



HAL
open science

Moscou /Pétersbourg-Leningrad. La Russie entre deux capitales et deux cultures (du XIXe siècle aux années 1920

Sophie Cœuré, Christophe Charle

► **To cite this version:**

Sophie Cœuré, Christophe Charle. Moscou /Pétersbourg-Leningrad. La Russie entre deux capitales et deux cultures (du XIXe siècle aux années 1920. Le temps des capitales culturelles (XVIIIe-XXe siècles), Champ Vallon, pp.319-342, 2009. halshs-01986495

HAL Id: halshs-01986495

<https://shs.hal.science/halshs-01986495>

Submitted on 18 Jan 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.

CHRISTOPHE CHARLE

(SOUS LA DIRECTION DE)

LE TEMPS DES CAPITALES CULTURELLES

XVIII^e-XX^e SIÈCLES



Conclusion de Daniel Roche

Epoques
CHAMP VALLON

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	
LE TEMPS DES CAPITALES CULTURELLES	
par Christophe Charle	9
Contexte historiographique et théorique	11
Une nouvelle temporalité	14
Une comparaison décentrée	18
Circulations, hiérarchies culturelles et concurrence	21

Chapitre 1

LA SOCIABILITÉ CULTURELLE DES CAPITALES À L'ÂGE MODERNE

Paris, Londres, Rome (1650-1820)

par Maria Pia Donato, Antoine Lilti, Stéphane Van Damme

Capitales politiques et sociabilité culturelle	29
<i>Les enjeux des fondations académiques</i>	29
<i>Les formes de la mondanité</i>	35
<i>Commercialisation de la culture, loisirs et hospitalité</i>	39
Comment se construit la centralité : la capitale et ses réseaux	42
<i>L'attractivité des capitales</i>	42
<i>Les réseaux de sociabilité</i>	46
La concurrence des capitales	50
<i>Des controverses capitales</i>	51
<i>Les capitales comparées : la stabilisation des stéréotypes</i>	55
Conclusion	62

Chapitre 2

ROME CAPITALE DES ARTS AU XIX^e SIÈCLE

Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles

par Maria Pia Donato, Giovanna Capitelli et Matteo Lafranconi

La capitale du néoclassicisme	66
Le système des arts à Rome au XIX ^e siècle	71
<i>La formation</i>	72
<i>La « romanisation » des artistes</i>	75
<i>L'exposition</i>	76
<i>Le marché</i>	78
<i>Les canaux d'information</i>	79
Papes « politiques » et papes « saints	
face aux arts de la Restauration	82
Le primat de la sculpture	85
Les dernières années du pouvoir temporel des Papes	90
Conclusions	94

Chapitre 3

LE POUVOIR DES MUSÉES ?

Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850)

par Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy

De l'accumulation artistique aux capitales culturelles	103
<i>Le cas des capitales culturelles anciennes : Paris et Londres</i>	103
<i>De la politique patrimoniale à la capitale culturelle :</i>	
<i>l'originalité de l'espace germanique</i>	108
Le musée : symbole triomphant de la capitale	114
<i>L'imaginaire de la capitale</i>	114
<i>Les remises en cause du modèle encyclopédique</i>	116
Les musées dans la construction politique	
de la capitale (1815-1850)	121
<i>L'identification dynastique dans le musée</i>	124
<i>Architecture muséale et réformes urbaines</i>	128
Universalisme ou vocation nationale ?	131
Conclusion	131

Chapitre 4

CAPITALES CULTURELLES ET PATRIMOINE ARTISTIQUE :

Musées de l'ancien et du nouveau monde

par Véronique Tarasco-Long

Paris et ses rivales ; une guerre symbolique	135
<i>Le poids de chaque capitale</i>	135
<i>La disproportion des ressources</i>	140
<i>La répartition spatiale des musées dans les capitales</i>	145
Paris et ses rivales : quel patrimoine artistique ?	148
<i>La croissance des collections</i>	148
<i>La prédominance des arts anciens et d'un patrimoine international</i>	151
<i>La diversification des collections : la précocité des capitales européennes</i>	155
<i>L'ère de la modernité</i>	159
<i>Au service des capitales</i>	163
<i>De Paris à Chicago : la mesure de l'effet « capitale »</i>	166
Conclusion	168

Chapitre 5

« L'ART MOBILIER »

La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe

par Béatrice Joyeux-Prunel

Les circulations de la peinture moderne entre les capitales européennes 1850-1918	172
La redéfinition de la hiérarchie des capitales artistiques autour de 1850	175
<i>La domination parisienne : un effet de situation</i>	175
<i>Déclin de Rome, montée de Paris :</i> <i>le rôle du réalisme ou de facteurs proprement artistiques</i>	178
<i>Un exemple : la mutation des trajectoires des artistes allemands</i>	179
<i>Réalisme, impressionnisme et rayonnement français : le relais politique</i>	183
Circulation des œuvres et nouvelle géopolitique des arts au tournant du siècle	184
<i>Paris au centre de la circulation internationale des modernes</i>	184
<i>Limites de la polarité parisienne</i>	187
<i>L'extension internationale de l'art moderne :</i> <i>l'importance des pôles secondaires</i>	187
<i>Une fabrication décentralisée de la valeur artistique</i>	189

<i>Détour par l'étranger et renouvellement des avant-gardes parisiennes</i>	190
<i>Et les œuvres ?</i>	191
Le bouleversement de la hiérarchie des capitales de l'art moderne après 1905	193
<i>Le Paris des œuvres exposées</i>	193
<i>La remise en cause avant-gardiste du système sécessionniste et de sa hiérarchie urbaine</i>	198
<i>La montée de nouveaux centres</i>	202
<i>Montée de Berlin, recul de Munich</i>	203
<i>L'ascension relative de New York</i>	204
<i>Capitales d'un jour ? Les expositions événementielles</i>	205
Conclusion : Paris capitale en sursis ?	206

Chapitre 6

VENISE, NAPLES, MILAN

trois capitales pour l'opéra italien (XVII^e-XVIII^e siècle)

par Mélanie Traversier

Venise-Naples, d'une « ville-diapason » à l'autre	211
<i>Venise, première capitale de l'opéra</i>	212
<i>Recomposition de la hiérarchie musicale au XVIII^e siècle :</i> <i>Naples, « capitale du monde musicien »</i>	216
Naples, une capitale musicale conquérante et convaincante au siècle des Lumières	220
<i>L'exportation des œuvres et des talents napolitains</i>	220
<i>L'opéra ou l'image enchantée de Naples</i>	224
<i>Changement de capitale musicale et redéfinition de la « capitalité »</i>	227
Naples-Milan : reclassement culturel et patriotisme musical au XIX ^e siècle	229
<i>Expertise culturelle et changement du goût musical</i>	229
<i>Compétition culturelle et politisation de la musique dans l'Europe napoléonienne</i>	232
<i>Patrimonialisation et territorialisation des opéras dans la nouvelle hiérarchie musicale du XIX^e siècle</i>	234
Remarques conclusives	239

Chapitre 7

PARIS CAPITALE THÉÂTRALE DE L'EUROPE AU XIX^e SIÈCLE ?
(1820-1929)

par Christophe Charle

Dimensions et évolution d'une domination théâtrale	243
Circulations et réseaux	255
Quels succès pour quels publics ?	262
Sens de la domination de Paris	267
<i>Émile Augier et Jules Sandeau : le gendre de Monsieur Poirier, un exemple de pièce parisienne à succès international</i>	271
Conclusion	275

Chapitre 8

LITTÉRATURE, CAPITALE CULTURELLE ET NATION À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE
Paul Bourget et Gabriele d'Annunzio entre Paris et Rome

par Blaise Wilfert-Portal

Du poète au journaliste : la littérature, la presse et les capitales	280
<i>Paul Bourget, des cafés de la Bohème aux salons de la « Seconde société »</i>	283
<i>D'Annunzio, du scandale à la chronique</i>	287
La chronique et le roman mondain :	
de la littérature pour les classes de loisir	293
<i>Paul Bourget, romancier des nouvelles élites parisiennes</i>	293
<i>Il Piacere et l'invention d'une capitale romanesque</i>	301
La capitale culturelle, foyer de l'invention internationale	
du « nationalisme »	307
<i>Paul Bourget du moralisme au nationalisme : une métamorphose capitale</i>	308
<i>Le détour par Paris : D'Annunzio et la latinité romaine</i>	311
Conclusion	315

Chapitre 9

MOSCOU / PÉTERSBOURG-LENINGRAD
La Russie entre deux capitales et deux cultures
(du XIX^e siècle aux années 1920)

par Sophie Cœuré

Moscou-Saint Pétersbourg jusqu'aux années 1910 :
construction d'une dualité

<i>Culture de Cour et nouveaux acteurs culturels</i>	321
<i>Pétersbourg capitale européenne, Moscou capitale russe ?</i>	326

De la révolution d'Octobre à la fin des années 1920 :

une renégociation des hiérarchies	331
<i>Une politique culturelle pour les capitales ?</i>	331
<i>À la recherche de codes culturels soviétiques :</i>	
<i>Leningrad capitale d'une culture obsolète, Moscou d'une culture moderne ?</i>	337

Conclusion générale

LES MISES EN SCÈNE DE LA DOMINATION CULTURELLE

XVIII^e-XX^e siècles

par Daniel Roche

Sociabilités	346
Politiques culturelles	350
Circulations	353
Table des tableaux, graphiques et figures	358
Index des noms de personnes	361
Biographies des auteurs	367

Moscou / Pétersbourg-Leningrad

La Russie entre deux capitales et deux cultures

(du XIX^e siècle aux années 1920)

SOPHIE CŒURÉ

Dès la fondation de Saint-Pétersbourg en 1703 (elle fut capitale de 1712 à 1728, puis de nouveau de 1732 à 1918), la ville nouvelle fut investie de discours et de représentations qui l'instituaient en rivale de Moscou. La question du rayonnement des deux capitales russes en Europe se posait ainsi d'emblée. Pour autant, cet essai de synthèse consacré à l'histoire dialoguée des deux villes entre le XIX^e siècle et la fin des années 1920 se place à plusieurs égards en contrepoint de la réflexion sur *le temps des capitales culturelles européennes* menée dans ce livre¹. Un premier décalage se lit dans les représentations dominantes d'une culture marginale, aussi bien géographiquement – la Russie se positionnant comme un poste avancé de la civilisation européenne ou comme une civilisation *per se*, intermédiaire entre Europe et Asie – que chronologiquement. En effet, Moscou et Pétersbourg ne prennent place dans le jeu comparatif des capitales qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le second décalage est historiographique : tant en histoire urbaine qu'en histoire sociale des villes russes et soviétiques, les recherches ne s'inscrivent dans le renouvellement qu'ont connu les autres nations traitées dans l'ouvrage (France, Italie, Allemagne, Grande-Bretagne) que depuis les années 1980. En outre, les travaux sur les deux capitales sont très inégalement partagés au net bénéfice de Saint-Pétersbourg² aux dépens de Moscou³.

