très peu de sculpteurs arriver, on ne trouve dans les registres que Gerson-Benzian Kahenskij, recommandé par l'ambassade russe ainsi que Rouillard en 1877[571], qui y reste jusqu'au début des années 1880. Il faut attendre 1889 pour voir un autre élève sculpteur russe en la personne d'un certain Meisner, dont on sait peu de chose[572]. Encore une fois, les décennies 1890 et 1900 voient davantage de sculpteurs russes passer dans l'école : quatre dans la première (Kaplan en 1890-1892, Vasûtinskij en 1892, Šleiffer en 1892, Žampolskij en 1896), autant dans la deuxième (Nikoladze en 1902-1905, Svirskaâ, Lučanskij entre 1903 et 1905, Ruhomovskij entre 1904 et 1910). S'y ajoutent Zagorodnûk entre 1910 et 1914, ainsi que, brièvement, Zadkine[573] en 1910[574].

Douze élèves sur les quarante-quatre années étudiées, voilà qui semble bien peu. Ce chiffre est cependant à remettre en perspective avec le nombre d'élèves de l'Académie impériale en sculpture sur la même période : soixante-dix-neuf. Mais parmi les anciens élèves de l'Académie impériale qui sont venus en France, aucun n'a poursuivi sa démarche d'apprentissage à l'Ecole des beaux-arts de Paris : certains avaient déjà dépassé la limite d'âge, certes, mais Bernstamm, Derûžinskij, Šervud ou Stelleckij, par exemple, ont préféré l'Académie Julian, d'autres l'Académie Colarossi. Nous ajouterons que, parmi les jeunes sculpteurs russes passés rue Bonaparte, la plupart n'avaient pas suivi d'enseignement artistique poussé auparavant, ni en Russie ni ailleurs. Mais il est à noter que les trois d'entre eux pour qui ce n'est pas le cas ont tous fréquenté l'école des beaux-arts d'Odessa (Kaplan, Lutšanskij, Nikoladze), ce qui tend à confirmer la volonté de la part d'un nombre grandissant de jeunes artistes de passer directement de la formation artistique préparatoire russe au départ pour l'étranger, sans se destiner, auparavant, à l'Académie impériale, volonté amplifiée pour les individus originaires des périphéries de l'empire.

Quant à l'École des arts décoratifs, elle n'accueille que quelques élèves originaires de l'empire russe : Aronson de 1891 à 1895, Michel Jampolsky en 1894-1895, Alexandre Zeitlin (1898-1899), Iosif Čajkov (1909-1910), et Chana Orloff (1911-1913)[575]. Encore une fois, aucun n'est né en Russie centrale : tous ces sculpteurs sont baltes, ukrainiens, ou géorgien en ce qui concerne Zeitlin.

[571] Archives nationales françaises, AJ 52 926 et AJ 52 470.
[572] AJ 52 926.
[573] Zadkine
[574] Pour tous les noms : AJ 52 472.
[575] Archives nationales, AJ 53 / 42

1. L'académie Colarossi

a. Une école fréquentée fréquemment mais non exclusivement

L'Académie Colarossi est, elle aussi, fréquentée par des élèves sculpteurs russes. Leur nombre va grandissant au fil des années. Mais une des grandes caractéristiques de la fréquentation de cette institution par les aspirants sculpteurs russes est qu'elle n'est pratiquement jamais exclusive. En effet, la plupart des jeunes gens qui s'y inscrivent partagent leur temps entre elle et d'autres lieux de formation, aussi les noms qui vont être évoqués l'ont-ils déjà été pour la quasi-totalité d'entre eux. Ainsi, seul dans son cas dans les années 1880, Il'â Gincburg[576] profite de ses ateliers. Aronson la fréquente dans les années 1890 en même temps que les Arts décoratifs[577], et Golubkina lors de ses deux premiers séjours parisiens en 1895 et 1897-1899[578].

Dans les années 1900, on y retrouve l'anémique Véra Stein en même temps qu'elle va profiter des conseils de Bernstamm[579], Vladimir Izdebskij après son passage à l'Académie de Munich (1906) et Aleksandr Žoltkevič (1872-1943). Ce dernier, révolutionnaire professionnel ayant fui l'empire russe en 1907, se met alors seulement à la sculpture. Pour gagner sa vie, il commence par poser pour des peintres (peut-être est-ce ce qui l'incite à devenir artiste lui-même ?), puis il commence à pratiquer la sculpture à l'Académie Colarossi sous l'égide d'Injalbert. Il se dirigera très vite vers d'autres horizons, en rejoignant Bourdelle au bout de quelques mois[580].

Par la suite, mis à part Ivan Efimov (1878-1959) qui, entre 1910 et 1911, semble fréquenter uniquement l'académie Colarossi lors de son passage en France[581], on retrouve cette même tendance. Gleb Derûjinskij la fréquente parallèlement à l'Académie Julian (1912-1913)[582], tout comme Jacques Lipšic (1891-1973) en 1910[583]. Lazar Vajner (1885-1933) étudie aussi bien aux Beaux-Arts et à l'Académie russe, Izaak Mendelevič (1887-1952) est en même temps élève de Maillol[584], et c'est en complément des enseignements de Bourdelle que Vera

---

576 Il 'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 78.
577 Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 147.
578 Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, Moscou, Molodaâ gvardiâ, 1990, 348; 32 p., p. 101.
579 R.G.I.A., Ф. 789, оп. 12, (1903), «И» 47, л. 9-10
580 Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 108.
581 Lûdmila DORONINA, *Mastera russkoj skul'ptury XVIII-XX vekov Tom 2 Skul'ptura XX veka*, *op. cit.*, p. 56.
582 Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 89.
583 А. В. ТОЛСТОЙ, *Художники русской эмиграции. Istanbul - Београд - Praha - Berlin - Paris [альбом]*, Москва, Искусство XXI век, coll. « Серия Художники русской эмиграции », 2005, p. 402.
584 Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 154 et 162.

Muhina (1889-1953) se rend aux cours du soir de l'académie Colarossi pour y pratiquer le dessin en 1912[585].

b. Atouts et faiblesses de l'académie Colarossi pour les sculpteurs russes

L'intérêt de fréquenter une structure telle que l'académie Colarossi est tout d'abord de disposer de modèles pour s'entraîner à sculpter ou à dessiner. C'est ce qui ressort de beaucoup de témoignages des artistes qui l'ont fréquentée : ainsi, lorsqu'Il'â Gincburg rejoint son maître Antokol'skij à Paris, c'est là-bas qu'il se rend pour modeler ou dessiner d'après modèle vivant, avant que son mentor ne lui fournisse un ancien modèle à lui, « mademoiselle Amélie ». Cependant, après un an passé à Paris, le jeune sculpteur préfère retourner en Russie, jugeant trop difficile pour un étranger, en ce début d'années 1880, de rester plus longtemps y travailler[586].

Golubkina entend également profiter des modèles pour modeler et sculpter pendant des journées entières. Elle écrit à sa sœur, lors de son second séjour à Paris « Je ne travaille pas énormément, tantôt trois heures, tantôt six, et rarement huit, la plupart du temps quatre. Les modèles sont chers, et mes amis acceptent rarement de poser pour moi »[587]. L'Académie Colarossi lui avait permis, dès 1895, de profiter des séances collectives qui modéraient le prix de revient mensuel du modèle. Pour y entrer, les conditions sont très abordables : il n'y a pas d'examen, seulement une somme d'argent à débourser, d'un montant de cinquante centimes par jour[588]. Muhina fréquente essentiellement les séances du soir pour y pratiquer le dessin d'après modèle, ce pour quoi l'académie semble avoir été le plus utile et apprécié par les jeunes artistes russes des années 1900 et 1910 : la jeune Marevna l'évoque comme « un autre des lieux où on peut dessiner » pour les artistes de la Ruche[589].

En revanche, l'académie souffre de carences vite repérés par les élèves qui la fréquentent. D'une part, la présence de professeurs s'y fait rare, si bien que les séances sont vues

---

585 Evgeniâ PETROVA et Russie) GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ (SAINT-PETERSBOURG) (eds.), *Vera Muhina 1889-1953*, Saint-Pétersbourg, Palace edition, coll. « Almanah », 2009, 1 vol. (159) p. 6.

586 Il 'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 79-80.

587 Lettre à sa sœur Aleksandra, novembre 1897, in Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1983, p. 31.

588 Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*, p. 101. Anne Rivière parle de 20 francs par mois pour les femmes, et 16 pour les hommes : Anne RIVIÈRE, « Sculpteur et femme avant le XXe siècle », in MUSEE DES ANNEES 30, *Sculpture'elles: les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours*, Boulogne-Billancourt, France, M-A30, 2011, p. 19.

589 MAREVNA, *Moâ Моя žizn s hudožnikami « Ul'â »*, Moscou, Iskusstvo-XXI v., coll. « Zapiski hudožnika », 2004, p. 40.

essentiellement comme une possibilité d'avoir des modèles pour des sommes moindres que s'il fallait en prendre un pour soi. D'autre part, il semble qu'on y pratique beaucoup moins la sculpture que la peinture : « il y a des centaines de cours de peinture, mais très peu en sculpture », d'après une élève écossaise de l'académie[590]. Plus généralement, c'est le manque de sérieux, la désinvolture tant dans l'encadrement que parmi les nombreux élèves qui semblent provoquer le plus de critiques. Gincburg, en 1881, se plaint de l'absence de professeurs auxquels se référer, et de la relation désinvolte des étudiants au dessin[591]. Ce sont sans doute ces raisons qui poussent les élèves à se tourner, en même temps ou par la suite, vers d'autres structures pour s'y perfectionner. Le désir de trouver autre chose ressort dans plusieurs lettres de Golubkina : l'académie Colarossi n'est qu'un pis-aller en attendant mieux[592]. Elle lui reprochera surtout, lors de son dernier séjour en 1904, d'être incapable de la former au travail du marbre[593]. En résumé, on pourrait affirmer que l'Académie Colarossi constitue pour les sculpteurs russes en formation à Paris une opportunité relativement facile pour disposer d'un modèle, se familiariser au dessin, mais qu'en aucun cas il ne pouvait s'agir d'une fin en soi, ou d'une possibilité de se perfectionner dans son domaine de prédilection. D'autres institutions sont donc largement plus profitables. Par ses passages répétés à l'académie Colarossi, les déboires qu'elle eut avec elle, et les témoignages éclairants qu'elle laisse dans ses lettres à propos de ses trois séjours de formation à Paris, il convient de consacrer une étude plus précise aux parcours parisiens de Golubkina.

E. Anna Golubkina, ou l'excellence exigée

1. Des premiers mois difficiles

Anna Golubkina vient trois fois à Paris dans sa vie. Lors de chacun de ses séjours, en 1895-1896, 1897-1899 et 1903-1904 le but affirmé est de se perfectionner professionnellement, ce sont donc sans qu'on puisse en douter de véritables séjours d'étude, bien qu'elle eût quarante ans passés à la fin de son dernier voyage en France. On peut passer assez vite sur son premier séjour à Paris, qui fut près de se terminer tragiquement.

[590] Lettre de Morag Burn-Murdoch à Ottilie McLaren du 22 août 1897, citée dans Siân REYNOLDS, « Comment peut-on être femme sculpteur en 1900 ? », *op. cit.*, p. 3.
[591] Il 'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 79.
[592] Lettre à sa mère, octobre 1897, in Anna GOLUBKINA, *A.S. Golubkina*, *op. cit.*, p. 28.
[593] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*, p. 191.

C'est en 1895 que, consciente de l'impossibilité de trouver en Russie des maîtres à la hauteur de ses espérances[594], Golubkina gagne la France, aidée financièrement par sa famille dans la mesure de ses moyens, ainsi que par une petite bourse de la Société des amateurs d'art de Moscou. Elle y retrouve le cercle de ses amis moscovites installés à Paris : E. Kruglikova, A. Šervašidze et E. Ševtsova, qui l'héberge dans la mansarde d'une maison qu'elle occupe avec d'autres familles russes. Elle ne savait alors guère comment et auprès de qui elle allait pouvoir pratiquer son art, et c'est dans ce contexte qu'elle choisit l'Académie Colarossi. Mais pour des raisons sans doute diverses et difficiles à éclaircir définitivement, elle sombre dans une profonde dépression nerveuse, certains affirmant même qu'elle tenta alors de mettre fin à ses jours en se jetant dans la Seine[595]. Son amie Kruglikova la ramène alors dans un piteux état à Moscou, où elle reste hospitalisée deux semaines.

Cela n'entame en rien, cependant, la détermination de Golubkina à se rendre à Paris : elle y retourne à peine un an plus tard, pour une durée d'environ deux ans. Elle expose ses objectifs dans une lettre du 2 décembre 1897 à sa mère ;

> « Olga Fëdorovna [Latyševa] veut m'amener chez Antokol'skij, ou chez Rodin. Je n'ai pas été prise à l'Académie, ils ne prennent que les moins de trente ans. D'ici un mois j'espère me trouver une meilleure école que Colarossi »[596].

Ainsi, Golubkina n'a aucune réticence à envisager un enseignement académique au sein de l'Ecole des Beaux-Arts, qui acceptait les femmes depuis peu. Son âge représentait alors déjà une barrière. Mais son espoir, témoigné à plusieurs reprises, est de pouvoir travailler auprès d'un artiste. Elle pense un moment à Injalbert, sans oser lui avouer que son but est d'exposer un jour au Salon. « J'espère tout de même, dit-elle alors, que mes forces vont se révéler quand je commencerai à travailler auprès de quelqu'un »[597].

2. La rencontre avec Auguste Rodin et Antonin Carlès

Deux rencontres fortuites vont alors infléchir le destin de la sculptrice. La première a lieu lors d'une réunion à caractère politique où elle rencontre l'épouse russe du critique d'art Charles Henry, ami de Rodin qui l'introduit auprès du maître[598]. Rodin accepte de suivre l'évolution

---

[594] Anna Golubkina avait d'ébord été élève de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou avant de se rendre à l'Académie impériale pour l'année 1894-1895. C'est donc à l'été 1895 qu'elle se rend pour la première fois à Paris.

[595] Aleksandr KAMENSKIJ, *Anna Golubkina: Ličnost'. Epoha. Skul'ptura.*, Moscou, Izobrazitiskusstvo, 1990, 461 p., p. 98-99.

[596] Anna GOLUBKINA, *A.S. Golubkina*, *op. cit.*, p. 31.

[597] Lettre à sa sœur Aleksandra, décembre 1897, *Ibid.*, p. 31.

[598] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*, p. 137.

du travail de Golubkina, et lui donne à réaliser des fragments anatomiques, tâche à laquelle la sculptrice consacre alors toute son énergique ferveur. Si elle semble un peu déçue de ne pas suivre l'enseignement de Rodin à proprement parler (« Rodin ne me prend pas comme élève »[599], déplore-t-elle), elle comprend très vite l'intérêt d'aller montrer régulièrement la progression de ses travaux au maître afin de recevoir ses avis et conseils. Elle adapte alors son rapport à la pratique, comme elle le relate dans lettre à sa mère :

> « Je suis allée voir Rodin, cela faisait un mois que je n'y étais pas allé, mais je ne tiens pas à ce qu'il me dise deux fois de suite la même chose. Voilà, j'ai travaillé, travaillé, cassé deux fois mon travail et j'ai fini par lui porter la chose, il m'a dit ''très biene''* (sic); mais il m'a prévenue, que c'était bien pour tout un chacun, et qu'il ne fallait pas travailler ainsi. Mais tout de même, cela veut dire que c'est bien, que je travaille désormais aussi bien que les autres. Mais mes buts et souhaits principaux ne sont pas là. Je ne veux pas travailler comme tout le monde. Ce n'est pas ça du tout. Ce ne sont que des études. Non, il faut chercher. Non, cela est très long à décrire. Et Rodin dit, et je sens, qu'il faut aller plus loin. Voilà, maman, voilà ce qui est bien. Cela signifie que je me suis améliorée malgré tout. Je lui ai demandé si vivre ici encore un an était suffisant, et il m'a dit que c'était tout à fait suffisant. Je n'ai pas continué à le questionner... [partie de la lettre manquante]. Mais je suis contente que Rodin soit de mon côté »[600].

Golubkina est ainsi partagée entre sa soif des conseils de celui qu'elle tient pour son idole, le travail qu'elle s'impose pour progresser, et la peur, due à sa timidité maladive, de le déranger. Elle espace ses visites au maître, faisant souvent allusion au fait qu'elle le dérangerait, ou qu'elle a l'impression qu'il en a assez d'elle :

> « J'ai dit à Rodin que je vais attendre avant de retourner le voir, que je vais d'abord terminer ce qu'il m'a demandé de faire, et venir ensuite. Il m'a dit que je pouvais venir quand je voulais (…). Je vais essayer de ne pas y aller pendant trois semaines, de finir ce que je dois faire, et il me dira quelque chose de nouveau, alors que si j'y allais, ce serait déranger pour rien le grand homme. Il faut s'habituer à travailler de façon indépendante »[601].

Cette relation ponctuelle avec Rodin dure jusqu'à l'automne 1898, Golubkina n'ayant alors qu'une obsession : progresser, aller de l'avant. Quand Rodin lui dit qu'elle n'a pas progressé, elle travaille avec encore plus d'ardeur pour s'attirer ses louanges la fois suivante. Elle évite de lui rendre visite à partir du mois de novembre, estimant l'ennuyer en ne progressant plus assez vite à son goût. Et c'est à partir de ce moment-là qu'elle s'engage résolument dans la création de ce qui deviendra son œuvre *Vieillesse* (fig.158) et qu'elle présente au Salon l'année suivante[602]. C'est sans doute une des sculptures de Golubkina qui sont le plus marquées par l'influence de Rodin (on pense notamment à *Celle qui fut la belle Heaulmière*).

---

[599] Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, *op. cit.*, p. 38.

* En Français dans le texte russe.

[600] Lettre de janvier 1898 à sa mère, Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, *op. cit.*, p. 40.

[601] Lettre à sa sœur Aleksandra, février 1898, *Ibid.*, p. 40.

[602] Lettre à sa sœur Aleksandra, octobre ou novembre 1898, *Ibid.*, p. 54.

Golubkina apparait donc comme l'archétype de ceux qu'on a bien du mal à appeler les « élèves » de Rodin. En fait de leçons, il n'y avait que les fameuses consultations dont pouvait profiter cette artiste, qui buvait chacune de ses paroles avec avidité, de façon régulière mais espacée, parmi bien d'autres. C'est que, pour reprendre le mot de Mauclair cité par Antoinette Le Normand Romain, « Rodin n'a pas d'élèves »[603]. Ainsi, sans doute, ceux qui ont pu profiter au mieux des enseignements du maître, de façon un peu indirecte, sont ses praticiens. Parmi eux, un seul russe : Serafim Sud'binin, introduit à Rodin par son ami Skrâbin, entre 1904 et 1905 est praticien dans l'atelier du maître neuf mois durant, au terme desquels il doit le quitter à la suite du décès du mécène qui le finançait, Savva Morozov[604].

Pour en revenir à Golubkina, la deuxième rencontre qui lui profita est aussi encore une fois celle d'une épouse russe : en effet, le sculpteur français Jean-Antonin Carlès s'était marié avec une compatriote de Golubkina, ce qui permet leur rencontre. Durant l'hiver 1897-1898, il lui permet de venir travailler gratuitement dans son atelier[605]. Cela représente une aubaine pour elle : en effet, elle vient juste de subir un mauvais coup de la part de Colarossi : ce dernier, voyant qu'elle a besoin d'un atelier, lui en propose un vide pour 55 francs. Pour elle, qui payait 30 francs par mois pour bénéficier des modèles et des conseils des professeurs de l'académie, cela représente une charge impossible. L'opportunité de pouvoir rester chez Carlès est ce qui va lui permettre notamment de travailler sur les fragments qu'elle présente, tout au long de cette année 1898, à l'appréciation de Rodin. « Si j'apprends quelque chose de précis de Rodin, affirme-t-elle alors, alors je prendrai un atelier »[606].

Contrairement à ses attentes, Carlès ne lui fournit pas de travail au départ, alors qu'elle aurait tout de même besoin de gagner quelque argent. Ses journées se résument ainsi : levée à 8 heures, elle travaille sur modèle de 9 heures à midi, puis dans l'atelier de 13 heures 30 à 16 heures 30, avant de revenir chez elle. Devant ses demandes répétées, Carlès accepte de la faire travailler comme praticienne, à des agrandissements notamment, ce qui constitue en quelque sorte le volet alimentaire de l'activité de Golubkina à Paris lors de ce deuxième séjour[607]. Sa pratique, en ce premier semestre de l'année 1898, se partage donc entre la fréquentation de

---

[603] Antoinette LE NORMAND ROMAIN, « Rodin n'a pas d'élèves », in Catherine CHEVILLOT, MUSEE D'ORSAY et FUNDACION MAPFRE, *Oublier Rodin ?: la sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, France, Musée d'Orsay, 2009, 323 p., p. 105-109. L'article cite notamment le cas de la Russe Natal'â Goleevskaâ qui, par intercession de sa mère, se voit prodiguer quelques conseils par Rodin dans le courant de l'année 1910 et sera définie par la presse en 1926 comme une « élève de Rodin », ce qui est évidemment abusif.

[604] Ekaterina HMEL'NICKAA, *Serafim Sud'binin*, *op. cit.* p. 10.

[605] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*, p. 142.

[606] Lettre du 1er janvier 1898 à sa sœur Aleksandra, in Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, *op. cit.*, p. 34.

[607] Lettre de fin janvier 1898 à sa sœur Aleksandra, in *Ibid.*, p. 38. .

l'académie Colarossi en tant qu'élève lors des séances collectives sur modèle, le travail au sein de l'atelier d'Antonin Carlès, et la consultation régulière de Rodin.

3. Vers une autonomie accrue

Golubkina finit par trouver un atelier où elle peut s'installer au milieu de l'année, aidée dans ses démarches par sa compatriote Mariâ Vasil'eva[608] : c'est là qu'elle achève les sculptures qu'elle présente au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1899. Son objectif est donc atteint, puisqu'elle avait auparavant affirmé qu'elle ne prendrait un atelier que si ses progrès, effectués sur les indications de Rodin, étaient significatifs. Golubkina jugeait donc son deuxième son séjour comme éminemment profitable. Elle rencontre alors les artistes russes de passage à Paris. Elle accepte par exemple la présence attentive dans son atelier de Konstantin Somov, peintre qui réalise quelques statuettes de céramique en ces années-là, et qui témoigne de cette période :

> « Ces jours-ci, j'ai fait connaissance de plus près qu'avant avec Golubkina, je suis allé la voir à son atelier, et elle m'a extraordinairement plu ; il est agréable de voir quelqu'un qui brûle de quelque chose au fond de lui. Tout ce qu'elle dit, bien que parfois naïf et par trop élémentaire, est toujours intéressant et original, dans une langue populaire, simple et fleurie. Et elle-même, sa grande figure, ses gestes, ses vêtements tout tachés d'argile, si glauques, appellent la sympathie. Ce n'est pas pour rien que beaucoup de gens l'aiment. Je vais sculpter dans son atelier, j'en rêvais depuis longtemps »[609].

Ce deuxième séjour de Golubkina à Paris est révélateur de ce que sont alors les réseaux russes à Paris. Elle consulte un sculpteur russe, dont les tendances sont plutôt éloignées de ses aspirations, parce qu'ils sont alors renommés parmi leurs compatriotes. Évincée de l'École des Beaux-Arts, elle fréquente l'académie la plus facile d'accès. Et c'est par le biais fortuit de rencontres de compatriotes, somme toute peu liés *a priori* au monde de l'art, qu'elle est introduite auprès de Rodin et de Carlès. Il semble toutefois que Golubkina soit la première Russe à avoir été attirée par Rodin dès son arrivée. Mais il est douteux qu'elle ait été poussée à partir pour Paris dans l'objectif d'être son élève, dans la mesure où elle ne l'évoque jamais dans ses lettres avant d'arriver à Paris. C'est pourtant vers lui qu'elle revient lors de son dernier séjour à Paris en 1903-1904.

4. Le troisième séjour : l'extase du marbre

Golubkina revient à Paris au cours de l'année 1903, et y reste environ un an. Mais cette fois-ci, l'objectif est clair : il s'agit pour elle d'acquérir la maîtrise de la taille du marbre. Tout se

[608] Lettres d'avril à octobre 1898, *Ibid.*, p. 52-54.
[609] Cité dans Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, *op. cit.*, p. 156.

passe comme si elle cherchait à Paris ce pour quoi l'on envoyait jusqu'alors les pensionnaires de l'Académie à Rome. Elle veut tout apprendre, pas seulement pour assurer les finitions d'œuvres préparées par les praticiens comme elle voit Rodin le faire dans son atelier. Mais comme lors de ses premiers séjours, elle n'a guère d'idée précise de la façon dont elle pourrait atteindre cet objectif et elle s'en va à nouveau consulter tour à tour des collègues pour lui donner des indications. C'est là que se situe sa rencontre avec Aronson, dont on a déjà parlé. Elle va également demander son avis au sculpteur académique Sinayeff-Bernstein, qui l'encourage : la qualité de la facture des marbres qu'il exposait au Salon de la Société des Artistes français a dû autant inciter Golubkina à la consulter que sa nationalité russe. Enfin, elle retourne évidemment voir Rodin et décrit la rencontre en ces termes : « J'ai été chez Rodin à Meudon (…). Il dit qu'on ne peut apprendre à travailler le marbre auprès de personne, mais que quand on sait dessiner, on peut travailler le marbre. Il a beau jeu de dire cela…»[610].

Bon an mal an, Golubkina renonce à apprendre quoi que ce soit de Rodin dans le domaine du marbre, et se cherche un maître. Un Français lui propose des cours à 5 francs la séance, pour lui apprendre les « trucs » du métier, selon ses termes. Sinayeff-Bernstein lui promet mais sans enthousiasme, alors elle décide de trouver autre chose[611]. Dès lors, elle se résout à tout apprendre auprès de simples marbriers. La sculptrice est littéralement fascinée par ce matériau nouveau pour elle, « le marbre est un tsar comparé au plâtre »[612]. Son enthousiasme ne retombera pas jusqu'à la fin de son séjour. Le travail chez les marbriers lui permet en outre de gagner de l'argent : elle est appelée à traduire en marbre des bustes, dont un de Begas, qui ne lui plaît pas vraiment mais qu'elle réalise, dit-elle, pour pratiquer. Elle reçoit cent roubles pour ce travail, qui doit durer environ un mois[613]. Après son retour définitif en Russie en 1904, elle réalisera de nombreux travaux en marbre, ayant acquis à Paris toute la technique nécessaire. N'avait-elle pas affirmé si modestement à sa sœur, lors de cet été 1904 « Tu comprends, une fois que j'aurai appris à sculpter le marbre, alors, oui, je serai une vraie artiste, alors que je ne suis encore ni viande ni poisson »[614] ?

---

[610] *Ibid.*, p. 151.

[611] Toutes les informations et citations précédentes sont issues d'une lettre de l'été 1904 à sa sœur Aleksandra, Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, *op. cit.*, p. 58.

[612] Lettre suivante, été 1898, à sa sœur Aleksandra, *Ibid.*, p. 58.

[613] *Ibid.*, p. 59.

[614] *Ibid.*, p. 59.

Le cas de Golubkina soulève une question d'importance. Déterminer les raisons du départ à l'étranger de nombreux sculpteurs russes de cette période est un exercice difficile. L'apprentissage de la taille du marbre, qui est le motif du dernier séjour parisien de Golubkina, était aussi, pour une part, celui qui poussait les pensionnaires de l'Académie impériale à se tourner vers Rome et les carrières de marbre italiennes, comme nous l'avons vu précédemment. Mais si nous sommes bien renseignés sur le parcours de Golubkina et les modalités de son approche du marbre, il n'en reste pas moins que nous le devons à la consultation de sa correspondance privée : il aurait été impossible d'en trouver trace en cherchant d'hypothétiques archives des marbriers de Paris. Ainsi, dans la mesure où ne disposons pas de sources aussi riches et détaillées pour la plupart des sculpteurs russes partis à l'étranger pour se former, il est bien hasardeux de spéculer sur la proportion d'entre eux qui put profiter de leur séjour hors de l'empire russe pour perfectionner leur technique de taille du marbre. Le seul indice pertinent en ce sens, bien que devant être pris avec précaution, est la présence de marbres parmi les œuvres exposées par les sculpteurs russes après leur passage à l'étranger, présence qui sera examinée par la suite.

F. Les sculpteurs russes en formation à Paris : augmentation et polarisation (1905-1914)

À mesure que les années passent, les sculpteurs russes sont de plus en plus nombreux à Paris, à l'instar de leurs collègues étrangers. Comme le souligne Catherine Chevillot, « à ce moment en effet, Paris se trouve réunir des sculpteurs de toute l'Europe, qui font preuve, avec leurs personnalités respectives, des mêmes préoccupations », et de citer les noms de Hoetger, González, Clará, Manolo, Casanovas, Brancusi, Picasso, Nadelman, Gargallo, Epstein, Archipenko, Zadkine, Freundlich, Gutfreund, Lembruck, De Fiori ou encore Haller. « Tous s'y croisent et y exposent. Durant dix années [1905-1914], Paris est un creuset pour la sculpture »[615].

Si les artistes russes, sculpteurs en devenir, sont éparpillés dans diverses institutions et auprès de divers maîtres dans les années et les décennies précédentes, en revanche les années précédant la Grande Guerre les voient se réunir de façon plus systématique au sein de lieux ou de structures, marqués soit par le cosmopolitisme soit au contraire par le lien national entre russes, et dans lesquels se concentrent la majorité des sculpteurs russes en formation à Paris à

[615] Catherine CHEVILLOT, « Le problème, c'était Rodin », in Catherine CHEVILLOT, MUSEE D'ORSAY et FUNDACION MAPFRE, *Oublier Rodin ?*, *op. cit.*, p. 19.

ce moment-là. Deux d'entre eux sont à proprement parler des lieux d'enseignement, ou du moins de formation : l'académie de la Grande Chaumière, où des élèves de toutes nationalités se réunissent autour de Bourdelle, et l'académie russe – plutôt devrions-nous dire *les* académies russes. Le troisième est à la fois un lieu de vie, et en même temps beaucoup plus que cela : La Ruche, où les artistes trouvent parfois les conditions nécessaires – mais pas toujours suffisantes – à leur épanouissement.

1. Bourdelle et ses élèves russes

a. Bourdelle dans l'institut Rodin

Les premiers élèves russes de Bourdelle sont les rares d'entre eux qui ont pu assister à ses cours dans le cadre de l'institut Rodin entre 1899 et 1900. On en compte seulement trois : Leonid Šervud (1871-1954), d'origine moscovite, et deux lettons, Teodor Grinberg dit Zalkaln ou parfois Zalkalns (1876-1972) et Gustav Škilter (1874-1954). Les deux derniers sont des anciens élèves de l'Académie Stieglitz à Saint-Pétersbourg, et se rencontrent à Paris lors du voyage à l'étranger qui leur a été octroyé par leur institution. En effet, à partir de 1897, cette dernière envoie ses meilleurs élèves se parfaire à l'étranger, sur le même modèle que les pensionnaires de l'Académie impériale des arts, avec une bourse de 600 roubles par an[616]. Ces deux artistes ont donc choisi Paris comme destination finale, parmi les quatre pays proposés par l'Académie Stieglitz (France, Italie, Allemagne, Royaume-Uni), même si par la suite, Zalkaln choisira l'Italie, comme nous l'avons vu plus haut, pour parfaire sa technique de la taille du marbre. Sans doute l'aura de Rodin les a-t-elle attirés tous deux dans la capitale française, tout comme leur collègue Šervud, pensionnaire quant à lui de l'Académie impériale des arts, puisqu'ils s'inscrivent, comme tant d'autres sculpteurs, aux cours de l'institut Rodin, espérant ainsi profiter des leçons du maître. On sait cependant que ce dernier n'y fit que deux brèves apparitions, délégant les tâches pédagogiques à Dubois et Bourdelle avant que les cours ne soient suspendus dès avril 1900[617].

Comme beaucoup, Zalkaln s'affirmera par la suite comme un élève de Rodin, si l'on en croit ses propos rapportés par son biographe en 1960 : « je suis heureux d'avoir eu la possibilité de travailler dans l'atelier de ce grand maître du XIXe siècle. Ce fut un tournant dans mon

[616] G. VLASOVA, *Sankt-Peterburgskaâ gosudarstvennaâ hudožestvenno-promyšlennaâ akademiâ imeni A.L. Štiglica*, Saint-Pétersbourg, Hudožniki Peterburga, 2011, 448 p., p. 19.

[617] Antoinette LE NORMAND ROMAIN, « Rodin n'a pas d'élèves », in Catherine CHEVILLOT, MUSEE D'ORSAY et FUNDACION MAPFRE, *Oublier Rodin ?*, *op. cit.*, p. 105.

activité. C'est là que j'ai reçu la compréhension fondamentale du relief, de la sculpture »[618]. Néanmoins, il convient davantage d'en faire, à ce moment-là, un élève de Bourdelle. D'ailleurs, lorsqu'il fut son élève à Ekaterinbourg en 1904, le sculpteur Ivan Šadr ne rapportera-t-il pas la devise, fort peu rodinienne, de son maître : « Plus fort. Plus simple. Plus pur »[619] ? Škilter en revanche reste plus longtemps à Paris, conciliant les éphémères cours aux côtés de son compatriote avec la consultation régulière de Rodin à Meudon entre 1900 et 1905.

Leonid Šervud donne une description plus détaillée de son expérience à l'institut Rodin. Après s'être rendu à Paris uniquement pour se rapprocher de ce qu'il considère comme le meilleur sculpteur d'Europe, il va le voir dans son atelier pour qu'il donne son avis sur ses œuvres, d'après photographie, puis s'inscrit aux cours de l'institut :

> « Je me rendis bientôt à l'atelier des élèves de Rodin, où enseignait le célèbre sculpteur français Bourdelle, et Rodin ne visitait l'atelier que deux fois par mois. Les attentes de Bourdelle, avec qui j'eus affaire quand il était praticien de Rodin, se résumait en une attente de modelage plein[620] (…). Rodin ne viendra que deux fois. La première inoubliable leçon consista pour Rodin à nous faire découvrir la loi du rythme et de l'harmonie du corps humain, où tout part de la tête. La seconde attente de Rodin c'était le travail sans instruments, finalement comme Troubeckoj qui faisait ses statuettes sans instruments »[621].

Ainsi, dans leurs souvenirs, ces artistes préfèrent se décrire comme des élèves de Rodin plutôt que de Bourdelle, l'évoquant simplement au passage. Il n'en sera pas tout à fait de même pour ceux qui, quelques années plus tard, suivront les enseignements de ce dernier dans le cadre de l'Académie de la Grande Chaumière.

b. Une polarisation autour de Bourdelle à partir de 1909

Le futur commissaire du peuple à l'instruction de l'Union soviétique, alors intellectuel exilé à Paris, Anatolij Lunačarskij, estime qu'environ un tiers des élèves de Bourdelle à la Grande Chaumière sont des Russes, et que les étrangers y dépassent de toute façon les Français par leur nombre622. Ce qu'on peut dire en tout cas, c'est que la proportion des sculpteurs en période de formation présents à Paris et qui profitent des enseignements de Bourdelle est très significative. Sur cinquante-huit sculpteurs russes que nous avons pu recenser dans les différents lieux de formation parisiens entre 1909 et 1914, soit la période d'ouverture de l'Académie de la Grande Chaumière avant la Grande Guerre, on ne compte pas moins de dix-

[618] K. BAUMAN, *Teodor Eduardovič Zal'kaln. Latyš. skul'ptor*, Moscou, Sovhudožnik, 1960, p. 10.
[619] O. p. VORONOV (ed.), *Šadr [Ivan Dmitrievič] literaturnoe nasledie*, *op. cit.*, p. 60.
[620] *«польная моделировка».*
[621] Leonid ŠERVUD, *Put' skul'ptora*, *op. cit.*, p. 34-35.
[622] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 102.

huit sculpteurs qui y sont passés à un moment où à un autre, pour une durée plus ou moins longue[623].

On peut d'ailleurs revenir un instant sur l'évolution du nombre d'apprentis sculpteurs russes dans la capitale française au cours des deux décennies précédentes, au cours desquels il avait sensiblement augmenté par rapport aux années 1870 et 1900. On peut parler de huit sculpteurs durant la période 1890-1894, dix-neuf entre 1895 et 1899 ; vingt-et-un entre 1900 et 1904 ; trente-quatre entre 1905 et 1909. La croissance est donc très forte jusqu'à l'éclatement de la guerre, qui interrompt cette chronologie. Sur un total de près d'une centaine de sculpteurs russes ayant reçu une quelconque formation à Paris dans la période contenue entre 1870 et 1914, il est donc important de remarquer que pour environ la moitié d'entre eux cela se produit dans les dernières années avant la guerre. Mais quant à savoir si les élèves des années 1909-1914 ont été attirés par le nom de Bourdelle, la réponse est bien difficile à affirmer avec certitude. Il n'en reste pas moins que l'activité pédagogique qu'il exerce au sein de l'Académie de la Grande Chaumière polarise une bonne partie d'entre eux.

c. Les Russes chez Bourdelle

Dans sa thèse, Aleksandra Šatskih affirme que le choix des élèves sculpteurs russes de fréquenter l'atelier Bourdelle correspondait, en partie, à une particularité du contexte artistique russe de la période. Selon elle, en effet, la période est caractérisée dans l'empire russe par un grand nombre de concours pour des projets monumentaux incluant de la sculpture : les artistes sont donc alors, pour une part, préoccupés par les grandes questions du rapport entre sculpture et architecture, ou encore par l'importance donnée au côté architectural de la sculpture, ce qui les aurait naturellement guidés vers Bourdelle[624]. On pense alors bien sûr au monument à Alexandre III, par Trubeckoj, inauguré à Saint-Pétersbourg en 1909. Mais un nombre croissant de monuments sont progressivement dressés sur les places publiques de l'empire dans les années 1910 : Tereŝenko par Andreev en 1909 (fig.302), Ivan Fëdorov par Volnuhin en 1910 (fig.303), les monuments commémorant Pierre le Grand par Bernstamm, Gogol par Gincburg en 1911 (fig.304), Stolypin à Kiev en 1912 par l'Italien Ximenes (fig.305), l'amiral Makarov à Kronstadt par Šervud (fig.306), le général Skobelev par

[623] Žoltkevič, Šadr, Bulakovskij, Gavrilko, Muhina, Indenbaum, Zlatovratskij, Ternovec, Straž, Lednickaâ, Krestovskij, Krandievskaâ, Žukov, Babičev, Alëšin, Rozental, Muromceva, Vertepov. Aleksandra Šatskih affirme que d'autres y sont passés, mais sans qu'on puisse véritablement savoir quand et dans quelle mesure leur présence a été suivie (*Ibid.*).

[624] *Ibid.*, p. 8.

Samonov en 1911 (statue équestre, fig.307), sans compter les habituels monuments aux souverains Alexandre II et Catherine II[625]. Cette hypothèse, bien que difficilement vérifiable, peut avoir un fonds de vérité. Mais, comme nous le verrons, beaucoup des sculpteurs qui viennent étudier en France à ce moment-là, originaires des périphéries de l'empire, n'ont pas forcément séjourné, ni même étudié, dans les deux capitales artistiques que sont Moscou et Saint-Pétersbourg. Ainsi, le problème de la sculpture monumentale et des débats qui l'entouraient ne peut les avoir touchés que de façon indirecte.

Des motivations politiques peuvent avoir joué à la marge. En effet, après la révolution de 1905 en Russie, et les années de répression accrue qui s'ensuivent, beaucoup de révolutionnaires russes fuient l'empire, et un bon nombre d'entre eux se retrouve en France. Il s'en est trouvé quelques-uns chez les sculpteurs. Parmi les élèves de Bourdelle, on compte ainsi trois exilés volontaires, Žoltkevič, Krestovskij et Vertepov. Aleksandr Žoltkevič (1872-1973) est en effet un révolutionnaire professionnel, qui fuit la répression tsariste en 1907 avec sa famille et rejoint Paris où, à trente-cinq ans, il entreprend de devenir sculpteur et rejoint pour cela l'Académie de la Grande Chaumière auprès de Bourdelle en 1909, après un passage chez Colarossi[626]. Vasilij Krestovskij (1889-1914) s'enfuit en 1910 du bagne sibérien où on l'avait envoyé pour avoir participé à un cercle terroriste au lycée, et gagne lui aussi Paris. Après avoir essayé plusieurs maîtres, Jean-Paul Laurens, Maurice Denis, Ranson, il arrive en 1913 chez Bourdelle. Ce dernier aura sans doute été assez frappé par le jeune talent de Krestovskij, pour accepter de donner quelques dessins destinés à l'édition d'un ouvrage d'hommage à ce sculpteur qui, ironie de l'histoire, tomba sur les champs de bataille lors des premiers mois de guerre[627].

Peut-être est-ce ce qui guidait Domogackij lorsqu'il se rendit, en 1912, dans l'atelier de Bourdelle :

> « Aujourd'hui j'ai enfin été dans l'atelier de Bourdelle, où je voulais aller depuis longtemps. Je suis prisonnier des impressions les plus agréables. C'est avec plaisir que j'entrerais dans son atelier comme élève. Cela me paraîtrait avoir beaucoup d'utilité, aussi bien du côté artistique que technique. Ce faisant j'apprendrais en quelque sorte la sculpture de l'aile gauche. J'ai déjà fait connaissance avec deux sculpteurs on ne peut plus à gauche. L'un d'eux, le plus à gauche, est russe. Je n'ai rien puisé là pour moi-même, mais c'était une très bonne expérience et extrêmement instructive »[628].

---

[625] Voir Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, Moscou, Vagriûs plûs, 2006, 1 vol. (429) p.

[626] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.* p. 108.

[627] Lydie KRESTOVSKY, *Vassili Krestovsky*, Paris, J. Povolozky & Cie, 1922, 1 vol. (190 p.)

[628] Lettre à son épouse du 15 avril 1912 ? citée dans S. DOMOGACKAA, *V.N. Domogackij o skul'pture. Teoretičeskoe raboty. Issledovaniâ, stat'i. Pis'ma Hudožnika.*, *op. cit.*, p. 17.

Il est intéressant de constater que les élèves de Bourdelle sont considérés par le sculpteur comme un milieu de gauche. Mais le rapport de Domogackij à Bourdelle s'arrête là, il ne fera pas partie de ses élèves malgré l'intérêt affiché. Pourtant, entrer à l'Académie de la Grande Chaumière n'était pas la chose la plus difficile du monde.

d. Apprendre chez Bourdelle

La seule condition pour rentrer comme élève à l'Académie était de payer. Un des élèves russes, I.N. Žukov, élève de 1912 à 1914, évoque dans son journal le quotidien des élèves :

> « Dans l'atelier de sculpture de L'académie de la Grande Chaumière* travaillent treize personnes. L'atelier est grand, lumineux, avec une fenêtre sur tout le mur et d'une hauteur de quatre fois celle d'un homme. J'y entre à huit heures et demie (…).
>
> Sur l'estrade, que nous tournons de temps à autre, se tient notre modèle, une italienne de dix-sept ans. Elle a une peau bronzée, chocolatée. Elle s'ennuie, elle fredonne doucement quelque mélodie(…). Seule la baronne allemande et une des Russes travaillent à une figure grandeur nature, et nous autres à des figures d'une archine[629] de haut. C'est un peu plus difficile, mais moins contraignant pour faire tourner le plateau sur lequel se tient l'argile.
>
> Nous travaillons en silence, rarement quelqu'un se met à parler à haute voix avec son voisin. C'est seulement au moment de la pause qu'un peu d'animation apparait. Le corridor près de l'atelier se remplit des personnes qui se reposent (…). Une partie du public est dans la petite cour, dont les murs sont recouverts de lierre jusqu'en haut. Au-dessus, le ciel bleu et les fenêtres des étages supérieurs éclairées par le soleil. (…). À midi, tout le monde se disperse, et l'atelier se vide jusqu'à cinq heures »[630].

C'est qu'à dix-sept heures commençait la seconde partie de la journée de cours, consacré au croquis d'après nature. Les sculpteurs se répartissaient dans les ateliers selon leurs capacités, dans l'un le modèle tenait la pose cinq minutes, dans le second dix et dans le troisième vingt ou vingt-cinq. On changeait de modèle tous les jours. Les modèles du matin changeaient toutes les quatre à six semaines. Bourdelle, quant à lui, ne venait qu'une fois par semaine pour commenter, à voix haute, les travaux de ses élèves qui avaient le choix de travailler, selon leur désir, sur modèle masculin ou féminin[631].

Vera Muhina, qui sera plus tard l'auteur du célèbre monument du pavillon soviétique de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne de 1937 à Paris, *L'ouvrier et la kolkhozienne*, est entraînée auprès de Bourdelle dès son arrivée en 1912

---

[629] Une archine russe correspond à 0,711167 mètres.

[630] Journal de I.N. Žukov, 1906-1914, manuscrit, cité par Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 102-103.

[631] Voilà ce qui avait frappé son élève russe N. Krandievskaâ, élève en 1912 aux côtés de V. Muhina. Voir Anatolij PARAMONOV, *Nadežda Vasil'evna Krandievskaâ. 1891-1963*, Moscou, Sovhudožnik, 1969, 110 p., p. 20. Pour ce qui concerne le contenu des leçons de Bourdelle, on se reportera bien sûr à l'ouvrage suivant Antoine BOURDELLE, *Cours & leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, Paris, France, Paris-Musées : Éd. des Cendres, 2007, 397; 8 p.

par une ancienne congénère moscovite, Sofiâ Rozental. Pour elle, les trois grands noms de la sculpture française d'alors étaient sans conteste Bourdelle, Maillol et Despiau. Muhina commentera par la suite ses études chez Bourdelle : « Pour moi ce choix (je ne devrais même pas dire « choix », il s'agissait en fait plutôt d'un hasard) fut une réussite. Bourdelle est un grand monumentaliste »[632]. La publication d'où sont tirées ces phrases date de 1960, quelques années après la mort de l'artiste. Muhina y insiste quasi-exclusivement sur l'influence de Bourdelle sur sa propre création, notamment pendant l'entre-deux guerres dans le domaine de la sculpture monumentale. L'historiographie post-soviétique insistera également quant à elle sur tout ce que fit Muhina parallèlement à sa fréquentation de Bourdelle : ses visites aux galeries et musées les après-midis, son attention soutenue pour la création contemporaine, les cours du soir consacrée au dessin chez Colarossi ou les cours d'anatomie de Richet, l'influence de ses amies Udaltsova et Popova d'obédience cubiste[633]. Il faut dès lors prendre avec des pincettes les récriminations *a posteriori* de l'artiste contre ce qu'elle appelle les « formalismes » des années 1910, passage quasi-obligé des ouvrages de la période stalinienne et post-stalinienne ayant trait à l'art d'Europe de l'ouest d'avant-guerre.

Muhina est sans doute la plus célèbre des artistes qui recourent à Bourdelle lors de leur séjour de formation à Paris. Leur groupe représente une proportion importante des élèves sculpteurs russes à Paris, que ce soit à l'échelle des quatre décennies que nous étudions ou même en ce qui concerne uniquement les quelques années qui précèdent la Grande Guerre : l'Académie de la Grande Chaumière est sans nul doute le lieu qui rassemble le plus de sculpteurs russes à Paris pendant cette période, et même, pourrait-on dire, davantage qu'en Russie.

Mais Bourdelle n'a pas limité son enseignement aux murs de l'Académie : il a dispensé des cours ou, du moins, quelques-uns de ses précieux conseils dans le cadre d'autres structures et, parmi elles, il en est une qui concerne particulièrement les sculpteurs russes présents dans la capitale.

2. Académies russes à Paris

Bourdelle a en effet accepté de dispenser son savoir et ses méthodes au sein de l'Académie russe de Paris : si le dessin et la peinture y étaient largement pratiqués, la sculpture figurait, pour une fois, quasiment à égalité avec eux dans les pratiques des élèves. Cependant, ces

[632] Rostislav Borisovich KLIMOV et R. Â ABOLINA, *Muhina. 1, literaturno-kritičeskoe nasledie*, Moscou, Iskusstvo, 1960, 226; 12 p., p. 7.

[633] Evgeniâ PETROVA et Russie) GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ (SAINT-PETERSBOURG) (eds.), *Vera Muhina 1889-1953*, *op. cit.*, p. 17.

leçons du maître français furent peu nombreuses et éphémères : il ne correspondait pas du tout aux attentes des élèves de cette académie un peu particulière.

a. L'Union des artistes russes – Montparnasse (1903-1908)

Pour en comprendre le contexte, il faut remonter au début des années 1900. Après l'étiolement progressif et irrémédiable de la Société d'entraide chapeautée par Bogolûbov et Antokol'skij, les artistes russes qui continuent à arriver en France ressentent le besoin d'une structure similaire, mais peut-être plus efficace et pragmatique. C'est ainsi que naît, en 1903, l'Union des artistes russes – Montparnasse, dont la localisation sur le boulevard du même nom[634] contraste avec le siège de la précédente société, situé dans l'opulente demeure du banquier H. Gincburg à deux pas de l'Arc de Triomphe. Il s'agit désormais d'aider les artistes à venir étudier dans les différentes écoles parisiennes (et non simplement de faire en sorte qu'ils soient pris sous leur aile par des maîtres russes installés dans la capitale), à fournir des modèles pour les artistes[635], à exposer dans les différents salons en s'occupant, par exemple, du transport des œuvres, voire en organisant des expositions : ainsi, la première à se tenir en leurs murs sera consacrée aux broderies nationales.

Parmi les artistes qui, lorsqu'ils exposent au Salon de la Société nationale des beaux-arts, donnent comme adresse celle de l'Union des artistes russes – Montparnasse rue Broca, on trouve Konstantin Kraht, l'ancien juriste qui avait profité des conseils de Naum Aronson et de Constantin Meunier en 1904, mais aussi Natan Imenitov (1884-1965), juif balte arrivé en France en 1904[636]. Cependant ces débuts prometteurs sont quelque peu remis en cause par des dissensions d'ordre politique – un *leitmotiv* qui revient souvent dans les organisations russes de l'émigration. C'est que la société reçoit des subsides du gouvernement russe, ce qui n'est pas sans poser des problèmes de conscience, notamment après la révolution de 1905 : l'Union perd sons prestige, sa force d'attraction, et ferme ses portes dès 1908[637].

---

[634] Avant de déménager au 3, rue Bara en automne 1904, puis au 26, rue Boissonnade.

[635] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 125.

[636] Adrian M. DARMON, *Around Jewish Art: A Dictionary of Painters, Sculptors, and Photographers*, Carnot, 2003, 418 p., p. 317

[637] А. В. ТОЛСТОЙ, *Художники русской эмиграции. Istanbul - Београд - Praha - Berlin - Paris [альбом]*, Москва, Искусство XXI век, coll. « Серия Художники русской эмиграции », 2005, p. 26-27.

b. Naissance des Académies russes à Paris

C'est alors qu'entre en scène l'artiste russe Mariâ Vasil'eva (1884-1957), arrivée à Paris en 1907[638]. Depuis 1908, elle menait ses activités artistiques dans son atelier de la rue du Maine, mais en 1910 elle prend une très grande part dans la création de l'académie russe, dite académie libre ou, plus simplement, académie Vassilieff. Dans le local de la société artistique et littéraire russe de Paris, au 6, impasse Ronsin, elle organise à partir du mois de novembre un atelier ouvert aux artistes qui le souhaitaient. Les journées s'organisaient de la façon suivante : de huit heures à midi, c'était le travail d'après modèle, à raison de trois francs par semaine pour les membres de la société, et cinq pour les autres. L'après-midi était occupé par des séances de croquis, à trente centimes par jour pour les membres et cinquante pour les non-membres. Il suffisait de s'y inscrire à l'avance, comme le mentionne le journal russe *Le Messager de Paris* dans son annonce[639]. Il n'y a pas de professeur, d'où l'appellation d'académie « libre ». On n'y pratique que le dessin et la peinture : cette académie représente donc un intérêt limité pour les sculpteurs.

L'académie libre maintient ses activités paisiblement pendant un an environ. Se sentant à l'étroit dans les locaux de la Société artistique et littéraire, elle emménage dans un nouveau local, au 54, avenue du Maine. Que l'on soit Russe ou non, on pouvait s'y inscrire, et cette institution désormais dénommée « académie artistique russe » abrite, contrairement à l'Académie libre, deux ateliers : un de sculpture, l'autre de peinture. Cela correspond à un besoin, étant donné le nombre de sculpteurs russes présents dans la capitale et qui, avides de lieux où ils puissent apprendre et pratiquer, commençaient à s'entasser chez Bourdelle.

Cependant, les rapports internes à l'Académie s'enveniment à la fin de l'année 1911. Au mois de décembre, deux évènements viennent déclencher une crise en son sein. Tout d'abord, c'est la situation financière précaire de cette institution qui, se voulant indépendante de tout pouvoir politique, refuse toute subvention. Elle fonctionne par assemblées générales des membres pour prendre ses décisions, comme celle, par exemple, d'organiser un bal-concert le 16 décembre 1911 pour alimenter ses fonds propres. Le deuxième évènement est assez curieux, mais d'apparence positive au premier abord. Il s'agit d'une proposition formulée par le sculpteur Sud'binin, installé à Paris depuis quelques années dans un atelier du 65, boulevard Arago et ancien praticien de Rodin. Il a, dit-il, trouvé des philanthropes qui

[638] Jean-Claude MARCADE, *L'avant-garde au féminin Moscou, Saint-Petersbourg, Paris, 1907-1930 [exposition] mai-juillet 1983, Artcurial, Paris*, Paris, Artcurial, 1983, 64 p. p. 29.

[639] Article du *Парижский вестник* du 12 novembre 1910, cité par A. SATSKIH, « L'Académie russe à Paris », in *Sovetskoe iskusstvoznanie*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1975.

seraient d'accord pour fournir deux mille francs par an à l'Académie, sous la seule condition de lui donner le nom d'« Académie Sud'binin », et que des comptes lui soient rendus annuellement à propos de toutes les activités de l'académie afin qu'il en tienne informés les généreux donateurs anonymes.

La dernière semaine de décembre voit les évènements se précipiter : les membres de l'académie, réunis en assemblée générale, discernent dans la proposition de Sud'binin une atteinte au caractère démocratique de l'institution et une tentative d'ingérence inacceptable, sans compter la possibilité d'une surveillance politique. Ils opposent un refus catégorique à Sud'binin, et en profitent pour demander publiquement des comptes à Mariâ Vasil'eva sur la gestion de l'argent récolté lors du bal du 11. À la suite de cette assemblée, Mariâ Vasil'eva est exclue de la direction de l'Académie, qui conserve la jouissance des locaux du 54, rue du Maine. C'est un sculpteur qui en prend la tête, en la personne de Sergej Bulakovskij (1880-1937), ancien élève d'Eduards à Odessa et passé par l'Académie de Milan avant de se rendre à Paris en 1909[640]. Mariâ Vasil'eva poursuit, quant à elle, ses activités dans son propre atelier, quelques mètres plus loin, au 21, rue du Maine.

c. L'académie russe, lieu de sociabilité, lieu de formation

Dans le prolongement de l'académie libre, l'académie russe n'est pas à proprement parler un lieu de formation classique, dans la mesure où les séances en atelier ne sont encadrées par aucun professeur. Tout au plus y a-t-il quelques sculpteurs, plus ou moins renommés, qui passent de temps en temps sur l'invitation des uns ou des autres. La peintre Mariâ Vorob'ëv, plus connue sur le pseudonyme de Marevna que lui trouve Maxime Gorki, témoigne de la vie de l'académie dans les années 1910. Elle insiste sur les gens qu'elle y rencontre, le plus souvent originaires des régions non centrales de l'empire russe, notamment des villes de Kiev, Vitebsk, Odessa, de Finlande ou d'Estonie. Elle y croise par exemple Chana Orloff, l'hyperactif et bavard Zadkine, mais aussi l'Italien Modigliani, tous se réunissant les soirs autour du samovar. Il y a deux salles à l'académie : l'une pour la sculpture, l'autre pour la peinture, mais le soir tous les artistes sont réunis pour le dessin d'après nature[641].

Les sommes modiques demandées aux participants participent à la haute fréquentation du lieu : environ quatre-vingts artistes y sont passés en quatre ans d'existence, dont plus de la

[640] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 131-133.

[641] MAREVNA, *Moâ Моя žizn s hudožnikami « Ul'â »*, *op. cit.*, p. 38.

moitié sont des natifs de Russie, et une quinzaine sont admis gratuitement[642]. Les déficits de l'académie sont en partie comblés par les bénéfices des bals, soirées dansantes, et les conférences[643]. Lors de ces dernières interviennent surtout Lunačarskij (l'une traitait par exemple du Cubisme en 1912), mais intervinrent également le poète Il'â Erenburg, ou le sculpteur Žukov.

L'absence de professeur avait une conséquence importante sur le profil des artistes qui fréquentaient les ateliers de l'académie russe : aucun d'entre eux n'était un débutant, il fallait avoir déjà une technique et un savoir-faire confirmés pour pouvoir profiter de la structure. Et d'ailleurs, certains artistes fréquentent cette académie davantage en tant que lieu de sociabilité que de formation. Ainsi, le sculpteur d'origine biélorusse Oskar Meŝaninov (1884-1957), formé par Pen à Vitebsk puis à l'école artistique d'Odessa, arrivé à Paris en 1906, s'il passe parfois à l'académie, préfère s'intégrer à l'atelier de Joseph Bernard après un passage auprès de Mercié et aux Arts décoratifs. C'est d'ailleurs dans l'atelier de Joseph Bernard que le découvre le critique russe Âkov Tugenhol'd lors d'un de ses voyages à Paris, comme il le relate après son retour dans un article paru dans *Apollon* en août-septembre 1915. Alors que le sculpteur français est absent de son atelier à l'arrivée du critique russe, c'est sur son compatriote que tombe ce dernier, ce qui lui vaudra cet article élogieux où il émet cette remarque significative :

> « Et Meŝaninov n'est pas allé vers Rodin, le génial modeleur, à qui correspondent plus que tout les bronzes nerveux et les dessins de l'éphémère pittoresque ; non vers Rodin, dont l'attention fait tant d'heureux vantards. Ni vers Bourdelle, cet ardent romantique, qui trouve le talent dans tout nouvel élève arrivant, mais vers Bernard, celui qui est si loin d'être perverti par la faiblesse des Salons, le sévère et constant sculpteur tailleur de pierres »[644].

Meŝaninov ne fréquente donc pas l'académie russe pour se former, mais essentiellement comme lieu de sociabilité : il convainc d'ailleurs Joseph Bernard de venir donner une conférence et ses conseils d'artistes rue du Maine. Et c'est sans doute en partie à partir des remarques de ce dernier, tout comme devant le constat de la difficulté d'apprendre la taille directe de matériaux tels que le marbre – on se souvient des difficultés de Golubkina en la matière quelques années plus tôt – ou encore le bois, que Bulakovskij décide, avec ses

---

[642] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 138.

[643] Selon le témoignage de Boris Ternovec, cité par Jean-Hubert MARTIN et Carole NAGGAR, « Paris-Moscou, artistes et trajets d'avant-garde », URSS. MINISTERSTVO KUL'TURY et CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU (PARIS) (eds.), *Paris-Moscou, 1900-1930.. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 31 mai-5 novembre 1979*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, 1 vol. (583) p. 38.

[644] Âkov TUGENHOL'D, « La sculpture de Meŝaninov », Sergej Konstantinovič MOKOVSKIJ (ed.), *Apollon*, *op. cit.*, 1915, n°6-7, p. 36.

camarades, de l'ouverture d'un atelier de taille sur marbre, sur pierre et sur bois en 1913 au sein de l'académie russe[645].

d. Bilan : les élèves de l'Académie russe

Dans ces conditions de pratique des activités de sculpture, il est bien difficile d'établir la liste exacte des artistes qui ont pu profiter de ce que pouvait offrir l'académie russe. Et quand bien même on aurait la liste des Russes qui y sont passés, cela ne nous renseignerait pas vraiment sur le degré d'investissement dans les activités proprement artistiques du lieu, et au premier chef en terme de perfectionnement professionnel. Disons que cette académie servait avant tout de lieu de sociabilité artistique, où les artistes les plus démunis pouvaient disposer de modèles et de conseils pour pratiquer leur art, sans qu'on puisse véritablement y apprendre les bases artistiques comme on pouvait le faire dans des écoles plus traditionnelles.

Aleksandra Šatskih, dans son étude consacrée à cette académie, cite trois sculpteurs russes passés par l'académie de la rue du Maine : Nina Niss-Gold'man (entre 1911 et 1914), A. Starkopf sur lequel on a très peu d'information, Sergej Mezencev (les livrets du Salon d'automne et des Indépendants nous informent qu'il a exposé ses œuvres en 1912, et qu'il est domicilié au 36, boulevard Arago), ont fréquenté de façon régulière les locaux de l'académie pour s'y perfectionner artistiquement. Elle ajoute cinq noms d'artistes qui ont sans doute profité des ateliers de façon plus sporadique : O. Lichev, A. Brazer, sur lesquels on a peu de sources dans la mesure où ils n'ont jamais exposé, L. Vajner (1885-1933) qui, parallèlement à ses études aux Beaux-Arts et chez Colarossi participe aux séances du soir de l'académie russe, le peintre Natan Al'tman (1889-1970) qui exposa quelques sculptures en France et en Russie, et enfin Chana Orloff, citée par Marevna comme présente aux séances du soir également[646], bien qu'elle donne comme adresse, d'après le livret du Salon d'automne de 1913, la rue Tournefort. Nous rajouterons quant à nous les noms de Lydia Miamline et Michel Matuchine, qui donnent comme adresse dans leur notice du Salon des Indépendants de 1913 (pour la première) et de 1914 (pour le second) le 54, avenue du Maine, en mentionnant explicitement l'Académie russe.

Moins attractive pour les jeunes sculpteurs que l'Académie de la Grande Chaumière, l'Académie russe de Paris n'en reste pas moins un lieu de brassage des expériences et des savoirs de la communauté artiste russe à Paris. Disposant de modèles et d'un lieu pour

[645] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 144.
[646] *Ibid.*, p. 141, 155, 162.

travailler, les artistes s'en servent essentiellement comme un lieu d'entraide et de constitution d'un réseau de Russes qui, à travers des projets d'exposition notamment, voudra consolider les liens de cette communauté avec le monde de l'art en Russie même, ce que nous verrons par la suite. C'est d'ailleurs le même genre de lien qui unit les artistes, de nationalités certes différentes, mais partageant le même sens de ce que doit être la vie artistique dans la capitale française, qui sont hébergés dans cet atypique lieu de vie que devient le numéro 2 de l'impasse Dantzig, autrement dit La Ruche, lieu sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

Il devient difficile de distinguer, à partir de la fin des années 1900, les lieux de formation des lieux de sociabilité, de vie, de travail en atelier. La Ruche mélange un peu tous ces aspects, les artistes russes vont et viennent entre elle, l'académie russe, l'académie de la Grande Chaumière qui se taille la part du lion, et quelques autres ateliers de maîtres français ou russes. En tout cas, le rapport entretenu par les sculpteurs arrivant de Russie à la capitale française a subi une évolution marquante, liée pour partie à l'extraordinaire augmentation du nombre d'artistes qui arrivent. Ainsi, la quantité de sculpteurs russes ayant étudié à Paris, du moins ceux que nous avons pu identifier de façon sûre, se monte à quatre-vingt-quinze, dont près de la moitié dans les dix dernières années. Les choses ont bien changé depuis l'époque où le seul sculpteur russe en formation était le jeune Ober, auprès de Barye.

Mais l'extraordinaire attractivité de Paris par rapport à l'Italie dans les années qui précèdent la guerre ne doit pas faire oublier l'Allemagne comme lieu de formation : elle fut un pays d'accueil pour de nombreux russes et permit l'épanouissement de peintres comme Kandinskij, même si elle ne put pratiquement jamais soutenir la comparaison avec la France et l'Italie. Il s'agit donc maintenant de tenter de reconstituer le rôle des villes de Berlin et Munich dans les parcours des apprentis sculpteurs russes.

IV. L'Allemagne et ses Académies : un profil particulier d'élèves russes

A. La disette des années 1870-1880

En 1870, l'Allemagne, à égalité avec la France, n'abrite qu'un seul élève sculpteur originaire de Russie, Avgust Vejcenberg (August Weizenberg), loin derrière l'Italie qui reçoit alors les pensionnaires de l'Académie impériale. D'après nos recherches, il s'agit de l'unique cas de Russe étudiant la sculpture en Allemagne pour toutes les années 1870 et 1880. Alors qu'en France, le nombre de sculpteurs ne fera qu'augmenter au fil des années, en Allemagne c'est la

stagnation, que ce soit à Munich ou Berlin. Cependant, le cas de Vejcenberg, aussi particulier apparait-il au premier abord, est en réalité assez représentatif de la place de l'Allemagne pour les Russes qui veulent apprendre l'art de la sculpture hors du territoire national avant la Première Guerre mondiale. Il est né sur le territoire de l'actuelle Estonie, alors possession russe, en 1837. Ayant opté pour la carrière artistique, sa première destination est l'Académie de Berlin, où il passe les années 1863 à 1865, avant d'intégrer l'Académie impériale à Saint-Pétersbourg les trois années suivantes, et de revenir en Allemagne, cette fois-ci au sein de l'Académie des arts de Munich, entre 1870 et 1873[647].

Mis à part lui, les sculpteurs russes voyageant à l'étranger ne séjournent en général guère longtemps à Berlin ou Munich, se contentant de visiter ses villes en touristes attentifs lors de leur long voyage vers Rome. Antokol'skij a laissé dans une lettre ses impressions lors de son passage à l'Académie de Berlin, permis par un congé octroyé par l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg, dont il attendait beaucoup, à la fin des années 1860 :

> « Je me souviens, quand je suis allé à Berlin, où je voulais humer l'atmosphère artistique du lieu, tout le monde me dit qu'il fallait que j'aille étudier auprès de Begas, parce qu'il était réaliste. Et je fus extrêmement surpris que tout le réalisme consistait seulement à la façon dont Begas sculptait le corps, et les sujets restaient les mêmes: nymphes, faunes. Mais c'était il y a seize ans »[648].

On comprend sa déception s'il cherchait un maître du réalisme en la personne de Reinhold Begas. On saisit également quelle méconnaissance avaient ses professeurs russes de la sculpture allemande. Antokol'skij finit par rentrer à Saint-Pétersbourg après quelques mois seulement, tout simplement parce que l'Académie berlinoise lui semble tout aussi poussiéreuse que son homologue russe.

B. L'arrivée progressive des artistes russes en Allemagne

Ce n'est donc qu'à partir des années 1890 que l'on retrouve des élèves russes parmi les différentes académies de Berlin et Munich, avec un maximum d'individus entre 1896 et 1906.

En 1891-1892, les deux villes se partagent trois sculpteurs[649]. Puis on assiste à l'arrivée en Allemagne, à Munich en particulier, de toute une série d'artistes, surtout de peintres, qui vont tendre à créer une sorte de petite colonie russe dans la capitale bavaroise. En effet, en 1896 arrivent en éclaireurs I. Grabar, M. Verefkina, A. Âvlenskij, et D. Kardovskij : déçus des

---

[647] Voir l'entrée « Vejcenberg » du dictionnaire de référence : AKADEMIA HUDOZESTV SSSR, *Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 4 kn. 1 Eleva-Kadyšev*, *op. cit.*

[648] Lettre du 8 janvier 1883 à Stasov, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 486. En réalité c'était plutôt quinze années auparavant.

[649] Alexandre Dill, né en 1872 à Moscou (Berlin) ; Georg Stapelberg, né en 1863 à Odessa (Munich) ; Hans von Stralendorff, né à Narva (Estonie) en 1870 (Berlin).

enseignements dispensés à l'Académie impériale malgré les réformes des années précédentes, notamment en terme de dessin, ces artistes se dirigent vers Munich afin d'intégrer l'école privée du Slovène Anton Ažbe[650]. Une des aspirations était de pouvoir être au contact des tendances contemporaines de l'art, de pouvoir en débattre, ce que ne permettaient en aucun cas les structures de l'Académie impériale[651]. Les mérites, selon eux, de cette académie privée était d'offrir ces différentes possibilités. C'était aussi parfois l'avis de leurs professeurs de l'Académie impériale : Il'â Repin, figure centrale du mouvement des Ambulants, recommande souvent à ses élèves l'Académie royale de Munich. Lorsque le jeune peintre S. Ŝerbatov s'adresse à Leonid Pasternak pour savoir où il devait se diriger, il reçoit la réponse suivante : « Paris est un tourbillon bouillant, et Munich une ville allemande tranquille pour certains, sans doute ennuyeuse, mais pour apprendre, elle donne beaucoup. On sait y dessiner, et c'est le principal »[652]. Ainsi, tant les tenants de l'esthétique réaliste des Ambulants que les générations nouvelles recherchant une langue plastique plus émotionnelle, notamment les futurs artistes du Monde de l'art (*Mir Iskusstva*) pouvaient-ils y trouver leur compte.

C'est donc à ce moment-là que deux sculpteurs russes s'inscrivent chez Ažbe. La première à le faire est Elena Makovskaâ (1878-1967), fille du peintre Konstantin Makovskij : un an après avoir intégré l'Académie impériale comme auditeur libre, elle préfère partir profiter des enseignements d'Ažbe en 1897. Elle y restera jusqu'en 1899, avant de rentrer à Saint-Pétersbourg. Fait notable : ce n'est qu'à son retour en Russie qu'elle se met véritablement à la sculpture, sous la direction notamment de Konënkov[653]. Nul ne peut donc dire si c'est bien l'académie munichoise qui lui a insufflé le goût de la sculpture….

Le deuxième élève russe d'Ažbe en sculpture est l'Estonien Konstantin Rauš von Traubenberg, né en 1871 à Saint-Pétersbourg. Igor Grabar raconte l'arrivée de ce jeune sculpteur en 1898 alors qu'une petite colonie russe a déjà pris de l'ampleur notamment dans la Gisellastrasse, où beaucoup louent des ateliers :

> « À peu près à cette époque arriva de Saint-Pétersbourg le baron Rauš von Traubenberg, qui entra bien sûr dans l'école d'Ažbe. Un dilettante typique, bon vivant, mais non dépourvu de talent. Cynique par nature, développant ce trait jusqu'à des limites incroyables de philosophie originale de l'égoïsme, il pratiquait le dessin, puis commença à sculpter. Il m'est arrivé de pratiquer la sculpture avec lui. Je lui expliquai la structure du visage et du corps humain. La technique de la sculpture

---

650 Vladimir LAPSIN, « De l'histoire des liens artistiques de la Russie et de l'Allemagne à la fin du XIXe et au début du XXe siècle », in Zinaida PYSNOVSKAA (ed.), *Vzaimosvâzi russkogo i sovetskogo iskusstva i nemeckoj hudožestvennoj kul'tury*, Moscou, Nauka, 1980, 374 p., p. 206.

651 Viktor BARANOVSKIJ et Irina HLEBNIKOVA, *Anton Ažbe i hudožniki Rossii*, Moscou, Moskun-ta, 2001, 253 p., p. 78.

652 Ada RAEV, *Russko-nemeckie hudožestvennye svâzi na rubeže XIX-XX vv. (1896-1906): dis. na soisk. učen. kand. iskusstvovedeniâ*,MGU, 1982, p. 80-81.

653 Viktor BARANOVSKIJ et Irina HLEBNIKOVA, *Anton Ažbe i hudožniki Rossii*, *op. cit.*, p. 123-124.

> m'était connue, parce qu'il fut un temps où j'ai beaucoup sculpté, d'abord pour apprendre l'anatomie, puis pour améliorer mon sens de la forme »[654].

On comprend donc que dans les deux cas, l'académie privée d'Ažbe est surtout un moyen pour bénéficier de cours de dessin avec un haut niveau d'excellence pédagogique, mais pas tellement un lieu propice particulièrement à la pratique de la sculpture. La situation était pratiquement la même chez le Hongrois Simon Hollósy, où il n'y avait pas de programme très serré et où chacun peignait de façon un peu autonome[655]. Le seul Russe à étudier chez lui, et qui mènera une activité de sculpteur, est Boris Ternovec, qui cependant ne deviendra sculpteur que plus tard : en partant de chez Simon Hollósy pour Paris en 1911, il choisira l'enseignement de Bourdelle plutôt que l'académie russe, par manque de bases solides dans l'art de la sculpture.

Ceux parmi les Russes présents en Allemagne qui pratiquent effectivement la sculpture sont les élèves inscrits aux Académies royales de Berlin et de Munich. Ils sont neuf à s'être inscrits à l'Académie munichoise entre 1892 et 1912[656], et huit à Berlin entre 1890 et 1911[657].

C. Sur la place de l'Allemagne dans la formation des sculpteurs

En résumé, sur le plan de la formation des sculpteurs, l'Allemagne ne peut en aucun cas concurrencer la France, et la différence s'accroît d'année en année. La présence d'académies et d'expositions de renom, et d'écoles privées donnant d'excellents cours de dessin, ne suffit pas à attirer les apprentis sculpteurs. Paris disposait de beaucoup plus d'avantages pour les sculpteurs en particulier, ce qui ne permet pas aux centres artistiques allemands de résister de façon aussi frappante que pour le domaine de la peinture à la force de la centralité parisienne.

Il convient ici, en outre, de poser une limite de taille aux chiffres que nous avançons : les « Russes » dont nous parlons sont les élèves des académies allemandes dont le registre d'inscription comporte un lieu de naissance situé sur le territoire de l'empire russe. On part ainsi du principe que, pour ces individus, il eut été plus facile d'aller étudier à l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg. Impossible cependant de vérifier individuellement s'il

---

654 Igor' GRABAR', *Moâ žizn': aftomonografia*, *op. cit.*, p. 135.

655 Ada RAEV, « Russko-nemeckie hudožestvennye svâzi », *op. cit.*, p. 86.

656 D'après les registres d'inscription : Georg Stapelberg en 1892, Stanislaw Budzinski en 1896, Richard Förster en 1899, Vladimir Izbebskij en 1902, Johannes Luethens, Wladimir Risenker, Sergej Merkurov, Benno Antonovitsch en 1903, Menasi Babinskij en 1905, Johann Klassen en 1912. Après cette date, on ne trouve plus d'élève d'origine russe.

657 Constantin Starck en 1890, Hans von Stralendorff en 1891, Alexander Dill en 1892, Leopold Anweldt en 1900, Salomon Morschak en 1904, Nachmann Loss en 1905 ; Sasha Hendelmann en 1906, et Miron Kodkin en 1911).

s'agissait de naissances au hasard des déplacements de leurs parents, ou de familles d'origine allemande installées de longue date dans l'empire russe. Nombre d'entre eux en effet sont nés dans les territoires à majorité allemande d'Estonie (Anweldt, Luethens, Von Stralendorff, Vejcenberg, Starck), dans les vieilles colonies allemandes des bords du Dniepr (Klassen naît à Kronsgarten, en Ukraine actuelle, colonie allemande remontant au XVIIIe siècle), ou font figurer la religion protestante dans leur fiche d'inscription (Förster, Klassen, Luethens, Risenker, Stapelberg, Vejcenberg). Leurs noms à consonance germanique ne doivent pas non plus nous interdire de les considérer comme russes : il suffit pour s'en convaincre de se remémorer les noms de certains sculpteurs russes les plus célèbres des décennies précédentes, comme Von Bok, Demut, Klodt von Jurgensburg ou encore Zaleman, issus de familles d'origine allemande mais parfaitement intégrés au monde artistique russe. Il n'en reste pas moins que parmi les élèves dont nous parlons, rares sont ceux qui ont fréquenté des établissements russes avant de commencer des études en Allemagne : on pense à Vejcenberg, Izdebskij, Merkurov, Rauš von Traubenberg, Makovskaâ. Mais cela nous éclaire au moins sur un point : que ce soit dans les années 1870, 1880, 1890 ou 1900, ces élèves souvent issus des périphéries de l'empire ont préféré l'Allemagne à la Russie. Et, à part ceux que nous venons de citer, aucun n'exposera par la suite en Russie.

Cela nous amène cependant à un dernier point, pour ce qui concerne la formation des sculpteurs russes dans les différents pays européens. Nous avons jusqu'à présent étudié les parcours des sculpteurs russes dans les écoles, académies et autres structures de formation du point de vue de leur destination, parcourant tour à tour les centres artistiques d'Italie, de France et d'Allemagne. Il convient à présent de retourner le curseur, et d'observer au contraire la provenance, au sein de l'empire russe, de ces sculpteurs en quête d'un perfectionnement artistique à l'étranger. Ces analyses ne manquent pas, en effet, de nous en apprendre autant sur les pays d'accueil que sur les structures même du système artistique de l'empire russe.

Sur la formation des sculpteurs en Europe : quelques remarques en guise de conclusion

Les sculpteurs que nous étudions dans leurs séjours à l'étranger sont nés sur le sol russe. Il est en général assez facile de déterminer leur lieu exact de naissance, que ce soit à travers les livrets de Salon ou les registres d'inscription des différentes académies : ceux dont on n'a pas pu retrouver la ville ou la région natale sont extrêmement rares. Parmi les sculpteurs qui ont, à

un moment ou un autre de leur carrière, effectué un séjour de formation à l'étranger, parmi la grande pluralité des lieux de naissance, on peut distinguer quelques groupes régionaux. Ayant laissé volontairement de côté la partie polonaise de l'empire, nous nous trouvons aux prises avec d'autres parties périphériques de celui-ci. Il ne s'agit jamais de périphéries lointaines, et aucun sculpteur ne vient, par exemple, de Vladivostok ou même Irkutsk ou Novosibirsk. On distinguera donc les sculpteurs originaires de ce que nous appellerons la Russie centrale, autour des deux capitales Moscou et Saint-Pétersbourg au sens large, comprenant les quelques sculpteurs nés plus à l'est, de ceux nés en Ukraine ou Russie du Sud (la côte orientale de la Mer noire incluse), ou encore des sculpteurs baltes (Estonie, Lettonie, Lituanie actuelles). Quelques sculpteurs viennent en outre de l'actuelle Biélorussie, pour l'essentiel de la région de Vitebsk.

Ainsi, sur les 136 sculpteurs recensés dans les différents lieux de formation hors de l'empire russe durant la période 1870-1914, on compte 32 Ukrainiens, 25 Baltes et 6 Biélorusses[658] : en clair, quasiment la moitié des sculpteurs russes qui partent se former à l'étranger ne sont pas originaires de la Russie centrale. Il y a par exemple moins de Moscovites que d'Ukrainiens parmi eux.

D'un point de vue géographique tout d'abord, on constate qu'en ce qui concerne l'Italie, nous avons deux catégories de sculpteurs russes en apprentissage. D'une part, les pensionnaires de l'Académie impériale, présents à Rome ou parfois à Florence, qui, pour les raisons que nous avons évoquées plus tôt, choisissent l'Italie comme destination. D'autre part, les élèves étudiant indépendamment de l'Académie. Les registres d'inscription de l'Académie de Florence sont assez significatifs : sur les cinq hommes et deux femmes nés en Russie que l'on retrouve dans les cours de sculpture, seuls trois sont nés à Saint-Pétersbourg, dont un, Rauš von Traubenberg, est d'une famille estonienne[659]. Les autres sont baltes ou ukrainiens. Le seul sculpteur russe mentionné dans les sources comme ayant étudié à l'Académie de Naples est Troupânskij, natif d'Odessa, qui, après des études artistiques préparatoires dans sa ville natale, part un temps en Italie avant d'intégrer l'Académie impériale à Saint-Pétersbourg[660]. Ainsi, l'Italie semble bien faire figure de destination davantage prisée par les Ukrainiens, souvent originaires des villes assez cosmopolites comme Kiev ou Odessa où étaient installés,

[658] On excusera ces catégories fortement sujettes à caution : elles nous serviront à désigner de façon claire et rapide les sculpteurs nés dans telle ou telle partie de l'Empire, dans l'impossibilité de connaître, pour tous les sculpteurs étudiés, leur appartenance à tel ou tel peuple de Russie.

[659] Kasenwinckel, Tisenhausen et von Traubenberg, tous trois nés à Saint-Pétersbourg. Denissovitch, née à Sébastopol, Criselucci, née à Vilno, Bernstamm né à Riga, Babinskij né à Odessa.

[660] Entrée « Troupânskij, Âkov Abramovič » du dictionnaire : Ol 'ga KRIVDINA, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, *op. cit.*

comme il est mentionné par ailleurs, quelques sculpteurs et marbriers italiens, ce qui a pu contribuer à créer des liens.

Si l'on se tourne vers Paris où, on l'a vu, les pensionnaires impériaux sont très rares à se rendre, on constate que parmi les 95 sculpteurs russes qui s'y forment au moins en partie, 23 sont ukrainiens (24%), 13 baltes et 6 biélorusses, si bien qu'au total, les artistes originaires des périphéries de l'empire représentent 44% du total.

Tableau 1: Origine des sculpteurs russes présents à Paris (1870-1914)

Années	**1870-1879**	**1880-1889**	**1890-1899**	1895-1899	**1900-1909**	1900-04	1905-1909	**1910-1914**
Biélorusses	0	0	1	1	4	3	2	3
Ukrainiens	0	1	9	9	14	8	6	17
Baltes	2	7	6	5	9	10	4	6
Total hors Russie centrale	2	8	16	15	27	21	12	26
Total	**10**	**17**	**36**	25	**56**	34	35	**58**

La proportion est significative. Le principal enseignement en est sans doute la confirmation à la fois de l'attrait exercé par l'Europe de l'ouest, et notamment par Paris, envers les jeunes sculpteurs, et de la faible attractivité des centres artistiques de l'empire. Ce n'est pas vers Moscou ou Saint-Pétersbourg que l'on se tourne de plus en plus, mais vers les capitales artistiques occidentales. En cela, les parcours des artistes des provinces périphériques démontrent une certaine faillite des institutions artistiques de l'empire russe. Il faut bien évidemment y ajouter d'autres facteurs : l'aspect artistique est bien sûr fondamental, mais il convient d'évoquer ce qui comptait aussi pour les individus de ces régions, à savoir le climat général. Les villes des pays baltes et, de façon encore plus prononcée, du sud de la Russie, sont marquées par un grand cosmopolitisme. Une ville comme Odessa se développe notamment autour du commerce international de son port, et des communautés étrangères, comme les Italiens, y sont fortement représentées. Au sein du monde artistique lui-même, la présence italienne est manifestée par les entreprises du marbre (comme celle de Mormoni), et Iorini, un des professeurs de sculpture est, nous l'avons vu, d'origine italienne. Des liens ont facilement pu être créés, notamment pour ce qui concerne les jeunes sculpteurs en partance pour l'étranger. Mais cette atmosphère de mélange de populations ne doit pas cacher une réalité bien plus sombre, qui celle de l'antisémitisme ambiant. Les vagues de pogroms qui ont

frappé la Zone de résidence des juifs de l'empire, au début du règne d'Alexandre III dans les années 1880, ou le début des années 1900 surtout dans les provinces ukrainiennes, ont eu un impact sur l'émigration de nombreux artistes juifs, qui ont recherché un cadre plus tolérant dans les villes d'Europe de l'ouest. Cela explique en partie le grand nombre de sculpteurs juifs parmi les sculpteurs russes expatriés, d'autant plus lorsqu'ils étaient liés aux milieux révolutionnaires.

