

## Exposer le modèle soviétique d'éducation artistique à l'étranger (1922-1937)

Marija Podzorova

### L'auteur

Marija Podzorova est doctorante à Paris Diderot – Paris 7 en histoire et en histoire de l'art. Elle travaille sur la place des échanges et des transferts artistiques dans la construction des relations diplomatiques entre l'URSS et l'Occident (France, Italie, Allemagne et États-Unis) dans l'entre-deux-guerres (1922-1939), sous la co-direction de Sophie Cœuré (histoire, Paris 7) et de Philippe Dagen (historien de l'art, Paris 1). Plus spécifiquement, elle s'intéresse à la mise en place des différentes expositions d'art soviétique à l'étranger et de l'art étranger en URSS, à leurs réceptions et aux circulations des artistes, spécialistes de l'art plastique et des œuvres d'art moderne dans l'espace international ainsi qu'à la place des aspects idéologiques dans les transferts transnationaux.

### Résumé

Les illustrations de l'éducation soviétique à l'étranger peuvent prendre des formes multiples, mais elles ont toujours pour objectif de vanter le progrès de la culture communiste. Cet article a pour but de mettre en exergue les points communs et les contradictions entre les nombreuses expositions portant sur l'éducation artistique ou générale organisées en Europe entre 1920 et 1930. Il aborde l'éducation artistique, l'éducation générale, l'art prolétarien, l'art enfantin et se conclut avec le projet gigantesque de l'art pour l'éducation des masses dans le cadre du pavillon soviétique à l'Exposition internationale qui se tient à Paris en 1937.

**Mots clés :** formation artistique ; éducation ; expositions internationales ; circulations culturelles ; URSS.

### Abstract

The illustrations of the Soviet education abroad can take many forms, but they always intended to brag the progress of communist culture. This article aims to highlight the similarities and contradictions between numerous exhibitions on artistic or general education held in Europe between 1920 and 1930. It refers to arts education, general education, proletarian art, children's art and ends with the overabundant project of art as a main educator of the masses in the Soviet pavilion at the International Exhibition in Paris in 1937.

**Key words :** Artistic Education; Education; International Exhibitions; Cultural Circulations; USSR.

**Pour citer cet article :** Marija Podzorova, « Exposer le modèle soviétique d'éducation artistique à l'étranger », *Histoire@Politique*, n° 33, septembre-décembre 2017 [en ligne, [www.histoire-politique.fr](http://www.histoire-politique.fr)]

Apprendre et éduquer devinrent des mots clés à la création de l'Union soviétique<sup>1</sup>. Dans le domaine de la culture, il fallait construire une jeunesse éduquée capable de former une nouvelle culture véritablement prolétarienne et communiste. Ainsi furent élaborés différents projets éducatifs, qui, dans les années 1920, prirent place dans un milieu en constante transformation. Ils aboutirent par la suite à la consolidation d'un plan unifié de la révolution culturelle à la fin des années 1920, puis à la stagnation<sup>2</sup> des années 1930.

La nouvelle époque introduite par la révolution d'Octobre devait faire apparaître un nouvel art et un nouvel artiste. Dans le cadre de ce projet politique, « le prolétariat artistique » devenait « le chef de la construction étatique de la culture artistique<sup>3</sup> ». De nombreuses innovations eurent donc lieu dans le domaine de l'enseignement de l'art en Russie soviétique. Les « Ateliers d'État d'art libre » furent créés partout en Russie soviétique entre 1918 et 1920 comme le premier signe de la réforme de l'enseignement artistique avec pour but de mettre en place une culture artistique communiste. À Moscou, à la base de ces Ateliers, furent créés les « Ateliers supérieurs d'art et de technique » (les *Vkhoutemas*) en 1920. Ces ateliers, en cohérence avec la logique communiste, étaient accessibles à la jeunesse ouvrière et paysanne. Cela devait permettre d'avoir une plus grande ouverture sociale mais aussi un plus grand enthousiasme artistique<sup>4</sup>. Les artistes, et plus spécifiquement les jeunes artistes, étaient en première ligne pour la propagation de la nouvelle culture communiste auprès des masses, mais également pour la recherche d'un art véritablement prolétarien<sup>5</sup>. Les décorations des rues pour les fêtes révolutionnaires<sup>6</sup>, les projets de propagande monumentale<sup>7</sup>, la décoration des cafés – points de rassemblement des intellectuels à l'époque<sup>8</sup> –, et bien évidemment les agit-trains et les agit-bateaux<sup>9</sup> étaient pour les artistes les premiers débouchés et également la preuve de leur engagement politique. Dans ce contexte révolutionnaire, l'enseignement artistique était donc marqué par la dualité entre les idéaux révolutionnaires avec leurs

<sup>1</sup> L'auteure remercie les rapporteurs pour les corrections et remarques précieuses qui ont permis d'améliorer cet article.