1. Ce texte, issu de la réflexion collective initiée par Christophe Charle, doit aussi beaucoup aux discussions du séminaire « Villes et cultures urbaines dans la Russie impériale et soviétique » animé par Ewa Bérard. Je remercie également Béatrice Joyeux-Prunel pour son aide précieuse dans la lecture des ouvrages allemands, ainsi que Kate Astrov pour sa relecture attentive. Pour faciliter la lecture, les translittérations du russe sont « à la française » dans le texte tandis qu'elles suivent la norme internationale dans les notes.

2. Voir récemment Katerina Clark, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard U. P., 1995 ; Wladimir Berelowitch & Olga Medvedkova, *Histoire de Saint-Pétersbourg*, Paris, Fayard, 1996 ; Ewa Bérard (dir.), *Saint-Pétersbourg : une fenêtre sur la Russie. Ville, modernisation, modernité (1900-1935)*, Paris, Éditions de la MSH, 2000 ; Solomon Volkov, *Saint-Pétersbourg, trois siècles de culture*, Paris, Éd. du Rocher, 2003 [1995] ; Elena Hellberg-Hirn, *Imperial Imprints. Post-Soviet St Petersburg*, Helsinki, SKS Finnish Literature Society, 2003 ; Julie A. Buckler, *Mapping St. Petersburg, Imperial Text and Cityshape*, Princeton, Princeton U. P., 2005.

3. Cf. notamment Karl Schlögel, *Moskau lesen. Die Stadt als Buch (Lire Moscou : la ville comme livre)*, Berlin, Siedler, Taschenbuch, 2000 (1984) ; Catherine Gousseff (dir.), *Moscou 1918-1941, de « l'homme nouveau » au bon-*

Longtemps secondaire pendant la période soviétique et post-soviétique au profit de l'exploration des classes sociales et des activités économiques, l'histoire thématique de la vie culturelle des deux capitales reste dominée de manière écrasante par la littérature. La littérature comme source, la figure des auteurs, l'investigation du mythe urbain (pétersbourgeois surtout) et de sa réception en Russie même ou à l'étranger, ont donné lieu à un déploiement d'études d'une grande richesse, monographies ou synthèses¹. L'imaginaire de la ville a longtemps été mieux connu que son histoire sociale sans que le lien qui les unit ait été encore véritablement exploré². Ce n'est que tout récemment que, sous la direction de Georges Nivat, l'ouvrage *Les Sites de la mémoire russe* a entrepris, pour la première fois, une géographie culturelle comparée de la Russie, dans laquelle est mise en perspective l'histoire urbaine³. Il reste que la rivalité des deux villes, thème récurrent des productions littéraires des contemporains au XIX^e siècle, ne semble pas avoir fait l'objet d'un livre à caractère véritablement historique, ni pour la période moderne, ni pour la période contemporaine.

Tenter d'envisager l'histoire des deux capitales de l'Empire russe comme capitales culturelles, c'est peut-être d'abord questionner la notion d'autonomie de la culture par rapport à l'État et au marché, particulièrement mise à l'épreuve par l'histoire russe. La notion de capitale artificielle, de rivalité politisée, construite, voire imposée, semble étroitement liée à une liberté restreinte ou nulle dans la production de biens symboliques. Peut-on construire une capitale culturelle en deux siècles, puis la déplacer, tout en dégradant la précédente ? Quelle fut l'influence de ces discontinuités d'« histoire capitale » politique sur « l'histoire capitale » culturelle ? De quelle manière et avec quelle chronologie – synchrone ou décalée ? – l'idéologie s'inscrivit-elle dans la vie culturelle des deux villes et dans leur espace ? On verra que les apports récents de l'historiographie tendent à relativiser ce caractère exceptionnel de la Russie. L'idée s'impose, tant pour le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, marqués par l'essor d'une culture urbaine de masse et de nouveaux acteurs culturels, que pour les années 1920, moment d'expérimentation d'une culture polycentrée avant la reprise en main des politiques et des symboles culturels lors des décennies stalinienne.

beur totalitaire, Paris, Autrement, 1994 ; Pavel Il'in, Blair Ruble (dir.), *Moskva rubega XIXogo i XXogo v.* (Moscou au tournant des XIX^e et XX^e siècles), Moscou, Rosspen, 2004.

1. On peut citer les travaux fondateurs de Iouri Lotman, en russe et en anglais ainsi que Lo Gatto (Éttore), *Le Mythe de Saint-Petersbourg, histoire, légende, poésie*, Éd. de l'Aube, 1995 (1960). Cf. également l'anthologie de Lorraine de Meaux, *Saint-Petersbourg, histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 2003.

2. Sur la contribution de la littérature à la description du monde social et à la fixation des identités, cf. sur Paris l'ouvrage de Sarah Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*, Cambridge (Mass), Harvard U. P., 2003.

3. Georges Nivat (dir.), *Les Sites de la mémoire russe. Tome 1, Géographie de la mémoire russe*, Paris, Payard, 2007.

La place de l'enjeu national dans la construction des capitales culturelles (par rivalité, comparaison, imitation, rejet) fut explicitée par les acteurs russes dès le XVIII^e siècle. L'histoire du bicentrisme des capitales, Moscou et Pétersbourg-Leningrad, s'articule fondamentalement sur le débat concernant la place de la Russie en Occident, s'insérant dans une moindre mesure dans une réflexion sur la notion de « province » ou de rayonnement impérial¹. Étroitement lié au projet de construction d'un empire occidentalisé, le débat « Russie/Asie-Europe » fut revisité dans les années 1880-1910 par les prises de position nationalistes et slavophiles, puis, dans les années 1920, avec la notion de culture socialiste destinée à s'imposer comme modèle au monde capitaliste. Dès lors, l'histoire des deux villes offre un point de vue intéressant sur la manière dont les diverses élites contemporaines se représentèrent ce que « devait » être une capitale culturelle, dans le contexte plus général de l'urbanisation d'un régime autocratique qui plaçait la ruralité au centre. Les positionnements par rapport aux contenus « russe » ou « occidental » des productions donnèrent-ils sens à la rivalité des villes ? Comment évaluer l'influence du transfert de la capitale politique à Moscou en 1918, mais aussi de l'émergence des centres de la culture russe de la diaspora émigrée – Paris, Berlin, Prague – sur le duel complexe des deux métropoles ? On tentera, dans les lignes qui suivent, de faire la part de l'usage des deux villes en tant que métonymie des représentations de la culture, voire du régime tout entier par tels et tels auteurs, généralisation amplifiée par l'effet de source des témoignages et d'analyses d'étrangers sur la Russie, afin de s'interroger plus avant sur l'incarnation des courants artistiques et intellectuels dans l'espace de l'une ou l'autre des capitales de l'empire.

Moscou-Saint-Petersbourg jusqu'aux années 1910 : constructions d'une dualité

CULTURE DE COUR ET NOUVEAUX ACTEURS CULTURELS

L'expression de « dualité encadrée » proposée par Ewa Bérard dit bien la prépondérance d'une culture de Cour, contrôlée et censurée, dans les deux métropoles de l'Empire russe². Le projet de Pierre le Grand d'ouvrir

1. Cf. Wladimir Berelowitch, « La ville russe dans l'histoire », in *Les Sites de la mémoire russe, op. cit.*, Martin Malia, *L'Occident et l'énigme russe, du cavalier de bronze au Mausolée de Lénine*, Paris, le Seuil, 2003 [1995] ; K.G. Iupov, « Le dialogue des capitales dans le mouvement historique », introduction à *Sanki Peterburg pro et contra*, Saint-Petersbourg, Éditions PXGI, 2000.

2. Ewa Bérard, « Saint-Petersbourg-Moscou : capitale culturelle, capitale spirituelle ? L'autocratie russe dans l'ambivalence de ses symboles » in C. Charle et D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 109-118.

une « fenêtre sur l'Europe », selon l'expression, devenu immensément célèbre sous la plume de Pouchkine, de l'écrivain Francesco Algarotti visitant Saint-Pétersbourg en 1739, passait par la création d'institutions culturelles sécularisées, suivant le modèle des monarchies éclairées¹. La nouvelle capitale importait en Russie l'urbanité européenne, tant par son architecture que par les codes culturels de ses élites. Elle devait logiquement bénéficier la première des initiatives impériales, avec la fondation de l'Académie des Sciences (1725) et de sa filiale la *Kunstkamera*, cabinet de curiosité de l'Empereur qui devint le premier musée ouvert au public, puis de l'Académie des Beaux-Arts (achevée en 1764), de la Bibliothèque impériale en 1795, ouverte au public en 1814 et réorganisée dans les années 1840 par l'Allemand Modest Korf. Les grandes familles aristocratiques suivirent l'exemple de Nicolas I^{er}, qui avait transformé en 1842 « l'Ermitage » construit par Catherine II pour ses collections sur les bords de la Néva en un musée accessible au public. Ce mécénat enrichit les collections officielles (ainsi en 1862 le legs Kouchelev d'art français à la Galerie de l'Académie des Beaux-Arts) et ouvre les palais à un public sélectionné.