Ces données concernent aussi bien les sculpteurs partis réaliser tout ou partie de leur apprentissage professionnel à l'étranger, que ceux qui ont décidé de s'exiler alors qu'ils étaient déjà des artistes accomplis. Mais lorsqu'il est question de partir à un moment de sa carrière, dans l'espoir ou non de revenir un jour dans son pays natal, les perspectives sont sensiblement différentes de celles qui préoccupent les élèves désireux d'acquérir une meilleure formation. Et les choix des artistes dans ce cadre sont révélateurs d'autres types de phénomènes.

Chapitre 7 : Parcours et carrières des sculpteurs russes hors de leurs frontières

Il est toujours difficile de distinguer, dans le parcours international d'un artiste, les motivations et les objectifs d'un voyage ou d'un séjour à l'étranger. Par conséquent, il paraît quelque peu artificiel, voire impossible, de distinguer les séjours d'étude et de formation de séjours plus longs, ou le but est de s'établir dans le pays en question et d'y tenter une carrière. Le titre de cette section est ainsi quelque peu présomptueux, en annonçant une étude des carrières des sculpteurs russes dans les pays étrangers. Le terme de « carrière » est sujet à caution, d'autant plus que, pour la plupart des artistes étudiés, on n'a aucune idée de leur réussite artistique notamment du point de vue des ventes d'œuvres. Le regard porté sur les sculpteurs se fondera en fait ici à partir des expositions, dans la mesure où les sources nous permettent d'avoir un regard général sur les parcours des sculpteurs. Il n'en reste pas moins que certains d'entre eux seront étudiés plus particulièrement en confrontant les données relatives aux expositions avec d'autres informations. Mais il s'agit, en premier lieu, de déterminer les aspects géographiques des parcours des sculpteurs russes en essayant d'avoir tout d'abord un regard d'ensemble : les pays de destination qui ont été observés, à savoir encore une fois l'Allemagne, l'Italie et la France, ne sont pas fréquentés pas les sculpteurs russes de la même manière, dans les mêmes proportions et avec les mêmes évolutions chronologiques. Mises en regard avec le nombre de sculpteurs actifs en Russie, les données sur leur présence à l'étranger donnent un premier aperçu des destinations géographiques privilégiées dans les carrières de ces artistes.

Afin d'avoir une vue d'ensemble des grands équilibres concernant la répartition des sculpteurs russes à l'étranger durant la période 1870-1914, commençons déjà par évoquer les chiffres globaux de leur présence dans les différents pays en les comparant avec la Russie.

Tableau 2: Nombre de sculpteurs ayant exposé au moins une œuvre entre 1870 et 1914

Empire russe	231
Allemagne	20
Italie	17
France	119
Total étranger	136

Le constat est sans appel : la France attire, dans ses expositions, un nombre beaucoup plus important de sculpteurs russes que l'Allemagne ou l'Italie. Il convient cependant de mentionner dès maintenant que, sur les 136 sculpteurs russes qui exposent à l'étranger, seuls 48 ont également exposé en Russie : cela signifie près des deux tiers des sculpteurs russes que nous considérerons comme ayant une carrière liée à un pays étranger n'ont jamais participé à une manifestation artistique en Russie. Parmi ceux qui y ont participé, la majorité l'ont fait avant de partir pour l'étranger, mais dans certains cas c'est l'inverse qui se produit, nous le verrons de façon plus détaillée par la suite.

Pour avoir une idée moins vague des évolutions de la répartition géographique des sculpteurs russes, voici un résumé sous forme de tableau de leur répartition par pays et par décennie. Il ne s'agit pas d'une vision fine des changements intervenus, ni d'un aperçu à un moment précis d'une cartographie de l'Europe des sculpteurs russes, mais de données qui permettent d'avoir une idée très générale des équilibres dans le temps.

Tableau 3: Répartition des sculpteurs russes par décennie par pays

	Russie	**Allemagne**	**Italie**	**France**
1870-1879	35	0	1	6
1880-1889	48	0	1	13
1890-1899	74	12	6	28
1900-1909	105	16	13	54
1910-1914	86	7	8	60

À aucun moment la France, et en particulier Paris puisqu'il s'agit de la seule ville étudiée[661], ne voit sa suprématie menacée par les grandes villes allemandes ou italiennes que sont Berlin, Munich, Rome, Florence, Milan ou encore Venise. Les premières décennies sont, on le voit, particulièrement éloquentes, puisque quasiment aucun sculpteur russe ne semble actif ni en Italie ni en Allemagne, alors que quelques-uns se manifestent déjà à Paris, et que leur nombre va aller en doublant peu ou prou à chaque décennie. Le chiffre augmente même entre les années 1900 et les années 1910-1914, alors que la période est deux fois plus courte.

Le déséquilibre montre la place prééminente de Paris dans les parcours des sculpteurs russes qui choisissent de pratiquer leur art hors de leur pays d'origine, qu'il s'agisse d'artistes ayant débuté en Russie ou au contraire ayant choisi de commencer leur carrière sous d'autres cieux. Il s'agit maintenant d'analyser plus en détail les parcours, les objectifs, les stratégies des sculpteurs russes lorsqu'ils évoluent dans un pays étranger, en commençant par l'Italie et l'Allemagne avant de se pencher sur le cas français.

I. La perte d'attractivité relative de l'Italie

A. Un nombre limité d'œuvres russes exposées

Si l'on s'en tient aux apparitions des sculpteurs russes dans les expositions italiennes, on est frappé par leur rareté, au moins en tout cas lorsqu'on s'attarde sur les trois dernières décennies du XIXe siècle. Autant l'Italie apparait comme la destination privilégiée des sculpteurs en formation dans les années 1870 et 1880, époque où les pensionnaires de l'Académie se dirigent presque exclusivement vers Rome, autant elle n'accueille pas de sculpteurs dans beaucoup de ses expositions. Il faut d'emblée signaler, néanmoins, que contrairement à la France, l'Italie, moins centralisée, ne dispose pas de ville ou même de salon qui focalise l'attention du tout le pays en terme d'évènements artistiques. Les expositions sont réparties entre Rome et les grandes villes de province, notamment Naples, Milan, Turin et Florence, où se déroulent, en principe chaque année, des expositions artistiques qui, dès lors, revêtent un caractère bien plus régional que national et, *a fortiori,* international.

Le seul sculpteur russe qui participe à des expositions italiennes collectives avant 1895 est le prince Trubeckoj. Rien de bien étonnant à cela, dans la mesure où il est lui-même né en Italie

[661] Des sondages dans les catalogues d'expositions dans d'autres villes françaises ont été réalisés, sans résultat : aucun sculpteur russe n'y a été trouvé.

et a reçu une partie de sa formation artistique dans la région de Milan, où il fait ses premières apparitions dans les années 1880, essentiellement par le biais de portraits exposés au Palais de Brera. Après son départ pour la Russie et pour la France, il n'expose plus rien à Milan. Mis à part Venise, il expose bien plus tard, en 1909 et 1910 à Rome dans le cadre de la Société des amateurs et connaisseurs des Beaux-Arts.

Il faut attendre les premières éditions de la Biennale de Venise pour qu'arrivent en Italie les œuvres de sculpteurs russes qui n'y sont pas nés. Trois sculpteurs y participent, avec trois profils bien différents : Bernstamm, dès 1895, Il'â Gincburg en 1897, Trubeckoj (1897, 1901,1903, 1907, 1909, 1914). Bernstamm, installé en France depuis le milieu des années 1880, a séjourné en Italie, à Rome et à Florence durant sa formation. Il envoie d'abord des bustes à Venise, puis, en 1897, le *Christ et la femme adultère* (fig.308), groupe qui lui avait été commandé en 1894 par le tsar, et la même année Gincburg montre un buste de Tolstoï (fig.309), une statuette-portrait et un petit groupe d'enfants, qui résument sa production. Les trois artistes qui exposent alors à Venise sont des artistes déjà reconnus et célèbres.

Contrairement à eux, deux sculpteurs qui participent à des manifestations artistiques en Italie à partir de 1899 sont installés dans la péninsule : Henryk Glicenstein et Anton Madejskij. N'étant pas aussi connus que leurs confrères de la Biennale, ils commencent tous deux par exposer dans des salons de moindre ampleur : celui, par exemple, de la Société des amateurs et connaisseurs des beaux-arts où Glicenstein fait ses débuts en 1899. Auparavant, Madejskij avait déjà fait ses premières armes en Russie, à l'Académie et aux Ambulants entre 1894 et 1898 : bien qu'il expose également en Allemagne en 1899, c'est bien à Rome qu'il se fixe à partir de cette date, choix assez rare de la part d'un sculpteur russe de cette période pour être souligné. Il y reste jusqu'à sa mort[662]. Glicenstein expose quant à lui exclusivement en Italie, où il s'est fixé, mis à part une apparition à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Il doit attendre 1907 pour que ses œuvres figurent à la Biennale de Venise, mais il s'est entretemps intégré à la vie artistique italienne, participant régulièrement à des expositions, tout en gardant des liens avec la Russie : il profite par exemple d'une exposition d'artistes russes à Rome en 1906, à l'organisation de laquelle il contribue, pour envoyer quelques-unes de ses productions[663].

---

[662] Diana KOZINSKA-DONDERI, *I viaggi dei polacchi in Italia attraverso i secoli*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, coll. « Biblioteca del viaggio in Italia 75 », 2006, 1 vol., p. 68.

[663] *Russi in Italia: dizionario - Russi in Italia*, http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=497, consulté le 15 mars 2013. Le livret de cette exposition n'a pas été retrouvé.

Avec ces sculpteurs, nous avons l'illustration de la diversité des tendances artistiques qui animent les artistes qui choisissent alors l'Italie. Malgré leur nombre très restreint, on trouve parmi eux des profils très différents. Glicenstein se rapprocherait plutôt des artistes fréquentant les Sécessions, puisqu'il s'engage à la Biennale et aussi à la Sécession romaine en 1913, alors que Madejskij suit plutôt des itinéraires propres aux sculpteurs proches de l'académisme, que ce soit en Russie, en Italie où il ne fréquente pas les mêmes salons que Glicenstein, ou même en Allemagne : lorsqu'il y expose en 1899 et 1900, ce n'est pas aux Sécessions mais au contraire dans les expositions du Glaspalast de Munich et de l'Académie royale de Berlin.

Mais l'esprit de l'art des nouvelles générations, portées notamment par les sécessionnistes de toute l'Europe, est essentiellement incarné, en ce qui concerne la sculpture russe, par l'exposition de 1907, dans le cadre de la Biennale. Des salles avaient été allouées à un groupe d'artistes russes pour accueillir un certain nombre d'œuvres. Il s'agissait en fait d'une exposition organisée notamment par Sergej Dâgilev et Aleksandr Benua, principalement à partir d'œuvres d'artistes habitant en Russie, et destinée à faire connaître au public européen l'art russe ancien et moderne[664]. Des sculpteurs contemporains ont eu l'opportunité d'y être représentés. Cependant, l'Italie n'était pas la destination première : il s'agissait de montrer d'abord ces œuvres à Paris, dans le cadre du Salon d'automne, puis, après le succès parisien, la manifestation s'était déplacée à Berlin, dans le Salon Schulte, avant sa dernière étape en 1907 à Venise. Mais l'exposition qui est présentée à Venise est amputée quasiment de moitié par rapport à celle de Paris : vingt-sept œuvres seulement sont présentes en Italie, contre cinquante-et-une à Paris et trente-cinq à Berlin[665], soit que le transport ait été trop onéreux, soit que les œuvres se soient entretemps vendues, soit que les artistes ou les organisateurs aient jugé que l'Allemagne et surtout l'Italie étaient moins prioritaires que Paris.

La présence à cette exposition a été pour certains le premier pas avant d'autres apparitions en Italie : Sud'binin notamment participe par la suite au salon de la Société des amateurs et connaisseurs de Beaux-Arts en 1909, puis à la Sécession romaine de 1914. L'Italie était pour lui, au même titre que l'Allemagne et la Russie, un des vecteurs de sa stratégie

[664] Comme l'exposition s'est tenue d'abord à Paris, on y reviendra plus en détail dans le chapitre consacré à la présence artistique russe en France.

[665] Par rapport à l'exposition de Paris, Ober présente deux œuvres au lieu de cinq, Somov une au lieu de trois, Sud'binin huit au lieu de quinze, Trubeckoj 8 au lieu de quinze également. Aucune œuvre de Svirskaâ n'est présente en Italie. Seuls Vrubel' et Stelleckij présentent autant d'œuvres : mais le premier est déjà dans l'incapacité de faire face à sa maladie mentale, et ne contrôle plus les mouvements de ses œuvres.

d'internationalisation par les expositions, alors qu'il avait commencé son parcours à Paris. Cependant, il s'agit sans doute du seul cas de figure semblable.

Ces différents constats sont en fait assez significatifs de la place que tenait désormais l'Italie dans la géographie artistique de l'époque, notamment face à la prééminence absolue de Paris.

B. Une destination toujours recherchée pour des séjours courts

L'Italie reste cependant un pays très fréquenté par les sculpteurs russes, non pas pour les expositions, mais pour diverses autres raisons qui ne sont pas pour nous surprendre. Il serait long et fastidieux d'énumérer tous les artistes concernés par cette étude qui ont réalisé au moins une fois un séjour en Italie : qu'ils soient établis à Saint-Pétersbourg, Moscou, Paris, Munich ou Berlin, le voyage en Italie reste quasiment incontournable pour la majorité d'entre eux. Il s'agit en général d'un séjour de quelques semaines, voire quelques mois, mais jamais beaucoup plus, qui occasionne en général l'arrêt temporaire du travail de sculpture à proprement parler puisque le but est d'abord et avant tout de se familiariser avec l'art de l'Antiquité et de la Renaissance. Cela dit, certains continuent à travailler durant leur séjour, et il est même un artiste qui a découvert son talent de sculpteur lors d'un voyage en Italie : il s'agit de Boris Kustodiev, qui séjourne en Italie en 1907 aux côtés de son ami Dmitrij Stelleckij, à l'occasion de leur participation en tant que peintre et sculpteur à l'exposition de Venise. C'est en août qu'il se met à la sculpture, conseillé par Stelleckij, et à son retour en Russie il exposera dans des Salons de même obédience que son ami (Union des artistes russes, *Mir Iskusstva*) à partir de 1909.

Au-delà de cette vocation, trouvée davantage grâce au compagnonnage d'un sculpteur qu'à la participation à la vie artistique italienne, quelques sculpteurs russes viennent en Italie pour exercer leur art sans pour autant participer aux expositions. Tous ont l'esprit tourné davantage vers la Russie. Nous avons déjà évoqué les pensionnaires, dont la tâche reste de réaliser des œuvres qu'ils doivent ensuite envoyer à l'Académie impériale. Même les artistes qui ont fini depuis quelque temps leur pensionnat restent parfois en Italie afin notamment d'achever leurs œuvres : c'est le cas de Kamenskij, qui, établi à Florence, est rencontré plusieurs fois par Antokol'skij et Gincburg, alors qu'il travaille au marbre de *Premier pas*[666]. Jamais pourtant Kamenskij n'expose en Italie, pas plus qu'Antokol'skij, par ailleurs, même s'il y vit de 1871 à 1877. Ce dernier se contente d'ouvrir parfois son atelier au public afin de montrer ses

[666] Il 'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 26.

dernières réalisations, comme son *Christ devant le tribunal du peuple* en 1873[667] alors qu'il cherchera bien plus à apparaître dans des expositions lorsqu'il sera installé à Paris. Lors de son long séjour en Italie, Antokol'skij pense essentiellement à envoyer ses œuvres en Russie : dès 1872, alors que son *Pierre le Grand* est achevé, il l'envoie presque immédiatement à Moscou[668]. C'est le même constat qui doit être dressé en ce qui concerne Avgust Vejcenberg : d'origine estonienne, et ayant étudié aux Académies de Berlin puis de Saint-Pétersbourg, il choisit de se fixer à Rome entre 1873 et 1890 : cependant, c'est exclusivement en Russie qu'il expose, à partir de 1881 notamment. Son retour en Russie est précédé, en 1888, par une exposition personnelle dans le cadre de la Société impériale des beaux-arts[669].

Nous avons par ailleurs déjà constaté qu'une des raisons pour lesquelles les sculpteurs venaient se former en Italie était l'apprentissage du travail sur le marbre. C'est pour cette même question du marbre que certains sculpteurs russes viennent ou reviennent en Italie, pour y trouver le matériau, voire le savoir-faire nécessaire à la réalisation finale de leur œuvre. Ainsi, même après son départ pour Paris, Antokol'skij a recours aux marbriers italiens pour finaliser certaines de ses œuvres en mars. Par exemple, en 1886, alors qu'il est Parisien depuis bientôt dix ans, il fait traduire en marbre son *Méphistophélès* en Italie avant de l'envoyer en Russie[670]. L'attrait de l'Italie dans ce domaine ne se dément pas au tournant du siècle, puisque c'est également à Florence que s'installe pour un an, à compter du printemps 1898 la sculptrice Mariâ Dillon, qui pourtant n'avait pas, au cours de sa carrière, quitté durablement la Russie. Elle y supervise la traduction en marbre de la cheminée *L'éveil du printemps* (fig.293) qui lui avait été commandé par un riche pétersbourgeois. Le travail a lieu dans les ateliers de marbre de Caradossi, à Florence. Elle n'en profite pas alors pour exposer en Italie, mais continue en revanche de participer aux salons pétersbourgeois. Elle aura cependant réussi à obtenir de la part du ministère des finances une dérogation pour faire transiter son œuvre sans taxes à la frontière russe, et au vu de l'insistance avec laquelle elle l'avait demandé au ministre, il semble que cette question soit d'ampleur en ce qui concerne le voyage des œuvres

---

667 Lettre du 27 septembre 1873 à Stasov, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 107.

668 Lettre du 8 mai 1872 à Stasov, *Ibid.*, p. 15. « Dans trois semaines mon *Pierre* sera achevé, et dans sept il sera exposé à Moscou ». Finalement l'œuvre n'arriva pas à temps.

669 R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, д. 85 «В», 1867, л. 8,9, 13-17. Détail frappant, Vejcenberg écrit plusieurs de ses lettres en Allemand. Il prépare son exposition personnelle de 1888 à partir de 1887. A cette occasion, comme après l'exposition universelle de Paris en 1889 à laquelle il participe, il sollicite l'Académie pour l'aider dans le financement du transport de ses œuvres depuis Rome et Paris à Saint-Pétersbourg. Voir aussi AKADEMIA HUDOZESTV SSSR (ed.), *Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah Tom 1 Aavik-Bojko*, Moscou, Iskusstvo, 1970, 1 vol. (445) p., entrée « Vejcenberg »

670 Lettre du 1er mars 1883 à Stasov, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 556.

par-delà les frontières. Peut-être que cela explique également la rareté de ce genre d'entreprises, à notre connaissance. Toujours est-il que la commande réalisée par Mariâ Dillon est une des plus importantes de sa carrière et lui rapporte rien de moins que 34 000 roubles[671].

Autre artiste à avoir passé un temps non négligeable en Italie, le sculpteur d'origine mordovienne Stepan Er 'zâ. Son rapport à l'Italie tient en grande partie du hasard, puisque c'est une rencontre avec le photographe D. Tinelli en 1901 à Moscou qui va jouer le plus grand rôle. Ce dernier invite en effet le jeune Erz'â à le rejoindre en Italie en 1906 : il lui fait rencontrer certains groupes d'exilés russes révolutionnaires et anarchistes du côté de Locarno, et l'héberge chez lui en Italie. Cependant, le sculpteur détestant l'oisiveté dans laquelle il se tient, et répugnant à être vu comme un pique-assiette, finit par partir seul à Milan. Il y mène une existence proche de la misère, clochard un temps, puis il se fait embaucher dans une usine typographique, ce qui lui permet de se loger dans une des banlieues ouvrières de la ville. Peu à peu il va lier connaissance avec les cercles artistiques milanais, recommencer à sculpter[672], et l'exposition de la Biennale de Venise en 1909 marque le début de ses succès, qui le mèneront dans des expositions en Allemagne et en France avant 1914.

On le voit, les sculpteurs russes se font extrêmement rares en Italie durant cette période. Les pensionnaires qui y restent encore dans les années 1870 et 1880 apparaissent comme la dernière manifestation de présence d'un groupe de sculpteurs russes dans la péninsule. Tous ont, par ailleurs, vocation à rentrer en Russie à moyen terme. Par la suite, lorsque le nombre de pensionnaires diminue et qu'ils choisissent également d'autres destinations, la péninsule demeure une destination de courts séjours la plupart du temps, soit pour de simples voyages, soit pour des affaires professionnelles diverses, comme Mariâ Dillon, ou encore Vasilij Kuznecov, qui vient y travailler sur les pavillons russes de l'exposition internationale de Rome en 1911[673]. Mais, mises à part deux ou trois exceptions, les sculpteurs ne s'installent plus en Italie : lorsqu'ils y exposent, c'est désormais bien davantage dans les salons artistiques internationaux tels que la Biennale, sans pour autant que cela ne nécessite ou signifie un

[671] V. RYTIKOVA, « La cheminée "L'éveil du printemps » du sculpteur M.L. Dillon. Pour une histoire de la plastique décorative de l'académisme tardif », I. RAZANCEV, *Russkoe iskusstvo novogo vremeni*, *op. cit.*, p. 259-260.

[672] MARCIA DATI, « Le séjour en Italie du sculpteur Stepan Erz'â », *Russkie v Italii: kul'turnoe nasledie emigracii: mezdunarodnaâ naucnaâ konferencia, 18-19 noâbrâ 2004 g.*, Moscou, Russlij put', coll. « Russkoe zarubezë », 2006, p. 426-441.

[673] ELENA KARPOVA, « La sculpture monumentalo-décorative de Saint-Pétersbourg des années 1900-1910: Vassili Kouznetsov », *Iskusstvo skul'ptury v XX veke*, *op. cit.*, p. 42.

séjour en Italie. En clair, sans les pensionnaires, et quelques jeunes sculpteurs notamment ukrainiens ou baltes en formation dans les diverses académies, le pays aurait été bien peu fréquenté par les sculpteurs russes depuis les années 1870.

II. L'Allemagne délaissée par les sculpteurs russes

Comme pour ce qui concerne l'Italie, le constat est sans appel en Allemagne : à part les rares élèves d'origine russe des différentes académies, quasiment aucun sculpteur russe ne s'établit de façon durable en Allemagne durant toute la période 1870-1914, même s'il conviendra de nuancer le tout. Bien que l'étonnement ne soit pas de mise pour les années 1870 et 1880, en revanche on aurait pu s'attendre à une présence accrue de sculpteurs, notamment à Munich au moment où, au milieu des années 1890, se crée ce qu'il est convenu d'appeler la « colonie russe de Munich ».

Auparavant, les liens entre l'art allemand et l'art russe n'étaient certes pas inexistants. Dans les années 1880, des artistes russes avaient reçu une confortable notoriété en Allemagne, à travers leur participation à un certain nombre d'expositions, notamment les peintres Vereŝagin et Ajvazovskij. Des pavillons avaient été consacrés à l'art russe aux expositions internationales de Berlin de 1886 et 1891, avec des participants d'obédience plutôt académique[674]. Cependant, les premières participations de sculpteurs russes à des expositions allemandes ne datent que de 1892. Trois Russes sont représentés cette année-là en sculpture au Glaspalast de Munich : Madejskij, dont nous avons parlé précédemment, Antokol'skij et Konstantin Starck. Cette manifestation apparait comme une rétrospective majeure de l'œuvre d'Antokol'skij, qui y envoie vingt-deux sculptures recouvrant plus de vingt ans de création, depuis *Ivan le Terrible* jusqu'à *Ermak* (bronze, 1891).

Antokol'skij évoque dans sa correspondance cette exposition très importante pour lui. Alors établi à Paris, il souhaitait de longue date exposer une rétrospective de ses œuvres, et penchait plutôt pour Londres. Mais il envoie toutefois, à tout hasard, des photographies de ses œuvres aux organisateurs de l'exposition de Munich, et voilà que ceux-ci s'empressent de lui accorder une salle entière et les frais de transport pour toutes les œuvres qu'il jugera utiles d'envoyer : le sculpteur est d'autant plus satisfait qu'envoyer ces quelque 15 000 kilos

[674] Ada RAEV, « Russko-nemeckie hudožestvennye svâzi », *op. cit.*, p. 199-200.

d'œuvres en Angleterre lui aurait coûté la coquette somme de sept cent francs[675]. La réception en Allemagne est à la hauteur de ses attentes : il est célébré par la presse, invité à la table du roi de Bavière à la place d'honneur, et convié au festival de Bayreuth aux côtés de l'ambassadeur russe ; le succès retentit jusqu'en France, où le sculpteur se plaint d'être considéré par les Français comme « l'un des leurs », et non comme un sculpteur russe[676].

Antokol'skij est certes le premier, mais pas le seul sculpteur russe établi hors de Russie à exposer ses œuvres en Allemagne. Correspondent également à ce cas de figure Paolo Trubeckoj, qui envoie des œuvres depuis l'Italie en 1892 et 1895, et continue à le faire tout au long de sa carrière en Russie (1898-1906) et en France (1906-1914), mais aussi Ober lors de son deuxième séjour en France (1898), Aronson (à partir de 1901), et Erz'â, alors domicilié à Nice, en 1908. Plus rares sont les sculpteurs à venir de Russie en Allemagne pour exposer leurs productions : parmi eux, on ne compte guère que Gincburg (1895, 1913), Mariâ Dillon (1901) et Nikolaj Andreev (1909). C'est sans compter, cependant, sur les manifestations plus propices à la participation des sculpteurs russes, et qui sont au nombre de deux. Tout d'abord, l'exposition artistique internationale de Berlin en 1896 accueille la participation d'un important contingent de la sculpture pétersbourgeoise, plutôt académique, avec des œuvres de Beklemišev, Dillon, Eduards, Gincburg, ambulante avec Antokol'skij ou encore animalière avec les bronzes d'Ober.

C'est d'un tout autre univers qu'il s'agit avec l'exposition de 1906, deuxième étape de la tournée européenne de l'exposition d'art russe organisée par Dâgilev et Benua, où l'on retrouve plutôt des artistes de sensibilité proche de *Mir iskusstva* : Ober (qui, cette fois-ci, donne à voir ses céramiques), Somov, Sud'binin, Trubeckoj, Stelleckij et Vrubel'. Mais la présence des œuvres ne signifie en aucun cas la présence des artistes en Allemagne : l'exposition est passée de Paris à Berlin en 1906, et sera montrée une dernière fois, comme on le sait, à Venise en 1907 : pas de quoi augmenter la présence physique des sculpteurs russes dans l'empire allemand.

On note cependant un tropisme de sculpteurs russes pour les expositions organisées par les Sécessions de Munich et Berlin. Dès avant l'exposition d'art russe de 1906, ils sont déjà quelques-uns à y avoir envoyé leurs œuvres : c'est le cas d'Ober et Trubeckoj dès 1897 et 1898 à Munich, le premier étant alors installé à Paris, et le second en partance pour la Russie depuis l'Italie (et déjà membre correspondant de la Sécession munichoise). Le Parisien russe

[675] Lettres du 7 et 9 avril 1892 à Stasov, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skij ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 719-718.
[676] Lettres du 14 juin et du 10 août 1892 à Stasov, *Ibid.*, p. 726-727.

Naum Aronson figure lui aussi aux livrets de la manifestation berlinoise en 1901 et 1902[677]. Mais, encore une fois, aucun sculpteur russe habitant en Russie n'y envoie ses productions, la seule exception étant Il'â Gincburg, mais dans le cadre des expositions au Glaspalast en 1901, 1909 et 1913 qui réunissent la Sécession et la *Munchner Künstlergenossenschaft*, tout comme Andreev en 1909. Un détail amusant peut être ici évoqué, celui de la présence dans le cadre des Sécessions de deux sculptrices russes qui ont un parcours étrangement ressemblant, Elena Luksch-Makovskaâ et Tereza Ris. La première, fille et sœur de peintres célèbres, a étudié, comme on l'a vu, chez Ažbe à Munich avant de revenir à Saint-Pétersbourg à la fin des années 1890 et d'y commencer une carrière dans la sculpture. Elle épouse en 1902 un sculpteur autrichien, Luksch, et s'installe par conséquent à Vienne[678], où elle participe régulièrement aux expositions de la Sécession locale, tout comme à celle de Munich, en 1904. Tereza Ries, quant à elle, est originaire de Moscou où elle commence ses études d'art, avant de partir pour suivre les cours d'Edmund Hellmer à Vienne à la fin des années 1890[679]: c'est de là qu'elle expose à Munich à partir de 1896 (à la *Munchner Kunstlergenossenschaft*) avant d'intégrer les cercles sécessionnistes viennois et d'apparaître à leurs expositions à partir de 1899. Elle choisit également d'envoyer ses œuvres à la Biennale de Venise en 1903 et 1910, ainsi qu'à l'exposition féminine de Turin en 1913.

Ce n'est donc jamais, à de très rares exceptions près, depuis la Russie qu'on envoie ses œuvres en Allemagne, ni même en s'étant installé dans ce dernier pays. Les seuls résidents allemands qui exposent dans les diverses manifestations de leur pays sont Konstantin Starck et Leo Anweldt, dont on a vu qu'ils représentaient les minorités allemandes nés dans les pays baltes, mais dont il semble bien que la patrie de cœur, sinon de papier, était l'empire allemand.

En revanche, l'Allemagne est une destination courante pour les sculpteurs russes qui ont auparavant réussi à se faire une place dans leur pays d'adoption, que ce soit l'Italie, la France ou même l'Autriche : cela n'occasionne jamais, toutefois, des séjours de longue durée à Berlin ou Munich, même lorsque la « colonie russe » autour de personnalités comme Kandinskij y forme un groupe étoffé et dynamique. Lorsqu'Archipenko parvient à obtenir une exposition personnelle en 1913 à la galerie *Der Sturm,* il ne quitte pas Paris pour autant.

[677] Aronson avait déjà exposé en 1899 au Glaspalast pour la *Münchner Genossenschaft*. Il revient également en Allemagne pour une exposition à Düsseldorf en 1904.

[678] Viktor BARANOVSKIJ et Irina HLEBNIKOVA, *Anton Ažbe i hudožniki Rossii*, *op. cit.*, p. 123-124

[679] Ilse DOLINSCHEK, *Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1898-1910*, Scaneg, 1989, 326 p.

Quelle que soit la décennie observée, c'est bien vers la France que convergent les regards et les attentes.

III. L'affirmation de l'écrasante domination parisienne

À celui qui observe les parcours internationaux des sculpteurs russes, force est de constater que Paris occupe, sur toute la période 1870-1914, la première place au niveau de l'attrait qu'elle exerce tant au niveau des lieux de formation artistique qu'en ce qui concerne les artistes déjà formés et tentés d'y mener tout ou partie de leur carrière. Contrairement aux villes italiennes ou allemandes, la capitale française devient le lieu de vie d'un très grand nombre d'entre eux et, si les années 1900 et 1910 sont particulièrement représentatives à cet égard, la prééminence parisienne affecte en réalité tout aussi bien les trois décennies précédentes. Venir à Paris, y exposer, y vivre de son art, s'y faire reconnaitre, est le lot de nombreux sculpteurs russes, qu'ils aient commencé leur carrière ou non dans leur pays d'origine. Leurs motivations, leurs objectifs, leurs stratégies divergent cependant, que ce soit selon la période concernée ou, disons-le de façon un peu brutale, quitte à nuancer par la suite, selon leur profil individuel et artistique.

A. Exposer à Paris : les opportunités multiples

1. Le cas d'Antokol'skij

Exposer dans les Salons parisiens n'est pas choses si aisée pour les sculpteurs russes arrivant à Paris, même les plus aguerris. Il s'agit pour eux d'une sorte de consécration, et ce même s'ils ont déjà exposé dans les diverses manifestations artistiques russes. C'est même un critère de jugement, l'aune de la réussite pour certains. Il'â Gincburg se souvient, dans ses mémoires, de l'importance que les Salons revêtaient pour le cercle des artistes qui se réunissaient, dans les années 1880, au sein de la Société de bienfaisance et d'entraide des artistes russes à Paris :

> « Un jour l'un d'entre eux parle d'un « célèbre » artiste exposant aux Ambulants à Saint-Pétersbourg. ''Quelle célébrité? répond quelqu'un. Il a exposé son tableau au Salon? Non? Cela signifie qu'il n'est pas connu. Les journaux parisiens n'en ont pas parlé? Cela signifie qu'il n'a pas eu de succès. Les amis, celui qui n'expose pas à Paris, nous ne le connaissons pas. Que le Salon prenne ses œuvres, alors seulement il sera reconnu''(…). Et effectivement, entre eux les artistes se distinguaient les uns des autres non par le talent, ni par ce qu'ils avaient peint, mais sur l'acceptation ou non de leur œuvre au Salon, leur éventuelle récompense »[680].

[680] Il 'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 76-77.

Mais bien que le Salon apparaisse comme un horizon toujours présent à l'esprit des sculpteurs russes qui travaillent à Paris, tous ne s'emploient pas de la même manière à y montrer leurs œuvres. La présence des Russes aux différents Salons sera donc considérée comme la manifestation de l'importance ou de la faiblesse du nombre de sculpteurs travaillant à Paris – la plupart d'entre eux ayant une adresse parisienne mentionnée dans le livret, ce qui implique au moins quelques semaines de séjour dans la grande majorité des cas. Les grands équilibres qui seront ainsi dégagés entre les périodes et entre les différents Salons ne doivent pas cependant être pris en compte comme une vision absolument parfaite de la présence des sculpteurs à Paris : on sait de source sûre que certains d'entre eux y ont travaillé longtemps sans pour autant y exposer régulièrement. On essaiera, dès lors, de le faire apparaître dans la mesure du possible, un des exemples les plus notoires étant celui d'Antokol'skij, sur lequel il est possible de s'attarder de façon détaillée, grâce notamment à son abondante correspondance.

a. Une exposition personnelle : éternel désir d'Antokol'skij

Antokol'skij à Rome

Parmi les artistes majeurs établis en Europe occidentale, Antokol'skij expose étonnamment peu, en tout cas en Italie et en France. Pourtant, à partir de son départ de son pays natal, le fait d'exposer ses œuvres est toujours ancré dans ses préoccupations. Ceci étant, il n'a pas vraiment pour objectif, comme nombre de ses confrères, d'exposer dans les Salons annuels, ce qui est sans doute la caractéristique d'un artiste déjà reconnu chez lui lorsqu'il part. Ses efforts semblent se concentrer avant tout sur la possibilité de montrer au public un ensemble conséquent de ses œuvres, quand bien même faudrait-il n'organiser de tels évènements que tous les cinq ou dix ans.

Une des choses qui frappe particulièrement Antokol'skij lorsqu'il arrive à Rome est que les opportunités d'y exposer, même pour les sculpteurs italiens, sont extrêmement rares :

> « Il n'y a pas ici la moindre exposition collective, ni le moindre concours ; ici, c'est chacun pour soi, l'art évolue selon les lois du commerce, et rien de plus. Chaque artiste essaie d'organiser sa petite boutique, ou son atelier, du mieux qu'il peut, et là, sur des chevalets, dans des cadres luxueux, sous une lumière à l'effet calculé, il expose sa peinture, et attend les visiteurs (pour les sculpteurs, c'est encore pire). Vous vous rendez compte que depuis tout ce temps[681], j'ai vu

[681] Il est arrivé en Italie à l'automne 1871, soit un an et demi avant cette lettre.

seulement deux œuvres sculptées qui soient liées à l'art actuel, en tout et pour tout ! Pauvre Italie, de cœur elle est jeune, mais son cerveau est phtisique »[682].

Finalement, Antokol'skij ne participe à aucune exposition collective en Italie de toute sa carrière. Mais il parvient tout de même à faire comme ses collègues romains, à savoir organiser une ouverture de son atelier aux visiteurs. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il achève le *Christ devant le tribunal du peuple*, en 1874 : plusieurs centaines de personnes, italiennes et russes, dont des artistes, se pressent dans son atelier. C'est un beau succès pour Antokol'skij.

Cependant, c'est encore vers la Russie qu'il est tourné presque entièrement lors de ses années italiennes. Un des premiers grands chantiers qu'il entreprend après son arrivée est la statue de *Pierre le Grand,* dont le sculpteur dit, le 8 mai 1872, qu'il sera prêt dans trois semaines, puis exposé à Saint-Pétersbourg dans sept : autant dire que le modèle en plâtre n'est pas censé rester bien longtemps sur le sol italien avant d'être acheminé vers l'exposition polytechnique de Moscou. Finalement, les délais sont trop courts et la statue n'arrive pas à temps, même si Antokol'skij peut exposer quelques œuvres dans la capitale russe[683]. Mais cette volonté de travailler en direction de la Russie est très significative. C'est là que se situent ses principaux acheteurs, comme nous le verrons par la suite.

Les expériences parisiennes

De la même façon, alors qu'il vit à Paris de 1877 à 1902, il n'y expose qu'à quatre reprises (1879, 1881, 1882, 1884), dans le cadre de la Société des artistes français, bien qu'il faille ajouter à ce total ses participations aux expositions universelles de 1878 et 1900. Ce qui revient le plus fréquemment dans sa correspondance de ces années est l'organisation d'une organisation personnelle de ses œuvres. Dès le milieu des années 1870, encore en Italie, il envisage d'en constituer une à Paris dans le courant des années suivantes : cependant, le manque de contacts sur place et la méconnaissance de la langue et des pratiques parisiennes le font renoncer à ce projet[684]. Finalement, sa première véritable exposition personnelle a lieu en Russie, en 1880[685]. Antokol'skij avait précisé lorsqu'il avait, dans une de ses lettres de 1879,

[682] Lettre à Kramskoj, 28 février 1873, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 63. Le sculpteur pourra cependant mentionner en février de l'année suivante une grande exposition collective qui a eu lieu à Rome, et à laquelle ont participé de nombreux artistes, dont quelques russes. *Id, p.* 115.

[683] *Ibid.*, p. 44, lettres à Stasov, 15 mai – 17 août 1872.

[684] *Ibid.*, p. 33.

[685] Le catalogue n'a pas été retrouvé.

évoqué l'organisation de cette exposition, il avait le soutien du grand-duc Vladimir Aleksandrovič, fils du tsar et président de l'Académie impériale des arts. Il expose d'ailleurs assez clairement les tenants et les aboutissants de l'organisation d'une exposition :

> « Voilà deux ans que je suis à Paris, et je n'y ai presque rien fait. J'ai reçu beaucoup d'argent, d'honneurs[686], puis l'argent s'en va, et il ne reste ni l'un ni l'autre. Cependant, grâce à des commandes réussies, et aux tas de bustes que je fais, je gagne quand même de l'argent (…). Mais maintenant je dois organiser une exposition, c'est-à-dire qu'il faut encore perdre du temps, peut-être tout l'hiver (…). Par conséquent, j'ai beaucoup réfléchi, et pris la décision suivante : mon but et ma mission seraient désormais de travailler plus que de montrer que je travailler (c'est mon principe depuis longtemps). Je pourrai montrer mes œuvres quand je me reposerai, mais maintenant, il est temps de travailler ! Déjà, commencer mon Spinoza. C'est mieux ainsi »[687].

Pourtant, Antokol'skij parvient comme nous l'avons précisé à organiser une exposition de ses œuvres, d'abord à Saint-Pétersbourg, puis à Moscou. Là, elle se tient chez l'ami et généreux mécène du sculpteur, Savva Mamontov, déjà propriétaire d'œuvres importantes de l'artiste. D'ailleurs, il participe dans les deux années qui suivent à des rendez-vous majeurs du monde artistique russe : quatre de ses œuvres sont ainsi présentées en 1881 à l'exposition académique. Trois d'entre elles sont la propriété d'un autre de ses bienfaiteurs, le baron Gincburg (*Méphistophélès, Pierre Ier, G. Gincburg)* et l'autre est dans les collections impériales de l'Ermitage (*Ivan le Terrible*). Ce sont des œuvres phares dans la production d'Antokol'skij, et elles sont d'ores et déjà sur le sol russe.

L'année 1882 voit également la tenue d'une exposition panrusse à Moscou. On peut y admirer dans la section artistique quatre de ses œuvres : des bustes de *Pierre le Grand* et un autre tiré de sa statue *Méphistophélès,* mais c'est également là qu'il présente la *Mort de Socrate* pour la première fois, ainsi qu'*Ivan le Terrible* à nouveau. Notons qu'au Salon des artistes français du début des années 1880 le sculpteur ne fait que de ténues apparitions : une *Statue*[688] en 1881, le portrait de S. Polâkov (statue en marbre) en 1882. Puis, en 1884, il expose enfin à Paris les œuvres *Méphistophélès* et *Spinoza.*

D'autres expositions personnelles d'Antokol'skij ont lieu en Russie dans les années qui suivent : par exemple, une rétrospective de ses dix dernières années de création en 1887[689], ou encore un envoi de ses œuvres plus récentes en 1891 à Saint-Pétersbourg, qui est prévu puis annulé. L'opportunité de présenter ses œuvres en Russie même est une préoccupation qui

---

[686] Il évoque ici ses succès de l'Exposition universelle de 1878.

[687] Lettre à Stasov, du 5 décembre 1879, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 399.

[688] Aucune référence n'est donnée. Est-ce le *Méphistophélès,* dont il avait exposé un buste seulement en 1879 ? la statue de Polâkov ?

[689] Catalogue non retrouvé, mais l'exposition est mentionnée dans une lettre du 30 octobre 1887 à Stasov, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 610.

dépasse donc de très loin le désir d'exposer dans les Salons français. Outre les expositions universelles de 1878 et 1900, Antokol'skij a d'autres opportunités de montrer ses œuvres dans un cadre plus avantageux que les expositions collectives[690], et notamment l'ouverture de son atelier au public au mois de décembre 1891. Le public parisien, mais aussi russe, se presse alors au-devant des créations les plus imposantes du maître (le *Christ, Spinoza, Méphistophélès,* et bien d'autres). Le succès est considérable, au point que le Président de la République se rend lui-même dans l'atelier du sculpteur pour le féliciter[691].

Cependant, le sculpteur est loin de se contenter de ce succès d'estime. Il enrage de l'atonie des critiques russes à ton égard :

> « Aucun russe n'est venu vers moi au départ. Mais petit à petit, les gens viennent, reviennent, le succès grandit… Les journaux parlent tous de moi, sauf les journaux russes. Pour ce qui concerne la Russie, je sais que je ne vaincrai jamais mes ennemis. Tiens, pourquoi ne pas envoyer mes œuvres à Londres ? Là-bas, j'aurai sûrement du succès »[692].

Antokol'skij tenait toujours rancune à son pays de ne l'avoir jamais reconnu à sa juste valeur en tant qu'artiste. Il a cependant toujours conservé un attachement passionné pour la Russie, jusqu'à la fin de ses jours. C'est toujours vers elle que ses regards sont tournés, même après des années passées à l'étranger. Cependant, il commence à partir du milieu des années 1880 à envisager sa carrière d'un point de vue plus international.

L'ambition d'une exposition européenne

C'est en 1884 qu'il évoque pour la première fois la possibilité d'une exposition itinérante de ses œuvres. L'idée peut avoir été inspirée par l'expérience des Ambulants en Russie, puisqu'Antokol'skij fut, on le sait, proche de ce groupe d'artistes, et avait exposé lors de la première édition de leur exposition la version en plâtre d'*Ivan le Terrible*. De plus, les années 1880 sont, comme nous l'avons vu précédemment, la décennie la plus glorieuse pour les Ambulants. C'est peut-être ce qui motive Antokol'skij dans cet ambitieux projet, qui lui a été soufflé par son ami Stasov. Il émet l'idée de préparer une exposition de dix ou douze œuvres, forcément en marbre ou en bronze, qui serait amenée à voyager dans quelques villes européennes. « Je suis prêt à faire un grand pas, dit-il : vendre notre maison et sur cet argent,

---

[690] Il avait réussi à obtenir, à force de démarches, des bonnes places pour les expositions universelles. Mais il évoque à plusieurs reprises sa réticence à exposer aux Salons annuels, en raison du mauvais éclairage qui ne rend pas grâce à ses œuvres selon lui.

[691] Lettre à Stasov datée du 31 décembre 1891, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 715. Des articles élogieux à propos du sculpteur paraissent alors dans la presse française, dont un de l'auteur du fameux essai *Le Roman russe* de Voguë.

[692] *Ibid.*, p. 714-715.

réaliser mes œuvres en marbre. Je suis profondément convaincu qu'après un tel voyage, ma situation financière pourrait être assurée une bonne fois pour toutes par la vente de mes œuvres en réduction »[693]. Dans une lettre datée de mars 1884, il précise son plan d'action : d'abord hypothéquer sa maison, puis partir pour l'Italie afin d'y traduire ses œuvres en marbre[694] avant de partir avec elles faire le tour de l'Europe.

Ce projet, jamais réalisé, est révélateur à plus d'un titre. Premièrement, il confirme la place de la taille du marbre dans l'attractivité de l'Italie auprès des sculpteurs dans les années 1880. Les villes évoquées de façon précise dans les différentes lettres d'Antokol'skij ne sont en revanche jamais italiennes ; il s'agit de Londres, Budapest et quelques villes allemandes. Antokol'skij voit ce type d'exposition itinérante comme une entreprise lucrative à moyen terme. Pour lui, sans doute, il ne suffit pas, comme il l'a fait jusqu'à présent, d'exposer sporadiquement à Paris et régulièrement en Russie. Il faut au contraire aller à la rencontre des amateurs d'art des capitales européennes pour se faire connaître et, partant, élargir sa clientèle potentielle. Finalement, le projet ne sera jamais réalisé dans la forme prévue, malgré l'argent qu'avait réussi à rassembler le sculpteur. Le manque d'intermédiaires de confiance et surtout, la réalisation d'autres projets finissent par venir à bout de ses velléités.

Le sculpteur a cependant l'occasion de faire voyager ses œuvres dans les années 1890. À part son exposition personnelle parisienne en 1891, qui a consacré son succès, et l'exposition de 1900, Antokol'skij délaisse les salles parisiennes au profit exclusif de l'Allemagne et de la Russie. C'est à la suite d'une démarche personnelle qu'il parvient à exposer ses œuvres à Munich : il a en effet pris l'initiative d'y envoyer des reproductions photographiques de ses œuvres, ce qui conduit les organisateurs de la sixième exposition internationale au Glaspalast à l'inviter à y participer à des conditions fort avantageuses, déjà évoquées plus haut. Cela conduit le sculpteur à préférer Munich à Londres, où l'organisation d'une exposition personnelle lui aurait coûté excessivement cher[695]. Cette exposition lui ouvre les portes de l'exposition berlinoise de l'année suivante et de 1896. Le succès qu'il obtient à Munich pousse l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg à lui demander d'envoyer des œuvres à l'exposition universelle de Chicago en 1893 : Antokol'skij refuse, préférant cibler les expositions européennes, et spécialement sa chère Russie.

En mai 1893, Antokol'skij opère un surprenant revirement dans ses positions par rapport à ce qu'il disait quelques années auparavant :

---

[693] *Ibid.*, lettre du 12 février 1884, p. 524.
[694] *Ibid.*, p. 527.
[695] Lettre du 7 avril 1892, *Ibid.*, p. 719.

> « Cette année, j'ai reçu de tous côtés des invitations pour participer à des expositions en Europe, mais je n'enverrai rien nulle part. Beaucoup d'honneur, mais pas beaucoup d'utilité. Ce qui sera intéressant, c'est l'année prochaine à Venise. À vrai dire, il faudrait que l'on imprime dans les journaux comment on traite les siens dans sa patrie, et comment on les traite à l'étranger »[696].

Antokol'skij ne participe pourtant pas aux différentes expositions de la Biennale de Venise. Il n'aura finalement exposé, dans sa carrière, que dans les salons français, allemands et russes. Couvert d'honneurs par les cercles officiels parisiens et munichois, il n'arrive jamais à trouver un tel succès en Russie. Mais il est notable que toute sa vie fut tournée, malgré cette relation ambiguë, vers son pays natal, tout au moins si l'on s'en tient à l'étude des lieux d'exposition de ses œuvres. Peut-on dresser le même constat si l'on observe plutôt l'identité de ses commanditaires, les stratégies de vente de ses reproductions, les propositions et projets que l'artiste soumet à divers possibles commanditaires aux différentes périodes de sa vie ?

b. L'esprit tourné vers la Russie

D'après les centaines de pages de la correspondance d'Antokol'skij éditée par Stasov en 1905, et qui s'étale sur ses trente dernières années de carrière, on peut obtenir une image, certes incomplète, mais tout de même significative de l'identité de ses principaux commanditaires, de ses stratégies financières et surtout comprendre les orientations géographiques des différents aspects de sa pratique. Fixé à Rome puis à Paris, il ne semble pas désireux, ni même capable, de s'y attirer une clientèle. Il s'agira toutefois de prendre avec précaution les informations délivrées par ses nombreuses lettres : la correspondance retenue par Stasov est évidemment celle qui est destinée à ses interlocuteurs russes. La plupart du temps, il s'agit de lettres adressées à lui-même, aux époux Mamontov, à Il'â Gincburg ou, plus rarement, à d'autres destinataires tels que le peintre Kramskoj. Il n'y est donc question, lorsque la conversation épistolaire aborde le sujet des commandes et des ventes d'œuvres, que de celles qui concernent des Russes. Antokol'skij n'avait pas besoin d'intermédiaires pour vendre ses œuvres à Paris ou à Rome. Ainsi, ses écrits sont bien moins diserts à propos de ses affaires avec des clients italiens ou français. Il y fait cependant parfois allusion, d'une façon qui va d'ailleurs dans le sens d'une faiblesse générale de ses ventes en France ou en Italie, et en tout cas celles-ci concernent un type particulier d'œuvres. Les œuvres les plus importantes, notamment d'un point de vue financier, concernent essentiellement des commanditaires russes, même si certains d'entre eux sont parisiens.

[696] Lettre à Stasov, mai 1893, *Ibid.*, p. 751.

Des commanditaires essentiellement russes

Avant son départ pour l'étranger, Antokol'skij avait obtenu de prestigieuses commandes après le succès de son œuvre *Ivan le Terrible,* puisque cette dernière lui fut demandée dans sa version en marbre par Tret'âkov pour sa galerie, et en bronze pour les collections de l'empereur à l'Ermitage. C'est en Italie, comme nous l'avons vu, qu'il mènera à son terme la traduction en marbre de son œuvre phare. Ces deux commanditaires qui sont, soit dit en passant, à l'origine des deux plus grands musées d'art russe (le Musée russe de Saint-Pétersbourg, et la Galerie Tret'âkov à Moscou) poursuivent leurs commandes après le départ du sculpteur à l'étranger. Ainsi, c'est lors de sa visite dans l'atelier d'Antokol'skij à Paris en 1879 que le tsarévitch, futur Alexandre III, commande à l'artiste une traduction en marbre du *Christ devant le tribunal du peuple,* pour laquelle il déboursera 25 000 francs (environ 8 000 roubles), ainsi qu'une réduction en argent de la statue d'*Ivan le Terrible* pour 7 000 francs[697]. Le tsarévitch avait également enjoint le sculpteur de réaliser une fonte en bronze de son effigie de *Pierre le Grand,* et il a sans doute accéléré ainsi la réalisation de la promesse faite à Antokol'skij d'orner le parc du palais de Peterhof, résidence d'été de la famille impériale, de cette œuvre, ce qui est chose faite en 1883. Deux des œuvres tardives de grand format d'Antokol'skij sont également acquises par Alexandre III : *Ermak* (bronze) et *Nestor le Chroniqueur* (marbre), qui figurent dans les collections impériales dans les années 1890[698], tout comme les bustes de Nicolas II et de son épouse, réalisés en 1896, et la statue d'Alexandre III en marbre achevée en 1899.

Tret'âkov, quant à lui, continue à constituer une section consacrée à la sculpture dans ses collections. Par exemple, il acquiert le marbre de la *Martyre chrétienne* (fig.102) d'Antokol'skij en 1887[699]. Mais parmi les principaux mécènes d'Antokol'skij, on trouve également la famille Mamontov et le baron Gincburg. Les premiers, initiateurs d'un petit groupe d'amateurs et d'artistes russes à Rome, commandent pour 9 000 roubles *Isaj le Grand* au jeune sculpteur en 1873[700]. Mamontov, sûr du talent d'Antokol'skij, lui commande même une œuvre pour sa demeure pétersbourgeoise, que le sculpteur aura pour tâche de définir lui-même : ce sera le *Christ devant le tribunal du peuple*. Nous verrons par ailleurs à quel point

[697] *Ibid.*, lettre du 6 novembre 1879 à Stasov, p. 390.
[698] *Ibid.*, lettre au comte Tolstoï, président de l'Académie impériale des arts, janvier 1893, p. 745.
[699] *Ibid.*, lettre de l'automne 1887, à Stasov, p. 615.
[700] *Ibid.*, lettre à Stasov du 31 mars 1873, p. 71.

Mamontov a compté pour le sculpteur dans les pires moments de problèmes pécuniaires. Le baron Gincburg, quant à lui, en plus d'aider lui aussi l'artiste financièrement, achète une version en bronze de *Pierre le Grand* ainsi que la marbre de *Spinoza,* en 1877[701].

Force est de constater que les plus fidèles clients d'Antokol'skij en ce qui concerne les œuvres imposantes, sont ceux qui ont commencé à lui acheter ses travaux dans les années 1870. Les statues les plus importantes de sa carrière, celles qu'il réussit à vendre le plus cher, sont acquises dans leur immense majorité par ces quatre commanditaires : l'ami Mamontov, le mécène Gincburg, le collectionneur Tret'âkov, et la famille impériale. Il s'agit, à chaque fois, d'enrichir leur collection artistique mais aussi, pour certains d'entre eux, de venir en aide au sculpteur, en achetant une œuvre destinée à être acheminée en Russie, bien que le sculpteur soit établi à l'étranger.

Cela est vrai également pour des œuvres de moindre ampleur, comme pour les portraits. Par exemple, outre le buste de Tourguenev commandé après la mort de l'écrivain par divers commanditaires russes, Antokol'skij réalise la statue en bronze de S. Botkin en 1874, mais aussi une grande quantité de bustes. Rien qu'en 1879, le sculpteur mentionne dans une lettre qu'en plus de devoir achever des reproductions d'*Ivan le Terrible* ou du *Christ,* il doit honorer une trentaine de commande de bustes en bronze grandeur nature pour la Russie[702] : même loin, le sculpteur bénéficie d'une telle notoriété qu'un bon nombre de commandes de particuliers semble affluer en sa direction. Il peut même s'agir d'œuvres de plus grande ampleur, par exemple en ce qui concerne la sculpture funéraire : en effet, à plusieurs reprises le sculpteur se voit commander des sculptures pour orner les tombes de familles russes. Il réalise ainsi une sculpture pour le monument funéraire de la princesse Obolonskaâ lorsqu'il vit à Rome : c'est une des rares occasions où une œuvre d'Antokol'skij a pour destination une localisation italienne (le cimetière se trouve à Rome). Une autre commande survient dans les années 1880, lorsque le sculpteur est établi à Paris. Il s'agit de la tombe de la famille Dmitriev, située à Moscou, pour laquelle il choisit de représenter un Christ assis, les bras écartés en direction du contemplateur. Un monument privé à Nikitin Panin lui est commandé par la princesse Meŝerskaâ, qui lui sera payé 10 000 roubles. Encore une fois, il s'agit de commanditaires russes.

[701] *Ibid.*, lettre à Mamontov, 18 février 1879, p. 363.
[702] *Ibid.*, lettre à Stasov du 5 décembre 1879, p. 401.

Toute sa vie, Antokol'skij a tenu à établir une distinction entre les œuvres qui parlaient à son âme, qui lui tenaient à cœur et auxquelles il aurait souhaité consacrer la totalité de son énergie, et les autres, celles destinées avant tout à lui assurer la sécurité matérielle, ou encore simplement l'assurance de pouvoir engager concrètement la réalisation des projets qui lui tenaient le plus à cœur. Pour cela, l'artiste a été confronté à des choix aux différentes périodes de sa carrière, et ses nombreuses lettres nous informent des aspects financiers de ses tourments.

Antokol'skij et l'argent

Les œuvres que nous avons précédemment mentionnées comme ayant été achetées par des mécènes particulièrement généreux ont représenté d'énormes rentrées d'argent pour Antokol'skij. Pourtant, bien souvent, ces sommes en apparence pharamineuses ne faisaient qu'arranger une situation financière toujours instable. On ne sait jamais vraiment où le sculpteur en est financièrement, et sa position semble osciller entre aisance et précarité. Non pas que le sculpteur ait jamais, à partir des années 1870, basculé dans la pauvreté : il a toujours moyen de se loger dans des conditions en général confortables, et de faire vivre sa famille, ainsi que d'accumuler, durant son séjour parisien, une belle collection d'objets et d'œuvres d'art anciens[703]. Cependant, il est pratiquement toujours en situation de dettes : il s'agit soit d'argent avancé par certains de ses bienfaiteurs, qu'il se fait un devoir de rembourser, ou des frais engagés pour la création d'une œuvre qui attendent d'être amortis par le paiement du client. D'ailleurs, la vente de sa collection lui sert principalement à éponger ses dettes, un an seulement avant sa mort. Comme plusieurs œuvres sont en général engagées de front, il est bien évidemment impossible de toujours saisir si le sculpteur rentre dans ses frais concernant une œuvre et quelle est la part du prix de son œuvre qui constitue son bénéfice. Un bon nombre de ses lettres témoignent cependant de ses difficultés momentanées, et de ses moyens d'y remédier. Et ce n'est jamais pour lui une affaire anodine : au-delà de la simple assurance matérielle, il s'agit aussi pour lui de conquérir une liberté artistique qui serait dégagée de toute obligation commerciale. Rêve souvent caressé par les artistes, mais rarement atteint.

[703] Mise aux enchères en juin 1901, cette collection lui rapporte en tout 184 518 francs, cf. Ol 'ga KRIVDINA, *Mark Matveevič Antokol'skij. « Ot Rossii- dlâ Rossii »*, *op. cit.*, p. 179.

Antokol'skij mentionne à de nombreuses reprises son agacement devant la nécessité de se livrer à des travaux sans autre intérêt pour lui que de lui fournir son pain quotidien. Par exemple, à Rome en 1876 il réalise, sur commande, des cupidons « dans le style de Poussin », d'après ses propres termes, pour la somme de 25 roubles-argent. Cela a plu à certains clients, mais il reconnait que c'est pour lui sans intérêt aucun[704]. C'est pourtant d'un artiste de 34 ans, ayant obtenu de prestigieuses et rémunératrices commandes, qu'il s'agit. Les rentrées de fonds ne semblaient pas avoir encore été effectuées. Les difficultés le poursuivent dans les années qui succèdent à son installation à Paris : il les résout, tant bien que mal, en faisant des bustes également, sans qu'il ne soit précisé si les commanditaires sont russes ou français. Cela ressemble, toutes choses égales par ailleurs, au lot commun de la plupart des sculpteurs.

Là où la correspondance d'Antokol'skij se révèle plus intéressante, c'est qu'elle nous permet de cerner plus précisément la façon qu'avait Antokol'skij d'engendrer des recettes sur ses œuvres à partir de leur reproduction, la plupart du temps en bronze mais aussi parfois en argent, mais surtout de leurs réductions à destination du marché russe. Au crépuscule de sa vie, Antokol'skij semble porter un regard lucide sur ses stratégies de commercialisation, qui ont varié au fil des années :

> « L'édition de mes travaux dans le commerce m'a nui significativement. Que faire, selon toi ? Les gens, surtout les barons, veulent immédiatement ce qu'il n'y a pas, et quand il y en a, ils perdent leur envie de l'avoir (…). C'est pourquoi je veux revenir à l'ancien système : si quelqu'un veut quelque chose, qu'il le commande, et mon œuvre ne sera pas commerciale, mais un œuvre pour amateurs[705] : il y en aura moins, ce sera mieux et plus cher. Donc, deux solutions : retirer toutes mes œuvres de la vente, ou les vendre toutes aux enchères, mais dans les deux cas en expliquer les raisons dans les journaux. Comme tu vois, mon Elias, on ne me veut pas, et je ne veux pas les autres. Cela m'a encore davantage donné envie de vendre tout mon mobilier, et surtout ma collection d'antiquités. J'en acquerrai la liberté de création, et ne me tourmenterai plus des aspects matériels »[706].

Durant toute la carrière d'Antokol'skij, il lui a été effectivement difficile d'assurer le succès de ses œuvres à travers la vente de reproductions et de réductions en étant lui-même physiquement à des milliers de kilomètres de son marché potentiel. Cependant, dès son arrivée en Italie, au début des années 1870, la question s'est posée. C'est tout d'abord sur sa première grande œuvre, *Ivan le Terrible,* qu'il compte pour s'assurer des revenus complémentaires : il se renseigne sur le prix d'une réduction en argent, qui lui reviendrait

[704] Lettre à Stasov du 8 novembre 1876, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 284.

[705] « не коммечерская, а любительская ».

[706] Lettre à Il'â Gincburg, mars 1900, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 862.

1000 roubles, ce qui lui semble trop élevé pour trouver quelque acheteur[707]. L'année suivante, il se décide pourtant à en tirer des exemplaires en bronze, l'exemplaire coûtant 300 lires italiennes (100 roubles), ce qui est beaucoup plus accessible. Mais le modèle de vente adopté par le sculpteur semble être de tirer des exemplaires avant de savoir si la demande existe, comptant sans doute sur le succès obtenu lors de la présentation de son œuvre en Russie en 1871, et aussi, peut-être, de sa présence (en plâtre) à l'exposition ambulante de 1871-1872.

L'année 1877 est une année charnière pour le sculpteur : c'est la dernière qu'il passe en Italie, et c'est aussi un moment de tension financière, dans laquelle on retrouve la même problématique. En effet, durant cette année, Antokol'skij attend le paiement d'un certain nombre d'œuvres d'envergure, notamment les 10 000 roubles du monument à Panin. Cependant, il envisage de se rendre directement à Moscou pour les encaisser car « ne les ayant pas encore reçus, [il n'a] plus rien pour vivre »[708]. Tret'âkov lui a promis 1000 roubles à la réception du marbre d'*Ivan le Terrible,* que le sculpteur a enfin réussi à envoyer mais dont il n'a aucune nouvelle de la réception pendant plusieurs semaines[709]. Il est en attente également de règlements de Mamontov (1000 roubles) et d'une certaine Mordovina (1000 roubles), et il a pour environ 4000 roubles de travaux terminés. Et, justement, il a encore besoin de 4000 roubles pour mener à bien ses travaux en cours, et notamment *Spinoza*. On le voit, sa situation est sur une crête entre l'aisance et un profond endettement. Les choses ne se passent pas aussi simplement et rapidement qu'il le souhaiterait, et Antokol'skij va se résoudre à des compromis, comme il l'expose dans une requête à son ami Stasov :

> « Vous avez à Saint-Pétersbourg mes œuvres, que j'aimerais liquider, pace que j'ai besoin d'argent. J'en ai besoin parce que les braves gens qui ont commandé mes œuvres ne les paient pas, et que je suis donc sur la paille.
>
> Si vous pouviez vendre à des gens de votre connaissance ces œuvres, je vous serais très reconnaissant. Voilà une idée de mes prix: pour Ivan le Terrible en marbre, avant c'était 5000F maintenant 3000.
>
> Ivan Krestitel' en bronze, avant c'était 6000F, maintenant 3500.
>
> L'Âge de bronze, avant 1000, maintenant 700.
>
> Tête de Dante, 200F »[710].

Antokol'skij en est donc réduit, en quelque sorte, à « solder » ses œuvres qui, visiblement, sont alors en réserve chez son ami critique, ou alors à sa disposition. C'est lui qui va donc servir d'intermédiaire au sculpteur pour vendre ses œuvres sur le sol national, en demandant à

[707] Lettre à Stasov, 5 mai 1873, *Ibid.*, p. 81.
[708] Lettre à Stasov, 13 avril 1877, *Ibid.*, p. 316.
[709] Lettre à Stasov, 3 février 1877, *Ibid.*, p. 302.
[710] Lettre à Stasov, juin 1877, *Ibid.*, p. 324.

ses amis et connaissances de les acheter. Ce système de vente, pour rudimentaire qu'il soit, n'en apparait pas moins indispensable à l'artiste pour venir à bout de ses difficultés, alors même qu'il a obtenu de gratifiantes commandes.

Mais dans les années qui suivent, devant la répétition des mêmes situations, Antokol'skij est amené à s'adresser à un professionnel, Beggrov, pour mettre en vente ses œuvres en Russie. Dès 1881, trois ans environ après son arrivée à Paris, le succès obtenu par le sculpteur lors de l'exposition universelle de 1878 ne se traduit pas longtemps par des ventes concrètes, en tout cas pas suffisamment, et il s'en plaint à Stasov :

> « Vous dites qu'on se souvient de mon nom. Cela m'étonne beaucoup. Après mon exposition, je m'étais convaincu que je n'étais pas fait pour la Russie. Mon cours s'est tellement abaissé que j'ai envoyé quelques œuvres à Beggrov, voilà plus d'un an, et il ne s'en est pas vendu pour un sou ! »[711].

L'année suivante, toujours perdu dans les soucis d'argent, il évoque même l'idée de vendre tout ce qu'il possède pour aller vivre en Italie, où la vie est moins chère et où il pourrait s'adonner à la sculpture de petit format. « Mais, dit-il, il reste encore un espoir : éditer mes œuvres en petit format. J'espère que cela me sauvera »[712]. Le projet de départ en Italie reste finalement lettre morte. Peut-être le sculpteur en a-t-il décidé ainsi *in extremis,* lorsqu'il apprend, en 1882, qu'il sera désormais doté par l'Académie impériale des arts d'une bourse de 2000 roubles par an, pour la réalisation des marbres de *La mort de Socrate* et *Méphistophélès*[713] ? Mais toujours est-il qu'au printemps 1882, il décide de rapatrier toutes ses œuvres entreposées chez Beggrov auprès de son ami S. Mamontov[714], signe que sa stratégie de commercialisation d'œuvres déjà éditées en Russie est un échec total. Et les soucis semblent inexpugnables pour Antokol'skij : il les expose en juin 1882 dans une lettre qui montre assez bien les éternels entre-deux dans lesquels se situent les sculpteurs, qui doivent investir dans des créations et donc s'endetter avant de recevoir leurs honoraires :

> « Le pire, c'est que mes finances commencent à me tourmenter: depuis ma vie étudiante, c'est la première fois que cela m'arrive; et savez-vous à cause de qui? - un de mes amis de cœur! M'a été commandée la statue de Pierre en marbre. Je l'ai ramenée de Pétersbourg, l'ai refaite, y ai perdu quatre mois, ainsi qu'environ 5000 francs, et la statue est encore là depuis plus d'un an – et rien. J'ai écrit au commanditaire, j'ai demandé de l'argent une fois, deux fois, envoyé un télégramme, encore un télégramme avec réponse prépayée, et pas de réponse, aucune... et voilà que de l'argent, j'en ai désespérément besoin et je n'ai nulle part où en prendre. J'ai pensé hypothéquer notre maison, mais c'est une procédure longue, les commissions sont énormes, et les temps sont tels qu'on ne donne déjà plus volontiers d'argent pour l'hypothèque d'une maison. Et sur cela, combien d'argent est dépensé, nous ne pouvons pas vivre, et le futur devient si sombre... Il n'y a rien à faire,

[711] Lettre à Stasov, 30 août 1881, *Ibid.*, p. 435.
[712] Lettre à Mamontov, 6 février 1882, *Ibid.*, p. 445.
[713] *Ibid.*, p. 460. C'est Stasov qui nous donne cette information dans une de ses rares notes de bas de page.
[714] Lettre à Stasov, 5 mai 1882, *Ibid.*, p. 450.

> il faut repartir en arrière, c'est à dire partir pour l'Italie, surtout que c'est mon souhait depuis longtemps.
>
> Jugez vous-même, si je me crée tout seul moi-même une telle situation, ou si effectivement je me trouve dans une position effrayante, malgré moi? Je dois ajouter qu'à Pétersbourg se trouvaient quelques-unes de mes œuvres; j'ai baissé leur prix de moitié, auparavant un mécène avait souhaité acquérir une de ces œuvres, mais quand je lui ai dit innocemment que je les vendais désormais à la moitié du prix que je lui avais dit, je n'ai plus reçu de réponse. Il a dû penser « Ah! Mais es-tu un artiste si important que cela, pour que personne ne t'achète, même à moitié prix! Et quel homme important es-tu, à avoir besoin d'argent! S'il en est ainsi, on peut se passer de cérémonies avec toi; non seulement ne rien acheter, mais en plus ne pas répondre »[715].

L'inscription d'Antokol'skij dans le marché de l'art russe est extrêmement problématique, et il ne semble plus vraiment savoir sur quel pied danser, à la merci de la rétractation de ses commanditaires lorsqu'il travaille sur commande, ou du bon vouloir du marché lorsqu'il propose l'édition de ses œuvres à la vente, le tout à des milliers de kilomètres de ses clients. On comprend son sempiternel désir d'exposer dans son pays natal, afin de ne pas s'y faire oublier.

Pour les années qui suivent, Antokol'skij adopte une attitude plus prudente : même ses éditions ne sont faites que sur commande. Il peut ainsi bénéficier de l'engouement autour du buste de Tourguenev après la mort de ce dernier en 1883, en vendant le marbre 2 000 roubles, le bronze grandeur nature 600 roubles et le bronze en petit format 150 roubles. Il délègue à son protégé Il'â Gincburg la charge de réaliser les exemplaires en terre-cuite à destination des moins fortunés des amateurs (mais sans son nom, lui-même en refusant les bénéfices)[716]. Et lorsqu'il s'adresse à Beggrov pour commercialiser ses œuvres en Russie, c'est désormais d'après les reproductions photographiques que les clients devront passer leurs commandes : plus prudente, cette façon de procéder conférera à ses travaux, pense-t-il, le mérite de la rareté et poussera peut-être les clients à l'achat[717].

Mais finalement, l'artiste hésite toujours entre les deux façons de faire. Ainsi, en 1892, alors qu'il a exposé avec un succès notable une grande quantité d'œuvres à l'exposition de Munich, et qu'il sait que ses œuvres seront également exposées en Russie l'année suivante, il organise avec Barbedienne un ambitieux tirage de ses œuvres en réduction d'une archine (autour de 70 centimètres). Cinquante exemplaires en bronze sont tirés des œuvres suivantes : *Nestor, Spinoza, Martyre Chrétienne, Pierre 1er,* ainsi que d'autres éditions de *Méphistophélès* et du *Christ devant le tribunal du peuple*. Chacun sera mis en vente au prix de 3 000 francs. À travers les expositions munichoises, berlinoises, russes et l'exposition universelle de 1900,

[715] Lettre à Stasov, 16 juin 1882, *Ibid.*, p. 451-452.
[716] Lettre à Stasov, 23 septembre 1883, *Ibid.*, p. 514.
[717] Lettre à Stasov, 25 novembre 1888, *Ibid.*, p. 653.

Antokol'skij jouit d'une grande notoriété, ce qui lui permet d'obtenir enfin une situation relativement confortable. En tout cas, on ne l'entend guère se plaindre des méventes durant cette décennie. C'est en 1901 que sa vente aux enchères et la vente de certaines œuvres lui donnent la possibilité, comme nous l'avons vu, de s'acquitter de ses dettes une bonne fois pour toute. Le malheureux n'aura guère le temps d'en profiter : il meurt pendant l'été 1902, à l'aube de ses soixante ans.

Deux conclusions peuvent être tirées de l'étude des stratégies de commercialisation d'Antokol'skij. La première, c'est que les difficultés financières sont le lot obligatoire du sculpteur parce qu'il est toujours engagé dans des travaux d'envergure qui influencent négativement sa trésorerie pendant les périodes où il n'en a pas encore reçu le paiement, périodes qui peuvent s'étirer sur des mois, voire des années. S'ensuit l'obligation d'accepter des travaux ponctuels tels que les portraits de particuliers, tâche qui lui répugnait, ou alors d'éditer des reproductions de ses œuvres destinées à la vente. Mais le marché n'était guère propice ni en Russie, hors des périodes fastes où il réussissait à y exposer ses œuvres, ni en France où, selon lui, la sculpture était dépréciée. Un témoignage parmi cent autre dans ses lettres en est une idée, restée visiblement à l'état de projet, de réaliser dans un but commercial de petites statuettes satiriques, destinées à la vente au public français. Le sculpteur précise une de ses inspirations :

> « Entre tous mes sujets satiriques se trouvent deux figures, deux pendants: « le peintre contemporain » et « le sculpteur ». Le peintre est jeune, un vrai élégant français, dans une veste luxueuse, ruban au cou, en souliers, avec de longues et moustaches fines comme un ongle de petit doigt. Il peint un petit tableau, dans le genre d'une femme nue, représentant « le matin » ou quelque chose de semblable. Sur le tableau il est écrit "prix: 50 000F" et "vendu*", et une autre figure représentera le sculpteur, vêtu d'une blouse, le marteau à la main, travaillant bonnet sur la tête; il achève la tête d'un satyre, sur laquelle est écrite "prix: 100" et "à vendre*" »[718].

Ainsi résume-t-il le sort du sculpteur à cette époque de l'histoire de l'art : l'obstacle représenté par un marché défavorable, en comparaison notamment de la peinture.

> « La seconde est que, conscient de ce problème sur le marché français, et aussi par aspiration personnelle, Antokol'skij recherche surtout dans son pays natal la consécration, mais également la clientèle. L'essentiel de ses œuvres est destinée aux acheteurs russes, avec les complications que cela suppose ».

Cela nous amène tout de même à nous poser la question suivante : pourquoi Antokol'skij a-t-il choisi Paris comme lieu de vie et de création ? Nous avons vu qu'il n'y exposait que rarement, et lors de grandes occasions comme les expositions universelles – accessibles à tout autre sculpteur établi en Russie – et qu'il ne vendait quasiment pas d'œuvres à des Français.

[718] Lettre à Stasov, 23 septembre 1883, *Ibid.*, p. 514.

Si les raisons de santé l'empêchaient de vivre en Russie, il y a d'autres raisons, davantage liées à des questions plus proprement artistiques, qui ont guidé le choix du sculpteur.

c. Que penser de l'Italie ou de la France en termes de pratique artistique ?

Dans une longue lettre adressée à Stasov, et qui est également publiée dans un quotidien russe en 1897[719], Antokol'skij expose son opinion sur le séjour à l'étranger des artistes russes en général, en prenant soin de distinguer ceux qui partent jeunes pour s'y former de ceux qui s'y rendent une fois leur maturité artistique atteinte. La perspective de cet échange est l'affirmation d'un art véritablement national en Russie, sujet qui tenait à cœur à Stasov depuis ses débuts en tant que critique. S'il est éminemment sceptique à l'idée d'envoyer de jeunes artistes russes se former à l'étranger, en revanche il approuve les séjours d'artistes plus accomplis en ces termes : « Celui qui n'est pas allé à l'étranger, qui n'a pas vu les expositions universelles, les monuments historiques de l'art, les musées, n'aura pas eu de stimulant pour son art national[720], pas de stimulant pour sa pensée intime »[721]. Ainsi, les raisons d'un séjour hors de son pays sont résumées au contact des œuvres de l'art universel contenues dans les musées d'Europe de l'ouest, et l'art contemporain présent dans les expositions universelles. On ne voit guère en quoi il serait nécessaire de rester longtemps à l'étranger, dans ce cas.

Toutefois la préoccupation d'Antokol'skij d'être au contact des créations récentes des artistes se manifeste à de nombreuses reprises dans sa correspondance. Il se plaint régulièrement, lorsqu'il vit en Italie, du manque d'expositions collectives d'artistes, nous l'avons vu. En Italie ne se tiennent, la plupart du temps, que des expositions de type régional, avec de temps en temps la tenue d'une exposition nationale. C'est pourquoi, lorsque s'ouvre en 1876 l'exposition artistique nationale de Naples, le sculpteur s'y rend immédiatement. Grande est cependant sa déception à son arrivée : pour lui, selon ses propres termes, c'est le grand vide[722]. Pourtant, son attention se porte sur autre chose également : la qualité de la fonte. Et, à sa grande satisfaction, il constate qu'à Naples, la fonte est de bonne qualité et peu chère.

Ces deux remarques reflètent parfaitement ce qui apparait comme central dans la réflexion d'Antokol'skij lorsqu'il évoque ses déplacements. Par exemple, quand en automne 1876 il commence à penser à déménager de Rome à Paris, il mentionne très rapidement les enjeux en

[719] Lettre reproduite en annexe.
[720] « родный »
[721] Lettre à Stasov, publiée dans le journal *Novosti* le 13 mai 1897, publié dans Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*
[722] Lettre à Stasov, mai 1876, *Ibid.*, p. 265.

termes de pratique artistique : pour lui, il s'agit d'arriver à Paris pour travailler isolément pendant quelques années avant d'exposer le fruit de son travail et, fait plus significatif, il affirme vouloir abandonner le travail sur marbre, puisque selon lui ses œuvres seraient tout aussi bonnes en bronze[723]. Si l'on comprend bien, la possibilité de traduire plus aisément ses œuvres dans le marbre s'est révélé un facteur déterminant dans la décision du sculpteur de rester plusieurs années en Italie. Il y reviendra encore régulièrement dans les années qui suivent afin d'achever les travaux laissés inachevés.

Mais ce qui revient le plus souvent dans sa correspondance entre 1876 et 1878, c'est son désir de faire bonne figure à l'exposition universelle de Paris en 1878 : « Je me prépare à cette fête depuis bientôt cinq ans », affirme-t-il à Stasov en octobre 1877[724]. Le pari s'avère gagnant, dans la mesure où les commandes se multiplient à partir de l'exposition parisienne. Cependant, le sculpteur est, dans les années et même les décennies qui suivent, toujours partagé en ce qui concerne son lieu de vie. Doit-il rester en France, ou retourner en Italie ? La question est de toute façon mêlée avec celle des expositions et du matériau, ainsi que sur le coût de la vie en général et de la pratique artistique en particulier. Par exemple, dès 1879 Antokol'skij affirme que la vie était deux fois moins chère en Italie, et donc plus facile pour lui[725], si bien qu'il songe dès lors à retourner y vivre. Enthousiasmé par les commandes qu'il reçoit et persuadé qu'elles vont lui assurer l'indépendance financière, il va jusqu'à écrire que « l'horizon s'éclaire enfin ! Et c'est seulement quand je reçois la possibilité de devenir tout à fait libre dans le choix de mon lieu de vie que je quitte Paris, il n'est pas fait pour moi »[726]. Le sculpteur se plaint régulièrement de la capitale française à propos des aspects selon lui trop commerciaux du monde de l'art, « ce colossal marché mondial où tout s'achète et tout se vend, vraiment tout, tout ce qu'a l'homme et tout ce dont il est riche. Je ne veux pas des masses de gens, je veux seulement quelques amis »[727], mais aussi à cause de la qualité extrêmement médiocre selon lui des œuvres exposées dans les salons annuels[728].

De plus, la question des fondeurs est aussi une source fréquente de questionnements. Au début des années 1880, Antokol'skij émet un avis peu flatteur pour les fontes françaises : malgré la très faible qualité des bronzes russes, ceux réalisés en France ne l'enthousiasment

[723] Lettre à Stasov, 2 octobre 1876, *Ibid.*, p. 274.
[724] *Ibid.*, p. 336.
[725] Lettre à Mamontov, décembre 1879, *Ibid.*, p. 401.
[726] Lettre à Mamontov, février 1880, *Ibid.*, p. 408.
[727] Lettre à Mamontova, février 1881, *Ibid.*, p. 426.
[728] *Ibid.*, p. 430.

pas beaucoup non plus, notamment au niveau des finitions[729]. Pourtant, on l'a vu, c'est à Paris qu'il réalise la grande majorité de l'édition de ses œuvres, et qu'il fait aussi fondre les œuvres de son ami Il'â Gincburg, tout en le prévenant encore une fois que les finitions ne sont pas parfaites[730]. Mais c'est en définitive toujours la question du prix qui est au cœur des tergiversations d'Antokol'skij, comme il s'en plaint depuis Paris à Stasov à l'été 1894 à propos du marbre, matériau qui avait fini, comme on le sait, pas conserver les grâces du sculpteur:

> « Le travail [à Florence] coute 40% moins cher qu'ici. Je dois faire actuellement deux statues en marbre ; ici elles coutent 17 mille francs, et là-bas 9 500 en tout et pour tout. Si vivre est tellement meilleur marché qu'ici, qu'y a-t-il de mieux ? Si seulement le climat était un peu plus convenable… »[731].

On serait donc tenté de se demander les raisons pour lesquelles Antokol'skij n'a jamais mis à exécution son projet de retour en Italie. L'évocation du climat de Florence peut tenir lieu d'explication, mais on sait par ailleurs qu'Antokol'skij et sa famille avaient acquis une villa près de Locarno où ils passaient souvent quelques semaines par an. Sans doute était-ce le lieu où le sculpteur comptait se retirer après la vente de ses collections en 1901, avant que sa mort ne vienne empêcher la réalisation finale de ce projet.

Finalement, les succès obtenus par Antokol'skij à Paris ont joué un rôle dans sa décision d'y rester. Entre les récompenses prestigieuses et les échos élogieux reçus lors des expositions universelles de 1878 et 1900, et les honneurs reçus, comme celui d'être accepté à l'Institut et apprécié par des personnalités aussi importantes que Bonnat ou Guillaume, le sculpteur ne pouvait se plaindre de l'accueil reçu par les autorités artistiques, à défaut de réel engouement du public. La présence d'une importante communauté russe à Paris, et surtout d'acteurs importants dans les liens qui unissaient la France avec les réseaux officiels russes, comme Bogolûbov par exemple (même si leurs relations se tendent de façon brutale dans les années 1890), a également joué. Mais sans doute la force d'inertie est aussi à mettre en cause, avec cette circonstance ô combien atténuante pour un sculpteur d'être toujours à cheval entre l'attente des paiements d'une œuvre achevée et la création de nouvelles œuvres nécessitant de nouveaux investissements. Il est en effet un point que l'on n'a pas abordé concernant la carrière d'Antokol'skij, c'est son engagement dans la sculpture monumentale. Celle-ci étant l'objet d'un développement plus conséquent dans la troisième partie de ce travail, on se

[729] Lettre à Stasov du 10 avril 1883, *Ibid.*, p. 499.
[730] Lettre à I. Gincburg, février 1890, *Ibid.*, p. 670. Il y est question de la fonte en bronze de la statuette de Stasov par Gincburg chez Thiébaut, pour la somme de 250 francs.
[731] Lettre à Stasov, 3 août 1894, *Ibid.*, p. 779.

contentera de mentionner que l'attention du sculpteur dans ce domaine était, une fois de plus, tournée entièrement vers la Russie. Mais l'ampleur des travaux entrepris, et leur emprise temporelle ont sans aucun doute conduit Antokol'skij à perpétuellement remettre ses projets de déménagements.