<sup>2</sup> Selon de nombreuses sources, la stagnation culturelle commence dès 1924. Voir à ce sujet : Natalia Murray, *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin*, Brill., Leiden, Boston, 2012 ; Mariâ A. Čegodaeva, *Socrealizm: mify i real'nost'*, Moskva, Zakharov, 2003 ; Vitalij S. Manin, *Iskusstvo i vlast': bor'ba tečenij v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve 1917-1941 godov*, Sankt-Peterburg, Avropa, 2008. Cette stagnation concerne surtout les recherches stylistiques et artistiques, mais comme nous allons le voir dans le cadre de cet article, elle n'est jamais véritablement en stagnation, mais en développement constant jusqu'à la fin des années 1930.

<sup>3</sup> Le compte rendu de la section des Beaux-Arts auprès du Narkompros en 1918, RGIA f. 2306, op. 23, ed. 69, l. 1, cité dans Vitalij S. Manin, *Iskusstvo i vlast'*, op. cit., p. 15.

<sup>4</sup> Vladimir Kostin, « Glavy iz vosponimaniij », in Grigorij Anisimov (ed.), *Naedine s sovest'û: Cbornik statej sovremennyh iskusstvedov*, Moskva, Musaget, 2002, p. 148, p. 170.

<sup>5</sup> I. M. Bibikova (ed.), *Hudožestvennaâ žizn' Sovetskoj Rossii. 1917-1932: sobytiâ, fakty, kommentarii, sbornik materialov i dokumentov*, Moskva, Galart, 2010, p. 10.

<sup>6</sup> Wladimir Berelowitch, « Le pouvoir des symboles », dans Wladimir Berelowitch, Laurent Gervereau, *Russie-URSS (1914-1991) : changement de regards*, Nanterre, BDIC, 1991, p. 16 ; I. M. Bibikova, *Hudožestvennaâ žizn' Sovetskoj Rossii*, op. cit., p. 13.

<sup>7</sup> W. Berelowitch, op. cit., p. 20 ; I. M. Bibikova (ed.), op. cit., p. 15.

<sup>8</sup> I. M. Bibikova (ed.), op. cit., p. 11-12.

<sup>9</sup> Jean-François Fayet, *VOKS, Le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres*, Georg., Chêne-Bourg, 2014, p. 473. Selon l'auteur, ces initiatives propagandistes s'inscrivaient dans la logique des expositions mobiles des livres dans le cadre de la lutte contre l'analphabétisme du début du XX<sup>e</sup> siècle.

recherches utopiques et la détermination du pouvoir soviétique de soumettre l'art à des objectifs de propagande communiste<sup>10</sup>.

L'innovation dans le domaine de la formation artistique suscita l'intérêt des milieux artistiques et intellectuels en Occident, ainsi qu'un moyen de propagande soviétique à destination de l'étranger. Plus spécifiquement, les observateurs étrangers s'intéressaient à la formation de la culture prolétarienne en essayant de comprendre ce que le terme « prolétariat » signifiait en réalité<sup>11</sup>. Dans le même temps, au sein des institutions soviétiques, un projet de présentation de ces progrès de l'éducation artistique prit la forme de vastes expositions généralistes ou spécialisées. Leurs enjeux étaient multiples : informer le public étranger au sujet des réussites et des innovations communistes, illustrer à travers ces sujets une normalisation de la situation politique et sociale à l'intérieur de l'Union soviétique et enfin valoriser l'engagement pour la propagande internationale dans le contexte des luttes internes<sup>12</sup>.