L'image de Moscou demeurait celle d'une ville asiatique lovée sur le patrimoine de l'ancienne Russie, avec, par exemple, le Palais des Armures du Kremlin, reconstruit en 1849-1851 pour abriter les armes, bijoux et drapeaux dans ce qui demeura longtemps l'unique musée de la capitale déchue. Les politiques culturelles européennes appartenaient à Pétersbourg, et semblaient faiblement appropriées par l'ancienne capitale. Ces représentations ne reflétaient cependant que partiellement une réalité faite d'incessants échanges des élites aristocratiques ou marchandes entre la ville curiale et des résidences moscovites, centres d'une vie mondaine plus intense que celle de la capitale réputée froide et bureaucratique. De plus, si Pétersbourg centralisait sur le papier toutes les fonctions régaliennes, laïques et spirituelles avec la suppression du patriarcat moscovite remplacé par le Saint-Synode, la politique impériale à l'égard des deux villes suivait une « courbe sinusoïdale » plus qu'une claire hiérarchisation des souverainetés². En 1862, le musée ouvert en 1831 à Pétersbourg, selon les dernières volontés de l'ancien ministre des affaires étrangères et chancelier de l'Empire Nikolaï Roumiantsev, mécène, savant et collectionneur fut transporté à Moscou. À l'occasion de l'ouverture de la Bibliothèque impériale, le musée Roumiantsev s'installa dans les locaux du palais construit à la fin du XVIII^e siècle par le prince Pachkov. Moscou bénéficia alors d'un premier musée

1. Louis Réau, *Saint-Pétersbourg*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens éditeur, coll. « Les villes d'art célèbres », 1913 ; Wladimir Berelowitch & Olga Medvedkova, *Histoire de Saint-Pétersbourg*, *op. cit.*

2. *Ibid.*

plus encyclopédique qu'artistique, enrichi de collections déposées par l'Ermitage, par l'Université de Moscou, de legs privés ou encore de moulagés du British Museum¹.

Au-delà du « défi créatif » qui avait fait de Saint-Pétersbourg un centre de création littéraire et de la ville un motif poétique et romanesque central de la littérature russe², cette culture importée, développée en vase clos par des créateurs étrangers ou sous leur influence, sous l'étroit contrôle du ministère de la Cour et du ministère de l'Intérieur, ne semblait concerner, jusque dans les années 1880, que des élites restreintes. Elle s'incarnait à merveille dans le développement malthusien des théâtres impériaux des deux capitales, entièrement dépendants de l'État et qui jouissaient du monopole exclusif des représentations permanentes jusqu'en 1882 : à Pétersbourg le théâtre Alexandrinski (Alexandre), le théâtre Marinski (Marie) qui s'enorgueillissait d'avoir une scène plus vaste que la Scala de Milan, le théâtre Mikhailovski (Michel) qui jouait exclusivement des pièces françaises, à Moscou le *Malyi Teatr* et le *Bolchoï* (Petit et Grand théâtre)³. « Les théâtres, les musées ne sont que des annexes de la Maison impériale » pouvait encore écrire l'historien d'art français Louis Réau en 1913, insistant sur « la concentration de la vie intellectuelle » dans la métropole du Nord.

Ce bon connaisseur de la Russie reproduisait ainsi des stéréotypes que démentait le contenu même de son ouvrage sur Saint-Pétersbourg. Sans prendre vraiment en considération l'essor d'une culture de masse, Louis Réau soulignait cependant l'étonnant développement du mécénat marchand dans les deux villes. Il insistait à juste titre sur le « pari gagné » de Pierre le Grand depuis le dernier tiers du XIX^e siècle. En quelques décennies, la ville aux frontières semblait avoir réussi sa mutation de centre administratif et curial en métropole mondiale. En 1914, Saint-Pétersbourg, tout en croissant moins vite que Moscou dans la première décennie du XX^e siècle, l'avait dépassée en taille pour devenir la cinquième ville du monde avec 2,3 millions d'habitants contre 1,8 million pour Moscou, au dixième rang mondial⁴. Les mutations économiques et sociales considérables que connaissait l'Empire depuis l'avènement d'Alexandre II avaient entraîné cette urbanisation accélérée et tardive (le taux global restait inférieur à 15 %), qui touchait toute la Russie européenne et effaçait lentement l'exceptionnalité de Moscou et Saint-Pétersbourg en Russie

1. Cf. l'article inédit d'Hanna Murauskya, « Le musée Roumiantsev retrouvé ». Je la remercie vivement de me l'avoir communiqué.

2. Julie A. Buckler, *Mapping St. Petersburg, Imperial text and Cityshape*, *op. cit.*

3. E. Anthony Swift, *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*, Berkeley, University of California Press, 2002.

4. Daniel Brower, *The Russian City between Tradition and Modernity, 1850-1900*, Berkeley, University of California Press, 1990.

d'Europe. Expérience et représentations de la ville changèrent au moins autant que les réalités de classes industrielles et commerciales en plein essor. Le cloisonnement de la société urbaine en « états » (*solslovie*) guidait toujours les identifications et les pratiques de ceux que l'intelligentsia russe, qui en était exclue de par ses professions (fonction publique, professions libérales), qualifiait avec mépris de « bourgeoisie ». La stratification se faisait cependant plus plastique. Ces nouvelles élites s'ouvraient sur le monde par des voyages enfin largement autorisés et par l'éducation donnée à leurs enfants dans les grandes villes européennes. Les générations nées après les années 1860-70 n'étaient plus culturellement autodidactes. Les organes locaux de pouvoir (*zemstvo* et *doumas* urbaines élues depuis les réformes de 1846 et 1870 sur une base censitaire étroite) gagnèrent davantage d'initiative, le contrôle tatillon des déplacements fut assoupli, tout comme l'ouverture d'entreprises culturelles. À partir du dernier tiers du XIX^e siècle, la Russie connut un essor sans précédent dans la fondation de musées, ethnographiques, scientifiques ou dédiés aux grands personnages de l'histoire russe, en particulier les écrivains¹. Le rythme de la libéralisation des politiques culturelles demeura cependant plus heurté. Si la censure préalable fut supprimée en 1865, c'était au bénéfice exclusif des deux capitales et non en province ; le monopole des théâtres fut suspendu en 1882, mais la censure du répertoire fut maintenue.

Le développement d'une culture de consommation urbaine, explorée depuis les années 1990 par l'historiographie russe et anglo-saxonne, insérait les deux capitales – du moins leurs centres villes – dans les représentations partagées de métropoles européennes modernes, images relayées par les guides de voyage et les récits des voyageurs étrangers, avec leurs grands magasins, leurs restaurants, leur éclairage électrique, leurs tramways, leurs immeubles de rapport dont l'architecture reprenait les motifs des constructions parisiennes ou berlinoises. Les grandes villes centralisèrent des professions intellectuelles massifiées et diversifiées. Et si l'Empire devenait économiquement pluri-centré et voyait se développer un réseau urbain tant en Pologne que dans l'Oural et en Crimée, les deux capitales historiques concentraient largement les productions et les institutions culturelles. Saint-Pétersbourg, qui abritait vers 1900 la moitié des établissements de l'enseignement supérieur russe, creusait, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, son avantage quantitatif sur Moscou dans le domaine des publications, avec, en 1877, 45 % des livres publiés et une part plus importante encore des périodiques russes. 70 % des livres et journaux de l'empire en 1905, et 555 journaux et revues en 1913, soit deux fois plus qu'à Moscou, y paraissaient².

Presse et éditions populaires se multipliaient, de même que les théâtres musicaux, les music-halls, et, au début du XX^e siècle, les cinémas. Cette expansion des productions, étroitement liée à une diversification des acteurs de la culture dans les deux capitales rivales, bénéficiait également à la culture légitime susceptible de qualifier une capitale culturelle de rang européen, particulièrement aux musées et au spectacle vivant.

L'empereur Nicolas II n'avait pas renoncé à poursuivre le projet impérial pour la capitale de l'Empire. Cependant, les fondations de son règne se firent plus rares, tandis que la Cour abandonnait le centre de la ville et le Palais d'Hiver après la révolution de 1905, pour s'établir en hiver dans les palais de Peterhof ou de Tsarskoïe Selo, en été à Livadia (Crimée). Symétriquement, Moscou incarnait, depuis les violences de 1905, l'image d'une ville d'opposition, gagnant en indépendance culturelle. Les nouveaux établissements les plus remarquables (en 1898 à Saint-Pétersbourg le musée Alexandre III dédié à l'art russe, en 1912 le musée des Beaux-Arts consacré à l'art occidental à Moscou) incarnaient, comme nous le verrons à front renversé, les tensions au sujet des contenus privilégiés de la culture nationale. En 1913, Louis Réau soulignait que l'insuffisance du budget du musée de l'Ermitage ne lui permettait pas de rivaliser avec le Louvre ou la National Gallery. L'enrichissement de ses collections se faisait grâce aux libéralités de l'empereur, mais surtout aux legs, aux dons, aux ventes concédées à un prix avantageux pour le musée. Les initiatives privées provenaient essentiellement du groupe des grands « marchands », commerçants et industriels rassemblés pour la plupart au sein de la première guilde, au sommet de la hiérarchie du *soslovie*. Le premier musée privé de Moscou avait été créé par une famille noble, les Golytsine, en 1865 (ces collections furent vendues à l'Ermitage en 1887), et les nouvelles élites économiques s'emparèrent de ce modèle de mécénat¹. Alors que le musée Roumiantsev accueillait chaque dimanche gratuitement des centaines de curieux, des visiteurs choisis accédaient quelques heures par semaine aux collections de peinture et d'art décoratif des frères Chtchoukine et Riabouchinskii ou de Pavel Tretiakov à Moscou. Ce dernier transforma les siennes en musée public en 1875, les offrant quinze ans plus tard à la ville de Moscou, tandis que Piotr Chtchoukine donnait sa collection de manuscrits et d'art au Musée historique en 1902. À Pétersbourg, le Musée Stieglitz consacré aux arts décoratifs et la galerie de peinture Ioussouпов s'ouvraient dans les demeures et les palais de leurs fondateurs. Profitant de la fin du monopole impérial, Savva Mamontov fondait en 1885 l'Opéra privé de Moscou. Collections et commandes artistiques concrétisaient dans l'espace

1. Tatiana Kalouguina, « Les musées russes », in *Les Sites de la mémoire russe*, op. cit.

2. Carriona Kelly, David Shepherd (eds), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolutions 1881-1940*, Oxford, Oxford U. P., 1998 ; Elena Hellberg-Hirn, *Imperial Imprints. Post-Soviet St Petersburg*, op. cit.