Le cas d'Antokol'skij est finalement très particulier. Tout porte à croire qu'il s'agissait d'un artiste en quelque sorte « hors-sol », jamais attaché à son pays d'accueil mais se sentant au contraire exilé, son cœur étant resté en Russie. Cela est d'autant plus singulier que ses relations avec son pays natal n'ont jamais été au beau fixe : si ses acheteurs sont pratiquement tous des Russes, en ce qui concerne ses travaux les plus importants, il semble que le cercle de ses admirateurs ait été assez limité, notamment à ceux qui le soutenaient depuis les années 1870. Mais d'un autre côté, ni l'institution académique, ni les autres sculpteurs – à l'exception notable de Gincburg – ne le portaient dans leur cœur. Sa relation avec Paris est tout aussi complexe, entre sentiment d'isolement et succès brillants mais qui ne durent que quelques années, et aussi soucis financiers incessants.

Mais il faut dire qu'il est l'un des seuls sculpteurs russes installés à Paris dans les années 1870, et même dans les années 1880. C'est d'autant plus frappant qu'avec les œuvres du début de sa carrière, il s'était illustré dans la veine d'un retour aux sources nationales, suscitant l'enthousiasme des slavophiles. Des contingences de diverses natures l'ont conduit à mener la plus grande partie de sa carrière à l'étranger, et à choisir notamment Paris qui, selon de multiples points de vue, offrait sans doute le plus grand nombre d'avantages à un artiste comme lui.

2. Le désir de s'imposer en France d'abord : quelques exemples

La personnalité complexe d'Antokol'skij et sa situation particulière en tant qu'artiste étranger ne doit cependant pas laisser entendre que les sculpteurs russes présents dans les pays d'Europe occidentale n'avaient aucun désir véritable de s'intégrer à la vie artistique de leur pays d'accueil, et d'y faire leur place avant de songer à des ventes ou un éventuel retour en Russie. Beaucoup d'entre eux, au contraire, tentent de percer à Paris. Ces artistes exposent bien plus volontiers qu'Antokol'skij le fit jamais. On tentera, dans les explorations des carrières d'un nombre limité de sculpteurs, de se pencher sur l'ensemble de la période étudiée, même s'il ne s'agit en aucun cas d'affirmer que l'un ou l'autre est plus représentatif qu'un

autre de son époque. Ainsi, nous serons amenés à étudier successivement les cas de Léopold Bernstamm, Léopold Sinayeff-Bernstein, Naum Aronson, Artiomy Ober, Vladimir Perelman, et enfin Paolo Trubeckoj.

a. S'imposer en France avant de tourner son regard vers la Russie

À l'instar d'Antokol'skij, ce sont principalement des sculpteurs juifs, ou bien issus des régions périphériques de l'empire, en particulier de la Zone de résidence, qui tentent avec le plus de réussite de débuter leur carrière d'artiste à l'étranger. Seulement, au cours des décennies, ou selon les individualités, les modes d'entrée dans le monde de l'art de pays où l'on vient de s'installer diffèrent. À côté de parcours somme toute assez classiques, on trouve des trajectoires extrêmement singulières : c'est le cas de Léopold Bernstamm, sur lequel nous allons nous pencher en premier.

Devenir un « artiste français » : la stratégie réussie de Bernstamm

Léopold Bernstamm a joui de son vivant d'une incontestable notoriété en France, bénéficiant de commandes publiques nationales et internationales, connu et reconnu à Paris dans le monde aussi bien artistique que politique et culturel, et ce notamment grâce à son incessante activité de portraitiste. Celui qui fut pendant des années le sculpteur en chef du musée Grévin a à son actif plusieurs centaines de bustes des personnalités éminentes du Paris de la Belle Époque, et aussi de certaines cours étrangères, mais aussi quelques monuments et autres sculptures isolées. Mort paisiblement à l'âge de 80 ans dans sa villa de Menton, Léopold Bernstamm n'était pas vraiment parti avec un capital très prometteur. Pour quelqu'un né à Riga en 1859 et établi avec ses parents quelques années plus tard à Saint-Pétersbourg, son itinéraire et sa carrière artistique largement couronnés des succès dont tout sculpteur de l'époque pouvait rêver nous permettent de saisir les efforts, les stratégies mises en place par le sculpteur pour *arriver* dans le monde artistique de l'époque, ce qui n'était pas mince affaire pour un émigrant juif russe dans le Paris des années 1880.

- De Vilno à Paris

Après les années de formation de Bernstamm en Russie, puis ses premiers pas dans le monde des expositions et les mois passés à Rome[732], un choix s'impose lorsqu'il végète à Saint-Pétersbourg au début des années 1880. Partir à l'étranger ne semble même pas une question, la seule valable étant « Paris ou Rome? ». C'est visiblement le peintre Ziči[733] qui lui conseille Paris, avec un nom aux lèvres: « Allez à Carpeaux! Rome, le passé; Paris, le présent, c'est-à-dire, là où l'on peut faire carrière »[734]. La référence à Carpeaux à cette date peut prêter à sourire. Mais autant que l'attractivité ce certains noms, une des motivations principales de Bernstamm dans sa décision de quitter la Russie était sans doute sa confession. Bernstamm n'a jamais revendiqué ni affiché sa judéité, même lorsqu'il s'est installé dans le Paris relativement plus tolérant de l'époque. Il n'a jamais multiplié les sujets et thèmes tirés de l'histoire ou du folklore juifs, comme a pu le faire Antokol'skij, et les usages de son prénom son assez révélateurs: né *Leïb-Ber Abramovič*, il change de prénom quelques années plus tard en *Leopold-Berngard*, puis il deviendra par la suite *Léopold Adolfovitch*, comme s'il avait voulu effacer son origine juive en remplaçant le prénom de son père par celui, moins connoté, d'Adolf[735].

Bernstamm arrive donc à Paris, avec une lettre de recommandation de Ziči en poche, après de brèves étapes à Vienne et dans le Tyrol. Il s'inscrit dans l'atelier d'Antonin Mercié, n'a pas le temps d'exposer que déjà, ses moyens sont épuisés et qu'il pense repartir une nouvelle fois en Russie. C'est alors qu'un de ses amis, Labadie-Lagrave, le présente à l'administrateur général du Musée Grévin, Gabriel Thomas, et le fait engager comme sculpteur du musée.

La carrière de Bernstamm prend alors un tour inattendu: il se retrouve salarié, opportunité intéressante pour un sculpteur, mais exposé au risque de devenir une sorte d'artiste de fête foraine. Il s'agit à présent de voir comment Bernstamm a réussi à devenir un sculpteur internationalement reconnu, à partir seulement de cet emploi *a priori* peu reluisant, en utilisant les potentialités offertes par cet établissement.

---

[732] La formation initiale de Bernstamm a été mentionnée précédemment dans cette partie.

[733] ZICI, Mihail Aleksandrovič (1829-1906), peintre d'origine hongroise. Il étudie à l'académie de Vienne, avant de s'installer en 1847 à Saint-Pétersbourg où il reste toute sa vie.

[734] Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, *op. cit.*, p. 13.

[735] SEVERUHIN DMITRIJ, « Le sculpteur favori du tsar », in SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY (eds.), *Nevskij arhiv: istoriko-kraevedčeskij sbornik*, Moscou, 1993, p. 246.

- Les conditions de travail de Bernstamm au musée Grévin.

Les rapports des conseils d'administration, tenus environ toutes les deux semaines, sont parmi les seuls documents d'archives du musée à avoir échappé à la destruction. Ils nous donnent de précieux renseignement sur les conditions de rémunération de Bernstamm. Si les contrats ne sont malheureusement pas conservés, il en est fait mention dans les comptes rendus. Un premier contrat quinquennal est signé en octobre 1887, puis la reconduction est mentionnée à la date du 9 novembre 1892 sans modification. Bernstamm devient en mars 1902 le directeur de l'atelier de sculpture, consécutivement au départ de Laplagne. Il n'y a pas d'autres mentions de ces contrats, si ce n'est pour la résiliation finale, qui a lieu le 30 juin 1912, sur une demande adressée au conseil par Bernstamm un mois auparavant.

Sur ces vingt-cinq années de travail au service du musée, on peut déduire des comptes rendus quelques données en creux sur les conditions de travail et de rémunération. Nulle part n'est mentionné le montant de son salaire, mais quelques indications financières sont à pointer. Les primes exceptionnelles ne sont que rarement évoquées: à la suite de la visite au musée Grévin de Li Hung Chung, ambassadeur de Chine le 22 juillet, on octroie une prime de 1000 francs à Bernstamm et de 1200 à se partager entre ses collaborateurs; puis le 27 mars 1901 le conseil approuve la gratification de 1800F à Bernstamm pour l'exercice 1900, et encore 2000 francs en 1902, ce qui laisse imaginer un salaire annuel d'au moins plusieurs milliers de francs.

Un des avantages de Bernstamm est aussi la jouissance immédiate d'un atelier: en effet, dès 1887, se sentant à l'étroit dans son propre atelier, il en réclame un au musée, qui le lui loue, au 69, rue de Douai, tout en mentionnant qu'on y stockera les pièces encombrantes du musée. Certes, ce ne sont pas des conditions optimales, mais cet atelier va devenir le moyen pour Bernstamm de connaître les plus éminentes personnalités parisiennes, celles qui méritent alors leur effigie au musée, et en retour de s'en faire connaître. Seul le lieu va changer, puisqu'en 1904 Bernstamm demande que son atelier soit réuni à son habitation, ce qui est accepté, donc le musée résilie le logement de la rue de Douai et Bernstamm loue un atelier à côté de chez lui chez lui, rue Laugier, moyennant quoi le musée lui fournit l'équivalent du loyer, des accessoires et des impôts en salaire mensuel, soit 200 francs d'augmentation par mois, à partir du 15 octobre suivant.

On le voit, les conditions sont loin d'être désavantageuses, et il semble que le musée, fort satisfait du travail de son sculpteur en chef, ne cherche pas à empêcher tout aménagement. Ainsi l'on comprend que dans son contrat était inscrite une clause d'exclusivité, ses œuvres devant revenir au musée sauf autorisation spéciale. Les premières années, le conseil

mentionne l'autorisation pour Bernstamm de participer au Salon des Artistes français; elle ne le fera plus par la suite, Bernstamm exposant chaque année entre 1886 et 1914. Et seuls les livrets de Salon de 1886 et 1887 mentionnent que les œuvres exposées appartiennent au musée Grévin, soit que l'habitude en soit perdue par la suite, soit que le fait soit désormais bien connu que Bernstamm était le sculpteur attitré du musée, soit tout simplement que les œuvres soient des reproductions de l'œuvre appartenant au musée.

Lorsqu'arrivent les commandes privées ou publiques directement adressées à Bernstamm, il faut à ce dernier une autorisation de l'administration pour pouvoir l'accepter. Il y en a un certain nombre, on peut citer en exemple le fait que 20 juin 1894 Bernstamm est autorisé à exécuter pour 3 500 francs un buste en marbre commandé par M. Mallet, expert. Mais c'est avec les commandes russes que le partage des bénéfices est le plus souvent évoqué, nous y reviendrons par la suite, si bien que finalement le musée décide d'inscrire une nouvelle clause dans le contrat du sculpteur le 8 janvier 1896: « la société ne percevra plus à l'avenir que 25% des bénéfices résultant de la vente de toutes les œuvres exécutées par Bernstamm en dehors des commandes du Musée. Ceci par dérogation à l'article 4, paragraphe 3 des conventions du 26 octobre 1887 et sans qu'il soit apporté aucune autre modification à ces conventions ». Le sculpteur peut ainsi mener de front son activité salariée au musée, qui lui permet notamment de rester en contact avec toutes les personnalités qui comptent du Paris de l'époque, et une activité plus indépendante où il peut répondre à des commanditaires publics ou privés, s'engageant seulement à reverser le quart des bénéfices au musée.

Des opportunités extérieures ne lui avaient par ailleurs pas été refusées par le musée, qui entérine par exemple les contrats passés entre Bernstamm et la fonderie Siot-Decauville, et ce dès le mois de mars 1890, pour l'exploitation industrielle du modèle de Bernstamm *La Première flèche* (fig.310), qui indique que Bernstamm peut se donner les moyens de trouver d'autres sources de revenus financiers, par la diffusion de ses œuvres, sans forcément se cantonner à son activité de portraitiste. En revanche, lorsqu'il s'agit de procéder à l'édition des travaux de Bernstamm réalisés exclusivement pour le musée, l'administration de ce dernier prend part aux négociations: ainsi, l'édition des œuvres de Bernstamm en céramique par Muller est le fruit d'une convention cosignée par Bernstamm et Gabriel Thomas en octobre 1897. On sait par ailleurs que nombre d'œuvres du sculpteur ont été reproduites par la manufacture de Sèvres, dont son célèbre *Renan* (fig.311), et diverses autres telles que *Flaubert* (fig.312), *Gérôme, Loïe Fuller* (fig.313), *L'empereur* et *l'impératrice de Russie* (fig.311), et bien d'autres. Autant de moyens pour le sculpteur de se prémunir financièrement,

en dehors des limites strictes du Musée, et de moyens également de se faire connaître d'un très large public.

- Les aubaines mondaines

Bernstamm décide cependant de rester salarié du musée jusqu'à l'âge de cinquante-trois ans, en 1912, deux ans seulement avant d'exposer sa dernière œuvre au Salon, *Au Pilori* (fig.312), et de se retirer officiellement du monde de l'art pour couler des jours paisibles dans sa villa de Menton jusqu'à sa mort en 1939. Un tel choix de carrière de la part de Bernstamm est significatif: il est devenu conscient du rôle que peut jouer le musée dans sa carrière de sculpteur, et notamment dans ses aspects mondains. Se sachant talentueux portraitiste, il sait tout ce qu'il doit au musée dans ce domaine. Outre les célébrités parisiennes sollicitées par les administrateurs du Musée pour poser chez Bernstamm (chaque nouveau président du Conseil, de la République ou de la Chambre des députés, chaque acteur ou actrice, chaque artiste à la mode, vient à y passer[736]), le sculpteur peut approcher les souverains européens grâce aux sollicitations du Ministère des Affaires étrangères par l'administrateur du musée, Gabriel Thomas. Ainsi, le sculpteur est autorisé à accéder à la cour de l'empereur d'Allemagne Guillaume II pour exécuter son portrait, grâce à une accréditation octroyée par le Ministère des Affaires étrangères, en octobre 1901. Par ailleurs, c'est par l'intermédiaire d'un ami de l'administrateur, l'écrivain catholique Boyer d'Agen, que Bernstamm peut espérer une entrevue avec le pape Léon XIII: il est donc envoyé à Rome par le musée, avec 1 000 francs en poche pour les frais de voyage, la partie française du parcours étant offerte par la Compagnie de chemin de fer de Lyon en échange de publicité en sa faveur faite par le musée. C'est donc en mars 1901 que le sculpteur part pour Rome. Ne parvenant pas, au début, à obtenir une audience du pape, il parvient tout de même à sculpter de grands personnages de la cour pontificale, comme les cardinaux Rampollo ou Mathieu, ou encore le comte Pecci, neveu du pape. À la fin du mois d'avril, il finit par obtenir une audience et à sculpter le buste de Léon XIII qu'il rapporte fièrement aux administrateurs du musée (fig.313). Bernstamm s'empressera de l'exposer au salon de l'année suivante, comme œuvre de prestige, sorte de triomphe pour ce sculpteur né dans une famille juive pauvre de Vilno... ce qui ne l'empêche

[736]On peut relever cependant quelques déconvenues, notamment quand il s'agit des plus grandes célébrités de l'époque: en mai 1889, on abandonne le projet de modeler Sarah Bernhardt d'après nature, celle-ci ayant manqué tous les rendez-vous qu'elle avait fixés au sculpteur... son portrait sera finalement réalisé trois ans plus tard. On trouve par ailleurs à la date de 1900 dans les archives du Musée une note selon laquelle c'est Loïe Fuller qui présente Sada Yacco au sculpteur, exemple parmi d'autres de la façon dont se tisse le réseau de connaissances de l'artiste.

pas de faire figurer aux côtés du pape au Salon l'effigie du Docteur Doyen, célébrité du moment qui était parvenu à séparer deux sœurs siamoises et également destinée à un tableau du musée Grévin.

Ainsi, les activités de Bernstamm en tant qu'employé du Musée Grévin sont inséparables du cours de sa carrière de sculpteur de Salon. Il se sert en quelque sorte du musée comme tremplin vers la célébrité en tant que portraitiste, et cultiver sa renommée parisienne. Cela va d'ailleurs lui permettre de bénéficier de commandes publiques, après quelques tergiversations de l'administration. Parmi les œuvres qu'il est parvenu à se faire commander, on peut se pencher sur l'exemple de ses représentations de Gustave Flaubert, qui sont en quelque sorte emblématiques de sa relation avec l'administration et reflètent les évolutions de sa carrière. L'affaire commence dès 1888, c'est-à-dire peu d'années après l'arrivée du sculpteur en France. Le musée Grévin demande au mois de février au sculpteur de réaliser une représentation de l'écrivain: aussitôt son travail terminé, Bernstamm adresse au ministre une demande d'acquisition. On refuse catégoriquement de lui acheter quoi que ce soit, au motif que les commandes publiques françaises ne peuvent être octroyées qu'à des sculpteurs français: or Bernstamm est étranger. Il expose ce buste au Salon de 1889, mais l'affaire en reste là pendant quelques années. On lui refuse également un buste d'Ambroise Thomas en 1896.

C'est lors de l'Exposition universelle de 1900 que les choses avancent: le directeur des Beaux-Arts repère le buste de Flaubert dans la section de sculpture russe. Il en recommande l'acquisition à Léonce Bénédite. Il faut dire qu'entretemps, le sculpteur a reçu la Légion d'honneur en 1891 puis des commandes prestigieuses en provenance de la Russie, et cela lui a certainement conféré un certain prestige auprès de l'administration. D'ailleurs il reçoit une médaille d'or lors de l'Exposition. Les tractations commencent alors avec le sculpteur: ce dernier accepte de baisser le prix de l'œuvre à 3 000 francs, à la condition expresse qu'il soit placé au Musée du Luxembourg, trait révélateur de l'importance de ce musée de type unique pour les artistes en général, et qui plus est les immigrés. Finalement, l'administration préfère lui acheter, pour 3 500 francs, le buste de J.-L. Gérôme[737], parce qu'ils voulaient acheter Flaubert mais sans destination précise. Néanmoins, dans les premières semaines de 1901, le ministère donne une subvention de 1 750 francs pour l'acquisition par la ville de Rouen du buste de l'écrivain normand[738]. Ce dernier prend alors place au musée de Rouen, où il suscite

[737] Buste exposé au Salon de 1898, et à l'Exposition Universelle de 1900. Il en avait déjà réalisé une effigie dès 1888 pour le musée Grévin.

[738] Lettres du Directeur des Beaux-Arts à Léonce Bénédite, du 22 octobre 1900 et 11 janvier 1901. Archives

un grand intérêt. D'ailleurs le sculpteur en offre un autre exemplaire pour la propriété de Flaubert devenu le « pavillon Flaubert », exprimant sans doute ainsi une volonté de diffusion de son œuvre auprès d'un public particulier, celui des fidèles et des amateurs de l'écrivain.

Puis il commence à travailler d'après des photographies à une statue de Flaubert (fig.314). Il réalise une statuette qu'il expose lors d'une matinée Flaubert au théâtre de l'Athénée. Albert Sorel la voit puis rencontre Bernstamm pour lui proposer d'en faire un monument, en organisant un comité de souscription pour le proposer à la ville de Rouen. La statue est finalement exposée au Salon des artistes français en 1906. Malgré la mort récente d'Albert Sorel on parvient à monter avec Maurice Guillemot un vrai comité, avec nombre de sommités tels Dujardin-Beaumetz, Robert de Montesquiou, le maire de Rouen, Jules Claretie et d'autres. Le monument est finalement fondu en 1907 puis inauguré en grande pompe[739]. On voit ici que, se détournant des sollicitations personnelles auprès de l'administration, Bernstamm préfère miser sur une stratégie d'exposition (montrer le projet lors d'un événement culturel consacré à l'écrivain) et de souscription, pour obtenir sa commande publique de la municipalité de Rouen. Bien loin est désormais l'époque où on lui refusait l'achat au prétexte de sa nationalité[740]: de nombreux toasts portés lors de l'inauguration, rapportés par son fils[741], glosent sur l'appartenance du sculpteur russe au génie universel qui n'a pas de patrie et autres expressions fleuries.

Pour le reste, les stratégies de Bernstamm ne sont pas très originales en ce qui concerne la relation avec le public et les acheteurs. D'une part, sont atelier est un lieu de sociabilité où l'on passe se faire portraiturer ou encore regarder la galerie de portraits qui l'encombre. Ainsi, en 1893 le sculpteur ouvre son atelier pour montrer ses œuvres en partance pour la Russie, où une exposition doit lui être consacrée[742].

Par ailleurs, pratiquement dès son arrivée en France il expose des œuvres chaque année au Salon des Artistes français, avec une grande régularité: de 1886 à 1914, il expose chaque année une ou deux œuvres, la plupart de temps des bustes issus de son travail au musée Grévin dans les années maigres, et parfois des sculptures plus ambitieuses, notamment ses sculptures monumentales dans les années 1900-1910. Il ne manque pas de participer aux

---

nationales F [21] 4172. Source : documentation du Musée d'Orsay.

[739]Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, *op. cit., p.* 34

[740]Bernstamm reçoit durant ces années d'autres commandes: le monument à Demagny par la municipalité d'Isigny, en Normandie, le monument à Pailleron au Parc Monceau à Paris, celui à Charles Tellier à Condé sur Noireau... et de nombreux bustes, comme celui de Renan, ou de Paul Deschanel acquis en 1904 pour le Collège de France).

[741]Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, *op. cit.*, p. 37-38

[742] L'Art français, n° 346, 9 décembre 1893. Je n'ai pas encore trouvé de trace de cette exposition.

Expositions Universelles de 1889, lors de laquelle il obtient une médaille d'argent, et de 1900 où il reçoit une médaille d'or. Fait rare pour un sculpteur, la galerie Georges Petit lui consacre une exposition personnelle à la fin de l'année 1890[743]. Il lui arrive d'exposer sporadiquement dans d'autres lieux: la société internationale de peinture et de sculpture (1890, 1893, 1900, 1901, 1903-1913), et la Société des peintres orientalistes français[744]. À l'étranger, hormis en Russie, il n'expose que deux fois à la biennale de Venise, en 1895 et 1897. Les voyages qu'il effectue hors de France sont rarement dirigés vers d'autres pays que la Russie: il va trois fois rapidement à Londres pour exécuter des portraits, une fois en Belgique pour voir le prince Napoléon et une fois, nous l'avons vu, au Vatican. En revanche il fait des séjours beaucoup plus fréquents en Russie. Ces voyages ne sont jamais l'occasion, à partir de son établissement en France, d'exposer ses œuvres, ils seront donc abordés en tant que tels dans la troisième partie de cette étude.

Pour original que soit le parcours de Bernstamm, il en ressort toutefois une idée simple : l'artiste a résolument choisi une carrière française, choisissant d'acquérir la stabilité financière aussi bien que la renommée dans son pays d'adoption, avant de se tourner à nouveau vers la Russie, et d'y obtenir de beaux succès, que nous aborderons dans la partie suivante. Mais il convient de remarquer d'ores et déjà que les commandes obtenues en Russie confortent et même accélèrent les réussites de Bernstamm en France et l'obtention des honneurs réservés aux artistes les plus installés.

Bernstamm, cas isolé parmi les sculpteurs russes

Bernstamm apparaît comme une exception parmi les sculpteurs russes arrivés à Paris dans les années 1880. Il ne s'agit pas du tout du même profil qu'Antokol'skij, dont le regard était entièrement tourné vers la Russie et qui exposait très peu en France. Contrairement à lui, Bernstamm choisit d'exposer autant qu'il le peut pour séduire d'abord et avant tout un public français.

Pour le resituer parmi les sculpteurs russes présents alors à Paris, il faut rappeler qu'ils n'étaient pas nombreux à Paris dans les années 1880. Mis à part Antokol'skij, on trouve tout au plus une douzaine d'artistes qui exposent dans un Salon parisien entre 1880 et 1890. Parmi

[743] Son fils mentionne la date de 1889 (Serge BERNSTAMM, *Léopold Bernstamm sa vie - son oeuvre*, *op. cit.*p.11), mais cela ne semble pas exact : la *Chronique des arts et de la curiosité* de décembre 1890 mentionne cette exposition pour la fin de l'année 1890 jusqu'au 31 janvier 1891. Le catalogue n'a pas pu être retrouvé.

[744]Il y montre une *Javanaise* (statuette, bronze), une *Danseuse javanaise* (buste, bronze), et une *Salammbô (Mata Hari),* (maquette en bronze doré), cf. STEPHANE RICHEMONT, *Les Salons des artistes coloniaux. Dictionnaire des sculpteurs*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2003.

eux, certains semblent plutôt appartenir à des classes aisées et sont parfois nés en France : c'est le cas de Pierre Tourgueneff, né à Paris de parents français, et installé rue de Lille. Quelques autres sont nés en Russie mais installés dans les beaux quartiers parisiens, munis parfois de leur titre aristocratique.

Enfin, deux d'entre eux sont des artistes qui n'effectuent qu'un séjour de quelques années en France, avant de repartir en Russie : il s'agit d'Amandus Adamson, sculpteur dont nous avons déjà parlé auparavant, artiste d'origine estonienne et de Viačeslav Kafka, né tchèque. Autant le premier expose, entre 1888 et 1889, des sculptures aux sujets non connotés nationalement (*La première pipe, Léon XIII…*), autant le second tient à montrer au public parisien sa statue d'*Ermak, conquérant de la Sibérie*, comme pour affirmer sa spécificité d'artiste russe. Il avait été récompensé quelques années auparavant pour cette œuvre à l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg, mais il est difficile d'établir avec certitude les intentions de Kafka en venant exposer à Paris en 1888 et 1889, dans la mesure où il meurt cette année-là[745], après avoir envoyé aussi deux autres œuvres aux Ambulants en Russie. Au vu des honneurs déjà reçus par cet artiste, on est en droit de penser qu'il ne s'agissait pas de percer en France, comme Bernstamm, mais de tenter une internationalisation accrue de sa stratégie d'exposition et de vente. Quant à Adamson, il s'agit d'un séjour de quatre années, entre 1887 et 1891, pour un artiste d'une trentaine d'années formé en Russie, et qui y retourne immédiatement après. Il sera justement intéressant de voir, dans la prochaine partie, comment il a pu se servir de cette expérience à l'étranger au milieu de sa carrière.

Il convient pour finir de noter que, même parmi les sculpteurs établis de longue date à Paris et n'ayant, ni du point de vue de la formation ni de celui des expositions, de lien affirmé avec la Russie, certains jouent la carte du particularisme : Tourgueneff expose lui aussi un *Ermak* en 1884, le prince Giedroyc des portraits des tsars Alexandre II et Alexandre III, et plusieurs réalisent des bustes de personnalités russes. Sans doute le contexte de la fin des années 1880, avec notamment l'étude du baron de Voguë sur le roman russe parue en 1886 qui a précédé la vague de sympathie pour la Russie en France, a-t-il joué dans les stratégies conscientes des sculpteurs quant à leurs choix de sujets.

Sur la période longue, en tout cas, le changement est particulièrement visible au cours des décennies : si l'on prend en compte les trente-quatre sculpteurs russes qui ont montré leurs œuvres en France entre 1870 et 1900, on en dénombre une douzaine qui, une fois au moins,

[745] AKADEMIA HUDOZESTV SSSR, *Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 4 kn. 2 Kaev-Kobozev*, Moscou, Iskusstvo, 1995, 1 vol. (623) p., entrée « KAFKA, Vâčeslav Antonovič).

envoient au salon une ou plusieurs œuvres dont le titre témoigne à coup sûr d'une thématique liée à la Russie : célébrités passées ou présentes, figures légendaires, scènes de genre explicitement situées en Russie, études à caractère ethnographique. En revanche, seuls quinze sculpteurs sur quatre-vingt-quinze qui exposent à Paris entre 1900 et la Grande Guerre font le même choix. Il faut croire que les années 1880 et 1890 sont plus propices à la mode russe ou, en tout cas, incitent les sculpteurs à tenter une stratégie de la distinction lorsqu'ils participent à un salon parisien. Il s'agit tout autant d'artistes n'apparaissant qu'à Paris (Tourgueneff, Bapkine, Borodsky…) que de sculpteurs qui n'y font qu'un bref passage (Kafka, Gincburg, Lansere…). Tout porte à croire que, ce faisant, ils tentaient de répondre à un certain horizon d'attente de la part des spectateurs français. Pour l'anecdote, on peut rappeler cette préconisation de Louis Gonse aux artistes russes lors de l'exposition universelle de 1878, après un passage consacré aux *Torches ripantes* de Semiradskij : « Ce n'est pas aux visages rasés des vieux Romains que les peintres russes peuvent attacher leur avenir, mais aux barbes touffues de leurs moujicks [sic], et je crois à l'avenir pittoresque de la Russie »[746].

Après 1900, et surtout après l'afflux plus important de jeunes sculpteurs dans la capitale, cet enjeu disparait. L'espoir de se détacher de la production d'ensemble exposée aux salons cède la place à d'autres stratégies et, comme nous le verrons, les particularités nationales tendent à être gommées, en tout cas dans les productions que les artistes donnent à voir.

Cependant, rares sont les sculpteurs à mener une carrière de long terme à Paris. Mis à part Bernstamm et Antokol'skij, c'est encore un sculpteur issu d'un des pays baltes qui s'inscrit le plus longuement dans le paysage artistique français : il s'agit de Léopold Sinayeff-Bernstein, issu d'une famille juive et né, tout comme Antokol'skij, à Vilno. Nous avons déjà évoqué ce sculpteur en mentionnant qu'il était devenu, à la fin des années 1890 et surtout au début des années 1900, une référence pour les artistes russes arrivant à Paris, preuve s'il en est que ses liens avec son pays natal étaient demeurés réels, d'une façon ou d'une autre.

Le peintre Nûrenberg témoigne de la place de Léopold Sinayeff-Bernstein lorsqu'il le rencontre au début des années 1910. Ce dernier est devenu un sculpteur respecté dans le monde de l'art, habitant l'un des quartiers les plus huppés de Paris, et est décrit par le jeune peintre dans les termes suivants :

> « Le vieux maître vivait dans le quartier aristocratique de l'Arc de Triomphe. Cela lui a été valu par des commanditaires riches. Il a un grand et confortable atelier, et y travaille avec passion tous les jours. Il se murmure à la Rotonde qu'avec l'âge, Sinayeff-Bernstein a perdu le goût de la sculpture. Mais ce ne sont que des racontars. Il travaille facilement: le marbre, la pierre, l'argile, seul, sans aide. Toujours avec de la ressemblance par rapport au modèle. Les commanditaires en

[746] Louis GONSE, « L'art moderne à l'exposition », in *Gazette des Beaux-Arts,* 1878, p. 121

étaient satisfaits. Dans les salons, on croisait souvent des sculptures de son style. Ses œuvres ne se caractérisaient pas par leur aspect novateur, mais la virtuosité du maitre était évidente.

C'était un homme bon, compatissant, mais maladivement pétri d'amour-propre. Il est clair que trente ans pour faire sa place dans le Paris de la sculpture, cela vous forge un homme. Il ne fallait pas parler d'art avec lui. À chaque nouveau nom évoqué il débordait de mots jalousement mauvais. De Rodin il disait qu'il faisait ''des sacs de pierres'', n'aimait ni Bourdelle ni Maillol, disait que c'étaient des éclectiques, des Grecs naïfs. Il détestait notamment les sculpteurs qui vivaient dans le quartier latin.

« Ces bohèmes après quelques années de vie dans des hôtels miteux et les cafés veulent recevoir la Légion d'Honneur et un carnet de chèques. Impossible! À Paris, mon ami, il faut travailler des dizaines d'années comme un percheron, et alors – sa voie se faisait théâtrale – vous aurez droit à l'argent et à la gloire », assurait-il »[747].

Le « vieux maître » est alors âgé de seulement 45 ans. Sans avoir reçu aucune éducation artistique dans son pays natal, il s'établit très jeune à Paris[748], devient l'élève de Dalou, et expose pour la première fois au Salon en 1889. Si l'on observe sa carrière à partir de ce moment-là, ses œuvres envoyées au Salon et les œuvres achetées par l'État, on se trouve face à un profil bien différent de celui de Bernstamm, beaucoup plus classique si l'on veut. Ses premiers envois sont constitués de plâtres, le plus souvent des bustes, sans caractéristique apparemment russe. Sinayeff-Bernstein apparaît quasiment chaque année au Salon avec une ou deux œuvres jusqu'en 1914. S'il n'est pas encore présent à l'exposition universelle de 1889, en revanche il figure à celle de 1900. C'est qu'entretemps, les succès ont commencé à se faire sentir. D'une part, il réalise dès 1893 ses premiers bustes en marbre, avant son premier grand succès au Salon de 1898, *Esdras désolé* (fig.315), acquis cette année-là par l'État français[749]. Une autre œuvre, *Hirondelles,* sera acquise quelques années plus tard également[750]. Le parcours décrit par Nûrenberg ne paraît pas incompatible avec ces quelques éléments. Arrivé très jeune en France, Sinayeff-Bernstein se taille progressivement une notoriété à Paris, en travaillant et en exposant d'abord sur des œuvres modestes, des portraits la plupart du temps, avant que ne se manifeste un succès grandissant et de s'installer, à la fin des années 1890, dans le quartier de l'Arc de Triomphe : il est d'ailleurs amusant de constater qu'avant d'y emménager, Sinayeff-Bernstein vivait au 142, rue de Vaugirard, non loin du cœur du quartier Montparnasse qu'il semble vouer aux gémonies devant son jeune interlocuteur en 1912. La recherche de la renommée, de la gloire et de la richesse devenait, *a posteriori,* l'objectif principal de ce sculpteur qui y travaille des années, selon ses dires

[747] Amšej NURENBERG, *Odessa-Pariž-Moskva*, *op. cit.*, p. 93.

[748] L'éditeur du livre autobiographique de Nûrenberg mentionne une arrivée à Paris en 1882, soit à l'âge de 15 ans. Nous n'avons pas pu vérifier cette information : la première fois que Sinayeff-Bernstein expose, c'est en 1889, à l'âge de 22 ans, et il est mentionné seulement à partir de 1902 dans les livrets de l'exposition de la Société des artistes français qu'il a été l'élève de Dalou. La période 1882-1889 est ainsi peu renseignée.

[749] Archives nationales, F/21/7665 et F/21/4290/B, dossiers recopiés à la domentation du Musée d'Orsay.

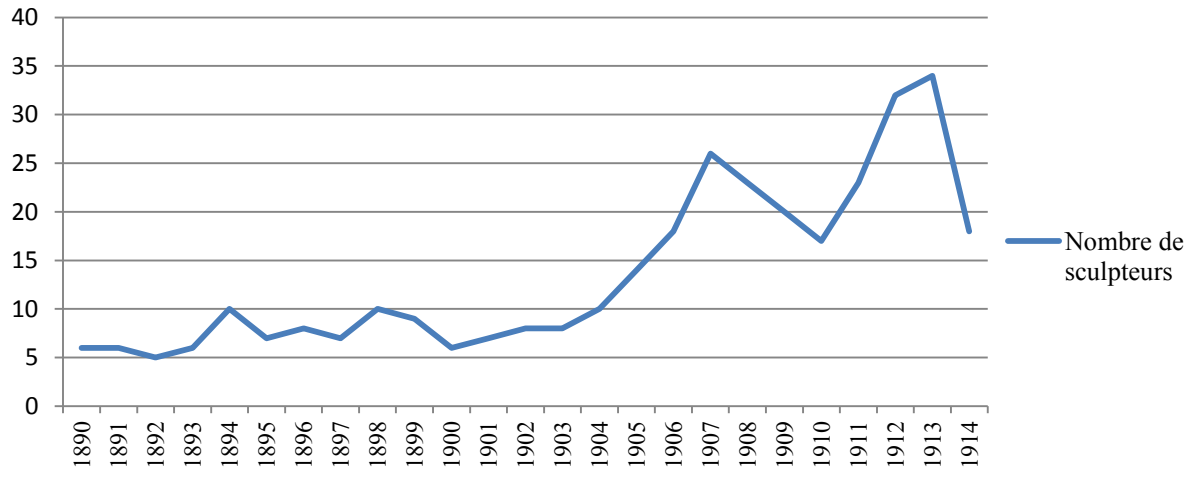
[750] Achetée pour la somme de 1 500 francs en 1905. Archives nationales : F/21/4272.

« comme un percheron » dans ses jeunes années. Parti de rien, il est arrivé à cela par des voies qui, si elles diffèrent de celles de Bernstamm, n'en ont pas moins en commun une régularité remarquable dans les expositions au Salon durant les mêmes années, et un retour sur la scène russe plus tardif qui aura attendu que les succès aient sonné à sa porte parisienne.

Les sculpteurs russes à Paris au tournant du siècle

Le nombre de sculpteurs russes présents à Paris commence à augmenter, très légèrement, à partir des années 1890. Durant cette décennie, vingt-huit d'entre eux exposent dans un des salons parisiens. Ils seront cinquante-huit dans les années 1900. Le changement quantitatif est sensible, et il convient de donner un aperçu plus précis des évolutions chronologiques année après année. Le tableau suivant indique le nombre de sculpteurs russes ayant exposé chaque année dans un des salons parisiens – sans tenir compte de l'exposition universelle de 1900 – les sculpteurs exposant plusieurs années de suite étant pris en compte à chaque fois.

Tableau 4: Nombre de sculpteurs russes présents à Paris (1890-1914)



Le vrai décollage du nombre de sculpteurs russes exposant à Paris se situe plutôt aux alentours de 1905. Entre le début des années 1890 et cette date, tous les ans entre cinq et dix sculpteurs russes donnent à voir leurs œuvres dans l'une des expositions parisiennes, sans tendance marquée à l'augmentation ou à la diminution. Il s'agit cependant d'un nombre d'artistes au moins deux fois plus important que durant les années 1880.

Parmi eux, on peut distinguer plusieurs cas de figures. Par exemple, parmi les quelque trente-quatre sculpteurs russes exposant à Paris entre 1890 et 1904, six d'entre eux avaient déjà exposé durant la décennie précédente à Paris et, à part Bernstamm, y avaient commencé leur carrière[751]. Ces Russes sont établis à Paris dans une perspective de long terme, et exposent régulièrement dans les salons. On note également la présence, plus sporadique, de sculpteurs russes qui font déjà carrière en Russie : Amandus Adamson expose encore en France en 1890 et 1891, les artistes académiques, piliers de l'Académie impériale, Beklemišev et Gincburg en 1895 (tous deux au Salon de la Société des artistes français). Safonov[752] et Pašensko, qui avaient déjà exposé en Russie auparavant, exposent respectivement en 1890 et 1894. De façon tout à fait logique, ces cinq artistes n'exposent qu'une ou deux fois à Paris avant de repartir pour la Russie : il ne s'agissait pour eux que d'un bref passage, et d'ailleurs Gincburg et Beklemišev ont fait de telles apparitions en Allemagne également. L'objectif était bien davantage la reconnaissance internationale que l'envie de faire décoller leur carrière. Il est intéressant de noter que la volonté de se distinguer en tant que russe n'est pas absente de la démarche de Gincburg, qui expose la statuette de *Tolstoï,* et aussi de Safonov qui envoie quant à lui une statuette équestre d'*Alexandre III.*

On peut ajouter à ces sculpteurs les quelques jeunes artistes qui, présents à Paris à des fins de formation, y exposent certaines de leurs œuvres. On pense notamment à Anna Golubkina, dont on a parlé précédemment, et à Ioška-Moška Gabovič[753]. Le cas d'Ober est quant à lui tout à fait particulier. Il est de retour à Paris au milieu des années 1890, après plus de vingt années passées sans discontinuer en Russie. Il ne s'agit, encore une fois, que d'un séjour court, après lequel il retourne dans son pays natal. Mais la spécificité du cas d'Ober est que cet artiste qui arrive à nouveau à Paris en 1895, à l'âge de cinquante-trois ans, n'a d'autre intention que d'apprendre à travailler la céramique. Pour ce faire, il intègre l'atelier d'Alexandre Bigot et commence à produire quelques œuvres en grès, exposant par exemple les *Rats* (fig.316) à la Société nationale des Beaux-Arts en 1898, année où il retourne définitivement en Russie et où il pourra, comme nous le verrons, mettre à profit ses nouvelles compétences.

---

[751] Albazzi, Bapkine, Feinberg, Sinayeff-Bernstein, Tourgueneff et Bernstamm.

[752] S'il s'agit bien d'Aleksandr Safonov : le prénom n'apparaît pas dans le livret français, mais le lieu de naissance et les dates d'exposition laissent à penser qu'il s'agit bien de lui.

[753] Dans une lettre adressée le 22 février 1901 au président de l'Académie impériale le comte Tolstoï, le sculpteur raconte les enjeux de son voyage à Paris : « à la fin de ma formation artistique à la Haute École artistique de l'Académie, pour poursuivre ma formation je me suis dirigé à l'étranger, vers Paris, où j'ai travaillé à des études, dont j'ai envoyé une partie au expositions de l'académie. » R.G.I.A., ф. 789, оп. 11, 1885, д. 66. Il s'agit d'une sorte de pensionnat académique, non financé par l'institution, mais qui en recoupe les objectifs et les modalités.

Ces différents cas de figure – artistes déjà présents à Paris, sculpteurs confirmés ou en formation de passage – concernent un peu moins de la moitié des sculpteurs russes présents aux expositions parisiennes entre 1890 et 1904, 40% pour être tout à fait précis. Le reste est représenté par de nouveaux venus, qui n'ont jamais exposé auparavant dans leur pays d'origine[754], jeunes pour la plupart.

Il est frappant de constater que les observations que l'on peut faire de ce dernier groupe d'artistes recoupent les éléments déjà remarqués pour les artistes en formation, à savoir qu'une très large proportion d'entre eux vient des parties périphériques de l'Empire. Ainsi, sur vingt-et-un sculpteurs, cinq viennent des pays baltes et au moins sept d'Ukraine[755]. Un grand nombre d'entre eux sont juifs. On remarque surtout un afflux plus important à partir du milieu des années 1890, qui fait des sculpteurs originaires de la Russie non centrale la majorité des nouveaux arrivants. Ainsi, loin d'être un cas isolé, l'arrivée de Naum Aronson en France au tout début des années 1890 n'est en fait qu'un cas parmi bien d'autres : présent à Paris très jeune, sans même avoir poussé ses études artistiques très loin en Russie, il commence à exposer à Paris à la fin de la décennie, en 1897. Paris est pour lui une ville d'attache plus qu'un lieu de passage : il y expose quasiment tous les ans jusqu'à la Première Guerre mondiale. Lorsqu'il commence à exposer en Russie, en 1901, cela ressemble donc plus à une sorte de tournée internationale plutôt qu'à un retour au pays ; il avait déjà montré certaines de ses œuvres en Allemagne deux ans auparavant, et continue de le faire régulièrement. Mais le but n'est jamais, pour lui, de revenir en Russie pour y faire une carrière brillante après avoir percé en France.

De nombreux artistes, arrivés après lui, suivent le même parcours, par exemple Vladimir Perelman, né à Saratov, commence à exposer à Paris en 1899 et ne cessera plus de participer aux différents salons, avec des œuvres marquées par un goût certain pour la représentation de jeunes enfants : c'est seulement en 1910 qu'il participe à un évènement russe, ou plutôt ukrainien, à savoir le Salon d'Izdebskij à Kiev en 1910. La France était entretemps devenue son pays d'adoption.

Pour expliquer l'augmentation des arrivées de sculpteurs russes à Paris dans les années 1890, on aurait certes pu la mettre en parallèle avec le nombre de sculpteurs actifs en Russie à la même période, nombre qui avait tendance à augmenter fortement. Cependant, à regarder de

[754] A quelques exceptions près, comme Trubeckoj.

[755] Comme seules les villes natales sont mentionnées dans certains livrets, il est parfois assez difficile de situer des localités au nom très commun, entre les pays baltes, la Pologne et l'Ukraine : le décompte ci-dessus n'a pas tenu compte des artistes dont, malgré les noms et prénoms très connotés, on ne peut être sûr qu'ils soient de ces régions-là. Il s'agit donc d'un minimum.

plus près les parcours individuels, on s'aperçoit assez vite que la corrélation n'est pas aussi évidente. Le nombre de sculpteurs qui commencent à exposer en Russie avant de partir pour l'étranger est en réalité assez faible. Les effectifs grandissants des sculpteurs russes à Paris ne s'expliquent donc pas tant par un attrait plus grand de la capitale française auprès des artistes confirmés en provenance de Russie que par l'arrivée d'une population d'artistes jeunes ou, du moins, vierge de toute carrière dans l'univers de la sculpture, qui viennent dans la majorité des cas des pays baltes ou de l'Ukraine.

B. Les années fastes (1905-1914)

1. Un afflux plus important

Nous l'avons vu, le nombre de sculpteurs russes présents à Paris augmente très significativement à partir de 1905. De quatorze sculpteurs qui y exposent en 1905, on passe à vingt en 1909 pour culminer à trente-quatre en 1913[756]. Il y a désormais chaque année en France autant de sculpteurs russes montrant leurs œuvres au Salon que durant toute la décennie 1870 ou 1880. Bien sûr, parmi les quatre-vingt-sept sculpteurs recensés entre 1905 et 1914, certains avaient déjà exposé en France auparavant, neuf pour être précis, comme Bernstamm, Aronson ou encore Tourgueneff. Mais ce qui est très frappant, c'est que pour une très grande majorité, l'apparition dans un salon parisien est la première de leur carrière : en effet, soixante-six artistes n'ont exposé nulle part avant Paris, ce qui en représente les trois-quarts.

Paris est en revanche toujours aussi peu attractif pour les sculpteurs russes installés, ceux qui ont déjà exposé en Russie et y ont rencontré le succès. Rares sont ceux qui viennent montrer leurs productions à Paris durant cette période, comme Ober, vieil habitué de la capitale française par ses séjours des années 1870 et 1890. Viennent également de plus jeunes artistes, fraîchement sortis de leurs écoles de formation artistique : c'est le cas de Domogackij, formé dans l'atelier de Volnuhin puis celui de Trubeckoj à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, de Stelleckij et Gabovič tous deux anciens élèves de l'Académie impériale et qui reviennent goûter au climat parisien au cours des années 1900, tout comme Golubkina. Le Prince Trubeckoj choisit quant à lui Paris à cette période comme destination, lui qui avait commencé sa carrière dans des expositions milanaises dans les années 1880 avant de gagner la Russie jusqu'à 1905, année où les troubles politiques en Russie et les succès

[756] Le chiffre retombe à 18 en 1914, en raison notamment de l'absence de Salon d'Automne.

obtenus en 1900 à l'Exposition universelle de Paris le poussent à partir pour la France. On le voit, ces artistes sont fort peu nombreux, et les sculpteurs qui dominent la scène artistique russe ne sont pas enclins à venir exposer à Paris. D'ailleurs, parmi ceux que nous avons évoqués, beaucoup ne viennent qu'à une seule reprise, et notamment à l'occasion de l'exposition de l'art russe organisée en 1906 par Dâgilev et Benua, et sur laquelle nous reviendrons.

Encore une fois se confirme par ailleurs la forte proportion de nouveaux arrivants originaires de la Zone de Résidence : si l'on y trouve vingt-neuf Russes, les autres sont majoritaires, avec quatorze originaires d'Ukraine, quinze des pays baltes, six biélorusses. On peut y ajouter également deux Géorgiens et un Arménien[757].

Pour ce qui concerne l'ensemble de ces sculpteurs, sauf exception ils n'ont pas suivi un cursus de formation artistique dans l'empire russe, et sont donc venus à Paris à la fois apprendre et débuter leur carrière. De ces quelques éléments découlent quelques conclusions simples. D'une part, exposer en France n'est pas vu, depuis la Russie, comme une nécessité pour les artistes qui ont commencé avec succès leur carrière en Russie : on ne trouve pas vraiment chez eux de recherche de la notoriété dans ce qui apparaît alors comme un des principaux centres artistiques européens. À l'inverse, Paris est devenu un horizon plébiscité par les jeunes sculpteurs russes, qui, de plus en plus, ne tentent même pas de percer en Russie, ou dans leurs provinces d'origine – malgré l'augmentation des possibilités d'exposition en Ukraine par exemple – et rejoignent plutôt Paris, pour l'immense majorité d'entre eux sans même avoir engagé dans l'empire russe une formation artistique au-delà des études préparatoires dans les écoles locales ou techniques.

Pour comprendre ces parcours, il convient de se rappeler les obstacles qui se dressaient devant les jeunes sculpteurs russes de l'époque souhaitant se lancer dans la carrière : faiblesse des débouchés et médiocrité relative des formations artistiques proposées, ajoutées, pour ce qui concerne les juifs, à un antisémitisme persistant débouchant régulièrement sur de sanglants pogroms. Voilà sans doute quelques-unes des explications possibles à cet afflux de jeunes sculpteurs nés en Russie vers Paris à partir de 1905 notamment.

Cependant, quelle que soit l'origine des artistes en question, l'observation des séjours parisiens à travers les participations aux salons montre le caractère souvent assez éphémère de ces tentatives. Sur les soixante-six sculpteurs russes dont l'apparition dans un des salons entre

[757] Une dizaine de sculpteurs, dont la notice dans les livrets d'exposition mentionnent une naissance en Russie, n'ont pas été comptabilisés dans ce décompte particulier, soit que leur ville de naissance ne soit pas mentionnée, soit qu'elle ait été mal transcrite et donc introuvable ou de toponymie trop courante pour être identifiée.

1905 et 1914 est la première exposition tout court, trente-sept, soit plus de la moitié, n'y reviennent plus jamais par la suite, et huit seulement participeront à des expositions dans d'autres pays. Il s'agit notamment des participants à l'exposition d'art russe de 1906 (Vrubel', Ober, Somov) mais aussi de Domogackij et Ryndzûnskaâ, tous deux anciens élèves de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, d'Izdebskij qui apparait une fois à la Nationale en 1907, avant d'organiser ses propres salons, et enfin Lev Tolstoï, fils de l'écrivain. Mis à part ces quelques sculpteurs, on ne trouve plus trace des autres après leur éphémère passage dans l'un des lieux d'exposition parisiens.

Même si la longévité dans les expositions, et *a fortiori* l'internationalisation du parcours, ne sont pas les uniques manifestations possibles d'une carrière aboutie, on se doit de remarquer la forte probabilité d'échec dans un grand nombre de cas. Les sculpteurs inexpérimentés qui arrivent à Paris depuis leur Russie, leur Ukraine ou leur Lituanie natales sont pour une grande part désarmés dans cet univers foisonnant, où le nombre d'artistes est incroyablement plus élevé que dans leurs villes d'origine, fut-ce Saint-Pétersbourg ou Moscou.

Enfin, quant aux salons qui accueillent ces nouveaux venus[758], il n'apparaît pas de préférence très marquée des artistes pour l'un ou pour l'autre. On aurait certes pu s'attendre à ce que le Salon d'Automne ou celui des Indépendants aient la préférence des artistes fraîchement arrivés, mais force est de constater que ce n'est pas le cas. En réalité, seul le Salon des artistes français n'est, de façon peu surprenante, pas très fréquenté par les arrivants (onze participants, pour vingt-trois œuvres exposées en tout). En revanche, la répartition est étonnamment équilibrée entre les Indépendants, le Salon d'automne et la Société nationale des beaux-arts, avec entre vingt-quatre (Indépendants) et trente-et-un (S.N.B.A.) participants parmi les sculpteurs russes arrivés à Paris à partir de 1905, et entre 113 (Indépendants) et 133 œuvres (S.N.B.A.) présentées en tout.

a. L'art russe à Paris : quelques évènements fondamentaux

Du point de vue français, si la littérature russe avait commencé à faire largement parler d'elle notamment à partir de la publication maintes fois rééditées d'Eugène-Melchior de Voguë en 1886 *Le roman russe,* et que la conclusion de l'Alliance de la République française avec le tsar avait occasionné l'essor de la « mode russe » à partir des années 1890, la connaissance de l'art russe en France semble être largement à la traîne. Ce n'est qu'à partir de 1900 que les

[758] Soixante-six sculpteurs, rappelons-le.

amateurs français vont être davantage familiarisés avec les réalisations les plus récentes de l'art, et donc de la sculpture russes, à travers quelques expositions importantes.

- L'exposition universelle de 1900

D'une part, l'Exposition universelle de 1900 est l'occasion pour les sculpteurs de montrer leurs œuvres au public français. Alors qu'en 1889, à l'Exposition célébrant le centenaire de la Révolution française est boudée, pour cette raison, par le régime tsariste[759], celle de 1900 se manifeste, côté russe, par une forte présence officielle dans des espaces très vastes. De nombreux artistes russes vivant en Russie sont à même d'y envoyer leurs productions, l'Académie impériale chapeautant le tout. Vingt-et-un sculpteurs y prennent alors part, représentant diverses catégories d'artistes. Les sculpteurs établis à Paris forment un groupe important, avec Mark Antokol'skij, Léopold Bernstamm, Léopold Sinayeff-Bernstein, Michel Kaplan, Naum Aronson, Vladimir Perelman, Pierre Tourgueneff et quelques autres. Les sculpteurs les plus importants de l'Académie impériale ou ses anciens élèves travaillant avec succès en Russie sont également présents, avec Vladimir Beklemišev, Boris Eduards, Ioška Gabovič, Il'â Gincburg. Des profils plus indépendants de l'Académie figurent dans le pavillon, comme le prince Trubeckoj, alors professeur à Moscou mais qui expose aussi dans la section italienne, Artëmyj Ober, ou un des rares sculpteurs russes établis alors à Rome, Enoch Glicenstein.

Antokol'skij nous a laissé une appréciation assez acerbe de cette exposition dans une lettre à son protégé Il'â Gincburg :

> « Il y a trop de choses, tout le monde le dit. Du coup pour les sculptures, il y en a trop au mètre carré. Les 4 petites tiennes sont au milieu de la peinture, donc ça passe encore. Ma statue d'Alexandre III est éclairée de façon assassine. Trubeckoj a demandé pour lui-même une place énorme, en a obtenu la moitié. Comme me l'a confié quelqu'un, il considère qu'il n'y a que deux sculpteurs au monde : lui, et Rodin ; il y a des Russes qui considèrent qu'il est meilleur que Rodin. Il faut lui rendre justice, il a du talent, agréable, ajouterai-je. Il est très talentueux. Mais ce n'est qu'un dilettante. Mais cela est la tendance du moment, et il ne fait aucun doute que parmi beaucoup il aura du succès (…). Perleman (sic) malheureusement, est le moins heureux. Trubeckoj a un grand succès. Peu nombreux sont ceux qui accordent de l'attention aux autres. Berenchteïn (je

[759] Seuls huit sculpteurs avaient participé au pavillon russe, organisé par des fonds privés, sans doute refroidis par l'obligation pour chaque artiste de réserver et payer son emplacement, et d'acheminer ses œuvres à ses propres frais (cf. lettre d'Antokol'skij, 10 décembre 1888, Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.* p. 656). La plupart ne vivaient alors pas en Russie : Adamson, en séjour à Paris entre 1887 et 1891, Bernstamm, Giedroyc, Tourgueneff, tous installés à Paris. On y trouve également V. Kafka, ce sculpteur d'origine tchèque mais établi définitivement à Moscou, Vejcenberg qui vit alors depuis quelques années à Rome, le sculpteur académique Zabello et enfin, Marie Bachkirtseff à titre posthume. Rien ou presque parmi tout cela ne pouvait prétendre à la représentation d'un panorama de l'art russe contemporain.

> confonds toujours Berenchtamm avec Bernchteïn), peu importe, disons, le Grévyste[760] a exposé trop de bustes. Parmi eux il y en a de pas mauvais mais tous prétendent à la récompense suprême. On prophétise déjà une médaille à Trubeckoj. Mais qu'ils aillent tous au diable !! »[761].

Si cette exposition a permis au public français de se familiariser avec les productions de certains des plus éminents sculpteurs russes, il serait faux de penser cependant que ce fut le début d'une série d'expositions où ces sculpteurs seraient représentés en France. Il s'agit en fait de sculpteurs qui, pour la grande majorité d'entre eux, ne présenteront plus leurs œuvres à Paris, en ce qui concerne en tout cas les sculpteurs qui vivaient alors en Russie. Seule exception à ce tableau : Trubeckoj, bénéficiaire d'une des récompenses suprêmes, viendra poursuivre sa carrière à Paris par la suite, après encore quelques années passées en Russie. Pour le reste, les sculpteurs de Russie resteront désormais chez eux. La vague de nouveaux exposants à partir de cette décennie n'est pas née de cette exposition. Elle ne l'est pas plus de l'exposition consacrée à l'art russe en 1906, qui pourtant revêt une signification toute particulière.

- L'exposition de l'art russe en 1906

Pour comprendre les enjeux pour cette étude de l'exposition d'art russe organisée à Paris en 1906, il faut rappeler les origines du projet et les parcours de ses deux organisateurs principaux, Sergej Dâgilev et Aleksandr Benua. Depuis le milieu des années 1890, ils ont en partage le goût de l'art européen et le désir de faire connaître ses derniers développements au public russe : c'est, en gros, ce qui a abouti au projet de la revue *Mir iskusstva* (Le Monde de l'art), consacré à la fois à l'art russe contemporain et à l'art étranger. Dâgilev est l'un des piliers de l'organisation, comme nous l'avons vu, avant de s'en détacher en 1904 pour se consacrer à d'autres de ses préoccupations, et notamment à faire mieux connaître cette fois-ci l'art russe, ancien et contemporain, au public occidental. C'est alors qu'il imagine, et organise de concert avec son acolyte Benua, une exposition présentant des œuvres d'artistes de toutes les époques, y compris les diverses tendances de l'art russe contemporain, au public occidental, que Benua présente brièvement au début du livret de l'exposition.

Cette manifestation de l'art russe est la première occasion de donner à voir de façon autonome et conséquente des œuvres d'artistes vivants, choisis par des acteurs du monde artistique

[760] Il confond toujours Sinayeff-Bernstein avec Bernstamm, leurs noms et prénoms étant très semblables. Bernstamm avait réalisé le buste de Grévy peu de temps auparavant, d'où le sobriquet utilisé par Antokol'skij. C'est de lui qu'il parle. Cette confusion nous montre assez bien, par ailleurs, à quel point des sculpteurs russes vivant à Paris depuis une quinzaine d'années ne se connaissent pas.

[761] Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 865-866.

russe. Bien sûr, d'autres expositions spécifiquement russes avaient eu lieu à Paris, notamment depuis la création de l'association d'entraide autour de Bologlûbov, Antokol'skij et du baron Gincburg[762]. Mais il s'agissait d'abord et avant tout d'artistes installés à Paris, comme ne manquent pas de le souligner les critiques de l'époque, par exemple celui de la *Chronique des arts et de la curiosité* pour l'exposition de l'année 1899 :

> « C'est dans un modeste local du haut de la rue de Rome que se tient annuellement cette exposition. Sa simplicité est une des raisons de plus qu'on en parle. En vérité ce sont surtout des artistes russes habitant à Paris qui exposent là, et tant que cette petite société destinée à grandir n'aura pas rallié un plus grand nombre d'adhérents, on ne pourra en tirer prétexte pour parler d'art russe (…). Le sculpteur Antokolski apporte à cette petite assemblée le prestige de son grand nom »[763].

Au contraire, les organisateurs de l'exposition russe de 1906 au Salon d'automne ont réussi à y faire figurer à la fois des personnalités parisiennes, mais aussi des artistes restés en Russie, et n'ayant même parfois jamais exposé à l'étranger. La sculpture est pour une fois bien représentée, avec sept sculpteurs et une cinquantaine d'œuvres. Les choix de Dâgilev et Benua se portent avant tout sur des artistes dont les tendances artistiques sont proches de leurs propres préférences, et même si tous n'avaient pas exposé dans le cadre des salons du *Monde de l'art* en Russie, beaucoup en sont proches. Ober, Somov, Vrubel', Svirskaâ, Trubeckoj avaient tous bénéficié de reproductions de leurs œuvres dans des numéros de la revue *Mir iskusstva*. Il est d'ailleurs frappant de constater que les trois premiers sont distingués par les organisateurs en grande partie pour leurs œuvres en céramique : les œuvres d'Ober présentes à Paris sont notamment les *Rats* et le *Crapaud,* celle de Somov ses porcelaines *Dame ôtant son masque* et *Amoureux* – parmi les rares sculptures de cet homme connu avant tout comme peintre – et les représentations des personnages de légendes populaires russes illustrent les expérimentations de Vrubel' dans la majolique. Ces artistes sont alors établis de façon pérenne en Russie, tout comme Stelleckij qui peut montrer au public parisien une *Marthe dite Possadnitsa*[764].

---

[762] La *Chronique des arts et de la curiosité* mentionne explicitement les éditions de 1879, 180, 1881, 1882, 1897, 1898, 1899, et aussi les expositions personnelles d'Antokol'skij en 1890, et Bernstamm en 1890 également. Les livrets, s'ils existent, sont introuvables.

[763] *La Chronique des arts et de la curiosité*, *op. cit.*, 1899, n°2, 9 mars.

[764] Le matériau n'est pas précisé dans le livret de l'exposition parisienne. Mais dans le livret de la biennale de Venise, qui accueille à son tour les œuvres choisies par Dâgilev, il est dit qu'elle est en terre-cuite. Si tel est bien le cas, il ne peut s'agir de l'œuvre *Marfa Possadnica* qui est généralement datée de 1910 et qui se trouve au Musée russe de Saint-Pétersbourg, puisque cette dernière est en bois. Il se pourrait bien que la version en terre-cuite ait précédé cette version ultérieure en bois, mais il est impossible de vérifier, l'œuvre en terre-cuite ayant disparu. Stelleckij n'expose la terre-cuite qu'à l'étranger, il ne montrera son œuvre en bois, si représentative du style *modern* et remarquée pour cette raison, qu'à partir de 1909.

Les autres artistes, Trubeckoj, Svirskaâ, Sud'binin sont alors installés à Paris depuis quelques années. Ûliâ Svirskaâ par exemple est à Paris depuis 1899 au moins, d'abord élève de Puech et domiciliée boulevard Haussmann, puis avenue du Maine en 1906, probablement dans un des nombreux ateliers ou cités d'artistes du quartier. Tout comme Sud'binin, elle a déjà exposé avant 1906 dans divers salons parisiens à quelques occasions. Ces deux artistes exposent leurs premières œuvres à Paris, avant de le faire en Russie : Sud'binin restant à Paris, et Svirskaâ au contraire retournant vivre à Saint-Pétersbourg. Le fait d'exposer dans des salons parisiens et *a fortiori* dans l'exposition de 1906 qui eut une certaine résonnance a joué un rôle certain dans le succès de ces sculpteurs notamment lors de leur retour en Russie.

Finalement, on pourrait résumer l'exposition russe de 1906 à Paris à une excellente occasion pour les sculpteurs se rattachant de près ou de loin à l'esthétique du *modern* de participer à un évènement qui, pour les uns, permet d'exposer à l'étranger alors qu'ils résident en Russie, et pour les autres de montrer leurs œuvres dans un cadre beaucoup plus spécifique que les expositions parisiennes, qui les extrait de la masse énorme des exposants parisiens annuels.

- Les expositions d'art russe de 1907-1908

Un autre personnage lié aux tenants du *Monde de l'art* joue également un rôle dans la familiarisation du public français à l'art russe, mais d'une façon différente. Il s'agit de la princesse Tenišëva, mécène pendant un temps de la revue du même nom avant que des différends ne consacrent la brouille définitive avec Dâgilev en 1904 et, partant, la fin de la publication. L'objectif de la princesse durant cette période était bien davantage de faire connaître l'art des paysans russe, l'artisanat des « *kustarys* », que de participer aux échanges artistiques et culturels entre la Russie et l'Europe occidentale à la manière de Dâgilev et Benua. Ainsi, lorsqu'effrayée par la tournure des évènements en Russie en 1905 elle quitte son domaine de Talaškino, près de Smolensk, où elle avait organisé depuis quelques années des ateliers artisanaux destinés à des gens du peuple et chapeautés par des artistes aguerris, c'est vers Paris qu'elle se tourne.

La ville était loin de lui être inconnue à cette période : elle avait fréquenté un temps l'Académie Julian dans les années 1890, avait contribué à organiser la première exposition de *Mir iskusstva* avec Dâgilev en sollicitant des artistes français pendant son séjour parisien de 1899. Son mari avait été membre du comité d'organisation des pavillons russes de l'exposition universelle de 1900 à Paris, ville dans laquelle il mourut d'ailleurs en 1903 au cours d'un voyage. Dès son arrivée en 1905, Mariâ Tenišëva se lance dans la réalisation d'objets d'art décoratifs en céramique émaillée, et expose ses premiers travaux au salon de la

Société nationale des beaux-arts. Bien introduite dans les milieux officiels parisiens, elle se voit proposer par les conservateurs du Louvre et Dujardin-Beaumetz lui-même quatre salles du pavillon de Marsan pour y exposer sa collection d'œuvres artisanales traditionnelles anciennes, représentatives de l'art national-populaire russe. Elle profite donc de cette rare occasion pour faire découvrir cette facette de l'art russe à un public parisien qui lui fit bon accueil[765].

Mais pour ce qui nous intéresse, à savoir la sculpture, c'est surtout à une seconde exposition, organisée dans la Galerie des artistes modernes rue Caumartin à la fin de la même année, qui doit retenir notre attention. En effet, outre le fait de montrer cette fois-ci les réalisations récentes des élèves de ses écoles d'artisanat à Talaškino – par ailleurs désormais fermées – la princesse invite quelques artistes russes de ses amis à y présenter certaines de leurs œuvres. Il s'agit d'artistes qui, s'ils sont partie prenante du mouvement du *modern* en Russie, sont davantage appréciés de Tenišëva dans la mesure où leurs œuvres sont plus marquées par une volonté de retour aux sources d'inspiration nationales-populaires, comme Nikolaj Rerih ou Ivan Bilibin.

Mais parmi eux, même s'il n'est pas évoqué dans ses mémoires, on trouvait un sculpteur, Konstantin Rauš von Traubenberg, qui figure au livret avec deux œuvres, *Buste de jeune fille russe* et *Le preux Ilia de Mourome.* On se souvient que cet artiste, militaire de carrière, avait suivi une formation assez atypique : avant d'arriver en France, il avait d'abord fréquenté l'école d'Anton Ažbe à Munich – seul sculpteur russe, avec Elena Makovskaâ, à y être passé – puis suivi les cours d'Hildebrand à l'Académie de Florence. Son séjour parisien lui permet, entre 1905 et 1908, d'exposer grâce à Mariâ Tenišëva : en réalité, il est fort probable qu'ils se connaissaient déjà depuis quelque temps, puisque le sculpteur avait justement étudié une année dans l'école privée artistique chapeautée par Il'â Repin et patronnée par la princesse Tenišëva elle-même, qui abritait les leçons dans sa demeure pétersbourgeoise.

C'est sans doute grâce à ce lien que le sculpteur peut exposer à Paris pour la première fois lors de cette manifestation. Lorsqu'il envoie des œuvres au salon de la Société nationale des beaux-arts l'année suivante, y figure encore la représentation du preux chevalier. Si l'on

[765] Dans ses mémoires, la princesse évoque le chiffre de 78 000 visiteurs ce qui, en comparaison des chiffres des expositions majeures en Russie, est remarquable. Pour toutes les informations ci-dessus, voir Mariâ Klavdievna TENISEVA Тенишева, Мария Клавдиевна, *Впечатления моей жизни Vpečatleniâ moej žizni*, Ленинград, Искусство, 1991, p. 122, 163-168, 171 , 238, 243-245. Voir également, en français, les articles d'Olga STROUGOVA, « Les ateliers de la princesse Tenicheva à Talachkino » et de Stijn ALSTEENS, « L'inconstance de Maria Tenicheva », Marie-Pierre SALE, Édouard PAPET et Dominique de FONT-REAULX, *L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité Musée d'Orsay, Paris, 19 septembre 2005-8 janvier 2006*, Paris, Musée d'Orsay Réunion des musées nationaux, 2005, p. 181-202 et 203-210.

s'arrête un moment sur cette œuvre, qui représente un chevalier, héros de contes populaires russes, on comprend ce qu'elle pouvait avoir de séduisant pour Tenišëva. Ilia de Mourome, ou Il'â Muromec en russe, est un des archétypes des héros de bylines, ces chants épiques russes de la tradition orale : d'origine paysanne, il est doté d'une force surhumaine et se met au service des princes de Kiev pour défendre sa terre et la religion orthodoxe. En choisissant ce héros, et en le représentant qui plus est avec un modelé volontairement grossier, bien loin du caractère infiniment détaillé de la représentation que fit Evgenij Lansere du même personnages trente années auparavant, Rauš von Traubenberg s'inscrit dans la veine d'une référence appuyée à la Russie traditionnelle, pré-pétrovienne, et tend donc à donner à sa création un caractère véritablement national. Ce faisant, il séduit la princesse dont les goûts la rendaient sensible à ce genre de tentative, et il se montre au public parisien comme un artiste russe, aux sujets russes et à la manière russe. Cela est d'autant plus significatif que, comme nous le savons, il est d'origine estonienne et a été un artiste particulièrement mobile au niveau européen durant sa formation.

Finalement, on se retrouve avec cet artiste dans une situation comparable à certains sculpteurs ayant participé à l'exposition d'art russe en 1906 : Stelleckij, Ober, Vrubel' y étaient présents avec des œuvres qui rappelaient l'histoire ou le folklore national. Outre l'œuvre de Stelleckij déjà évoquée, y figuraient aussi les majoliques de Vrubel' inspirées de personnages légendaires russes (*Lel, Kupava…*), et Ober y présentait également une *Baba-Yaga*. En revanche, aucun artiste résident de façon permanente en France n'y exposait de sculpture en lien thématique avec la Russie. Il est donc d'autant plus significatif que Rauš von Traubenberg présente dès 1909 son *Ilia Muromec* à Saint-Pétersbourg, comme s'il s'agissait d'un moyen de légitimation par le sujet pour un artiste de retour au pays.

Dépassant donc le projet initial de présentation au public parisien de l'art russe actuel ou ancien, les expositions de 1906 et 1907-1908 à Paris font aussi figure de tremplin pour les sculpteurs russes, selon plusieurs perspectives : pour les artistes installés à Paris, il s'agit de s'y mettre en lumière dans un cadre plus propice que les salons annuels. Pour ceux qui vivent en Russie ou espèrent y retourner, on peut voir dans ces manifestations l'occasion de dévoiler au public parisien des œuvres en quelque sorte « couleur locale » pour espérer en France par distinction une éventuelle popularité, avant de présenter ces œuvres au public russe.

Peut-on voir, pour finir, dans le succès rencontré à Paris par ces expositions russes une des explications possibles pour comprendre l'augmentation du nombre de sculpteurs russes en activité à Paris durant la fin des années 1900 et le début des années 1910 ? Il semble bien que

non, ou alors dans une très faible mesure. Si l'on regarde l'évolution du nombre de sculpteurs présents dans les expositions parisiennes, on constate un niveau plus élevé en 1906 que dans les trois années suivantes. Quant aux sculpteurs qui ont participé à ces manifestations des années 1906-1908, force est de constater que leur fréquentation des salons parisiens n'est pas toujours suivie dans les années ultérieures : si Rauš von Traubenberg envoie une œuvre à la Nationale en 1908, il part en Russie assez vite. Sud'binin est le seul qui reste assez fidèle au Salon d'Automne, avec quinze œuvres envoyées entre 1907 et 1914, soit deux fois plus qu'à la Société nationale des beaux-arts, Ûliâ Svirskaâ continue à exposer dans cette dernière comme elle le faisait auparavant. Mais ni Ober, ni Vrubel', ni Somov ne participent plus à des expositions en France. Ces derniers constats confirment l'idée selon laquelle les évènements russes organisés à Paris entre 1906 et 1908 avaient rempli leur but de faire connaître en France l'art russe, sans pour autant être utilisées comme passerelle vers la France pour des artistes résidant en Russie.

- Les autres expositions russes à Paris

Même si l'augmentation la plus forte du nombre de sculpteurs russes présents à Paris date du début des années 1910, des associations s'étaient déjà mises en place depuis quelques années, comme nous l'avons déjà vu, pour prendre le relais de la Société d'assistance mutuelle des artistes russes qui avait fini de s'étioler. En 1905, la révolution en Russie tend à couper en deux la colonie russe de Paris, entre les partisans du gouvernement et les révolutionnaires : cela a des conséquences sur les associations d'artistes, dans la mesure où, quittant la Société des artistes russes subventionnée par le gouvernement tsariste, les membres les plus progressistes s'en vont fonder d'autres groupes, qui trouvent notamment leur aboutissement avec la Société littéraire et artistique en 1909[766]. Mis à part des concerts et des soirées payantes, des expositions sont organisées, et certains sculpteurs y participent. Bien qu'aucun livret n'en ait été édité, un compte-rendu rédigé par Tugenhold pour la revue *Apollon* en 1910 nomme les artistes participants, parmi lesquels figurent Erz'â, Efimov, Sud'binin et Trubeckoj[767]. Ce ne sont pas ici des artistes débutants : Stepan Erz'â, même s'il a rarement exposé auparavant, a déjà travaillé en Russie et en Italie, et en cette même année 1910 il arrive à envoyer une œuvre à la Sécession munichoise et au Salon d'automne. D'ailleurs, il

[766] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 125.
[767] Sergej Konstantinovič MOKOVSKIJ (ed.), *Apollon*, *op. cit.*, 1910, n°12, p. 36.

bénéficie en 1913 d'une exposition personnelle chez Georges Petit, évènement assez rare pour un sculpteur russe. Quant à Efimov, il avait déjà exposé ses œuvres depuis 1906 en Russie[768].

Il n'y a cependant pas de comparaison possible avec l'exposition de 1906, tant en terme quantitatif que de choix des artistes : il s'agit ici de sculpteurs ayant choisi Paris pour des séjours de plus ou moins longue durée, sans que soit recherchée la représentativité des artistes par rapport à l'art russe dans son ensemble. D'ailleurs, ce n'était pas le but recherché, comme l'indique la postérité de cette société : c'est de là, en effet, que part l'idée, vite réalisée, de la création de l'Académie russe dont on a parlé plus haut. Il convient simplement de rajouter, relativement à cette dernière, que des projets d'exposition lui tenaient à cœur. Seulement, il ne s'agissait plus, cette fois-ci, de montrer au public parisien les œuvres en provenance de Russie, ou réalisées par des artistes russes, mais au contraire d'organiser à Saint-Pétersbourg et Moscou à l'automne 1914 une exposition d'artistes français et russes vivant à Paris. Les renseignements relatifs à cette exposition – qui, du reste, ne vit jamais le jour à cause de l'éclatement de la guerre – pouvaient être pris à la Ruche[769]. Tout se passe comme si le groupe d'artistes réunis à la Ruche, dont une grande partie étaient russes ou ukrainiens, se vivait et voulait se donner à voir en tant que tel : une exposition « franco-russe », sans séparation de nationalité, aurait servi à les présenter comme un groupe uni allant dévoiler ses productions, forcément originales, au public russe, de façon à renforcer les liens artistiques entre les deux pays. Peut-être que le modèle des salons internationaux d'Izdebskij avait marqué les esprits en mêlant, dans ce qui se voulait une manifestation de l'avant-garde parisienne, un grand nombre d'artistes de toutes nationalités dont la plupart étaient français ou russes.

Un mot, pour finir, de la Ruche. Comme nous l'avons déjà mentionné, elle accueille en son sein un grand nombre d'artistes russes, et en particulier de sculpteurs : huit y habitent de façon certaine (Archipenko, Bulakovskij, Indenbaum, Žoltkevič, Joustaitis, Koort, Zadkine, Čajkov) entre 1908 et 1913. Il ne s'agit certes pas de voir la Ruche comme un lieu de sociabilité russe : le caractère très hétéroclite des habitants au niveau ethnique en fait un lieu de brassage, et même les Russes qui s'y côtoient n'ont pas la même histoire, entre les Baltes de différentes origines, les Biélorusses, les Ukrainiens, et tous les autres. La Ruche peut cependant être vue comme un lieu commode pour s'installer du point de vue des nouveaux arrivants à la peine financièrement, qui ne manque pas de leur être conseillé par les membres des réseaux russes à

[768] À la Confrérie des artistes moscovites, mais le livret n'a pas été retrouvé. Voir Lûdmila DORONINA, *Mastera russkoj skul'ptury XVIII-XX vekov Tom 2 Skul'ptura XX veka*, *op. cit.*, p.55.

[769] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 136.

Paris. Ainsi, c'est un des dirigeants de l'Académie russe, le sculpteur Bulakovskij, qui montre pour la première fois l'endroit à la peintre Marevna[770]. De la même façon, Kremègne, formé à la sculpture à Vilno, arrive à Paris avec l'adresse de la Ruche inscrite sur un papier comme toute recommandation, et aurait écrit peu après à son compatriote Soutine pour lui vanter l'esprit de bohême et surtout de liberté, notamment pour les juifs, qu'il ressentait dans cette ville et ce lieu en particulier[771].

Ainsi, tout un faisceau de raisons expliquent cet afflux de sculpteurs à Paris dans les dernières années qui précèdent la Grande Guerre, et ces raisons sont à la fois externes et internes à la Russie. D'une part, le grand nombre de sculpteurs issus de la Zone de résidence, dont beaucoup de juifs, qui constituent cet arrivage ont préféré venir dans un pays qui leur semblait plus tolérant que la Russie des pogroms. La médiocrité générale de la formation artistique dans l'empire en a conduit une grande partie à renoncer à se former dans l'empire et à préférer tenter leur chance en Europe occidentale, quitte à s'y fixer ensuite. Paris avait comme avantage d'offrir non seulement des lieux d'exposition relativement nombreux, dont certains étaient particulièrement ouverts aux étrangers, mais aussi des lieux de formation divers et, parfois, dirigés par des Russes, ainsi que des facilités pour trouver un endroit ou vivre et travailler, la Ruche en étant le plus fameux exemple. En cela, Paris apparaissait comme une destination plus propice aux sculpteurs que Rome, Berlin ou Munich.

b. Paris, cœur de l'Europe ?

Si l'on s'en tient ainsi à l'étude des stratégies géographiques des sculpteurs russes, la prééminence de Paris est incontestable : c'est le lieu par excellence où ils s'installent s'ils choisissent de s'établir à l'étranger. Toutefois, le choix de Paris est loin d'être exclusif en ce qui concerne l'exposition des œuvres, les sculpteurs aux succès les plus marqués s'employant bien souvent à faire connaître leur production dans les différentes capitales européennes. Nous verrons cependant que les stratégies sont sensiblement différentes d'un sculpteur à l'autre. Sans chercher à donner une vision absolument exhaustive des déploiements internationaux des sculpteurs russes installés à Paris, nous verrons à travers quelques exemples quelles pouvaient être leurs choix en la matière.

[770] MAREVNA, *Moâ Моя žizn s hudožnikami « Ul'â »*, *op. cit.*
[771] Jean-Paul CRESPELLE, *Montparnasse vivant*, Paris, France, Hachette, 1962, p. 45-46.

Aronson, arrivé à Paris en 1891, participe pour la première fois à un salon parisien en 1897, plus précisément à la Société nationale des beaux-arts, qui aura sa préférence exclusive jusqu'à 1914. Très vite, ses œuvres sont acceptées dans des expositions à l'étranger, en Allemagne et en Russie. Plusieurs choses sont à noter à cet égard. Tout d'abord, à aucun moment Aronson n'envoie d'œuvre en Italie, que ce soit à la Biennale de Venise ou à une autre exposition. Son attention semble concentrée plutôt sur les villes allemandes et russes.

En outre, Aronson s'attache à varier au maximum les cadres dans lesquels il expose à l'étranger, ne reprenant pas à son compte la fidélité qu'il manifeste en France pour la Nationale. Au contraire, il s'emploie à participer à différentes manifestations dans les divers centres artistiques des deux empires. En Allemagne dès 1899, deux de ses œuvres, exposées en France l'année précédente, sont présentées au Glaspalast de Munich. Puis, le *Nid d'amour* qui avait figuré en 1899 au salon parisien est envoyé deux ans après à la Sécession berlinoise. L'année 1901 est d'ailleurs la première où Aronson expose à la fois en France, en Allemagne et en Russie, puisque trois de ses sculptures sont acceptées à l'exposition de l'Académie impériale : un vase, un buste et une sculpture non précisée, œuvres sans doute de moindre ampleur que le marbre envoyé à Berlin.

En 1902, alors qu'il expose à nouveau dans les trois pays, le parcours de ses œuvres est inversé : on se souvient qu'il avait réalisé en 1900 un buste de Tolstoï lors d'une de ses visites en Russie. C'est donc en Russie qu'il l'expose pour la première fois, en 1902 à l'Académie impériale des beaux-arts, parmi un ensemble de seize œuvres qui ressemble bien à une première rétrospective de l'artiste dans son pays natal, les sculptures concernées datant des cinq années précédentes. Il aura donc fallu qu'Aronson, après avoir essuyé un humiliant refus lors de sa tentative d'entrer comme élève à l'Académie impériale, obtienne ses premiers succès dans les Salons français, puis allemands, pour être enfin reconnu et célébré en Russie. La stratégie payante du sculpteur apparaît dès lors comme un accomplissement et une revanche contre l'institution même qui l'avait dédaigné à peine une douzaine d'années plus tôt. Le livret russe de l'exposition mentionne d'ailleurs qu'une de ses œuvres, *Ûročka,* a été acquise par M.A. Suvorin ; un des bustes exposés est celui d'une actrice russe, Savina. Ainsi, des œuvres qui ont été réalisées sur place, témoignant à la fois d'un ou plusieurs séjours relativement longs de l'artiste en Russie et d'un succès tangible, côtoient entre les murs de l'Académie des œuvres à connotation française, *Bretonne* ou *Arlésienne* (fig.317) avec lesquelles Aronson fait référence à son identité artistique forgée depuis 1891 en France. Et, à

l'inverse, l'artiste prend bien soin d'exposer son buste de Tolstoï en Allemagne la même année, à la Sécession berlinoise et aussi au Glaspalast, avant de l'envoyer à la Société nationale des beaux-arts à Paris l'année suivante : la représentation de l'écrivain permet au sculpteur de bénéficier de l'aura extraordinaire de Tolstoï dans l'Europe du début du siècle, et aussi de se distinguer comme artiste russe. Le parcours des œuvres d'Aronson nous montre qu'il entendait jouer à plein la carte de l'internationalisation, en l'utilisant différemment selon le pays dans lequel il se situe : un artiste parisien auréolé de succès lorsqu'il expose en Russie, un Russe d'origine lié aux grands esprits de son temps lorsqu'il est à Paris ou Berlin. Il n'en reste pas moins que c'est bien depuis Paris qu'il a pu développer cette stratégie internationale d'exposition.