Comme l'innovation ne dura que très peu de temps, il devint impossible de concentrer l'attention des interlocuteurs étrangers uniquement sur le thème de la formation artistique, surtout qu'ils portaient un intérêt croissant au domaine de l'enseignement général. Ce dernier subit des mutations et des expérimentations<sup>13</sup> qui ne permettaient pas de l'inscrire dès le début dans la propagande du mode de vie dans la citadelle du communisme. Un véritable projet éducatif solidement construit n'arriva que vers la fin des années 1920. Dès son lancement, ce projet occupa une place incontournable dans l'illustration des progrès de l'URSS. L'aspect artistique ne fut cependant jamais complètement abandonné. L'art prolétarien et l'art enfantin rentrèrent également dans ce domaine très vaste et les artistes devenus professionnels au début des années 1920 participèrent pleinement à l'illustration des avancées éducatives en URSS à destination de l'étranger.

S'agissait-il donc de montrer que l'on formait des artistes afin qu'ils fussent de bons communistes ou que l'on éduquait les masses pour les faire devenir artistes ? L'objet de cet article sera ainsi d'illustrer et d'expliquer les différents projets de formation

<sup>10</sup> I. M. Bibikova, *op. cit.*, p. 20 ; Voir à ce sujet également, V. S. Manin, *Iskusstvo i vlast'*, *op. cit.*

<sup>11</sup> Voir à ce sujet, le livre de Eden et Cedar Paul, *Proletcult (Proletarian Culture)*, Leonard Parson, London, 1921, accessible sur : <https://archive.org/details/proletcultprolet00pauliala>, [lien consulté le 11 mars 2014]. De même, dans la période de 1928-1929, Henri Barbusse publie plusieurs articles consacrés à la littérature prolétarienne dans son journal *Monde : hebdomadaire d'information littéraire artistique scientifique, économique et sociale*.

<sup>12</sup> Ce sujet se trouve à la confluence entre de deux thématiques très larges possédant une vaste historiographie : l'histoire de l'éducation soviétique (cf. Alexandre Sumpf, *Bolcheviks en campagne. Paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Mondes russes et est-européens », 2010 ; Sheila Fitzpatrick, *Education and Social Mobility in the Soviet Union : 1921-1934*, London, Cambridge University Press, 2002) et l'histoire de l'éducation artistique (en particulier avec l'ouvrage incontournable de Selim Omarovič Han-Magomedov, *Vhutemas : Moscou 1920-1930*, éd. par Arlette Barré-Despond, trad. par Joëlle Aubert-Yong, Nikita Krivochéine et Jean-Claude Marcadé, 2 vol., Paris, Éd. du Regard, 1990 ; le livre de Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalier (OST) (1917-1941)*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, dont le premier chapitre en partie est consacré au la formation des jeunes artistes après la révolution d'Octobre).

Le sujet de la représentation à l'étranger est bien plus spécifique. Il permet de voir ce qu'on souhaite illustrer ou cacher au niveau international. Les grands débats sur l'éducation artistique s'engagent dès la création du premier système éducatif en Russie soviétique, qui se basent sur les théories de la recherche de la nouvelle forme artistique soit à travers l'abandon total des traditions artistiques, soit dans la reprise de certains aspects de l'art des époques précédentes.

<sup>13</sup> Elena A. Ālozina, *Pervâ sovetskaâ reforma školy 1917-1931 gg: problemy, rešenija, opyt*, Rostov-na-Donu, Rostovskij universitet, 2006, p. 46.

d'artistes et d'éducation populaire par l'art et la manière dont ces innovations rencontrèrent le public occidental. L'analyse de la mise en place de différentes expositions sur des thématiques éducatives à l'étranger<sup>14</sup> portera successivement ces deux volets. Le but est de mettre en évidence la manière dont la politique intérieure dans le domaine culturel et économique a influencé ce vaste projet d'information et de propagande à destination des pays occidentaux.