1. Voir notamment Jo Anne Ruckman, *The Moscow Business Elite : a Social and Cultural Portrait of Two Generations, 1840-1905*, De Kalb, Northern Illinois University Press, 1984 et Carriona Kelly, David Shepherd (eds), *Constructing Russian Culture...*, op. cit.

urbain une sociabilité qui semblait remettre en cause le cadre étroit du *soslovie*. Rassemblant des personnalités du monde industriel et commercial, de la noblesse et de l'intelligentsia savante et littéraire, cette sociabilité s'épanouissait sans discrimination sensible entre les deux métropoles de l'Empire, dans les salons et les collections de peinture. En revanche, Saint-Pétersbourg avait pris de longue date l'avantage pour l'activité des sociétés savantes (société des amateurs d'art, d'architecture, archéologique, bibliographique, musicale, philharmonique, polytechnique...), souvent liées aux Académies qui avaient développé dès le XVIII^e siècle un réseau important de correspondants et membres honoraires avec leurs collègues français, allemands et britanniques.

Au seuil des années 1910, cette effervescence culturelle semblait avoir franchi les barrières spatiales des deux capitales pour rayonner au-delà du public russe, vers l'Europe¹. Les observateurs contemporains étaient nombreux à souligner que le chemin de fer, le télégraphe, le téléphone avaient réduit l'obstacle de la distance et permis une circulation quasi instantanée des productions culturelles. La mobilité internationale des avant-gardes de « l'Âge d'Argent » s'accéléra, depuis la participation des peintres et des artistes décoratifs russes à l'Exposition universelle de 1900 à Paris jusqu'à l'exposition post-impressionniste de Londres en 1912, aux Salons d'automne (avec douze salles consacrées à l'art russe en 1906) et aux Salons des artistes indépendants. Les peintres russes s'installaient à l'étranger, tel Kandinsky à Munich, ou dans les « colonies russes » de La Roche ou de Montparnasse, les collectionneurs visitaient les galeries européennes. La fondation en 1911 de l'Institut français de Saint-Pétersbourg, créé par Paul Boyer directeur de l'École des Langues Orientales, et dirigé par ses élèves Louis Réau puis Jules Patouillet, manifestait l'espoir d'établir pour longtemps des relations culturelles approfondies et qu'on souhaitait réciproques entre les capitales française et russes, au-delà du carcan politique et administratif du tsarisme. Médiateur culturel suractif et profondément original, Serge Diaghilev exportait le ballet, la musique, les arts décoratifs des deux capitales de l'Empire.

PÉTERSBOURG CAPITALE EUROPÉENNE, MOSCOU CAPITALE RUSSE ?

Loin d'insérer la Russie dans une culture européenne, l'accueil critique fait à ces manifestations à Paris ou à Londres insistait plutôt sur leur exceptionnalité et l'absence d'identité propre de productions artistiques

1. De ce fait, cette période est largement traitée par les historiens de l'art occidentaux. Cf. notamment les synthèses dans les catalogues *Paris-Moscou 1900-1930*, exposition organisée par le ministère de la culture de l'URSS et le Centre Georges Pompidou, Paris, 1979 ; *Arte russa e sovietica, 1870-1930*, Turin, Lingotto, Fabbri Editori, 1989 ; *The Twilight of Tsars, Russian Art at the Turn of the Century*, Londres, Hayward Gallery, 1991 et *L'Art russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle : en quête d'identité*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

de qualité, venues d'un pays qui demeurait barbare et lointain. L'étrangeté semblait affleurer, quand Diaghilev organisait, par exemple, les premières expositions d'icônes. En France, le succès considérable de la littérature russe n'avait pas nécessairement entraîné de familiarité réelle avec la vie politique et culturelle des capitales de l'Empire. S'il avait vécu à Saint-Pétersbourg et demeurait membre de la Société impériale d'histoire, l'auteur du *Roman russe*, Eugène-Melchior de Vogüé, profondément hostile à toute notion de réalisme, faisait en 1886 des salons de *Guerre et Paix* ou des taudis de *Crime et Châtiment* les décors d'une « âme russe » qui s'incarnait toutefois bien mieux, selon lui, dans le moujik que dans le citadin. La réception du roman russe s'inscrivait soit du côté de son contenu universel, soit dans un débat général sur l'évolution sociale de la Russie. Du côté russe, on ne saurait guère déceler de débat public spécifiquement consacré au rayonnement culturel de la Russie. Jamais les beaux-arts, la littérature ou le spectacle vivant, produits culturels susceptibles d'être exportés dans les grandes villes d'Europe, ne furent centraux dans le projet de civilisation et de puissance que tentaient de mener à bien les élites de l'Empire depuis Pierre le Grand. Plus généralement d'ailleurs, la question urbaine peinait à s'imposer comme enjeu par rapport à l'énorme question paysanne. Au sein du débat sur la ville, le sujet central demeurait celui de l'expression possible d'une démocratisation politique sur le modèle occidental. La grande question qui divisait l'opinion éclairée de Moscou et Saint-Pétersbourg et s'exportait dans les publications occidentales depuis le milieu du XIX^e siècle demeurait celle de l'identité nationale d'une Russie rurale soumise aux défis de l'industrialisation, « comme suspendue entre deux rives », selon l'expression d'Anatole Leroy-Beaulieu, observateur de l'europanisation de la Russie pour la *Revue des Deux Mondes*¹. Le contenu des productions culturelles s'inscrivait alors sous l'étiquette de l'un des deux camps, occidentaliste ou slavophile, importé ou russe.

C'est au travers de ce prisme national que l'identité des deux capitales fut relue et affirmée. S'opposant à Saint-Pétersbourg, les élites moscovites, sa municipalité siégeant parfois par provocation dans le vieux costume des boyards, ses historiens écrivant sur commande de la Douma, inscrivaient Moscou dans l'héritage de la Sainte Russie. Les empereurs ne cédèrent pas aux revendications d'un nouveau déplacement de capitale, justifié notamment par les évolutions économiques. Pétersbourg restait la ville des investissements étrangers, Moscou devenait celle du capital marchand russe, tête de pont du Transsibérien qui se trouvait grâce au chemin de fer

1. Anatole Leroy-Beaulieu, *L'Empire des tsars et les Russes*, 1^{re} éd. 1881, 4^e éd. 1898, rééd., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990. Sur la réception du roman russe, cf. par exemple Jean Bonamour, « Eugène-Melchior de Vogüé et l'accueil de Gor'kij en France, 1900-1905 », *Cahiers du monde russe et soviétique*, 29-1, 1988.

au cœur des échanges entre l'Occident et l'Asie. Avec le nationalisme russificateur d'Alexandre III, Moscou semblait pourtant reprendre en avantages symboliques ce qu'elle avait perdu en centralité politique et en productivité intellectuelle et culturelle. La capitale des slavophiles, qui conserva jusqu'à la chute du dernier tsar le monopole des couronnements, renversait positivement l'image de ses « quarante fois quarante églises » – selon un vieux dicton russe – et de son urbanisme de « village asiatique » – selon cette fois un stéréotype partagé par les voyageurs occidentaux. S'éloignant des façades à l'antique du Bolchoï ou de l'Université, et oubliant les architectes italiens important le style Renaissance, elle s'affirmait par son architecture revivaliste, avec les gares de Kazan et de Iaroslav, l'hôtel de ville rebâti en 1892 en style « néo-russe » perçu comme un véritable défi au classicisme de la capitale politique, ou le nouveau bâtiment de la galerie Tretiakov reconstruit par Victor Vasnetsov en « style national » avec des motifs décoratifs de l'art traditionnel russe. C'est à Moscou, au sein du musée Roumiantsev, qu'était proposée en 1867, vingt ans avant Pétersbourg, la première exposition ethnographique de Russie, seule institution culturelle citée par Anatole Leroy-Beaulieu dans son enquête sur l'empire des Tsars. En 1875, le Musée historique russe imposait son architecture de brique dont le « style russe » frôlait la falsification¹ sur la Place rouge et proposait le premier parcours chronologique d'un passé qui s'enracinait bien au-delà de Pierre le Grand.

Saint-Pétersbourg semblait alors incarner, à l'inverse, une ville séculière, étrangère tant par son urbanisme géométrique que par ses artistes français, italiens ou allemands, et par son architecture. Ainsi la cathédrale Notre-Dame de Kazan, « sanctuaire national » qui abrita après 1815 les trophées patriotiques des victoires sur Napoléon, fut-elle bâtie en 1811 par des artistes russes sur le modèle de Saint-Pierre de Rome ; plus tard, la première gare de la ville se cacha derrière une façade néo-renaissance. Plus tard encore, les architectes de Saint-Pétersbourg assimilèrent massivement l'Art nouveau sous le vocable de « style moderne »². Le choix même des répertoires prenait sens : l'opéra Mamontov de Moscou excluait les auteurs étrangers, la première d'*Eugène Onéguine* fut jouée au Maly Teatr en 1879. Pétersbourg était renommée pour ses collections d'art occidental, Moscou pour l'art russe acheté ou commandé, à l'école réaliste des « Ambulants » (*Peredvizhniki*) formée autour de Repine, aux artistes de la colonie d'Abramtsevo, fondée par Savva Mamontov, qui cherchaient l'inspiration dans la Russie paysanne et médiévale, ou aux néo-primitivistes Mikhaïl Larionov et Natacha Gontcharova, tournant leurs regards vers l'énergie vitale de l'Asie.

1. Tatiana Kalouguina, « Le musée national d'histoire », in *Les Sites de la mémoire russe*, op. cit.

2. D. Brower, *The Russian City*, op. cit.

À la fin du XIX^e siècle, Saint-Pétersbourg semblait inverser les hiérarchies et copier l'élan national de Moscou, multipliant les églises de style russe avec par exemple l'église de la Résurrection (Saint-Sauveur-sur-le-sang-versé), bâtie sur le modèle de Basile-le-Bienheureux en expiation de l'assassinat d'Alexandre II. C'est dans la capitale politique que s'ouvrait en 1898 le premier musée consacré à l'art national russe, le musée Alexandre III. Mais l'évocation qu'en propose Louis Réau aux lecteurs français, de collections « formées un peu au hasard », lacunaires et souvent médiocres, s'inscrit bien dans une hostilité manifeste face aux « dissonances » esthétiques d'une russification artificielle. Pour l'historien de l'art français, les motifs russes de l'architecture pétersbourgeoise, coexistant avec la « banalisation » des immeubles de rapport imitant leurs homologues parisiens ou berlinois, ne faisaient que défigurer la beauté classique de la capitale du Nord. Du côté russe, le mouvement des « préservationnistes », autour de l'historien d'art Ivan Grevs, ou du peintre Alexandre Benois, s'inscrivit lui aussi, autour des années 1910, en réaction contre la ville moderne, industrialisée, embourgeoisée. Nourris de la lecture de Ruskin et pétris de références à l'Italie de la Renaissance, Grevs et son élève Nikolaï Antsiferov, relayés auprès des autorités municipales par la Commission du Vieux Pétersbourg, à l'initiative du musée du Vieux Pétersbourg et de l'Exposition historique de 1911, contribuaient ainsi à refonder l'image d'une ville de culture classique, au détriment tant d'une russification artificielle que des représentations de la métropole moderne, alimentées par l'ébullition artistique et intellectuelle du début du siècle¹.