D'ailleurs Aronson continue jusqu'à 1914 à envoyer ses œuvres dans des expositions diverses, comme à Düsseldorf (où apparaît à nouveau le buste de Tolstoï) et à la Nouvelle société des artistes à Saint-Pétersbourg en 1904, au Salon Makovskij en 1909 (avec *Tolstoï,* fig.319, *Tourguenev,*fig.318, *Beethoven,* fig.320), à l'exposition de peintres et sculpteurs russes de Paris en 1912 – preuve qu'il tenait toujours à se distinguer en tant que tel – et, de façon encore plus surprenante, à l'exposition ambulante en 1914 en Russie. On le voit, il ne s'agit pas tant pour le sculpteur de ne fréquenter que les manifestations avec lesquelles il avait le plus d'affinités esthétiques, mais bien au contraire de donner ses œuvres à voir dans le maximum de cadres et de villes différents afin d'élargir son déploiement à l'échelle européenne, en tout cas dans les trois pays mentionnés.

La stratégie d'internationalisation d'Aronson fut payante. Deux exemples suffiront ici à le montrer : il s'agit, d'une part, de la commande par la ville de Godesberg d'une fontaine en 1905 (fig.320b), soit après quelques apparitions du sculpteur en Allemagne depuis 1899, et, bien sûr, de celle du monument à Beethoven par la municipalité de Bonn la même année. Aronson s'empresse d'ailleurs de mentionner ces succès dans le livret de l'exposition parisienne de 1906, désireux de consolider son statut d'artiste reconnu au-delà des frontières de son pays d'adoption.

L'internationalisation des parcours à partir de Paris

Le cas d'Aronson, qui expose d'abord à Paris avant de montrer ses œuvres en Allemagne, et seulement après en Russie, est en fait plutôt rare. La plupart des sculpteurs russes établis à Paris se contentent en général d'exposer en France et en Russie. Mais, à l'instar d'Aronson, il

existe des exceptions notables : il s'agit, pour les plus connus, de Trubeckoj, Sud'binin et Er'zâ. Les deux premiers arrivent à Paris dans les années 1900, le troisième en 1910. Mais seul parmi eux Sud'binin opère une internationalisation de sa stratégie d'exposition à partir de Paris : les deux autres avaient commencé en réalité quelque temps auparavant.

- Sud'binin

La France est pour Sud'binin le véritable lieu de son épanouissement artistique : nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises ce sculpteur qui apprend son métier et développe sa carrière lorsqu'il habite à Paris. D'après sa biographe Hmel'nickaâ, c'est en 1902, alors qu'il est depuis quelques années acteur au théâtre artistique de Moscou, où il fréquente assidûment Stanislavskij, qu'il décide de se lancer dans l'apprentissage de la sculpture : les deux mois et demi d'été sont consacrés à l'étude auprès de Sinayeff-Bernstein à Paris. De retour en Russie, il réalise quelques statuettes, notamment celle de Stanislavskij, et ses réseaux dans les cercles artistiques lui permettent d'en voir quelques-unes reproduites dans les journaux de l'époque dès 1902[772], sans pour autant prendre part à des expositions en Russie. Mais c'est bien en France qu'il se fixe à partir de 1904, praticien de Rodin pendant un temps, domicilié à la cité fleurie au 65, boulevard Arago, et c'est dans les Salons parisiens qu'il expose ses œuvres pour la première fois : à la Société des artistes français (1905-1909), à la Société nationale des beaux-arts (1905, 1910-1913) et au Salon d'automne (1906-1911).

C'est entre la France et la Russie que Sud'binin trouve les moyens de ses ambitions, et tout d'abord la possibilité matérielle, financière, de poursuivre sa carrière artistique. Une partie de son séjour avait été permise par le soutien financier du millionnaire Savva Morozov, qui avait fini par se suicider en 1905, laissant Sud'binin aux abois. Il se tourne alors vers son pays natal, et ses premiers cercles de sociabilité au sein du monde du théâtre. Dans une lettre à l'un des cadres du théâtre de Moscou, Ûžin, il écrit la lettre suivante :

> « Cela fait déjà trois ans que j'étudie et travaille à Paris ; les premiers temps je travaillais tranquillement, dans la mesure où je bénéficiais d'une bourse de Savva Timofeevič Morozov, qui m'avait lui-même envoyé à l'étranger. Son suicide a mis fin à sa vie comme à la mienne, à ma tranquillité dans le travail, la bourse s'est arrêtée, et j'ai soudain été livré à moi-même. Voilà bientôt deux ans que je cherche des moyens de subsistance, mais ces derniers temps cela devient au-dessus de mes forces, et je suis tellement dans le besoin, que je dois laisser de côté mon travail. Avant tout cela, j'avais déjà exposé dans quatre grandes expositions parisiennes, exposé mes œuvres à Monte-Carlo, Nice, Berlin, été invité à Venise pour la grande exposition artistique internationale, et à Barcelone. Les coupures de journaux que je vous envoie n'ont bien sûr pas grande valeur, mais ils vous montrent pour le moins que j'avais été remarqué par la presse et le public. Permettez-moi de continuer le travail que j'ai commencé, et travailler encore à Paris

[772] Ekaterina HMEL'NICKAA, *Serafim Sud'binin*, *op. cit.*, p. 9.

> pendant une année. Je m'adresse à vous afin que vous m'achetiez quelque une de mes œuvres, ou de me faire un prêt temporaire sans intérêt. Pour ce qui concerne les achats, je peux vous conseiller mon buste en marbre de Gorki, ou la tête masculine de Bacchant. Le buste de Gorkij est volumineux, grandeur nature, taillé dans le marbre sombre bleu de Turquin. La tête de Bacchant en grandeur nature est en marbre blanc de Carrare. Leur prix : 1200 roubles pour Gorki, 600 roubles pour le Bacchant»[773].

Comme bien souvent sans doute, la clé de la survie, à savoir l'achat de ses œuvres par des particuliers ou des institutions, passe par la sollicitation directe. Pour Sud'binin, la stratégie est payante, puisque c'est de Russie que va venir le salut : la galerie Tret'âkov, sur recommandation d'Amfiteatrov, lui aussi homme de théâtre, acquiert des œuvres, tout comme certains particuliers en Russie, grâce à ces recommandations. Sud'binin peut alors continuer ses activités en France, et notamment auprès de Rodin auquel il offre régulièrement ses services[774]. Mais ses plus grands succès ultérieurs, outre ses quelques effigies de Rodin, seront également liés à une aubaine russe : nous y reviendrons dans la partie suivante.

Ce qui nous intéresse le plus ici c'est que, tout comme Aronson, il choisit comme première destination hors de Paris non pas la Russie, mais l'Allemagne, en envoyant ses œuvres au Salon Schulte à Berlin en 1906 puis à Venise 1907 (pour l'exposition de l'art russe). Il s'agit certes d'une exposition collective, mais certains firent le choix de ne pas y participer ou même de ne faire figurer leurs œuvres que dans la version parisienne de l'évènement. C'est ainsi qu'avant d'avoir figuré à une exposition en Russie, les œuvres de Sud'binin ont déjà pu être vues dans trois autres pays : la France, l'Allemagne et l'Italie[775]. La stratégie d'internationalisation, qui a pour centre Paris, précède la présentation dans le pays d'origine. Celle-ci a lieu notamment dans le cadre du Salon Makovskij en 1909, avant que Sud'binin ne participe de façon régulière, entre 1910 et 1914, aux expositions moscovites et pétersbourgeoises de l'Union des artistes russes.

La spécificité russe de Sud'binin, si elle n'est pas flagrante dans l'ensemble de son œuvre, apparaît cependant à des moments stratégiques : il suffit pour s'en convaincre de regarder à quelles occasions il expose son buste de Maxime Gorki (fig.312) : en 1905 à Paris, en 1907 à Venise et en 1909 en Russie. Le portrait du célèbre chanteur lyrique Šalâpin (fig.322) n'est montré qu'à Paris (1907), tandis que celui de Rodin (fig.323) est mis en évidence à la huitième exposition de l'Union des artistes russes à Saint-Pétersbourg, façon pour Sud'binin de rappeler les liens entretenus à Paris avec le glorieux artistes.

---

[773] *Ibid.*, p. 10.

[774] *Ibid.*, p. 11. Sud'binin est d'ailleurs le seul sculpteur russe à être mentionné dans la correspondance de Rodin, cf. Auguste RODIN, *Correspondance de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1985, 4 vol.

[775] Preuve que Sud'binin entendait aussi se faire connaître en Italie en dehors des expositions russes collectives, il participe à la Sécession romaine de 1914.

Finalement, on retrouve, toutes choses égales par ailleurs, le même genre de comportement que chez Naum Aronson : le désir d'exposer ses œuvres à l'étranger se réalise depuis Paris, et prend d'abord pour cible les pays frontaliers, que ce soit l'Allemagne ou l'Italie, avant de se déplacer vers la Russie. De même, l'accent mis parfois, lorsqu'on est à Paris, sur ses origines russes à travers des œuvres à thème spécifique, n'est que le miroir inversé de la volonté de rappeler son expérience parisienne lorsqu'on expose ses œuvres en Russie. Le cas de Sud'binin est cependant quelque peu différent, dans la mesure où sa relation avec la Russie lui permet, depuis le début de son séjour parisien, de continuer à assurer l'aspect matériel de son existence. Ce n'est cependant que du point de vue de l'exposition de ses œuvres que l'intérêt des pays tels que l'Allemagne, l'Italie ou encore l'Espagne, mentionnée dans sa lettre, prennent de l'importance – sans que le succès n'y soit véritablement au rendez-vous. Peut-être ce constat incitera-t-il Sud'binin à miser essentiellement sur son pays natal dans les années qui précèdent la guerre, ce qui aura tendance à lui sourire.

- Er'zâ

Le cas de Stepan Er'zâ est le plus atypique, dans la mesure où il n'expose jamais ses œuvres en Russie avant 1914. Nous avons suivi son parcours de formation, puis ses premières années laborieuses en Italie, pour nous rendre compte que c'est en réalité à partir de l'exposition de son œuvre *Dernière nuit* à la Biennale de Venise en 1909 qu'il peut s'affirmer sur la scène artistique européenne : l'année 1910 le voit en effet apparaître à la Sécession munichoise ainsi qu'au Salon d'automne à Paris. C'est dans cette dernière ville qu'il choisit cependant de se fixer de 1910[776] à 1914, mais il arrête dès lors d'exposer à l'étranger, exception faite de l'exposition internationale de Rome en 1911. Obtenant une exposition personnelle chez Georges Petit en 1913, il en profite pour montrer au public parisien une trentaine d'œuvres, parmi lesquelles on note tout de même quelques allusions à sa patrie originelle (*Tolstoï*, *Prière de paysan russe, Wassily*), mais aussi, de façon plus surprenante, la *Dernière nuit* pour

[776] Un témoignage à la fois intéressant et amusant sur l'insertion d'Erz'â dans les milieux artistiques parisiens est celui du peintre Nûrenberg : lorsqu'il cherche encore ses marques à Paris, ce dernier tombe sur « Saško » Archipenko, qu'il avait connu en Ukraine, dans un café près du Panthéon. Le sculpteur est alors en pleine dispute avec Er'zâ, ce que Nûrenberg rapporte dans les termes fleuris qui suivent : « Est-ce que Salomé danse? Est-ce qu'elle danse ? Non, mais tu me dis quoi ? J'ai enlevé les jambes ? J'ai enlevé les mains, et il y a la danse ? Est-ce que Salomé danse ? Eh toi, mon pauvre, fais donc un torse, et exprimes-y donc quelque chose de tel que le ciel en brûle ! Fais-le, fils de pute, et après seulement, parle ! ». J'étais tombé au milieu d'une dispute entre Saško et Erz'a, un autre sculpteur russe. Erz'a, hoquetant, crachait une phrase après l'autre, sans méchanceté et sans grande expressivité : « C'est c'est c'est… c'est pas de l'art ! n…n…non ! c'c'c'en est pas ! ». Nûrenberg rapporte qu'Erz'â montre par la suite la photographie de sa *Dernière nuit d'un condamné* à la cantonade, sans emporter d'adhésion quelconque. Amšej NURENBERG, *Odessa-Pariž-Moskva*, *op. cit.*, p. 34.

laquelle il conserve le titre en langue italienne, *Ultima notte* : le désir de rappeler son parcours international est ici indéniable.

Er'zâ connaît un succès d'estime, au point qu'il signe, d'après ses souvenirs écrits en 1951, un contrat avec un mécène argentin pour une durée de deux ans, contrat vite rompu par le retour en Argentine du mécène en question. Il travaille alors dans le château des Imbergères, à Sceaux, où l'on trouvait alors quelques ateliers pour artistes[777]. Er'zâ retourne en 1914 en Italie, à Carrare, pour y sculpter le marbre plus facilement, mais l'éclatement de la Guerre le surprend lors d'un séjour en Russie où il ne devait séjourner que temporairement. Il s'agissait pour lui de participer à l'organisation d'un musée que la municipalité de sa ville d'origine, Alatyr, tenait à lui consacrer. Peut-on pour autant parler de retour triomphal au pays ? Le doute est permis, surtout si l'on se souvient que c'est précisément grâce à une souscription des amateurs d'art de cette ville qu'il avait entrepris son voyage à Moscou en 1901[778]. Il s'agit dans le cas d'Er'zâ, comme d'Aronson, d'asseoir d'abord sa réputation en Europe occidentale avant de retourner en Russie. Er'zâ n'y retourne que par la force des choses en 1914, ce qui nous prive du recul nécessaire : on se souvient qu'Aronson avait passé quelque douze ans à l'étranger avant de revenir en Russie pour y exposer. Ce n'est finalement qu'en 1926 que le sculpteur quittera définitivement ce qui est entretemps devenu l'U.R.S.S[779].

La relation à la Russie des sculpteurs installés à Paris

Les sculpteurs russes installés à Paris à partir du milieu des années 1900 ont des relations différenciées à leur pays natal, qui s'expriment à travers les expositions auxquelles ils participent à partir de leur départ. Si certains retournent définitivement en Russie avant la guerre, ils sont une grande majorité à rester à Paris, sans pour autant refuser systématiquement de participer à des manifestations artistiques à Saint-Pétersbourg, Moscou, Kiev ou Odessa.

Un fait significatif est pourtant à signaler au préalable : une écrasante proportion de sculpteurs russes qui exposent à Paris dans les années 1905-1914 n'expose jamais ailleurs durant toute la période. En tout cas, ils ne participent à aucun salon allemand, italien et surtout à aucun salon russe, à notre connaissance. Ils sont au moins cinquante dans ce cas[780]. En regard de ce

[777] André Kalkus, autre sculpteur russe, mentionne cette adresse également à la même période dans les notices des livrets de Salon.

[778] Lûdmila DORONINA, *Mastera russkoj skul'ptury XVIII-XX vekov Tom 2 Skul'ptura XX veka*, *op. cit.*, p. 42.

[779] *S. Er'zâ*, *op. cit.*, p. 10-11, 382, 409-415.

[780] Boulakovsky, Mechaninoff, Nikoladze, Patchenko, Patlageane, Orloff, Baranov-Rossiné, Bolotine, Brenner, Bokowska, Cahensky, Dobrinsky, Dolgorouki, Ficher, Foerster, Grodzensky, Grunspon, Gurdjan, Hermanovitch,

chiffre, les sculpteurs qui, au contraire, retournent pour une durée plus ou moins longue en Russie paraissent bien peu nombreux. Mis à part ceux que nous avons déjà évoqués plus haut, on compte douze retours définitifs en Russie (toujours à Moscou ou Saint-Pétersbourg, jamais à Odessa ou Kiev, par ailleurs), et quatre sculpteurs qui, demeurant à Paris, participent occasionnellement à des expositions dans leur pays d'origine.

Le cas de ceux qui décident de ne séjourner que temporairement en France avant de repartir en Russie, à savoir Gabovič, Efimov, Domogackij, Izdebskij, Uhtomskij, Svirskaâ, Rauš von Traubenberg, Tolstoï, Mezencev, Zagorodnikov, Škilters[781], sera évoqué dans la troisième partie de ce travail, à travers l'étude de leur éventuelle utilisation de ce séjour parisien au profit de leur carrière en Russie. Nous pouvons en revanche nous attarder ici sur les rares artistes qui, à travers les œuvres qu'ils exposent occasionnellement en Russie, conservent un lien effectif avec elle malgré le caractère définitif de leur installation à Paris[782].

Rares sont les sculpteurs qui participent, depuis Paris, à des expositions en Russie[783]. Un seul parmi eux expose à Saint-Pétersbourg, il s'agit de Nataa Imenitov qui montre ses créations dans le Salon Makovskij en 1909, aux côtés de plusieurs de ses confrères alors fort connus (Aronson par exemple). Tous les autres participent à ses expositions en Ukraine : Vladimir Perelman est l'un des sculpteurs recrutés par Izdebskij pour son Salon à Kiev en 1910, les deux hommes s'étant probablement rencontrés à Paris. D'ailleurs, Perelman, qui expose en France depuis 1899, marque sa « parisianité » en montrant entre autre au public kiévien une *Parisienne*. Raphael-Schwarz, qui participe régulièrement aux salons de la Nationale entre 1905 et 1914 et bénéficie même d'une exposition personnelle en 1908 dans la Galerie Brumier, rue Royale[784], obtient le même privilège à Kiev, sa ville natale, en 1910. Il y montre des œuvres qu'il avait déjà exposées à Paris auparavant, dont six marbres. Nous avons affaire ici à un cas typique de retour sporadique au pays, de façon plutôt spectaculaire par le biais d'une exposition personnelle, après avoir réussi sa carrière à Paris. C'est le cas également,

---

Indenbaum, Joltkevitch, Kalkus, Joustaitis, Kepinoff, Kogon, Kommisarjevskaya, Koort, Kourbatoff, Kremegne, Laxine, Lipchitz, Lipkine, Loutchansky, Luethens, Matuchine, Meelveclski, Miamline, Mitkovicer, Oskoloff, Peské, Ronczewsky, Rosenthal, Skolnifsky, Schwarz, Stein, Zeitlin, Taubin, Tchaïkov, Wolkowisky, Zadkine. On a conservé l'orthographe des livrets parisiens pour les noms de famille de cette liste.

[781] Pour ce qui est de ce sculpteur, on se souvient qu'il fut élève de l'Institut Stieglitz à Saint-Pétersbourg : à partir de 1905, il y devient professeur de sculpture.

[782] On considère ici comme « définitif » un séjour à Paris qui dure jusqu'en 1914, avec tout ce que cette acception peut avoir d'arbitraire ou de peu pertinent pour des sculpteurs arrivés dans les années 1910.

[783] Avant 1905 se rangeaient dans cette catégorie les sculpteurs Sinayeff-Bernstein, qui expose pour la première fois en Russie en 1902 après treize ans d'apparitions à la Société des artistes français (il participe au salon de l'Académie impériale), ou encore l'Odessite Michel Kaplan qui participe d'abord lui aussi aux expositions de la Société des artistes français, entre 1894 et 1898, avant d'envoyer un fort peu parisien *Garçon napolitain* à une exposition d'Odessa en 1897.

[784] *La Chronique des arts et de la curiosité*, *op. cit.*, n°20, 14 mai 1908.

dans une moindre mesure, pour la sculptrice Marie Sevastopulos, qui s'est illustrée à Paris lors des salons de 1907, 1908 et 1912 sous le nom plus prononçable de Marie Sevasto : elle participe à l'exposition de la Confrérie des artistes russes du sud pour l'édition de 1909. Il apparait toutefois que le dynamisme des villes méridionales de l'empire ne suffit pas à retenir des sculpteurs désormais parisiens.

2. Et enfin, Trubeckoj, figure de l'internationalisation maximale

On ne saurait conclure cette partie consacrée aux parcours européens des sculpteurs russes sans évoquer la figure de Paolo Trubeckoj. Il diffère radicalement des sculpteurs que nous venons d'évoquer, dans la mesure où, à son arrivée à Paris en 1906, il est déjà un artiste connu et célébré. Son premier séjour long à l'étranger le conduit, en réalité, en Russie même. L'étendue tout à fait extraordinaire de sa fréquentation des expositions est l'occasion pour nous de déterminer le poids des différents pays et de leurs centres artistiques au fil de l'évolution de sa carrière et de ses lieux de résidence successifs.

Paolo Trubeckoj peut être considéré comme l'un des sculpteurs russes de la période au parcours le plus international. Son profil est, disons-le dès maintenant, très particulier. Faut-il vraiment le considérer comme russe ? Certes, il est né en Italie et comprenait mal le russe, ce qui pousserait plutôt à l'exclure de notre étude. Mais son père est lui-même un émigré, et qui plus est le sculpteur passe huit années de sa vie en Russie, entre 1898 et 1906 (avant de séjourner à Paris entre 1906 et 1914), et participe en tant qu'artiste aux pavillons russes des plusieurs expositions universelles, dont celle de Paris en 1900. Malgré le côté atypique de son parcours, il ne semble pas inintéressant de scruter ses itinéraires : dès ses premières années en Italie, il expose à l'étranger, caractéristique qui prend de l'ampleur tout au long de sa carrière. À chaque fois qu'il reste dans un pays, il semble mettre à profit son séjour pour donner de la visibilité à son œuvre et accroître sa notoriété. Ainsi, alors qu'il expose ses œuvres à Milan depuis 1886, il participe à l'exposition artistique internationale de Munich dès 1892, alors même que ses premières apparitions dans d'autres villes italiennes sont postérieures (Turin 1896, Venise 1897). Une des grandes caractéristiques de sa stratégie d'exposition à l'international est déjà présente dans la première décennie de sa carrière : en observant les cadres où il s'engage en Allemagne, on s'aperçoit que peu lui importaient les tendances artistiques générales promues par les instances organisatrices. S'il participe dès 1895 aux différentes Sécessions de l'espace germanique (Munich 1895, 1897, 1898, 1899 ; Vienne 1898, 1899), cela ne l'empêche nullement de prendre part à la célébration des deux cents ans

de l'Académie royale de Berlin en 1896 en y envoyant un bronze et un marbre. Cette fréquentation du maximum d'expositions possible est une des constantes de son parcours.

Sa carrière avait ainsi commencé d'une manière tout à fait commune, avec des apparitions dans les salons d'abord italiens, puis étrangers. On aurait pu s'attendre, dès lors, à ce qu'à l'instar de Medardo Rosso, il porte le choix d'un départ à l'étranger vers Paris. Or, ce n'est pas le cas, et Trubeckoj fait ses valises pour la Russie à la fin de l'année 1897 : c'est que, sur l'invitation du prince L'vov, il devient professeur à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, comme nous l'avons déjà mentionné. Il avait déjà tissé des liens avec certains membres de l'intelligentsia russe avant son départ. Par exemple, il avait eu l'occasion de sculpter le portrait du prince Meŝerskij en 1895, mais aussi de rentrer en contact avec certains des membres de *Mir iskusstva* lors des Sécessions munichoises ou le groupe autour de Dâgilev et Benua avait l'habitude de se rendre. Ses liens familiaux en Russie ont sans doute joué également, et c'est lors d'un séjour chez un parent, universitaire à Moscou, qu'il reçoit l'invitation du prince L'vov. Cette invitation était assortie de conditions de travail qui ont sans doute été déterminantes pour le sculpteur, alors âgé de trente-trois ans : il était assuré d'avoir à disposition un atelier si grand que des charrettes entières pouvaient y pénétrer et, avantage inconnu jusqu'alors pour n'importe quel sculpteur moscovite, de la fonte de ses œuvres en bronze aux frais de l'École[785].

Les aspects particuliers de la carrière de Trubeckoj en Russie seront abordés plus loin, mais il nous semble cependant impératif de nous attarder sur ses stratégies d'exposition, dans la continuité de celles qu'il avait commencé à mettre en place dans les années 1886-1897 à partir de l'Italie. Il commence d'abord par exposer à Moscou, son nouveau lieu de résidence, un éventail assez large et représentatif des différentes facettes de sa production : sculpture animalière (*Cheval, Chien,* fig.324), portraits (*Enfants avec S. Trubeckaâ, Tolstoï*), statuettes, sculpture à thème plus exotique (*Athlète,* fig.325, *Bédouin avec chameau*).

Mais c'est rapidement qu'il se tourne vers Saint-Pétersbourg et ses cadres d'exposition plus nombreux. Dès 1899 il envoie ses œuvres dans des salons plutôt antagonistes. Il figure régulièrement aux salons de *Mir iskusstva* (1899, 1900, 1901, 1902), et profite des nombreuses reproductions photographiques de ses œuvres dans le journal éponyme. Mais il choisit également de présenter à un très large public son effigie de *Tolstoï* (fig.326), réalisée presque immédiatement après son arrivée en Russie lors d'un séjour de l'artiste au domaine

[785] S. DOMOGATSKAA, *Pavel Petrovič Trubeckoj: Vyst. proizvedenij k 125-letiû so dnâ roždeniâ Skul'ptora, grafika Katalog*, Moscou, Sovhudožnik, 1991, p. 17.

de l'écrivain. Cette œuvre sera une des plus exposées par l'artiste au cours de sa carrière. Ce n'est donc pas un hasard si Trubeckoj la présente en 1899 à la Société des expositions artistiques ambulantes : même si cette dernière est à l'opposé des conceptions véhiculées par le *Monde de l'art,* elle a l'avantage de permettre un transport de l'œuvre dans de nombreuses villes de Russie (outre Moscou et Saint-Pétersbourg, l'exposition voyage entre 1899 et 1900 dans les villes d'Ekaterinoslav, Elizavetgrad, Harkov, Kiev, Odessa, Varsovie et Riga)[786]. Outre ces deux sociétés emblématiques, d'autres salons sont l'occasion pour Trubeckoj de montrer ses sculptures : la Société d'encouragement des arts (1903) et l'Union des artistes russes (1905) à Saint-Pétersbourg, devenue entretemps le lieu de vie de l'artiste.

La propension de Trubeckoj à donner une visibilité maximale à ses créations en les envoyant dans beaucoup d'expositions différentes, ce qui est par ailleurs permis par une production assez prolifique, apparait donc clairement en Russie, mais se manifeste également à l'étranger. Il continue en effet à fréquenter des expositions dans les empires centraux (Munich, Vienne, Brême…), mais commence également à exposer à Paris. Après son apparition très remarquée à l'exposition universelle de Paris en 1900, où sa présence est acceptée à la fois dans le pavillon italien et le pavillon russe[787], Trubeckoj tourne à nouveau son regard vers Paris à partir de 1904 : le Salon d'automne présente alors à la fois le buste de Tolstoï, et « une collection de quarante-cinq sculptures en matières diverses », qui montre sans équivoque une intention de dévoiler encore une fois, quatre ans après l'exposition universelle, un éventail large de sa production, comme il l'avait fait en arrivant en Russie. Le séjour russe du prince est ainsi celui de l'extension de sa stratégie d'exposition à la France. Il continue d'envoyer des œuvres en Italie, notamment lors des biennales de Venise. L'internationalisation de sa stratégie d'exposition est ainsi poussée à un degré alors jamais atteint, lors de son séjour en Russie.

On peut ajouter que, si le départ du sculpteur de Russie vers la France en 1905 peut être vu comme une conséquence des troubles politiques ayant touché l'empire, on peut y déceler aussi la réalisation d'un dessein un peu plus ancien. Ayant réussi en quelques années à acquérir une notoriété exceptionnelle en Russie, Trubeckoj se tourne vers Paris où sa réputation n'est déjà plus à faire grâce notamment à ses deux apparitions de 1900 et 1904.

---

[786] Alors qu'il est établi à Paris, Trubeckoj envoie encore en 1910 une *Danseuse* à la même Société, qui n'avait alors plus d'ambulante que le nom : sa seule escale est alors Saint-Pétersbourg.

[787] Il prend d'ailleurs soin d'exposer des œuvres aux sujets qui se rapportent aux pays en question : *Portrait de Segantini* ou *Soldat de cavalerie italienne* dans un pavillon, *Tolstoï* ou *cocher moscovite* dans l'autre, par exemple.

Le contexte dans lequel il arrive est en outre très favorable : 1906 est, rappelons-le, l'année de l'exposition de l'art russe à Paris, à laquelle les amis de Trubeckoj Dâgilev et Benua ne manquent pas de le convier. La même année, il est l'un des participants à l'exposition de peintres et de sculpteurs sous la présidence d'Auguste Rodin à la galerie Georges Petit. Avec le Salon d'Automne et la Société nationale des beaux-arts, il s'agit d'un des lieux privilégiés et réguliers de Trubeckoj pour exposer ses œuvres durant tout son séjour parisien.

Trubeckoj s'intègre sans difficulté au milieu artistique et mondain parisien. Il est l'un des rares sculpteurs russes à bénéficier d'articles monographiques dans la presse spécialisée. On n'y décèle pas forcément, d'ailleurs, des commentaires sur le caractère « russe » du personnage et de sa production. Mais l'iconographie est parfois plus révélatrice : les reproductions photographiques de ses œuvres incluent la plupart du temps un buste de Tolstoï[788], et lui-même est à plusieurs reprises montré aux côtés de l'auteur de *Guerre et Paix* lors de son séjour chez lui, ou encore au milieu de ses animaux qui, pour être domestiqués, n'en étaient pas moins exotiques pour les parisiens d'alors : ses chiens, son loup et son ours Jean qu'il promenait régulièrement, dit-on, au bois de Boulogne. Son succès dans la critique, et l'étendue de sa clientèle visible par le nombre de portraits réalisés et exposés, sont certains. Mais s'il avait réussi à obtenir une grande commande monumentale lors de son séjour en Russie, en revanche en France il n'y parvient jamais. Le seul achat public s'une de ses œuvres concerne le *Tolstoï à cheval* acquis lors de l'Exposition universelle de 1901, alors que Trubeckoj habite encore en Russie. Et lorsque le sculpteur, comptant capitaliser sur son premier succès auprès de l'administration française, lui propose ses services pour créer à Paris un monument équestre au grand écrivain peu après sa mort survenue en 1910, il se heurte à un refus[789].

Mais ce dernier est surtout celui de la poursuite de ses participations aux expositions européennes : c'est à partir de Paris qu'il envoie ses œuvres à la fois en Allemagne[790], en Italie[791] et en Russie[792] entre 1906 et 1914[793].

---

[788] Par exemple dans seizième numéro de la revue *Mir iskusstva* en 1899, avec un article qui lui est consacré et qui, déjà, évoque ce point : « Il arrive parfois que la chance tombe sur quelqu'un. Cela vient d'arriver au sculpteur prince p. Trubeckoj. Il travaillait et exposait déjà depuis longtemps, et personne ne parlait de lui chez nous. Mais voilà que soudain on nous alarme et on se met à clamer tous ensemble. *Novoe vremâ* reproduit ses œuvres, et bredouille avec approbation qu'il est un « talentueux artiste dilettante », évidemment sans y réfléchir. *Novosty* n°210 lui consacre une correspondance entière depuis l'Italie. On y voit d'intéressant que « la commission unanime considère les œuvres du Prince Trubeckoj comme parmi les meilleures dans le domaine de la sculpture. Les critiques artistiques le vénèrent, surtout devant la représentation de Tolstoï ». On voit d'ailleurs dans ce numéro plusieurs reproductions d'œuvres de Trubeckoj, dont *Tolstoï,* ainsi que le portrait du sculpteur par Serov. *Mir iskusstva,* 1899, n°16, « Chronique artistique », p. 44.

[789] A.N. 21, F^{21} 4344, source : documentation du musée d'Orsay.

[790] Munich 1906, 1908, 1909 ; Berlin 1906, Mannheim 1907, et sans doute dans d'autres villes provinciales.

Tableau 5: Œuvres exposées par Trubeckoj selon son lieu de résidence

	Nombre d'œuvres exposées en Italie	Nombre d'œuvres exposées dans l'empire Allemand	Nombre d'œuvres exposées dans l'empire russe	Nombre d'œuvres exposées en France	Nombre d'œuvres exposées dans l'empire austro-hongrois
Séjour italien (1866-1897)	16	9	0	0	0
Séjour russe (1898-1905)	22	18	77	46	13
Séjour parisien (1906-1914)	17 + 67 à Rome	16	2	84	0

Ainsi, à partir de son séjour en Russie, Trubeckoj ne considère pas son lieu de résidence comme la finalité de son parcours. Il a toujours la volonté d'exposer dans le plus grand nombre de villes possibles en Europe. Depuis la France, il effectue un grand nombre de voyages à l'étranger, revenant régulièrement en Russie, et se rendant également en Suède, en Angleterre, en Italie où il acquiert une maison à Pallanza, mais aussi aux États-Unis en 1911-1912. D'après une de ses biographes, il y aurait été invité par un collectionneur désireux d'accroitre sa collection de sculpture espagnole[794] (il est vrai qu'à partir de 1909 Trubeckoj avait exposé plusieurs portraits de personnalités hispaniques et même une *Danseuse espagnole* en 1910). Il y participe à plusieurs expositions : New-York et Buffalo en 1911, Saint-Louis en 1912, tout comme en Espagne la même année à Tolède[795].

Tout se passe comme si Trubeckoj était en perpétuelle préparation d'un prochain départ : il anticipe en 1904 son départ pour Paris en y exposant une large collection d'œuvres, puis il expose aux Etats-Unis en 1911 avec pour désir d'y retourner (ce qui sera le cas en 1914 : la guerre l'y surprend et il y restera donc jusqu'en 1921), à moins que ce ne soit l'Italie où il achète une résidence et se voit offrir une très large rétrospective de ses œuvres à Rome en 1913.

[791] Il participe régulièrement aux biennales de Venise, à des expositions diverses à Milan et Rome, et on ne peut pas ne pas faire remarquer qu'il expose plus de soixante œuvres lors de la « Sécession » romaine de 1913.
[792] Saint-Pétersbourg 1910, Moscou 1912-1913.
[793] Il expose également aux Etats-Unis en 1912. Si cela ne rentre malheureusement pas dans le cadre de notre étude, cela renforce néanmoins l'affirmation du rayonnement maximal de l'artiste à partir de Paris.
[794] S. DOMOGATSKAA, *Павел Петрович Трубецкой*, *op. cit.*, p. 21.
[795] *Ibid.*

On comprend avec Trubeckoj qu'une fois atteint un certain niveau de notoriété, la fréquentation des expositions ne dépend plus tellement du lieu de résidence. Même Paris, qui apparait alors comme la ville offrant le plus d'opportunités pour exposer et se faire connaitre, semble un cadre trop étroit pour le sculpteur qui préfère déployer son œuvre à travers toute l'Europe et même au-delà. Davantage qu'au personnage, dont l'identité nationale, finalement, importe peu – lui-même exposant des sujets russes, italiens, espagnols ou même américains (ses *Cow-boys*) selon le contexte – c'est à sa stratégie d'expositions multiples que s'applique le mieux la qualification de « cosmopolite ». Dans cette perspective, les sculpteurs auxquels il ressemble le plus dans son rapport à la géographie des expositions correspond au profil, certes bien incertain, de ceux qui fréquentent les différentes Sécessions européennes ou la Biennale de Venise (Aronson, Sud'binin…). Mais son immense succès, comme portraitiste des gens du monde, par exemple, ou des grandes figures intellectuelles et artistiques européennes[796], tout comme sa tendance à exposer partout où cela était possible sans grand souci des obédiences esthétiques des salons qu'il fréquente[797], en font une figure vraiment à part au milieu de tous les sculpteurs étudiés au cours de ce travail. Même Bernstamm, qui se distingue également par une activité incessante de portraitiste aux modèles prestigieux et internationaux, ne peut rivaliser en termes de présence géographique de ses œuvres : il est vrai que les plus grandes opportunités professionnelles de sa vie viennent de ses relations avec la cour impériale de Saint-Pétersbourg, qui l'ont conduit à privilégier un axe franco-russe dans la géopolitique de sa carrière, comme nous le verrons par la suite. Trubeckoj reste donc, à bien des égards, un sculpteur à la carrière exceptionnelle.

[796] Parmi les élites mondaines, on peut citer Mme Aurnheimer, les princes Meŝerskij et Golicyn, les princesses Golicyna, Šeremeteva, Tenišëva, le grand-duc Paul, la baronne Rothschild, la marquise de Casafuerte, le comte de Montesquiou, l'ambassadeur de Russie Nelidov, Sergej Witte etc… Et pour ce qui est des grands intellectuels ou artistes : Giovanni Segantini, Lev Tolstoï, Gabriele d'Annunzio, Anatole France, Auguste Rodin, George Bernard Shaw. Il ne s'agit ici que des portraits qui ont été exposés avant 1914 : bien d'autres auraient aussi pu figurer dans cette liste.

[797] Lui-même, comme on l'a vu, ne s'inscrivait pas d'ailleurs dans une tendance fixe : qualifié parfois, à l'époque, d'impressionniste, il est en réalité accueilli partout favorablement, son art de « juste milieu » trouvant partout et toujours des admirateurs.

Quatrième partie

Le rôle de l'étranger dans les évolutions de la sculpture en Russie

Introduction

Le dernier temps de notre étude va être consacré à un retour dans les frontières de l'empire russe, après ce détour dans les pays d'Europe de l'ouest vers lesquels se sont dirigés les artistes qui ont décidé de réaliser une expérience artistique à l'étranger. Les deux premières parties dessinaient un tableau, certes incomplet, des grandes évolutions liées à l'exercice du métier de sculpteur et aux grandes tendances artistiques de la sculpture russe entre 1870 et 1914. Il ne s'agit pas ici de les répéter, de les infirmer, ni même de les nuancer : la perspective qui sera désormais la nôtre est bien différente, même s'il s'avèrera parfois nécessaire de revenir sur des points déjà abordés précédemment. Le choix d'adopter une structuration d'ensemble géographique, et non chronologique, amène inévitablement certaines redites ou retours en arrière.

Les artistes qui seront étudiés ici seront, en grande majorité, ceux qui ont réalisé un séjour à l'étranger, pour se former ou y exposer. Il sera alors question du rôle qu'a joué ce voyage sur leur pratique artistique lorsqu'ils reviennent en Russie, pour déterminer par exemple s'il leur a permis de quelque manière de favoriser leur carrière. On observera donc à la fois l'attitude et les choix des artistes dans leurs éventuelles stratégies de distinction permises par leur expérience particulière dans un autre pays, et aussi l'impact que pouvait avoir ce voyage sur leurs réussites auprès du public ou des commanditaires, par exemple dans le domaine de la statuaire publique.

Mais l'impact de l'étranger sur la vie de la sculpture russe ne saurait se borner à ces parcours individuels. Un des enjeux sera également de saisir l'éventuelle influence de l'étranger sur les productions sculptées et les grandes évolutions esthétiques de la période. La question est évidemment très délicate. Il s'avère nécessaire, pour cela, d'avoir aussi une idée des œuvres de sculpteurs étrangers qui ont été exposées en Russie, ou qui ont été reproduites dans des publications. Le premier point est bien plus aisé à connaitre de façon quasiment exhaustive que le second, mais on tentera de tenir compte des informations disponibles pour tenter de se représenter ce que connaissaient alors les sculpteurs russes des productions étrangères.

Rappelons, pour commencer, quelques données quantitatives. Durant la période 1870-1914, 231 sculpteurs russes exposent en Russie, et 136 exposent à l'étranger (sans avoir forcément exposé auparavant en Russie). Pour ce qui concerne plus précisément le retour des artistes

russes dans leur pays d'origine, les chiffres sont bien plus modestes. Seuls 36 sculpteurs exposent à nouveau en Russie après avoir donné à voir leurs œuvres à l'étranger[798]. Du point de vue des sculpteurs ayant suivi une formation artistique en Europe de l'ouest, leur nombre est, pour l'anecdote, exactement le même que les sculpteurs russes qui exposent à l'étranger : 136 sur toute la période. Ceux qui reviennent en Russie après leur formation sont, cette fois-ci, 43[799].

Dans une analyse plus fine, nous avons plus haut expliqué la faiblesse de ces chiffres de retour au pays : on se contentera de rappeler que les plus grands afflux de sculpteurs russes vers l'Europe de l'ouest se situent dans les quelques années qui précèdent 1914, et que la tendance de ces artistes, souvent jeunes, était de s'établir définitivement dans leurs pays d'accueil, majoritairement à Paris. Quant aux artistes qui reviennent en Russie après une formation à l'étranger, il s'agit pour beaucoup d'entre eux des anciens pensionnaires ou simples élèves de l'Académie impériale, même si, à la fin de la période, il s'agit de profils un peu plus particuliers sur lesquels nous allons revenir.

Ont déjà été évoqués les sculpteurs qui, installés de façon définitive à l'étranger, participent de temps à autres à des manifestations artistiques en Russie. Il s'agit principalement des sculpteurs partis dans les années 1870 et 1880, comme Antokol'skij, Bernstamm et Sinayeff-Bernstein, ou après 1890 (Aronson à Paris, Madejskij en Italie). Sud'binin fait également partie des artistes qui résident de façon permanente à l'étranger tout en faisant régulièrement des apparitions en Russie à partir du milieu des années 1900, tout comme Imenitov, Izdebskij, Perelman, Trubeckoj moins souvent.

Le cas de figure inverse se produit pour quelques sculpteurs, qui n'apparaissent qu'une ou deux fois dans des expositions étrangères, alors qu'ils habitent en Russie : ce sont souvent des artistes liés à l'Académie, ou qui en tout cas participent de façon récurrente aux expositions russes : Beklemišev, Eduards, et Gincburg. Ces différents types de parcours ne doivent pas

[798] Là encore, compte n'est pas tenu des expositions universelles. Il s'agit des artistes suivants : Adamson, Andreev, Antokol'skij, Aronson, Beklemišev, Bernstamm, Brazol, Domogackij, Eduards, Efimov, Gabovič, Golubkina, Gincburg, Imenitov, Izdebskij, Kaplan, Kraht, Lansere, Madejskij, Meŝaninov, Mezencev, Ober, Uhtomskij, Perelman, Rauš, Ryndzûnskaâ, Šlejfer, Sevasto(pulos), Sinayeff-Bernstein, Škilters, Sud'binin, Stelleckij, Svirskaâ, Tolstoï, Trubeckoj, Zagorodnûk.

[799] On retrouve parmi eux des artistes mentionnés dans la note précédente. La liste complète : Alëšin, Andreoletti, Beklemišev, Bernstamm, Bogatyrev, Denissevitch, Efimov, Gincburg, Golubkina, Izdebskij, Kamenskij, Kavaleridze, Kaplan, Kraht, Krandievskaâ, Harlamov, Lavereckij, Manizer, Mendelevič, Merkurov, Meŝaninov, Mezencev, Muhina, Ober, Podozërov, Popov, Raphaël-Schwarz, Râbušinskij, Rauš, Ryndzûnskaâ, Sinayeff-Bernstein, Sud'binin, Stelleckij, Svirskaâ, Čižov, Troupânskij, Velionskij, Vejcenberg, Zabello, Zagorodnûk, Zaleman, Zalkalns.

nous induire en erreur : les artistes ainsi regroupés ont parfois des expériences étrangères extrêmement différenciées.

Les artistes qui, après avoir mené une partie de leur carrière à l'étranger, à savoir au moins quelques années, et qui par la suite reviennent s'installer définitivement en Russie sont en réalité assez peu nombreux, ce qui est assez révélateur de l'attrait médiocre suscité par le monde de la sculpture russe, à cause notamment de la faiblesse de ses débouchés.

On aurait pu s'attendre à ce que les sculpteurs de retour en Russie souhaitent se distinguer en soulignant, par des moyens divers, leur expérience à l'étranger. Pour cela, une des solutions possibles aurait pu être de manifester dès le livret des expositions auxquelles ils participent à leur retour en Russie leur connaissance du pays étranger, que ce soit en exposant des œuvres dont le thème est une claire allusion au pays en question, ou encore en utilisant une langue étrangère pour le titre de leur œuvre.

Rien de tout cela ne se vérifie si l'on regarde l'ensemble des œuvres exposées en Russie : sur les centaines d'œuvres que les artistes passés à l'étranger envoient dans des salons russes après leur retour, très peu correspondent à ce critère. En effet, seules 83 œuvres peuvent être prises en compte, soit qu'elles aient un titre qui, dans le livret russe, est inscrit dans une langue étrangère (par exemple, *Allegreto* [sic] d'Adel Verner, exposé en 1913, ou *L'inutile beauté,* en français, en 1899, d'Amandus Adamson), soit que le titre renvoie explicitement à un personnage ou un élément culturel qui ne puisse être compris que comme une évocation du pays en question (par exemple, la *Bretonne* exposée par Aronson en 1902, ou le *Gondolier* de Maria Dillon en 1894). Le désir de distinction par ce biais est donc extrêmement limité, mais ces cas correspondent à certaines logiques.

La première, c'est la forte propension des pensionnaires de l'Académie impériale à envoyer en Russie, durant leur séjour à Rome, des sculptures inspirées par l'Italie. C'est en effet ce pays auquel il est le plus souvent fait référence (il concerne plus d'un tiers des cas), notamment dans les années 1880 : les pensionnaires Snigirevskij et Popov, à deux reprises, Lavereckij, mais aussi deux autres sculpteurs, Bernstamm et Vejcenberg, présents à Rome de leur propre initiative, exposent à Saint-Pétersbourg des œuvres rappelant à l'évidence leur séjour italien (*Pêcheurs napolitains, Italienne…)*.

Par la suite, les références se font de plus en plus rares : rien d'étonnant à cela, dans la mesure où le nombre de pensionnaires à Rome se réduit très significativement. C'est ainsi que, malgré leur faible nombre dans les titres des œuvres, les allusions deviennent peu à peu

majoritairement françaises. Outre les deux œuvres présentées par Aronson et Adamson, qu'on a déjà mentionnées, on peut évoquer le *Rodin* de Sud'binin en 1911, les statuettes d'*Isadora Duncan* par Vatagin en 1908, la *Sarah Bernhardt* de Gabovič en 1911.

Quelques autres sculpteurs utilisent des titres en français, mais il faut en réalité regarder l'ensemble des références aux pays étrangers pour se faire une idée plus précise. De fait, trois grands cas de figures émergent. Le premier est celui des sculpteurs qui sont installés de façon définitive à l'étranger et qui, lorsqu'ils reviennent en Russie temporairement, exposent des œuvres liées au pays étranger qu'ils connaissent : c'est le cas, bien sûr, d'Aronson, Sud'binin, mais aussi Gabovič lors de son incursion dans une exposition ukrainienne en 1897 (*Garçon napolitain*), Brazol (*Italienne* et *Italien,* en 1910).

Le second est plus singulier, puisqu'il concerne des sculpteurs qui n'ont pas de lien spécifique avec le pays auquel ils font allusion, au sens où ils n'y ont pas séjourné, à notre connaissance, à des fins professionnelles. Ce sont par exemple Fausek, avec un buste de Lavoisier exposé à Harkov en 1903, Adel Verner (*Musique triste,* en français, *La mia poesia paccia,* et autres titres déjà cités), Adamson (*Monte Telegrafo*), Dillon (*Gondolier* en 1894, alors que son séjour italien ne date que de 1898), Kiufferle (*Voyou romain,* 1909). Il est frappant également qu'on retrouve certains de ces noms en ce qui concerne les thèmes plus exotiques, et notamment arabes ou africains (Brazol, Dillon notamment). Ces artistes correspondent à des profils qui sont sensiblement proches, appartenant aux cercles des sculpteurs participant aux expositions académiques et surtout de la Société des artistes de Saint-Pétersbourg, dont on a vu plus haut qu'il s'agissait d'un groupement d'artistes aux tendances relevant de l'académisme tardif, avec des œuvres plutôt convenues qui avaient des succès dans les salons mondains. Ainsi, la référence à un pays étranger est sans doute un trait distinctif du milieu, mais n'engage aucunement un rapport direct avec le pays en question. Il ne s'agit pas de mettre en valeur un parcours international, mais bien plutôt un niveau de culture susceptible de plaire à un public cultivé.

Il reste enfin une troisième option, qui est sans doute moins vérifiable dans la plupart des cas, mais qui est avérée dans d'autres. Il s'agit des impressions de voyage retranscrites dans les œuvres. On peut par exemple classer dans cette catégorie les *Italiens pauvres* de Dillon, exposés à son retour d'Italie où, rappelons-le, elle s'était rendue pour superviser la traduction en marbre d'une de ses œuvres. C'est aussi le cas pour Vatagin, qui multiplie les voyages à partir de 1903, et passe par Paris en 1908, ce qui lui donne l'occasion de voir et de sculpter Isadora Duncan. Moins anecdotique, la thématique grecque qui apparait dans l'œuvre de

Konënkov après son retour d'un voyage qui l'avait mené de Constantinople à l'Égypte en passant par la péninsule hellénique (*Eos, Kora, Nike* etc…). Il est cependant peu aisé de vérifier les itinéraires de voyage des artistes les moins bien documentés. Il n'en reste pas moins que ces titres d'œuvres inspirés par des souvenirs de voyage restent marginaux.

Ces quelques éléments d'analyse ne doivent pas masquer la très faible utilisation par les sculpteurs de ce moyen de tirer profit de leur parcours international de façon démonstrative. Les biais de distinction, s'ils existent, reposent sur des stratégies plus complexes. Ce qu'il s'agit d'étudier, dès lors qu'on se pose la question des apports de l'étranger, pris au sens général – les pratiques et les formes observées dans les pays d'Europe occidentale, pour résumer – se situe à un autre niveau que celui de la simple référence culturelle à l'Occident dans les titres ou les sujets des œuvres russes. Les modifications dans la manière de sculpter des artistes revenus de l'étranger, qu'il s'agisse de tournants majeurs ou de simple fléchissements, sont à saisir dans leur globalité et leur complexité. En confrontant les carrières et les parcours individuels des sculpteurs avec les données plus générales sur la sculpture russe que nous avons évoquées dans les deux premières parties, il est possible de distinguer les évolutions chronologiques des conséquences en Russie des séjours à l'étranger de tous les artistes étudiés dans les chapitres précédents. Une approche chronologique a donc été privilégiée pour cet ultime temps de réflexion.

Chapitre 8 : Apports ponctuels et évolutions partielles (années 1870-années 1890)

Les dernières décennies du XIXe siècle voient une quantité grandissante de sculpteurs russes enrichir leur parcours d'un séjour à l'étranger. Leur retour en Russie est bien souvent marqué par ce qu'ils y ont découvert ou appris. Mais cette période se caractérise par un aspect relativement disparate de leurs apports à l'évolution de la sculpture en Russie. Bien peu d'entre eux font école, et parfois même les modifications apportées à leur style ou à leur pratique ne sont pas durables. Elles ne sont en tout cas pratiquement jamais exclusives, et se surajoutent plutôt à leur manière de faire précédente qu'elles ne les remplacent. Le nombre somme toute relativement restreint des sculpteurs russes de retour dans leur pays natal durant ces trois décennies doit nous permettre un tour d'horizon assez complet des différents cas de figure et des influences rapportées par ces différentes individualités de leur expérience à l'étranger.

I. Les apports ponctuels et contrastés de l'Europe à la Russie dans les années 1870

A. Deux allers-retours d'Artiomy Ober : de Barye à Carriès

Un parcours particulièrement intéressant pour nous est réalisé par le sculpteur Artëmy Ober. En effet, ce dernier réalise deux séjours longs à l'étranger à quasiment vingt ans d'intervalle. Le premier, entre 1865 et 1870 lorsque, lassé par l'enseignement de l'Académie pétersbourgeoise, il décide de partir pour Paris avant que la guerre franco-prussienne ne le force à rentrer au pays. Le second, toujours au même endroit, prend place entre 1894 et 1899.

À chaque fois, Ober a le temps de s'imprégner de ce qu'il voit et des artistes qu'il fréquente, au point de conserver certains des traits acquis à Paris pour ses créations ultérieures, une fois revenu en Russie. À Paris, Ober passe ses journées de travail au Jardin des Plantes et au Muséum, où l'enseignement de Barye et la fréquentation de Frémiet laissent en lui des traces indélébiles. Jusqu'aux années 1890, son admiration pour ces maîtres est tangible, comme le rapporte son ami Aleksandr Benua dans ses souvenirs : « Il rêvait de marcher sur les pas de

Frémiet, son génial maître parisien »[800]. Les noms qui reviennent dans leurs conversations des années 1890 sont également Barye, Cain et Mêne. Parmi les premières œuvres qu'Ober expose en Russie à son retour, lors de l'exposition académique de 1872, se distingue le *Lion dévorant une gazelle* (fig.327): rompant avec les réalisations des sculpteurs animaliers l'ayant précédé dans le temps, comme Nikolaj Liberih et ses représentations d'animaux présentés sous un jour gracieux, souvent statiques ou dans une attitude avantageuse, Ober s'attache à saisir le moment dramatique du carnage, comme capté sur le vif. Quarante ans après les premières sculptures de Barye, la manière du maître français faisait ressentir son poids en Russie, rapportée par le jeune Ober. Ce dernier, d'ailleurs, confirme dans la durée cette tendance avec toute une série de sculptures animalières, régulièrement exposées à l'Académie impériale : on pourra mentionner, entre autres, le superbe *Taureau vainqueur* (fig.328), exposé en 1886, le *Tigre et Cipaye* (fig.329), sorte de mélange entre le *Tigre dévorant un gavial* de Barye et l'*Orang-outan étranglant un sauvage de Bornéo* par Frémiet, mais aussi les scènes de combat telles que *Loup et chien de berger* (fig.330), autour de la carcasse d'un mouton, *Borzoï et renard*, *Loup et lapin* (fig.331), pour ne citer que quelques œuvres au sein de la nombreuse production du sculpteur.

Mais le moins qu'on puisse dire, c'est que cette veine ne fit pas florès parmi les sculpteurs animaliers russes. Evgenij Lansere, ami proche d'Ober avec qui il organise une exposition personnelle conjointe en 1886, sculpte certes beaucoup d'animaux, essentiellement des chevaux, mais son naturalisme s'oriente davantage vers la précision ethnographique (représentations de Tcherkesses, de Turkmènes, de Cosaques observés sur place), les détails des animaux en situation (chasse, galop…) que vers le dramatisme cher à Ober. Les Pozen, Dillon, Teterko, Volkov, qui se sont adonnés, parfois, à la sculpture animalière, ne poursuivent pas non plus la voie tracée par Ober : les échos de Barye en Russie semblent alors bien isolés, même si Ober s'en revendique toujours en 1906 lorsqu'exposant dans le cadre des salles russes du Salon d'Automne, il fait mentionner « élève de Barye » auprès de son nom dans le livret. Il faut attendre le tournant du siècle et, notamment, l'arrivée de Trubeckoj, pour renouveler quelque peu le genre.

Mais dans les années 1890, Ober revient à Paris. Cette fois-ci dans une autre optique : il s'agit pour lui de s'initier à la sculpture en céramique. Pour cela, il fréquente la fabrique d'Alexandre Bigot : c'est en tout cas ce que l'on devine dans le livret de l'exposition de la Société des artistes français de 1898, où il envoie des *Rats* en « grès de Bigot ». C'est semble-

[800] Aleksandr BENUA, *Moi vospominaniâ v pâti knigah*, 2-Oe Dopolnennoe., Moscou, Nauka, coll. « Literaturnye pamâtniki », 1990, t. 2, p. 95.

t-il la seule sculpture en céramique exposée par Ober en France. Mais c'est à son retour en Russie que sa carrière prend un second souffle. Le premier salon organisé par l'association qui deviendra « Le monde de l'art » (*Mir iskusstva*), l'« Exposition d'artistes russes et finlandais » en 1898 à Saint-Pétersbourg, est l'occasion pour Ober de montrer au public russe ses nouvelles réalisations : *Femme aux oiseaux, Monstre marin* (fig.332)*, Seiche attrapant un poisson*. La même année, il est invité à participer à la Sécession munichoise, à l'instar de beaucoup d'artistes du Monde de l'art, et y envoie, aux côtés d'un *Renard et coq* (fig.333) représentatif de sa période précédente, le *Crapaud très heureux* (fig.334) et *Poisson émouvant* en grès de Bigot. Dès lors, Ober alterne dans ses envois aux expositions russes entre les productions en bronze plutôt dans la veine de Barye et Frémiet (souvent, d'ailleurs, de nombreuses années après leur réalisation) en direction des salons plus académiques, et ses céramiques d'inspiration renouvelée vers les salons plutôt sécessionnistes, comme *Mir Iskusstva.*

Deux aspects nous intéressent ici. D'une part, la question du matériau : Ober importe en Russie une technique particulière, le travail sur céramique, qui n'était encore pas très en vogue à son départ en 1894. Mais c'est justement à partir de cette année que se développe l'intérêt d'un autre artiste, Mihail Vrubel', peintre de formation, pour ce matériau. Développée dans les ateliers d'Abramcevo, la technique de la majolique est adoptée par Vrubel' pour de nombreuses œuvres entre 1894 et 1900. C'est à partir de là que de nombreux artistes russes vont s'intéresser au travail sur céramique, comme nous l'avons vu dans la première partie, et il est intéressant de noter qu'il peut s'agir d'une conjonction entre plusieurs apports. L'apport extérieur, d'une part, avec les résonances des recherches sur le matériau de toute la mouvance de l'art nouveau – et, de ce point de vue, on remarque que Vrubel' comme Ober, puis Sud'binin, Matveev et bien d'autres sculpteurs ayant utilisé la céramique, sont tous partis pour des durées plus ou moins longues à l'étranger et notamment à Paris – mais aussi l'apport intérieur, avec le désir de renouer avec des formes d'artisanat ou d'inspiration plus « nationales », ce qui est le cas avec les héros de légendes russes par Vrubel. En ce qui concerne Ober, l'inspiration nationale n'apparait pas énormément dans le thème de ses œuvres en céramique, sauf dans la très expressive *Baba-Yaga* (fig.335) exposée à partir de 1900 successivement à Saint-Pétersbourg, Paris et Munich. Mais c'est bien davantage l'influence stylistique de sculpteurs comme Carriès, lui-même lié à la fabrique de Bigot, que se rattache la production d'Ober durant ces années. On peut sans hésiter rapprocher la *Baba-Yaga* des masques grimaçants du Français, ainsi que le *Crapaud heureux* du *Crapaud et grenouille*. Les animaux d'Ober deviennent expressifs, quasiment anthropomorphes, l'étrange

le disputant à l'insolite (*Rats se disputant un fromage*) ou même au mythologique fantasque (*Griffon,* fig.336, et *Méduse)*.

B. Faiblesse des perméabilités dans les années 1870

Ober, lui-même descendant de Français, est un des rares sculpteurs à avoir rapporté de l'étranger des transformations aussi nettes dans sa production, tant au niveau de la manière que du travail sur le matériau. Seul sculpteur russe présent à Paris au début des années 1870, il ne peut pas réellement être comparé aux autres sculpteurs présents en Europe à cette époque. En effet, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, les autres sont établis en Italie en tant que pensionnaires de l'Académie. Pour ce qui concerne ces Čižov, Lavereckij, Zabello, Popov et Snigirevskij, les influences exercées sur eux par la sculpture ou les sculpteurs étrangers sont beaucoup plus difficiles à cerner, pour plusieurs raisons. La première tient en l'identité artistique forcément très convenue de la plupart de ces académiciens. Que l'on considère les périodes pré-romaines de Lavereckij ou de Popov avec leurs œuvres réalisées après leur retour en Russie, la différence ne saute guère aux yeux. La principale tient en fait en ce qu'ils améliorent leur maîtrise du travail sur le marbre. Même de retour en Russie, ils ne figurent pas parmi les artistes privilégiés dans le domaine de la sculpture monumentale publique dans les années 1870 et 1880.

La deuxième tient sans doute aussi en la diversité des sources d'observation de ces artistes en séjour long à Rome. Nous savons déjà que les sujets privilégiés de leurs travaux durant leur période romaine sont de deux ordres, tout d'abord les types italiens conventionnels (comme la figure du petit garçon napolitain, souvent pêcheur), mais aussi les sujets inspirés de l'Antiquité. Lavereckij expose ainsi tout au long des années 1880, après son retour, des variations autour de Vénus, des anges ou des amours endormis. Zabello ne se distingue plus guère que dans les bustes. Mais même le cas de Popov est difficile à trancher à propos d'une œuvre particulièrement marquante, le buste du *Nègre de Nubie* (fig.37). Il s'agit en effet d'une sculpture à thème original pour un Russe, de thème orientalisant, et surtout où l'artiste utilise à la fois le marbre et le bronze pour créer un contraste entre la peau du personnage et le vêtement qu'il porte autour de la poitrine. On serait bien tenté d'y voir une référence à Charles Cordier : le *Nègre du Soudan*, qui date des années 1850, figure en effet dans les

collections du Musée du Luxembourg depuis 1872[801]. Peut-être Popov connaissait-il cette œuvre, mais rien ne le prouve. La correspondance adressée à l'Académie pendant ses années de pensionnat ne mentionne pas une seule fois Paris, pas même lorsqu'il évoque les étapes de son voyage vers Rome[802], ni en 1878, année de l'exposition universelle. En revanche, lorsqu'il expose pour la première fois cette œuvre à Saint-Pétersbourg en 1879, il figure à côté d'une copie d'un buste d'Auguste réalisé lui aussi à Rome. Ainsi, il est difficile de dire de quel côté s'inscrit l'œuvre : dans le prolongement de celle de Cordier, ou bien comme résultat de l'observation des bustes antiques visibles à Rome et dont beaucoup sont polychromes ? On est bien obligés d'en rester aux supputations.

De la même façon, les œuvres de Čižov et Kamenskij et conçues à Rome au début des années 1870, notamment *Paysan dans le malheur* du premier et *Premier pas* du second, peuvent difficilement se comprendre à partir d'influences exclusivement exercées par le séjour italien. La connaissance, par exemple, du vérisme italien de l'époque, ou des sculptures d'inspiration parfois sociale de Vincenzo Vela, pourrait apparaitre comme une explication dans le tournant pris par ces deux sculpteurs à cette époque, faisant d'eux, rappelons-le, deux des plus grandes figures russes du réalisme social. Mais enfin, en ce qui concerne Kamenskij, sa première œuvre de cette veine, *Veuve et son enfant* (fig.39), est antérieure au départ pour Rome : Igor Schmidt voit certes dans sa composition générale une allusion à la *Pieta* de Michel-Ange[803], mais cela peut être le cas de tellement de sculptures, et le lien semble tellement ténu, que l'apport « extérieur » semble bien être ici soumis à caution. *Premier pas* (fig.40) et *Paysan dans le malheur* (fig.34) s'inscrivent bien davantage dans des problématiques plus spécifiquement russes, bien qu'il soit fort possible que les créations de la *Scapigliatura* des années 1870 aient pu renforcer les deux artistes dans leur tendance nouvelle. Les préoccupations sociales des peintres depuis 1863 et surtout depuis la création des Ambulants en 1870, et les œuvres picturales dévoilant la misère et la souffrance de la population russe, comme le célèbre tableau des *Haleurs de la Volga* de Repin (fig.337), sont un terreau très favorable à l'irruption de ces représentations qui renouvellent partiellement la sculpture russe des années 1870. Si l'on y ajoute l'aspect presque autobiographique de la sculpture de Čižov, dont le père, lui-même paysan, avait subi l'incendie de sa maison (un des autres titres en était *Après l'incendie*), on saisit bien que ces pensionnaires de l'Académie étaient plus préoccupés

[801] Voir sur le site du Musée d'Orsay : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=1856&cHash=9ef0725a92, page consultée le 20 octobre 2016.

[802] R.G.I.A., Ф. 789, оп. 14, «п» (1863), д. 74.

[803] Igor' ŠMIDT, *Russkaâ skul'ptura vtoroj poloviny XIX - načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, coll. « Iz istorii mirovogo iskusstva », 1989, p. 34.

des enjeux propres au monde artistique russe qu'à la sculpture italienne ou antique. Ainsi les plus marquantes évolutions de la sculpture russe des années 1870 dans le domaine du genre n'ont pas été permises par un apport extérieur, contrairement aux transformations épisodiques du genre animalier portées par Ober, mais sont en réalité l'illustration en sculpture des débats qui agitaient les cénacles artistiques et littéraires russes depuis quelques années déjà.

II. Des individualités marquantes de retour d'Europe dans les années 1880 et 1890

A. Gincburg, passeur du réalisme ?

Tout comme Ober, Il'â Gincburg effectue plusieurs séjours à l'étranger dans les années 1870, 1880 et 1890. C'est toujours dans les pas de son compatriote Antokol'skij que le sculpteur, né en 1859, découvre les capitales artistiques étrangères. Âgé d'à peine douze ans, il découvre tout d'abord l'Italie, mais les souvenirs qu'il en garde laissent à penser qu'à l'image de son maître, le jeune garçon vit en quelque sorte en vase clos parmi les artistes russes. Ce ne sont ni Saint-Pierre de Rome (« moins beau selon moi que l'Ermitage »), ni les œuvres italiennes qui le fascinent alors, mais les sculptures aperçues dans les ateliers de Kamenskij à Florence: « Quelques-uns de ses travaux me plaisaient extraordinairement. Je rêvais d'un tel genre de sculpture. Son *Jeune sculpteur* me semblait magnifique, mais son *Premier pas* ne me satisfaisait pas complètement. Nous allâmes aussi dans l'atelier de Zabello ». Et lorsqu'ils se trouvent dans la ville éternelle, Gincburg confie : « Nous passions toutes nos soirées avec des Russes, dinions ensemble et ensuite allions au Gafé Greco »[804]. Peu de chances, dans ces conditions, de s'imprégner véritablement des œuvres anciennes ou modernes d'Italie, d'autant qu'il retourne très rapidement en Russie pour poursuivre sa scolarité au lycée, puis à l'Académie impériale des arts.

Lorsqu'il part à nouveau rejoindre Antokol'skij entre 1880 et 1881, ce dernier est installé depuis deux ans à Paris. Si l'on ne trouve guère dans sa prolifique correspondance d'hommage très marqué à des sculpteurs étrangers, *a fortiori* contemporains, en revanche Gincburg rapporte dans ses souvenirs que la première œuvre devant laquelle Antokol'skij l'emmène après son arrivée en France fut le relief de Rude sur l'Arc de Triomphe :

[804] Il'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, Saint-Pétersbourg, Trud, 1908, p. 26.

> «Regarde, *lui dit-il alors*, c'est un des meilleurs modèles de la création française. Quel feu, quel talent, et quelle "rhétorique". Les Français sont talentueux, mais en même temps pêchent par le contenu. En art ils demandent "comment cela est-il fait" et non "qu'est-ce qui est fait ?". Dans les expositions on voit beaucoup de belles choses, mais aussi beaucoup de mauvaises. Et en ce qui me concerne, je dirais que je n'ai pas ma place ici »[805].

Le peu d'attrait d'Antokol'skij pour toutes les créations étrangères et son désir perpétuel de travailler toujours en direction de la Russie, alors même que sa santé fragile ne lui permettait pas d'y vivre, ne semble pas déteindre sur son élève. Il a tôt fait de lui recommander de ne pas trop prolonger son séjour à Paris, sous peine d'y voir son talent gâté par la fréquentation de l'art français :

> « Certes, écrit-il à son ami Stasov, [Gincburg] peut ici perfectionner sa technique mieux que nulle part ailleurs, mais il lui faut, plus qu'à tout autre, partir d'ici, tout d'abord parce qu'il est jeune, pas assez indépendant et se passionne plus qu'il ne faudrait. S'il a quelque individualité, il la perdra littéralement ici »[806].

Le jeune homme ne l'entend pourtant pas de cette oreille. Il est alors moins perméable à l'art français contemporain que son aîné : il rapporte dans ses souvenirs à quel point il se sentait mal à l'aise avec la sculpture liée à l'histoire ou aux grands thèmes – Antokol'skij était alors notamment en train de restaurer sa statue de *Pierre le Grand* – qu'il lui enjoignait de copier, alors qu'au contraire lui-même se laissait davantage séduire par le genre et l'art français qu'il appelait « national », les peintures de Bastien-Lepage, Lhermitte, Breton, et aussi la « sculpture réaliste »[807].

Gincburg retourne effectivement en Russie en 1881, mais revient régulièrement en France et en Italie pour de courts voyages tous les quatre ou cinq ans. Ses premières apparitions dans les expositions de l'Académie à Saint-Pétersbourg datent de 1884. On sait qu'il avait déjà réalisé de petites œuvres de genre, par exemple celle qui lui avait permis de remporter un petit pécule lors d'un concours organisé par l'Association d'entraide des artistes russes de Paris[808] : il s'agirait d'une petite scène en bas-relief mettant en scène des enfants, *Ils extraient l'huile*[809]. Son attrait pour le genre est caractéristique de toute sa production, dès les années 1880 il expose tour à tour *Garçon tombant dans l'eau, Petit équilibriste, Fumeur,* et jusqu'aux années 1910 il persiste dans cette veine. Deux sculpteurs avant lui avaient sculpté un enfant, il s'agit de Čižov avec son *Espiègle* de 1873, et aussi, comme on l'a vu, Kamenskij dont le *Jeune*

---

[805] *Ibid.*, p. 56.

[806] Lettre du 15 juin 1881, in Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, Saint-Pétersbourg Moscou, M.O. Vol'f, 1905, 1 vol. (LVII-1048), p. 433.

[807] Il'â GINCBURG, *Iz moej žizni*, *op. cit.*, p. 66.

[808] Voir partie 2

[809] TRET'AKOVSKAÂ GALEREÂ, *Skul'ptura i risunki skul'ptorov konca XIX veka - načala XX veka. Katalog*, Moscou, Sovhudožnik, 1977, p. 312.

sculpteur avait fortement impressionné Gincburg. Mais le format de la statuette pour ce qui concerne la sculpture de genre semble bien être le fait de Gincburg lui-même : en effet, peu l'utilisèrent dans les années 1870 en Russie. Il s'agissait essentiellement de sculptures animalières d'Ober et Lansere, et de quelques effigies de souverains dont il y a fort à parier qu'elles étaient des projets de monuments, notamment en ce qui concerne le *Pierre le Grand* du monumentaliste Šreder. Sept œuvres seulement, si l'on excepte celles de Gincburg !

Il est bien difficile de déterminer avec précision de quels sculpteurs parlait Gincburg lorsqu'il évoquait sa dette au réalisme. Ses enfants joueurs, boudeurs, tricheurs ou apeurés devant l'eau du bain sont peut-être un lointain écho à des œuvres comme le facétieux *Arlequin* de Saint-Marceaux, les statuettes de Vincenzo Gemito (*Petit pêcheur napolitain,* et quelques années après le *Petit porteur d'eau*) ou, plus tard, de Barrias (*Mozart enfant*) ou d'Injalbert (*Hippomène, Maitre Vigeant)*. De nombreux exemples de statuettes en tous genres pouvaient en outre s'offrir à lui au Salon. Gincburg introduit largement ce genre d'œuvre en Russie au cours des années 1880, mais sa production reste relativement isolée.

En revanche, les œuvres dont le succès sera le plus retentissant sont celles des années 1890, durant lesquelles, prolongeant son appétence pour la sculpture de formes réduites, le sculpteur crée de nouveaux modèles de statuettes (tout en continuant bien sûr ses scènes de genre) en représentant certains de ses contemporains dans des statuettes portraits. La première qui sort de ses mains est celle de Vladimir Stasov, qui reçoit les louanges d' Antokol'skij : envoyée à l'Exposition universelle de Paris en 1889, elle suscite la curiosité du public[810], si bien qu'elle est fondue chez Thiébaut l'année suivante[811] et exposée immédiatement à Saint-Pétersbourg. Fort de ces succès, Gincburg prolonge cette veine consistant à sculpter des artistes, souvent ses propres amis : tout se passe comme s'il mêlait son goût pour la représentation de ses contemporains, comme il l'avait fait à travers le buste du peintre Kramskoj en 1886, avec celui pour les statuettes acquis à Paris. On trouve ainsi dans les expositions des années 1890 les statuettes de *Tolstoï* (1891, puis 1897 et 1901), des peintres *Šiškin* (1892), *Vereŝagin* (1892, voir fig.65 et 66) qui, avec sa palette et son chevalet, n'est pas sans rappeler le *Léon Bonnat* de Denis Puech, ou encore *Il'â Efimovič Repin* (1897), *Mark Matveevič Antokol'skij à son chevalet* (1897). En présentant systématiquement ces personnages pris sur le vif ou dans des attitudes familières, Gincburg introduit une forme de réalisme bien plus résolue que dans les bustes sculptés jusqu'alors par ses collègues russes (*L'architecte Rezanov* par Podozërov

[810] Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.*, p. 664.
[811] *Ibid.*, p. 670.

en 1875, fig.338, *Le peintre Ajvazovskij* par Čižov en 1873, fig.339, *L'artiste Čistâkov* par Bah en 1885, fig.340 et bien d'autres).

Gincburg est toujours le seul sculpteur à pratiquer la statuette portrait dans les années 1890. Il multiplie les effigies de ses contemporains, célèbres ou moins célèbres – ce qui atteste du succès de ce nouveau type de portrait auprès des amateurs fortunés. Le seul à présenter au public des œuvres de même nature en 1897est l'Odessite Âkov Brodskij[812], sur lequel l'on ne dispose pas d'informations supplémentaires. On aurait pu penser que l'idée lui en serait venue de Gincburg, qui il est vrai a participé à l'exposition ambulante de 1895 à Odessa : mais c'est un buste qu'il y présentait, et non une statuette-portrait. L'hypothèse est dès lors bien peu démontrable.

Mais sensiblement la mode fait son chemin. Le nombre de statuettes exposées en Russie, parfois par des artistes qui travaillent déjà depuis longtemps, comme Vejcenberg, tend à augmenter. Mais il faut de toute évidence mentionner également l'arrivée en Russie de Paolo Trubeckoj à la fin de la décennie 1890.

Né en Italie d'une famille russe, Trubeckoj expose pour la première fois ses œuvres en Russie en 1898. Parmi elles, de nombreuses sculptures animalières, mais aussi un certain nombre de portraits (comme son premier buste de Tolstoï) et aussi de statuettes, qu'elles soient anonymes ou qu'elles représentent des personnages contemporains connus qui lui en avaient passé commande. Il est alors frappant de constater que c'est surtout dans les années 1900 que se développe véritablement la mode des statuettes ; en tout cas, c'est la période où les sculpteurs en exposent le plus dans les divers salons russes. On peut dès lors envisager deux tendances dans ces évolutions. D'une part, ce sont les sculpteurs du giron académique pétersbourgeois qui se mettent à créer ce type d'œuvres, jusqu'alors inédit dans leur production. On peut citer parmi eux le cas de Robert Bah qui, en 1902, représente Nikolaj Gogol. L'écrivain est assis, dans la pose et le costume qui lui étaient familiers, avec des traits fatigués, comme s'il le représentait dans la dernière partie de sa vie marqué par l'amertume. Mais si contrairement aux portraits de Gincburg l'ensemble ne prétend pas à la virtuosité de la représentation du mouvement ou de la pose, le sculpteur arrive en revanche à charger le regard de Gogol d'une grande force émotionnelle, un regard à la fois fatigué et semble-t-il tragiquement désespéré. Il représentera aussi par la suite le fabuliste russe Krylov et également Pouchkine. C'est bien plutôt du côté de la précision réaliste de Gincburg qu'il faut

[812] Ses œuvres présentées à l'exposition de tableaux et de sculptures de 1897 à Odessa sont Wagner, Verdi, Čajkovskij, Serov, Rossini, Liszt, Moïse, Hamlet, Gounod, Glinka, Don Quichotte, Auber.

rechercher l'inspiration nouvelle de Bah, plutôt que des effigies de Trubeckoj : il est vrai que Gincburg est très attaché à l'Académie impériale, où il dirige l'un des ateliers de sculpture.

C'est donc sans grande surprise que l'on retrouve également parmi les artistes qui investissent le genre de la statuette-portrait le professeur de l'Académie Vladimir Beklemišev : il s'essaie au portrait de Šiškin dès 1899, puis à ceux du dramaturge Griboedov en 1900 (fig.88), du mécène Tret'âkov en 1901 (fig.86), du violoncelliste Veržbilovič par la suite (fig.89). La facture de ces œuvres, encore une fois, ne dévie pas de la veine qui marque la création de cet artiste, empreinte de réalisme dans les détails du costume, des sièges, et de la physionomie mais sans le petit quelque chose qui rendait les portraits de Gincburg bien plus vivants et enlevés. On peut aussi évoquer la sculptrice Mariâ Dillon qui, si elle ne semble pas réaliser de statuettes-portraits avant les années 1910 (avec notamment les petites scènes représentant Tolstoï avec ses petits-enfants, fig.341), ne s'en est pas moins adonnée, tout comme Gincburg, à la réalisation de statuettes mettant en scène de petits enfants (*Capricieuse,* 1892, fig.342). On remarquera cependant que, même si son art est généralement confiné à un plaisant académisme de salon, les allusions aux œuvres de Trubeckoj ne sont pas totalement absentes chez elle : la statuette *Les amis* de 1906 (fig.343) reprend l'idée et le titre d'une œuvre précédente de Trubeckoj datée de 1901 (fig.344), dans laquelle une fillette agenouillée enlace un chien. C'est la même idée chez Dillon, qui pourtant ne s'est pas laissé aller à une liberté aussi grande que celle du Russo-italien.

Quant aux statuettes-portraits du professeur à l'École de Moscou, Sergej Volnuhin, elles apparaissent elles aussi au début des années 1900. Tout comme Gincburg, il privilégie les représentations d'artistes. Le portrait d'Ivanov, en 1902, emprunte il est vrai quelques traits au style de son collègue désormais moscovite Trubeckoj : les volumes sont plus généreux que chez Gincburg, l'effet de « masse générale » chère au Milanais est recherché. Mais si l'on compare *Ivanov* avec *Isaak Levitan* de Trubeckoj (1899, fig.345), force est de constater que Volnuhin tient à rester en phase avec un certain réalisme, agrémenté certes d'une liberté du modelage tendant à créer un effet de vivacité, mais se refusant à renoncer à certains détails ou à la précision de la physionomie. Ces caractéristiques marquent d'ailleurs encore davantage les portraits de *Cvetkov* (fig.346) et surtout *Korin* (1902, fig.92), où le style vivace et primesautier, les détails de sièges ou l'attitude du modèle sont plutôt à rapprocher de Gincburg que de Trubeckoj.

Il n'est pas toujours possible hélas de situer esthétiquement les statuettes réalisées dans les années 1900, en l'absence regrettable de reproductions de certaines des œuvres mentionnées

dans les livrets d'exposition. Leur nombre cependant est à prendre en compte : on trouve parmi les familiers du genre, aux côtés des artistes déjà cités, des sculpteurs peu connus, comme Miller, Bromberg, Fišer ou l'odessite Molinari, les élèves de l'Académie Adel Verner et Vsevolod Lišev, sans compter bien sûr les deux plus gros producteurs de statuettes aux salons que sont Gincburg et Trubeckoj. L'une des statuettes non exposées produites par Dmitrij Stelleckij en 1906, soit deux ans avant d'en envoyer deux à l'Union des artistes russes à Moscou (donc sculptée probablement avant son voyage en Italie de 1906) représente le scientifique pétersbourgeois Vasilij von Anrep, figuré avec son chien. Si elle était habituelle dans les œuvres de Trubeckoj (*Portrait de Sergej Witte,* fig.143), la présence de l'animal de compagnie du portraituré ne l'était chez aucun des sculpteurs que nous venons de citer. Sans doute Trubeckoj a-t-il pu servir d'exemple, mais il n'en reste pas moins que la représentation fort réaliste – nuancée par quelques tentatives d'effets de lumière un peu plus élaborés – se rapproche davantage de celle de Gincburg. Le jeune Stelleckij est alors encore pétersbourgeois de cœur, il a suivi les enseignements de l'Académie impériale : ce n'est que plus tard qu'il semble s'être émancipé de ses anciens maîtres.

Il est peut-être vain de distinguer, somme toute, les raisons précises de la multiplication d'un type d'œuvre, en l'occurrence la statuette et surtout la statuette-portrait, en pointant le rôle de Gincburg ou de Trubeckoj. Si le phénomène correspond chronologiquement à l'arrivée de ce dernier en Russie, en revanche il avait commencé un peu plus tôt, à la suite des productions de Gincburg. On a déjà discuté de l'influence de Trubeckoj sur une génération de sculpteurs russes dans les premières années du siècle, et il n'est pas question d'y revenir ici. On se bornera donc à constater que, dans le domaine de la statuette ou de la statuette-portrait, les sculpteurs qui se manifestent ne sont pas particulièrement transformés par les apports plastiques de Trubeckoj, à de rares exceptions près. Le statut de maître d'atelier de Gincburg à l'Académie impériale, qui reste tout de même la principale institution de formation en sculpture du pays, n'est sans doute pas étranger à la continuité sensible entre sa façon et celle des sculpteurs qui l'ont suivi dans la sculpture de statuettes.

B. Beklemišev et Zaleman, mentors des jeunes sculpteurs de l'Académie

Ginburg, Zaleman et Beklemišev ont en commun d'avoir enseigné la sculpture à l'Académie des arts de Saint-Pétersbourg, notamment après la réforme de 1893-1894 qui a débouché sur la création de l'École supérieure de l'Académie impériale des arts, mais aussi d'avoir passé de

longs mois, voire de longues années, à l'étranger. On se souvient en effet que Zaleman et Beklemišev ont été pensionnaires de l'Académie à Rome, le premier de 1885 à 1889, date à laquelle il commence son activité pédagogique à Saint-Pétersbourg, et le second de 1888 à 1892 avant de devenir adjoint-professeur, puis professeur à part entière à partir de 1894. Ont déjà été évoquées les conséquences de ces voyages de formation sur les deux artistes, Zaleman n'ayant pas, contrairement à son acolyte, consacré ses efforts à l'acquisition de la technique de la taille du marbre, mais ayant davantage profité de son séjour pour se familiariser avec les thèmes liés à l'Antiquité, ou même à la culture italienne en général. Des rares œuvres que Zaleman expose à l'Académie, ses envois romains sont inspirés de l'Antiquité (*Le Styx, Les Cimbres*). En 1896 c'est au tour de Pétrarque de l'inspirer pour une œuvre dont le nom est même donné en italien : *Il tanto affaticar che giova*[813] (fig.347), partie d'un vers du *Triomphe de la mort*. Plus tard enfin, ce sera sur le thème des jeux olympiques qu'il concevra la frise décorative de la façade du Musée des Beaux-Arts de Moscou en 1902. Ce qui distingue particulièrement Zaleman, outre sa persistance dans les réminiscences antiques ou classiques, c'est de toute évidence son adresse particulière à modeler les détails de l'anatomie de ses modèles, à retranscrire les détails des muscles qui affleurent à la surface des chairs, leur conférant bien souvent un caractère vivant, animé, qui tranche parfois avec les surfaces volontairement lisses de ses confrères académiciens lorsqu'ils abordent les thèmes antiques.

Beklemišev ne se caractérise pas par une telle constance : durant toute sa carrière, il se rapproche parfois de la sculpture de genre (*Amour villageois,* fig.81*),* de l'art religieux (*Sainte Barbara, Pax Tecum,* fig.105 et 103), des personnages fokloriques (*Sneguročka,* fig.97), des scènes littéraires (*Qu'elles étaient belles, qu'elles étaient fraîches les roses,* fig.95), des portraits sous forme de bustes, de statuettes ou de statues. Dans chacun de ces domaines, Beklemišev reste toutefois attentif à demeurer dans le cadre d'un certain réalisme – mis à part, sans doute, dans ses œuvres liées à la religion – et respecte par exemple les détails du costume d'époque dans son portrait de Griboedov (fig.88) ou sa représentation de Tat'âna, des tenues paysannes dans l'*Amour villageois* ou des fauteuils et costumes contemporains lorsqu'il sculpte des personnalités encore vivantes, sans illusionnisme démesuré toutefois.