## **Faire connaître la formation artistique communiste à l'étranger**

À la suite de la révolution d'Octobre, un premier indice de l'intérêt porté à la politique culturelle parut en 1919, dans un article de l'homme de lettres Jean Mollet (1877-1964). L'auteur y représentait les collections d'art des riches marchands Sergueï Chtchoukine (1854-1936) et Alexeï Morozov (1857-1934), connues à l'époque en France car elles comptaient de nombreuses œuvres de l'impressionnisme et du post-impressionnisme français. Ces collections furent nationalisées et ouvertes au public en 1919. Sans préciser d'où était tirée l'information, Jean Mollet indiquait dans son article que « les visiteurs se press[ai]ent en foule dans ces deux établissements pour s'instruire de notre art moderne<sup>15</sup> ». Ce descriptif faisait apparaître de nombreux aspects de la réalité soviétique, mais aussi témoignait de la notoriété de l'art moderne français à l'étranger. L'ouverture de ces collections fut un grand événement pour la scène artistique moscovite. Les artistes-enseignants s'en servirent pour former des jeunes étudiants des *Vkhoutemas* dès le début des années 1920<sup>16</sup>. L'ouverture de ces collections à un public plus large et non initié en revanche fut plus tardive, elle n'intervint qu'après 1922, à la suite de la restructuration de ces collections et de la création d'un Musée d'État du nouvel art occidental<sup>17</sup>. Or, ce cas d'étude permit à Jean Mollet de vanter la place de la peinture française moderne en tant que moyen d'instruction et d'éducation. De même, il décrivit les festivités liées à la commémoration de la révolution d'Octobre qui furent décorées exclusivement avec des toiles cubistes et modernistes. L'accent fut plus particulièrement mis sur la présentation des trains de propagande, décrits comme de « véritables musées » parcourant le pays, et sur les conférences sur l'art et sur le modernisme<sup>18</sup>. Ce n'est pas la scène artistique communiste qui intéressait l'auteur, mais plutôt la politique artistique de la Russie soviétique en tant qu'elle pourrait être exemplaire ou inspiratrice pour l'avenir de la politique artistique en France.

---

<sup>14</sup> En raison des archives que nous avons consultées, nous allons surtout nous concentrer sur la France, mais nous verrons que les logiques de ces expositions sont le plus souvent transnationales qu'internationales.

<sup>15</sup> Jean Mollet, « Art et Bolchevisme », *Les Arts à Paris : actualités, critiques des arts et de la curiosité*, 5/05/1919, p. 10.

<sup>16</sup> V. Kostin, « Glavy iz vosponimaniij », *op. cit.*, p. 153.

<sup>17</sup> Nina V. Âvorskaâ, *Istoriâ Gosudarstvennogo muzeâ novogo zapadnogo iskusstva. Moskva 1918-1948*, GMII im. A. S. Puškin., Moskva, 2012, p. 132-133.

<sup>18</sup> J. Mollet, « Art et Bolchevisme », *op. cit.*, p. 10.

## Le début de la circulation des informations sur la formation artistique communiste en Europe

Au début des années 1920, parurent d'autres articles<sup>19</sup> et ouvrages<sup>20</sup> qui reprenaient les mêmes thématiques à propos de la politique communiste dans le domaine artistique. Ils ne transmettaient pas uniquement des représentations positives. Par exemple, l'historien d'art Louis Réau (1881-1861) pointait le problème lié à la notion d'art prolétarien<sup>21</sup>, problème abondamment discuté en URSS – comment concevoir un art prolétarien et quelles devaient être ses bases initiales ? De même, son analyse faisait allusion au fiasco de la politique économique<sup>22</sup>. L'artiste et historien d'art Gueorgii Loukomskiï (1884-1952), dans son ouvrage publié trois ans après celui de Louis Réau, rejoignit son analyse en donnant plus de précisions :

« On ne faisait que corrompre les vieilles institutions, on fermait et on rouvrait les écoles, on les réunissait, joignait, disjoignait, modifiait, enfin centralisait et non par raison pédagogique, mais par souci d'économie. [...] Cependant, les deux années de recherches et d'essai furent bonnes à quelque chose, l'élan, l'ardeur de la jeunesse eurent comme résultat un retour vers le passé. L'appréciation juste de l'ouvrage des Maîtres apparaît maintenant dans l'empressement avec lequel on se met à étudier la technique de leur art. Les peintres qui n'iaient dans la peinture la nécessité d'un objet, par contre trouvent maintenant de bon ton la représentation d'un objet<sup>23</sup>. »