Cette identification culturelle des capitales rivales trouve cependant ses limites. C'est à la cour impériale pétersbourgeoise que la représentation de *Boris Godounov* en 1903 fut suivie d'un bal en costumes pré-pétroviens. À l'inverse, les collections Morozov et Chtchoukine, fameuses pour leurs impressionnistes et la hardiesse des achats d'artistes contemporains, de Matisse à Picasso, se montraient au cœur de Moscou, l'une dans un hôtel particulier décoré par Maurice Denis, venu lui-même installer ses panneaux en 1909, l'autre dans une demeure du plus pur style XVIII^e. Non loin de là, l'ancien directeur du musée Roumiantsev, Ivan Tsvetaev, concrétisait enfin son rêve avec l'ouverture en 1912 d'un musée consacré à l'art occidental depuis l'Antiquité, financé par le jeune industriel Iouri Netchaev-Maltsev. Si Pavel Tretiakov se spécialisa dans l'art russe contemporain, était-ce par goût, par patriotisme moscovite, par engagement slavophile ou parce que les premiers achats de peinture occidentale de cet autodidacte s'étaient révélés d'une authenticité douteuse ? Pas plus que le nationalisme impérial recentré sur la culture slave ne rejetait l'héritage de

1. J. Buckler, op. cit. et L. Réau, op. cit.

Pierre le Grand, le désir d'Europe ne coïncidait mécaniquement avec le refus d'un art russe, ni ne s'épanouissait nécessairement dans la capitale fondée par le premier empereur de Russie. Au seuil du XX^e siècle, si l'euro-péanisme de Diaghilev et de la revue pétersbourgeoise *Le Monde de l'Art* (*Mir Iskustva*) était incontestable, il s'agissait de sortir l'art russe du ghetto de ses frontières plus que de s'engager dans une querelle des styles ou des villes. Cette volonté de circulations et de synthèse éclectique des arts fut incarnée peu d'années plus tard à Moscou par *La Toison d'Or* (*Zolotoe Runo*), fondée par le marchand collectionneur Nicolai Riabouchinski, qui exposait et publiait tant les peintres français que Larionov et Gontcharova. La « campagne contre Paris », le cubisme et le futurisme italien menée par l'Union des jeunes (*Soiuz molodezbi*) de Khlebnikov et Maïakovski en 1912 portait une affirmation d'identité créatrice loin de toute slavophilie esthétique¹.

Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Moussorgski, Glinka devenaient certes les symboles de l'identité nationale, davantage d'auteurs russes étaient joués à l'opéra ou au théâtre, mais ils étaient loin de détrôner Offenbach, Puccini et Bizet ou d'éliminer les traductions des grands classiques (Molière, Shakespeare) ou la curiosité pour les auteurs modernes. *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck fut créé à Moscou en 1908 dans une mise en scène de Stanislavski. Le débat sur le répertoire dramatique qui se développa à la fin du XIX^e siècle oriente la lecture des productions culturelles en Russie vers une autre grille interprétative, qui recompose les alliances entre les contemporains et ne permet guère de catalogage de l'une ou l'autre des deux capitales. Autant que de choisir entre textes russes ou étrangers, il s'agissait en effet d'arbitrer les choix entre des productions légitimes (c'est-à-dire le répertoire classique quelle que soit sa langue) et les productions vulgaires d'un répertoire de « boulevard ». La diffusion et l'adaptation de l'agenda culturel des élites s'inséraient dans un projet plus large d'encadrement philanthropique du peuple urbain, partagé par les élites économiques des deux villes et l'Église². Il s'agissait de policer la ville, sur les plans sanitaire, moral (avec les « sociétés de tempérance » qui luttèrent contre l'alcoolisme sur le modèle anglais), mais aussi culturel. Les « théâtres du peuple » dessinaient un espace culturel et social inédit explicitement destiné à contrer une culture populaire marchande et dégradante et à proposer une alternative à la taverne. La maison du Peuple de Nicolas II, qui proposait une « maison de tempérance » et un opéra à prix réduit, fut ainsi ouverte dans un parc de la capitale. Des établissements semblables se développèrent au tournant du XX^e siècle, financés par les industriels ou les « sociétés de tempérance ». Les premières tentatives de

répertoire prolétarien ne touchaient qu'à la marge les cercles dramatiques fondés par l'intelligentsia populiste ou socialiste après 1905 dans les usines de Pétersbourg et de Moscou, qui adaptaient massivement les classiques russes ou étrangers. Le choix des pièces jouées prenait un sens politique, au moins autant que national. Le double standard était fréquemment pratiqué par la censure, toujours en faveur des comédiens étrangers, beaucoup plus libres de leur répertoire, et des théâtres impériaux favorisés par rapport aux théâtres privés au public plus populaire. En 1905, ces derniers se virent ainsi interdire la pièce de Byron *Sardanapale*, pourtant autorisée dans les théâtres impériaux, pour avoir proposé l'image d'un monarque cruel et débauché¹. Si elle se répercutait incontestablement sur la vie culturelle des deux capitales, la tension entre culture russe et occidentale se compliquait donc d'appropriations croisées et d'enjeux politiques nationaux.

*De la révolution d'Octobre à la fin des années 1920 :
une renégociation des hiérarchies*

UNE POLITIQUE CULTURELLE POUR LES CAPITALES ?

L'histoire des capitales russes connut en 1918 son second hiatus majeur, avec le nouveau déplacement du centre politique et administratif voulu par Lénine. Cette décision était prise à l'issue de deux siècles de bicentrisme, dont on a évoqué le bilan ambigu. La large primauté quantitative de Saint-Pétersbourg en termes de productions culturelles était sérieusement mise à l'épreuve par la vitalité de Moscou, et surtout par son affirmation comme centre de culture russe, revendiquant la primauté de capitale culturelle nationale. Dans leurs ouvrages jumeaux consacrés aux deux villes dans la collection « Les villes d'art célèbres » à la veille de la guerre mondiale, les slavissants français Louis Léger et Louis Réau exprimaient cette victoire symbolique de la « Matouchka Moskva » : « Pétersbourg n'est que le cerveau administratif de l'empire russe. C'est à Moscou que vibre le cœur même de la Russie » écrivait le premier, alors que le second concédait : « De toutes les capitales de l'Europe, Saint-Pétersbourg est probablement la plus inconnue, en tout cas la plus méconnue. Il est bien rare que les Russes ou étrangers parlent de la nouvelle capitale des tsars sans l'opposer à l'ancienne et cette comparaison entre la "jeune impératrice" et la "douairière" détrônée, tourne presque toujours à la confusion de l'usurpatrice. »²

1. Je remercie Benjamin Guichard pour cette information.

2. Louis Réau, *op. cit.* ; Louis Léger, *Monon*, Louis Réau, *Saint-Pétersbourg*, Paris, Librairie Renouard H. Laurens éditeur, coll. « Les villes d'art célèbres », 1910.

1. K. Clark, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, *op. cit.*

2. B. A. Swift, *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*, *op. cit.*

Les années de guerre et de révolution modifièrent profondément les bases mêmes de la relation entre les deux villes. Une perte de substance économique et humaine de la vie culturelle s'était produite avec le déclenchement du conflit mondial comme dans toutes les capitales européennes, d'autant plus que ni Moscou ni Saint-Pétersbourg ne connaissaient d'effet « d'arrière » analogue à ceux que connaissaient Paris ou Berlin¹. La Russie se distingua par une effervescence culturelle inédite au moment des révolutions de février et octobre 1917, avec la multiplication des « œuvres d'art totales » que constituaient les spectacles de masse et les fêtes révolutionnaires. La relocalisation de la capitale politique à Moscou, effective en mars 1918, avait été précédée en 1914 de la russification du nom de Saint-Pétersbourg en Petrograd, discutée en réalité dès le bicentenaire de la capitale en 1903 et accélérée par la vague de xénophobie anti-allemande. Décidé pour des raisons plus politiques que militaires, ce repli permettait surtout à Lénine de se poser en nouveau rassembleur des terres russes, au prix de l'abandon paradoxal du centre industriel du pays et de la ville « internationale » par excellence qu'était Pétersbourg². Les bolcheviks étaient incontestablement attentifs à la symbolique des lieux. En 1917, Lénine s'était bien gardé d'investir le Palais d'hiver ou les résidences du tsar, installant le Soviet de Petrograd dans les bâtiments du collège Smolny, ancien pensionnat des jeunes filles de l'aristocratie. Il rejetait dans « l'autre monde » le siège de la révolution parlementaire, « les salles élégantes du Palais de Tauride lequel, même par son aspect extérieur, se distingue de Smolny à peu près comme le parlementarisme bourgeois élégant, mais mort, se distingue de l'appareil prolétarien des Soviets, simple, encore désordonné et inachevé à beaucoup d'égards, mais actif et plein de vitalité »³. Vitalité *versus* mort, avenir *versus* passé seraient, comme nous le verrons, les thèmes clés de l'opposition d'image entre Moscou et Petrograd, puis Leningrad, pendant la période soviétique.

« Les rues sont notre pinceau, les places nos palettes », écrivait Maïakosvki. Pour autant, l'effervescence des expérimentations artistiques de rue pendant la révolution ne trouva de prolongement après 1917-1920 que dans un formalisme ritualisé des cortèges et des parcours⁴. Le déplacement de la capitale ne fut pas pensé en termes de politique urbaine par le

1. Jay Winter & Jean-Louis Robert (eds), *Capital Cities at War: Paris, London, Berlin 1914-1919*, Cambridge, Cambridge U. P., volume 1, 1997 et volume 2, 2007.

2. Ewa Bérard, « Pourquoi les Bolcheviks ont-ils quitté Petrograd ? », *Cahiers du monde russe et soviétique*, 34-4, 1993 et « ... et Moscou redevint capitale », in Catherine Gousseff (dir.), *Moscou 1918-1941, de « l'homme nouveau » au bonheur totalitaire*, op. cit.