L'activité de ces deux professeurs de l'Académie les met en contact avec de nombreux apprentis sculpteurs dans les années 1890-1900, années qui comme on le sait sont marquées par une augmentation significative des étudiants en sculpture, notamment à Saint-Pétersbourg.

[813] « À quoi bon tant de peines ».

Zaleman se consacre essentiellement à la classe d'après modèle vivant, place qu'il affectionne et dans laquelle, d'après les souvenirs de quelques-uns de ses élèves, il s'investit avec générosité. C'est avec lui que, de l'académisme plutôt froid et sans vie de ses prédécesseurs comme Von Bok ou Podozërov, on passe à une manière moins centrée sur le beau idéal et davantage tournée vers la nature, le souci de vérité dans la représentation des corps. Sensible dans la production de Zaleman, cette orientation se ressent dans les travaux des élèves de l'Académie, qui ne sont pas forcément exposés dans les salons annuels mais parfois reproduits, en tant qu'œuvres des élèves pétersbourgeois, dans les pages du journal *Niva*. Ainsi, les corps d'*Abel* de Malaškin[814] (1910, fig.348), de l'*Homme aux idées insipides* de Kozlov (1913, fig.349) n'offrent pas le spectacle d'une beauté idéalisée, mais au contraire celui de corps vulnérables, affaiblis, aux chairs flasques, tout comme les deux figures de l'œuvre d'Il'in[815] intitulée *Chagrin* (1913, fig.350) et qui, par la position des personnages et le propos même de l'œuvre, ne sont pas sans rappeler *Il tanto affaticar che giova*.

Les scènes de genre et personnages pittoresques font également leur apparition dans les travaux des élèves de l'Académie, rompant avec des années de pratique sur les sujets anciens. L'attrait relatif de Beklemišev, et encore davantage de son collègue Gincburg, pour ce genre de sujets se transmet à certains étudiants de l'Académie. Kerzin[816] sculpte par exemple un petit groupe de quatre personnages sur le thème du *Navet* (fig.351), conte populaire russe réécrit au XIXe siècle par Aleksej Tolstoï : on y voit un des épisodes de l'histoire où le grand-père, la grand-mère, la petite fille et la chienne sont à la queue-leu-leu en train de tirer sur la tige d'un navet géant afin de l'arracher. On y retrouve les appétences de Beklemišev pour la culture slave (*Boyard,* 1909, *Ermak,* 1904, ou encore *Sneguročka* en 1897), son ouverture sur de nombreux types de sujets, mais en même temps la légèreté du Gincburg des scènes enfantines ou cocasses[817]. On est bien sûr ici très éloigné des personnages de contes et légendes russes de Vrubel', mais il est à noter que l'école académique n'est pas complètement rétive au renouvellement des sujets : leur traitement est seulement bien moins audacieux, restant cantonné dans un réalisme plutôt timoré. On pourrait inscrire dans cette même veine l'élève (et épouse) de Beklemišev, Ekaterina (Bekle)miševa, avec sa *Petite fille à la poupée* (fig.352), la vieille *Nourrice* (fig.353) assise en train de tricoter, ou encore le buste du

[814] Dmitrij Malaškin, étudiant à l'École de Moscou, puis à l'Académie impériale de 1902 à 1909.
[815] Pavel Il'in, étudiant à l'Académie impériale de 1905 à 1912.
[816] Mihail Kerzin, étudiant à l'Académie impériale de 1904 à 1913.
[817] Il est aussi intéressant de noter qu'une des seules œuvres de genre à proprement parler dans la production de Golubkina est le relief *La Lettre* réalisé précisément durant les quelques mois passés dans la classe de Beklemišev à Saint-Pétersbourg.

Forgeron (fig.354) qui s'inscrit davantage dans la lignée des représentations plus naturalistes des travailleurs du peuple : on pense par exemple au *Tailleur de pierres* réalisé par Konënkov en 1899 (fig.259) lors de son bref séjour à l'Académie.

Une thématique revient également de façon significative chez quelques-uns des élèves de l'Académie, celle de l'homme des premiers temps, souvent prétexte cette fois-là à la représentation de corps nus mais en action, en tension ou en proie à l'effort et à la souffrance. C'est le cas par exemple dans la sculpture *Trésor* de M. Bloh (1914, fig.355), dont on ne sait au juste à quelle période historique ni à quel continent il renvoie, mais qui tente de faire ressortir l'aspect « primitif » de la réaction de l'homme représenté et de ses passions mauvaises. Le personnage est nu, et la surface de la peau est extrêmement détaillée, laissant apparaître par exemple une multitude de veines et d'aspérités sur les bras, les jambes, le visage, comme si le jeune sculpteur s'était efforcé de tendre vers la représentation naturaliste de la réalité du corps. Il en va de même pour le *Retour de la chasse* (1910, fig.356) de Troupânskij[818], où le chasseur, certes présenté sous un jour bien plus avantageux, est ostensiblement caractérisé par sa vêture de peau de bête et son arme rudimentaire. Le parti pris de Lyšev[819] pour représenter nos *Aïeux* (1914) est encore plus clair, en exagérant la ressemblance des personnages avec des primates. Mojsej Gabovič[820], enfin, est plus explicite dans les titres de son œuvre *Défense de l'homme primitif* (fig.357), représentant un homme ramassant une grosse pierre, qui n'est pas sans rappeler une des sculptures phares du siècle précédent, le *Jeune homme jouant aux osselets* de Pimenov (fig.23a), et qui préfigure peut-être la très soviétique *Arme du prolétariat* d'Ivan Šadr (fig.358). L'homme nu qui se penche pour ramasser un quignon dans *Le Pain* (fig.359) peut aussi faire écho à cette même veine, bien que non préhistorique à proprement parler : elle est aussi l'occasion de sculpter la nudité tout en évitant les sujets antiquisants.

Il n'est sans doute pas anodin que Beklemišev comme Zaleman se soient adonnés également à ce genre d'exercice. On se souvient que l'un des premiers grands envois de Rome par Beklemišev comportait l'*Esclave fugitif* (1890, fig.80), œuvre au caractère naturaliste affirmé qui ne semble pas s'être prolongé de façon aussi tranchante dans la suite de sa carrière ; tout au plus son *Amour villageois* de 1896 est l'un des derniers jalons d'un réalisme aussi prosaïque, même s'il n'a rien de vraiment social. Mais la thématique des temps premiers faisait aussi partie des centres d'intérêt de Zaleman, notamment au tournant du siècle lorsqu'il

[818] Âkov Troupânskij, étudiant à l'Académie impériale de 1902 à 1910.
[819] Vsevolod Lyšev, étudiant à l'Académie impériale de 1906 à 1913.
[820] Mojsej Gabovič, étudiant à l'Académie impériale de 1896 à 1905.

s'engage dans une série de sculptures comprenant notamment *L'Âge de pierre* (ou Rémouleur, fig.360), et *L'âge de bronze*. Ce retour à la préhistoire sert là aussi de prétexte à présenter des corps nus, en action et marqués par l'existence. Il est bien difficile de savoir si ces idées ont été importées de l'étranger. Bien sûr, la concomitance du séjour romain avec la sculpture de l'homme primitif est à souligner pour ce qui concerne Beklemišev, mais Zaleman semble s'y intéresser bien après son retour. On ne trouve cependant pas trace avant eux de ce genre d'incursion dans les tréfonds de l'histoire au sein de la sculpture russe, et c'est dans le cercle de leurs élèves uniquement que celles-ci sont reprises[821]. On peut cependant avancer sans trop de risques que c'est certainement au contact de la sculpture européenne que Beklemišev trouve ses élans réalistes, voire naturalistes, et ce même si, lors de ses voyages à Paris, il n'est pas absolument certain par exemple qu'il ait croisé les œuvres « préhistoriques » de Frémiet. Mais un passage malicieux d'une lettre de Zaleman à Beklemišev témoigne vivement de la recherche d'une échappatoire à l'académisme lors du séjour de ce dernier à Rome comme pensionnaire à la fin des années 1880, à propos d'une œuvre alors en cours :

> « Aujourd'hui, j'ai longuement parlé avec Prohorov[822]. Il est persuadé qu'à Rome tu vas devenir un classique, un styliste. Visiblement, il n'aperçoit aucunement chez toi l'attrait pour le réalisme, pour la vérité de la vie (…). Tu as, semble-t-il, corrigé significativement tes drapés, ils sont naturels, il n'y a plus de trace en eux de l'académisme. J'ai peur que nos vieillards ne comprennent pas pourquoi, au lieu d'une belle jeune femme, tu en as fait une qui n'est pas d'une prime jeunesse et même un peu desséchée… cela demandera une explication »[823].

Le très timide renouveau de la sculpture académique dans les années 1900-1910 a donc quelque chose à voir avec ce que les deux anciens pensionnaires ont pu connaître lors des quelques années passées à l'étranger avant de prendre leurs postes de pédagogues à Saint-Pétersbourg, la recherche du réalisme étant même, pour Beklemišev, un des objectifs de son séjour à l'étranger, qui restera au fondement de son enseignement dans les longues années qui suivront.

---

[821] Bien sûr, on se fie ici aux titres des œuvres mentionnées dans les livrets de salon, étant entendu que bien souvent, comme c'est le cas dans certaines œuvres qu'on vient de citer, le titre ne laisse pas vraiment présager de la thématique de l'œuvre. Cependant, même en regardant les œuvres dont nous avons une reproduction, il semble que le constat soit le même. Il est certes bien dommage que *Niva* se soit mis aussi tard, à savoir quelques années seulement avant la guerre, à reproduire les œuvres des élèves de l'Académie dans ses parutions hebdomadaires.

[822] Vasilij Prohorov, archéologue et professeur à l'Académie depuis les années 1860.

[823] Cité par Ol'ga KALUGINA, *Russkaâ skul'ptura Serebrânogo veka Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, Moscou, Buksmart, 2013, p. 58.

C. Les apports d'Adamson, figure de l'art nouveau

Les renouvellements de la sculpture russe de la fin du XIXe et du début du XXe siècle sont, nous l'avons vu dans la première partie, de diverses natures. Outre les évolutions des enseignements de l'Académie, on a aussi précédemment évoqué, à partir de l'étude de Vrubel' et de ses céramiques, les recherches sur les matériaux, que sont venues compléter les créations d'Ober à son retour de Paris, sous l'influence de Bigot et Carriès, montrant la diversité des sources de ces renouvellements, entre retour aux traditions nationales et apports extérieurs.

Une des autres manifestations du *style moderne* russe du tournant du siècle a été l'adoption progressive de certaines caractéristiques stylistiques propres à certains artistes de l'Art nouveau d'Europe occidentale, et de fait un certain nombre de sculpteurs, en particulier pétersbourgeois, se montrent davantage sensibles au thème de la féminité sensuelle, mêlée bien souvent aux motifs végétaux ou aquatiques. Il suffit d'une simple approche chronologique du phénomène pour s'apercevoir que le précurseur en la matière est Amandus Adamson, qui expose régulièrement ses œuvres à Saint-Pétersbourg dans les années 1890. Loin d'être un artiste novice à l'époque, Adamson, né en 1855, avait déjà une solide expérience à la fois en Russie et à l'étranger, dans la mesure où il était allé de son propre chef tenter sa chance à Paris entre 1887 et 1891, après une exposition personnelle en Russie où il avait pu rassembler un bon résumé de son œuvre.

C'est à Paris qu'Adamson opère une certaine inflexion dans ses réalisations. Les quelque vingt-cinq œuvres qu'il expose avant son départ en 1887 (sans doute pour rassembler tant que faire se pouvait les moyens matériels de son voyage à l'étranger) sont marquées, d'après leurs titres, par certaines caractéristiques comme l'aspect purement décoratif, on y dénombre quelques objets tels que des plats ou des décorations de portes, mais aussi des bustes et quelques œuvres plus marquées par l'attrait antique (*Centaure, Bacchante avec un petit faune*) ou plus légères (*Cupidon en vol avec des fleurs*). Lorsque ses premiers envois au Salon parisien sont acceptés dès 1888, ce sont la *Première pipe* et le *Portrait du pape Léon XIII*. Mais à partir de 1889, les titres sont évocateurs d'un univers bien différent et amorcent des tendances qu'on retrouve fréquemment par la suite dans sa production. Ce sont les allégories comme *La Musique lyrique* (1891, fig.361), *La Science, l'Amour et la Mort* (1889) ou plus antiquisantes comme *Les Gardiens du Tartare.*

La Musique lyrique, par exemple, avec ses deux personnages appelés à voler dans les airs, les ailes déployées, et la multiplication des détails, qu'ils soient symboliques comme la lyre, ou

végétaux aux pieds des deux personnages, est tout à fait dans le style que reprendra Adamson dans les décorations sculptées du magasin Singer à Saint-Pétersbourg dix ans plus tard. Mais il n'a pas attendu si longtemps pour exposer aux salons pétersbourgeois le même genre d'œuvres tout en courbes et en lyrisme, puisqu'en 1895 il donne à voir la *Rencontre du couchant et du levant* (fig.362), au sensuel enlacement de l'Aube et du Crépuscule ailés. Suivront ensuite de nombreuses œuvres de la même veine, adoptée lors de son séjour de quatre années à Paris.

C'est à partir de la fin des années 1890, et surtout des années 1900, que d'autres sculpteurs retrouvent Adamson sur un même registre. Tout d'abord, celui des *memento mori* qu'il avait réalisés auparavant, où se mêlent le plus souvent de petits anges ou de jeunes garçons avec des représentations de la mort sous forme de crâne ; ce fut le cas dans *La Science, la Mort et l'Amour*, ou *l'Amour toujours vainqueur* (1889), mais aussi dans l'œuvre au titre explicite *Memento mori* (1908, fig.113). Le caractère symboliste un peu macabre de ces œuvres n'est pas sans écho dans les productions de certains sculpteurs de la période. On peut ainsi remarquer rien qu'en 1898, *La Mort et la Jeune fille* de Pëtrovič, mais aussi la sculpture du même titre par Raševskij (fig.117), où le squelette signifiant la mort empoigne et soulève une jeune fille nue, telle un funèbre enlèvement de Proserpine. Le jeune garçon éploré de *l'Ange de la paix* d'Adel Verner (1904, fig.114) reprend à son tour cette combinaison du sensuel et du pathétique.

La thématique reliée à la mort n'est pas forcément présente dans les œuvres d'Adamson, bien que sa première œuvre vouée à la reproduction en porcelaine, *Le dernier souffle du navire* (fig.131), en ait gardé un écho. Le naufrage symbolisé par une jeune femme nue attachée à un mat témoigne encore de l'alliance de la sensualité et de la mort, alliance qui est bien davantage estompée chez Mariâ Dillon lorsqu'au début des années 1900 elle donne à ses représentations de femmes nues des titres de résonance plus symboliste que ses premières œuvres (par exemple *Esclave*, ou Andromède, fig.363) : ainsi, les allégories *Soir* et *Matin* (fig.110 et 111), statues destinées à la décoration d'une demeure particulière, portent en elles les correspondances entre les alternances temporelles et les allusions à la vie et à la mort, aux autres mondes possibles. Et son décor de cheminée *L'éveil du printemps* se fait, au contraire, l'évocation de la renaissance de la vie à travers une figure féminine libérée de son voile par un personnage masculin, le tout environné de motifs floraux et de figures ailées, qui rappellent l'envol du personnage féminin dans le bas-relief *Ad Astra* d'Adamson (1897, fig.112). De la même façon, l'association des femmes avec des motifs floraux est commune à Adamson

(décoration du magasin Singer, 1902-1904, fig.127-128), Adel Verner (*Calla* ou *Les petits yeux d'Aniûta,* 1899, fig.125 et 126) ou même Mariâ Dillon (*Liliâ,* 1900, *Ophélie,* 1901, fig.124 et 98).

La question de l'apparition de telles tendances proches de l'Art nouveau se pose donc à partir du moment où Adamson semble être celui qui, au milieu des années 1890, initie le mouvement. On nous objectera que les exemples cités sont dispersés chronologiquement, et que rien ne prouve la parenté entre les œuvres. On pourra cependant faire remarquer la chose suivante : tous les artistes que nous venons de citer, et qui s'inscrivent peu ou prou dans le même univers esthétique qu'Amandus Adamson dans les années 1900, gravitent dans les mêmes sphères artistiques. Mariâ Dillon, Ivan Raševskij, Sergej Pëtrovič exposent régulièrement, tout comme Adamson, aux salons annuels de la Société des artistes de Saint-Pétersbourg, proche des milieux académiques ; quant à Adel Verner, c'est aussi à Saint-Pétersbourg, mais entre les murs mêmes de l'Académie impériale, qu'elle expose ses sculptures. C'est sans aucun doute dans ce milieu que se joue l'émergence de cette veine esthétique en Russie. Affirmer qu'Adamson est, à lui seul, celui qui la rapporte d'Europe occidentale serait sans doute exagéré, étant donné la période finalement assez large, à savoir une dizaine d'années, durant laquelle elle se développe. On pourrait également signaler la présence à certaines expositions pétersbourgeoises de sculpteurs symbolistes de renom venus de l'étranger. Ainsi, Ville Vallgren expose de nombreuses œuvres, une première fois en 1898 à l'Exposition d'artistes russes et finlandais (fig.364), une des premières organisées par Dâgilev, ou à l'Académie en 1902. On songe par exemple à *Consolation,* œuvre exposée en 1902 où les figures nues masculine et féminine enlacées ont beaucoup en commun avec les œuvres que nous évoquons ici. D'ailleurs, Naum Aronson, qui expose en Russie seulement à partir de 1901, donne à voir exactement le même type d'œuvres, avec par exemple la sculpture *Douleur* en 1902, à Saint-Pétersbourg.

Cependant, c'est avec Adamson et autour de lui que ces quelques sculpteurs, dont certains déjà installés dans le milieu (comme Dillon par exemple), échangent, s'inspirent mutuellement, évoluent ensemble, se retrouvant aux salons ou dans la fabrique impériale de porcelaine à laquelle, comme Adamson, d'aucuns cèdent des modèles (Adel Verner par exemple), et propagent donc en Russie cette veine venue de Paris.

Adamson a été lui-même professeur de sculpture à l'École d'art industriel fondée par le baron Stieglitz à Saint-Pétersbourg. Certains des élèves de cette école se retrouvent ensuite dans les diverses expositions, russes ou parisiennes, comme Zalkalns ou Škilter : ce dernier remplace

même Adamson au sein de l'École à partir de 1905, et les titres des œuvres qu'il expose par la suite (*Désespoir,*fig.411, *Ange de la mort, Petite fille avec des fleurs*) semblent indiquer, même s'il est impossible d'en être bien certain, que l'activité pédagogique d'Adamson, ou plus largement cette école particulièrement dédiée aux arts décoratifs, a aussi joué un rôle dans le développement de ces esthétiques.

Chapitre 9 : La multiplicité des références pendant l'Âge d'Argent

Contrairement à la période précédente, les évolutions que subit la sculpture russe dans les deux premières décennies du XXe siècle se caractérisent de plus en plus par l'aspect très divers de la production de la plupart des sculpteurs. Cela est en tout cas relativement évident dans l'œuvre de beaucoup de sculpteurs dont la carrière est marquée par un séjour à l'étranger. Bien sûr, la figure de Rodin apparait à ce moment-là comme la plus estimée par la majorité des sculpteurs qui participent aux grands renouvellements plastiques de l'époque. Mais même pour ses émules les plus fervents, la référence au maître français n'est jamais exclusive. Au contraire, elle prend place au sein d'un tissu plus vaste de références qui sont, pour beaucoup, le résultat des observations permises par la fréquentation de pays étrangers. On pense à la France et à l'Italie, bien sûr, mais aussi à des pays plus lointains qui n'ont pas encore été évoqués au cours de ce travail en raison du caractère très ponctuel des voyages de sculpteurs dans ces contrées. En tout cas, les références multiples rapportées par les artistes, les influences et les pratiques qui sont l'objet d'échanges accrus entre les Russes eux-mêmes, aboutissent à des résultats très contrastés, parfois au sein même de la production d'un unique sculpteur.

I. L'orée du siècle : apports éphémères et variés des sculpteurs de retour

A. Les relations ambiguës de la sculpture animalière apports étrangers

Parmi les renouvellements qui affectent la sculpture russe au début du XXe siècle, il en est un qui concerne la sculpture animalière en particulier. On se situe alors quelques années après qu'Ober a rapporté de son second séjour parisien les bizarreries animales en céramique qui marquent un second souffle dans sa production. Un petit groupe d'artistes réinvestit à son tour la représentation d'animaux, notamment Domogackij, puis Vatagin et Efimov. Tous trois sont marqués, à des degrés divers, par leurs séjours à l'étranger. Mais il n'est pas pour autant possible d'établir des correspondances systématiques dans leurs approches respectives.

Vladimir Domogackij fait partie de ces sculpteurs qui, formés à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, ont été influencés dans les premières années de leur activité par Trubeckoj, qui y enseignait à ce moment-là. Il a également pu profiter de plusieurs voyages à l'étranger : un premier de trois mois à Paris en 1900, et surtout un séjour plus long au même endroit dans le courant de l'année 1907, durant lequel il peut exposer trois œuvres au Salon d'automne. C'est là que des transformations surviennent dans son œuvre, notamment dans ses sculptures animalières. Son premier biographe, Bakušinskij, assure que c'est sous l'influence de Rodin que Domogatskij, émerveillé par les œuvres du maître, aurait travaillé durant cette période[824]. L'artiste lui-même est légèrement plus restrictif dans ses souvenirs, lorsqu'il dit qu'il aurait profité de la découverte de Rodin mais uniquement comme « portraitiste de l'âme humaine »[825], qualité qu'on trouve effectivement bien davantage chez Rodin que chez Trubeckoj. Mais eu égard aux portraits postérieurs de Domogackij, cette influence ne semble pas avoir été des plus durables, bien que le sculpteur ne soit jamais revenu à ses statuettes-portraits d'avant 1907 qui s'inscrivaient dans la même veine que Trubeckoj (*Dame au chien,* 1906, fig.152).

Cependant, Rodin est loin d'être le seul à avoir impressionné Domogackij à Paris, si tant est qu'il ait eu sur lui une quelconque influence. De façon plus inattendue, c'est Rembrandt Bugatti qui attire son attention, et son admiration envers le jeune Italien se reconnaît dans toute la série de sculptures animalières de l'année 1907 et 1908, et même jusqu'en 1909. Ses différentes représentations de vaches et de veaux sont elles aussi débarrassées à la fois du naturalisme excessif aux détails minutieux de l'école animalière russe qui s'étiole au tournant du siècle, mais aussi de la stylisation ou de l'irruption du bizarre ou de l'excentrique que l'on observe alors chez Ober. Le naturel de la pose, l'attention portée aux formes générales, à l'élancement des contours semblent hérités du Bugatti des années 1904-1907 (*Grande Gazelle, Cheval, Kangourous, Pélicans* etc…), dont Domogatskij n'atteint pas pour autant la réussite, il est vrai.

L'influence à proprement parler de Bugatti sur Domogackij est cependant à relativiser : si l'on observe, en effet, les *Poules* (fig.365) que ce dernier expose à Moscou dès 1904, on est frappé par le parallèle qu'on aurait pu faire avec les animaux du *Combat de coqs* de Bugatti. Seulement, on se situe alors avant que Domogackij ait pu prendre réellement connaissance de l'œuvre du sculpteur italien. Dans cette mesure, l'affirmation *a posteriori* de Domogackij

[824] Anatolij BAKUSINSKIJ, *Vladimir Nikolaevič Domogackij*, Moscou, Vsehudožnik, 1936, p. 16.

[825] S. DOMOGACKAA, *V.N. Domogackij o skul'pture. Teoretičeskoe raboty. Issledovaniâ, stat'i. Pis'ma Hudožnika.*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1984, p. 38.

dans ses mémoires est certes à prendre avec sérieux, car les rapprochements avec Bugatti sont finalement aisés à établir, mais le sculpteur présentait déjà un terreau favorable à la réception de ces impressions stylistiques nouvelles.

Lorsqu'il revient en Russie après son séjour parisien, Domogackij travaille sur des sculptures animalières durant quelques mois. Il montre les résultats de son travail, par exemple à l'exposition ambulante de 1909, ou bien ne les envoie à aucun salon, comme les *Vaches en troupeau* ou le *Cochon* (1909, fig.366). Il est bien difficile dès lors de distinguer l'impact de ces œuvres auprès de ses collègues. Il convient toutefois de noter que le genre animalier connaît globalement un rebond significatif. En effet, jusqu'au milieu des années 1900, la quasi-totalité des sculptures animalières présentées aux expositions russes sont le fait d'Ober ou de Trubeckoj, à de rares exceptions près, comme les *Oies* et *Renard* d'Andreev en 1904. Ce n'est qu'à partir de 1909 que les sculpteurs qui s'y adonnent revêtent des profils plus divers, certains proches de l'académisme, comme Bah, Dillon ou Brazol, d'autres de tendance plus réaliste comme Bogatyrev, et l'on peut enfin identifier un autre groupe, hétéroclite mais plus original, avec Ivan Efimov, Nikolaj Râbušinskij et Vasili Vatagin. Le cas de ce dernier sera traité à part, ses créations se distinguant particulièrement par leurs inspirations. Ivan Efimov, en revanche, peut être rapproché de Domogackij. Si l'on prête attention, par exemple, à l'*Agneau* ou à la *Lionne* de 1915 (fig.367), on retrouve certaines des caractéristiques des œuvres de Domogackij, telles que le refus du naturalisme mais aussi des manières de Trubeckoj, avec une attention particulière à la silhouette générale même lorsque l'utilisation du bois ou de la céramique rapproche Efimov de ces artistes qui depuis quelques années se lancent à la conquête de nouveaux matériaux[826]. Nikolaj Râbušinskij est quant à lui un personnage particulier, dans la mesure où il s'agit d'abord et avant tout d'un riche mécène intéressé à l'art, fondateur de la très francophile revue *La Toison d'or*. Artiste autodidacte, il expose parfois certaines de ses sculptures à partir de 1909 : *Élans* en 1909 (fig.368), puis *Ours pris au piège* en 1910, *Cygne* en 1911 entre autres. Il est bien certain, encore une fois, que ces œuvres, notamment la première, s'inscrivent davantage dans la manière de Domogackij que dans celle d'Ober ou de Trubeckoj. Il serait bien sûr hasardeux d'imputer à Domogackij l'essentiel de l'inspiration à laquelle se réfère le sculpteur débutant, qui est habitué des voyages réguliers à l'étranger et de la fréquentation des artistes français. Cependant, on pourra mentionner, à l'appui de ce rapprochement, que c'est dans le cadre de l'exposition ambulante de 1909-1910 que Râbušinskij et Domogackij présentent leurs

[826] Voir chapitre 1.

créations animalières : pour ces deux Moscovites, leur présence côte à côte dans l'exposition atteste des liens indéniables entre eux, qui semblent ici rejaillir sur les aspects proprement esthétiques de leurs sculptures.

B. De zoos en musées : la singularité de Vatagin

Parmi les quelques artistes russes qui se sont consacrés exclusivement aux animaux, le cas de Vasilij Vatagin (1883-1969) est tout à fait particulier, par les caractéristiques de son œuvre autant que par la spécificité de son parcours d'artiste. Rien ne semble le rattacher aux artistes précédemment évoqués, mais son rapport à la sculpture animalière, outre qu'elle nous offre un exemple documenté du rapport d'un artiste à ses sources d'inspiration et à son matériau, servira de passerelle entre une réflexion sur les évolutions de la sculpture d'animaux au début du XXe siècle dans sa relation avec la production étrangère, et l'évocation du rôle des grands musées d'Europe occidentale dans la formation et la carrière des sculpteurs russes.

La biographie de Vatagin ressemble à d'autres au sens où, bien que représentative d'une minorité de cas, elle n'a rien de franchement exceptionnel : il s'agit en effet d'un homme dont la vocation d'artiste s'est révélée tardivement, notamment après que ses études supérieures ont été en voie d'achèvement. En cela il est, comme Domogackij par exemple, un représentant tout à fait banal de l'*intelligentsia* russe du début du siècle, consciente de l'importance de la voie universitaire dans le maintien ou l'élévation du rang social pour les membres de la bourgeoisie. Cependant, ses études en sciences naturelles à Moscou se mènent de front avec une pratique de l'illustration zoologique, notamment à partir des spécimens présents dans les zoos russes, ou ses provinces reculées où Vatagin ne manque pas de voyager à intervalles réguliers (dans le Caucase et en Asie centrale notamment).

Ce n'est qu'à partir de 1906 cependant que se joint à son talent d'illustrateur une vocation proprement artistique ; jusqu'alors il avait pratiqué le dessin dans les ateliers privés de Martynov, qui l'avait laissé libre de suivre ses inclinations sans jamais lui donner le moindre conseil véritablement technique. Mais c'est Konstantin Ûon, un autre professeur particulier (et, cette fois-ci, artiste reconnu), qui lui fait entrevoir l'écart entre l'illustration et la véritable œuvre d'art[827]. Et c'est en particulier lors d'un voyage à l'étranger que la vocation devient, en quelque sorte, révélation.

[827] L'essentiel des éléments biographiques relatifs à Vatagin sont accessibles notamment dans Vasilij VATAGIN, *Vospominaniâ. Zapiski animalista. Stat'i.*, Moscou, Sovhudožnik, 1980 (chronologie p. 10-11 et autobiographie

Ce premier grand voyage en Europe occidentale le mène successivement, *via* Constantinople, en Grèce, en Italie, et en Allemagne. Le plus grand émerveillement pour lui est alors causé par les richesses artistiques de la Grèce, les sculptures antiques admirées au Vatican et les œuvres de Michel-Ange. C'est cependant l'art égyptien qui le marque le plus profondément, notamment dans son rapport à la représentation des animaux. « Ce fut un baptême artistique, raconte-t-il dans ses souvenirs, mais un baptême grandiose (…). Mon attrait pour la sculpture antique était quasiment déterminé, et dans mon âme restait la mémoire de la sculpture d'Égypte »[828].

Mais pour ce qui nous intéresse, c'est surtout son voyage de 1908 qui est déterminant dans son choix de s'intéresser à la sculpture. Ses pas le menent alors, dans le cadre de ses activités de scientifique au musée de zoologie de Moscou, vers les villes d'Europe les plus célèbres pour leurs zoos : Paris, Londres, Amsterdam, Francfort, Cologne, Hambourg et Berlin. À chaque fois, Vatagin en profite pour visiter les musées artistiques et ainsi, compléter son tour d'horizon débuté en 1906 de l'art qui y était alors présenté. Deux choses vont alors le marquer simultanément : l'Égypte ancienne et les singes. Il le raconte lui-même :

> « Les départements d'art égyptien à Berlin, au British Museum et au Louvre m'ont définitivement conquis. Là je trouve un art authentique de la représentation des bêtes. C'est une adoration des bêtes, des lignes raffinées, une silhouette synthétique, cela m'a laissé pour toujours l'impression d'un exemple inégalé. (…) et un des résultats de mon voyage de 1908 fut ma meilleure connaissance des singes, richement représentés dans les zoos d'Europe »[829].

C'est précisément à la suite de ce voyage que Vatagin se met pour la première fois à la sculpture, alors que jusqu'alors il s'était contenté pour l'essentiel d'illustrations sous forme de pastels ou d'aquarelles. Nous nous permettons ici de laisser encore une fois la parole assez longuement au sculpteur, qui revient sur ses premiers pas dans le domaine :

> « Revenu à l'automne *[1908]* à Moscou, rempli de mes impressions de la sculpture de l'Égypte et des singes, je me décidai à m'essayer à la sculpture sur bois, sans avoir aucune idée de comment on faisait une sculpture. Sous l'impression de ce que j'avais vu (et à l'Égypte se rajoutait une forte impression produite sur moi par la sculpture gothique sur bois) je décidai de commencer avec le bois. Ayant acquis une brochure « La taille sur bois » et une paire de gouges, je décidai de commencer par un relief.
>
> Parmi mes nombreux dessins de sculptures égyptiennes, je choisis une superbe figure féminine, légèrement ployée sous le poids d'une grande jarre. Je la représentai en un peu plus grand, sous la forme d'un assez bas-relief. Je le repeins légèrement en rouge, conformément au modèle original. Le résultat me plut beaucoup (…). Suivit une vraie composition – d'après une esquisse faite au zoo – « Condor assis », d'une taille déjà conséquente, également aplati, mais d'un relief un peu plus prononcé, légèrement peint de façon réaliste. Et après le condor vint le « Singe », également une composition (…). Ces travaux me plurent, Ûon les loua, et ces deux travaux furent acceptés

---

p. 24 et suivantes) ; Ida HOFFMANN, *Le symbolisme russe: la rose bleue*, Bruxelles, Belgique, Europalia International : Fonds Mercator : State Museum, 2005 (notice biographique en fin de catalogue).

[828] Vasilij VATAGIN, *Vospominaniâ. Zapiski animalista. Stat'i.*, *op. cit.*, p. 33-35.

[829] *Ibid.*, p. 38-39.

immédiatement à l'exposition de la Confrérie moscovite, où j'avais essayé en vain d'exposer mes pastels de veine fantastique»[830].

Si ses toutes premières œuvres ne sont plus localisées, en revanche on connaît certaines de ses réalisations de 1909, comme l'*Armoire aux chimpanzés* (fig.369c), les *Morses* en bois (fig.369b), le *Crabe* (fig.369a) ; l'artiste mentionne aussi un *Rhinocéros* en marbre. L'intérêt de son récit est de contextualiser ses premières expériences de sculpteur : en tant qu'autodidacte, il n'a jamais été initié au modelage. Fasciné par l'Égypte, c'est tout naturellement vers la taille directe qu'il se dirige. Sans son témoignage, rien n'aurait laissé imaginer que son premier maître ait été une vague brochure pour la taille du bois… On se situait alors dans la période où justement les expérimentations autour du bois comme matériau étaient tentées par d'autres moscovites, comme Konënkov ou Golubkina. Il est tout à fait intéressant de noter que ce point de rencontre autour du matériau n'ait pas été le fait d'un échange direct entre ces différents artistes, les uns ayant influencé Vatagin et réciproquement, mais de ce qui ressemble sinon à une coïncidence, du moins à une convergence aveugle. Bien sûr, on ne saurait parler de hasard. Vatagin souligne lui-même qu'il aspirait déjà depuis quelque temps à participer aux expositions moscovites : sa connaissance du milieu artistique de Moscou ne pouvait le laisser totalement ignorant des débats et expérimentations qui étaient nés depuis le début du siècle notamment autour de la question du matériau en sculpture. De la même façon, il avait pu percevoir – même s'il n'en fait pas mention dans son autobiographie – une évolution, certes encore balbutiante, dans la représentation des corps, vers des formes plus synthétiques.

Mais il n'en reste pas moins que c'est au contact de l'art antique que sa vocation de sculpteur prend véritablement naissance : ce sont les sculptures égyptiennes, rencontrées lors d'un court séjour à l'étranger, dans les musées du Vatican, du Louvre ou de Berlin, qui, notamment parce qu'elles font la part belle aux animaux, l'ont convaincu d'expérimenter la taille du bois à son retour, exclusivement au service de la représentation de ceux-ci.

À vrai dire, l'influence de la sculpture égyptienne sur ses propres œuvres ne saute pas immédiatement aux yeux. On retrouve cependant quelques caractéristiques, notamment la volonté de faire se rencontrer un certain réalisme dans la représentation de l'animal, à l'aide de la polychromie notamment, et l'aspiration à la monumentalité obtenue par des contours et des traits sobres, simples et clairs. C'est cependant cette dernière qui l'emporte progressivement dans la production de Vatagin (*Crabe,* 1909, *Aigle,* 1913, fig.369d), ce qui l'inscrit pleinement dans les renouvellements cruciaux apportés à la sculpture russe dans les

[830] *Ibid.*, p. 40.

années 1910. Dernier détail amusant à noter : c'est, nous le verrons plus tard, après un voyage en Grèce que Konënkov, à son tour, recourra davantage à un certain laconisme des formes dans ses effigies féminines, même s'il poursuit inlassablement ses recherches sur les personnages folkloriques en bois. Séjours à l'étranger et recherches nouvelles s'entrecroisent gaiement lors de cette période foisonnante.

Mais il reste tout de même que c'est lors de simples voyages, et non de séjours d'études de plusieurs mois, que Vatagin se familiarise avec l'art ancien, un art dont n'avaient pas voulu tenir compte les pensionnaires russes de Rome, mais qui semble inspirer de plus en plus la jeune génération, à la recherche de formes nouvelles. C'est en partie dans les départements d'art ancien des musées européens que se découvrent de nouvelles directions, et même si l'expérience de Vatagin est la plus extrême en ce domaine, déterminant littéralement son devenir de sculpteur, nombreux sont les artistes qui doivent beaucoup au musées étrangers, compléments bienvenus aux collections pétersbourgeoises de l'Ermitage.

C. Ce que les musées font aux sculpteurs : l'influence des arts anciens

Déceler les affinités des sculpteurs russes de l'Âge d'argent avec l'œuvre de sculpteurs étrangers en se penchant sur leurs séjours dans les villes européennes, sur l'étude des artistes ou des écoles qu'ils fréquentent, sur les éventuels emprunts aux uns ou aux autres qu'on peut déceler dans leurs œuvres postérieures, est toujours une gageure. C'en est une encore plus grande lorsque les artistes étrangers dont les Russes ont pu s'inspirer sont d'époques plus anciennes. Il devient dès lors plus difficile de déterminer les apports précis des séjours à l'étranger des artistes concernés : la connaissance qu'ils avaient notamment de la sculpture antique dépendait en partie de leur formation artistique en Russie. On ne reviendra pas ici sur la place de la sculpture antique dans le parcours académique. De toute façon, la référence à l'Antiquité classique au sens large est, à partir de 1900, réservée à quelques artistes qui évoluent dans les cénacles académiques, ou encore aux façades de nombreuses demeures récemment construites.

On pourrait citer de nombreux exemples de sculpteurs qui, ayant participé à la décoration de tel ou tel bâtiment public ou privé de Saint-Pétersbourg, se sont cantonnés à un pseudo-classicisme qui répondait soit à la demande du commanditaire, soit à l'esprit général du bâtiment : on pense dès lors aux sculptures de Harlamov pour le musée ethnographique de Saint-Pétersbourg, ou de Troupânskij pour le Musée d'art populaire (1915).

Cependant, dans les années qui précèdent la Révolution, la question du retour à l'Antique est, comme dans les pays de l'ouest, bien davantage tournée vers les formes plus anciennes de la sculpture, l'Égypte ancienne et la Grèce archaïque faisant figure de référence. Les traces sont disparates dans l'œuvre des sculpteurs, et la question est de savoir où les artistes sont allés puiser leurs nouvelles inspirations. Bien souvent, c'est au contact des œuvres dans les grands musées italiens, français ou même britanniques – l'Ermitage étant peu cité par les sculpteurs eux-mêmes, leurs collections dans ce domaine étant moindres que leurs homologues européennes – que les sculpteurs modifient certaines de leurs approches, notamment dans les années 1910.

Les références à l'Antiquité ne sont pas si nombreuses dans les écrits des sculpteurs russes de cette période. Les centaines de pages de la correspondance d'Antokol'skij ne sont pas bavardes à ce sujet, bien qu'il ait vécu plusieurs années à Rome et plusieurs décennies à Paris. Beaucoup restent vagues dans leurs propos, mentionnant tout au plus « les œuvres de l'Antiquité », voire « les œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance » lorsqu'ils relatent leurs voyages en Europe. Un des paragraphes les plus précis est celui de Golubkina, lorsqu'elle écrit ses recommandations à son amie la sculptrice Lûbov Gubina en 1909, en partance pour l'ouest :

> « Passez deux jours au Louvre, un pour la sculpture, et un pour la peinture. N'oubliez pas la Joconde, passez devant, mais en courant.
>
> La sculpture est en bas, pas la peine de vous attarder, mais allez voir les plâtres. N'oubliez pas les portraits de Titien et Van Dyck, traversez sans vous arrêter les salles qui mènent à la Vénus de Milo, mais jetez un œil aux bustes romains. Luxembourg, Trocadéro, l'intéressante sculpture de la Renaissance. Au Louvre, en bas, Michel-Ange et Carpeaux.
>
> Le Luxembourg est petit, vous verrez tout d'un coup. Notre-Dame : montez en haut. À l'Hôtel de Ville il y a de bonnes fresques, j'ai oublié de qui. Ne passez pas trop de temps au Panthéon, regardez seulement à droite les peintures de Puvis de Chavannes (…). Promenez-vous au Jardin du Luxembourg, on y voit une fontaine de Carpeaux sur l'avenue, et dans le parc il y a beaucoup de sculptures.
>
> Ce n'est pas la peine d'aller au jardin zoologique *[le Jardin des Plantes]*, ni au Musée de Cluny, ça vous brouille les impressions.
>
> Dans les musées londoniens, tout est disposé si astucieusement que vous vous promènerez sans vous arrêter. Regardez les vitrines avec les incrustations. Mais la principale et plus grande œuvre là-bas, c'est la sculpture assyrienne, et aussi égyptienne mais elle est un peu cassée. Regardez, Gubina, avec 300 yeux. À Berlin, Gubina, l'Égypte, et Böcklin, et les Japonais, et Holbein. À Londres, l'Abbaye de Westminster. Regardez avec cent yeux. N'oubliez pas au Luxembourg le "Pauvre pêcheur" de Puvis de Chavannes. Et sinon, vous verrez Rodin vous-même »[831].

[831] Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1983, p. 78.

Nous avons la chance, ici, d'avoir les impressions de l'artiste et surtout la liste des musées qu'elle a visités, avec les œuvres de peinture et de sculpture qui l'ont le plus marquée. Un an après son dernier voyage[832], les souvenirs reviennent dans le désordre, mais les hiérarchies sont claires. Golubkina repense aux sculptures antiques, égyptiennes (il y en a aussi à l'Ermitage), et surtout assyriennes. Rodin est peu évoqué dans la lettre, sans doute parce qu'il paraissait évident aux deux artistes qu'il s'agissait d'un but en soi et qu'elles en avaient très certainement déjà longtemps parlé ensemble. Peut-être aussi parce qu'en 1909, Golubkina diversifie quelque peu ses nouvelles œuvres, se dégageant plus nettement des enseignements de Rodin. C'est par exemple en 1908 qu'elle sculpte un buste de *Vieille femme* (fig.370), coiffée d'un étrange couvre-chef qui rappelle vaguement celui des pharaons. Moins anecdotiquement, c'est aussi à cette période que sa manière de découper les portraits se modifie quelque peu, les bustes en hermès devenant monnaie courante dans sa production, notamment en marbre, ce qui donne toujours un aspect antiquisant à ses œuvres, bien que les visages trahissent toujours les palpitations de la chair (*Nina,* 1907, *Nikiforova,* 1909, *Zaharin,* 1910, *Nosova,* 1912, fig.371-373).

Plus étonnants dans l'importante production de Golubkina dans les années 1910, les reliefs, assez rares jusqu'alors dans son œuvre, peuvent se lire en pendant de l'extrait de la lettre longuement citée ci-dessus. En effet, si Golubkina a fortement été impressionnée par la sculpture assyrienne du British Museum, il est fort possible qu'elle ait passé du temps à regarder en particulier les reliefs, avec leurs nombreux personnages et animaux. Il n'est donc pas si surprenant d'observer entre ces derniers (par exemple, les chevaux de la frise de *La chasse aux lions d'Assurbanipal*) et le relief *Chevaux* en 1909 (fig.374) une parenté possible. Le très bas-relief, rare jusqu'ici chez Golubkina, réapparait encore dans les *Chiens* de 1913 (fig.376a), ou encore dans *Le spectacle* de 1913 (fig.376b)[833]. Les deux premières œuvres sur pierre renforcent l'aspect plan du support par la bichromie entre un relief sombre et un arrière-plan blanc resté vide, faisant encore davantage ressortir les lignes du dessin, chose à laquelle on n'est pas vraiment habitué chez Golubkina. Clin d'œil supplémentaire à l'Antiquité, c'est incarnant le personnage d'Œdipe qu'elle représente le comédien Sandro Moissi (fig.377), toujours en bas-relief, en 1913. Le titre tout autant que la volonté de laisser l'œuvre comme

[832] Golubkina était, on le rappelle, restée assez longtemps à Paris en 1904 et en était revenue avec une bonne maîtrise du travail sur le marbre. On doit déduire de la présence de deux de ses œuvres au Salon d'Automne de 1908 qu'elle réalisa à nouveau un court séjour en France, où d'après le livret elle résida, sans doute pour une courte durée, chez le Dr. Metchnikoff.

[833] Dans cette œuvre, six personnages masculins sont représentés de dos. Seuls les grands contours apparaissent, et les membres comme les mains ou les crânes sont volontairement déformés, mais un effet de profondeur est ici tout de même sensible, ce qui en fait une œuvre à part dans les reliefs de Golubkina.

inachevée, ou plutôt marquée par le passage du temps avec une pierre écorchée, érodée, font de cette œuvre une des plus explicitement liées aux temps archaïques de Golubkina. C'est cependant le bas-relief *Le spectacle* qui servira d'illustration à la couverture du livret de la seule exposition personnelle de Golubkina en 1915, au profit des blessés de la guerre. Ainsi, la référence à l'Antiquité peut être le fait de sculpteurs dont la production ne l'aurait pas forcément laissé soupçonner. Golubkina est toutefois à mettre en rapport avec d'autres artistes novateurs de ce temps, notamment Matveev et Konënkov, ce qui sera fait un peu plus loin.

Nous avons avec Boris Korolëv un autre point de vue sur le rapport aux musées et aux expositions visitées lors d'un voyage à l'étranger. Korolëv, né en 1885, a tout d'abord engagé des études de sciences naturelles, avant que son activité révolutionnaire dans les années 1904-1905 ne le pousse à passer un temps dans la clandestinité, ou à l'étranger, avant qu'il ne se lance dans la pratique artistique au sein ateliers privés de Mariâ Blok et Ivan Maškov à Moscou. Entre ses deux voyages en Europe occidentale, en 1910 puis en 1913, il étudie auprès de Volnuhin à l'École de peinture, sculpture et architecture. Son parcours nous intéresse d'autant plus que ses voyages à Paris mis à part, il passe sa vie et sa longue carrière à Moscou[834]. Les rares lettres envoyées depuis Paris montrent assez bien son rapport à l'art occidental et aussi à l'art plus ancien, et éclairent parfois ses recherches formelles à son retour en Russie.

Son voyage de noces le conduit en Europe occidentale au printemps 1910. Dans une lettre de Paris datée du 21 avril, il relate ses différentes visites : le jour même, c'était Notre-Dame et l'extase devant l'architecture gothique, ses chimères et ses ornements :

> « Le gothique, aussi bien que la sculpture du Moyen-Âge et de la Renaissance, ont vraiment exercé sur moi une grande impression. À Munich aussi il y a un superbe musée du Moyen-Âge barbare et de la Renaissance. Il n'y a presque que des statues de la Vierge, de Jésus et des saints, et des bustes en bois. Et de tout cela se dégage une certaine simplicité et une certaine naïveté de l'expression, des forces, de l'individualité »[835].

Pour ce qui est des sculptures du Louvre, il écrit uniquement à propos de l'impression envoûtante provoquée par la vision de la *Vénus de Milo* : il arrête sa lettre avant d'en avoir dit davantage, non sans avoir souligné la beauté des œuvres picturales de Léonard de Vinci[836].

Le Salon parisien de 1910 provoque un certain étonnement chez le sculpteur, en ce qui concerne tant la quantité des œuvres, et notamment des sculptures, que leur taille, souvent imposante. Le nombre de projets de monuments l'impressionne – pour un Russe de 1910, une

---

[834] KOROLEV B.D., *Iz literaturnogo nasledià. Perepiska. Sovremenniki o skul'pture.*, M, Sovetskij hudožnik, 1989, p. 14.
[835] *Ibid.*, p. 69.
[836] *Ibid.*, p. 70-71.

aussi grande profusion des monuments publics est quelque chose de tout à fait incroyable – mais il comprend rapidement les raisons de ces phénomènes : « Le plus remarquable est que tous les meilleurs travaux, ou tous ceux qui sont plus ou moins réussis, sont achetés par le gouvernement »[837]. On ressent en creux, à lire Korolëv, toute la difficulté de mener une carrière de sculpteur en Russie eu égard à la faiblesse des commandes, en particulier impériales, et ce même dans les années 1910.

Mais au-delà de ces déclarations quasiment sur le vif, c'est sa manière de sculpter qui est modifiée par les impressions que lui laissent certaines des œuvres entrevues à Paris, mais qui ne sont pas celles mentionnées par sa correspondance. Il suffit pour s'en convaincre de regarder ses œuvres de novice, réalisées entre 1908 et 1910 (*Danseuse, Agenouillée* fig.378 et 379) en comparaison de celles postérieures à son voyage à Paris. Ainsi, la *Figure masculine nue*, esquisse datant de 1910 (fig.380), révèle la fascination exercée par Rodin. Korolëv avait déjà pu se familiariser avec les œuvres de ce dernier à travers les reproductions éditées dans la revue *La Toison d'or* dans les années qui précèdent son premier voyage à Paris. Sans qu'il en ait fait état dans sa lettre, son séjour en France a très certainement été l'occasion d'admirer les œuvres du maître, en particulier la figure d'*Adam*[838] qui semble avoir largement inspiré la *Figure masculine nue.* C'est sans doute l'une des premières fois qu'en Russie une sculpture à figuration humaine donne à voir un corps aux membres volontairement coupés, ici les bras. Même Golubkina, qui s'avère pourtant la plus influencée par Rodin, n'utilise pas ce procédé avant 1912 (*Homme assis,* 1912, *Torses de femmes,* 1913, fig.155 et 381). Aussi curieux que cette apparition tardive puisse paraître, on pourrait objecter que l'œuvre de Korolëv en question n'est qu'une esquisse. Mais il reprend le procédé par la suite, dans certaines de ses œuvres, en particulier après son deuxième séjour en Europe occidentale.

Au cours de ce dernier, qui le mène à la fois en France, en Italie et même en Espagne, Korolëv écrit à nouveau d'une longue lettre qui montre l'évolution qui a été la sienne, notamment au contact de l'art contemporain accessible dans les capitales artistiques étrangères. Son point de vue est que, pour réaliser quelque chose de grand en art, il faut à la fois une vie (civile et artistique) pleine et dynamique, mais aussi une certaine assise artistique sur le passé, c'est-à-dire pouvoir s'appuyer sur de grandes réalisations ou de grands courants esthétiques de ce qu'il appelle une « grande ère ».

---

[837] *Ibid.*, p. 70.

[838] Rodin n'a exposé au Salon de la S.N.B.A. de 1910 qu'un *Torse de femme* en plâtre, qui a également les membres et la tête coupés, et deux bustes en bronze.

> « Mais qu'est-ce qu'il y a de plus proche de notre époque ? Toutes ces écoles évanescentes. Des forces se sont exprimées, et l'art préraphaélite est né – mais c'est bien plutôt un style qu'un art. Puis les impressionnistes et les décadents, pauvres enfants de la ville moderne. On les regarde, et on se sent horrifié (…). Tu ressens aussi, avec quelle justesse magistrale Rodin crée ses corps tendus nerveusement, avec quelle précision Cézanne crée ses paysages, avec quel sens de la caractérisation Matisse crée ses femmes (…). Ils éclosent dans les musées, au milieu des grands monuments de l'art et en même temps dans la boue des usines, ils s'inspirent des échos des instincts terrestres, et des saletés, et de la stérilité du quotidien de la ville myope. Ils ne disposent pas d'une véritable liberté pour le développement de leurs forces »[839].

Et Korolëv de poursuivre dans une longue diatribe contre les villes modernes, industrielles, qui selon lui entravent le génie des artistes :

> « Retiens seulement les noms et les écoles. Baudelaire, les Goncourt, Huysmans, Richard Strauss, les impressionnistes, Pissarro, Matisse, Maillol et Debussy. Leur art, à tous, est un art de la rue, des foules et des cabarets, des lieux du chaos furieux, dans laquelle est encastrée la vie parisiennne (…). Les villes se rient bien des Grecs, des Italiens, des Faust, Démons, ou des Antokol'skij (…). C'est aussi sans espoir que Verlaine, Verhaeren et Carrière ont employé leurs forces à les maîtriser, demeurant enfermés dans leurs murs, ou que Gauguin a fui vers des forêts authentiques et des gens authentiques, tout en chérissant son âme de Parisien. Les demi-mesures ne peuvent aider »[840].

Les jugements peuvent ici paraitre bien sévères. Ils sont ceux d'un homme qui, déçu par la politique conservatrice et répressive qui avait succédé en Russie aux espoirs révolutionnaires de 1905, cherchait dans l'art quelque autre grand dessein à réaliser, et ainsi remédier à sa profonde amertume. Cependant, ces extraits issus d'une très longue lettre de juin 1913 sont de nature à éclairer certaines des orientations nouvelles prises par le sculpteur à partir de cette date. Ce n'est plus, ici, sous l'influence de Rodin que se place Korolëv, bien que son jugement envers lui soit toujours largement favorable. Mais, dans son aspiration à la nouveauté, le sculpteur balaie d'un revers de la main les courants artistiques comme l'impressionnisme, dont il faut rappeler que le développement en Russie n'était pas si ancien, et le décadentisme encore bien ancré dans certaines arcanes picturales russes. On ressent néanmoins une certaine indulgence de Korolëv en ce qui concerne la sculpture en particulier, du côté de deux artistes déjà disparus, le Russe Vrubel' et aussi Paul Gauguin, en particulier dans les tentatives de ce dernier de s'extirper de la civilisation urbaine et industrielle.

Cet état d'esprit va aboutir à des œuvres profondément transformées. Trois œuvres de 1914 montrent ces changements. Ce sont d'abord le *Torse féminin* (fig.382) et la *Femme de pierre* (fig.383) qui attirent l'attention. Dans la première de ces deux œuvres, Korolëv a conservé le principe d'une représentation du seul torse, à l'exclusion des bras, des jambes et de la tête, prolongeant avec davantage de radicalité la démarche entreprise dans la *Figure masculine nue*

---

[839] Lettre du 3 juin 1913, dans KOROLEV B.D., *Iz literaturnogo nasledià. Perepiska. Sovremenniki o skul'pture.*, *op. cit.*, p. 74-75.
[840] *Ibid., p.* 76-77.

de 1910. Mais ici, la nervosité de la surface et la tension musculaire ont été remplacées par une plus grande frontalité, une certaine symétrie et des formes à peine esquissées, le tout étant destiné à donner le sentiment d'une sculpture teintée d'archaïsme. Le titre de l'autre œuvre, *Femme de pierre*, résonne de façon beaucoup plus significative en Russe : « *Kamennaâ Baba* ». Le terme *Baba* peut certes signifier, de façon familière, la femme, mais les « Femmes de pierre » désignent aussi les Balbals, ces représentations féminines en pierre typiques de certains peuples anciens d'Asie centrale, comme les Scythes, notamment dans les steppes du Kazakhstan ou dans l'Altaï.

Dans les deux cas, tout se passe comme si, effectivement, Korolëv cherchait une source de revitalisation de son œuvre à travers des arts éloignés dans le temps ou l'espace. La « baba » trouve sa source dans un « ailleurs » qui, à la différence de celui de Gauguin mais pourtant dans la même optique, se trouve dans le pays même de l'artiste, un ailleurs à la fois temporel et géographique. La facture grossière, la simplicité du geste et du vêtement, renvoient à cette naïveté évoquée par le sculpteur dans les musées européens d'art ancien. Bien sûr, il est impossible ici de ne pas penser aux céramiques de Vrubel', artiste visiblement respecté du sculpteur, avec ses personnages inspirés du folklore russe immémorial, ou encore des sculptures de bois de Konënkov imprégnés des légendes sylvestres. La nouvelle manière de Korolëv semble donc bien aux croisements de plusieurs mondes artistiques, ceux observés dans les musées et les salons occidentaux, notamment depuis la découverte de Rodin, et ceux qui sont davantage liés à la Russie, par la recherche d'inspirations plus lointaines, qu'elles soient à rechercher du côté des temps anciens russes – le *Sacre du printemps* a été dévoilé, il est vrai, l'année précédente – ou de la sculpture archaïque au sens le plus imprécis du terme.

Néanmoins, les recherches de Korolëv ne sauraient se limiter à ces figures féminines. On peut pour clore le propos mentionner la *Figure masculine – Construction* de 1914 (fig.384). Reprenant quasiment le même titre que son œuvre « rodinienne », le sculpteur lui adjoint ce substantif révélateur d'un nouveau centre d'intérêt. Si l'on retrouve dans ce corps certaines des caractéristiques de la *Figure masculine nue* de 1910, comme l'absence de bras ou la tête penchée, en revanche le style est tout à fait différent. Le visage n'est plus qu'esquissé, comme si la tête était composée de trois triangles (les deux côtés du visage et le dessus du crâne). C'est la même impression triangulaire qui émane du reste du corps, la lumière étant séparée nettement par l'arête centrale qui parcourt la tête, le torse et les deux jambes du personnage représenté. Tout porte à croire que Korolëv a aussi trouvé matière à renouvellement dans les recherches plastiques des sculpteurs actifs à Paris, autour par exemple de la question du

cubisme en sculpture, lors de son voyage de 1913. Mais il faudra attendre l'après-guerre pour que ces différentes tendances, entraperçues au retour de son voyage, ne s'expriment pleinement dans les réalisations des premières années d'après la révolution.

D. Les reliefs décoratifs monumentaux, champ d'expérimentations

Par ailleurs, et pour revenir au domaine du relief sculpté, les façades de Saint-Pétersbourg sont également le lieu d'un renouvellement des formes utilisées pour la décoration des bâtiments. On l'a vu, une certaine diversité des productions dans le domaine prévaut dans les années 1900 et 1910. Si l'essor du « style russe » dans l'architecture des années 1870 et 1880 puis « néo-russe » à partir des années 1890 a laissé peu, voire pas de place à la sculpture, en revanche le développement du « style moderne », équivalent russe de l'Art nouveau, sollicite davantage les sculpteurs, sans toutefois arriver à la profusion qu'on peut observer dans autres pays d'Europe. L'exemple le plus fameux en est les reliefs réalisés par Nikolaj Andreev pour l'Hôtel Métropole à Moscou (1899-1905, fig.385), projet de l'architecte Walcott auquel participent plusieurs artistes de renom, notamment Vrubel' et Golovin pour les céramiques décoratives. Si les représentations imaginées par Vrubel' restent inspirées par l'univers légendaire proprement russe auquel l'artiste était habitué depuis ses premiers pas à Abramcevo au début des années 1890, en revanche les reliefs d'Andreev ont des caractéristiques Art nouveau bien plus affirmées. Prenant pour thème les saisons, Andreev en profite pour donner à voir une succession de personnages, le plus souvent féminins, légèrement vêtus de voiles ou parfois nus, brodant sur le thème de l'amour, opposant le printemps de l'âge d'or avec le sombre hiver. La thématique des saisons est évidemment l'occasion de développer des motifs végétaux qui viennent ajouter leurs courbes à celles formées par les corps sinueux des personnages.

C'est sans doute l'une des premières fois qu'Andreev adopte ce style. En effet, après ses premiers pas à l'École de peinture, sculpture et architecture, sa manière oscillait entre le naturalisme tardif proche des ambulants (pour sa sculpture de genre notamment) et une nervosité proche de celle de Trubeckoj, qui s'exprimait davantage dans ses portraits. Son premier voyage à Paris en 1900 et sa découverte de l'art français pourraient l'avoir poussé à transposer les motifs décoratifs de l'Art nouveau dans ses travaux de l'Hôtel Métropole. Mais si influence il y a eu, elle ne s'exprime guère qu'ici. Dans la plupart de ses autres œuvres, on ne sent pas vraiment un engouement pour cette tendance avant les premières bacchantes de

1905, soit tout de même plusieurs années après son retour à Paris, et de toute façon il va évoluer rapidement vers une manière beaucoup plus stylisée et simplifiée après 1908.

Autre exemple de collaboration entre architecte et sculpteur dans la tendance « style moderne », cette fois-ci à Saint-Pétersbourg, le bâtiment de la Typographie Berezin (1905-1906, fig.217), dont le jeune Vasilij Kozlov (1887-1940) est chargé des bas-reliefs de la façade. Là encore, alternance et répétition des silhouettes féminines et motifs végétaux rythment la façade. Cela pourrait paraître surprenant, dans la mesure où Kozlov vient à peine de sortir de l'Académie des arts dans laquelle, avec son désormais fréquent collaborateur le sculpteur Leopold Ditrih (1877-1954), il avait suivi les enseignements de Beklemišev. L'institution n'était pas, comme on le sait, très propice à l'éclosion de ce nouveau style, et dans cette mesure on doit voir cette réalisation de Kozlov comme un affranchissement des préceptes reçus[841].

Pour autant, il semble que les reliefs antiquisants sont encore majoritaires et de qualité diverse. On peut ainsi citer les travaux de Âkov Troupânskij sur l'hôtel particulier Polovcov en 1913 (fig.211), où les poses des personnages, majoritairement de face ou de profil, les accessoires, les gestes, les drapés parfois compliqués, rappellent l'art grec des frises de l'âge classique. On sait peu de choses, du reste, du séjour de Troupânskij en Italie, où il étudie à l'Académie napolitaine de 1899 à 1901 : tout laisse à penser qu'il a dû passer dans les grands musées italiens, mais aucune source, à notre connaissance, ne l'atteste. Les collections du musée archéologique de Naples ont pu fournir à Troupânskij des modèles d'art romain et grec. Les drapés et les attitudes des personnages de sa frise pétersbourgeoise peuvent rappeler certains reliefs décorant les sarcophages romains du musée, comme celui d'Achille avec les filles de Lycomède, ou encore le relief d'Orphée et Eurydice (IIe siècle). C'est en tout cas une hypothèse bien plus probable que de penser que les œuvres antiques présentes dans les collections de l'Ermitage aient pu avoir un impact sur la création du sculpteur, dans la mesure où peu offrent une analogie avec elle ; le drapé de quelques statues romaines, comme la *Romaine priant* (Ier siècle), ou la *Femme* (première moitié du IIIe siècle) peuvent rappeler les bas-reliefs de Troupânskij, mais le fait est que les collections italiennes sont bien plus fournies en la matière.

Les reprises de modèles classiques anciens ne sont pas l'apanage de Troupânskij, car certains autres sculpteurs qui, paradoxalement, n'ont pas effectué de séjours académiques à l'étranger,

[841] D'autres reliefs auraient pu servir d'exemple, notamment dans la rue *bolšaâ morskaâ* à Saint-Pétersbourg, sur l'hôtel Mindovskij à Moscou, malheureusement les noms des auteurs n'ont pas été retrouvés.

sont aussi marqués par la référence antique dans les reliefs qu'ils effectuent pour certaines demeures privées de la capitale russe. On peut commencer par citer Aleksandr Gromov (1880-1968) qui, dans le cadre d'un « artel de sculptures et de décorations de Saint-Pétersbourg », est en charge de la décoration de quelques façades de la ville dans les années 1900 et 1910. S'il se borne la plupart du temps à la création de simples motifs décoratifs, le plus souvent végétaux, il s'essaie aussi parfois aux bas-reliefs représentant des figures humaines. C'est là qu'intervient une certaine propension à l'imitation des reliefs antiques. Si Gromov n'a pas effectué de voyage d'études ou d'exposition à l'étranger, en revanche on peut très certainement lui attribuer une certaine connaissance des grands chefs d'œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance. Deux exemples suffiront à nous en convaincre. Le premier est le modèle, réalisé par Kuznecov mais imaginé par lui, de deux figures masculines censées prendre place sur la façade du bâtiment de la Banque de Sibérie situé perspective Nevskij (1909-1910, fig.215 et 291). La position des deux personnages rappelle de façon évidente le tombeau de Julien de Médicis à Florence, tout comme l'insistance sur leur musculature charpentée. Peut-être est-ce l'arc de cercle architectural dans lequel sont insérées les sculptures qui, reprenant celui qui supporte les deux sculptures de Michel-Ange, a inspiré l'artiste. Mais on peut remarquer plus généralement que plusieurs éléments architecturaux de la façade de la banque sont de nature à évoquer le tombeau : les pilastres surmontés d'un chapiteau corinthien, les volutes présentes au-dessus des vases décoratifs, l'alternance des lignes horizontales et courbes pour les linteaux des fenêtres sont autant d'allusions possibles à la chapelle Médicis.

C'est dans la renaissance du style néoclassique de l'architecture russe qu'il faut replacer le bâtiment dans son ensemble, imaginé par les architectes Boris Giršovič et Marian Lâlevič. Si ce dernier a visité l'Italie et l'Allemagne entre 1902 et 1903, en revanche Giršovič n'a pas fait de séjour long à l'étranger. Mais si le style particulier du bâtiment reprend certaines des formes habituelles du classicisme, c'est aussi à un autre architecte qu'on le doit. En effet, la Banque commerciale de Sibérie n'est pas le premier bâtiment dont la façade soit tout de granit : à quelques dizaines de mètres, Fredrik Lidval, architecte suédois mais ayant passé toute sa carrière à Saint-Pétersbourg, s'est vu chargé de l'édification du bâtiment d'un autre établissement, la Banque d'Azov et du Don (1908-1909, fig.290), dont la façade de granit est également représentative d'un néoclassicisme teinté de moderne. En ce qui concerne les reliefs, on retrouve Vasilij Kuznecov à l'œuvre notamment pour la frise qui parcourt le premier étage de la façade. Les représentatons à l'antique des personnages, nus ou en toges, sont fort éloignées de celles de Troupânskij. Ici, les figures et les corps sont beaucoup plus

austères, massifs, les visages impassibles sont tous semblables. La monumentalité qui se dégage des reliefs fait écho à celle du bâtiment, en accentuant une horizontalité de la façade plus habituelle à Saint-Pétersbourg que la verticalité exprimée par la colonnade de Lidval. Les médaillons sculptés au niveau du quatrième étage, et qui représentent les parties du monde, sont volontairement archaïsantes, grossièrement taillées dans la pierre. L'Afrique, représentée par une figure égyptienne de profil, en est exemplaire. Mais la massivité de la musculature des corps masculins sur la frise inférieure, tout comme les quelques motifs floraux qui parsèment l'ensemble, se détachent quelque peu de la référence antique, et on va retrouver cette caractéristique chez d'autres sculpteurs. Ainsi, avec les reliefs de Kozelskij pour la façade du bâtiment de la Seconde société de crédit mutuel de Russie (1909, fig.216), on trouve à la fois une volonté de simplifier les formes avec une femme représentée assise, de profil, revêtue à l'antique et portant une grappe de raisins, évoquant vaguement l'Antiquité archaïque par le thème et par ses formes très laconiques, mais aussi des figures masculines nues serrées les unes contre les autres qui évoquent davantage celles de Kuznecov. C'est le même esprit qu'on retrouve dans les décorations réalisées par Razumovskij pour l'hôtel Rozenštein (architecte Belogrud), constituées de couples de figures disposées symétriquement sur les panneaux rectangulaires disposés de part et d'autre des chapiteaux de la façade, et de statues alignées au sommet de l'édifice. La frontalité et la régularité des formes, bien que certaines des poses des personnages marquent systématiquement des torsions du corps sur les reliefs, tente de donner à l'ensemble un aspect monumental, contrebalancé il est vrai par les diverses additions stylistiques architecturales qui caractérisent le haut du bâtiment.

Il faut encore dire un mot d'une autre œuvre de Kuznecov, constituée par les bas-reliefs de la façade de la maison de rapport Markov (construite par l'architecte Ŝuko), qui date de la même période. On y retrouve un curieux mélange d'archaïsme et d'aspects plus modernes. Les motifs qui ornent les pilastres se donnent à voir en effet comme des reliefs d'une grande simplicité, avec des visages de face ou de profil semblables à des masques, et quelques motifs ornementaux plutôt caractéristiques de la Renaissance, tout comme les ornements des soutènements du balcon. Mais les frises tranchent avec ces décorations. Elles figurent symboliquement la musique, la danse, et curieusement la cuisine (fig.388), à travers des personnages nus, ou habillés à l'antique.

Là encore le caractère laconique des représentations des personnages est frappant, mais au caractère musculeux des corps ont succédé des surfaces plus lisses, parfois même des déformations anatomiques, et à la verticalité des figures une plus grande sinuosité des lignes

de l'ensemble par le jeu des gestes, des bras, des objets qui parcourent l'œuvre. La représentation du bélier à la droite de la première frise apporte une coloration archaïsante, alors que, juste à côté, un personnage nu, de dos, semble représenter un serveur tenant un plateau chargé de nourriture, la serviette sur le bras. Les danseurs et les musiciens qui tiennent leurs instruments à bout de bras rythment la frise et renforcent l'impression de mouvement. On aurait bien pu être tenté de rapprocher ces reliefs de ceux de Bourdelle pour le théâtre des Champs-Élysées, cependant ils lui sont antérieurs de quelques années. Par conséquent, la question de l'inspiration de Kuznecov mérite d'être posée en d'autres termes. Ce n'est en effet qu'en 1911 que le sculpteur réalise son premier voyage à l'étranger, en direction de l'Italie où lui a été confiée la réalisation de la frise pour le pavillon russe de l'exposition de Rome[842]. Tout comme Gromov, il n'a pas d'expérience à l'étranger avant ce court séjour. Pourtant, ses réalisations montrent quelques convergences avec certaines tendances de la sculpture décorative occidentale, et il faut dire que le genre d'œuvres à laquelle nous avons à faire ici est fort différente de tout ce qu'on peut alors trouver dans la sculpture en Russie de façon générale. De fait, il semble bien que ce soit le rapport à l'architecture qui détermine alors les choix du sculpteur. En effet, c'est du côté des architectes que l'on trouve de plus évidents rapports avec l'art occidental. Depuis le début et surtout le milieu des années 1900, on assiste du côté de l'architecture, et notamment de Saint-Pétersbourg, à un mouvement général de simplification des lignes, de lisibilité des structures, de géométrisation des décorations qui tend à s'éloigner des tendances du « style moderne » (autrement dit, l'Art nouveau russe), notamment à travers une porosité accrue entre les architectes russes et les tenants occidentaux de cette nouvelle approche. Ainsi, dès 1902 se tient à Moscou une exposition d'architecture et d'industrie architecturale qui fait la part belle au nouveau style, avec par exemple des membres de l'école de Glasgow, ou encore des individualités fortes comme Olbricht[843]. Des architectes comme Lidval, Šehtel, ou Walcot (lui-même natif d'Odessa mais d'origine britannique), sont en contact fréquent avec les architectes d'Europe de l'ouest, et adaptent certains préceptes de ces derniers à leurs travaux moscovites et pétersbourgeois. Il nous semble donc qu'il faille plutôt chercher de ce côté l'origine des renouvellements observés chez Kuznecov, d'autant que le frère du sculpteur, Aleksandr Kuznecov (1877-1954) était lui-

[842] KARPOVA O., « La sculpture monumentalo-décorative de Saint-Pétersbourg des années 1900-1910: Vasilij Kuznecov », dans *Iskusstvo skul'ptury v XX veke problemy, tendencii, mastera očerki materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, Moskva, 2006*, Moscou, Galart, 2010, p. 41.

[843] Voir notamment à ce sujet Jean-Michel LENIAUD, *L'art nouveau*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'Art et les grandes civilisations 39 », 2009, p. 480.

même architecte, et porté sur l'architecture industrielle et les constructions en béton armé[844]. L'influence de ce milieu, et des architectes en général, est plus que probable dans certaines des réalisations du sculpteur.

On pourrait ainsi comparer les œuvres déjà évoquées de ce dernier avec un certain nombre de ses autres réalisations contemporaines. Par exemple, les reliefs de l'Institut municipal de Saint-Pétersbourg « Pierre le Grand » (1911, fig.215) sont à cet égard fort différents du reste de son œuvre. Le sculpteur s'adapte au caractère néo-baroque de la façade avec des sculptures qui, telles le buste du souverain à la manière d'un Rastrelli, sont de cette veine, approchant même parfois le néo-rococo avec ses petits angelots. En revanche, les deux œuvres qui ornent l'hôtel Mertens sur la perspective Nevskij, bien que datant exactement de la même période, sont d'une nature opposée : la figure féminine assise qui trône en haut de la façade, tout comme l'ours qui prend place dans la cour intérieur du bâtiment, se caractérisent au contraire par un grand laconisme des moyens. C'est que le bâtiment s'inscrit au contraire dans la même tendance que ceux de la Banque de Sibérie, de la Banque de l'Azov et du Don ou la Seconde société du crédit mutuel qui, il faut le souligner, emploient toutes trois le granit ou la pierre grise comme matériau de prédilection. Ainsi, la diversité de la production de Kuznecov à la même période, c'est-à-dire entre 1908 et 1914, semble répondre à la diversité des choix architecturaux dans lesquelles elle s'inscrit, et les renouvellements observés dans certains de ses reliefs ne peuvent être séparés de ceux portés par les architectes de la nouvelle génération.

Cette dernière remarque est d'ailleurs valable pour bien d'autres sculpteurs. Par exemple, après ses allusions à Michel-Ange, Gromov réalise des reliefs bien davantage marqués par l'Antiquité pour la façade de l'hôtel Stern, à Saint-Pétersbourg, avec notamment des processions de chars qui évoqueraient certaines des frises du Parthénon, n'était la très grande simplification des personnages et des postures : mais rappelons que, d'une part, Gromov n'est pas à proprement parler un sculpteur de formation, et que d'autre part il est peu probable qu'il ait pu voir de ses yeux les fragments du British Museum.

De la même façon, dans le cas de Kozlov et Ditrih, à côté des reliefs d'inspiration Art nouveau que nous avons mentionnés à propos de la maison Berezin, on trouve des motifs qui sont très éloignés de cette esthétique. Ainsi, les quelques reliefs de l'immeuble de la compagnie d'assurances « Salamandre » en 1909, qui représentent l'animal éponyme mais aussi des jeunes femmes vêtues et environnées de voiles, sont d'un tout autre registre, tout

[844] Elena Andreevna BORISOVA et Grigorij Ûr′evič STERNIN, *Art nouveau russe*, Paris, Éd. du Regard, 1987, p. 378.

comme ceux de l'immeuble de la banque Vavel'berg par l'architecte Peretâtkovič (1912-1913, fig.386) qui, quant à eux, montrent un goût affirmé des deux sculpteurs pour les formes plus archaïsantes rappelant certaines créations de Kuznecov. On peut remarquer une tête de lion qui n'est pas sans rappeler celle réalisée par Vrubel' au début des années 1890, avec la symétrie et la géométrisation des formes tout à fait saisissantes, mais aussi des masques grimaçants. Le bâtiment de tendance néo-classique tout de pierre grise s'inscrit dans la lignée de ceux décorés précédemment par Kuznecov, et les reliefs, eux aussi, s'y adaptent donc, confirmant le rôle de l'architecture dans certaines des évolutions vers des formes tantôt archaïsantes, tantôt stylisées, toujours simplifiées, avec une absence d'arrière-plan et une insistance sur la planéité caractéristiques d'une partie de la production de ces sculpteurs.

II. Rodin et la sculpture russe : une influence marquante mais polarisée

Nombreux sont les sculpteurs russes de la période 1900-1914 qu'on a rapprochés de l'influence de Rodin, parce qu'ils auraient été ses élèves. On a distingué dans la partie précédente les quelques artistes qui avaient pu le voir dans son seul véritable exercice pédagogique à l' « Académie Rodin », ceux qui ont bénéficié des « consultations » du maître, et les deux qui ont travaillé chez lui comme praticiens (Sud'binin et Nikoladze). La question de l'apport de tous ces sculpteurs éventuellement influencés par Rodin sur les évolutions de la sculpture russe au début du XXe siècle a déjà été, comme on le sait, largement étudiée par de nombreux historiens de l'art russes, soit dans le cadre d'études monographiques, soit dans des études plus globales sur les relations artistiques franco-russes ou la question des styles artistiques comme l'impressionnisme ou le symbolisme en Russie. Il ne s'agit donc pas ici de révolutionner le point de vue sur la question, mais plutôt d'en donner un aperçu le plus précis possible, avec les rectifications et nuances qui s'imposent.

A. Le cas d'Anna Golubkina à Paris

L'artiste la plus étudiée en ce sens est Anna Golubkina. C'est elle qui, la première, va trouver Rodin à Paris et s'abreuve de ses conseils et remarques. Elle en a laissé un témoignage dans ses lettres, et son œuvre très riche permet d'étudier l'étendue de sa perméabilité à l'influence du sculpteur français. On a eu tendance à voir en elle l'artiste russe la plus marquée par sa rencontre avec Rodin. L'historiographie récente a cependant tendance à nuancer l'apport de

Rodin dans la production artistique de Golubkina, notamment Ol'ga Kalugina dans la monographie qu'elle lui a consacrée en 2006[845] : en effet, le second voyage de la sculptrice à Paris (1897-1900), celui qui correspond à ses rencontres les plus fréquentes avec Rodin, se produit à une époque de sa vie où elle est déjà une artiste au sens plein du terme, ayant terminé sa formation à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, puis à l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg. Ce ne sont donc pas tant les aspects techniques du métier de sculpteur qu'elle vient chercher en France – même si c'est lors de son troisième voyage à Paris qu'elle viendra apprendre la maîtrise de la taille du marbre – mais plutôt des fondements proprement artistiques, un air nouveau pour sa création, pas seulement au contact de Rodin, mais de tout le monde artistique parisien. Elle visite activement les musées d'art ancien, les expositions pour en nourrir sa vision du monde, et y trouver une sorte de confirmation des choix qu'elle avait déjà commencé à faire dans sa création.

Plus concrètement, Kalugina avance que c'est surtout son individualité et sa personnalité artistique que Golubkina est venue chercher à Paris, à une époque où l'art russe tente de redéfinir son identité entre aspirations propres au terreau russe et recherche de la nouveauté à travers les modèles stylistiques ouest européens[846]. Durant son deuxième séjour, Golubkina expose trois œuvres au Salon de la S.N.B.A. de 1899, *Vieillesse, Portrait de Balbiani* (fig.387) et *Tête d'enfant*.

Le langage plastique de ces œuvres, notamment les deux premières, a évidemment beaucoup en commun avec Rodin. Si l'on s'en tient au buste de Balbiani, il n'a en effet pas grand-chose à voir avec la sculpture de portraits telle qu'elle est alors majoritairement pratiquée en Russie, en tout cas parmi les sculpteurs proches des sphères académiques. Mais si l'on considère les quelques portraits que Golubkina avait réalisés avant d'arriver à Paris, on constate que sa présence à Paris n'a pas apporté de modifications majeures à sa façon d'aborder le genre. Dès le début des années 1890, elle avait par exemple réalisé le portrait de P.S. Golubkin, et surtout *De Fer* (fig.153), en 1896-1897, représentation d'un ouvrier. On y trouve déjà l'écart volontaire par rapport à la ressemblance au modèle par le jeu des libertés avec l'anatomie, et surtout la tendance à donner à voir des individus déjà marqués par la vie, des personnages chargés d'une biographie souvent en lien avec la souffrance sociale. C'est d'ailleurs après son premier court séjour à Paris qu'elle réalise cette œuvre, alors qu'elle est avec sa sœur Aleksandra parmi les aides bénévoles d'un hôpital ouvrier de province. Le fil rouge de la

[845] Ol'ga KALUGINA, *Skul'ptor Anna Golubkina: opyt kompleksnogo issledovaniâ tvorčeskoj sud'by*, Moscou, Galart, 2006, 245 p.
[846] *Ibid.*, p. 70-75.

plupart de ses œuvres futures se comprend dans son contact avec les masses laborieuses et souffrantes de son pays, classe sociale dont elle faisait elle-même partie.

C'est avec cette idée en tête qu'il convient d'aborder la *Vieillesse* (fig.158), qu'on peut rapprocher de Rodin parce que le modèle utilisé a été le même que celui de *Celle qui fut la belle heaulmière*[847]. La thématique du corps vieilli, décharné, de la mort qui vient est commune, et sans doute on peut rapprocher les deux œuvres de ce point de vue. Mais le traitement diffère, et le propos même semble légèrement divergent : alors qu'on a chez Rodin, à la suite de François Villon, la tristesse face au temps qui corrompt ce qui a autrefois été beau, la sculpture de Golubkina donne davantage le sentiment de la résignation, du retour du corps de la vieille à une position propre aux nourrissons, avec les yeux mi-clos qui scellent la destinée. On est d'ailleurs plus proche ici de la *Femme accroupie* destinée d'abord à la *Porte de l'Enfer* que de la *Belle heaulmière*, ou encore de la *Misère* de Desbois.

B. Une influence discontinue

La position de Kalugina consistant à présenter le rôle de Rodin vis-à-vis Golubkina comme l'un de ceux qui ont permis la confirmation de sa personnalité artistique préexistante est éclairante. Le contact avec Rodin aura été fondamental dans sa trajectoire d'émancipation des schémas artistiques plus traditionnels. Si l'on en revient par exemple à son œuvre *Vieillesse,* on n'en trouve pas d'équivalent en Russie avant qu'elle ne la donne à voir dans l'exposition de *Mir Iskusstva* en 1901. Le thème de la fuite du temps avait pourtant été abordé par certains sculpteurs, et notamment par Zaleman, professeur à l'Académie, dans *Il Tanto affaticar che giova* (fig.347), où la figure d'un vieil homme allongé marque l'action inexorable du temps sur le corps. Pourtant, la facture reste sagement académique dans la représentation du corps, bien loin des audaces de Golubkina dans *Vieillesse*. C'est donc elle qui introduit la conjonction entre le symbolisme du sujet, sans prétexte littéraire comme Zaleman, et les libertés avec l'anatomie, les exagérations expressives.

Nous trouvons dans la production postérieure de Golubkina des souvenirs de certaines œuvres marquantes de Rodin. Deux œuvres de 1903 tendent en ce sens. Il s'agit premièrement de *L'homme qui marche* (fig.154), une des rares statues en pied qu'elle ait réalisée, qui emprunte la position des membres inférieurs, en marche mais avec les pieds posés à plat, du *Saint Jean*

[847]*Ibid.*, p. 68, et Aleksandra ŠATSKIH, *Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury konca XIX - načala XX veka. Dissertacia na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniâ*,MGU, 1986, p. 55-56.

Baptiste. La ressemblance s'arrête pourtant là, si l'on prête attention par exemple au rendu de la musculature, qui ne recherche pas l'aspect organique de l'œuvre de Rodin mais plutôt l'effet de masse, de construction générale. Contrairement au Français, Golubkina ne donne pas de sujet à son œuvre, sinon celui d'un simple homme qui marche[848], avec son visage familier et contemporain.