3. V. I. Lénine, « Des gens de l'autre monde », janvier 1918, publié dans la *Pravda* le 21 janvier 1926, *Œuvres*, t. 26, Paris-Moscou, Éditions Sociales-Éditions en langues étrangères, 1958.

4. Voir notamment Karl Schlögel, *Jenseits des Grossen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921 (Au-delà d'Octobre. Le Laboratoire de la modernité, Saint-Petersbourg 1909-1921)*, Berlin, Siedler, 1988, chapitre 9 « Petrograd comme scène ». Emilia Koustova, « Les Fêtes révolutionnaires russes entre 1917 et 1920 », *Cahiers du monde russe*, 47-4, 2006.

gouvernement bolchevik. Dans les années 1920, c'est bien l'hostilité aux grandes métropoles du passé qui domina les débats sur la ville, même si les utopies anti-urbaines, les projets de « ville verte » ou de « ville cosmique », remplaçant Moscou, ou d'implantations urbaines rationalisées, aboutissant au vieux rêve marxiste de « supprimer l'isolement et la sauvagerie des campagnes et l'accumulation anormale de masses colossales d'hommes dans les grandes villes » ne rencontrèrent guère d'échos concrets¹. Entre la fin de la guerre civile et le lancement du plan quinquennal d'industrialisation massive du pays en 1928, le taux d'urbanisation de la Russie soviétisée dépassa à peine le niveau de 1913. Vidées de leurs habitants par le chômage, la crise du chauffage et du ravitaillement, Moscou et Petrograd virent leurs populations chuter respectivement à 1 million et 720 000 habitants fin 1920, pour retrouver en 1926 seulement les chiffres de 1917, soit 2 millions et 2,3 millions. Portée par le projet éducatif et émancipateur de Lénine, la culture socialiste s'inscrivait certes dans une concurrence globale avec la culture bourgeoise et capitaliste, mais ne mettait en avant nul centre, prévoyant une implantation égalitaire et rationalisée de cinémas, de théâtres ou de clubs dans chaque quartier. Dès lors, s'il y eut une politique culturelle menée par le gouvernement bolchevik en direction de Moscou et Petrograd comme capitales, ce fut d'abord une politique symbolique destinée à effacer ou réinvestir une partie des traces monumentales et onomastiques du passé vaincu, politique particulièrement intense dans les deux plus grandes villes russes, sans leur être propre. La toponymie relative au régime impérial, à l'armée, à l'Église, aux marchands, fut bouleversée. À Petrograd, un tiers des noms de lieux furent remplacés entre 1918 et 1923 non seulement par des références politiques, mais pour des noms de savants ou d'écrivains légitimés par le régime². Le musée des Beaux-Arts de Moscou devint le musée Pouchkine. La nationalisation des bâtiments privés de l'ancien régime fut massive. Les anciens palais, sièges de société, les églises furent largement réinvestis par les administrations, les hôpitaux, les écoles, les palais des pionniers. À Petrograd, le palais de Strelna devenait ainsi un home d'enfant, l'église Notre-Dame-de-Kazan le musée de la religion et de l'athéisme. L'hôtel particulier des Riabouchinski à Moscou était attribué aux éditions d'État (*Gosizdat*). Lénine justifia ainsi en 1919 cette politique : « Il m'est particulièrement agréable de voir qu'ici, à Petrograd, où il y a tant de magnifiques édifices, de palais, qui avaient une destination tout à fait injuste, les camarades ont bien fait de les exproprier et de les

1. L. Sabsovitch, *L'URSS dans 10 ans, plan général de construction du socialisme*, Paris, Bureau d'Éditions, 1930. Cf. Frederick S. Starr, « Visionary Town Planning during the Cultural Revolution », in Sheila Fitzpatrick, *Cultural Revolution in Russia (1928-1931)*, Bloomington, Indiana U. P., 1984 et Alain Blum, « Paysage urbain en mouvement », in Catherine Gousseff, *Moscou 1918-1941*, op. cit.

2. Elena Hellberg-Hirn, op. cit. ; Julie Buckler, op. cit.

transformer en lieux de réunions et de congrès, en faveur précisément des classes qui avaient travaillé pour ces palais, avaient mis des siècles à les construire mais n'avaient pas le droit de s'en approcher à moins d'un kilomètre. »¹ Après les destructions non négligeables de l'année 1917, marquée par les combats au Kremlin et les pillages au Palais d'Hiver, l'iconoclasme culturel fut, dans les années 1920 tout au moins, limité. Il toucha surtout les statues et les monuments récents de l'empire, sans rationalité réelle des choix entre destructions ou dépôt dans les musées.

Parallèlement, le transfert progressif des administrations centrales, éducatives et culturelles s'accompagna d'une migration partielle des élites vers Moscou. Dans un État désormais centralisé, il était en principe plus aisé de déplacer des centres administratifs et institutionnels que des implantations industrielles. C'est du commissariat du peuple à l'Éducation, le *Narkompros*, que dépendait la culture. Durant les deux premières années du régime, le commissaire du peuple Anatoli Lounatcharski rassembla sous sa tutelle les institutions scientifiques et artistiques, les musées, les palais impériaux, la conservation des monuments. Mais Lounatcharski lui-même ne quitta qu'avec réticence la capitale des « trois révolutions » pour s'installer à Moscou. Non sans débats politiques sur la légitimité de conserver des œuvres d'art pré-révolutionnaires, et dans les limites de l'autonomie préservée (ainsi par les musées dépendant des Académies) ou acquise (par les musées de la révolution, dépendant directement de la commission d'histoire du Comité central), les années 1920 furent marquées par un vaste mouvement de réorganisation des musées des deux capitales, guidé par des logiques politiques et financières. Les collections nationalisées ou laissées par des émigrants furent évaluées par une commission du commissariat du peuple aux Finances, puis partiellement vendues (même si les cessions massives d'œuvres d'art à l'étranger datent du changement de politique économique en 1928), réparties ou attribuées à de nouveaux musées. La collection Tretiakov nationalisée devint galerie d'État, de même que les collections Chtchoukine et Morozov, transformées respectivement en « premier musée du nouvel art occidental », et le « second musée d'art occidental », fusionnés en 1928². Le musée Roumiantsev fut démantelé et ses collections réparties. La fonction éducative des musées, avec la multiplication de visites guidées et l'ouverture à tous, mais aussi la conception élargie de la notion même de culture furent mis en avant par la propagande du régime. Il est malaisé de déceler une priorité donnée à l'une ou l'autre des deux capitales dans la création des mul-

tiples musées politiques, scientifiques, industriels, agricoles et sanitaires, et l'effervescence culturelle qui se diffusait un peu partout, notamment dans les villes d'Ukraine et du Caucase. Mais *de facto*, Moscou devenait la première ville du pays pour le nombre de musées « de portée nationale et internationale », label créé en même temps que l'Union soviétique en 1922. Inauguré au début du siècle à Saint-Petersbourg avec le musée Pouchkine, le genre du musée littéraire ou de la maison-musée d'écrivain était promis à un bel avenir en Union soviétique. À l'ombre du Kremlin était fondé en 1920 le musée commémoratif dédié à Tolstoï. La capitale marquait également son leadership avec le musée d'histoire de la révolution, ouvert en 1924. Il coordonna dès lors l'ensemble des musées du même type, rôle qui avait été jusqu'alors dévolu au musée de la révolution de Petrograd, devenue Leningrad à la mort de Lénine.

Vainqueur, au tout début de la décennie, de l'institution rivale qu'était le *Proletkult*, et principal bénéficiaire de la politique de nationalisation culturelle (cinéma, théâtre, presse, musées), le *Narkompros* employa et protégea jusqu'au départ de Lounatcharski en 1929 une partie des anciennes élites culturelles. Ceci devint impossible avec la « révolution culturelle prolétarienne » lancée à la fin de la décennie¹. Toutefois, dans les années 1920, le *Narkompros* était loin de contrôler la totalité des activités culturelles dans les deux capitales. Les décisions clés pour la création culturelle, telles que les commandes d'État, la censure (rétablie après son abolition totale par la Révolution de Février) ou les allocations de papier, étaient désormais centralisées et étatisées. Mais la nouvelle politique économique (NEP) lancée en 1921 libérait partiellement l'économie et autorisait des montages complexes associant financements publics et privés. Des théâtres, des studios de cinéma, des maisons d'éditions, des cafés et des clubs aux statuts multiples se multiplièrent, avec un avantage certain pour Moscou où se concentraient les opportunités matérielles et politiques. Dans un contexte où, comme en témoigne par exemple le journal de Mikhaïl Boulgakov, la survie était la principale préoccupation de tous, les conditions matérielles de la vie étaient désormais également plus faciles dans la capitale soviétique, prioritaire pour le ravitaillement et le chauffage. De fait, seules les institutions scientifiques et académiques de l'ancienne capitale défendirent leur prééminence dans les années 1920 : c'est en 1934 seulement que l'Académie des Sciences fut déplacée à Moscou. Fondées à Petrograd en 1919 par Gorki, les éditions de la Littérature mondiale et leur revue *L'Occident contemporain*, dédiée aux traductions d'écrivains occidentaux choisis, furent installées à Moscou. Les principaux

1. V. I. Lénine, « Discours au 1^{er} congrès des ouvriers agricoles de la province de Petrograd », 13 mai 1919, in *Œuvres complètes*, t. 29, Paris-Moscou, Éditions Sociales-Éditions en langues étrangères, 1962.

2. Pour tout ce paragraphe, cf. Aurélie Gosselin, *La Politique des musées russes, 1917-1991*, Paris, Larousse, 1993.

1. Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca, Cornell U. P., 1992. Jeffrey Brooks, *Thank you, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton, Princeton U. P., 2000.

théâtres, privilégiés par le régime dans les années 1920 comme les lieux de synthèse d'un art révolutionnaire et populaire, se trouvaient à Moscou. Ils furent confiés aux metteurs en scène qui voyaient dans le ralliement au pouvoir la possibilité de poursuivre les expérimentations lancées sous l'empire : le Théâtre d'art de Stanislavski (MKhAT) fondé en 1898, le théâtre Kamerny d'Alexandre Tairov (1914), le théâtre dramatique Bolchoï créé par Gorki et Blok en 1919, le théâtre des syndicats de Moscou (1922), le théâtre créé pour Meyerhold après qu'il eut pris la tête du secteur théâtral (TEO) du *Narkompros*¹. Alors que le premier studio de production russe avait été fondé à Saint-Pétersbourg en 1907, c'est à Moscou que furent créés les studios *Mejrabpom*, structure semi-privée soutenue par le Secours ouvrier international et largement financée par l'exportation de ses films à l'étranger, notamment en Allemagne². La vie culturelle de Petrograd-Leningrad fut incontestablement atteinte par cette marginalisation politique et économique. La position de « centre excentré » (Iouri Lotman) s'avérait trop fragile. Le départ des instances de décision s'accompagna d'une migration des hommes, écrivains déjà célèbres comme Gorki de retour définitif en Russie en 1931, ou jeunes poètes attirés par milliers vers la nouvelle capitale³. Provincialisée, la ville perdait les figures de l'Âge d'Argent, décédées (Alexandre Blok), arrêtées (Goumilev, Mandelstam), ou émigrées (Diaghilev, Alexandre Benois, éphémère directeur du département des peintures françaises et anglaises à l'Ermitage, qui choisit Paris en 1926).

Les élites émigrées s'établirent sans surprise dans les capitales culturelles de la vieille Europe, où elles avaient fréquemment déjà voyagé, dont elles parlaient la langue, où la culture russe vivait par les strates successives de l'exil du XIX^e siècle, où (à Berlin surtout), l'inflation laissait entrevoir une vie matérielle plus aisée. Au fil d'itinéraires compliqués via la Turquie ou l'Europe centrale, et d'arrivées égrenées entre les départs immédiats, l'expulsion massive « d'idéologues bourgeois » décidée par Lénine en 1922 et les allers-retours de citoyens soviétiques ou d'émigrés autorisés par la NEP, se créait une « masse critique » (Marc Raëff) de producteurs et consommateurs de culture russe, à Paris, Berlin et Prague essentiellement⁴. Après les ruptures dues à la guerre et à la révolution, les

années 1920, jusqu'à la fermeture des frontières à la fin de la décennie, se caractérisent par le maintien des contacts entre l'Occident et les deux métropoles soviétiques, même si les échanges qui semblaient dans les années 1910 s'insérer dans un modèle de circulation des élites européennes, se faisaient désormais exceptionnels. Plus précocement à Berlin qu'à Paris (qui ne reconnut l'Union soviétique qu'en 1924), les voyages d'intellectuels, les maisons d'édition parfois mixtes, les tournées théâtrales et musicales, les expositions (Malevitch et Lissitsky à Berlin), la présence des artistes et architectes soviétiques à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris en 1925 semblaient renouveler la dynamique d'échanges sans se couler nécessairement dans des modèles politisés.

À LA RECHERCHE DE CODES CULTURELS SOVIÉTIQUES : LÉNINGRAD CAPITALE
D'UNE CULTURE OBSOLETE, MOSCOU D'UNE CULTURE MODERNE ?

Au-delà des transferts institutionnels et des circulations individuelles, peut-on lire l'influence de la politisation de la culture, explicitement voulue par le pouvoir bolchevik, dans l'identité même des deux capitales culturelles ? Deux images illustrent avec récurrence les récits de voyages des étrangers dans la jeune Union soviétique : la déchéance de Leningrad, ville morte où l'herbe pousse entre les pavés, s'oppose à la vitalité de Moscou et à son bouillonnement intellectuel et artistique. Renouvelée dans une perspective apocalyptique par le roman *Pétersbourg* d'Andreï Biely en 1913, mélancoliquement alimentée en 1922 par *L'Âme de Pétersbourg* (*Doucha Peterbourga*) de Nicolaï Antsiferov, qui clôturait son livre par l'image d'un crematorium en construction à « Petropolis-Necropolis », cette mythologie littéraire triompha des figures du creuset révolutionnaire, portées par les poèmes de Blok ou de Maïakovski, ou le film de Poudovkine *Pétersbourg-Petrograd-Leningrad* (1927) que quelques dizaines de Parisiens purent voir sous le titre *La Fin de Pétersbourg* dans le ciné-club de gauche *Les Amis de Spartacus*¹. De fait, vidée de ses élites et de ses étrangers (la dernière représentation de la troupe française du théâtre Michel eut lieu le 19 mars 1918), la ville peinait à préserver son image de capitale xénophile, foyer d'échanges culturels avec l'Europe. Les intellectuels français souhaitaient prolonger au-delà de la coupure révolutionnaires les contacts noués avant 1917, au sein notamment de l'éphémère Institut culturel français de Saint-Pétersbourg fondé en 1911 et qui dut cesser ses activités sur place après la révolution bolchévique. Ils marquaient par leur attachement même à l'ancienne capitale leurs souhaits illusoire d'une continuité des politiques culturelles. Les liens avec les Académies étaient privilégiés,

1. V. S. Jidkov, *Teatr i Vlast' (1917-1927)* (le théâtre et le pouvoir), Moscou, Aleteja, 2003 ; Gérard Abensour, *Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998.

2. Aïcha Kherroubi, Valérie Pozner (dir.), *Le Studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Paris, RMN-La Documentation française, 1996.

3. Gueorgui Andreevskii, *Moskva 20-30' gody*, Moscou, 1998.

4. Voir notamment Marc Raëff, « La culture russe et l'émigration », in *Politique et culture en Russie, 19-20^e siècles*, Paris, Ed. de l'ÉHESS, 1996 ; Hélène Menegaldo (dir.), *Les Russes à Paris, 1919-1939*, Paris, Autrement, 1998 ; Karl Schlögel (Hg.), *Der grasse Exodus, die russische Emigration und ihre Zentren, 1917 bis 1941*, Munich, Beck, 1994 et « Saint-Pétersbourg et Berlin : contacts et influences », in Ewa Bérard (dir.), *Saint-Pétersbourg : une fenêtre sur la Russie*, op. cit., p. 277-293.

1. Nikolaj Antsiferov, *Doucha Peterbourga*, Moscou, 1922, rééd. YMCA Press, 1978. Aïcha Kherroubi, Valérie Pozner (dir.), *Le Studio Mejrabpom*, op. cit.

ainsi lors du bicentenaire de l'Académie des Sciences en 1925, et peu d'efforts furent faits pour contacter les Instituts créés pendant la période soviétique. « C'est Leningrad qui est en réalité capitale scientifique de l'Union », écrivait en 1927 le professeur de russe André Mazon, élève de Louis Léger¹.

Tout en démentant les rumeurs de destruction ou de vente du patrimoine culturel russe, les autorités ne se souciaient d'ailleurs guère de défendre l'image de « ville d'art » acquise en deux siècles par Pétersbourg. La décrépitude des bâtiments tsaristes, la « dé-romanovisation » des noms de lieux et des décors rejetaient la ville dans une culture impériale obsole, en voie d'effacement. L'Ermitage était bien proposé à la visite des rares touristes occidentaux, après le passage obligé par les écoles, clubs ouvriers et musées techniques ou politiques, vitrine de la culture de l'URSS en construction, mais c'était aussi – ou d'abord – pour mettre en avant la présence d'un public prolétaire attentif. Tandis qu'Ivan Grabar, directeur de la galerie Tretiakov de 1918 à 1925, développait un projet d'éducation du peuple à l'art par les visites guidées et les conférences, Ivan Grevs devenait l'un des apôtres des musées régionaux et de la décentralisation de la culture. Mais Nikolaï Antsiferov ne put défendre durablement son projet de défense du « vieux Pétersbourg » par une pédagogie des « excursions » et ses expositions. Malgré sa réorientation vers l'éducation des travailleurs et son installation à Moscou, le chantre de « l'âme » de la capitale impériale n'allait pas recevoir la caution politique nécessaire. En 1929, « l'Affaire des Académiciens » marqua une nouvelle politique d'exclusion des classes privilégiées culminant avec l'expulsion de 12 000 « éléments contre-révolutionnaires de Leningrad » en 1935. L'engloutissement des élites dans la « sous-culture prolétarienne », accompagnant l'évolution sociale des publics due à l'immigration massive de ruraux venus travailler en usine, allait se réaliser dans les années 1930². Son départ pour Moscou ne protégea pas Antsiferov, qui, arrêté en 1929 à Leningrad, avait déjà passé trois années dans les camps des Solovki et du chantier du canal de la mer Blanche, d'une nouvelle arrestation en 1937.

Dans les années 1920, Moscou fut présentée comme la vitrine de la nouvelle culture, tant aux peuples de l'Union qu'aux visiteurs occidentaux. Ceux-ci redéployaient en ce sens, dans leurs descriptions de la ville, l'ancien *topos* de la Russie mi-asiatique, mi-occidentale. Plus qu'à Leningrad, qui, malgré quelques belles réalisations constructivistes, conservait son unité architecturale, la modernité s'inscrivait dans des quartiers

1. Sophie Cœuré, « La langue russe et la 'carte mentale' de l'Europe au XX^e siècle. Réflexions sur l'exemple français », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, octobre-décembre 2004.