Plus saisissante est la deuxième œuvre, *Tête de femme* (fig.389), qui représente seulement le visage du personnage émergeant d'un bloc de marbre vertical, rappelant ainsi certaines des œuvres de Rodin où le motif surgit seulement en partie de la pierre, comme dans *La pensée*. À vrai dire, on retrouve cette manière de faire dans plusieurs œuvres des années suivantes, qui ont toutes en commun d'être en marbre, et de s'inscrire plus précisément dans le registre symboliste : *Captifs* de 1908 (fig.390), *Enfant,* de 1909 (fig.391), *Deux* de 1910, *Endormis* de 1912 (fig.392). Ils manifestent une certaine continuité avec le vase *Brouillard* de 1899 (traduit en marbre en 1903, fig.161), issu de la période parisienne de Golubkina, qui a puisé alors dans cette veine des inspirations pour l'avenir. Mais cela concerne une partie seulement de son œuvre, qui est pour le reste essentiellement constitué de bustes, de reliefs ou même de sculptures décoratives. Seul le marbre est employé pour les thématiques symbolistes, alors que, on s'en souvient, ce n'est pas auprès de Rodin qu'elle en a appris les subtilités, mais auprès d'autres sculpteurs lors de son troisième voyage à Paris.

Faire de Golubkina une élève de Rodin, qui aurait introduit sa manière en Russie, est donc éminemment réducteur. Les multiples directions que prend sa création à partir de son retour à Moscou doivent beaucoup à ses propres centres d'intérêt et désirs d'expérimentations : les sujets politiques, le travail sur les matériaux comme le bois, l'admiration pour l'art plus ancien découvert dans les musées d'Europe, notamment l'art de l'Égypte (*Vieille femme,* 1908, fig.370) ou celui de Michel-Ange (fig.393)[849] donnent un caractère très protéiforme à sa création. C'est d'ailleurs un trait partagé avec quelques-uns des principaux acteurs des renouvellements fondamentaux de la sculpture russe de l'Âge d'argent, à savoir Sergej Konënkov, Aleksandr Matveev et Nikolaj Andreev.

[848] Le titre en russe, *Идущий,* se traduirait littéralement par « marchant ».

[849] Le *Travailleur* de 1909 ressemble fort à une conjonction entre la conscience de classe de Golubkina et le souvenir des torsions du maître florentin, de la *Victoire*, des *Esclaves* ou de l'allégorie du *Jour* dans la chapelle Médicis.

C. Golubkina et Trubeckoj : un rapport différent à la sculpture occidentale

Cependant, lors de ses premiers pas sur la scène artistique russe après son retour de Paris en 1900, c'est surtout à Trubeckoj que Golubkina est associée. La proximité relative de leur manière de sculpter aux yeux des spectateurs et critiques de l'époque en fait deux représentants des renouvellements apportés à la plastique russe par le biais des influences occidentales. Le terme d'« impressionnisme » est quasiment absent de la critique russe en ce qui concerne la sculpture, mais la coïncidence frappante de l'apparition au grand jour, en Russie, de ces deux maîtres au même moment – Trubeckoj arrive en 1897 et expose dès 1898, Golubkina expose pour la première fois en 1898 un *Satyre* de ses premières années de création, mais surtout à la Société des amateurs d'art de Moscou à partir de 1899, et aux expositions de *Mir Iskusstva* à partir de 1900 – les associe dans l'esprit des contemporains.

Ils ne se sont pourtant pas croisés, et la possibilité que Golubkina ait visité l'Exposition universelle de 1900[850] est hautement hypothétique. Si l'on y ajoute la frontale opposition dans la construction de leur formation artistique, Trubeckoj s'étant tenu à l'écart de toute académie, au profit de quelques maîtres d'atelier mais surtout d'une progression autodidacte, le rapprochement des deux artistes ne résiste guère à un regard plus approfondi.

Le style de Trubeckoj a déjà été abordé dans la première partie, ainsi que l'influence qu'il a pu avoir sur les premières œuvres de Domogackij et Matveev. Le genre du portrait qui est en partie renouvelé par les statuettes de Trubeckoj s'inscrit dans une veine qui est bien différente de celle des portraits de Golubkina. Le choix de se consacrer exclusivement à des bustes et non à des statuettes comme Trubeckoj est déjà un premier point de divergence. Golubkina, dans pratiquement chacun de ses portraits, tend à supprimer tout ce qui peut rappeler les détails du quotidien, costumes, chapeaux, accessoires, tout ce qui fait en somme la spécificité de Trubeckoj. Il est d'ailleurs remarquable que lorsqu'il choisit la forme du buste pour l'un de ses portraits de Tolstoï, le russo-italien le représente jusqu'à la taille, avec les mains sur les hanches, de façon à insister sur la tunique paysanne portée par l'écrivain dans les dernières années de sa vie. C'est que, dans ses représentations, l'expression de l'individualité et de l'identité profonde du modèle lui importe bien moins que de saisir l'instantané, le contingent d'une position, d'un mouvement, d'un geste ou d'une expression, et d'inscrire la silhouette dans une belle composition d'ensemble qui soit harmonieuse de quelque point de vue qu'on la

[850] La date de son retour à Paris n'est pas très claire : fin 1899 ou 1900, et une incertitude demeure sur la possibilité qu'elle a eu de visiter l'exposition universelle. On préfèrera penser ici qu'elle est revenue en 1899, pour présenter ses œuvres parisiennes le plus vite possible, dès l'exposition de la Société des amateurs d'art de Moscou qui se tient fin 1899-début1900.

regarde[851]. Ces aspects d'instantanéité, d'insistance sur ce qui s'apparente à des scènes de genre, tout comme l'attention portée au rôle de la lumière dans l'expression du mouvement ou des frémissements de la surface, tout ceci tend à définir ce qu'on pourrait rapprocher d'une sculpture impressionniste.

Les œuvres de Golubkina sont loin de s'inscrire dans l'ensemble de ces caractéristiques. Les portraits n'ont pas pour but de saisir un instant éphémère ; ils ont, comme on l'a dit, vocation à représenter des personnages « à biographie », pas forcément des gens illustres, mais des personnes que la vie a marquées d'une façon ou d'une autre, d'où le refus de l'instantanéité. Le buste de Lermontov (fig.394) est peut-être le seul où apparait une partie de costume d'époque, contrairement à celui de Marx (fig.395) ou à ceux des intellectuels contemporains, comme le symboliste Andrej Belyj (fig.396) ou encore le mécène Morozov. Ce n'est pas le cas non plus du *Gouverneur* (fig.397), personnage issu du *Revizor* de Gogol, qui aurait pu donner lieu à représentation pittoresque avec costumes et accessoires d'époque (comme par exemple, dans le bas-relief ornant le piédestal du monument Gogol par Andreev, fig.398), mais qui se contente de fixer un type humain, une personnalité entière et durable. C'est peut-être finalement le refus de la caractérisation de l'époque ou des détails du quotidien non seulement dans ses portraits, mais aussi dans toutes ses autres œuvres, qui manifeste le plus fidèlement les acquis de Rodin ; on se souvient en effet que les seules scènes de genre dans l'œuvre de Golubkina sont antérieures à son expérience parisienne, notamment le relief humoristique *La lettre* (fig.399). C'est ce qui la différencie sans doute le plus nettement de Trubeckoj et de ses émules.

Il reste un point auquel sans doute les deux artistes portent en commun une attention soutenue : c'est le rapport de l'œuvre à son environnement et au rôle de la lumière et des effets de clair-obscur sur la surface des sculptures, tout en les conduisant, on va le voir, à adopter des solutions différentes en la matière. Ol'ga Kalugina souligne que pour Troubeckoj, les statuettes créent « la possibilité de représenter de façon plus étendue les contacts [de l'œuvre] avec l'espace environnant »[852] : autrement dit, la question de l'inscription de la sculpture dans l'espace est centrale chez Trubeckoj, et se traduit par une multiplicité des points de vue sur l'œuvre. Rien de tel chez Golubkina, puisque ses œuvres se caractérisent la plupart du temps par une certaine frontalité. C'est le cas de la majorité de ses portraits notamment, mais la réduction du nombre de points de vue possibles est plus tangible encore

[851] A ce sujet voir notamment Ol'ga KALUGINA, *Russkaâ skul'ptura Serebrânogo veka Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, Moscou, Buksmart, 2013, p. 170-178.
[852] *Ibid.*, p. 170.

dans certaines de ses œuvres des années 1900. Ainsi, *La motte* de 1904 (fig.400), qui était au départ conçue comme un vase, se transforme en un simple relief justement parce que l'artiste refusait que le spectateur puisse en faire le tour, les jeux de lumière sur des figures contraintes étant mieux perceptibles de face. Ce qui est évident pour les deux *Cariatides* en bois de 1911 (fig.401 et 402) est aussi présent pour le *Feu* de 1900 (fig.403 et 404), composé d'une *Figure masculine* et d'une *Figure féminine pour cheminée*. Le point de vue est en quelque sorte imposé par l'auteur, dans la mesure où un des côtés des sculptures n'est quasiment pas travaillé, l'objectif étant que, qu'un feu soit allumé dans la cheminée ou non, l'effet de lumière dansant sur les personnages accroupis se fasse sur l'un des côtés, en l'occurrence plutôt le dos, tandis que le ventre et les jambes, emprisonnés au cœur des bras croisés, constitue avec lui un contraste bien plus sombre[853]. Ces figures, qui sont parmi les plus proches de Rodin, ont été réalisées dès le retour de Paris, et sont fort éloignées de l'esthétique de Trubeckoj, ce qui invite à nuancer le rapprochement que certains contemporains ont pu voir entre les deux artistes. Mais peu à peu la personnalité artistique de Golubkina va s'approfondir, partir dans des directions différentes qui, bien évidemment, doivent pour certaines beaucoup moins à Rodin à mesure que le temps avance.

D. Les apports français de Golubkina aux sculpteurs russes

Si Trubeckoj, professeur – souvent absent – à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou, a réussi à transmettre certaines de ses approches à des élèves dans les années qui ont suivi son arrivée en Russie, la question de l'influence des apports de Golubkina aux sculpteurs russes de sa génération après ses voyages à Paris reste à poser. Tout au long de ces années, et même après la révolution d'octobre et les transformations des institutions artistiques qui en ont été la conséquence, elle a considéré la transmission artistique aux jeunes générations comme une des composantes fondamentales de son rapport au métier de sculpteur. Elle a donc eu beaucoup d'élèves : mais contrairement à Trubeckoj ou aux autres grands sculpteurs de la même période, son activité pédagogique s'est essentiellement adressée à de très jeunes gens, voire à des enfants, et elle n'a jamais eu d'élèves adultes[854], si bien que son influence auprès des autres sculpteurs ne peut être recherchée par ce biais.

[853] *Ibid.*, p. 57-58 et 171.
[854] Voir partie 2.

Dès qu'elle rentre en Russie après son second voyage à Paris, Golubkina travaille énormément à la production de nouvelles œuvres et les donne à voir dans différents salons de Moscou et aussi de Saint-Pétersbourg, notamment durant la période 1899-1903 puis, après son dernier voyage en France, autour de 1908-1914. Elle a tout d'abord l'occasion, sinon le devoir, de présenter un échantillon étoffé de son travail à la Société des amateurs d'art de Moscou, qui avait été un de ses mécènes pour ses séjours à Paris. Peu de sculpteurs y furent présents : on n'y trouve en effet, cette année-là, que Volnuhin avec un *Guitariste* et un certain Badlanov sur lequel on n'a aucune autre information. Mais en 1902, on peut noter la participation d'Andreev, lui-même déjà passé par Paris, et Domogackij, qui se caractérise alors par l'influence artistique de son professeur Trubeckoj.

Plus importante est sa participation aux expositions de *Mir iskusstva*, notamment en 1900 et 1901. Les autres sculpteurs qui y envoient leurs œuvres sont plus éminents : Vallgren, Trubeckoj (dès 1899), Antokol'skij, Ober, Matveev (en 1903 seulement). Pour ce qui concerne les quatre premiers, ils ont en commun leur relation privilégiée avec l'étranger, valorisée par les organisateurs de la société et notamment Dâgil'ev et Benua : Vallgren n'est pas russe et est installé de longue date à Paris, Trubeckoj et Ober ont passé de longues périodes à l'étranger, tout comme Antokol'skij (en Italie notamment) qui avait en plus l'avantage de plaire à l'autre mécène de la revue, Mariâ Tenišëva, par son retour aux légendes nationales avec ses sculptures en majolique. Si chacun d'entre eux, à l'instar de Golubkina, participe aux renouvellements du début du siècle dans la sculpture russe, en revanche on ne peut pas chercher parmi eux des émules de la sculptrice. Le seul que l'âge sépare des autres participants est Aleksandr Matveev : mais le jeune homme, qui n'est pas encore allé à l'étranger, est encore sous l'influence de son maître à Moscou, Trubeckoj.

De la même façon, les sculpteurs qui gravitent dans les mêmes cercles que Golubkina après son dernier voyage, dans le cadre notamment des expositions de l'Union des artistes russes (sorte de version moscovite de *Mir iskusstva* après le départ d'un certain nombre d'entre eux de la société pétersbourgeoise), sont tout autant qu'elle-même passés par des séjours à l'étranger : Šervud, Stelleckij, Kustodiev, Ober, Rauš von Traubenberg, Sud'binin, Koënkov. Le cas des deux derniers sera discuté plus loin, mais on aurait du mal à trouver dans les œuvres maladroites du peintre Kustodiev, ou dans le *Leonard de Vinci* de Stelleckij (fig.270), des traces de l'influence de Golubkina et, *a fortiori,* de Rodin. Stelleckij, d'ailleurs, s'illustre en 1907-1908 à l'occasion de l'exposition de l'Union des artistes russes avec une série de trois statuettes portraits qui tendent davantage à faire de lui un émule de Trubeckoj.

Finalement, tout se passe comme si Golubkina, à son retour de Paris, rentrait dans des cercles artistiques où sa manière d'aborder la sculpture ne trouvait pas véritablement d'écho direct auprès de ses collègues, soit qu'ils aient déjà affirmé une certaine personnalité artistique, soit que Trubeckoj ait déjà pris toute la place en tant que mentor d'une partie des jeunes générations de sculpteurs. D'ailleurs, la bienveillance générale de Golubkina envers le travail des autres sculpteurs, comme par exemple le mari de sa très proche amie Nina Simonova, Ivan Efimov, semble lui avoir interdit de vouloir les influencer d'aucune manière[855]. On ne saurait avancer toutefois que l'influence de Golubkina fut nulle, comme en témoigne un exemple frappant : lorsqu'en 1912 elle sculpte *L'homme assis* (fig.155), œuvre dans laquelle, chose rare chez elle, elle coupe le bras du modèle, Nikolaj Andreev lui emboîte le pas dès l'année suivante avec le *Combattant Kaŝeev* (fig.405). La facture est très proche, tout comme la composition d'ensemble. Or, même s'il s'agit d'une œuvre fort éloignée dans le temps de leurs séjours parisiens, on ne saurait dénier une certaine proximité de cette sculpture de Golubkina avec Rodin, dont l'idée est reprise par Andreev. Mais il semble néanmoins que ce soit davantage dans les discussions et les échanges d'égal à égal avec ses collègues sculpteurs qu'il faille chercher le rôle de Golubkina auprès d'eux, comme on le verra plus loin, mais en tout cas elle ne parait pas avoir été pour la sculpture russe celle qui aurait transmis les préceptes de Rodin.

E. Les autres portes d'entrée de Rodin en Russie :

Il convient cependant de rappeler que si elle est sans doute la plus importante du point de vue des développements de la sculpture russe de l'Âge d'argent, Golubkina n'a pas été la seule à revenir en Russie après avoir fréquenté Rodin. Le remarquable travail de recension de tous les sculpteurs russes qui ont de près ou de loin été en contact avec Rodin effectué par Aleksandra Šatskih en 1986[856] nous offre la possibilité de mesurer les conséquences que cette rencontre a pu avoir sur leurs œuvres lorsqu'ils reviennent en Russie. On se trouve cependant confronté, dans le cadre de ce travail, à deux problèmes : d'abord, beaucoup d'entre eux vont rester en

[855] Nina Simonovič-Efimova, artiste proche de Golubkina, rapporte à ce sujet une anecdote révélatrice : alors que la sculptrice était en pourparlers avec un architecte qui lui proposait une collaboration sur des projets d'arts « de la rue », destinés aux passants, mêlant l'architecture et la sculpture – chose qui n'était pas pour déplaire à Golubkina – l'architecte en vient à critiquer l'ensemble des sculpteurs russes contemporains tout en faisant l'éloge de son interlocutrice. Cette dernière interrompt immédiatement les discussions, outrée qu'on dénigre ainsi le travail de ses collègues. « Qu'est-ce qu'il veut, celui-là ? Des Michel-Ange ou quoi ? », rapporte-t-elle à Simonovič-Efimova. Sourde aux éloges, l'artiste manifeste ainsi son respect aux autres sculpteurs russes. Nina SIMONOVIC-EFIMOVA, *Zapiski hudožnika: sbornik*, Moscou, Sovhudožnik, 1982, p. 207.

[856] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*

France, ou retourner tardivement en Russie (comme Hakop Gûrdžan en 1914), et donc se dérober quelque peu à notre étude. Ensuite, les œuvres produites par ces sculpteurs ont bien souvent disparu et demeurent difficiles à trouver en reproduction.

Cependant, certaines des remarques émises dans cet ouvrage peuvent être reprises à notre compte, ou bien discutées. Parmi les « élèves » de Rodin, on a par exemple retenu que Leonid Šervud avait lui-même assisté aux cours de « l'Institut Rodin » en 1900. L'affirmation selon laquelle le sculpteur se détourne totalement de la sculpture de genre à partir de ce moment-là, poussé en cela par les préceptes de Rodin, est à prendre avec précaution. Sans avoir accès forcément à la reproduction de toutes ses œuvres postérieures à son voyage à Paris, on s'aperçoit que les titres de celles qu'il envoie aux différentes expositions ne sont pas dépourvues d'une certaine appétence pour les sujets teintés d'ambulantisme, comme *Troïka, Lait et Faim,* ou encore des sujets très prosaïque comme *Seigle* ou *Raisin,* titres qui ne sonnent pas terriblement rodinien.

Mais Šervud affirme quant à lui qu'il a réussi à adopter certains des principes du maître, notamment dans ses portraits, en s'efforçant, dit-il, de « pénétrer dans l'essence plastique intérieure [des modèles] pour y trouver une analogie matérielle avec les phénomènes spontanés de la nature – dans la pierre, l'eau, le feu etc… »[857]. Si l'on s'en tient aux œuvres connues de Šervud (parmi lesquelles nous manquent, malheureusement, les bustes des années 1900), et notamment ses nombreux monuments, comme celui de l'amiral Makarov à Kronstadt (fig.306), et même ses bustes plus tardifs comme celui de Radyšev (1918, fig.406), on aura de la peine à y découvrir les aspects véritablement issus de la rencontre avec l'art de Rodin. Le plus prudent serait sans doute ici de conclure que, si influence il y a eu, alors elle n'a pas été très durable dans la production du sculpteur. On pourrait en dire autant de Nikoladze, qui a pourtant été un temps praticien de Rodin : les monuments dont il obtient la commande dans l'Empire russe, essentiellement en Géorgie, sont bien loin de l'esthétique de Rodin.

Il en va de même pour Domogackij, lequel affirme dans ses souvenirs que c'est justement Rodin qui, dans le domaine du portrait, l'a éclairé à un moment où il sentait la nécessité de se défaire de l'influence de Trubeckoj, et c'est, encore une fois, dit-il, dans le domaine du portrait que cela s'est fait le plus sentir. Domogackij date ce changement de 1907, c'est-à-dire de son deuxième séjour à Paris, celui qui marque surtout sa découverte de Rembrandt Bugatti.

[857] *Ibid.*, p. 63-64. La citation est tout aussi trouble en russe : « старался проникнуть в их внутренную пластическую сущность, найти их материальную аналогию в стихийний явлениях природы – в камне, воде, огне и т.д. ».

Il avait déjà effectué une visite de Paris au moment de l'exposition universelle, mais le déclic n'avait alors pas eu lieu chez le jeune artiste[858]. Mais s'il y a une évolution dans ses portraits, c'est sans doute quand il quitte peu à peu les petites statuettes très influencées par Trubeckoj pour passer aux bustes, plus éloignés des habitudes de ce dernier. La *Tête de petite fille* (fig.407) qui correspond à la période parisienne est peut-être plus proche de Rodin que de Trubeckoj, mais on ne pourrait guère sans les indications autobiographiques du sculpteur saisir cette transformation comme telle. Mais surtout, c'est bien plutôt la *Tête de vieille femme* (fig.408) qui se démarque de la période précédente, avec son visage marqué par l'âge, les orbites enfoncées, la mâchoire fuyante. Étant donnée la date, on ne peut savoir ici s'il s'agit, pour le coup, d'une influence de la sculpture de Golubkina, des souvenirs du pavillon de l'Alma en 1900, ou des reproductions des œuvres de Rodin dans la presse russe de l'époque, mais en tout cas le voyage de 1907 ne peut pas avoir été la source du changement.

Trois autres sculpteurs en revanche nous semblent mériter un examen plus attentif, au sens où la part de Rodin dans la définition de leur identité artistique apparaît plus importante que pour les quelques autres que nous venons de citer. Deux Lettons, qui se rencontrent à Paris aux alentours de 1900, fréquentent ensemble les leçons de l'« Institut Rodin » pendant quelque temps : il s'agit de Teodor Zalkalns et Gustavs Škilters, qui retournent en Russie respectivement en 1903 et 1905. Chacun dans sa voie, l'un et l'autre vont donner un certain écho aux préceptes rodiniens à l'intérieur de leurs œuvres. Le buste de Galanissa, du second, date de 1905, et semble devoir beaucoup à Rodin. Škilters est en effet resté très attaché à la technique du modelage, contrairement à son acolyte et à beaucoup d'artistes novateurs qui se sont essayés à divers matériaux. Cette œuvre se fait assez nettement l'écho des portraits de Rodin, et on pourrait en dire tout autant du *Désespoir* de 1911 (fig.409), qui non seulement reprend par son titre certains des sentiments de prédilection du maître français, mais accorde aussi une grande attention au rendu de la souffrance des corps, des chairs, à travers le mouvement des membres qui se déploient de façon compulsive pour tordre la silhouette, qu'au premier abord on pourrait croire sans tête. Si certaines de ses œuvres d'avant-guerre ne sont pas redevables directement de Rodin, on peut tout de même constater une certaine continuité dans une grande part de sa production, surtout dans une veine symboliste ou expressive sensible dans les titres des œuvres qu'il expose en Russie entre 1907 et 1913 : *L'adieu, Tête d'expression* (1907), *Figure de femme debout – La Souffrance, Figure assise – réflexion, Rêve* (fig.410), *Illusion* (1913). C'est en revanche plutôt dans les marbres de

[858] *Ibid.*, p. 86.

Zalkalns qu'il faut rechercher l'influence de Rodin. Ses bronzes sont en effet teintés parfois de genrisme (*Andrûša,* fig.411), voire d'une manière proche de Trubeckoj *(Portrait de Vera Arnoldova,* fig.412), mais les œuvres en marbre, que ce soit le *Relief* de 1908 (fig.413) ou un *Buste* de 1911 (fig.414), en ce qu'ils donnent à voir des fragments de corps ou un visage émerger d'un bloc de marbre à peine dégrossi, rappellent de façon évidente le maître français. Il est frappant de constater que ces traces rodiniennes dans la sculpture russe sont le fait de sculpteurs marqués par leur aspect périphérique : d'une part parce que tous deux sont d'origine lettone – et ils contribueront pour une large part à l'émergence d'une sculpture nationale après la guerre – mais aussi parce que leur formation, puis leur carrière, se font au sein d'institutions telles que l'Institut Stieglitz à Saint-Pétersbourg où Škilters enseigne à partir de 1905, ou l'école artistique secondaire d'Ekaterinburg, où Zalkalns est professeur de sculpture, et non au sein de l'Académie impériale ou de l'École de Moscou. Ainsi, davantage tournés vers le mouvement du *style moderne* dont l'Institut Stieglitz fut un des grands centres, ils auront sans doute été moins tentés par les évolutions des sculpteurs plus proches de *Mir iskusstva* ou de l'*Union des artistes russes,* et ainsi moins détournés de leurs expériences parisiennes que certains de leurs collègues russes.

Reste le cas de Serafim Sud'binin, ce Russe que Rodin cite à plusieurs reprises dans sa correspondance[859]. Il s'agit tout de l'un des sculpteurs russes qui fréquente Rodin le plus longuement et le plus intensément, ayant été un de ses praticiens durant de longues années. Son œuvre est cependant assez protéiforme, et ne se ressent pas exclusivement de l'influence de Rodin. En effet, beaucoup de ses œuvres du début de sa carrière, à savoir les premières années du siècle, s'inscrivent davantage dans les inspirations de l'art nouveau, tant en ce qui concerne la facture que les sujets : les aspects extrêmement décoratifs des œuvres telles que *La colère* (fig.415), le *Faune* de 1906 (fig.416) ou le bizarre fantastique des *Monstres endormis* (fig.417) ne doivent rien à l'univers de Rodin, pas plus que la figure contrariée du *Pêcheur* de 1903 (fig.418) qui est plus proche du réalisme. Mais beaucoup d'œuvres de Sud'binin, notamment toutes celles qui sont liées d'une façon ou d'une autre à la Russie, sont le fruit des commandes qu'il recevait ou des opportunités professionnelles qu'elles pouvaient représenter. Depuis Paris, où il réside de façon permanente, il est en contact avec des clients russes, ou même avec ses amis du monde artistique et théâtral, ce qui lui donne notamment l'occasion de réaliser un certain nombre de portraits de personnalités ou d'une clientèle plus privée (*Sobinov, Skrâbin, Šalâpin, Gorki* et bien d'autres, fig.418 et 419).

[859] Auguste RODIN, *Correspondance de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1985, vol. 3, p. 182 et 203.

Si certains de ses portraits sont assez convenus et sans originalité (*Portrait d'un homme,* inconnu, 1910) ou reprennent le genre en vogue de la statuette-portrait, avec ou sans animal de compagnie (voir les deux versions du portrait du grand-duc Mihail Aleksandrovič, fig.420), d'autres en revanche s'inspirent des portraits de marbre de la même période par Rodin, sur le modèle du buste qui se détache d'un bloc de marbre (*Portrait du grand-duc Giorgij Maksimilianovič, Portrait de la Princesse Caroline Murat,* et deux *Portraits de femmes* non identifiées, le tout autour de 1910, fig.421 et 422). Lors de ses apparitions dans les salons russes des années 1909-1914, Sud'binin offre un large aperçu de sa production, exposant des marbres, des bronzes, des œuvres en granit, dans les genres du portrait, des scènes religieuses (*Le Christ et la femme adultère, Le Christ au désert*), des sujets dont le titre fait plutôt penser à la veine symboliste (*Réflexion, Jeunesse,* fig.423). Sud'binin expose également en 1911 à Saint-Pétersbourg un portrait de Rodin, dont on ne sait pas exactement s'il s'agit d'un des bustes (fig.424), les plus proches finalement du modelage rodinien, de l'hommage au maître sculptant le *Balzac* (fig.425), ou de la statuette en bronze (fig.426), mais il est certain que l'artiste entend bien se distinguer aux yeux du public grâce à sa relation avec lui.

Il s'agit d'une période où, il faut s'en rappeler, de plus en plus de commanditaires russes réclament leur buste à Rodin. Il était dès lors habile de la part de Sud'binin de donner à voir ses productions s'inscrivant dans la même veine, de façon à obtenir lui aussi des commandes auprès de clients éventuels en Russie. Mais dès les années suivantes, c'est une autre opportunité que saisit le sculpteur en exposant de plus en plus les effigies des danseuses et danseurs des ballets russes, notamment Karsavina et Pavlova interprétant le *Lac des cygnes* : la commande de ces œuvres par la manufacture impériale de porcelaine lui faisait miroiter une source de revenus supplémentaires, en plus d'accroitre sa notoriété. Cependant, jamais Sud'binin ne s'est contenté de ces petites statuettes, et, sur le même thème des ballerines de l'opéra, il a pu suivre quelquefois une veine plus rodinienne. En effet, outre les petite statuettes de Pavlova, Sud'binin immortalise la danseuse au moment de *La mort du cygne,* à la fois dans un buste mais aussi dans un relief où la tête de l'artiste semble s'enfoncer dans les rugosités du marbre (fig.427).

Si la pratique de Sud'binin auprès de Rodin, notamment dans ses travaux en marbre, a donc pu influencer certaines des facettes de son talent, il n'en reste pas moins que ses productions

sont tellement variées[860] qu'il ne faudrait pas voir en lui non plus un « passeur » de Rodin en Russie, bien qu'il se joigne aux quelques sculpteurs qui reprennent certains des traits caractéristiques de ses portraits traduits dans le marbre.

Un dernier mot, pour finir, à propos d'une autre façon pour Rodin de jouer un rôle dans les évolutions de la sculpture russe à l'aube du nouveau siècle. Il s'agit évidemment de la reproduction de ses œuvres par la photographie, avant qu'elles n'arrivent elles-mêmes dans les salons russes d'art étranger. Zadkine a par exemple raconté dans son autobiographie en français à quel point les photographies des œuvres de Rodin parues dans un journal russe avaient frappé son imagination, alors qu'il n'était encore qu'un adolescent[861]. Les photographies des œuvres de Rodin circulent également sur un mode beaucoup plus insaisissable au début du siècle :

> « L'Académie se mit à bourdonner comme une ruche en émoi : les photographies du *Balzac* de Rodin circulaient de main en main. Ayant beaucoup entendu parler des débats qui avaient entouré à Paris la nouvelle œuvre de Rodin, nous regardions longuement la grande et aride figure du célèbre écrivain. La tête inspirée redressée, l'entière apparence de ce sage homme de cœur, ce grand corps lourd, caché sous l'ample manteau tombant jusqu'au sol, tout nous faisait forte impression. Oui, la grande âme de Balzac portait facilement, librement la masse du corps dans la statue de Rodin. C'est là que résidait pour nous la signification du célèbre maître. Là où les tenants zélés d'une sculpture lisse, stérile, voyaient une forme « sèche » et « non travaillée », nous trouvions une maîtrise ahurissante, sans laquelle il n'y aurait même pas pu y avoir de discours sur la création du monument dédié au génie. Trois amis, Končalovskij, Ermolaev et moi-même, marchâmes longtemps ce jour-là par les rues et les quais de l'île Vasil'evskij[862], conversant avec feu de l'évènement »[863].

C'est ainsi que Konënkov relate son expérience de la découverte du monument de Rodin alors qu'il est encore à l'Académie, aux alentours de 1900. De fait, il avait déjà pu voir des œuvres de Rodin lors de son précédent séjour à Paris ; mais le *Balzac* semble avoir eu une immense répercussion, d'après ses dires. Certains ont pu voir dans son œuvre *Samson se défaisant de ses liens* (fig.258) comme une traduction de cette forte impression due au Balzac[864]. Le lien est sans doute moins évident que dans le monument moscovite consacré à Gogol par Andreev

---

[860] On a déjà expliqué à quel point, exposant énormément en France, mais aussi en Italie et en Allemagne, Sud'binin donnait à voir une multitude d'œuvres fort différentes entre elles par leurs sujets et leur facture, dans des panels encore plus larges que ce qu'il a pu montrer dans son pays natal.

[861] « Un jour je suis arrivé à copier la représentation d'une sculpture, qui se trouvait dans la *Niva,* figurant une tête attachée à un bloc de marbre et signée Rodine : c'était la tête en marbre de Rodin qui se trouve aujourd'hui exposée au rez-de-chaussée du palais Biron », dans Ossip ZADKINE, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*, Paris, A. Michel, 1968, p. 12. Il s'agit du n°12 de la revue hebdomadaire *Niva* de l'année 1902, où un article consacré au sculpteur est illustré par le tableau de Rodin devant le *Balzac* et *L'âge d'airain,* et par les reproductions de *L'éternelle idole,* de *L'âge d'airain* et de *La pensée*. Il est possible que cette dernière œuvre ait frappé les sculpteurs comme elle avait frappé Golubkina, provoquant la création des œuvres de la même teneur qu'on a évoquées.

[862] Île de Saint-Pétersbourg où se trouve l'Académie impériale des arts.

[863] Aleksandra ŠATSKIH, « Problemy tvorčeskih vzaimozvâzej russkoj i francuzskoj skul'ptury », *op. cit.*, p. 60.

[864] *Ibid.*, p. 62.

quelques années plus tard. Mais outre ces exemples documentés par les souvenirs de Zadkine et Konënkov, il est bien difficile de saisir la place que pouvaient avoir ces photographies dans l'esprit des sculpteurs, car on touche ici à l'ensemble des artistes russes de la période, et non pas seulement à ceux qui ont pu aller à l'étranger. De la même façon, il serait difficile d'établir l'impact de certaines œuvres de Rodin qui ont été exposées en Russie, lors des expositions françaises de 1899 ou lors de celle du centenaire de la guerre franco-russe en 1912[865]. Elles ont peut-être contribué à la connaissance du sculpteur français dans des cercles artistiques et parmi la jeunesse, et peuvent expliquer l'augmentation des départs à l'étranger à cette période, mais ces hypothèses sont trop aléatoires, ou trop peu documentées dans le cadre de ce travail pour être considérées comme solides.

III. Influences croisées de Michel-Ange, Rodin et Maillol chez Matveev et Konënkov

A. Le voyage à Paris, rupture pour Matveev ?

La production d'Aleksandr Matveev et son évolution méritent que l'on s'y attarde de nouveau. Ont déjà été évoquées dans la première partie les recherches de cet artiste, qui l'amènent progressivement à évoluer d'une sculpture proche des conceptions de Trubeckoj au début du siècle vers des œuvres plus épurées, davantage soucieuses des lignes de force et des volumes pleins, aux alentours de 1907. Il a peu été question de Matveev dans l'évocation des séjours de sculpteurs russes à l'étranger, car il ne s'y est jamais véritablement installé pour une très longue période. Néanmoins, il fait partie de ces artistes sur lesquels un simple voyage, au cours duquel il n'étudie pas auprès d'un quelconque maître ou académie, ni n'expose dans un salon étranger[866], a joué un rôle considérable.

Entre la statuette-portrait d'un garçon (*Lev Fëdorovič Žegin-Šehtel,* fig.428) en 1903 au jeune homme *S'éveillant* de 1907 (fig.429), le changement est radical. Il avait commencé à apparaître dès 1905, c'est-à-dire avant le voyage à Paris et en Italie du sculpteur, qui prend place en 1906. Les manifestations des recherches du jeune Matveev vers de nouvelles formes plastiques s'expriment par exemple dans l'*Apaisement* en albâtre dès 1905 (fig.430). Peut-être

[865] « Exposition française des beaux-arts » organisée par la Société de protection des arts à Saint-Pétersbourg en 1899 : statuette de Saint Jean Baptiste, statue *Eve,* buste d'Henri Rochefort ; « Cent ans de peinture française » en 1912, à Saint-Pétersbourg : *Les Néréides, Jeune fille au serpent, Buste de Victor Hugo première idée, Buste d'Eugène Guillaume, Phryné, Buste de Mahler,* toutes en bronze.

[866] Pas même les salles d'art russe du Salon d'automne 1906.

que les spécificités du matériau l'ont amené à se détacher des tendances de ses premières œuvres, et il est vrai qu'à cette période de sa vie Matveev expérimente beaucoup autour de l'albâtre, de la pierre, du marbre, ou encore de la majolique, comme nous l'avons déjà mentionné. Mais certaines œuvres datant d'après son voyage en Europe de l'ouest démontrent une certaine porosité avec des œuvres qu'il ne peut pas ne pas avoir vues lors de son séjour.

Pour prendre un seul exemple, nous pouvons nous attarder sur deux œuvres, à savoir le plâtre du garçon *S'éveillant* de 1907, et le *Jeune homme* en marbre de 1911 (fig.432 et 433). Ces deux œuvres s'inscrivent dans une opposition frontale avec l'ensemble de la tradition académique russe, mais en reprenant et détournant une œuvre des années 1860, le *Garçon au bain* de Sergej Ivanov (fig.434), dont il faut rappeler qu'il fut professeur à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou jusqu'à 1894. Cette œuvre phare de l'artiste, connue de toutes les générations de sculpteurs, notamment moscovites, qui ont suivi[867], est en quelque sorte réinvestie par Matveev dans sa représentation d'un jeune homme en 1907. C'est globalement la même posture corporelle, avec un des bras levés au-dessus de la tête, l'autre davantage ramassé vers le corps, une des deux jambes fléchie. Mais toute allusion à la vie quotidienne est évacuée par Matveev qui, refusant depuis longtemps déjà les carcans de la sculpture de genre, choisit un titre volontairement évanescent, propre à la mouvance symboliste de la *Rose bleue* à laquelle il se rattache. La thématique du passage du rêve à la réalité, du sensible à l'intelligible, de la vie à la mort est certes une des sources d'inspiration importantes de cette période. Mais au-delà de l'inscription dans le symbolisme russe, il est difficile aussi de ne pas voir dans cette œuvre la marque des impressions produites sur Matveev par Michel-Ange et Rodin. Déjà, en 1900, la sculpture de fin d'études de Konënkov pour l'Académie impériale, *Samson se délivrant de ses liens,* ne pouvait se lire sans une allusion à l'un des *Esclaves* du Louvre. Mais ici, Matveev, qui entre Paris et l'Italie a forcément croisé les œuvres du maître, réemploie le deuxième *Esclave* tant dans l'aspect thématique (l'éveil, ou ici la résurrection) que dans l'aspect formel. La préciosité de la posture, les gestes des bras, les yeux clos font le lien entre ces deux œuvres à presque quatre cents ans de distance.

Mais en même temps, c'est aussi de Rodin que Matveev s'inspire peut-être lorsqu'il présente son jeune homme avec une torsion aussi marquée de la nuque, comprimant le profil du garçon sur son épaule et rappelant bien des œuvres du Français, et le *contrapposto* est aussi exagéré

[867] Matveev ne rentre à l'école de Moscou qu'en 1899, en conséquence il n'a pas connu personnellement Ivanov, mais appartient bien à cette génération de Moscovites qui, avec Golubkina, Konënkov et quelques autres ont contribué aux renouvellements de la plastique russe dans les années 1900.

chez Matveev qu'il était délicat chez Ivanov. Tout ce qui était souple et doux chez ce dernier devient forcé et tendu chez Matveev. Cependant, celui-ci s'emploie par la suite à gommer ces musculatures afin d'obtenir des figures dont émane une plus grande sérénité, et pour continuer dans la représentation des jeunes garçons, nous pouvons cette fois-ci comparer l'œuvre de Matveev que nous venons d'évoquer avec le *Jeune homme* en marbre de 1911. Les tensions trop marquées des muscles ont ici disparu, les torsions aussi, tout comme les contrastes de lumière désormais quasiment absents. Matveev s'était déjà intéressé à la représentation du corps sans tensions dans la sculpture pour la tombe de Borisov-Musatov en 1909-1910 (fig.435), la figure allongée lui ayant permis de travailler sur les lignes sans être soumis aux pesanteurs de la position debout. Mais sa réussite est d'y parvenir également dans son marbre de 1911, une œuvre dont la force tient essentiellement à un équilibre entre la souplesse et le synthétisme de la forme sculptée.

Faut-il dès lors voir dans cette évolution de Matveev l'influence grandissante de Maillol ? Il est bien sûr difficile de déterminer ce que Matveev connaissait de la production de ce dernier aux alentours de 1910. Sans doute a-t-il croisé certaines de ses œuvres lors de son voyage de 1906, mais l'absence d'écrits ou de témoignages du sculpteur ou de ses proches à ce sujet ne nous autorise aucune certitude. Maillol n'expose pas en Russie avant 1908, dans les premiers salons de *La Toison d'or,* expositions qui ont également vu à la fin des années 1900 les participations de Matveev (hors catalogue)[868] et ses œuvres ne sont pas reproduites dans *Mir iskusstva* ni dans *Apollon*, deux des rares revues à publier des reproductions de sculptures étrangères[869]. En revanche, *Apollon* évoque le sculpteur dans un article de 1912 consacré à la collection d'Ivan Morozov à Moscou. Ce dernier, à la différence de son concurrent Ŝukin, acquiert des sculptures françaises contemporaines en même temps que des tableaux. Les œuvres *Pomone* et *Flore* figuraient ainsi dans ses collections[870]. Il est néanmoins envisageable de réaliser un rapprochement entre les œuvres de Matveev et celles de Maillol notamment à partir de 1912 (année où sont exposés en Russie le *Coureur cycliste,* le *Portrait du peintre Terus* et une *Figure de femme*), avec un accroissement d'un certain laconisme des moyens dans les productions de Matveev (voir les *Figures féminines* assises, et le *Garçon marchant* de 1912 et 1913, fig.436 et 437). La *Danse des roses* de Joseph Bernard, présentée lors d'une

[868] Valentine VASSUTINSKY-MARCADE, *Le Renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, p.227.

[869] En revanche, il est fort probable que des œuvres de Maillol aient été reproduites dans les pages de *La Toison d'or*, qui n'a malheureusement pas été consultée.

[870] Mihail Morozov, frère aîné d'Ivan, avait pour sa part acquis une réduction en marbre de l'*Ève* de Rodin au tournant du siècle.

exposition d'art français à Moscou en 1912, n'est peut-être pas étrangère non plus à cette évolution : les convergences dans la représentation des corps sont assez frappantes.

Dans son cheminement vers cette maturité qu'il atteint vers 1910-1912, Matveev est donc passé par des axes différents, a puisé à plusieurs sources, russes ou étrangères, contemporaines ou plus anciennes. Mais s'il a pu s'inspirer de Rodin et Michel-Ange pour ensuite s'en écarter, est-ce à dire que le passage par l'étranger de 1906 lui aurait par exemple fait emprunter un détour, l'aurait pour ainsi dire retardé dans une quête qui semblait être la sienne dès 1905 ? Répondre par l'affirmative serait bien entendu céder à une vision bien trop linéaire ou « téléologique » de l'évolution des artistes. Mais cela nous amène à une réponse plus complexe à la question d'apprécier le rôle de l'étranger, au sens large, dans la production sculptée russe de cette période. En effet, il ne s'agit pas de penser qu'un artiste, de retour de Paris et de Rome, en « rapporte » les recherches de Rodin ou de Maillol pour se construire exclusivement autour d'elles, mais au contraire de saisir dans quelle mesure, selon quelles modalités, elles nourrissent la création et les expérimentations de cette période.

Ainsi, pour ne parler pour le moment que de Matveev, il s'avère nécessaire de prendre en considération sa production dans son ensemble plutôt que des œuvres isolées et qu'il est aisé d'inscrire dans la continuité de telle ou telle tendance, comme on vient de le faire.

B. Diversité des productions chez Matveev : la preuve par le bois

En même temps qu'il réalise les œuvres dont on a parlé précédemment, Matveev continue d'explorer d'autres voies. Dès 1906, il avait commencé à travailler sur la sculpture en bois, mais c'est surtout en 1912, lorsque la commande de sculptures du jardin de Žukovskij en Crimée (pour lequel il réalise par exemple son *Jeune homme* de 1911) lui laisse un peu de répit, que Matveev en profite pour tailler trois bustes, un *Jardinier* (fig.438), un *Tailleur de pierres* (fig.190) et un *Jeune homme* (fig.189).

Le retour à la taille sur bois avait été, on le sait, un des aspects marquants de l'évolution de la sculpture russe à partir du milieu des années 1900, avec notamment l'implication de Konënkov, qui dès 1901 (*Portrait du père*) avait montré ses prédispositions, et Golubkina à partir de 1909 (*Esclave,* fig.156). Tous les trois utilisent à intervalles réguliers ce matériau par la suite. Bien sûr, revenir à la taille directe du bois peut être pour un sculpteur russe un moyen de tisser des liens avec les traditions nationales et populaires, celles des paysans-artisans (les *kustarys*) qui façonnaient les décorations sculptées des isbas et des petites figurines ou objets

durant les longues périodes d'hiver. Ce rapprochement avec les traditions, mais aussi avec l'artisanat populaire, a pu jouer un rôle dans les aspirations de Golubkina, sculptrice-paysanne révolutionnaire, tout comme chez Konënkov, issu d'un milieu rural et friand de contes et légendes populaires. Le rapprochement est bien moins évident à faire pour ce qui concerne Matveev, dont l'œuvre ne regorge pas d'intérêt pour les masses laborieuses ou paysannes. D'ailleurs, les seules représentations de travailleurs qui figurent dans sa production avant la révolution de 1917 sont justement ses deux portraits en bois du *Jardinier* et du *Tailleur de pierres,* dont la charge sociale est pour ainsi dire fort réduite.

Ainsi, le travail sur le bois, pour apparaître comme un « retour » aux traditions nationales, n'en est pas moins aussi le fruit d'une réflexion amorcée au début des années 1910 et dans lequel, finalement, les apports étrangers jouent eux aussi un rôle particulier. Mis à part les sculptures sur bois d'Adamson, déjà évoquées, les premières œuvres réalisées dans ce matériau ne sont exposées qu'en 1907 à Paris par Loutchansky, puis pour la première fois dans l'empire russe à Kiev en 1908 par Natalâ Gippius. En réalité, quelques tentatives avaient été faites dès le début des années 1900, avec par exemple Konënkov qui sculpte le portrait de son père en 1901, mais l'essentiel de sa production démarre bien des années plus tard, en 1907.

Entretemps, c'est Golubkina qui s'était appliquée à maîtriser la technique de la taille. On se souvient que son dernier séjour à Paris, entre 1903 et 1904, avait été essentiellement marqué par son apprentissage de la taille du marbre. Sa première tentative dans ce matériau datait de 1902 (*Masque – tête de femme,*fig.439), mais c'est surtout à partir de son retour définitif de Paris qu'elle multiplie les traductions (*Manka,* 1904, *Sancheta*, 1905, *Sidorova* et *Mariâ* en 1906, pour ne citer qu'elles, fig.440 et 441). Tout comme les pensionnaires de l'Académie perfectionnaient leur technique à Rome dans les décennies précédentes, Golubkina va quant à elle chercher des conseils auprès des sculpteurs parisiens. Le fait intéressant est que, en outre de revenir de l'étranger avec des compétences techniques accrues, Golubkina en rapporte du matériel pour sa pratique. La collection de gouges et de divers instruments qui est aujourd'hui toujours exposée à l'atelier-musée de Golubkina à Moscou a été acquise lors d'un voyage de cinq jours à Londres. De plus, la sculptrice se dote également d'une machine à mise aux points valable aussi bien pour le marbre que la pierre ou le bois[871].

Lorsqu'elle revient par la suite en Russie, c'est surtout au marbre qu'elle consacre le plus clair de ses efforts ; sculptant de nouvelles œuvres, ou en traduisant d'anciennes elle-même, elle

[871] Oleg DOBROVOL'SKIJ, *Golubkina*, Moscou, Molodaâ gvardiâ, 1990, p. 199.

élargit de façon étonnante son répertoire de formes, s'illustrant essentiellement dans des portraits (*Nina, Enfants*) ou des œuvres imprégnées d'une visée symboliste (*Captifs, Vieille femme*). Une chose est sûre : la taille directe est un des aspects qui l'intéresse le plus durant cette période, et elle refuse de laisser la traduction de ses œuvres à des praticiens. C'est visiblement en 1909 qu'elle réalise une de ses premières œuvres en bois[872] après son retour de Paris, un buste d'*Esclave*. Il en existe une version en bronze, ce qui nous permet de confronter la version modelée et la version taillée (fig.442 et 443).

La thématique de la souffrance et de l'exploitation est une constante chez la sculptrice, qui utilise ici la figure de l'esclave pour exprimer ce qui lui tient à cœur : mais la version en bois est, pourrait-on dire, plus forte que la version en bronze, grâce notamment à la présence massive du haut du torse du personnage. Ce corps marqué par de larges stries, beaucoup plus visibles que sur le visage ou le crâne, renvoient à la souffrance physique de l'exploité, dont l'expression est, par contrecoup, interprétable ici non seulement comme de la souffrance mais aussi comme un désir de revanche, une rage intérieure qui était sans doute celle de la socialiste Golubkina. Les traits exagérés, la bouche trop grande, la laideur volontaire sont dès lors pour nous bien plus efficaces pour signifier l'intériorité que le visage de bronze, malgré la possibilité plus grande de transmettre les palpitations de la chair.

Le lien entre son perfectionnement relatif au travail sur le marbre, et ses recherches sur la taille directe du bois est confirmé par le récit rapporté par Ivan Bednâkov, chargé par Golubkina de préparer les pièces de bois avant qu'elle n'y traduise ses modèles (il s'agissait, en tout premier lieu, de ses deux cariatides). Lui ayant montré la machine à mise aux points rapportée de son séjour à l'étranger – on est alors dans les années 1909-1910 – Golubkina porte la conversation immédiatement sur ses apprentissages parisiens :

> « J'ai appris à travailler sur le marbre à Paris, auprès de marbriers. Il y avait le père avec son fils. J'ai beaucoup appris auprès d'eux. Ils m'ont montré comment attaquer le marbre, sans pénétrer trop profondément, comment tenir ses instruments et comment frapper avec eux. C'étaient de très bonnes gens »[873].

Il est intéressant de noter que le lien entre taille du marbre et taille du bois, *a priori* fort différentes, est prégnant chez Golubkina, qui passe de l'une à l'autre avec les mêmes questionnements, et en reconnaissant sa dette à son passage par la capitale française.

Mais ce qui nous intéresse ici n'est pas tant ce que l'œuvre exprime pour la carrière de Golubkina, qui se détache progressivement de la seule emprise de Rodin affirmée à partir de

[872] Après la *Pèlerine* de 1902.

[873] Anna GOLUBKINA, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, *op. cit.*

son deuxième voyage à Paris en 1897-1899, mais la façon dont le travail sur ce matériau qu'est le bois a pu avoir des résonnances auprès d'autres sculpteurs. La proximité de cette artiste avec Konënkov s'explique de multiples façons, parmi lesquelles on citera leur passage commun à l'École de Moscou et à l'Académie impériale, leurs convictions révolutionnaires – tous deux avaient activement participé aux évènements de 1905 – et aussi un très fort respect artistique mutuel. C'est ainsi que lorsqu'à la fin des années 1900 Golubkina se remet à la création sur bois, elle en discute beaucoup avec lui. Konënkov rapporte à ce propos une anecdote dans ses souvenirs : la scène se déroule aux alentours de 1910, et Golubkina, alors fascinée par le travail sur le bois, se rend régulièrement dans l'atelier de son ami à Moscou pour le regarder travailler. Il est vrai que ce dernier exerce depuis plusieurs années déjà dans ce domaine, sculptant notamment des personnages de contes et de légendes des campagnes russes. L'ayant observé plusieurs séances, Golubkina se lève et en partant, lui confie qu'il travaille remarquablement bien mais qu'il perd beaucoup trop de temps[874]. Elle lui promet par conséquent de le mettre en relation avec Bednâkov, susceptible de dégrossir les pièces de bois que Konënkov se charge en général lui-même de choisir dans les forêts, afin de lui faire gagner un temps précieux.

Ainsi, les échanges de bons procédés vont bon train entre les artistes malgré les différences considérables entre leurs œuvres achevées. En effet, les productions de Golubkina n'ont pas grand-chose à voir avec les figures légendaires de Konënkov. Ce dernier s'inspire du folklore populaire et des contes traditionnels, un peu comme l'avait fait Vrubel' lorsque, s'essayant brillamment à la technique de la majolique, il représentait des personnages de légendes et contes russes (Sadko, Kupava, Lele, fig.120). Konënkov tient à conserver la forme générale du tronc d'arbre, à inscrire ses personnages dans le milieu naturel qu'ils peuplent dans les légendes champêtres (*Stribog, Staričok-Polevičok,* 1910, fig.186 et 187), et à utiliser parfois la polychromie et l'incrustation.

Mais pour en revenir à Matveev avec ses trois portraits en bois de 1912, les titres de deux d'entre eux auraient plutôt tendance à les inscrire du côté de la revendication sociale de Golubkina : le *Jardinier* et surtout le *Tailleur de pierres,* qui revêtent des aspects formels assez proches. Ce dernier, avec son expression souffrante – front plissé, tête penchée – et son torse strié, n'est pas sans rappeler l'*Esclave* de 1909. Le *Jardinier* est un peu différent, plus géométrisé, mais on note aussi la proéminence de la bouche et des yeux écarquillés, soulignant peut-être le type national ou apportant un aspect primitiviste à l'œuvre. Il s'agirait

[874] Sergej KONENKOV, *Moj vek*, Moscou, Politizdat, 1971, p. 190.

ainsi, pour Matveev, d'adapter sa démarche au matériau, en adaptant pour ainsi dire sa manière. Mais à bien observer sa troisième œuvre, le *Portrait de garçon,* on y retrouve plutôt l'expression apaisée, résignée, de ses habituelles représentations de jeunes garçons assez inexpressifs, au visage fermé, presque endormi. Les pupilles ne sont pas marquées ici, contrairement aux deux autres, et la ressemblance avec le *Jeune homme* en marbre de 1911 est évidente. On se situe donc bel et bien ici davantage dans le prolongement des œuvres de la période 1907-1911 que dans une veine plus proche de celle de Golubkina. Le travail sur le bois n'est d'ailleurs pas retenu systématiquement par Matveev dans les années suivantes : il utilise bien davantage le modelage ou le marbre. Cet aspect de son œuvre fait donc figure d'expérimentation, à laquelle il revient à différentes périodes, sans lui sacrifier sa propre identité esthétique au profit des renouvellements proposés par Golubkina ou Konënkov. L'exemple de l'attrait pour une certaine forme de primitivisme exprimée dans ses portraits en bois de 1912 montre seulement à quel point c'est en interaction avec les autres artistes novateurs de la période que se situent les recherches et les expérimentations de Matveev. Mais il est frappant de constater à quel point ce raisonnement peut être valable pour d'autres que lui.

C. Les sources muttiples de Konënkov

Sans doute plus que quiconque en Russie, Sergej Konënkov a une production sculptée protéiforme. Bien sûr, l'évolution de son style dans le temps est nette, du *Tailleur de pierres* de 1898 (fig.259)marqué par le naturalisme, au *Samson* de 1902 ou aux œuvres de bois à partir des années 1907. Mais il est tout aussi remarquable que ses goûts l'amènent également à mener de façon parallèle des chantiers aux aspects bien différents. Ainsi, alors qu'il prolonge durant toutes les années pré-révolutionnaires son travail sur les effigies en bois dont il vient d'être question, son travail de taille sur le marbre ou la pierre s'engage dans plusieurs directions. Violoniste amateur, Konënkov s'amuse à sculpter deux de ses idoles, Bach et Paganini, en 1908 et 1910 (fig.447 et 448): véritables exceptions parmi les œuvres de cette période, elles frappent par leur étrangeté, surtout la tête de Bach, énorme, encadrée de cheveux rappelant étonnamment de gras serpents, ce qui ne ressemble en rien au reste de ses œuvres.

Mais c'est surtout son voyage de 1912-1913 qui va lui ouvrir de nouveaux horizons : ce n'est pas l'Europe occidentale qui l'attire, mais plutôt les sources même de l'art antique qu'il tient à

aller voir sur place, en Grèce. Commencé par une traversée en bateau de la mer Noire via Istanbul, son voyage l'amène d'abord à Athènes où il reste quelque temps, s'imprégnant des œuvres de l'Acropole et des musées d'art ancien de la ville. Il se rend également à Delphes et Corinthe, avant d'embarquer pour l'Égypte où il parcourt tour à tour Le Caire, Alexandrie, Thèbes, Karnak, Assouan. Mais c'est en Grèce surtout qu'il prend le temps de s'arrêter. Il y travaille à une vingtaine d'œuvres en marbre, dont seulement quelques-unes ont pu être conservées[875]. C'est donc à partir de 1912-1913 que se fait ressentir, pour une petite partie de la production de Konënkov, l'influence de l'art grec ancien. Il y a tout d'abord les sculptures *Eos* et *Kora* de 1912 (fig.195 et 196), avec leurs traits à peine ébauchés, aux surfaces peu saillantes, plus proches de l'art archaïque que des réalisations classiques. Les visages émergent de blocs de marbre juste dégrossis, comme s'il fallait encore souligner ou exagérer la volonté d'affirmation du primitif, tout en se situant dans la même perspective que les personnages de contes évoqués plus haut, qui semblent à peine sortir de leur gangue de bois dont les aurait fait surgir le sculpteur.

Est-ce à dire que l'influence de l'art de la Grèce antique avec lequel son voyage l'a mis en contact direct constitue un tournant dans l'évolution artistique de Konënkov ? Une première réponse consiste simplement à constater que jusqu'à la révolution, il poursuit infatigablement sa production d'œuvres en bois dans le prolongement de ses précédents travaux : l'influence de la Grèce antique, pour réelle qu'elle soit, n'en est donc pas hégémonique pour autant. Cependant, et c'est la deuxième réponse possible, on dénote chez lui une nouvelle tendance dans la représentation des corps féminins nus notamment à partir de 1913. Certains de ses biographes y ont vu un intérêt pour la sculpture grecque de l'époque classique qui aurait succédé à ses goûts plus archaïques[876]. Bien que le changement de manière soit évident, la filiation grecque ne semble pas pour autant primordiale dans la gestation d'œuvres telles que le *Rêve* (fig.449) ou le *Torse* (fig.450) de 1913, tous deux en marbre. Malgré l'usage renouvelé du marbre, les formes féminines bien plus affirmées, les hanches généreuses, les postures même éloignent ces deux œuvres de la référence grecque.

Déjà, en 1907, l'artiste et critique Igor Grabar avait remarqué les nuances de l'attrait de Maillol à travers les œuvres exposées par Matveev et Bromirskij lors de l'exposition de la *Rose bleue* dans article de la revue *Vesy* (*La Balance*) :

> « Bromirskij aurait voulu être et Maillol, et "un grec ancien plastique" [древне-пластичкским греком] et un Égyptien antique, et il n'y a rien de stupide à cela, car Maillol est un excellent

[875] Sergej KONENKOV, *Moj vek*, Moscou, Politizdat, 1971, p. 172-185.
[876] Aleksandr KAMENSKIJ, *S.T. Konënkov*, Moscou, Iskusstvo, 1975, p. 83.

> sculpteur, mais les Grecs et les Égyptiens étaient supérieurs de beaucoup. Mais il n'y a pas pour autant de mauvais goût chez Maillol, ni dans la trivialité mal masquée dont sont imbibées "avec goût" les statuettes de Bromisrkij. Comparé à eux, Maillol n'est qu'un sauvage, un hottentot. Il convient donc de laisser les Égyptiens et les Grecs en paix. Toutes les dernières statuettes de Bromisrkij sont meilleures, évidemment, que celles où il rendait tribut à Trubeckoj et, plus tard, à Antokol'skij, mais tout cela n'est pas de la sculpture. Dans les gauches blocs de marbre du paresseux Matveev, il y a bien davantage de sculpture que dans les terres-cuites à la suspecte habileté. Cependant, je me refuse à les admirer. Et comment pourrait-on admirer ces brimborions alors qu'ici même, au centre de Moscou, au monastère Bogoâvlenskij, se cachent modestement trois œuvres géniales de l'immense sculpteur du XVIIIe siècle Houdon ? »[877].

Au-delà des outrances de Grabar, pétersbourgeois parmi les fondateurs de *Mir iskusstva* et adorateur du XVIIIe siècle français, il est frappant de constater que les jugements esthétiques de l'auteur sont de façon quasi systématique exprimés à l'aune de l'apport étranger, qu'il soit antique, plus récent ou contemporain. Maillol est représenté comme un passeur entre l'antiquité gréco-égyptienne et la sculpture russe symboliste promue par la *Rose bleue*.

Konënkov n'avait pas attendu 1913 pour s'intéresser aux figures féminines nues. Il avait produit dès 1907 une *Femme à genoux* en marbre (fig.451), mais d'une facture bien différente de ses deux œuvres de 1913. Repliée sur elle-même, le visage caché dans les mains, la partie droite du crâne et des épaules à peine extirpée du marbre mal dégrossi, la femme ne donne à voir qu'un dos et des jambes contractés, laissant apparaître en surface les lignes des muscles tendus et quelques plis du ventre. Ayant fréquenté un temps l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg, il se pourrait bien que Konënkov se soit alors souvenu de la seule sculpture de Michel-Ange présente au musée de l'Ermitage, le *Garçon accroupi* (fig.452), quelques années après avoir rendu hommage au maître italien avec son *Samson*. Ce sont des corps bien différents qu'il donne à voir en 1913. Dans *Le rêve,* il reste de son précédent marbre le visage à demi caché dans ce qui subsiste du bloc, renfort symboliste au titre de l'œuvre, au demeurant assez inhabituel dans la production du sculpteur. Mais malgré la position du torse qui, bien qu'allongé, forme une torsion prononcée, ni muscle ni plis n'apparaissent à la surface du corps de l'être endormi. Au contraire, la lumière n'est nulle part freinée brutalement pas des angles abrupts ou des transitions trop marquées, elle glisse sur un ensemble dont les contours sont nets et bien définis. On serait bien embarrassé de trouver ici une référence évidente aux classiques grecs. C'est bien plutôt le *Garçon endormi* faisant office de sculpture funéraire sur la tombe de Borisov-Musatov par Matveev qui est évoqué ici, d'une part avec le symbolisme du thème, d'autre part grâce à la position de la femme qui reprend quasiment à l'identique celle du jeune endormi de Matveev.

[877] *Vesy. Nauc-lit. i kritiko-bibliobiogr. ezemesâcnik*, 1904, n°5, p. 94.

C'est que, peu de temps après son retour de voyage, Konënkov avait pu fréquenter son collègue, au hasard d'un chantier ukrainien à Natal'evka, et bien qu'il confirme dans ses mémoires avoir été largement sous l'influence de sa réception de l'art grec dans les mois qui suivent son retour de voyage, on ne saurait nier l'impression qu'a pu lui faire l'œuvre de Matveev et qui resurgit par exemple dans *Le rêve.*

La même ambigüité se retrouve dans le *Torse* en marbre de la même année. Les bras et la tête tronqués sont un appel évident aux réminiscences de son voyage, et en même temps, les formes du corps, la massivité des hanches contrastant avec un torse qui paraît trop étroit, ne peuvent correspondre aux canons classiques. On serait tenté d'y voir au contraire la porosité de Konënkov aux nouveaux modèles qui sont notamment l'œuvre de Matveev, avec ses *Nymphes* de Crimée (fig.453), par exemple - Matveev étant lui-même un admirateur des œuvres de Maillol, voire de celles de Joseph Bernard dont on a vu que certaines venaient d'être exposées en Russie en 1912. Il est probable que Konënkov, lui-même Moscovite, ait eu connaissance de cette exposition, mais surtout qu'il ait été en contact direct avec les statues de bronze achetées à Maillol par le mécène Morozov peu de temps auparavant.

Ainsi, les répercussions des voyages à l'étranger dans la production de ces sculpteurs, pour indéniables qu'elles soient, n'en sont pas moins enchâssées dans un jeu complexe non seulement de réinterprétations personnelles, mais aussi d'échanges esthétiques et techniques entre les sculpteurs eux-mêmes qui discutent, s'aident, s'inspirent, tentent, poursuivent ou abandonnent diverses approches, comme ce fut le cas par exemple entre Matveev, Konënkov et Golubkina aux alentours des années 1910. Seule l'étude combinée de certains apports précis des séjours des artistes à l'étranger et des interactions possibles entre artistes, ajoutés aux possibles connaissances de l'art étranger à travers les revues ou les expositions, permet de prendre en compte les multiples facettes des progrès de la sculpture russe dans la foisonnante période de l'Âge d'argent.

Chapitre 10 : Les apports étrangers à l'art monumental

Les sculpteurs russes chargés des monuments publics ne sont pas légion dans les années 1870 et 1880. Leurs profils ont déjà été largement évoqués précédemment : on rappellera seulement que la plupart d'entre eux n'ont pas connu de séjour prolongé dans un des pays d'Europe occidentale, que ce soit Mikešin, Opekušin ou encore Šreder. En revanche, la diversification des auteurs de monuments à partir des années 1890 nous pousse à interroger le rôle qu'ont pu jouer les apports étrangers dans ce domaine particulier de la sculpture, qui connait une augmentation significative de ses réalisations avant la guerre.

I. Monuments et monumentalistes russes entre 1890 et 1914

C'est au crépuscule du siècle que s'amorce le tournant quantitatif majeur de la sculpture monumentale russe. L'augmentation importante du nombre de monuments réalisés en Russie – compte n'étant pas tenu des simples bustes, obélisques et aigles commémoratifs – est certes visible à partir des années 1870[878]. Mais ce qui l'est encore davantage est l'augmentation du nombre de sculpteurs qui y contribuent.

Tableau 6: Monuments et monumentalistes russes (1870-1914)

Décennie	Nombre de monuments	Nombre d'auteurs de monuments	Dont sculpteurs ayant réalisé un séjour à l'étranger	Dont sculpteurs étrangers
1870	5	3	0	0
1880	22	6	3	0
1890	20	8	3	0
1900	32	22	10	4
1910-1914	26	12	3	3

[878] On ne reviendra pas sur la période concernant les années 1870 et 1880, qui a déjà été évoquée plus largement dans la partie 2.

On passe, entre 1890 et 1910, d'une sphère relativement fermée et restreinte des monumentalistes, réservée aux sculpteurs spécialistes du domaine (Šreder, Opekušin…) ou qui ont fait leurs armes en Italie comme pensionnaires de l'Académie impériale (Zabello, Popov, Lavereckij notamment), à un ensemble beaucoup plus ouvert à toutes sortes de profils. Certes, les anciens élèves de l'Académie y sont toujours majoritaires. Mais ils sont beaucoup plus nombreux à n'avoir pas été pensionnaires, malgré des séjours beaucoup plus fréquents à l'étranger avant d'être choisis comme auteurs d'un ou plusieurs monuments en Russie. Enfin, on note l'activité beaucoup plus importante de sculpteurs établis définitivement hors des frontières (Bernstamm, Antokol'skij) ou étrangers (Bascherini, Ximenes, Vanschneider par exemple). Ainsi, les interactions entre la sculpture étrangère et la sculpture russe sont bien plus nombreuses à partir des années 1890 et surtout 1900.

Les sculpteurs étrangers sont généralement amenés à travailler sur des projets monumentaux de grande ampleur : leur production se détache donc de différentes manières. Le premier sculpteur étranger auquel il est fait appel est l'Italien Bascherini, pour un monument au régiment Vladimirskij près de Sébastopol (fig.545), commémorant une des batailles de la guerre de Crimée. Le commanditaire du monument fut le régime impérial, par le biais d'un financement direct de l'empereur Alexandre II. Le monument ne fut mis en place qu'en 1902, plus de vingt ans après la mort du souverain. Il est assez caractéristique de constater que c'est pour un monument criméen que l'on voit apparaitre pour la première fois un artiste italien. Les liens de Kiev et surtout d'Odessa avec l'Italie, la présence d'ateliers tenus par des Italiens (pour le travail du marbre notamment) dans ces deux villes avaient, comme on l'a déjà évoqué, facilité les échanges. Le modèle du soldat qui tient lieu de monument est donc réalisé par le sculpteur en Italie, tandis que le piédestal est conçu chez le marbrier Seppi à Sébastopol. C'est aussi un Italien, Ettore Ximenes, déjà fort renommé à l'époque, qui remporte le concours international visant à donner à Kiev un monument à l'empereur Alexandre II dans les années 1900 (fig.457)[879]. Nous reviendrons sur ce dernier, mais pour terminer sur le lien particulier tissé entre les sculpteurs italiens et le sud de l'empire russe, mentionnons rapidement les autres localités où Ximenes put exercer ses talents de monumentaliste. C'est lui qui est chargé d'une statue en bronze de Stolypin (fig.455) immédiatement après son assassinat à Kiev en 1911 (avec une souscription, par ailleurs interdite aux Juifs, ce qui révèle l'atmosphère tendue de cette période). Sa célébrité en Russie

[879] Une polémique sur l'attribution de ce monument défraie d'ailleurs la chronique en 1910, lorsqu'Aronson, ayant participé au concours, finit par annoncer de façon tonitruante qu'à la suite de la victoire, imméritée selon lui, de Ximenes, il préfère s'abstenir désormais de toute participation à quelque concours que ce soit : Sergej Konstantinovič MOKOVSKIJ (ed.), *Apollon*, Saint-Pétersbourg, Âkor′, 1910, n°6, juillet-août.

s'étant étoffée grâce à ces deux ensembles monumentaux, il réussit à obtenir par la suite d'autres commandes : deux en 1912, avec un buste de bronze (fondu à Saint-Pétersbourg) pour la ville de Grodno (en Belarus actuel) et une statue d'Alexandre Ier à Kišinëv (actuel Chisinau en Moldavie, fig.456), puis à nouveau un buste monumental en bronze de Stolypin pour la ville de Simbirsk (située à un demi-millier de kilomètres à l'est de Moscou, actuelle Ulânovsk). C'est uniquement à sa propre renommée, construite en Russie à partir de ce premier concours gagné à la fin des années 1900 à Kiev, que Ximenes doit cette multiplication de commandes, exceptionnelles pour un sculpteur, *a fortiori* étranger ; tous ses monuments sont financés par souscriptions, l'essentiel dans des villes situées dans le sud de l'empire, en tout cas jamais à Moscou ou à Saint-Pétersbourg où s'effectuent pourtant la plupart des édifications de monuments.

Une des caractéristiques des monuments de Ximenes sur le sol russe est leur ampleur, notamment dans l'espace. Le monument à Alexandre II pour la ville de Kiev est très large, l'empereur y étant représenté en pied sur un piédestal sur lequel s'adosse une allégorie de la Russie, assise et entourée de différents types d'habitants de l'Ukraine (un paysan, une femme, des enfants…). La statue du tsar est placée au centre d'une ample balustrade, aux extrémités de laquelle sont placées des statues allégoriques de la Justice et de la Miséricorde, la balustrade étant elle-même ornée de bas-reliefs. Seul le monument à Catherine II imaginé par Antokol'skij pour sa ville natale de Vilno (fig.458), et mis en place seulement après sa mort en 1903, se distingue par l'utilisation d'une balustrade pour marquer son emprise sur l'espace, encore que dans de bien moindres proportions.

Il reste que Ximenes semble cependant s'être fondu dans une certaine continuité de ce qui se faisait en termes de sculpture impériale. Qu'il s'agisse de la statue de Catherine II à Ekaterinodar par Mikešin (1893-1907, fig.459), ou de celle d'Alexandre II à Samara par Šervud (1895, fig.460), l'utilisation des allégories, comme celle de la Russie ou des différentes vertus du prince, sont assez habituelles dans les monuments à la gloire des souverains. On peut même pousser plus loin la comparaison avec l'œuvre du finlandais Runeberg sur la place du Sénat d'Helsinki (1894, fig.461), où le piédestal où se tient la statue d'Alexandre II est flanqué de représentations symboliques de la Russie, mais aussi de représentants de la population finlandaise (paysan et paysanne), tout comme Ximenes avait placé opportunément des figures d'Ukrainiens au sein de son ensemble monumental.

C'est un autre Italien, Pietro Canonica, qui bénéficie de la commande du très imposant monument au grand-duc Nikolaj Nikolaevič en 1912 pour la ville de Saint-Pétersbourg

(fig.462-464). Une autre logique s'affirme ici, sur laquelle nous nous attarderons par la suite : le sculpteur est choisi par le souverain en personne, passant au-dessus des autorités ayant organisé le concours d'attribution du monument. Ce dernier est d'une taille exceptionnelle pour un personnage autre que le souverain – il s'agit certes d'un grand-duc, donc d'un membre de la famille impériale et par ailleurs ancien commandant de l'armée russe. Assez statique, son effigie équestre repose sur un piédestal dont les côtés sont agrémentés de bas-reliefs énergiques donnant à voir le cœur de certaines des batailles remportées par le grand-duc. Mais le plus étonnant est sans doute le groupe de neuf cavaliers en très haut relief placé à l'avant du monument, et celui de neuf soldats porte-enseignes en pied à l'arrière de celui-ci, conférant un caractère passablement massif et foisonnant à tout ce qui se trouve aux pieds du grand homme à cheval. Canonica avait fort à faire pour égaler en ampleur le monument à un autre général, Skobelev (fig.465), élevé par Samonov à Moscou très peu de temps auparavant. Canonica élabore son projet de 1910 à 1914, Samonov de 1907 à 1911. Il est clair que les circonstances étaient à l'emphase et à l'amplification des monuments, d'autant plus qu'il ne s'agissait pas de souverains mais de militaires.

Les réalisations des trois sculpteurs italiens ayant travaillé à des monuments russes sont remarquables à plusieurs égards, et notamment parce qu'elles introduisent dans le paysage russe des nouveautés dans la sculpture monumentale publique, nouveautés qui ont sans doute contribué pour une part à la diversification de celle-ci. Par exemple, le monument en mémoire du régiment Vladimirskij réalisé par Bascherini près de Sébastopol manifeste des choix jusqu'alors inconnus ou rares dans la production proprement russe. Il ne s'agit pas d'un monument urbain, puisqu'il est au contraire placé sur les lieux de la bataille, dans une prairie à quelques kilomètres de Sébastopol. Sur le piédestal un simple soldat, anonyme, représente à lui tout seul le régiment Vladimirskij qui s'est illustré à cet endroit. Mais au lieu d'une représentation symbolique ou d'une reconstitution – telle qu'on avait pu par exemple la voir dans le même type d'hommage lorsque, pour célébrer « le soldat russe » à Taškent, Mikešin avait choisi de représenter un soldat en uniforme plantant symboliquement un drapeau en haut d'un petit tertre (fig.466) – Bascherini choisit de représenter un fantassin portant simplement son fusil, et opérant un pas en avant, le regard porté vers quelqu'un ou quelque chose, le commandant qui donne l'ordre d'avancer, ou l'ennemi au loin. Vu de profil, le monument donne donc à voir un soldat penché et dont le fusil pointe vers l'avant. Ce genre de représentation qui choisit une approche plus réaliste censée replacer le soldat au cœur du combat n'avait guère été utilisé auparavant en Russie, des choix comparables sont appelés à se multiplier dans les années 1900 et 1910.

Il serait inexact d'affirmer que la représentation des soldats dans le feu de l'action n'avait pas existé dans les monuments russes avant l'arrivée de Bascherini. En effet, on en trouve déjà une première occurrence quelques années auparavant, lorsqu'à Sébastopol Šreder place contre le piédestal où se trouve l'effigie de l'amiral Kornilov (1895, fig.467) un soldat chargeant un canon. Le même sculpteur récidive quinze ans plus tard avec le très large monument à Totleben (fig.468). Mais chez Bascherini, le soldat représenté au cœur du combat n'est plus une addition illustrative à un monument, il est lui-même le monument. C'est le cas par la suite pour quelques œuvres publiques, comme par exemple le *Dorohov* de Caciorkovskij à Vereâ (1913, fig.469)), qui n'est pas sans rappeler le Ney de Rude, mais aussi le *Suvorov* d'Eduards à Ocakov (1904-1907, fig.470), ou encore le groupe *Kocubej et Iska* de Samonov (1914, fig.471).

Le plus frappant dans tout cela est la localisation de ces monuments. La plupart sont situés dans le sud de l'empire, soit en Ukraine (Kiev), soit en Crimée (Sébastopol), soit à la frontière turque (Očakov). Ce n'est que là que Šreder sort de son habituel académisme, qu'Eduards parvient à un semblant de fougue, et c'est également là que Samonov revient après son succès moscovite. En réalité, une des transformations de la sculpture monumentale dans les premières années du siècle, à savoir l'introduction de véritables scènes, ou semblants de reconstitutions, qui viennent concurrencer les effigies statiques ou grandiloquentes de maréchaux ou souverains, est le fait d'un petit groupe de sculpteurs, en particulier étrangers, mais situés globalement dans le sud de l'empire.

Le contexte s'y prêtait globalement davantage qu'à Moscou ou Saint-Pétersbourg : en effet, l'influence de l'académie dans l'organisation des concours n'y était évidemment que légère, et l'on peut ajouter que, comme nous l'avons démontré dans les deux premières parties, les provinces ukrainiennes et des alentours étaient marquées par de forts liens avec l'Europe de l'ouest, et notamment l'Italie. Les artistes se croisent, émigrent, reviennent, travaillent dans des ateliers italiens à Kiev, Odessa ou Sébastopol. Les sculpteurs italiens arrivés en Russie peuvent faire preuve dans leurs œuvres d'une compréhension des attentes des autorités d'un pays étranger et, en même temps, apporter des modulations en résonnance avec ce qui se faisait chez eux. Ainsi, en regardant la statue équestre du grand-duc Nikolaj Nokolaevič et les nombreux personnages accolés au piédestal, on peut penser que les grands monuments italiens, comme celui de Victor-Emmanuel II à Milan, forcément connu de l'artiste, ont pu jouer un rôle dans les choix de ce dernier.

Mais l'influence étrangère dans le monde de la sculpture monumentale russe ne saurait s'arrêter aux apports des artistes étrangers, fort peu nombreux au demeurant, qui ont été choisis pour réaliser certaines statues sur le sol russe. Les sculpteurs qui ont passé de plus ou moins longues périodes à l'étranger ont parfois, eux aussi, réussi à obtenir des commandes dans leur pays natal, et c'est l'apport de leur expérience à l'étranger qu'il s'agit maintenant de déterminer.

II. Séjour à l'étranger et retour monumental en Russie

La proportion de sculpteurs choisis pour réaliser des monuments en Russie à partir de 1890 alors qu'ils étaient auparavant partis pour des longues durées à l'étranger est non négligeable. Plus précisément, on trouve parmi eux les pensionnaires de l'Académie passés à Rome des années, voire des décennies auparavant : Čižov, Popov, Zabello, Beklemišev connaissent ainsi tour à tour le bonheur d'une commande publique, jusqu'à la fin des années 1900. Mais on trouve également les sculpteurs ayant séjourné à l'étranger hors du circuit académique, et donc pour la plupart installés temporairement ou définitivement à Paris. Ce sont des personnalités que nous avons déjà croisées à de multiples reprises, comme Antokol'skij, Gincburg, Adamson, Bernstamm, Leonid Šervud, ou encore Andreev.

Même s'ils représentent une partie importante de la trentaine de sculpteurs ayant participé à des monuments sculptés en Russie entre 1890 et 1914, il ne faudrait pas croire que le fait d'être parti à l'étranger ait été un gage d'obtention de ce genre de commande après le retour au pays natal. Sur la soixantaine de sculpteurs revenus au pays après un parcours international, on constate bien que seule une minorité est concernée. Il s'agit en outre de cas particuliers, sur lesquels on peut s'attarder maintenant.

A. L'obtention de la commande publique

Bien souvent, le choix des sculpteurs qui vont être chargés de la réalisation d'un monument public, que ce soit par une municipalité, une association ou le gouvernement impérial, prend la forme d'un concours organisé selon les mêmes modalités générales que dans les autres pays d'Europe, dont la France, à ceci près que l'arbitraire semble y jouer un plus grand rôle. Les sculpteurs tout comme les amateurs d'art récriminent sempiternellement sur l'organisation des concours. On peut citer à titre d'exemple une polémique qui oppose, en 1885, le

monumentaliste russe Opekušin et Mark Antokol'skij, alors établi à Paris. Ce dernier avait déjà participé à des concours russes, notamment, après avoir longuement hésité, à celui pour le monument dédié à Puškin en 1875 : selon lui, la présence d'un de ses ennemis intimes, Lavereckij, dans le jury, compromettait gravement ses chances – et, de fait, il n'obtint rien[880]. Mais, profitant de l'échec successif de deux concours destinés à trouver un auteur à un monument pour Alexandre II au milieu des années 1880, Antokol'skij prépare des projets pour répondre à une demande directe des autorités. C'est alors qu'Opekušin publie dans la presse un article contestant l'attitude d'Antokol'skij, accusé de sauter par-dessus le concours. Comme il s'en était expliqué à Stasov en 1882, Antokol'skij était opposé à la logique même des concours, d'une part parce que selon lui les vrais et meilleurs artistes étaient trop occupés pour se consacrer à cela, et d'autre part parce que leur caractère trop souvent international interdisait toute « idée nationale » dans l'œuvre et la rendait forcément superficielle[881]. Mais sa réponse de 1885 à Opekušin mérite d'être citée :

> « Il est incompréhensible pour M. Opekušin qu'il y ait des gens dont les principes se tiennent au-dessus des aspects financiers ; sinon, il ne m'aurait pas demandé de réponse à la question "est-il bien honnête de se comporter ainsi envers ses camarades, réalisant hors concours le monument du tsar défunt" ? Je demande à mon tour : Est-il bien honnête de la part de M. Opekušin de me poser une telle question, et de se taire à propos des autres projets qui ont été établis tout aussi bien hors concours ? Mais je répondrai seulement pour ce qui me concerne, et bien volontiers.
>
> Je ne participe pas aux concours justement parce que je ne négocie pas avec mon sentiment. Je laisse les affaires monumentales aux maîtres pour qui toute sorte d'art n'est pas une fin, mais un moyen. Si j'ai fait maintenant le projet de monument au défunt souverain, c'est, tout d'abord, parce qu'il est advenu qu'aucun des deux concours n'avait été concluant, et ensuite parce que j'avais des raisons particulières, que j'avais le droit de taire jusqu'à présent »[882].

Ainsi, les arrangements des autorités par rapport aux concours sont assez fluctuants pour décourager un certain nombre de sculpteurs.

Une autre plainte, venant cette fois-ci d'un des rédacteurs de la revue *Apollon,* montre que les choses n'avaient guère changé en 1913 : un des articles de la revue[883] est en effet spécifiquement consacré à cette question. Des exemples sont donnés : le monument à Mariâ Fëdorovna, qu'on devait placer devant Smol'nyj, a été attribué non pas aux gagnants du 1er prix (Svirkaâ pour la statue et Lansere fils pour l'aspect architectural) mais à un des derniers du classement, ou encore le monument par Adamson à Kostroma.

---

[880] Vladimir STASOV (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, *op. cit.* 217, mars 1875.

[881] *Ibid.*, août 1881, p. 477.

[882] *Ibid.*, p. 1001, article destiné au journal *Novoe Vremâ,* finalement non publié.

[883] *Apollon*, Saint-Pétersbourg, Âkor′, 1913, n°1, "Chroniques russes".

Effectivement, on sait que la gigantesque composition prévue pour fêter le tricentenaire de la maison Romanov dans leur fief d'origine en 1913 avait été attribuée à Adamson, quand bien même ce dernier n'avait été que deuxième du concours organisé pour la circonstance. Il s'agissait là du choix de l'Académie et de la cour : difficile de savoir, avec ces informations, si le séjour à l'étranger de ce sculpteur, parti notamment à Paris entre 1887 et 1891, a joué en sa faveur. Cela est fort peu probable. Mais sa célébrité au cœur des instances officielles y était sans doute pour quelque chose, tout autant que son succès auprès de la famille impériale pour ses sculptures de genre dont on a déjà parlé dans la première partie. Il a fallu du temps à Adamson pour obtenir cette grande commande, à près de soixante ans. Sa première réalisation en la matière datait de 1902 : il s'agissait d'une allégorie commémorant le naufrage du cuirassé *Rusalka* (fig.472), dans la ville qui avait accueilli ses premières années d'éducation artistique, Revel (aujourd'hui Talinn). Il apparaît clairement à travers ces deux commandes que les relations personnelles du sculpteur, ses attaches et sa position dans les sphères artistiques russes – rappelons qu'il fut élu à l'Académie en 1907[884] – jouent davantage en sa faveur que son parcours artistico-géographique.

Les choses sont sensiblement identiques pour Antokol'skij : sa première commande publique est le *Pierre le Grand* installé à Peterhof en 1883 (fig.43, version de Taganrog), après avoir été commandé avant même le départ du sculpteur en Italie en 1871. On se souvient à quel point avait joué en sa faveur l'impression très favorable produite par *Ivan le Terrible* sur le tsar venu personnellement visiter l'atelier du sculpteur cette même année. Mais au total, sur six monuments dont Antokol'skij est l'auteur en Russie, seuls trois ont été commandés de son vivant. Mis à part celui que nous venons d'évoquer, les deux autres monuments qu'il a été amené à produire ont été le fruit de recommandations personnelles. C'est le célèbre dramaturge Tchekhov qui lui obtient la commande du *Pierre Ier* pour Taganrog (près de Rostov sur le Don) en 1901: le monument, réplique de celui de 1871, n'a plus qu'à être transporté de Marseille à Odessa par bateau après la fonte. Et en ce qui concerne la commande passée par sa ville natale de Vilno pour la statue de Catherine II, c'est cette fois-ci le gouverneur de la ville qui souffle le nom du sculpteur à l'oreille du tsar, qui a le dernier mot à cette occasion[885].

[884] AKADEMII HUDOZESTV. MUZEJ. PETERBURG., *Russkaâ skul'ptura [Katalog]*, Petrograd, 1915, p. 10-11.
[885] Voir Kirill SOKOL, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, Moscou, Vagriûs plûs, 2006

B. Les apports de Léopold Bernstamm

1. Bernstamm, portraitiste français, monumentaliste russe

Mais le cas de figure le plus emblématique est celui de Bernstamm. Sa relation avec la Russie n'avait guère cessé après son arrivée en France au milieu des années 1880. Mais ce qui va faire toute la gloire et la fortune de Bernstamm à partir des années 1890, c'est l'aubaine que représente pour ce sculpteur les relations étroites entretenues entre l'aristocratie russe puis, par la grâce de l'alliance militaire conclue à partir de 1891, des autorités et du tsar avec la France. Première rencontre de choix que fait Bernstamm grâce à sa fonction de sculpteur officiel du Musée Grévin, le Grand-Duc Alexis, dans la station thermale de Vichy. C'est là qu'a lieu la première rencontre entre un membre de la famille impériale et le sculpteur, et elle a semble-t-il une importance capitale dans la carrière de ce dernier. En effet, dès l'année suivante, Bernstamm peut fièrement exposer son buste au Salon, flanqué de celui de l'ambassadeur français en Russie Laboulaye[886]. En octobre 1892 arrive au sculpteur la première commande pour le compte du tsar : elle concerne une traduction en marbre de la statue *La charmeuse de serpents* (fig.473). Cette œuvre, qui n'a pas été réalisée pour le compte du Musée Grévin, n'a jamais été exposée par Bernstamm au Salon, ni, visiblement, dans une autre exposition, ce qui semble signifier que l'intermédiaire qui a passé la commande a Bernstamm a visité lui-même l'atelier où devait se trouver le modèle, ou bien en a vu une reproduction photographique : sans doute l'ambassadeur russe Morenheim, le Grand-Duc Alexis ou le peintre russe parisien Bogolûbov, très écouté du tsar, y sont-ils pour quelque chose. Bernstamm reçoit pour cette tâche un acompte de 5000F. C'est sa première commande publique. Deux mois plus tard, en décembre 1892, c'est au tour du grand-duc Serge d'exprimer le désir de se faire représenter par Bernstamm, qui est envoyé aux frais du musée à Darmstadt où se trouve alors l'éminent personnage : le bouche-à-oreille mondain russe semble fonctionner parfaitement pour l'heureux sculpteur, qui profite de l'aubaine en renégociant les clauses de son contrat, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie.

En octobre 1894, Bernstamm reçoit déjà sa deuxième commande privée de la part du souverain russe, pour son groupe *Le Christ et la femme adultère* (fig.308), en bronze cette fois-ci. Le groupe avait été exposé au printemps précédent au salon de la Société des artistes français. Mais on sait par ailleurs que c'est le peintre Bogolûbov, président de l'association d'aide mutuelle des artistes russes à Paris, qui a présenté personnellement le modèle au tsar,

[886] Un an auparavant, Bernstamm avait exposé le buste de l'ambassadeur russe à Paris, le baron Morenheim.

lequel passe immédiatement commande du bronze au sculpteur. L'œuvre, de plus de deux mètres de haut, est acheminée par bateau après la mort du souverain, en 1894[887], et c'est d'ailleurs Bernstamm qui est choisi par la communauté russe de Paris pour réaliser la couronne mortuaire envoyée à Saint-Pétersbourg pour les funérailles du souverain. Enfin, marque de la continuité à la cour de Russie, le sculpteur est réclamé par le nouveau tsar Nicolas II pour réaliser son buste ainsi que celui de l'impératrice. Bernstamm retourne donc à Saint-Pétersbourg, entre le 18 septembre et le 30 octobre. Il obtient trois séances de pose de l'empereur, et une seule de l'impératrice, dont le buste devra être poursuivi au printemps suivant. Dès lors les visites de Bernstamm dans la capitale russe vont se multiplier.

Dès le printemps 1896, Bernstamm profite de la mission que lui confie le Musée Grévin de réaliser le portrait d'un certain nombre de dignitaires russes en vue de reconstituer le couronnement du tsar prévu à la fin de l'année pour entretenir ses contacts à la cour impériale. Il s'emploie dès lors à obtenir autant de commandes que possible de la part de la cour de Russie, à la faveur de ses différents voyages à Saint-Pétersbourg. Lorsqu'il part en juin et juillet 1897 pour présenter aux souverains leurs bustes traduits en marbre réalisés l'année précédente, il saisit l'occasion pour leur montrer la maquette d'un projet de statue représentant *Pierre le Grand embrassant Louis XV enfant* (fig.474): l'idée leur plait, et Bernstamm revient en France avec le dessein d'en établir un modèle en vue d'une commande par la Cour de Russie. Bernstamm ne peut revenir qu'à l'été 1899 à Saint-Pétersbourg avec son modèle. Cette fois, il n'est pas reçu par l'empereur, en revanche son groupe est accepté, et on lui passe commande d'un exemplaire en bronze[888] pour 25 000F, le coût de la fonte étant de 9 500F[889]. Le choix du sujet de Pierre le Grand, soulevant nonchalamment le jeune Louis XV pour l'embrasser[890], est à la fois un symbole de l'alliance franco-russe, et sans doute aussi une flatterie à l'immense empire devenu soutien militaire de la France – les autorités de la République française n'auraient sans doute pas été aussi enchantées de cette œuvre que la cour de Russie. Nous trouvons peut-être ici une des stratégies de Bernstamm pour attirer sur lui les faveurs des autorités russes, alors même qu'en France, nous l'avons vu, la puissance publique est encore peu encline à passer des commandes au sculpteur russe.

---

[887] SEVERUHIN, D. A., « Le sculpteur favori du tsar », SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv*, *op. cit.*, p. 251.

[888] Cette sculpture a été placée dans les jardins de Peterhof, cf. BERNSTAMM, Serge, op. cit, p. 34. Une autre effigie sculptée de Pierre le Grand par Antokol'skij y avait aussi pris place.

[889] SEVERUHIN, D.A., « Le sculpteur favori du tsar », SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv*, *op. cit.*, p. 246-249.

[890] Le sujet, assez original, avait déjà été utilisé dans une peinture de Louise Hersent, *Louis XV rend visite à Pierre le Grand à l'Hôtel de Lesdiguieres.10 mai 1717* : peut-être Bernstamm s'en est-il inspiré pour son œuvre.

Quelques années plus tard, Bernstamm, qui a bataillé entretemps pour obtenir des commandes et achats publics en France, se tourne à nouveau vers la cour de Russie. Ainsi, il expose au Salon de 1905 un groupe représentant *Pierre le Grand sauvant les matelots à Lahta* (fig.475), épisode qui coûta la vie au souverain en 1724. Le groupe est commandé par le tsar après que Bernstamm lui a envoyé le modèle en plâtre[891], et fondu en 1907, puis installé aux abords du Palais d'hiver à Saint-Pétersbourg[892]. Le même sort échoit à un *Pierre le Grand charpentier* (fig.476), exposé au Salon de 1909 puis installé à Saint-Pétersbourg (où une reproduction existe encore sur les bords de la Néva devant l'Amirauté), dont le tsar est si content qu'il en commande une reproduction pour l'offrir à la ville de Zaandam en Hollande, lieu où Pierre le Grand se forma à la construction navale. Puis dès l'année suivante, c'est encore un monument au même monarque qui est commandé à Bernstamm pour la ville de Vyborg (fig.477), dont on fête le bicentenaire ; le plâtre est encore une fois exposé au Salon. Un troisième monument destiné à la ville de Revel est consacré à Pierre le Grand (fig.478). Sa réduction en bronze figure au Salon des artistes français de 1911. Le fils du sculpteur nous laisse entendre que, le concours organisé pour l'octroi de cette commande n'ayant pas donné satisfaction, le tsar ordonne de s'adresser directement à Bernstamm[893]. Le sculpteur reçoit des sommes d'argent considérables pour ces réalisations : ainsi, une somme de 80 000 roubles lui est réservée en tant qu'auteur du monument de Reval, la souscription en ayant rapporté au total 120 000[894].

Bernstamm sculpte encore trois statues destinées à la Russie : un *Alexandre III* en pied, exposé au Salon de 1910[895], un monument à Pouchkine (fig.479) qui est acheté par le tsar en 1912, année où il est présenté au Salon[896], et enfin un buste en marbre du grand-duc Nikolaj Mihailovič commandé par ce dernier en 1913. Le projet de statue du père du tsar, Alexandre III, est présenté en personne à Nicolas II en 1911, qui lui en commande une reproduction pour les musées de Saint-Pétersbourg et souhaitait en faire mettre une version de cinq mètres de haut devant le Musée Alexandre III (actuel Musée russe). Il faut dire qu'en

---

[891] SEVERUHIN, D.A., « Le sculpteur favori du tsar »SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv*, *op. cit.*, p. 252.

[892] BERNSTAMM, SERGE, *Op. cit.*, p. 39

[893] *Id*, p. 40. Le fait est confirmé par Kirill Sokol, qui évoque un concours remporté par le sculpteur russe Bah, récusé par le tsar qui choisit personnellement Bernstamm pour la réalisation du monument.

[894] SEVERUHIN, D.A.., « Le sculpteur favori du tsar », SANKT-PETERBURGSKIJ FOND KUL'TURY et САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ (eds.), *Nevskij arhiv*, *op. cit.*, p. 255

[895] «Bernstamm obtint l'autorisation de présenter cette œuvre au tsar Nicolas II; il se rendit en Russie dans cette intention. L'empereur trouva la statue des plus parfaites, et la commanda, ainsi que cinq réductions de bronze de tous les Pierre-le-Grand de L. Bernstamm, réductions qui sont maintenant dans les musées de Saint-Pétersbourg », cf BERNSTAMM, SERGE, *Op. cit.,* p. 42.

[896] Le monument, fondu à Paris par Rudier, n'est envoyé qu'en hiver 1916 en direction de la Russie. On perd un moment sa trace en raison des évènements révolutionnaires. Il est retrouvé en 1938 dans la ville Pouchkine, nouveau nom de Tsarskoïe Selo, et y est installé. Les nazis qui occupent la ville pendant la guerre ne touchent pas au bronze, qui est restauré en 1949. Cf. GDADIN A.D., *Pamâtniki A.S. Puškinu. Istoria, Opisanie, Bibliografia.*

1910 et 1911, un concours avait déjà été organisé pour y mettre une statue d'Alexandre II, concours resté sans suite[897]. Bernstamm participe à nouveau au second concours avec l'architecte A. Gil'ber, et reçoit 1000 roubles pour le 1er prix. L'Académie s'oppose au projet, d'une part parce que l'on semble pour cette fois vouloir privilégier la mémoire d'Alexandre III à celle de son père, et d'autre part parce que deux statues au même endroit se nuiraient. La statue de Bernstamm est aussi critiquée du point de vue esthétique, notamment pour ses proportions fausses. Mais peut-être que les honoraires de 75 000 roubles demandés par le sculpteur ont aussi contribué au refus les autorités[898].

Que retenir de ces fructueux échanges entre le sculpteur et son pays natal ? Tout d'abord, cette idée selon laquelle en Russie la volonté du souverain rendait tout concours fort aléatoire. Les goûts personnels de l'empereur, notamment de Nicolas II à partir de la fin des années 1890, ont joué le principal rôle dans la carrière de Bernstamm comme monumentaliste. Par l'utilisation d'intermédiaires et d'occasions jamais manquées de proposer lui-même des monuments à réaliser en Russie, Bernstamm savait provoquer le destin.

Mais au-delà de ces aléas dus aux goûts particuliers du souverain, il est un fait symptomatique des années 1900 et 1910, particulièrement friandes en représentations de Pierre le Grand, bicentenaire oblige. En effet, sur les quinze monuments qui lui sont consacrés entre 1897 et 1914, tous sauf deux (les versions de Gincburg et Lišev) sont réalisés par des sculpteurs vivant à l'étranger lors de la commande (notamment Antokol'skij et Bernstamm), ou même des étrangers (l'Allemand Schmidt-Kassel pour le monument de Riga en 1910). Les sculpteurs russes n'avaient alors pas la faveur du tsar, cela est certain. Mais de façon plus générale, l'état de la sculpture monumentale en Russie à cette période nécessitait pour le moins un appel à des inspirations venues d'au-delà des frontières. Ce sera aussi le cas du choix de Trubeckoj pour la statue équestre d'Alexandre III à Saint-Pétersbourg. Mais avant de s'y arrêter, il est impossible de ne pas s'attarder sur le rôle de Bernstamm dans les évolutions de la sculpture monumentale russe des premières années du vingtième siècle.

---

[897] Des photographies des différents projets en compétition sont reproduites dans le journal *Niva,* du 1er janvier 1912 : on y voit le projet de Bernstamm, mais aussi de sculpteurs russes ou étrangers, Romanelli, Šartino, Krenner, Orgio, Lišev. Le projet de Bernstamm porte la mention « 5e prix – 1000 roubles », le premier prix ayant été remporté par Romanelli.

[898] SEVERUHIN, D.A.,, *op. cit., p.* 257. Il cite également une somme de 25 000F reçus pour *Le Christ et la femme adultère.*

2. Bernstamm et la sculpture monumentale russe

Lorsque Bernstamm obtient sa première commande d'un monument public, il s'agit de la représentation de la fameuse scène de rencontre entre le petit Louis XV et Pierre le Grand. Le souverain russe soulève l'enfant pour l'embrasser, et c'est le moment choisi par le sculpteur pour commémorer cette rencontre. Alors qu'Antokol'skij s'était concentré sur l'exactitude des détails du costume et de l'épée et sur les traits et l'expression du souverain dans sa statue de 1873, Bernstamm ne se cantonne pas à ce genre d'historicisme. Certes, les deux personnages du groupe sont en costume d'époque. Mais Bernstamm ajoute un détail, un tabouret lui-même orné, sur lequel reposent le manteau et les gants du tsar. En inscrivant cette représentation dans le temps, nous forçant à imaginer l'arrivée de Pierre le Grand, et le fait qu'il dépose ses affaires sur un tabouret – car il ne s'agit ici ni d'un trône, ni d'attributs impériaux, – Bernstamm choisit l'anecdote historique plutôt que l'habituel hiératisme un peu intemporel de la représentation du personnage (on pense aux versions de Šreder ou d'Antokol'skij, ou même à l'essentiel des statues représentant Alexandre II).

Cette formule ayant emporté l'adhésion du tsar, Bernstamm en fit sa marque de fabrique : ainsi, à deux reprises il représente Pierre le Grand à l'époque où, désireux de se former lui-même aux arts et métiers européens à Amsterdam, il faisait son apprentissage de charpentier. Pour la ville de Sestroreck, tout d'abord, il représente le jeune empereur en train de se reposer, assis sur une proue de barque, une large planche dans la main gauche et une hache dans la droite (1900-1903, fig.480). Puis pour un nouveau monument pétersbourgeois, on voit cette fois-ci le souverain en train de tailler une planche, adossé sur l'intérieur d'une petite embarcation (1909-1910). En 1909, un autre monument encore plus dramatique montre le tsar en train de sauver des matelots lors d'un naufrage : on le voit tirant vers le rivage deux ou trois matelots à moitié submergés par les flots.

Il n'est guère étonnant chez le sculpteur en chef du Musée Grévin d'observer une telle propension à proposer comme monuments de véritables scènes où se mêlent le talent du portraitiste capable de faire ressortir des expressions vigoureuses, et l'art de composer des tableaux comme s'il se trouvait dans une des salles de son musée. Cela était absolument nouveau en Russie, à de très rares exceptions près. Mais à partir de l'arrivée de Bernstamm, beaucoup de sculpteurs vont choisir à leur tour d'être comme lui des sculpteurs d'histoires.

On peut déjà s'attarder sur l'iconographie de Pierre le Grand, pour continuer dans la même veine. L'influence de Bernstamm ne tarde pas à se faire ressentir, puisque dès 1911 le sculpteur Bah (à qui Bernstamm avait été préféré pour le monument de Revel en 1909)

comprend la leçon, et au lieu de donner à voir un Pierre le Grand dans la lignée des innombrables Alexandre II d'Opekušin et consorts, représente le personnage en habit de forgeron (fig.481). Les manches retroussées, un marteau à la main, debout derrière une imposante enclume, il reprend les nouveautés introduites par Bernstamm. Si ce dernier avait largement insisté sur l'aspect maritime des visées du fondateur de Saint-Pétersbourg, ici Bah s'adapte au contexte dans la mesure où son monument était destiné à commémorer le bicentenaire de la fondation de l'usine d'armement de Tula. Mais la leçon de Bernstamm est désormais bien assimilée, de même pour le jeune Lišev, qui choisit de représenter l'empereur en train d'enjamber un fût de canon lors d'une bataille quelconque (monument de l'arsenal à Saint-Pétersbourg, 1914, fig.482[899]).

Mais de façon plus générale, et comme il a déjà été démontré un peu plus haut, la représentation des acteurs historiques au moment de l'action, que ce soit la bataille, la mort, l'action de commandement, même industriel – il n'est qu'à voir le monument de l'entrepreneur Šuvalov (fig.483), représenté par Leonid Šervud appuyé sur sa table de travail et le regard porté vers l'horizon – est un trait marquant de la sculpture monumentale publique russe à partir du tournant du siècle. On avait noté la place particulière du soldat de Bascherini, et les monuments réalisés par Canonica et Ximenes, mais Bernstamm et ses innovations ont sans aucun doute joué un rôle encore plus grand dans les renouvellements de cette période. Ces derniers n'ont pu être apportés par les sculpteurs ancrés en Russie, les commandes publiques étant trop liées à une Académie restée extrêmement rigide (au point de refuser obstinément toute reconnaissance à son ancien élève Bernstamm).

On ne peut pas parler des monuments russes sans dire un mot de la saisissante statue de Gogol (fig.485 et 486), réalisée par Andreev pour Moscou en 1909. Sculptée à un moment phare de la carrière du sculpteur avant 1914, la statue représente l'auteur des *Âmes mortes* assis, tourné sur un côté, l'air sombre et enveloppé d'un manteau. Cette œuvre est assez unique dans la production d'Andreev, même au niveau de la sculpture monumentale. Contrairement aux effigies de l'écrivain par d'autres sculpteurs russes, aucun accent n'est mis sur l'aspect de reconstitution de l'activité ou même du costume de l'écrivain, dont l'ample cape recouvre à peu près tout, si bien que toute l'attention converge vers le visage penché de Gogol, les yeux fermés, laissant l'impression d'un homme recroquevillé dans son manteau autant que dans ses pensées.

[899] Bernstamm avait lui-même utilisé le fut de canon dans un de ses monuments à Pierre le Grand, celui de Vyborg en 1910.

On se souvient qu'Andreev avait fait un bref séjour à Paris, envoyé par l'école Stroganov au tournant du siècle. Il serait invraisemblable de penser que le *Balzac* de Rodin n'ait joué aucun rôle dans la gestation du monument moscovite, qui sera d'ailleurs loué par une grande partie de la critique. Pour contrebalancer cette représentation un peu inhabituelle, placée par nombre d'historiens de l'art dans le chapitre « Art nouveau » de leurs études, Andreev a placé des bas-reliefs, représentant une foule de personnages des *Âmes mortes* qui se suivent autour du piédestal dans une procession sans fin, comme pour rappeler le destin de l'œuvre elle-même. Il n'y a rien, dans cette frise, qui rappelle l'univers de Rodin. La référence au *Balzac* se trouve ainsi comme un hommage isolé au Français dans l'œuvre d'Andreev.

Ainsi, c'est par les apports de l'étranger que certains aspects de la sculpture publique ont pu évoluer plus librement. Il est bien entendu que le faible nombre de monuments réalisés à cette période, et l'arrivée de la guerre puis de la révolution, rendent ces conclusions bien sujettes à caution. Mais certains jalons étaient posés pour le développement de la sculpture monumentale soviétique, qui sera le véritable moment de « statuomanie » du nouveau pays.

Conclusion

La sculpture, on le sait, n'est pas un art facile. Non qu'il soit forcément plus physique que la peinture ou l'architecture, qu'il soit moins prestigieux ou moins reconnu. La grande difficulté est au contraire celle de l'exercice de la sculpture comme métier : c'est vivre de cet art, en effet, qui est la plus grande gageure dans l'empire russe des dernières décennies du XIXe siècle et les quelques années qui suivent, plus encore peut-être que dans les pays occidentaux. Le peu d'appétence des élites traditionnelles pour les commandes privées à des artistes vivants, le très faible nombre de commandes publiques et le système souvent arbitraire d'attribution de celles-ci ont sans doute découragé un certain nombre de vocations : on a même vu Antokol'skij, pourtant l'un des sculpteurs russes bénéficiant d'une grande renommée de son vivant, tenter de dissuader son élève Gincburg d'abandonner la peinture au profit de la sculpture. Il est vrai que les faibles débouchés tant en terme de commande que de parcours professionnels – les postes de professeur de sculpture étant rares et très peu souvent renouvelés – ont provoqué l'arrêt de carrières, parfois avant même qu'elles ne commencent. Cela est sensible déjà si l'on observe le nombre d'élèves de l'Académie – institution pourtant la plus prestigieuse de Russie en terme de formation – qui au terme de quelques années d'études partent enseigner le dessin dans l'enseignement secondaire. D'un autre côté, beaucoup de sculpteurs qui réussissent sont déjà issus de milieu aisés voire très aisés – les princes et princesses Trubeckoj, Albazzi, Golicyna, le baron Rauš von Traubenberg, auxquels on peut encore rajouter les Domogackij, Svirskaâ, Miševa, Stelleckij. D'autres encore proviennent de familles déjà célèbres dans le monde artistique ou littéraire russe, comme Šervud, Krandievskaâ, Lev Tolstoï (fils), Gippius, Makovskaâ, Zaleman (fils). Il est d'autant plus méritoire pour certains artistes d'avoir acquis une certaine gloire tout en étant parti du bas de l'échelle sociale, que ce soit du ghetto de Vilno, comme Antokol'skij et Gincburg, de la petite paysannerie pauvre de Zaraïsk comme Golubkina ou même du servage, comme ce fut le cas d'Opekušin.

Si l'on ajoute à ces difficultés inhérentes à la pratique de la sculpture – qui bien évidemment ont beaucoup évolué au cours de la période étudiée – le niveau parfois peu satisfaisant de la formation dans les différentes institutions artistiques de l'empire, on peut comprendre la

volonté d'un grand nombre de ces sculpteurs russes de partir pour l'étranger. Mais ce qui était difficile en Russie l'est d'autant plus dans un pays inconnu, dont on ne connaît pas forcément la langue, et où la recherche d'un appartement, d'un atelier ou d'un maître sont autant de problèmes à régler avant même de pouvoir commencer à pratiquer. Le séjour à l'étranger est donc pour les sculpteurs une véritable épreuve, dont la plupart savent que les traces seront en partie effacées s'ils retournent en Russie étant donné la difficulté, la cherté et aussi le risque que représente le rapatriement des sculptures réalisées sur place, qui par conséquent disparaissent pour beaucoup à ce moment-là.

Il fallait donc pour ces exilés volontaires une volonté sans faille et la certitude de trouver en terre étrangère un bénéfice qui soit proportionnel aux sacrifices consentis. Nous ne parlons pas ici des pensionnaires de l'Académie, au sort plus confortable mais qui sont de moins en moins nombreux au fil des décennies, marquant une certaine déperdition de ce modèle. On pense plutôt ici de la masse des autres, ceux qu'on retrouve au fil des livrets de salon ou des listes d'élèves, et dont il s'agissait de déterminer les motivations et les stratégies exactes. Il est bien sûr impossible de donner une réponse univoque à ces interrogations, les profils étant bien trop divers pour cela. L'impossibilité de savoir avec quels *a priori* les artistes partaient pour l'étranger, et notamment s'ils comptaient revenir en Russie et au bout de combien de temps, nous engage à une certaine modestie.

Avec un regard d'ensemble sur leurs parcours et leurs carrières, surtout pour ce qui concerne les quelques dizaines d'entre eux qui sont revenus en Russie après un séjour long à l'étranger, on peut se faire une idée, en tout cas, des réussites constatées. La perspective d'utiliser son passage à l'étranger pour bâtir une carrière plus prometteuse au retour en pays natal était un véritable investissement de long terme. Cela fonctionnait très bien pour les pensionnaires, qui étaient soit privilégiés dans les commandes et achats publics, en tout cas dans les années 1870 à 1890, soit promis aux emplois salariés de l'Académie. Pour les autres, cela était bien plus difficile : bien qu'ayant toujours gardé les yeux rivés sur la Russie, Antokol'skij n'y a jamais bénéficié d'une grande faveur, ni de grands succès commerciaux lors de ses rares tentatives de ventes : seuls ses fidèles amis et mécènes lui garantissaient de s'en sortir financièrement. Gincburg s'en sort bien mieux, tout comme Aronson qui, refusé à l'Académie, revient à Saint-Pétersbourg dix ans plus tard auréolé de ses succès parisiens et admis dans les salons les plus élitistes du moment. Mais pour ce qui concerne, par exemple, la commande monumentale publique, le constat est assez clair : la préférence des autorités va de plus en plus à des sculpteurs étrangers, souvent italiens, ou établis à l'étranger. Bernstamm apparaît ainsi

comme l'artiste qui a le mieux mis à profit sa situation d'expatrié au service de sa carrière, triomphant à la fois en France et en Russie, bien que dans des domaines diamétralement opposés. En revanche, bien rares sont les artistes qui, revenus en Russie après un long séjour en France, en Italie ou en Allemagne, vont recevoir de façon privilégiée des commandes de monuments. En cela, on ne peut pas affirmer que ces parcours internationaux aient vraiment constitué un critère suffisant pour être remarqué comme digne des commandes monumentales.

Une des motivations très certaines des artistes russes présents en Europe de l'ouest est l'opportunité de pouvoir figurer dans les grandes expositions françaises, allemandes ou italiennes, la présence de son nom dans un livret de salon étant un titre de gloire recherché. Il constitue le cœur des critères de distinction au sein des cercles russes à Paris, comme l'association constituée autour du baron G. Gincburg à Paris dès la fin des années 1870, ainsi que nous le montre le témoignage d'Il'â Gincburg. Il va sans dire que le succès n'était pas toujours au rendez-vous. Les sculpteurs les plus renommés de Russie, notamment ceux qui occupent les places de professeurs dans les différentes institutions d'enseignement, participent souvent à des expositions à l'étranger : Gincburg et Beklemišev aux Artistes français en 1895 à l'exposition internationale de Munich l'année suivante, puis parfois à la biennale de Venise, n'ont de satisfaction que leur propre participation. L'écho reçu par leurs œuvres est quasiment nul sur place, comme c'est le cas pour la grande majorité des sculpteurs russes qui réussissent à exposer à l'étranger. Le principal était cependant d'y être admis. La clientèle éventuelle provient essentiellement de ce biais-là, même si la plupart du temps les clients les plus fidèles et fréquents sont évidemment les Russes eux-mêmes, que ce soit en Italie ou à Paris. On peut y voir à la fois la cause, et parfois la conséquence, de la constitution des réseaux informels ou plus structurés d'artistes russes comme le « cercle Mamontov » à Rome, l'Association d'aide mutuelle à Paris ou la « colonie russe » de Munich.

Ces constats sont aussi le résultat de l'approche transnationale qui a guidé l'ensemble de ce travail. Les logiques de départ peuvent en partie être déduites *a posteriori* des données générales concernant les destinations des sculpteurs russes. On a expliqué dès le départ que les pays qui ont été choisis pour mener l'étude, à savoir la France, l'empire allemand et l'Italie, ont représenté l'immense majorité de leurs destinations. Il était déjà fortement pressenti que la France se taillait la part du lion dans ces parcours internationaux des artistes, surtout à partir des années 1890. Restait à déterminer la part que tenaient dans ceux-ci les centres artistiques allemands et italiens. Le fait qu'il y ait un déséquilibre entre Paris et les

villes telles que Munich, Berlin, Florence ou Rome ne constitue aucunement une surprise. Celle-ci vint en fait surtout du caractère extrême de ce déséquilibre. L'Allemagne n'attire tout simplement pas les sculpteurs russes, ou en tout cas très peu. Le nombre d'œuvres qu'ils exposent à Munich et à Berlin, s'il est parfois élevé, n'a rien à voir avec celui des sculpteurs réellement installés dans ces villes. Ceux qui y exposent sont en effet la plupart du temps établis en Russie, et dans une moindre mesure à Paris ou à Rome. L'Italie, du reste, représente peu ou prou le même cas de figure : hormis les pensionnaires, fort rares sont les sculpteurs russes qui s'y établissent pour de longues périodes après les années 1880. Mis à part les participations à la biennale de Venise, qui ne sont que rarement le fait d'artistes vivant alors en Italie, les apparitions d'œuvres sculptées russes dans les différentes expositions italiennes sont peu fréquentes.

Parallèlement, les profils des sculpteurs russes qui fréquentent les académies allemandes ou italiennes sont sensiblement différents. Du côté allemand sont surreprésentés les individus dont l'appartenance nationale est soumise à ambiguïté : beaucoup d'élèves de l'Académie de Berlin ou de Munich sont en effet originaires des provinces baltes ou parfois ukrainiennes de l'empire russe, et issus de populations germaniques (comme en témoigne souvent leur confession protestante, indiquée sur leur fiche d'inscription). Le choix de leur destination en a été ainsi profondément influencé. Mais trop rares sont les élèves d'Ažbe ou de Hollósy à cette période pour en tirer de conclusions autres qu'individuelles. En revanche, en Italie les identités des sculpteurs qui fréquentent ces institutions sont moins soumises à ce genre de biais, c'est en tout cas ce qu'a permis de constater par exemple la liste des élèves de l'Académie de Florence. On y trouve des artistes de toutes provenances, avec une forte représentation des individus d'origine ukrainienne, que l'on a expliquée pour une part par les relations fortes établies entre des villes comme Odessa et l'Italie, ne serait-ce qu'en termes artistiques.

Mais la présence des sculpteurs russes en Italie et en Allemagne est véritablement infime par rapport à la place qu'occupe la France dans leurs itinéraires. Certes, il faut nuancer ce constat en remettant en perspective la chronologie. Les années 1870 et 1880 sont marquées par une présence de sculpteurs russes à l'étranger relativement ténue, la plus grande partie étant les pensionnaires de l'Académie. On note toutefois des personnalités plus indépendantes comme Ober, Antokol'skij ou Gincburg qui déjà ont tourné leurs pas vers Paris à cette époque. Les années 1890 voient un net déclin de l'Italie, à la suite de la chute du nombre de pensionnaires en sculpture, et un renforcement du choix de Paris et de Munich comme lieux privilégiés de la

présence russe, notamment en termes d'œuvres exposées. Mais même si de ce point de vue Munich peut apparaître comme un sérieux concurrent à Paris, il n'en va pas de même pour la présence « physique » des sculpteurs en Allemagne même. De toute façon, c'est Paris qui, de plus en plus nettement à partir de 1895, devient le lieu privilégié d'installation des sculpteurs russes partis à l'étranger, au point que l'Italie et l'Allemagne ne figurent désormais dans la majorité des itinéraires que comme des étapes touristiques consacrées aux grands musées, comme avait pu l'être Paris pour les générations antérieures.

Le constat de l'écrasante supériorité acquise progressivement par Paris appelle des tentatives d'explication. Pour les sculpteurs, et ce quel que soit le but de leur voyage, il s'agissait de rechercher le plus grand nombre d'avantages possibles. En tout cas, l'accumulation de ceux-ci joue un rôle certain dans le choix des sculpteurs. Paris dispose tout d'abord de lieu d'apprentissage variés. On y trouve les académies officielles, que ce soit l'École des Beaux-Arts ou celle des Arts décoratifs, aussi bien que les Académies privées, souvent plus accessibles, où l'on peut se perfectionner en dessin notamment. Mais, plus important pour ce qui nous concerne, on y trouve bien davantage de possibilités de pratiquer la sculpture auprès d'un maître ou avec des modèles. Là où les académies privées munichoises se spécialisaient quasi exclusivement sur le dessin ou la peinture, les possibilités sont plus importantes à Paris, notamment à partir des années 1900. Les artistes signalent souvent la facilité à trouver des modèles vivants ou des maîtres à même de leur apprendre les ficelles du métier. Le nombre très important de salons d'expositions artistiques, à l'accès parfois assez aisé, constitue un attrait certain pour les sculpteurs russes. On peut y ajouter également l'effet d'aubaine représenté par la conclusion de l'alliance franco-russe, qui contribue à multiplier les visites officielles et officieuses, pour le plus grand profit des artistes russes présents à Paris.

Pour les sculpteurs, souvent jeunes, qui décident de s'installer à Paris, l'arrivée est également facilitée par la présence des nombreux artistes russes qui les ont précédés. Il est bien rare qu'ils n'aient pas déjà une connaissance sur place, ou quelqu'un à qui se recommander. Dès les années 1880, les artistes savent qu'ils peuvent s'adresser à Antokol'skij pour de l'aide, ou encore plus tard sur Aronson, Sinaeff-Bernstein, Bernstamm, mais aussi Bogolûbov, sans parler des associations d'entraide ou des académies russes qui se constituent à partir des années 1900. Trouver un atelier, trouver les bonnes recommandations, les bons réseaux est ainsi beaucoup plus facile, et même en cas de grandes difficultés, il restait toujours des lieux comme la Ruche pour accueillir les artistes en toute simplicité. Les artistes russes ne s'y cantonnent d'ailleurs pas longtemps aux cercles purement russes, mais se fondent au contraire

dans des sociabilités bien plus larges, ce qui se ressent bien évidemment dans leur production. Ainsi, de façon plus évidente encore que pour la peinture, Paris devient une destination privilégiée pour les sculpteurs, non uniquement parce que se trouvait là le cœur battant de l'art mondial, mais aussi parce que les conditions matérielles y semblaient rendre possible un séjour de long terme. Bien sûr, l'aura de Rodin joue un rôle dans l'attrait parisien des années 1900 et 1910 pour les sculpteurs, même si bien peu l'évoquent dans les éventuels témoignages qui précèdent leur départ. Mais si Antoine Bourdelle ou Joseph Bernard représentent un point de chute pour un nombre important de sculpteurs russes, il est bien évident qu'ils ne constituaient pas un objectif en soi au départ.

Il est donc bien évident que la question des apports de ces séjours à l'étranger pour les sculpteurs qui sont revenus par la suite en Russie est essentiellement liée à Paris. Il n'était pas question de revenir ici de façon détaillée sur les transformations progressives de la production des sculpteurs installés définitivement dans le « creuset parisien », pour reprendre l'expression de Catherine Chevillot. Il s'agissait plutôt de saisir les modalités du retour en Russie des artistes ayant passé quelque temps à l'étranger, et les conséquences que ce séjour a eu sur leur carrière ultérieure et sur leur production. Le rôle des séjours en Italie n'est bien sûr pas négligeable. On a vu notamment que les pensionnaires de l'Académie à Rome en revenaient avec, pour la plupart, une certaine maîtrise de la taille du marbre. On a pu également constater que la sculpture contemporaine italienne avait pu renforcer certains artistes comme Kamenskij ou Čižov dans leurs velléités réalistes, présentes toutefois dans leurs œuvres avant même leur départ. Le naturalisme dont se teinte l'académisme tardif de Beklemišev et même de Zaleman dans certaines œuvres, et dont héritent certains de leurs élèves, a sans doute pour point de départ leur séjour italien. Par ailleurs, l'admiration pour les œuvres de Michel-Ange, présentes pour beaucoup en Italie (bien que les *Esclaves* du Louvre aient été source d'inspiration fréquente également), a pu aussi jouer sur la création de certaines œuvres, tout comme la fréquentation de l'art de l'Antiquité et de la Renaissance de façon plus générale.

Ce que retiennent les artistes russes de leur passage à l'étranger, et particulièrement en France, est de plusieurs ordres. Ils en rapportent des idées, des techniques tout autant que des colorations stylistiques. Bien que le perfectionnement du travail sur le marbre soit en général acquis en Italie, à Rome ou à Carrare, et ce quelle que soit la décennie envisagé, c'est bien à Paris que Golubkina en fait l'apprentissage dans les années 1900. Et si c'est d'Italie que Harlamov rapporte une meilleure connaissance de la fonte du bronze, la technique de la cire

perdue est étudiée par Eduards auprès de Barbedienne essentiellement. L'intérêt d'Ober pour la sculpture en céramique, qui par l'intermédiaire de Bigot devient un émule de Carriès, n'est que le second de ses apports parisiens, vingt ans après avoir adopté certains traits de Barye dans sa propre sculpture animalière. Mais cette influence, durable dans la carrière d'Ober, ne fait guère florès parmi ses collègues russes.

On ne pourrait pas en dire autant de beaucoup de sculpteurs qui, à leur retour de France, ne se contentent pas de rapporter des modifications significatives à leur manière de sculpter, que ce soit du point de vue de la réalisation, des thématiques ou des types d'œuvres privilégiés, mais contribuent aux évolutions des artistes de leur milieu. Gincburg semble ainsi importer en Russie la mode des statuettes, se faisant portraitiste à succès avant même l'arrivée de Trubeckoj en Russie, et l'étude de l'ensemble des œuvres présentées aux expositions russes dans les années suivantes montre un relatif engouement. De la même façon, c'est parmi les sculpteurs évoluant dans les mêmes cercles artistiques que lui qu'Adamson propage certains des thèmes, et notamment cette sorte de romantisme macabre tout autant que les colorations très « art nouveau » de ses productions des années 1900, après son séjour de quelques années à Paris. C'est aussi au sein des « bouillants moscovites », comme les appelaient leurs professeurs de l'Académie pétersbourgeoise, que les échanges se font les plus intenses autour des renouvellements de la sculpture de l'Âge d'argent, notamment entre Konënkov, Golubkina et Matveev, qui tous trois sont passés, pour des périodes plus ou moins longues, à l'étranger. Leurs conversations et leurs conseils techniques mutuels ont sans doute une influence aussi importante sur l'évolution et la complexification de leur œuvre que leur expérience parisienne. Ainsi Golubkina, qui peut passer pour l'artiste russe la plus influencée par Rodin, parce qu'elle l'a beaucoup fréquenté et a beaucoup attendu de lui, n'en reste pas moins une artiste dont les œuvres révèlent une grande diversité. Beaucoup de ses productions se ressentent bien évidemment de son admiration pour Rodin, mais ces aspects semblent s'estomper progressivement au fil des années, ou plutôt demeurer en sourdine dans certaines œuvres alors que ses recherches plastiques l'orientaient vers d'autres matériaux et d'autres traitements de volumes et des surfaces. Et finalement, l'influence éventuelle de Maillol sur Matveev peut être analysée de la même façon.

Les influences françaises, si elles sont réelles, sont bien souvent éphémères – on se souvient par exemple de l'attrait de Domogackij pour Bugatti qui ne dure pas plus de quelques mois de l'année 1907 – mais elles participent aux grands élans des renouvellements des années 1900. Elles ne peuvent être séparées d'un terreau russe particulier, se combinant à lui pour aboutir

aux expérimentations mêlant l'exogène et l'endogène, telles les céramiques d'Ober qui doivent autant à son apprentissage chez Bigot qu'aux recherches menées notamment par Vrubel' et Vaulin dès les années 1890, ou les effigies de Konënkov alliant à la fois la taille directe du bois déjà expérimentée à l'ouest et les traditions nationales et populaires russes. Il est donc le plus souvent assez difficile d'isoler les apports extérieurs du reste, et cela vaut aussi bien pour la sculpture de petites dimensions que pour les sculptures décorant les bâtiments architecturaux pour lesquels, on l'a vu, les décisions d'ordre stylistique sont bien plus largement commandés par l'architecture, à un moment où les liens internationaux de cette dernière sont également en train de se renforcer. C'est peut-être du côté de la sculpture monumentale publique que les apports étrangers sont les plus évidents, parce que l'aspect des monuments change visiblement au profit d'une plus grande originalité, notamment en donnant plus de place à la narrativité dans les monuments commémoratifs à la suite de Bernstamm et des sculpteurs italiens. Mais le faible nombre de monuments publics de cette période rend somme toute cette influence quantitativement assez modeste.

Il est d'ailleurs toujours frustrant de ne pouvoir assister aux évolutions de ces tendances après 1914, la guerre interrompant pour une large part les circulations internationales qui semblaient alors s'emballer. Le plus grand afflux de sculpteurs russes vers l'étranger date justement de la fin des années 1900. Des sculpteurs en général jeunes se tournent de plus en plus directement vers les pays occidentaux, la France en premier lieu, sans s'attarder dans un empire russe dont les conditions politiques et artistiques ne semblent pas des plus propices à l'épanouissement artistique des sculpteurs. Les avant-gardes qui contribuent à ce moment-là à l'extraordinaire bouillonnement artistique russe ne touchent que très peu la sculpture, et d'ailleurs les sculptures inscrites dans ces mouvement d'avant-garde ne sont pas le fait de sculpteurs de formation. Politiquement, les désenchantements qui avaient suivi la révolution de 1905 n'engageaient guère les sculpteurs exilés à rentrer au pays, d'autant que pour une grande partie d'entre eux, l'antisémitisme quasi officiel ne les y encourageait pas non plus. Beaucoup s'installent à Paris, souvent pour de bon. Même si quelques retours sont à noter à l'éclatement de la guerre, les sculpteurs russes présents en France vont y rester pour une large majorité. Les choses vont certes changer après 1917 : les grands espoirs soulevés par les révolutions russes amènent un certain nombre de sculpteurs à rentrer au pays, d'autant que le nouveau régime semble vouloir accorder une place toute particulière à la sculpture. Les parcours et les carrières de ces artistes au sein des nouvelles conditions politiques et des institutions artistiques renouvelées devront beaucoup, pour une grande part d'entre eux, aux expériences accumulées à l'étranger au cours des années précédentes.

Inventaire des sources consultées

1/ Archives

France

- Archives du musée Grévin : Compte-rendus des conseils d'Administration, 1885-1914 (3 tomes)
- Archives nationales françaises :

Listes d'élèves de l'Académie Julian

AJ63/AS/1

AJ63/AS/2

AJ63/AS/6

Liste d'élèves de l'École des arts décoratifs

AJ53/39

AJ53/40

AJ53/41

AJ53/42

AJ53/43

AJ53/44

AJ53/45

AJ53/49

AJ53/50

AJ53/51

AJ53/52

AJ53/144

Listes d'élèves étrangers de l'École des beaux-arts

AJ52/926

ALLEMAGNE

- Archives de l'Académie des arts de Berlin

Listes des élèves des ateliers de l'académie royale des arts

PrAdk/1404 (Matrikelbuch des meisterateliers 1901-1910)

PrAdk/1405, fiche 1 (Matrikelbuch des masterateliers) 1910-1920

429 Schülerliste (1877-1883)

ITALIE

- Académie des arts de Florence

Registres d'inscription, 1870-1914 (5 volumes)

RUSSIE

- Archives historiques russes d'Etat (Saint-Pétersbourg) :

Dossiers d'élèves des archives de l'Académie impériale

Ф. 789, оп. 12, д. «И» 8 (1894)/ Andreoletti

Ф. 789, оп. 8 (1873), д. 114/ Annenkova

Ф. 789, оп. 13 (1911), д. 10/ Arbuzova

Ф. 789, оп. 11 (1892), д. 172/ Bogatyrev

Ф. 789, оп. 14 Б-6/ Bok

Ф. 789, оп. 14, д. «Ц»2 (1874)/ Cejdler

Ф. 789, оп. 13, д. 139 (1913)/ Derûžinskij

Ф. 789. оп. 13, д. 147 (2 Microfilms)/ Monument Kaufmann à Taškent

Ф. 789, оп. 11, д. 108 (1881)/ Eduards

Ф. 789, оп. 11 , д. 66 (1885)/ Gabovič

Ф. 789, оп. 12, д. И 6 (1903)/ Golicynskaâ

Ф. 789, оп. 12, д. 35 (1903)/ Gippius

Ф. 789, оп. 4, д. 15 (1863)/ Ivačev

Ф. 789, оп. 12, д. 108 «И» (1901)/ Izmajlovič

Ф. 789, оп. 14, д. 16 (1844)/ Jensen

Ф. 789, оп. 11, д. 226 (1883)/ Kafka

Ф. 789, оп. 13, д. 124 (1907)/ Kambarov

Ф. 789, оп. 11, д. 90 (1887)/ Kehli

Ф. 789, оп. 12 «и», д. 33 (1903)/ Kerzin

Ф. 789, оп. 13, д. 117 (1906)/ Kozlov

Ф. 789, оп 12, д. И103 (1900)/ Krûger

Ф. 789, оп. 12, д. 20 (1896)/ Makovskaâ

Ф. 789, оп. 12, д. 105 «И» (1902)/ Malaškin

Ф. 789, оп. 11, д. 54 (1885)/ Marina

Ф. 789, оп. 4, д. 94 (1864)/ Ober

Ф. 789, оп. 14, д, 57-П/ Podozërov

Ф. 789, оп. 14, д. 74«п» (1863)/ Popov

Ф. 789, оп. 8, д. 40 (1873)/ Rahmaninova

Ф. 789, оп. 14, д. 39 «Ш» (1882)/ Šreder

Ф. 789, оп. 13, д. 178 (1910)/ Sinaev-Bernstein

Ф. 789, оп. 14«с», д, 47 (1867)/ Snigirevskij

Ф. 789, оп. 12, д. 47 «И» (1903)/ Štein

Ф. 789, оп. 42, д. 2030 (1896)/ Stelleckij

Ф. 789, оп. 13, д. 116 (1906)/ Strahovskaâ

Ф. 789, оп. 11, д. 109 (1889)/ Timmus

Ф. 789, оп. 12, д.«И»120 (1901)/ Troupianskij

Ф. 789, оп. 11, д. 112 (1884)/ Verner

Ф. 789, оп. 12, д. «И»16 (1893)/ Volkonski

Ф. 789, оп. 14, д. 85 «В» (1867)/ Vejcenberg

Ф. 789, оп. 12, д. «И»106 (1901)/ Zlatovrackij

Ф. 789, оп. 13, д. 171 (1910)/ Zykaras

2/ Livrets d'exposition consultés pour réaliser la base de données des expositions

RUSSIE :

- Académie impériale des arts :

Expositions annuelles avec présence de sculptures : 1872-1875 ; 1881; 1884-1894 ; 1896-1910 ; 1912-1917

- Société des expositions d'œuvres d'art (dépendant de l'Académie impériale)

Expositions avec présence de sculptures : **18**76, 1877, 1879-1881

- Confrérie des expositions ambulantes d'oeuvres d'art

Expositions annuelles avec présence de sculptures : 1re (1871), 2e, 6e, 10e, 11e, 12e, 14e, 16e, 17e ; 22e, 23e, 24e, 25e, 28e, 29e ,31e, 32e, 33e, 34e, 35e, 37e, 38e, 39e, 40e, 41e, 42e, 43e, 44e.

Expositions annuelles sans sculptures : 3e, 4e, 5e, 7e, 8e, 9e, 13e, 15e, 18e, 19e, 20e, 21e, 26e, 27e, 30e, 36e, 45e.

- Exposition des œuvres des étudiants de l'école de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou

Expositions sans sculptures : 1880-1882, 1884, 1886, 1887, 1889-1892, 1899.

- Le Monde de l'art (*Mir iskusstva*) :

Exposition d'artistes russes et finlandais : *1898*

***Expositions de la revue* Le monde de l'art**

Expositions avec présence de sculptures : *1899-1903 ; 1911-1913, 1915-1916*

Expositions sans sculptures *: 1914*

- Union des artistes russes

Expositions avec présence de sculptures

Saint-Pétersbourg : 1905, 1911-1914

Moscou : 1907-1909, 1911-1914

Kiev : 1910

Kazan : 1914

Expositions sans présence de sculptures :

Saint-Pétersbourg : 1903-1904**,** 1905-1906

- Confrérie des artistes moscovites

Exposition avec présence de sculptures : 1895, 1899, 1901, 1905, 1912, 1914

Expositions sans sculptures : 1898,1904, 1902, 1904

- Société des amateurs d'art de Moscou

Expositions avec présence de sculptures **:** 1885, 1887, 1890, 1891, 1894 1896/97, 1898, 1899, 1900-1901, 1902, 1903, 1904, 1908, 1911.

Expositions sans sculptures : 1882, 1883, 1883, 1886, 1889, 1893, 1895, 1906.

- Confrérie des artistes russes du sud :

Expositions avec présence de sculptures : 1890-1913

- Société des artistes de Saint-Pétersbourg

Saint-Pétersbourg

Expositions avec présence de sculptures : 1895-1901, 1904-1909, 1911, 1913, 1914.

Expositions sans sculptures : 1892, 1894, 1902, 1903, 1915

Moscou

Expositions en présence de sculptures : 1891, 1893, 1894, 1898, 1902, 1904, 1911-1913

Expositions sans sculptures *:* 1897

Kiev

Expositions en présence de sculptures *:* 1894

Har'kov

Expositions en présence de sculptures *:* 1895

- Nouvelle Société des artistes

Expositions avec présence de sculptures : 1904-1906, 1909, 1914

Expositions sans sculptures : 1910, 1912-1913

- Union de la Jeunesse

Exposition avec présence de sculptures **:** 1910 (Moscou), 1911 (Saint-Pétersbourg)

Exposition sans présence de sculptures : 1912, 1913-1914

- Le Valet de carreau

Expositions avec présence de sculptures : 1910, 1914, 1916

Expositions sans sculptures : 1912

- Cercle artistique des dames

Expositions avec présence de sculptures *: 1894, 1896, 1900*

- Confrérie des artistes (Saint-Pétersbourg)

Expositions avec présence de scukptures : 1904, 1911

- Salon artistique de Kiev :

Expositions en présence de sculptures *:* 1900, 1914

- Salon des artistes « Salon de Moscou »

Expositions en présence de sculptures *:* 1911, 1913

- Société de peinture historique (Moscou)

Expositions avec présence de sculptures : *1896, 1898*

- Galerie Lemercier (Moscou), exposition d'artistes russes :

Expositions avec présence de sculptures *:* 1911

Expositions sans sculptures *:* 1913

- Expositions uniques :

Troisième exposition d'artistes moscovites (Moscou) : 1895

Dans le monde des arts (Kiev) : 1908/1909

Artistes de Kiev : 1910

Exposition panrusse de Moscou : 1882

Exposition panrusse (Kiev) : 1913

Salons organisés par V. Izdebskij : 1910 (Kiev)

Exposition des artistes indépendants : 1914

Salon Makovskij (Saint-Pétersbourg) : 1909

« La Guirlande » (Saint-Pétersbourg) : 1908

Exposition d'amateurs et collectionneurs de Moscou (Saint-Pétersbourg) : 1909

Communauté des artistes (Petrograd) : 1917

Exposition de la Société littéraire et artistique (Odessa) : 1898

Exposition artistique d'art russe (Kazan) : 1909

Exposition de tableaux (Kiev) : 1892

Exposition de tableaux et de sculptures (Odessa) : 1897

Exposition permanente d'art contemporain (Saint-Pétersbourg) : 1913

Galerie Lemercier (Moscou), exposition d'artistes russes :

Exposition en mémoire d'I. Turgenev (Saint-Pétersbourg) : 1909

« La Rose bleue » (Moscou) : 1907

Le Maillon (Kiev) : 1908

- Expositions personnelles :

Exposition Lansere et Ober (Saint-Pétersbourg, 1886)

Exposition Amandus Adamson (Saint-Pétersbourg, 1887)

Exposition Weizenberg (Saint-Pétersbourg, 1888)

Exposition Boris Eduards (Odessa, 1899)

Exposition Rafael-Švarc (Kiev, 1910)

Exposition Ûliâ Brazol (Saint-Pétersbourg, 1910)

Exposition Iosif-Moisej Gabovič (Moscou, 1911)

- Expositions uniques sans sculptures

Exposition d'artistes de Kiev (Ekaterinoslav, 1900)

Exposition d'artistes russes et étrangers (Kiev, 1902)

Exposition de tableaux (Kiev, 1886 et 1898)

Exposition de tableaux d'artistes russes et étrangers (Saint-Pétersbourg, 1912)

La queue de l'âne (Moscou, 1912)

La cible (Moscou, 1913)

Exposition de tableaux futuristes, rayonnistes, primitifs (Moscou, 1914)

Exposition de tableaux (Har'kov) 1900, 1901

Exposition d'artistes locaux (Har'kov, 1904).

Exposition d'artistes russes et étrangers (Saint-Pétersbourg, 1912)

Exposition artistique (Vilnius, 1889)

Exposition artistique (Vilnius, 1914)

Exposition de la « Toison d'Or » (Saint-Pétersbourg, 1908 et 1909)

France

- Expositions annuelles

Salon de la Société des artistes français : 1871, 1877-1914

Salon de la Société nationale des Beaux-Arts : 1897-1914

Salon d'Automne : 1904-1914 (dont « Exposition de l'art russe » en 1906)

Salon des Indépendants : 1906-1914

- Galerie Georges Petit[900]

Exposition de Stepan Er'zâ, Galerie Georges Petit (Paris, 1913)

Exposition de l'art russe modern, Galerie des artistes modernes (Paris, 1907)

Exposition L. Bernstamm, Galerie Georges Petit (Paris, 1890)

Exposition de peintres et de sculpteurs sous la présidence d'Auguste Rodin: 1906, 1908-1911.

[900] Le livre suivant a été intégralement consulté pour toutes les expositions mentionnées : Pierre SANCHEZ et Jérôme DELATOUR, *Les expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934): répertoire des artistes et liste de leurs oeuvres*, Dijon, France, Echelle de Jacob, 2011, x+1944 p. Les expositions non mentionnées dans la liste sont donc celles dépourvues d'œuvres de sculpteurs russes.

Exposition de la société internationale de peinture et de sculpture: 19e (1901) à 32e (1917)

Exposition de la Société nouvelle, sous la présidence d'Auguste Rodin, 1913, 1914

Exposition de la Société artistique et littéraire Paris-Province 1899

Exposition des portraits d'écrivains et journalistes du siècle (1793-1893), 1893

Exposition de portraits d'artistes dramatiques et lyriques du siècle, 1900

La Comédie humaine : 1907, 1909, 1910-1912

- Exposition de peintres et de sculpteurs russes de Paris, Galerie Devambez (Paris 1912)
- Exposition de Boris Fredman-Klûzel, Galerie Hébrard (Paris, 1910)

<u>Allemagne</u>

- Munich

Expositions avec présence de sculptures :

- Association des artistes de Munich

Exposition annuelle d'œuvres d'art de toutes les nations : 1894-1896

Exposition annuelle munichoise : 1898, 1899, 1902, 1903, 1906, 1907

Exposition artistique internationale : 1892

- Union des artiste de Munich :

« Sécession » : 1893, 1895, 1896, 1898, 1902, 1904, 1906, 1908, 1910

- Association des artistes de Munich en association avec l'Union des artistes de Munich « Sécession » : 7e, 8e, 9e, 10e et 11e expositions artistiques internationales (1897, 1901, 1905, 1909, 1913)
- Nouvelle association des artistes de Munich : *1910*
- *Neue Kunst* : 1914

Expositions sans sculptures

- Association des artistes de Munich : 1879, 1883, 1888, 1889, 1890, 1891, 1900, 1910, 1911, 1912, 1914.
- Sécession munichoise : 1893, 1894, 1897, 1899-1901, 1903, 1905, 1907, 1911-1914
- Nouvelle Sécession munichoise : 1914

- Berlin

Exposition avec présence de sculptures

- Grande exposition artistique berlinoise à l'Académie royale : 1893-1895, 1897, 1898, 1900-1907, 1909, 1912, 1913
- Sécession berlinoise : 1901, 1902, 1903, 1909, 1911, 1912
- Exposition artistique internationale pour les 200 ans de la création de l'Académie des arts (1896)
- Exposition de l'art russe, au salon Schulte (1906)
- Exposition d'hiver à l'Académie royale des arts (1911)

Expositions sans sculptures :

- Grande exposition artistique berlinoise : 1870, 1872, 1874, 1876, 1877, 1880, 1883, 1884, 1889, 1899, 1908, 1910, 1913, 1914
- Sécession berlinoise : 1899, 1900, 1901, 1902-1903, 1903, 1906, 1907, 1908, 1909-1910, 1910-1911, 1912, 1913, 1915, 1916
- Nouvelle Sécession berlinoise : 1911
- Exposition de l'académie royale de Berlin : 1880
- Exposition d'automne, sur Kurfurstendam : 1913
- Union des artistes (Künstler Bund) : 1912

ITALIE

- Florence

- Fête de l'art et des fleurs : 1896
- Société des beaux-arts de Florence

Exposition avec présence de sculptures russes : 1907

Exposition sans sculpture russes : 1889, 1890, 1891, 1898-1899, 1899, 1901-1903, 1905, 1914

- Société d'encouragement des arts de Florence :

Expositions avec présence de sculptures russes : aucune

Expositions sans sculptures russes : 1871, 1874, 1877, 1879-1881, 1883, 1887, 1896-1900, exposition rétrospective 1910

- Association des artistes italiens de Florence :

Expositions avec présence de sculptures russes : aucune

Expositions sans sculptures russes : 1905, 1906, 1906-1907, 1907-1908, 1908-1909, 1909-1910, 1911, 1911-1912, 1913.

- Milan

- Expositions annuelles à l'Académie de Brera :

Expositions avec présence de sculptures russes : 1870, 1871, 1873, 1874, 1875, 1877, 1879, 1881, 1882, 1887, 1910, 1912

Expositions sans sculptures russes : 1872, 1876, 1878, 1883-1886, 1888, 1895, 1896

- Exposition triennale des beaux-arts de Brera : 1891, 1894, 1897
- Exposition nationale de Milan 1906

- Rome

- Société des amateurs et connaisseurs des beaux-arts :

Exposition avec présence de sculptures russes : 1899, 1900, 1901, 1903, 1906-1910, 1912

Expositions sans sculptures russes : 1895-1896, 1904, 1913-1915

- Exposition internationale de 1893
- « Sécession » de Rome 1913, 1914, 1915

- Venise

- Biennales

Expositions avec présence de sculptures russes : 1897, 1901, 1903, 1905, 1907, 1909, 1910, 1912, 1914

Expositions sans sculptures russes : 1895

- Turin

- Société des Beaux-Arts de Turin :

Expositions avec présence de sculptures russes : aucune

Expositions sans sculptures russes : 1890, 1891, 1896, 1909, 1910-1913.

- Quatrième exposition internationale de Turin (1880)
- Expositions artistiques triennales de Turin : 1896, 1898
- Exposition féminine : 1910-1911, 1913

La base de données des livrets de salon utilisés[901]

Principes de constitution

La base de données des œuvres a été constituée à partir des livrets des différentes expositions artistiques qui se sont déroulées entre 1870 et 1914 (et dans certains cas jusqu'à 1917) dans les empires russes et allemands, en France et en Italie. La récolte des données n'est pas exhaustive (par exemple, seules certaines villes ont été choisies en Allemagne et en Italie). Les œuvres exposées dans les différentes expositions universelles de la période n'ont pas été intégrées à la base, contrairement aux expositions personnelles des sculpteurs.

Chaque ligne correspond à une œuvre exposée.

Les premières colonnes concernent le nom de famille des artistes (translittéré en norme ISO 9 (1995) lorsqu'ils ont exposé au moins une fois en Russie, leur prénom, leur patronyme et leur sexe. Puis viennent les informations sur les conditions d'exposition l'année, la date précise si elle est connue, la ville, le nom de l'entité organisatrice ou de l'organisateur, le titre de l'exposition, le lieu précis de l'exposition et éventuellement la salle où est exposée l'œuvre.

Puis viennent les données sur cette dernière : le numéro sous laquelle elle est inscrite dans le livret, le numéro d'inventaire rajouté par nos soins (voir ci-dessous), puis le titre. Ce dernier est toujours traduit en français s'il est mentionné en russe. Il est conservé dans la langue originale si cette dernière est utilisée dans une exposition étrangère : par exemple, les titres italiens ont été conservés pour les expositions en France, en Allemagne et en Russie (ainsi l'œuvre *La mia poesia paccia* d'Adel Verner exposée à Saint-Pétersbourg en 1899). Si le titre était en français dans une exposition russe, on a fait suivre ce dernier d'un astérisque.

Des données concernant les œuvres apparaissent dans les colonnes suivantes. On a indiqué quand il apparaissait que l'œuvre faisait référence à un pays étranger, par la langue de son titre ou son sujet. Plus important, sont indiqués également le type de l'œuvre (s'il s'agit d'un buste, d'une statue, d'un relief par exemple), le thème de l'œuvre, la matériau dans lequel il est fait, son propriétaire et enfin son prix. Bien évidemment, toutes ces données n'apparaissent pas forcément dans le livret ou ne sont pas obligatoirement déductibles.

Comme on l'a dit, chaque ligne correspond donc à une œuvre exposée : ainsi, la même œuvre peut occuper plusieurs lignes. Par exemple, le buste en marbre d'Ambroise Thomas par

[901] La base est consultable : s'adresser au service des thèses (Service commun de la documentation) de l'Université de Nanterre (2, allée de l'Université 92 001 Nanterre, ou theses-scol@liste.parisnanterre.fr).

L. Bernstamm a été exposé une fois au salon de la Société des artistes français en 1896, puis l'année suivante à la biennale de Venise. Cette œuvre occupe donc deux lignes, mais l'œuvre est elle-même dotée d'un numéro d'inventaire propre au présent travail (139) qui permet de l'identifier.

Afin de faciliter la lecture, les couleurs des caractères correspondent aux différents pays où sont exposées les œuvres : ainsi, le noir a été attribué à la Russie, le vert à l'Allemagne, le bleu à la France et le rouge à l'Italie.

Des commentaires ont été parfois ajoutés dans certaines cellules : ils indiquent parfois quelques données personnelles sur les sculpteurs (adresse actuelle, lieu de naissance, maître) ou sur les œuvres (titre original, en cas de problème de traduction par exemple).

Au total, il y a 4499 occurrences de sculptures russes exposées mentionnées dans la base de données. Mais le nombre d'œuvres uniques (certaines ayant été exposées plusieurs fois) est finalement de 3989. Il faut cependant préciser que toutes les œuvres n'ont pas été prises en compte dans les analyses présentes dans les différents chapitres : par exemple, les expositions dans les villes comme Brême ou Düsseldorf n'ont été consultés que pour mémoire, et n'ont pas été utilisées dans les décomptes. Cela est aussi valable pour certains sculpteurs, qu'on a fini par ne pas considérer comme faisant partie du corpus (les Italiens Braga ou Sala par exemple).

Extraction de la base

Dans le tableau ci-dessous figurent deux exemples d'œuvres exposées l'une en 1907 en Russie, l'autre en 1914 en France. On y trouve l'ensemble des informations disponibles les concernant, fournies par les livrets de l'exposition. Dans la base de données (en format Excel), la première colonne est au contraire placée en première ligne, chaque ligne étant consacrée à une œuvre. Pour une meilleure lisibilité, on a choisi ici la disposition inverse : une colonne par œuvre.

Nom	Adamson	Markowitch
Prénom	Amandus	Catherine
Patronyme	Ivanovič	
Sexe de l'auteur	M	F
Année	1907	1914
Mois		13 avril – 30 juin
Ville	Saint-Pétersbourg	Paris
Nom du salon	Société des artistes de Saint-Pétersbourg	Société nationale des beaux-arts
Titre de l'exposition	Quinzième exposition	Salon
Adresse ou lieu de l'exposition		Grand Palais des beaux-arts, avenue d'Antin
Salle		
Numéro de catalogue dans l'exposition	1	1861
Numéro d'inventaire de l'œuvre pour la thèse	133	781
Titre	Au royaume du rêve	Églé
Type		Statue
Thème		
Matériau	Plâtre	Bronze
Propriétaire		
Prix	150 roubles	

Bibliographie

1/ ART RUSSE

ALEXEIEVA Tatiana Vasilevna (ed.), *Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny XVIII - pervoj poloviny XIX v: Materialy i issledovaniâ*, Moscou, Nauka, 1979, 211 p.

ALLENOV Mihail Mihaïlovitch, MEDVEDKOVA Ol'ga et DMITRIEVA Nina Aleksandrovna, *L'art russe*, traduit par Suzanne REY-LABAT et traduit par Catherine ASTROFF, Paris, France, Ed. Citadelles, 1991, 623 p.

ALPATOV Mihail Vladimirovitč, *Histoire de l'art russe: des origines à la fin du XVIIe siècle*, traduit par Alexandre KARVOVSKI, Paris, France, Flammarion, 1975, 457 p.

ANTONAN A. S. et SOLOCINSKAA L. (eds.), *Skul'ptura iz muzejnyh sobranij konservaciâ i restavraciâ k 90-letiû VHNRC imeni akademika I. Ė. Grabarâ*, Moscou, Skanrus, 2009, 1 vol.

ANTONOVA Irina Aleksandrovna (ed.), *Katalog kartinnoj galerei živopis', skul'ptura*, 3e-e издание 3-e izdanie éd., Moscou, Gosudarstvennyj muzej izobrazitel′nyh iskusstv imeni A. S. Puškina (Moscou), 1961, 1 vol. 222 p.

ARKIN David, *Monumental'naâ skul'ptura Leningrada*, Moscou, Akademia arhitektury SSSR, coll. « Besedy ob arhitekture », 1948, 1 vol. 106 p.

AZIZAN Irina, *Dialog iskusstv XX veka očerki vzaimodejstviâ iskusstv v kul'ture*, Moscou, LKI, 2008, 1 vol. 575 p.

AZIZAN Irina Atykovna, *Dialog iskusstv Serebrânogo veka*, Moskva, Progress-Tradiciâ, 2001, 1 vol. 398 p.

BASSEHES A., *Za sorok let sbornik izbrannyh iskusstvovedčeskih rabot teatr, skul'ptura, živopis', grafika*, Moskva, Sovetskij hudožnik, 1976, 1 vol. 289 p.

BERARD Ewa, *Pétersbourg impérial Nicolas II, la ville, les arts 1894-1914*, Paris, Belin, 2012, 1 vol. 404 p.

BERARD Ewa (ed.), *Saint-Pétersbourg une fenêtre sur la Russie ville, modernisation, modernité 1900-1935 [colloque, 6-7 mars 1997, Fondation Singer-Polignac]*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2000, 1 vol 309 p.

BIRUL′OV Ûrìj et БІРЮЛЬОВ Юрій, *Sur les traces de l'Art nouveau en Ukraine: Kiev et Lviv*, Bruxelles [Paris], CIVA, Centre international pour le ville, l'architecture et le paysage [les Belles lettres diff.], coll. « Ville et architecture », 2010.

BORISOVA Elena Andreevna et STERNIN Grigorij Ûr′evič, *Art nouveau russe*, Paris, Éd. du Regard, 1987, 1 vol. 391 p.

BORISOVA Elena, POSPELOV Gleb et STERNIN Grigorij (eds.), *Iz istorii russkogo iskusstva vtoroj poloviny XIX - načala XX veka sbornik issledovanij i publikacij*, Moscou, Iskusstvo, 1978, 1 vol. 149 p.

BORISOVA Elena et STERNIN Grigorij, *Russkij modern*, 2e éd., Moscou, Galart, 1994, 1 vol. 359 p.

BOWLT John E., *Moscou et Saint-Pétersbourg, 1900-1920 art, vie et culture*, [Paris], Hazan, 2008, 1 vol. 391 p.

BOWLT John E., *The silver age, Russian art of the early twentieth century and the « World of art » group*, 2nd ed., with Bibliographical suppl., Newtonville, Mass., Oriental Research Partners, coll. « ORP studies in Russian art history », 1982, 1 vol. 355 p.

BREDIHINA L. (ed.), *Iskusstvo ženskogo roda. Ženŝiny-hudožnicy v Rossii XV-XX vekov = Femme art. Women painting in Russia XV-XX centuries: [katalog vystavki]*, Moscou, Gosudarstvennaâ Tret'âkovkaâ Galereâ, 2002, 333 p.

BRUK Âkov et IOVLEVA Lidiâ (eds.), *Skul'ptura pervoj poloviny XX veka*, Moscou, Krasnaâ ploŝad', coll. « Katalog sobranii, t. 1 », 2000, 1 vol. 527 p.

BURGANOVA Mariâ, *Russkaâ skul'ptura XVI-XIX vv. Sol'vychegodsk sobranie Sol'vyčegodskogo istoriko-hudožestvennogo muzeâ*, Moscou, Burganov-centr, 2010, 1 vol. 175 p.

CEPLAEV Aleksej, *Konnaâ skul'ptura Moskvy. Gippoplastika istoriko-kraevedčeskoe izdanie*, Saint-Pétersbourg, Rostok, 2011, 1 vol. 381 p.

ČERNYSOVA-MEL'NIK N.D. et GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ, *Kollekcii i kollekcionery: sbornik statej po materialam naučnoj konferencii (Sankt-Peterburg, 2008)*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2009, 274 p.

DANILOVA Irina Evguenevna et KUZNECOVA Irina (eds.), *Katalog Kartinnoj galerei živopis', skul'ptura, miniatûra*, Moscou, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986, 1 vol. 320 p.

DARMON Adrian M., *Around Jewish Art: A Dictionary of Painters, Sculptors, and Photographers*, Carnot, 2003, 418 p.

DORONINA Lûdmila, *Mastera russkoj skul'ptury XVIII-XX vekov T.1*, Moscou, Belyj gorod, coll. « Enciklopediâ novogo iskusstva », 2008.

DORONINA Lûdmila, *Mastera russkoj skul'ptury XVIII-XX vekov T.2,* Moscou, Belyj Gorod, coll. « Enciklopediâ novogo iskusstva », 2008, 1 vol. 511 p.

DUMAS Alexandre, MOYNET Jean-Pierre et SUFFEL Jacques, *Voyage en Russie*, Paris, Hermann, 2003.

ERMONSKAA V. et NETUNAHINA G., *Russkaâ memorial'naâ skul'ptura k istorii hudožestvennogo nadgrobiâ v Rossii XI-načala XX v.*, Moscou, Iskusstvo, 1978, 1 vol. 311 p.

FADEEVA L., *Russkij skul'pturniy portret XVIII - načala XX veka. Katalog vystavki*, Leningrad, Gos. russkij muzej, 1979, 119 p.

GOODMAN Susan Tumarkin, AMISHAI-MAISELS Ziva et JEWISH MUSEUM (NEW YORK N.Y.) (eds.), *Russian Jewish artists in a century of change, 1890-1990*, Munich New York, Prestel, 1995, 267 p.

GOSUDARSTVENNAA TRET'AKOVSKAA GALEREA, FOND P'er et МУЗЕЙ Орсэ (Париж) (eds.), *Vstreča čerez stoletie. Roden. Golubkina. Klodel'. Proizvedeniâ O. Rodena, A.S. Golubkinoj, K. Klodel' iz sobranij ROssii, Švecarii, Francii. Katalog vystavki.*, Moscou, Skanrus, 2004, 111 p.

GRABAR' Igor, *Istorìâ russkago iskusstva*, Moscou, I. Knebel', 1909, 5 vol.

GRABAR' Igor et LAZAREV Viktor (eds.), *Istoriâ russkogo iskusstva*, Moscou, Akademia nauk, 1953, 13 t. en 16 vol.

I͡ABLONSKAI͡A͡ M. et PARTON Anthony, *Women artists of Russia's new age, 1900-1935*, London, Royaume-Uni, Thames and Hudson, 1990, 248 p.

JARRASSE Dominique, MALMSTAD John E. et MARCADE Jean-Claude (eds.), *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe [actes du colloque], Bordeaux, 12-14 mai 2000*, Lausanne Paris, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 2008, 1 vol. 254 p.

JARRASSE Dominique, MALMSTAD John E. et MARCADE Jean-Claude, *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe: [actes du colloque], Bordeaux, 12-14 mai 2000*, Lausanne Paris, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 2008.

JENSEN David, *Opis' proizvedennym rabotam pervogo v Rossii terrakotovogo zavedeniâ dlâ naružnyh ukrašenij zdanij, suŝestvuûŝego s 15 iûnâ 1845 goda, skul'ptora Dav. Iv. Iensena*, Saint-Pétersbourg, V. Kene, 1885.

KAGANOVIC A. (ed.), *Russkaâ skul'ptura izbrannye proizvedeniâ*, Leningrad, Sovetskij hudožnik, 1966, 1 v.

KALUGINA Ol'ga, *Russkaâ skul'ptura Serebrânogo veka Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, Moscou, Buksmart, 2013, 334 p.

KARPOVA Elena, *Russkaâ i zapadnoevropejskaâ skul'ptura XVIII - načala XX veka novye materialy, nahodki, atribucii*, Saint-Pétersbourg, Iskusstvo-SPB, 2009, 1 vol. 606 p.

KARPOVA Elena, *Russkaâ skul'ptura XVIII - načala XX veka. Numizmatika: novye postupleniâ (1977-1987): kat. vyst.*, Leningrad, GRM, 1988, 80 p.

KARPOVA Elena et RUSSKIJ MUZEJ (eds.), *Russkaâ animalističeskaâ skul'ptura XVIII načala XX veka [katalog vystavki]*, Leningrad, b.i., 1985, 99 p.

KEAN Beverly Whitney, *All the empty palaces the merchant patrons of modern art in pre-Revolutionary Russia*, London, Barrie & Jenkins, 1983, xviii, 342 p.

KLIMOV Rostislav, *2 hudožestvennoe nasledie*, Moscou, Iskusstvo, 1960, 1 vol. 294 p.

KOBAK Aleksandr, *Istoričeskie kladbiša Sankt-Peterburga*, 2e éd., Moscou Saint-Pétersbourg, Centrpoligraf, Russkaâ Trojka SPB, 2011, 797 p.

KOUZMINE Mikhail Alekseevitch et MAIAKOVSKI Vladimir Vladimirovitch, *Russian modernism culture and the Avant-garde, 1960-1930*, Ithaca London, Cornell university press, 1976, 240 p.

KOVALENSKAA Nataliâ, *Russkij klassicizm živopis' skul'ptura grafika*, Moscou, Iskusstvo, 1964, 1 vol. 704 p.

KRIVDINA Ol'ga, *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga. 1703-2007*, Saint-Pétersbourg, Logos, 2007, 764 p.

KRIVDINA Ol'ga, *Vaâteli i ih sud'by: naučnaâ rekonstrukciâ tvorčeskih biografii rossijskih skul'ptorov serediny i vtoroj poloviny XIX veka*, Saint-Pétersbourg, Sudaryniâ, 2006, 655 p.

KRIVDINA Ol'ga et TYCININ Boris, *Razmyšleniâ o skul'pture*, Severnaâ zvezda, 2010, 604 p.

KRUKOVA Irina, *Russkaâ skul'ptura malyh form*, Moscou, Nanka, 1969, 1 vol.152 p.

KUDRJAVCEVA Tamara Vasil'evna, *Russian imperial porcelain*, St Petersburg, Slavia, coll. « Russian style », 2003.

LEJKIND Oleg Leonidovič, IAKOVLEVA Elena Panteleevna et GADALINA-ŠOMA N. O. (eds.), *Izobrazitel'noe iskusstvo, arhitektura i iskusstvovedenie Russkogo zarubež'â*, Saint-Pétersbourg, Dmitrij Bulanin, 2008, 168 p.

LEONOV Aleksej (ed.), *Russkoe iskusstvo očerki o žizni i tvorčestve hudožnikov 3,1 Vtoraâ polovina devâtnadcatogo veka*, Moscou, Iskusstvo, 1962, 1 vol. 692 p.

LEONOV Aleksej (ed.), *Russkoe iskusstvo očerki o žizni i tvorčestve hudožnikov pervaâ polovina devâtnadcatogo veka*, Moscou, Iskusstvo, 1954, 1 vol 741 p.

LEVINSON Nikolaj et GONCAROVA Lidiâ, *Hudožestvennaâ bronza dekorativno-prikladnaâ skul'ptura XIX v*, Moscou, Sovetskaâ Rossiâ, coll. « Trudy gosudartvennogo muzeâ », 1958, 1 vol. 86 p.

MARCADE Jean-Claude, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1995.

MOLEVA Nina et BELUTIN Elij, *Russkaâ hudožestvennaâ škola vtoroj poloviny XIX - načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, 1967; 171 p.

MOROZOV Aleksandr et VOLKOVA T. E., *Puti russkogo impressionizma: k 100-letiû soûza russkih hudožnikov*, Moscou, Skanrus, 2003, 191 p.

NIMENKO A., *Ukraïns'ka skul'ptura drugoï polovini XIX - počatku XX st.*, Kiev, Akademii nauk ukrainskoj SSR, 1963, 1 vol. 128 p.

NOSOVIC Tamara et POPOVA Irina, *Gosudarstvennij Farforovyj Zavod. 1904-1944: al'bom*, Saint-Pétersbourg Moscou, Sankt-Peterburg Orhestr, coll. « Skovana žizn' - iskusstvo svobodno », 2005.

PETROVA Evgeniâ, *Monumental'naâ i dekorativnaâ skul'ptura Leningrada*, Leningrad, Hudožnik SSSR, 1961, 1 vol. 61 p.

REAU Louis, *L'Art russe 1 L'Art gréco-scythe, le Moyen âge à Kiev et à Novgorod [Nouvelle édition]*, Verviers Paris, Gérard et Cie l'Inter, coll. « Marabout université 62 », 1968, 1 vol. 246 p.

REAU Louis, *L'Art russe 2 La Renaissance à Moscou. Le Baroque à St Pétersbourg*, Verviers Paris, Gérard et Cie l'Inter, coll. « Bibliothèque Marabout Université », 1968, 1 vol. 252 p.

REAU Louis, *L'Art russe 3 le classicisme, le romantisme, le XXe siècl [En appendice : De l'art révolutionnaire des années 20 à la recherche d'un nouvel art soviétique, par Raoul-Jean Moulin]*, Verviers, Gérard et Cie, coll. « Marabout Université 166 », 1968, 1 vol. 284 p.

REAU Louis, *L'art russe*, Paris, Larousse, coll. « Arts, styles et techniques », 1943, 1 vol. 138 p.

REAU Louis, *L'Art russe [2] De Pierre Le Grand à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1922, 1 vol. 291 p.

REAU Louis et MAUCLAIR Camille, *Russie, art moderne*, Paris, Ed. artistiques de "L'art et les artistes, 1917, 1 vol. 47 p.

ROGACEVSKIJ B. et BALTUN P., *Iz bronzy i mramora; Kniga dlâ čteniâ po istorii russkoj i sovetskoj skul'ptury [sbornik statej*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1965, 474 p.

SALE Marie-Pierre, PAPET Édouard et FONT-REAULX Dominique de, *L'art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité Musée d'Orsay, Paris, 19 septembre 2005-8 janvier 2006*, Paris, Musée d'Orsay Réunion des musées nationaux, 2005.

SARAB'ANOV Dmitrij, *Russkaâ živopis' XIX veka sredi evropejskih škol: opyt sravnit. issled.*, Moscou, Sovhudožnik, 1980, 261 p.

SARABIANOV Dimitri Vladimirovitch, *L'Art russe: du néoclassicisme à l'Avant-garde*, traduit par Béatrix BLAVIER, Paris, France, Albin Michel, 1990, 319 p.

SILINA Maria Mihajlovna, *Istoriâ i ideologiâ: monumental'no-dekorativnyj rel'ef 1920-1930_h godov v SSSR.*, Moscou, BuksMart, 2014, 351 p.

ŠMIDT Igor', *Russkaâ skul'ptura vtoroj poloviny XIX - načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, coll. « Iz istorii mirovogo iskusstva », 1989, 301 p.

SOKOL Kirill, *Monumental'nye pamâtniki Rossijskoj imperii katalog*, Moscou, Vagriûs plûs, 2006, 1 vol. 429 p.

SOKOLOVA N. et VANSLOV Viktor (eds.), *Puti razvitiâ russkogo iskusstva konca XIX - načala XX veka živopis, grafika, skul'ptura, teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Moscou, Iskusstvo, 1972, 1 vol. 271 p.

SOLOMATINA Nataliâ Nikolaevna (ed.), *Iz russkoj žizni XVIII - načala XX veka risunok, akvarel', gravûra, farfor, skul'ptura*, Saint-Pétersbourg, Palace edition, coll. « Al'manah 280 », 2010, 1 vol. 153 p.

SOPOCINSKIJ Oleg (ed.), *Iskusstvo narodov SSSR 1917-1970-e gody*, Leningrad, Avrora, 1977, 1 vol.502 p.

STERNIN G. Û. (ed.), *Mir russkoj provincii i provincial'naâ kul'tura*, Saint-Pétersbourg, Dmitrij Bulanin, 1997, 1 vol. 139 p.

STERNIN Grigorij, *Hudožestvennaâ žizn' vtoroj poloviny XIX veka 70-80-e gody*, Moscou, Nauka, 1997, 1 vol. 221 p.

STERNIN Grigorij, *Hudožestvennaâ žizn' Rossii serediny XIX veka*, Moscou, Iskusstvo, 1991, 1 vol. 320 p.

STERNIN Grigorij, *Hudožestvennaâ žizn' Rossii 1900-1910-h godov*, Moscou, Iskusstvo, 1988, 1 vol. 285 p.

STERNIN Grigorij (ed.), *Russkaâ hudožestvennaâ kul'tura vtoroj poloviny XIX veka Č. [1] Social'no-èstetičeskie problemy, duhovnaâ sreda*, Moscou, Nauka, 1988, 1 vol. 366 p.

STERNIN Grigorij, *Russkaâ hudožestvennaâ kul'tura vtoroj poloviny XIX-načala XX veka*, Moscou, Sovetskij hudožnik, coll. « Biblioteka iskusstvoznaniâ », 1984, 1 vol. 293 p.

STERNIN Grigorij (ed.), *Vzaimosvâz' iskusstv v hudožestvennom razvitii Rossii vtoroj poloviny XIX veka idejnye principy, strukturnye osobennosti*, Moscou, Nauka, 1982, 1 vol. 350 p.

STERNIN Grigorij, *Tipologiâ russkogo realizma vtoroj poloviny XIX veka*, Moscou, Nauka, 1979, 1 vol. 350 p.