2. J. Butler, *op. cit.*, A. Gosselin, *op. cit.* et N. Lebina, « Saint-Petersbourg et le prolétariat, paradoxes d'une coexistence », in Ewa Bérard (dir.), *Saint-Petersbourg : une fenêtre sur la Russie*, *op. cit.*, p. 149-160.

entiers de nouvelles habitations ouvrières, dans les monuments, éphémères ou plus pérennes comme le mausolée de Lénine confié à A. Chtchoussev, dans les bâtiments nombreux, tels les six clubs ouvriers, la maison circulaire et les garages réalisés par Konstantin Melnikov, auteur également du pavillon soviétique à l'exposition de 1925 à Paris. Le débat urbanistique autour de la « Mecque des architectes du vieux monde » passionnait Gropius, Le Corbusier, Ernst May ou Hannes Meyer qui s'y rendirent et proposèrent leurs projets aux administrations soviétiques. Les projets d'Ivan Leonidov ou d'El Lissitzky, qui auraient bouleversé totalement le paysage urbain en implantant au cœur du Kremlin des tours de verre et d'acier, ne virent toutefois jamais le jour, pas plus que le désurbanisme des villes vertes et des « huttes de paille » moquées par Le Corbusier¹. Soviétisée en surface par la propagande de masse, les noms de lieux, les affiches, les statues d'un panthéon renouvelé, les manifestations et les fêtes, Moscou porta sans doute plus que toute autre ville russe, dans son espace urbain même, l'image de la culture soviétique en lutte contre les héritages conjoints de l'arriération asiatique et des blocages tsaristes. Dans cette décennie, la volonté de modernité n'excluait pas encore les irrigations étrangères. Moscou capitalisait sa prééminence politique et institutionnelle intérieure et son rayonnement international autoproclamé de centre de la III^e Internationale en concentrant les acquisitions d'art contemporain étranger, français et italiens principalement, à l'occasion d'échanges ou de dons de galeries. Le Musée du nouvel art occidental ouvrit ainsi à la fin de la décennie un département consacré à la peinture contemporaine. En 1928, les Moscovites se déplacèrent par milliers pour découvrir Utrillo, Marquet, Vlaminck, Modigliani, Léger, Ozenfant à l'exposition de l'art français contemporain à la galerie Tretiakov

Pour autant, l'opposition des deux villes trouve ses limites dans la réalité même de leurs productions culturelles. À Leningrad, le Musée russe assumait le double héritage de la peinture réaliste ou impressionniste nationale collectée au début du XX^e siècle, et des œuvres cubistes et futuristes rassemblées par le premier musée d'art contemporain de la jeune Russie soviétique, le musée de culture artistique, créé dès 1919 et avec lequel il fusionna en 1926. Il rivalisa dès lors avec la Galerie Tretiakov². S'il est vrai que les théâtres de Moscou servirent plus volontiers de vitrine à destination des visiteurs occidentaux, tandis que l'ex-théâtre impérial Alexandrinski se réfugiait un temps dans les classiques, la scène de Leningrad ne fut pas en reste par ses expériences modernistes, menées par exemple dans l'ancienne Maison du peuple Nicolas II devenue « Karl Liebknecht »³. Ce

1. K. Schlögel, *Moskou 1900-1930*, *op. cit.* ; Paris-Moscou 1900-1930, *op. cit.*

2. *Arte russa e sovietica*, *op. cit.*

3. V. S. Jidkov (V.S.), *Théâtre et Vlast'*, *op. cit.* ; E. A. Swift, *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*, *op. cit.*

n'est sans doute qu'a posteriori, à la lumière de la contre-culture dissidente des années 1960-1970, que Petrograd assumait le rôle de « l'autre », ville d'opposition, refuge dans les années 1920 des revues « droitières » comme *Zvezda* (L'étoile) mais aussi des dissidents gauchistes du « front littéraire », le *Litfront*¹. En URSS comme à l'étranger, la rivalité entre Moscou et Leningrad, figée en mythe littéraire, ne faisait plus l'actualité. C'est l'utopie globale de la construction d'une culture pour ou par le peuple qui faisait débat, plus que son incarnation dans l'une ou l'autre des deux capitales. Amorcées au tournant du XX^e siècle, les discussions ardentes reprenaient de plus belle au sujet de la fonction de la culture – pédagogique ou culture d'avant-garde ? –, de sa nature, entre appropriation choisie des classiques de l'Europe bourgeoise, de Molière à Romain Rolland, et création d'œuvres proprement prolétariennes, et enfin de son contrôle idéologique. Elles traversaient les élites moscovites, pétersbourgeoises mais aussi parisiennes et berlinoises, où l'Internationale communiste développait les ramifications de ses organisations culturelles². Focalisés sur les avant-gardes et leurs excès formels, les Occidentaux n'avaient pas les moyens d'observer la réalité de l'accès proclamé de tous à la culture, se félicitant ou déplorant, c'est selon, la disparition des publics bourgeois et des codes de bonne conduite à l'opéra ou au musée. Ils observaient rarement le développement dans les deux métropoles soviétiques d'une culture de masse multiforme, propre à la période de la NEP. Les productions de propagande hybridèrent les recherches formelles des avant-gardes avec les motifs de l'art populaire russe, tandis que le public goûtait les modes occidentales encore tolérées : le jazz que le pouvoir hésitait à défendre comme l'expression des masses noires américaines opprimées ou à condamner comme décadentisme petit-bourgeois, les films de Charlie Chaplin, les romans policiers de la série Nat Pinkerton. Trois cents films étrangers furent ainsi projetés à Petrograd pour la seule année 1922³.

L'existence dans les grandes villes d'Europe occidentale d'une diaspora émigrée hétérogène et la présence en mineur des artistes et des écrivains soviétiques à l'Ouest ne permettaient pas non plus l'identification à une seule capitale, ni de la culture russe, ni même d'une culture soviétique. Diaghilev transférait aussi à Paris le constructivisme avec en 1929 le ballet *Pas d'acier*, dans lequel Prokofiev avait voulu retracer le triomphe inéluctable des machines-outils. Au-delà des images anecdotiques des colonies

1. Catherine Clark, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, op. cit. et « Petersbourg et Moscou dans la Russie des années 1930 » in *Saint-Petersbourg : une fenêtre sur la Russie*, op. cit.

2. Cf. Marc Ferro & Sheila Fitzpatrick (dir.), *Culture et révolution*, Paris, éd. de l'EHESS, 1989 ; sur la littérature, Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, 1985.

3. Bruce W. Lincoln, *Sunlight at Midnight. St. Petersburg and the Rise of Modern Russia*, New York, Basic Books, 2000.

d'artistes de Montparnasse ou des cabarets de Pigalle, Paris ne s'imposait pas plus que Berlin ou Prague comme la capitale virtuelle que voulaient rebâtir certains émigrés à partir de la religion orthodoxe, de la philosophie ou de l'écriture. Pouchkine, choisi comme emblème par l'émigration blanche qui le fêtait chaque année, resta disputé jusqu'à son centenaire en 1937 entre Moscou, Leningrad et Paris¹.

S'il faut se garder de la « tyrannie des décennies »² et des symboles que devinrent, après coup, la mort de passeurs culturels tels que Diaghilev (1929) ou Maïakovski (1930), les années 1917-1930 apparaissent bien comme une période de renégociation des rapports centre/périphérie en période de relative fluidité des circulations humaines, sans qu'un projet culturel n'impose encore Moscou en capitale. Ce n'est que dans les années 1930 qu'elle devint le centre d'une culture autoritaire, espace remodelé par le plan d'urbanisme de 1935, avec ses espaces de parade et ses parcs de la culture, avec les nouveaux édifices de l'Académie des Sciences ou de l'Université sur les monts Lénine, le Bolchoï rénové où les nouveaux maîtres du Kremlin assistaient à toutes les premières. L'achèvement de cette politique de transfert des élites et des institutions a pu être lu comme une victoire paradoxale de Saint-Petersbourg, imitée jusque dans ses façades d'immeubles. Leningrad était quant à elle à la fois muséifiée – avec un savant tri entre les bons et les mauvais aspects de l'héritage monumental, artistique ou littéraire de l'empire, sans toutefois que le plan d'éradication du centre historique soit mis en œuvre –, réprimée car ses élites payèrent le prix fort dans les purges de la fin des années 1930 – et marginalisée dans la propagande, au profit de Moscou mais aussi de Kharkov en Ukraine, ville soviétique et industrielle par excellence. Le patronage direct du premier cercle stalinien sur la culture se faisait direct et brutal. Transférant le projet impérial de Pierre le Grand, avec la centralisation et les investissements qui l'accompagnaient, mais le coupant de ses connexions européennes et de l'humus du marché dans lequel il s'était enraciné au XIX^e siècle, Staline réinterpréta à sa manière la tension entre le national et l'universel qui caractérisait la construction des capitales culturelles occidentales. Il allait faire de Moscou le centre du « réalisme socialiste » (*sotsrealism*), synthèse entre l'art et le peuple enracinée à nouveau dans l'héritage national russe. La construction dans les années 1950 des sept immeubles géants de style « gothique stalinien » fut le point d'orgue de cette nouvelle mythologie moscovite.

Ni les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, ni l'urbanisation de l'URSS au second XX^e siècle, ni le jeu souterrain des relations de concur-

1. Vadim Perlmutter (dir.), *Pushkin v emigratsii 1937*, Moscou, Progress-Traditsia, 1999.

2. C. Clark, op. cit.

LE TEMPS DES CAPITALES EUROPÉENNES

rence culturelle par les réseaux dissidents dans les années 1970-1980, ne mirent fin à ce jeu « entre l'affirmation d'une société civile et d'une tradition locale et la sujétion au prince » qui caractérise l'image des villes russes¹. Dès lors, il n'est guère étonnant que la chute du régime soviétique ait réactivé la rivalité politique et culturelle des deux capitales. Saint-Pétersbourg retrouva son « nom de jeune fille », selon l'expression ironiquement mélancolique du poète Joseph Brodsky au sujet de sa ville natale². Accueillant en grande pompe les dépouilles des souverains assassinés en 1918, la cité de Pierre, deux fois moins peuplée que Moscou au seuil du XXI^e siècle, renonça rapidement à redevenir capitale de la Russie. L'image proposée à l'occasion des fêtes du tricentenaire en 2003 renversait positivement, à grands frais de rénovations de façades et de mise en valeur des collections patrimoniales, la stratégie de distinction d'une capitale d'ancien régime, inaugurée *volens nolens* après 1918. Les commandes aux architectes non russes ou l'ouverture de succursales de l'Ermitage, notamment à Amsterdam, témoignent de la volonté de renouer des liens privilégiés avec l'Europe occidentale. À Moscou, c'est le passé russe qui semble avoir été placé au cœur de la rénovation urbaine, tant par les reconstructions spectaculaires d'églises détruites par Staline que par la recherche de touches nationales dans les architectures contemporaines, sans toutefois que la présence visuelle du passé soviétique soit systématiquement éradiquée. Cette image contrastée des deux capitales culturelles, qui se déploie à l'aune des lectures stéréotypées du passé et de l'instrumentalisation de la rivalité Russie/Occident par les élites politiques locales, se trouve néanmoins heureusement brouillée tant par les héritages croisés dont nous avons tenté de montrer la complexité, que par l'ouverture de l'économie et des contacts, qui multiplie des acteurs, musées, mécènes ou artistes, rapidement intégrés à une culture mondialisée.

1. Wladimir Berelowitch, « La ville russe dans l'histoire », art. cit. ...

2. Elena Hellberg-Hirn, *Imperial Imprints. Post-Soviet St Petersburg*, op. cit.