STERNIN Grigorij, *Hudožestvennaâ žizn' Rossii načala XX veka*, Moscou, Iskusstvo, 1976, 1 vol. 224 p.

STERNIN Grigorij, *Hudožestvennaâ žizn' Rossii na rubeže XIX-XX vekov*, Moscou, Iskusstvo, 1970, 1 vol. 295 p.

STERNIN Grigorij Ûr'evič, *Abramcevo hudožestvennyj kružok, živopis', grafika, skul'ptura, teatr, masterskie artistic circle, painting, graphic art, sculpture, theatre, workshops*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1988, 1 vol. 315 p.

SYCEV Igor', *Russkaâ bronza: al'bom: 300-letiû Sankt-Peterburga posvâŝaet'sâ*, Moscou, Trilistnik, coll. « Enciklopedia russkogo antikvariata », 2003.

SYSOEV P. M. (ed.), *225 let Akademii hudožestv SSSR živopis', skul'ptura, arhitektura, grafika, teatral'no-dekorativnnoe iskusstvo, dekorativno-prikladnoe iskusstvo, dokumenty, izdaniâ*, Moscou, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983, 2 vol. 599 p.

VASSUTINSKY-MARCADE Valentine, *L'art d'Ukraine*, Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Slavica », 1983, 1 vol. 348 p.

VASSUTINSKY-MARCADE Valentine, *Le Renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.

VLASOVA G., *Sankt-Peterburgskaâ gosudarstvennaâ hudožestvenno-promyšlennaâ akademiâ imeni A.L. Štiglica*, Saint-Pétersbourg, Hudožniki Peterburga, 2011, 448 p.

ZOTOV Aleksej, *Russkoe iskusstvo XI - načala XX vekov živopis', skul'ptura, arhitektura, grafika*, Moscou Leningrad, Izobrazitel'noe iskusstvo, coll. « Iskusstvo stran i narodov mira », 1969, 1 vol. 30 p.

Stranicy istorii otečestvennogo iskusstva: Sb. nauč. tp. Vyp.20 Sbornik statej po materialam naučnoj konferencii (Russkij Muzej, Sankt-Peterburg, 2012), Aurora Art Publishers, 2012.

Iskusstvo skul'ptury v XX veke problemy, tendencii, mastera očerki materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, Moskva, 2006, Moscou, Galart, 2010, 1 vol. 487 p.

Russia! nine hundred years of masterpieces and master collections, New York, Guggenheim Museum, 2005, 1 vol. 426 p.

Russkoe iskusstvo, Moscou, Edipress-Konliga, 2004.

Imperatorskij farforovyj zavod, 1744-1904: izdanie Upravleniâ imperatorskimi zavodami, Санкт-Петербург, Gosudarstvennij zapovednik, 2003.

Istoria russkogo i sovetskogo iskusstva, Moscou, Vysšaâ škola, 1989, 448 p.

Skul'ptura XVIII-načalo XX veka katalog, Gosudarstvennyj russkij muzej, Leningrad, Iskusstvo, 1988, 1 vol. 318 p.

Istoriâ russkogo iskusstva v dvuh tomah, Moscou, Izobrazitel′noe iskusstvo, 1979, 87; 308; 175; 66 p.

Skul'ptura i risunki skul'ptorov konca XIX veka - načala XX veka. Katalog, Tret'âkovskaâ Galareâ, Moscou, Sovhudožnik, 1977.

Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 3 Georgadze-Elgin, Moscou, Iskusstvo, 1976, 1 vol. 543 p.

Sovetskoe iskusstvoznanie, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1975.

Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 2 Bojčenko-Geondžian, Msocou, Iskusstvo, 1972, 1 vol. 439 p.

Trois sculpteurs soviétiques A. S. Goloubkina, V. I. Moukhina, S. D. Lebedeva, Paris, Musée Rodin, 1971, 63 p.

Istoriâ russkogo iskusstva, Moscou, Nauka, Institut istorii iskusstv, 1965, 444 p.

Vystavka izobrazitel'nogo iskusstva Ukrainskoj SSR, posvâŝennaâ trehsotletiû vossoedineniâ Ukrainy s Rossiej živopis', skul'ptura, grafika katalog, Kiev, Mistectvo, Ministerstvo kul′tury Ukrainskoj SSR, 1954, 1 vol. 120 p.

Russkaâ skul'ptura [Katalog], Petrograd, Akademii hudožestv. Muzej. Peterburg., 1915.

ANTONOVIC I., *Skul'ptura Eduardsa. 1884-1899. Izd. illûstrirovannoe.*, Odessa, Akc. Ûžno-Rus. o-va peč. dela., 1899, 47 p.

BAKUSINSKIJ Anatolij, *N.A. Andreev. 1873-1932: Očerk žizni i tvorčestvo skul'ptora*, Moscou, Iskusstvo, 1939, 96 p.

BAKUSINSKIJ Anatolij, *Vladimir Nikolaevič Domogackij*, Moscou, Vsehudožnik, 1936, 67 p.

BASSEHES Alfred, *Aleksandr Terent'evič Matveev, Skul'ptor*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1960, 68 p.

BAUMAN K., *Teodor Eduardovič Zal'kaln. Latyš. skul'ptor*, Moscou, Sovhudožnik, 1960.

BYCKOV Ûrij Aleksandrovič, *Konenkov*, Moskva, U.R.S.S., Molodaâ gvardiâ, 1985, 311; 48 p.

DAVYDOVA Ol'ga, *Lepil A. Opekušin*, Âroslavl', VND, 2013, 255 p.

DEMENT'EVA Lûdmila, *Evgenij Lansere: al'bom skul'pturnyh modelej*, Moscou, Gosudarstvennyj istoričeskij muzej., 2011, 342 p.

DOBROVOL'SKIJ Oleg, *Golubkina*, Moscou, Mol. gvardiâ, coll. « Žizn' zamečat. lûdej. », 1990, 348 p.

DOMOGACKAA S., *Pavel Petrovič Trubeckoj: Vyst. proizvedenij k 125-letiû so dnâ roždeniâ Skul'ptora, grafika Katalog*, Moscou, Sovhudožnik, 1991, 108 p.

DOMOGACKAA S., *V.N. Domogackij o skul'pture. Teoretičeskoe raboty. Issledovaniâ, stat'i. Pis'ma Hudožnika.*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1984, 365 p.

DUBOVICKAA N. (ed.), *Iossif Moiseevič Čajkov. Skukl'ptura. Risunok vystavka proizvedeniâ k çà-letiû so dnâ roždeniâ [katalog vystavki]*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1979, 70 p.

EFREMOV Ivan, *Matvej Âkovlevič Harlamov*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1986, 78 p.

EGOROV Aleksej et ŽUROMSKIJ Konstantin, *Nikolaj Liberih skul'ptura i grafika*, Moscou, Galast, 2011, 1 vol. 319 p.

ERMONSKAA Vera, *Matvej Genrihovič Manizer*, Moscou, Akadhudožestv SSSR, 1961, 219 p.

ETKIND Mark, *Boris Mihailovič Kustodiev*, Leningrad Moscou, Iskusstvo, 1960, 219 p.

GLUSENKO I., *Ivan Kavaleridze: [skul'ptor, deâtel' teatra i kino], sb. st. i vospominanij*, Kiev, Mistectvo, 1988, 177 p.

GORBUNOVA Lûdmila, *Skul'ptor Innokentij Žukov*, Irkutsk, Vist-Sibknizd-vo, coll. « Zamečatel'nye lûdi v Sibiri », 1977.

GUNDYREVA D., *Stepan Er'zâ, 1876-1959. Katalog vystavki*, Saransk Saint-Pétersbourg, Mordovskij respublikanskij muzej izobrazitel'nyh iskusstv Russkij Muzej, 2009, 78 p.

HAN-MAGOMEDOV Selim, *Boris Korolev*, Moscou, Fond « Russkij avangard » Bûro grafičeskogo dizajna « Akopov dizajn », 2007, 158 p.

HMEL'NICKAA Ekaterina, *Serafim Sud'binin: na perelome epoh: ot moderna do ar deko*, Saint-Pétersbourg, Čistyj list, 2010, 161 p.

HMELNICKAA Evgeniâ, *Farforovaâ skul'ptura Avgusta Špisa*, Saint-Pétersbourg, Čistyj List, 2008, 1 vol. 95 p.

KALUGINA Ol'ga, *Skul'ptor Anna Golubkina: opyt kompleksnogo issledovaniâ tvorčeskoj sud'by*, Moscou, Galart, 2006, 245 p.

KAMENSKIJ Aleksandr, *Anna Golubkina: Ličnost'. Epoha. Skul'ptura*, Moscou, Izobrazit. iskusstvo, 1990, 461 p.

KAMENSKIJ Aleksandr, *S.T. Konënkov*, Moscou, Iskusstvo, 1975, 222 p.

KARPOVA, *Mariâ DIllon. 1858-1932: Ûbilejnaâ vystavka k 150-letiû so dnâ roždeniâ, Gosudarstvennyj russkij muzej*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2009, 94 p.

KRESTOVSKY Lydie, *Vassili Krestovsky*, Paris, J. Povolozky & Cie, 1922, 1 vol. 190 p.

KRIVDINA Ol'ga, *Mark Matveevič Antokol'skij. « Ot Rossii- dlâ Rossii »*, Saint-Pétersbourg, Sydarynâ, 2008, 475 p.

KRIVDINA Ol'ga, *Professor skul'ptury Nikolaj Stepanovič Pimenov, 1812-1864*, Saint-Pétersbourg, Sudarynâ, 2007, 418 p.

KRIVDINA Ol'ga, *Skul'ptor Pëtr Karlovič Klodt: novye materialy: 200-letiû so dnâ roždeniâ zamenitogo russkogo skul'ptora posvâŝaetsâ*, Saint-Pétersbourg, Sydarynâ, 2005, 265 p.

KRIVDINA Ol'ga (ed.), *Mark Antokol'skij. Vyst. proizvedenij k 150-letiû so dnâ roždeniâ. Katalog*, Saint-Pétersbourg, GRM, 1994, 88 p.

KRIVDINA Ol'ga, *Tvorčeskaâ deâtel'nost' M.M. Antokol'skij. Osnovnye problemy. DIs. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniâ (17.00.04)*, Leningrad, 1985.

KUZNECOVA Era, *Mark Matveevič Antokol'skij, 1843-1902*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1986, 92 p.

LECANU Anne, « Mixail Vrubel´ et le programme décoratif de l'église Saint-Cyrille à Kiev », *Revue des études slaves*, vol. 75, n° 1, 2004, pp. 87-108.

LOGDACEVA N., *Vladimir Beklemišev, 1861-1919: k 150-letiû so dnia roždeniâ*, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2011, 83 p.

LUK'ANOV Sergej, *Žizn' A.S. Golubkinoj Dokum. biogr. Glâ st. vozrasta*, Pereizd., Moscou, Дет. лит, 1975, 79 p.

MAMONTOVA Ol'ga, *S. Konënkov; izbrannye proizvedeniâ*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1983, 130 p.

MEDVEDKOVA Ol'ga, *Ivan Petrovič Vitali: letopis' ž izn' i tvorčestvo skul'ptora*, Saint-Pétersbourg, Sudarynâ, 2006, 173 p.

MIHAIL TALALAJ, *Pietro Canonica. Posledniy skul'ptor poslednogo carâ. Kul'turnie niti. Italia-Rossiâ. Rossiâ v kraskah.*, http://ricolor.org/europe/italia/ir/cul/kanonika/

MURINA Elena, *Aleksandr Terent'evič Matveev*, Moscou, Iskusstvo, 1964, 105 p.

NEJMAN Mark, *Ivan Semenovič Efimov*, Moscou, Sovhudožnik, 1951, 56 p.

PETROVA Evgeniâ (ed.), *Vera Muhina 1889-1953, Gosudarstvennyj russkij muzej*, Saint-Pétersbourg, Palace edition, coll. « Almanah », 2009, 1 vol. 159 p.

PETROVA Evgeniâ (ed.), *Boris Korolev: 1885-1963*, Saint-Pétersbourg, Palace editions : Graficart, 2008 Sankt-Peterburg : Palace editions : Graficart, 2008, 179 p.

PIANTONI Gianna et VENTUROLI Paolo (eds.), *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, 1990, 295 p.

PLOTNIKOVA Evgeniâ L'vovna, *Fedor Petrovič Tolstoj (1783-1873) k 190-letiû so dnâ roždeniâ i 100-letiû so dnâ smerti*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1973, 1 vol. 92 p.

ROMANOVA Svetlana, *Tvorčestvo Aleksandra Mihajloviča Opekušina (1838-1923 gg.) DIs na soisk. učen. step. k isk. Spec. 17.00.04.*,Saint-Pétersbourg, 1997.

ŠAPOSNIKOVA L. et FADEEVA L., *Pavel Petrovič Trubeckoj, 1866-1938: Katalog vystavki*, Leningrad Moscou, Совхудожник, 1966, 1966, 16 p.

ŜKLAREVSKIJ Aleksej, *Tri skul'ptury B.V.Eduardsa: « Utešenie », « Ŝurka », « Priâtnoe prinošenie »*, Odessa, Akc. Ûžno-Rus. o-va peč. dela., 1899, 35 p.

ŠKLAREVSKIJ Aleksej, *« Utešenie »: mramornaâ gruppa B.V. Eduardsa. 1897 goda*, Kiev, Kušnerev, 1898, 6 p.

ŠMIDT Igor, *Iossif Čajkov*, Moscou, Sovhudožnik, 1977, 152 p.

ŜMIDT Igor', *Trubeckoj: skul'ptor 1866-1938*, Moscou, Iskusstvo, 1964, 54 p.

ŠMIDT Igor, *Vasilij Ivanovič Demut-Malinovskij*, Moscou, Iskusstvo, coll. « Živopis', skul'ptura, grafika », 1960, 1 vol. 208 p.

SUZDALEVA Pëtr, *Vera Muhina*, Moscou, Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1971, 523 p.

TRIFONOVA Larisa, *Nikolaj Andreevič Andreev. 1873-1932 Skul'ptor i hudožnik*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1987, 93 p.

VARSAVSKIJ Lev, *Aleksandr Mihajlovič Opekušin. 1841-1923. Александр Михайлович Опекушин. Žizn' i tvorčestvo*, Moscou Leningrad, Iskusstvo, 1947, 24 p.

VARSAVSKIJ Lev, *Antokoll'skij, Mark Matveevič: 1843-1902*, Moscou Leningrad, Искусство, 1944, 16 p.

VELIHOVSKAA Ксения, *Anna Semënovna Golubkina*, Leningrad, RSFSR Leningrad, 1978, 33 p.

ŽIDKOV German, *Obraz Šubina k 150-letiû so dnâ roždeniâ smerti velikogo rus. skul'ptora*, Moscou, b.i., 1946, 30 p.

ZIMENKO Vladimir, *Nikolaj Andreevič Andreev. 1873-1932 Skul'ptor*, Moscou, Iskusstvo, 1951, 36 p.

Stepan Er'zâ : al'bom, 2e éd., Saransk, Mordovskij respublikanskij muzej izobrazitel'nyh iskusstv, 2013, 287 p.

S. Er'zia : al'bom, Saransk, Mordovskoe knižnoe izd-vo, 2006, 292 p.

Aleksandr Matveev i ego škola: katalog vystavki, Gosudarstvennyj russkij muzej sankt-peterburga, Saint-Pétersbourg, Palace editions, 2005, 227 p.

Vladimir Izdebskij: Kniga-al'bom, Saint-Pétersbourg, Palace editions, 2005, 151 p.

Vladimir Izdebskij i ego « Salony »: vystavka proizvedenij, Gosudarstvennyj russkij muzej, Saint-Pétersbourg, Palace Editions, 2003, 83 p.

Katalog vystavki skul'ptora A.S.Golubkina:80 let so dnâ roždeniâ, Moscou, Bi, 1944.

BANKOVSKIJ Nikolaj et MARENINA N. (eds.), *S.T. Konënkov: vstreči, vospominaniâ sovremennikov o skul'ptore*, Moscou, Sovhudožnik, 1980, 4 p.

BENUA Aleksandr, *Moi vospominaniâ v pâti knigah*, Dopolnennoe 2_oe izd.,., Moscou, Nauka, coll. « Literaturnye pamâtniki », 1990, 2 vol. 712 p.

DOMOGACKAA S., *V.N. Domogackij o skul'pture. Teoretičeskoe raboty. Issledovaniâ, stat'i. Pis'ma Hudožnika.*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1984, 365 p.

GINCBURG Il'â, *Skul'ptor Il'â Gincburg: Vospominaniâ. Stat'i. Pis'ma.*, Leningrad, Hudožnik SSSR, 1964, 280 p.

GINCBURG Il'â, *Iz Prošlogo: Vospominaniâ. S portr. avt. i ç. snimkami.*, Leningrad, Gosizd, 1924, 178 p.

GINCBURG Il'â, *Iz moej žizni*, Saint-Pétersbourg, Trud, 1908, 200 p.

GLUSENKO I., *Ivan Kavaleridze: [skul'ptor, deâtel' teatra i kino], sb. st. i vospominanij*, Kiev, Mistectvo, 1988, 177 p.

GOLUBKINA Anna, *A. S. Golubkina pis'ma, neskol'ko slov o remesle skul'ptora, vospominaniâ sovremennikov*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1983, 1 vol. 420 p.

GRABAR' Igor', *Moâ žizn': aftomonografia*, Moscou Leningrad, Iskusstvo, 1937, 1 vol. 372 p.

MANIZER Matvej, *Skul'ptor o svoej rabote*, 1940.

MAREVNA, *Moâ žizn s hudožnikami « Ul'â »*, Moscou, Iskusstvo-XXI v., coll. « Zapiski hudožnika », 2004.

ROZANOV Vasilij, *Sredi hudožnikov*, Moscou, Respublika, coll. « Sobranie sočinenie T.1 », 1994, 1 vol. 493 p.

ŠERVUD Leonid, *Put' skul'ptora*, Leningrad Moscou, Iskusstvo, 1937, 81 p.

SIMONOVIC-EFIMOVA Nina, *Zapiski hudožnika: sbornik*, Moscou, Sovhudožnik, 1982, 423 p.

STASOV Vladimir (ed.), *Mark Matvěevič Antokol'skìj ego žizn', tvorenìâ, pis'ma i stat'i*, Saint-Pétersbourg Moscou, M.O. Vol'f, 1905, 1 vol. 1048 p.

TENISËVA Mariâ Klavdievna, *Vpečatleniâ moej žizni*, Leningrad, Iskusstvo, 1991, 1 vol. 285 p.

TERNOVEC Boris, *Pis'ma, dnevniki, stat'i*, Moscou, Sov. hudožnik, 1977, 359 p.

TOLSTAA Sof'â, *Dnevniki Sof'i Andreevny Tolstoj, 1897-1909*, Directmedia, 2013, 316 p.

VATAGIN Vasilij, *Vospominaniâ. Zapiski animalista. Stat'i.*, Moscou, Sovhudožnik, 1980, 213 p.

VORONOV O. P. (ed.), *Šadr [Ivan Dmitrievič] literaturnoe nasledie*, Moscou, Izobrazit. iskusstvo, 1978, 1 vol. 254 p.

ZADKINE Ossip, *Le maillet et le ciseau souvenirs de ma vie*, Paris, A. Michel, 1968, 1 vol. 221 p.

AFANAS'EV Vasilij et BARKOVSKAA Ol'ga, *Tovarîŝestvo ûžnorusskih hudožnikov: biobibliografičeskij spravočnik*, Druk, 2000, 338 p.

BARKOVSKAA Ol'ga, *Obŝestvo nezavisimyh hudožnikov v Odesse. Bibliobiografičeskij spravočnik*, Odessa, BMB, 2012, 215 p.

BUROVA G., GAPONOVA O. et RUMANCEVA V., *Tovarîŝestvo peredvižnyh hudožestvennyh vystavok. 1, Perecen proizvedenij i bibliografia*, Moscou, Iskusstvo, 1952, 456 p.

EZERSKAA Nina, *Peredvižniki i nacional'nye hudožesvennye ŝkola narodov Rossii*, Moscou, Izobrazitel′noe iskusstvo, 1987, 286 p.

HLEBNOVA T. I. (ed.), *Peredvižniki: Tovarîŝestvo peredvižnyh hudožestvennih vystavok*, Moscou, ART-Rodnik, 2012, 160 p.

HOFFMANN Ida, *Le symbolisme russe: la rose bleue*, Bruxelles, Belgique, Europalia International : Fonds Mercator : State Museum, 2005, 143 p.

HOFFMANN Ida, *Russkij simvolizm. Golubaâ roza: Katalog vystavki*, Moscou, Art-hronika, 2005, 143 p.

HOFFMANN Ida, *Golubaâ Roza = The Blue Rose : [Istoria ob-niâ i biogr. učastnikov]*, Moscou, Pinakoteka, 2000, 335 p.

KISELEV Mihail, *Golubaâ Roza: [ob odnoimennyh vystavkah i dviženii]*, Moscou, Buksmart, 2013, 94 p.

LAPSIN Vladimir, *Soûz russkih hudožnikov*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1974.

LEBEDEV Andreĭ Konstantinovich (ed.), *The Itinerants Society for Circulating Art Exhibitions, 1870-1923*, Rev. ed., Leningrad, Aurora Art Publishers, 1977, 208 p.

LEBEDEV Andreï Konstantinovitch, *Les ambulants: Société des expositions artistiques ambulantes, 1870-1923*, Léningrad, U.R.S.S., Ed. d'art Aurore, 1982, 201 p.

NESTEROVA Elena Vladimirovna, *Les Ambulants: les maîtres du réalisme russe (seconde moitié du XIXe-début du XXe siècle)*, Bournemouth, Royaume-Uni, Parkstone, 1996, 255 p.

PARAMONOV Anatolij, *Peredvižniki 1870-1970*, Moscou, Iskusstvo, 1976, 143 p.

ROGINSKAA Frida, *Tovarîŝestvo peredvižnyh hudožestvennyh vystavok: istoričeskie očerki*, Moscou, Iskusstvo, 1989, 429 p.

ROGINSKAA Frida Solomonovna, *Peredvižniki*, Moskva, Russie, Fédération de, Iskusstvo, 1993, 182 p.

ROMANOV Gennadij, *Tovarîŝestvo peredvižnyh hudožestvennyh vystavok 1871-1923 gg. 1871-1923 гг.*, Saint-Pétersbourg, Orhestr, 2003, 735 p.

5/ FORMATION DES ARTISTES

BARANOVSKIJ Viktor et HLEBNIKOVA Irina, *Anton Ažbe i hudožniki Rossii*, Moscou, Moskunta, 2001, 253 p.

BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle: la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2006, 372 p.

BOURDELLE Antoine, *Cours & leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, Paris, France, Paris-Musées : Éd. des Cendres, 2007, 397 p.

DMITRIEVA Nina, *Moskovskoe učiliŝe živopisi, vaâniâ i zodčestva*, Moscou, Iskusstvo, 1951, 167 p.

FEHRER Catherine et KASHEY Robert, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939 spring exhibition, 1989*, New York, N.Y., Shepherd Gallery, 1989, 252 p.

KRIWDINA Olga A., « A propos des consignes données aux sculpteurs russes lauréats de l'académie à Rome », *Revue de l'Art*, vol. 104, n° 1, 1994, pp. 40-42.

PEVSNER Nikolaus, *Les académies d'art*, Paris, G. Monfort, coll. « Imago mundi », 1999, 1 vol. 258 p.

POULOT Dominique, PIRE Jean-Miguel et BONNET Alain (eds.), *L'éducation artistique en France du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art & société », 2010, 1 vol. 383 p.

RAYNAUD Patrick (ed.), *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris, Ecole nationale supérieure des arts décoratifs, coll. « Le journal de l'ENSAD », 2004, 1 vol. 228 p.

SALMOND Wendy, « Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School », *Art Faculty Articles and Research*, 1 Janvier 1994.

6/ RELATIONS ARTISTIQUES INTERNATIONALES

BYSTROVA Ûliâ, *Russko-francuzskie kul'turnye svâzi v konce XIX - načale XX vv. avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata istoričeskih nauk specialnost' Otečestvennoj istorii.*, Saratov, 2010.

DMITRIEVA Katia et ESPAGNE Michel (eds.), *Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philologiques », 1996, 1 vol. 421 p.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays ?: l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, France, N. Chaudun, DL 2009, 2009, 303 p.

KEISCH Claude, *Rodin dans l'Allemagne de Guillaume II partisans et détracteurs à Leipzig, Dresde et Berlin*, Paris, Musée Rodin, 1998, 148 p.

KIBLICKIJ Jozef et PETROVA Evgeniâ Nikolaevna, *Russian Paris, 1910-1960*, Saint Petersburg, Russie, Fédération de, Palace Editions, 2003, 350 p.

KOZINSKA-DONDERI Diana, *I viaggi dei polacchi in Italia attraverso i secoli*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, coll. « Biblioteca del viaggio in Italia 75 », 2006, 1 vol. 186 p.

MARCADE Jean-Claude, *L'avant-garde au féminin Moscou, Saint-Petersbourg, Paris, 1907-1930 [exposition] mai-juillet 1983, Artcurial, Paris*, Paris, Artcurial, 1983, 64 p.

MARTIN-GROPIUS BAU, *Berlin-Moskau, 1900-1950:*, München, Allemagne, Etats-Unis, 1995, 709 p.

MONNIER Gérard (ed.), *Un art sans frontières l'internationalisation des arts en Europe 1900-1950 actes de la table ronde internationale*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de l'art 7 », 1994, 1 vol. 225 p.

NECAEV Sergej, *Russkaâ Italiâ*, Moskva, Veče, coll. « Russkie za granicej », 2008.

NURENBERG Amšej, *Odessa-Pariž-Moskva: vospominaniâ hudožnika*, Moscou, Mosty kul'tury, 2010, 612 p.

PONFILLY Raymond de, *Guide des Russes en France*, Paris, Horay, coll. « Guides Horay », 1990, 527 p.

PYSNOVSKAA Zinaida (ed.), *Vzaimosvâzi russkogo i sovetskogo iskusstva i nemeckoj hudožestvennoj kul'tury*, Moscou, Nauka, 1980, 374 p.

RAEFF Marc et KAZNINA Ol′ga, *Rossiâ za rubežom: istoriâ kul'tury russkoj emigracii 1919-Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции 1919-1939*, traduit par Anna RATOBYL′SKAA, Moscou, Progress-Akademiâ, 1994, 292 p.

RAEV Ada, *Russko-nemeckie hudožestvennye svâzi na rubeže XIX-XX vv. (1896-1906): dis. na soisk. učen. kand. iskusstvovedeniâ*, MGU, 1982.

SEVERUHIN Dmitrij et LEJKIND Oskar, *Hudožniki russkoj emigracii (1917-1941). Biogr. slovar*, SPB, Černyšev, coll. « Spravočniki po russkomu iskusstvu », 1994.

STERNIN Grigorij (ed.), *Russkoe Zarubež'e očerki*, Moscou, Gos. inst. iskusstvoznaniâ, 1999, 1 vol. 162 p.

SVIRIDA I., *Meždu Peterburgom, Varšavoj i Vil'no: Hudožnik v kul't. prostranstve. XVIII - seredina XIX vv. Očerki.*, Moscou, OGI, 1999, 357 p.

TOLSTOJ Andrej, *Hudožniki russkoj emigracii. Istanbul - Beograd - Praha - Berlin - Paris*, Moscou, Iskusstvo XXIv, coll. « Seriâ hudožniki russkoj emigracii », 2005.

Hudožniki russkoj emigracii pervoj poloviny XX veka, Moscou, Nelli Podgorskaâ et al., 2014.

Russkie v Italii: kul'turnoe nasledie emigracii: mezdunarodnaâ naucnaâ konferencia, 18-19 noâbrâ 2004 g., Moscou, Russlij put', coll. « Russkoe zarubezë », 2006.

Paris russe, 1910-1960: Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Saint-Petersbourg, Russie, Fédération de, Palace ed., 2003, 351 p.

Interférences Les artistes d'origine ukrainienne dans l'Art moderne en France 1900-1960, Exposition Avril 2000, Paris, Maison de l'UNESCO, 2000,

Morozov, Shchukin the collectors Monet to Picasso 120 masterpieces from the Hermitage, St. Petersburg, and the Pushkin Museum, Moscow, Bonn, Bild-Kunst, 1993, 441 p.

Rossiâ i Italiâ, Moskva, Nauka, 1993.

La France et la Russie au siècle des Lumières relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIIIe siècle Galeries nationales du Grand Palais, 20 novembre 1986-9 février 1987, Paris, Association française d'action artistique, 1986, 1 vol. 490 p.

Russi in Italia: dizionario - Russi in Italia, http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=497

7/ ART ET SCULPTURE : GENERALITES

BARBILLON Claire, *Le relief au croisement des arts du XIXe siècle*, Paris, Picard, coll. « Questions d'art et d'archéologie », 2014, 1 vol. 287 p.

CHEVILLOT Catherine, *La sculpture à Paris: 1905-1914, le moment de tous les possibles*, Vanves, France, Hazan, 2017, 344; 48 p.

CHEVILLOT Catherine (ed.), *Oublier Rodin ? la sculpture 1905-1914 exposition, Paris, Musée d'Orsay, [du 10 mars au 31 mai 2009]*, Dijon, Musée d'Orsay, 2009, 1 vol. 95 p.

CHEVILLOT Catherine et MARGERIE Laure de (eds.), *La sculpture au XIXe siècle: mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, France, N. Chaudun, 2008, 480 p.

CRESPELLE Jean-Paul, *Montparnasse vivant*, Paris, France, Hachette, 1962, 13 p.

DOLINSCHEK Ilse, *Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1898-1910*, Scaneg, 1989, 326 p.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice et MARCEL Olivier, « Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History », *Artl@s Bulletin*, vol. 4, n° 2, 29 Janvier 2016.

LENIAUD Jean-Michel, *L'art nouveau*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'Art et les grandes civilisations 39 », 2009, 1 vol. 619 p.

LISTA Giovanni, *Le journal des futurismes*, Paris, France, Hazan, 2008, 384 p.

MAKELA Maria, *The Munich Secession art and artists in the turn-of-the-century Munich*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1990, 205 p.

MUSEE DES ANNEES 30, *Sculpture'elles: les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours*, Boulogne-Billancourt, France, M-A30, 2011, 271 p.

PARET Peter, *The Berlin secession modernism and its enemies in imperial Germany*, Cambridge (Mass.) London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1980, 1 vol. 269 p.

REYNOLDS Siân, « Comment peut-on être femme sculpteur en 1900 ? Autour de quelques élèves de Rodin », *Mil neuf cent*, vol. 16, n° 1, 1998, pp. 9-25.

RINUY Paul-Louis, *Le renouveau de la taille directe dans la sculpture en France 1880-1940*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, France, 1991, 501 p.

RODIN Auguste, BEAUSIRE Alain et PINET Hélène, *Correspondance de Rodin*, Paris, France, Musée Rodin, 1985.

WHITE Harrison C. et WHITE Cynthia A., *Canvases and careers: institutional change in the French painting world*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Wiley, 1965, 167 p.

À nos grands hommes: la sculpture publique française jusqu'à la seconde guerre mondiale, Paris, France, Musée d'Orsay : INHA, 2004.

Italies 1880-1910 l'art italien à l'épreuve de la modernité [exposition,] Rome, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 décembre 2000 - 11 mars 2001, Paris, Musée d'Orsay, 9 avril - 15 juillet 2001, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, 1 vol. 339 p.

8/ DICTIONNAIRES ET OUTILS DE TRAVAIL

ANTONOVA Irina Aleksandrovna (ed.), *Katalog kartinnoj galerei živopis', skul'ptura*, 3e-e издание 3-e izdanie éd., Moscou, Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv imeni A. S. Puškina (Moscou), 1961, 1 vol. 222 p.

DANILOVA Irina Evguenevna et KUZNECOVA Irina (eds.), *Katalog Kartinnoj galerei živopis', skul'ptura, miniatûra*, Moscou, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986, 1 vol. 320 p.

RODIN Auguste, *Correspondance de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1985, 4 vol. p.

SANCHEZ Pierre et DELATOUR Jérôme, *Les expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934): répertoire des artistes et liste de leurs oeuvres*, Dijon, France, Echelle de Jacob, 2011, x+1944 p.

Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 4 kn. 2 Kaev-Kobozev, Moscou, Iskusstvo, 1995, 1 vol. 623 p.

Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 4 kn. 1 Eleva-Kadyšev, Moscou, Iskusstvo, 1983, 1 vol. 591 p.

Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 3 Georgadze-Elgin, Moscou, Iskusstvo, 1976, 1 vol. 543 p.

Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah tom 2 Bojčenko-Geondžian, Msocou, Iskusstvo, 1972, 1 vol. 439 p.

Hudožniki narodov SSSR biobibliografičeskij slovar' v šesti tomah Tom 1 Aavik-Bojko, Moscou, Iskusstvo, 1970, 1 vol. 445 p.

Catalogue de la section russe à l'Exposition universelle de Paris, 1878.

Russkie hudožniki: Encikl. slovar', SPB, Azbuka, 1998.

9/ REVUES

Apollon, Saint-Pétersbourg, Âkor', 1909-1914

Vesy: naucnyj-literaturnayj i kritico-bibliogr. ežemesâčnik, 1904-1914

Mir Iskusstva, Saint-Pétersbourg, 1899-1904

Niva : illûstrirovannyj žurnal' literatury, politiki i sovremennoj žizni, Saint-Pétersbourg, 1870-1916

La Chronique des arts et de la curiosité, Paris, France, Gazette des beaux-arts, 1861-1914

Système de translittération des caractères cyrilliques en caractères latins de la norme ISO 9

Caractères cyrilliques		Caractères latins	
А	А	a	A
Б	Б	b	B
В	В	v	V
Г	Г	g	G
Д	Д	d	D
Е	Е	e	E
Ё	Ё	ë	Ë
Ж	Ж	ž	Ž
З	З	z	Z
И	И	i	I
Й	Й	j	J
К	К	k	K
Л	Л	l	L
М	М	m	M
Н	Н	n	N
О	О	o	O
П	П	p	P
Р	Р	r	R
С	С	s	S
Т	Т	t	T
У	У	u	U
Ф	Ф	f	F
Х	Х	h	H
Ц	Ц	c	C
Ч	Ч	č	Č
Ш	Ш	š	Š
Щ	Щ	ŝ	Ŝ

Ъ	Ъ	’’	’’
Ь	Ь	‘	‘
Э	Э	è	È
Ю	Ю	û	Û
Я	Я	â	Â

Index

Âcunskij, Boris, 74, 75, 198
Adamson, Amandus, 65, 72, 78, 79, 81, 82, 84, 90, 97, 138, 139, 152, 155, 172, 179, 180, 204, 211, 221, 225, 232, 357, 361, 366, 392, 393, 394, 412, 413, 414, 415, 454, 466, 467, 468, 484, 493
Agafin, Mihail, 168
Ajvazovskij, Ivan, 200, 203, 216, 327, 405
Al'tman, Natan, 195, 310
Albazzi, princesse, 361, 478
Alëšin, Sergej, 171, 176, 302, 392
Alexandre Ier, 49, 463
Alexandre II, 52, 106, 129, 140, 141, 144, 146, 147, 149, 152, 203, 209, 210, 234, 255, 265, 280, 286, 303, 357, 462, 463, 467, 472, 473, 474
Alexandre III, 28, 86, 106, 141, 145, 146, 152, 211, 220, 280, 302, 318, 337, 357, 361, 366, 471, 472
Andreev, Nikolaj, 25, 82, 84, 92, 95, 97, 169, 171, 181, 183, 184, 185, 204, 211, 226, 302, 328, 329, 392, 419, 430, 439, 441, 443, 444, 449, 466, 474, 475
Andreoletti, Ivan, 125, 176, 203, 211, 262, 267, 392, 488
Anna Ière, 43
Annënkova, Mariâ, 28, 124, 125, 151
Antokol'skaâ, Elena, 174, 178
Antokol'skij, Mark, 14, 15, 17, 18, 19, 25, 28, 36, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 66, 69, 70, 71, 76, 82, 84, 106, 108, 112, 113, 114, 115, 120, 121, 122, 138, 139, 142, 144, 145, 146, 152, 153, 156, 157, 174, 178, 184, 203, 206, 215, 216, 235, 237, 242, 243, 249, 251, 256, 257, 258, 261, 263, 264, 265, 269, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 292, 294, 306, 312, 324, 325, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 356, 358, 366, 367, 368, 392, 402, 403, 404, 424, 428, 443, 459, 462, 463, 466, 467, 468, 470, 472, 473, 478, 479, 481, 482
Anweldt, 314, 315, 329
Archipenko, Aleksandr, 97, 287, 299, 329, 373, 379
Arenskij, Anton, 77
Arguntinskij-Dolgorukij, Moisej, 136
Aronson, Naum, 80, 178, 201, 213, 277, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 298, 306, 328, 329, 349, 362, 363, 366, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 387, 392, 393, 394, 414, 462, 479, 482
Ârošenko, Nikolaj, 65, 67, 216
Âsinovskij, Naum, 125, 253, 289
Âvlenskij, Anton, 312
Ažbe, Anton, 21, 32, 272, 313, 314, 329, 370, 481
Babičev, Aleksej, 173, 302
Babinskij, Mihail, 176, 272, 273, 314, 316
Baer, Karl von, 144
Bah, Robert, 64, 65, 70, 71, 137, 149, 150, 153, 154, 203, 210, 213, 216, 219, 405, 406, 419, 471, 473, 474
Bah, Roman, 154
Bakst, Lev, 185, 188, 199, 236
Balavenskij, Fëdor, 175
Bapkine, Vera, 358, 361
Baranov-Rossiné, Vladimir, 97, 98, 176, 380
Barbedienne (firme), 157, 343, 484
Barcali, 269
Barclay de Tolly, Michel, 48
Barrias, Louis-Ernest, 404
Barth, Ferdinand, 211
Barye, Antoine-Louis, 248, 275, 311, 397, 398, 399, 484
Bascherini, 211, 462, 464, 465, 474
Bastien-Lepage, Jules, 403

Baudelaire, Charles, 428
Bauman, A., 109, 149, 152, 301
Bazzaro, Ernesto, 269
Beethoven, Ludwig van, 376
Beklemišev, Vladimir, 19, 29, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 84, 122, 125, 137, 164, 165, 166, 180, 189, 202, 206, 211, 213, 227, 233, 248, 251, 252, 262, 267, 268, 270, 328, 361, 366, 392, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 431, 466, 480, 483
Beklemiševa, Ekaterina, 176, 478
Belâev, Mihail, 72
Belyj, Andrej, 89, 441
Bénédite, Léonce, 354
Benua, Aleksandr, 185, 188, 190, 212, 213, 218, 221, 226, 230, 236, 323, 328, 364, 367, 369, 383, 385, 397, 398, 443
Bernard, Joseph, 309, 387, 452, 460, 483
Bernstamm, Léopold, 18, 25, 65, 110, 111, 148, 150, 151, 152, 153, 211, 213, 221, 243, 249, 254, 255, 269, 276, 282, 288, 289, 290, 291, 302, 316, 322, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 366, 367, 368, 387, 392, 393, 462, 466, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 479, 482, 485, 494
Bernstein (atelier), 173, 208, 284, 288, 298, 349, 358, 359, 361, 366, 367, 377, 381, 392, 482, 489
Bertaux, Hélène, 275
Bigot, Alexandre, 361, 398, 399, 412, 484, 485
Bilibin, Ivan, 190, 200, 370
Bloh, Mihail, 176, 410
Blok, Mariâ, 207, 426
Bobrinskij, Aleksej, 123, 140
Bogatyrev, Vasilij, 205, 225, 267, 268, 392, 419, 488
Bogolûbov, Aleksej, 115, 162, 172, 204, 235, 279, 280, 281, 282, 283, 306, 347, 469, 482
Bok, Aleksandr von, 28, 53, 67, 68, 105, 108, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 150, 151, 164, 248, 256, 315, 409, 488
Bonnat, Léon, 404
Borisov-Musatov, Viktor, 87, 94, 193, 199, 235, 452, 459
Borodsky, 358
Bourdelle, Émile-Antoine, 22, 32, 272, 273, 274, 289, 291, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 309, 314, 359, 434, 483
Bourliouk, David, 196
Bourliouk, Vladimir, 196
Braga, Elio, 152
Braque, Georges, 199
Brazer, A., 310
Brazol, Ûl'â, 179, 392, 394, 419, 493
Breton, Jules, 403
Brodksij, I., 199
Brodskij, Âkov, 75, 198, 216, 405
Bromberg, 407
Bromirskij, Pëtr, 170, 193, 195, 458
Brûllov, Karl, 65, 268
Bruni, Fëdor, 57, 58
Bugatti, Rembrandt, 418, 419, 445, 484
Bulakovskij, Sergej, 176, 302, 308, 309, 373, 374
Burliouk, David, 199
Burliouk, Vladimir, 199
Butovskij, Viktor, 170
Caciorkovskij, Boris, 465
Cain, Auguste, 398
Čajkov, Iossif, 26, 27, 276, 285, 286, 287, 288, 290, 373
Canonica, Pietro, 463, 464, 474
Carlès, Jean-Antonin, 294, 296, 297
Carpeaux, Jean-Baptiste, 243, 275, 350, 424
Carrière, Eugène, 428
Carriès, Jean-Joseph, 399, 412, 484
Catherine II, 18, 44, 52, 56, 137, 143, 156, 221, 303, 463, 468
Chopin (firme), 157, 158, 159, 219
Cistâkov, Pavel, 243
Čižov, Matvej, 19, 28, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 63, 65, 66, 70, 72, 111, 114, 115, 119, 121, 136, 143, 149, 150, 155, 156, 172, 204, 210, 247, 248, 251, 256, 257, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 274, 392, 400, 401, 403, 405, 466, 483
Claretie, Jules, 355
Clément XI, 42
Cordier, Charles, 57, 400, 401
Cvetkov, I., 73, 406
Dâgilev, Sergej, 185, 186, 187, 188, 201, 323, 328, 364, 367, 368, 369, 383, 385, 414
Dalou, Jules, 276, 359

Debussy, Claude, 428
Demut-Malinovskij, Vasilij, 46, 51
Denis, Maurice, 199, 303, 404
Denisov, Vasilij, 93
Denisova, Mariâ, 176
Denissevitch, 392
Derûjinskij, Gleb, 291
Derûžinskij, Gleb, 205, 289, 290, 488
Desbois, Jules, 438
Dillon, Mariâ, 28, 29, 65, 66, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 167, 174, 178, 179, 180, 185, 206, 214, 219, 221, 231, 232, 233, 325, 326, 328, 393, 394, 398, 406, 413, 414, 419
Ditrih, Leopold, 227, 228, 431, 435
Dombrowskaya, Liouda, 275
Dombrowskaya, Valentina, 275
Domogackij, Vladimir, 27, 87, 92, 95, 170, 171, 174, 183, 204, 206, 271, 303, 304, 363, 365, 381, 392, 417, 418, 419, 420, 440, 443, 445, 478, 484
Dosekin, Nikolaj, 188
Dostoïevski, Fëdor, 65, 92, 142, 151, 153, 154
Drago, 125, 153
Dubois, Paul, 272, 300
Dujardin-Beaumetz, Etienne, 355, 370
Dumas, Alexandre, 44
Dumont, Auguste, 276
Dzûbanov, P., 166
Eduards, Boris, 66, 67, 74, 75, 76, 84, 124, 138, 176, 197, 198, 199, 204, 208, 211, 214, 308, 328, 366, 392, 465, 484, 488, 493
Efimov, Ivan, 90, 91, 92, 170, 173, 191, 291, 372, 373, 381, 392, 417, 419, 444
Er'zâ, Stepan, 170, 272, 288, 377, 379, 380, 494
Exter, Aleksandra, 196
Falconet, Etienne Maurice, 52
Fišer, V., 195, 407
Flaubert, Gustave, 352, 354, 355
Förster, 314, 315
Fredman-Klûzel, Boris, 185, 495
Frémiet, Emmanuel, 275
Frémiet, Eugène, 212, 275, 397, 398, 399, 411
Fuller, Loïe, 352, 353
Gabovič, Ioska-Moska, 205, 214, 361, 363, 366, 381, 392, 394, 410, 488, 493
Galuzi, Sakelans, 176
Gavrilko, 302
Ge, Nikolaj, 267
Gemito, Vincenzo, 404
Gérôme, Jean-Léon, 352, 354
Giedroyc, prince, 357, 366
Gillet, Nicolas, 43, 105
Gincburg, Goracij, 146, 279, 280, 281, 333, 337, 338, 480
Gincburg, Il'â, 18, 25, 27, 66, 67, 69, 73, 74, 84, 108, 120, 121, 146, 151, 153, 174, 178, 180, 198, 202, 203, 211, 215, 216, 217, 218, 221, 237, 249, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 293, 302, 306, 322, 324, 328, 329, 330, 333, 336, 338, 340, 343, 347, 348, 358, 361, 366, 368, 392, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 466, 472, 478, 479, 480, 481, 484
Gincburg, Osip, 280
Gincburg, Il'â, 66
Gippius (Hippius), Natal'â, 83, 167, 205, 229, 454, 478, 488
Giršovič, Boris, 432
Glagolev, Nikolaj, 207
Glicenstein, Henryk, 322, 323, 366
Glinka, Mihail, 70, 71, 131, 137, 154, 210, 405
Globa, Nikolaj, 170
Godebsky, Cyprien, 60, 151
Godounov, Boris, 55
Gogol, Nikolaj, 128, 154, 203, 302, 405, 441, 449, 474
Goleevskaâ, Natal'â, 185, 296
Golicyna, princesse, 44, 387, 478
Golicynskaâ, Ekaterina, 205, 488
Golovin, Aleksandr, 188, 218, 236, 430
Golubkina, Anna, 21, 22, 26, 27, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 119, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 179, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 195, 207, 208, 214, 224, 278, 279, 284, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 309, 361, 363, 392, 409, 422, 424, 425, 426, 427, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 449, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 460, 478, 483, 484

Gončarova, Natal'â, 54, 92, 159, 160, 194, 196
Goncourt, Edmond et Jules, 428
Gordeev, Fedot, 43, 44, 45, 220, 246
Grabar, Igor, 185, 188, 190, 222, 244, 312, 313, 458, 459
Grandi, Giuseppe, 269
Grejg, Aleksej, 135, 136, 143
Griboedov, Aleksandr, 73, 406, 408
Grinspun, Arnold, 176
Gromov, A., 96, 432, 434, 435
Gubina, Lûbov, 119, 170, 424
Guillemot, Maurice, 355
Gûrdžan, Hakop, 445
Harlamov, Matvej, 72, 96, 109, 125, 127, 172, 176, 203, 204, 225, 252, 262, 267, 283, 392, 423, 483
Hellmer, Edmund, 329
Henry, Charles, 294
Herzen, Aleksandr, 65, 93, 152, 267
Hildebrand, Adolf von, 272, 370
Hollósy, Simon, 200, 314, 481
Houdon, Jean-Antoine, 44, 459
Huysmans, Joris Karl, 428
Il'enko, 142
Imenitov, Nataa, 201, 306, 381, 392
Indenbaum, Léon, 302, 373, 381
Injalbert, Antoine, 294
Iorini, Luigi, 124, 125, 176, 198, 199, 208, 317
Ismajlovič, Pavel, 205
Ivanov, Aleksandr, 268
Ivanov, Sergej, 73, 118, 139, 168, 203, 219, 235, 406, 451, 452
Izdebskij, Vladimir, 29, 176, 196, 198, 199, 200, 205, 208, 231, 291, 315, 362, 365, 373, 381, 392, 493
Izmajlovič, 205
Jensen, David, 110, 111, 143, 148, 149, 150, 174, 224, 227, 488
Jerdelet, 276
Jorigny, 276
Jouant, Jules, 276
Julien, Pierre, 246
Kafka, Vâčeslav, 64, 66, 69, 115, 116, 153, 182, 357, 358, 366, 488
Kahenskij, Gerson-Benzian, 290
Kalkus, Andrej, 289, 380, 381
Kamenskij, Fëdor, 19, 55, 57, 58, 66, 70, 72, 85, 88, 112, 114, 115, 135, 137, 138, 156, 174, 183, 207, 222, 248, 249, 251, 255, 256, 262, 263, 264, 265, 266, 294, 324, 392, 401, 402, 403, 458, 483
Kamenskij, P., 83
Kamenskij, Pavel, 222
Kandinskij, Vasilij, 311, 329
Kaplan, Michel, 276, 290, 366, 381, 392
Kardovskij, Dmitrij, 312
Karsavina, Tamara, 83, 222, 448
Kasenwinckel, 249, 316
Kaslinskij (usines), 81, 219
Kauer, S., 96
Kavaleridze, Ivan, 18, 119, 175, 202, 203, 207, 211, 213, 285, 286, 287, 392
Kerzin, Mihail, 165, 173, 205, 409, 489
Klassen, 314, 315
Klimov, V., 26, 79, 171, 175, 195, 218, 219, 226, 305
Klodt von Jurgensburg, Aleksej, 181
Klodt von Jurgensburg, Konstantin, 119
Klodt von Jurgensburg, Pëtr, 51, 52, 54, 105, 107, 108, 130, 162, 170, 256, 268, 270, 315
Klûn, Ivan, 91, 98, 195
Kocubej et Iska, 211
Kogan, Moisej, 200
Končalovskij, Pëtr, 449
Konënkov, Sergej, 26, 27, 84, 85, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 166, 168, 169, 174, 175, 181, 189, 190, 191, 201, 214, 218, 226, 231, 268, 269, 270, 271, 313, 395, 410, 422, 423, 426, 429, 439, 449, 450, 451, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 484, 485
Koort, Yan, 173, 373, 381
Korin, Aleksandr, 73, 406
Korolëv, Boris, 27, 92, 170, 426, 427, 428, 429
Korovin, Konstantin, 188, 235
Kozlevskij, A., 97
Kozlov, Vasilij, 97, 227, 228, 409, 431, 435, 489
Kozlovskij, Mihail, 43, 44, 45, 47, 48, 246
Kraht, Konstantin, 174, 195, 276, 285, 306, 392
Krandievskaâ, Nadežda, 170, 191, 302, 304, 392, 478
Krejtan, Vasilij, 15, 28, 108, 109, 110, 127, 128, 129, 131, 132, 139, 151, 242

Krejtant, Fëdor, 128
Kremègne, Pinchus, 374
Krestovskij, Vasilij, 289, 302, 303
Krûger, Anna, 205, 489
Kruglikova, E., 294
Kruzenštern, Johan Adam von, 140
Krylov, Ivan, 51, 154, 405
Kuindži, Arhip, 70, 72, 233, 270
Kustodiev, Boris, 26, 27, 190, 191, 207, 324, 443
Kutusov, Mihail, 48
Kuznecov, Pavel, 236
Kuznecov, Vasilij, 28, 97, 189, 190, 191, 227, 228, 229, 271, 326, 432, 433, 434, 435, 436
L'vov, Aleksej, 169, 383
Lansere, Evgenij (père), 54, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 78, 112, 138, 155, 156, 158, 159, 215, 216, 219, 221, 236, 256, 358, 371, 392, 398, 404, 467, 493
Larionov, Mihail, 92, 194, 195, 196
Laurens, Jean-Paul, 303
Lavereckij, Nikolaj, 19, 52, 53, 54, 60, 65, 105, 109, 111, 129, 130, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 149, 150, 151, 164, 178, 248, 256, 260, 261, 263, 265, 392, 393, 400, 462, 467
Lebedev, Mihail, 268
Lebedeva, Sarra, 21, 173, 208, 243, 271
Lermontov, Mihail, 75, 80, 128, 144, 264, 441
Tolstoï, 289
Levasseur, Henri-Louis, 276
Levitan, Izaak, 406
Lhermitte, Léon, 403
Liberih, Nikolaj, 54, 156, 158, 398
Lichev, O., 310
Lidval, Fredrik, 224, 225, 229, 432, 433, 434
Lipšic, Jacques, 14, 276, 289, 291
Lišev, Vsevolod, 174, 407, 472, 474
Liškina, M., 195
Liszt, Franz, 154, 216, 405
Loganovskij, Aleksandr, 50
Lomonosov, Mihail, 44, 66, 105
Loutchansky, Jacques, 176, 381, 454
Lučanskij, Jacques, 290
Luethens, 314, 315, 381
Luksch-Makovskaâ, Elena, 174, 313, 315, 329, 370, 478, 489
Lukš-Makovskaâ, Elena, 191, 195
Lunačarskij, Anatolyj, 301, 309
Lyšev, Vsevolod, 410
Madejskij, Anton, 78, 178, 180, 322, 323, 327, 392
Maillol, Aristide, 291, 305, 359, 428, 450, 452, 453, 458, 459, 460, 484
Makarov, amiral, 445
Makovskij, Konstantin, 70, 72, 201, 203, 218, 230, 244, 313, 376, 378, 381, 493
Makovskij, Sergej, 200
Malaškin, Dmitrij, 119, 166, 169, 170, 409, 489
Malevitch, Kazimir, 194
Malûtin, Sergej, 61, 119, 226
Mamontov, Savva, 20, 79, 112, 119, 146, 184, 186, 191, 223, 226, 235, 237, 257, 280, 333, 336, 337, 338, 341, 342, 346, 480
Mané-Katz, Emmanuel, 285
Manizer, Matvej, 26, 165, 173, 249, 392
Manylam, A., 208
Marevna, 292, 308, 310, 374
Marina, Zinajda, 205
Marinetti, Filippo, 13
Martos, Ivan, 45, 46, 47, 105, 106, 107, 246
Martyn, Alexandre, 278
Martynov, 173, 420
Maškov, Ivan, 199, 426
Mâsoedov, Grigorij, 114, 116, 158, 242
Matisse, Henri, 275, 428
Matuchine, Michel, 310, 381
Matveev, Aleksandr, 26, 27, 42, 84, 85, 87, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 170, 186, 189, 190, 191, 193, 195, 199, 214, 226, 234, 235, 236, 237, 399, 426, 439, 440, 443, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 484
Matveev, Andrej, 42
Matvej, V., 26, 55, 72, 96, 114, 119, 125, 149, 151, 165, 173, 176, 195, 204, 225, 267
Mendelevič, Izaak, 174, 195, 291, 392
Mêne, Pierre-Jules, 398
Menšikov, Aleksandr, 43
Mercié, Antonin, 276, 309, 350
Merkurov, Sergej, 92, 314, 315, 392
Meŝaninov, Oskar, 176, 191, 276, 309, 392
Meškov (atelier), 173
Meunier, Constantin, 276, 306

Mezencev, Sergej, 310, 381, 392
Miamline, Lydia, 310, 381
Michel-Ange, 13, 64, 153, 270, 401, 421, 424, 432, 435, 439, 444, 450, 451, 453, 459, 483
Mikešin, Aleksandr, 111, 130, 135, 136, 139, 140, 143, 160, 210, 211, 461, 463, 464
Mikešin, Mihail, 52, 143
Miller, 407
Millet, Aimé, 276
Mitkovicer, Pëtr, 176, 204, 381
Molinari, 198, 216, 407
Montesquiou, Robert de, 355, 387
Montferrand, Auguste Ricard de, 49
Morand, A., 157, 158, 210, 218
Mormoni, 269, 317
Morozov, Savva, 224, 296, 377, 441, 452, 460
Motovilov, Georgij, 173, 174
Muhina, Vera, 21, 26, 173, 207, 292, 302, 304, 305, 392
Muraško, Nikolaj, 123, 175
Muromceva, 302
Musorgskij, Modest, 151
Napoléon Ier, 47, 48, 49, 356
Nazimova, Aleksandra, 121
Neva, Julia, 278
Nicolas Ier, 50, 53, 106, 109
Nicolas Ier, 52
Nicolas II, 337, 470, 471, 472
Nikitin, Ivan, 42
Nikitin, Vladimir, 28, 173, 227, 228, 338
Nikoladze, Âkov, 171, 176, 271, 290, 380, 436, 445
Niss-Gold'man, Nina, 310
Novickij (usines), 210
Nûrenberg, Amsej, 276, 284, 358, 359, 379
Ober, Artëmy, 15, 90
Ober, Atrëmy, 61, 62, 63, 71, 78, 91, 109, 137, 138, 139, 142, 149, 155, 156, 159, 160, 178, 186, 187, 189, 190, 212, 213, 221, 225, 226, 248, 275, 311, 323, 328, 349, 361, 363, 365, 366, 368, 371, 372, 392, 397, 398, 399, 400, 402, 404, 412, 417, 418, 419, 443, 481, 484, 485, 489, 493
Olbricht, Josef, 434
Opekušin, Aleksandr, 28, 110, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 160, 210, 211, 224, 461, 462, 467, 474, 478
Orloff, Chana, 276, 290, 308, 310, 380
Orlovskij, Boris, 48, 118, 220, 247, 274
Ovčarenko, 125, 152
Pahtusov, Pëtr, 137
Panfilov, Ivan, 119, 138, 248
Paolini, Ivan, 75, 198
Pašensko, V., 361
Paul Ier, 44
Pavlova, Anna, 83, 222, 448
Pen, Ûrij, 309
Perelman, Vladimir, 200, 349, 362, 366, 381, 392
Petit, Georges, 356, 373, 379, 385, 494
Petrov-Vodkin, Kuz'ma, 199
Pierre Ier, dit le Grand, 41
Pierre ler, dit le Grand, 34, 41, 42, 43, 52, 59, 76, 93, 97, 98, 105, 140, 146, 152, 209, 216, 302, 325, 332, 333, 337, 338, 403, 404, 435, 468, 470, 471, 472, 473, 474
Pigalle, Jean-Baptiste, 246
Pimenov, Nikolaj, 50
Pimenov, Stepan, 46, 47, 51, 53, 105, 109, 111, 127, 129, 131, 135, 137, 140, 157, 247, 251, 410
Pineau, Nicolas, 42
Pissarro, Camille, 428
Podozërov, Ivan, 28, 105, 109, 110, 127, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 139, 141, 148, 149, 150, 152, 164, 224, 248, 256, 392, 404, 409, 489
Polenov, Vasilij, 162
Polonskaâ, Žozefina, 126, 139, 151, 152, 153
Popov, Mihail, 28, 55, 56, 57, 60, 65, 109, 127, 131, 134, 140, 149, 150, 152, 210, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 265, 274, 392, 393, 400, 401, 462, 466, 489
Popova, Vera, 83, 171, 195, 221, 305
Pouchkine, Aleksandr, 51, 55, 71, 75, 126, 139, 142, 143, 144, 145, 153, 154, 471
Pozen, Leonid, 28, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 115, 116, 156, 158, 180, 216, 233, 398

Prokof'ev, Ivan, 246, 253
Prževalskij, Nikolaj, 140, 141
Puech, Denys, 276, 369, 404
Quenzbouri, 278
Râbušinskij, Nikolaj, 193, 392, 419
Račin, Rudolf, 28, 227, 228
Ramazanov, Nikolaj, 118, 220
Raphael-Schwarz, 276, 289, 381
Raševskij, Ivan, 78, 413, 414
Rastrelli, Carlo Bartolomeo, 42, 435
Rauš von Traubenberg, Konstantin, 83, 189, 190, 191, 201, 221, 222, 223, 226, 234, 249, 272, 273, 313, 315, 316, 370, 371, 372, 381, 392, 443, 478
Razumovskij, V., 97, 433
Rebinin, Semën, 60
Reinhold, 298, 312
Rejmers, Ivan, 105, 148
Repin, Il'â, 70, 76, 162, 163, 164, 166, 216, 243, 313, 370, 401, 404
Rerih, Nikolaj, 199, 370
Ris, Tereza, 182
Rivalta, Augusto, 249, 254
Robecchi (firme), 203, 218, 219
Rodin, Auguste, 21, 22, 187, 270, 274, 278, 279, 284, 288, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 307, 309, 359, 366, 377, 378, 385, 387, 394, 417, 418, 424, 425, 427, 428, 429, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 475, 483, 484, 494, 495
Rossi, Carlo, 47
Rosso, Medardo, 86, 383
Rouillard, Pierre-Louis, 290
Rousseau, Henri, 199
Rozanov, Vasilij, 187, 188
Rozental, Sofiâ, 302, 305
Rude, François, 402
Rudenko, T., 175
Ruhomovskij, 290
Ryberg (atelier), 173
Ryndzûnskaâ, Marina, 170, 171, 191, 365, 392
Šadr, Ivan, 27, 173, 249, 273, 301, 302, 410
Safonov, Aleksandr, 72, 276, 361
Šahovskaâ, princesse, 278
Saint-Marceaux, René de, 404
Samonov, Pëtr, 211, 303, 464, 465
San Galli (firme), 218
Schlüter, Andreas, 42
Ŝedrin, Fëdor, 43, 46, 105, 253
Ŝedrin, Sylvestre, 268
Šehtel, Fëdor, 434, 450
Semiradskij, Henryk, 274, 358
Ŝerbatov S., 313
Serov, Nikolaj, 151, 216, 224, 385, 405
Ŝervašidze, A., 294
Ŝervud, Leonid, 25, 119, 139, 166, 206, 208, 211, 224, 225, 271, 274, 289, 290, 300, 301, 302, 443, 445, 463, 466, 474, 478
Settignano, Desiderio da, 89
Sevasto, Marie, 382, 392
Ŝevčenko, Taras, 57, 72, 74, 95, 137, 233
Ŝevtsova, E., 294
Signac, Paul, 199
Sinajskij, Viktor, 176
Sinayeff-Bernstein, Léopold, 276, 298
Sinicyna (atelier), 173, 207
Šiškin, Ivan, 216, 404, 406
Skilters, Gustav, 173
Škilters, Gustav, 300, 301, 414
Skobelev, général, 211, 302, 464
Šleiffer, N., 290
Šlejfer, Ivan, 392
Snigirevskij, Aleksandr, 60, 66, 132, 133, 137, 205, 248, 254, 255, 261, 264, 265, 393, 400, 489
Snytkin, Pëtr, 175
Sobinov, Leonid, 222, 447
Šohin, Mihail, 60, 114, 115, 122
Solov'ev, Vladimir, 92
Somov, Konstantin, 83, 184, 190, 297, 323, 328, 365, 368, 372
Spiess, Avgust, 220
Šreder, Ivan, 52, 111, 123, 133, 134, 139, 140, 141, 142, 149, 150, 152, 211, 256, 404, 461, 462, 465, 473, 489
Staline, 26
Stange (firme), 157
Stanislavskij, Konstantin, 288, 377
Stapelberg, 312, 314, 315
Starck, Constantin, 314, 315, 327, 329
Starkopf, A., 310
Stasov, Vladimir, 25, 50, 58, 59, 61, 67, 112, 121, 143, 145, 146, 153, 158, 215, 241, 242, 243, 251, 257, 258, 263, 277, 278,

279, 280, 281, 282, 284, 312, 325, 328, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 366, 367, 403, 404, 467
Stelleckij, Dmitrij, 80, 90, 91, 93, 166, 189, 191, 214, 217, 218, 230, 233, 289, 290, 323, 324, 328, 363, 368, 371, 392, 407, 443, 478, 489
Stolypin, Pëtr, 210, 302, 462, 463
Strauss, Richard, 428
Straž, 302
Šubin, Fedot, 43, 105, 246, 253
Sud'binin, Serafim, 28, 83, 190, 191, 222, 223, 276, 288, 296, 307, 308, 323, 328, 369, 372, 377, 378, 379, 392, 394, 399, 436, 443, 447, 448, 449
Sud'binin, Serafim, 189, 201, 387
Ŝuko, Vladimir, 433
Šuvalov, Ivan, 43, 105, 474
Suvorov, Aleksandr, 44
Sûzor, P., 72
Svirskaâ, Ûl'â, 83, 97, 185, 276, 289, 290, 323, 368, 369, 372, 381, 392, 478
Tatlin, Vladimir, 194
Tatline, Vladimir, 97
Tchaïkovski, Pëtr, 73
Tchekhov, Anton, 468
Teniševa, Mariâ, 186, 370
Tenišëva, Mariâ, 217, 223, 369, 370, 371, 387, 443
Teremec, O., 175
Ternovec, Boris, 302, 309, 314
Teterko, 125, 398
Thiébaut (firme), 404
Thiesenhausen, 249
Thomas, Gabriel-Jules, 276, 350, 352, 353, 354
Thorvaldsen, Bertel, 50, 148, 247
Timmus, Avgust, 82, 181, 220, 489
Tinelli, D., 326
Tolstoï, Fëdor, 48
Tolstoï, Ivan, 162, 337, 361
Tolstoï, Lev (fils), 361, 365, 381, 392, 478
Tolstoï, Lev (père), 23, 67, 86, 95, 105, 182, 203, 216, 217, 247, 284, 322, 361, 375, 376, 379, 383, 384, 385, 387, 404, 405, 406, 409, 440
Tourgueneff, Pierre, 357, 358, 361, 366
Tourguenev, Ivan, 278, 279, 280, 281, 338, 343, 366, 376
Tourgueniev, Ivan, 152, 153, 154
Tret'âkov, Pavel, 73, 270, 337, 338
Tret'âkov, Pavel, 73, 119, 156, 280
Tripol'skaâ, Elizaveta, 285
Triskorelli, 126
Troupânskij, Âkov, 176, 205, 230, 269, 316, 392, 410, 423, 431, 432
Trubeckoj, Paolo, 26, 36, 73, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 94, 95, 142, 169, 170, 177, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 203, 214, 217, 218, 219, 235, 269, 274, 302, 321, 322, 323, 328, 349, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 372, 377, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 392, 398, 405, 406, 407, 418, 419, 430, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 450, 459, 472, 478, 484
Truncev, L., 120
Tugenhol'd, Âkov, 309
Uhtomskij, Sergej, 191, 289, 381, 392
Ulânov, N., 174, 207
Ûon, Aleksej, 173, 420, 421
Utkin, Pëtr, 236
Vajner, Lazar, 176, 291, 310
Vallgren, Ville, 178, 186, 414, 443
Vasil'eva, Mariâ, 297, 307, 308
Vasûtinskij, A., 290
Vatagin, Vasilij, 27, 90, 91, 173, 183, 394, 417, 419, 420, 421, 422, 423
Vaulin, Pëtr, 87, 226, 236, 485
Vejcenberg (Weizenberg), Avgust (August), 68, 132, 138, 152, 179, 248, 256, 311, 312, 315, 325, 366, 392, 393, 405, 489
Vela, Vincenzo, 401
Velionskij, Pij, 70, 267, 268, 392
Verefkina, Mariâ, 312
Vereŝagin, Vasilij, 67, 203, 216, 327
Verhaeren, Emile, 428
Verhoveki, M., 195
Verlaine, Paul, 428
Verner, Adel, 77, 78, 80, 81, 82, 179, 214, 221, 233, 393, 394, 407, 413, 414, 489
Vertepov, Aleksandr, 302, 303
Veržbilovič, Aleksandr, 73, 406
Veselovskij, A., 73

Vitali, Ivan, 49, 50, 105
Voguë, baron de, 334, 357, 365
Volkonskij, N., 204, 205, 206
Volkov, 153
Volnuhin, Sergej, 73, 74, 75, 119, 168, 169, 170, 174, 177, 181, 182, 203, 206, 302, 363, 406, 426, 443
Von Stralendorff, 315
Voronihin, Andrej, 47, 48
Vrubel', Mihail, 79, 80, 90, 123, 184, 186, 187, 193, 226, 323, 328, 365, 368, 371, 372, 399, 409, 412, 428, 429, 430, 436, 456, 485
Walcot, William, 434
Werfel (firme), 157, 158, 218
Winckler (firme), 218
Witte, Sergej, 85, 217, 387, 407
Ximenes, Ettore, 211, 302, 462, 463, 474
Zabello, Parmen, 65, 66, 68, 114, 115, 121, 122, 134, 139, 142, 144, 151, 153, 180, 248, 249, 263, 264, 366, 392, 400, 402, 462, 466
Zadkine, Ossip, 97, 290, 299, 308, 373, 381, 449, 450
Zagorodnikov, Vladimir, 381
Zagorodnûk, Aleksandr, 276, 392
Zagorodnûk, Vladimir, 290
Zaleman, Gugo, 19, 28, 52, 68, 70, 111, 164, 165, 166, 202, 230, 248, 252, 253, 259, 262, 267, 268, 269, 315, 392, 407, 408, 409, 410, 411, 438, 478, 483
Zalkaln, Fëdor, 174, 300
Zalkaln, Teodor, 173, 272, 273, 300, 392, 414, 446, 447
Zeitlin, Alexandre, 290, 381
Zilberman, 277
Ziši, Mihaly, 243
Zlatovrackij, Aleksandr, 174, 271, 489
Zlatovratskij, Aleksandr, 171, 271, 302
Žoltkevič, Aleksandr, 291, 302, 303, 373
Žukov, Innokentij, 289, 302, 304, 309
Žukovskij, Âkov, 236
Žukovskijь Vasilij, 94, 128, 154, 237, 453
Zvanceva (atelier), 173
Zykaras, Iosif, 205, 489

Table des matières

Remerciements **4**
Sommaire **8**
Liste des tableaux 10
Avertissement **11**

Introduction **13**

Délimitations du champ historique 14
Délimitation du champ géographique 16
Une approche transnationale des pratiques artistiques 18
Une prise en compte globale des artistes 24

Première partie La sculpture russe, tour d'horizon depuis le XVIIIe siècle **39**

Chapitre 1 : Depuis la naissance de l'art russe moderne **41**

I. Les apports du règne de Pierre le Grand **41**
II. L'éclosion d'une école russe dans la seconde moitié du XVIIIe siècle **43**

Chapitre 2 : Les deux premiers tiers du XIXe siècle **45**

I. Une apparition timide des aspirations nationales **45**
II. Le maintien des canons académiques au début du XIXe siècle **46**
III. Une crise de la sculpture au cœur du XIXe siècle ? **49**
IV. L'affirmation des premières tendances réalistes **54**

Chapitre 3 : La sculpture russe de 1870 à 1914 ..... **55**

I. La sculpture de genre dans les années 1870 ..... **55**
A. Čižov, Popov et Kamenskij 55
B. Les jeunes années d'Antokol'skij 58
C. La sculpture animalière 60
II. Vers une diversification **62**
A. Affirmation de thèmes sociaux et ethnologiques 62
B. L'inspiration littéraire 64
C. Les bustes 65
D. Flagrances humoristiques 65
E. Portraits d'artistes et d'intellectuels 67
III.Les gardiens de la tradition **67**
IV. Les sages expérimentations à la fin du siècle **69**
A. Naturalisme à l'Académie 69
B. Le nouvel académisme de Beklemišev 71
C. Beklemišev et le portrait académique 72

D. Les tendances de la sculpture d'intérieur au tournant du siècle 74
E. L'épanouissement de la sculpture narrative 75
F. Tendances symbolistes 77
G. Sculpture russe et style moderne 79
1. De nouveaux domaines pour la sculpture 79
2. Affirmations du style moderne 81
3. Autres développements de la sculpture en porcelaine 83
V. De l'Âge d'argent aux avant-gardes 84
A. Trubeckoj et la question de l'impressionnisme sculpté 85
B. Émules de Trubeckoj en Russie 86
C. Anna Golubkina (1864-1927) 87
D. Le temps des expérimentations 90
1. Matériaux 90
2. Surfaces en évolution 91
3. Primitivismes en sculpture 92
4. Retour au corps 94
E. Les évolutions de la sculpture décorative 96
F. La sculpture dans l'avant-garde russe 97

Deuxième partie La sculpture dans le monde de l'art russe 101

Introduction 103

Chapitre 4 : Être sculpteur en Russie (1870-années 1890) 105

I. La domination écrasante de l'Académie sur le monde de la sculpture 105
A. Histoire 105
B. L'enseignement de la sculpture 106
1. Un cadre figé 106
2. Les insuffisances de l'Académie 107
3. Les écoles préparatoires à l'Académie 109
C. L'Académie, centre des décisions en sculpture 111
II. Les oppositions structurantes du monde de l'art 113
A. Académie / Ambulants 113
1. L'artel des artistes (1863-1869) 113
2. Naissance du mouvement ambulant (1870) 114
3. La sculpture et le mouvement ambulant 114
4. Un bilan mitigé après deux décennies 116
B. Saint-Pétersbourg / Moscou 117
1. Une école alternative 117
2. L'enseignement artistique à l'École de Moscou 118
C. La timide émergence de la province artistique 120
1. Vilno 120
2. L'éveil des villes ukrainiennes 121

III. La difficile carrière de sculpteur 126
A. Hors de l'Académie, point de salut ? Le cas de Vasilij Krejtan 127
B. Les sculpteurs salariés : la carrière de professeur 129
1. Trois professeurs en trente ans 129
2. Avantages matériels des professeurs 130
C. Les anciens élèves, bénéficiaires d'aides 131
1. L'atelier, enjeu primordial 133
2. Les grandes commandes, occasions convoitées 135
3. Acquisitions par l'Académie pour son musée 135
4. Achats de l'empereur et de ses proches 137
D. Profils de monumentalistes 139
1. Ivan Šreder 140
2. Aleksandr Opekušin 141
3. Une autre forme de monumentalité : la sculpture décorative monumentale 147
E. Le portrait, débouché régulier 150
1. Place des portraits dans la production des sculpteurs 150
2. Portraits funéraires 151
3. Sculpter des célébrités 152
F. Le bronze 154
1. Un débouché prometteur 154
2. Les bronzes artistiques en Russie 156
3. Reproduction, commercialisation 158
4. Œuvres décoratives 159

Chapitre 5 : Le temps de l'essor et des bouleversements (1890-1914)... 161

I. Étudier : la sculpture, vents nouveaux 161
A. L'Académie impériale 161
1. Les changements institutionnels 161
2. Un nombre d'élèves limité mais toujours stable 167
B. Le rôle central de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou 167
C. Les écoles d'art décoratif 170
1. L'institut Stroganov 170
2. L'Institut central d'art industriel de Saint Pétersbourg du Baron Stieglitz 172
D. Les ateliers privés 173
E. L'éveil de la province 174

II. Faire carrière en Russie : possibilités nouvelles et accroissement du nombre de sculpteurs (1890-1914) 178
A. L'éclosion de nouvelles organisations d'artistes et d'expositions 178
1. Prolongement des expositions annuelles antérieures 178
2. Une nouvelle génération d'expositions 183
B. Nouvelles opportunités et nouveaux débouchés pour les sculpteurs 201
1. Enseigner 202
2. Vivre de son art 209
3. Les stratégies des sculpteurs 232

Troisième partie Les sculpteurs russes à l'étranger 239

Chapitre 6 : Sculpteurs russes en formation à l'étranger.....241

I. Pourquoi partir ?.....241
A. Des opposants au départ.....241
B. Les nombreux tenants d'une formation transnationale 242
C. La durée de la formation 245
II. Formations italiennes, apanage des élèves de l'Académie 246
A. Les sculpteurs envoyés en Italie.....246
1. Un faible nombre d'élus.....246
2. L'Italie, destination obligatoire ? 248
3. L'affaiblissement du modèle du pensionnaire 249
B. La vie des élèves en Italie.....250
1. Les instructions de l'Académie 250
2. Un but commun : la maîtrise de la taille du marbre.....251
3. Sculpter au contact de la culture classique.....253
4. Exposer ses œuvres 255
5. Obstacles et contrariétés.....256
C. Les liens des élèves avec l'Académie : l'impossible indépendance 260
1. L'Académie comme soutien financier 260
2. L'Académie comme seul moyen de reconnaissance.....261
3. Quelle autonomie artistique pour les pensionnaires ?.....262
D. Les renouvellements de la fin du siècle 267
1. Pensionnaires italiens des années 1880 et 1890.....267
2. Les artistes non-pensionnaires en Italie 269
3. Un pensionnaire de l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou ...269
4. L'Italie, étape fréquente mais non indispensable.....271
III. Paris et les jeunes sculpteurs.....273
A. 1900 : un pensionnaire de l'Académie à Paris.....273
B. Une très faible attractivité dans les années 1870 et 1880.....275
C. Elèves russes, maîtres français 276
1. Antokol'skij, référence des sculpteurs russes à Paris.....277
2. La constitution d'un premier réseau d'artistes russes à Paris 279
3. Naum Aronson, relève d'Antokol'skij à Paris ? 283
4. Aronson, lien entre Paris et la Russie provinciale.....285
5. Faible attractivité des sculpteurs russes académiques.....288
D. Académies préparatoires et École des beaux-arts 289
1. L'académie Colarossi.....291
E. Anna Golubkina, ou l'excellence exigée.....293
1. Des premiers mois difficiles.....293
2. La rencontre avec Auguste Rodin et Antonin Carlès.....294
3. Vers une autonomie accrue 297
4. Le troisième séjour : l'extase du marbre 297

F. Les sculpteurs russes en formation à Paris : augmentation et polarisation (1905-1914) 299
1. Bourdelle et ses élèves russes 300
2. Académies russes à Paris 305
IV. L'Allemagne et ses Académies : un profil particulier d'élèves russes 311
A. La disette des années 1870-1880 311
B. L'arrivée progressive des artistes russes en Allemagne 312
C. Sur la place de l'Allemagne dans la formation des sculpteurs 314
Sur la formation des sculpteurs en Europe : quelques remarques en guise de conclusion 315

Chapitre 7 : Parcours et carrières des sculpteurs russes hors de leurs frontières 319

I. La perte d'attractivité relative de l'Italie 321
A. Un nombre limité d'œuvres russes exposées 321
B. Une destination toujours recherchée pour des séjours courts 324
II. L'Allemagne délaissée par les sculpteurs russes 327
III. L'affirmation de l'écrasante domination parisienne 330
A. Exposer à Paris : les opportunités multiples 330
1. Le cas d'Antokol'skij 330
2. Le désir de s'imposer en France d'abord : quelques exemples 348
B. Les années fastes (1905-1914) 363
1. Un afflux plus important 363
2. Et enfin, Trubeckoj, figure de l'internationalisation maximale 382

Quatrième partie Le rôle de l'étranger dans les évolutions de la sculpture en Russie 389

Introduction 391

Chapitre 8 : Apports ponctuels et évolutions partielles (1870-1900) 397

I. Les apports ponctuels et contrastés de l'Europe à la Russie (années 1870) 397
A. Deux allers-retours d'Artiomy Ober : de Barye à Carriès 397
B. Faiblesse des perméabilités dans les années 1870 400
II. Des individualités marquantes de retour d'Europe (années 1880-1890) 402
A. Gincburg, passeur du réalisme ? 402
B. Beklemišev et Zaleman, mentors des jeunes sculpteurs de l'Académie 407
C. Les apports d'Adamson, figure de l'art nouveau 412

Chapitre 9 : La multiplicité des références pendant l'Âge d'Argent 417

I. L'orée du siècle : apports éphémères et variés des sculpteurs de retour 417
A. Les relations ambiguës de la sculpture animalière apports étrangers 417
B. De zoos en musées : la singularité de Vatagin 420
C. Ce que les musées font aux sculpteurs : l'influence des arts anciens 423
D. Les reliefs décoratifs monumentaux, champ d'expérimentations 430

II. Rodin et la sculpture russe : une influence marquante mais polarisée 436
A. Le cas d'Anna Golubkina à Paris 436
B. Une influence discontinue 438
C. Golubkina et Trubeckoj : un rapport différent à la sculpture occidentale 440
D. Les apports français de Golubkina aux sculpteurs russes 442
E. Les autres portes d'entrée de Rodin en Russie : 444
III. Influences croisées de Michel-Ange, Rodin et Maillol 450
A. Le voyage à Paris, rupture pour Matveev ? 450
B. Diversité des productions chez Matveev : la preuve par le bois 453
C. Les sources muttiples de Konënkov 457

Chapitre 10 : Les apports étrangers à l'art monumental 461

I. Monuments et monumentalistes russes entre 1890 et 1914 461
II. Séjour à l'étranger et retour monumental en Russie 466
A. L'obtention de la commande publique 466
B. Les apports de Léopold Bernstamm 469
1. Bernstamm, portraitiste français, monumentaliste russe 469
2. Bernstamm et la sculpture monumentale russe 473

Conclusion 478

Inventaire des sources consultées 487
1/ Archives 487
2/ Livrets d'exposition consultés pour réaliser la base de données des expositions ... 490
La base de données des livrets de salon utilisés 499
Principes de constitution 499
Extraction de la base 501
Bibliographie 502
Système de transllitération des caractères cyrilliques en caractères latins de la norme ISO 9 518
Index 520
Table des matières 529
Résumé 536

Résumé

Le présent travail intègre une dimension internationale dans son sujet : *La sculpture russe du naturalisme à l'Art Nouveau : géopolitique des pratiques artistiques*. Il a pour fondement l'étude de ceux des sculpteurs russes qui, d'une manière ou d'une autre, ont voyagé ou séjourné à l'étranger entre 1870 et 1914. En faisant converger les approches de la nouvelle « macro-histoire de l'art », soutenue par les méthodes statistiques de l'histoire de l'art quantitative, avec l'émergence d'une problématique non pas « bilatérale » mais « multilatérale », à même de rendre compte de manière complète de l'évolution internationale d'un art et de ses acteurs, l'étude se concentre sur les rapports entretenu par des artistes d'un pays avec *les* autres pays en général. Il cherche ainsi à redéfinir une géographie européenne de l'art, avec une mise en relation des différents centres artistiques entre eux vus par un prisme étranger. Ainsi, par une approche multinationale, distingue-t-il les centres artistiques européens majeurs de la période : Paris supplantant progressivement Rome au cours du siècle en tant que centre artistique de niveau mondial, Munich et Berlin se disputant la place de centre majeur de l'Europe médiane. Paris assoit alors sa domination écrasante dans la concentration des sculpteurs par rapport à ses concurrentes allemandes et italiennes. Les circulations internationales influencent dès lors l'évolution artistique en Russie, notamment lorsque les sculpteurs y reviennent après un séjour à l'étranger : les apports de la sculpture occidentale interviennent dans les multiples évolutions qui affectent la plastique russe depuis les années 1870 jusqu'à l'Âge d'Argent.

Mots-clés : sculpture – Russie – internationalisation – circulations – académies – expositions

The following work is to be considered from a global point of view, as shown in this topic: *Russian sculpture from naturalism to Art nouveau: a geopolitical analysis of artistic practices*. The basis of this study is that of the Russian sculptors who have somehow traveled or stayed abroad between 1870 and 1914. By putting together the new 'macro art history' approaches supported by the statistics of a quantitative method of art history with the emergence of a rather multi-lateral question than a bi-lateral one which has the power to fully acknowledge the global evolution of an art and its participants, this study focuses on the relations maintained by the artists from one country with other countries in general. From a foreign perspective, this study aims at redefining the European geography of art while connecting various artistic centers together. A distinction is therefore made from a global approach between the most important art-related European centers of the time; namely Paris, which progressively replaced Rome over the century as a nationally-scaled point of interest, as well as Munich and Berlin, which challenged their number one standing in central Europe. Unlike its German and Italian competitors, Paris managed to establish its authority by gathering sculptors. Global migration consequently influenced the evolution of art in Russia, especially when sculptors went back after staying abroad. Thereby, contributions from Western sculptures played an essential role in the various artistic evolutions that affected Russia from the 1870's to the Silver Age.

Keywords : sculpture – Russia – internationalization – circulations – academies – exhibitions