C'est la première fois qu'en France était abordé, d'une manière plus ou moins approfondie, le sujet de la formation artistique. Cette critique faisait directement référence à la création des *Vkhoutemas*, à l'application de programmes de plus en plus contrôlés pour la formation artistique, et à l'abandon de l'art abstrait et futuriste dans cette formation<sup>24</sup>. Gueorgii Loukomskiï, artiste émigré russe, qui malgré tout tenta de garder un lien avec l'URSS jusqu'à la fin de sa vie, fut un adepte du néo-réalisme qu'il défendit ardemment. La formation artistique était également un sujet crucial pour lui, puisqu'en 1924, dans une intervention à l'ambassade de l'URSS à Rome, il proposa de créer les « Ateliers artistiques d'État russes à Rome » afin de permettre aux jeunes artistes d'y séjourner et d'y étudier l'art et l'histoire de l'art<sup>25</sup>. Ce projet intéressa les autorités soviétiques, mais ne fut jamais réalisé pour des raisons économiques. Un autre artiste, Vassily Kandinsky (1866-1944), lors son séjour à Weimar, eut également pour mission officielle la création d'un « Bureau international de la RAKhN<sup>26</sup> ». Il tenta de créer, à son initiative personnelle, un lien entre le

<sup>19</sup> Fénélon, « Entretien avec Sergueï Morosov », *Bulletin de la vie artistique*, 15/05/1920, 23/05/1920 ; Georgij Loukomskiï, « L'art en Russie révolutionnaire », *Bulletin de la vie artistique*, 1/12/1920-1/01/1921.

<sup>20</sup> « Vorwort », dans *Russische Kunstaussstellung, Galerie van Diemen und Co. (ed.), Erste Russische Kunstaussstellung*, Berlin, Intern. Arbeiterhilfe, 1922 p. 3-9 ; Louis Réau, *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1922 ; G. Lukomskiï, *L'art (ancien et moderne) dans la Russie des soviets : aperçu historique*, Paris, Union des étudiants de l'URSS en France, 1925.

<sup>21</sup> L. Réau, *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, op. cit., p. 267.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 262-263.

<sup>23</sup> G. Lukomskiï, *L'art (ancien et moderne) dans la Russie des soviets*, op. cit., p. 13.

<sup>24</sup> En 1925, il était encore trop tôt pour parler d'abandon total de l'art abstrait dans la formation artistique en URSS. Néanmoins, la plupart des artistes constructivistes, anciens futuristes et suprématises, se spécialisaient alors dans le décor théâtral, la photographie et l'art décoratif.

<sup>25</sup> Archives d'État de Russie de la littérature et de l'art (RGALI), fonds de l'Académie des sciences artistiques f. 941, op. 15, ed. 51, l. 39ob, La notice de G. Lukomskiï du 21/12/1923.

<sup>26</sup> L'Académie de Russie des sciences artistiques ou RAKhN, créée en 1921, avait pour but de mener des recherches approfondies sur la culture artistique (art, littérature, musique) qui permettait aux artistes et historiens d'art de travailler dans la recherche scientifique du niveau national et international. En 1925 elle fut transformée en Académie d'État des sciences artistiques – GAKhN et en 1930 elle fut fermée



Bauhaus et la RAKhN<sup>27</sup>, ou encore une filiale aux États-Unis<sup>28</sup>. Ces projets s'inscrivaient parfaitement dans la logique de l'ouverture internationale de la Russie soviétique. L'artiste Kouzma Petrov-Vodkine (1878-1939) fut aussi engagé par le Commissariat du Peuple à l'éducation (le Narkompros) pour une mission en « Europe centrale » afin de faire une analyse du système de formation artistique<sup>29</sup>. Il séjourna en France pendant plusieurs mois et passa quelques semaines en Belgique avant de revenir en URSS. En se fondant sur son expérience personnelle, il considérait la formation artistique à Paris comme exemplaire pour répondre aux buts scientifiques et artistiques imposés par le Narkompros :

« Connaître les relations entre les arts plastiques et l'industrie ou la manufacture ; Connaître l'organisation de l'enseignement artistique [...] ; Se familiariser avec les supports pédagogiques des établissements d'enseignement artistique [...]»<sup>30</sup>. »

En tant qu'auditeur libre, l'artiste suivit de multiples cours dans de nombreux établissements d'enseignement artistique, à l'École nationale de l'Académie des Beaux-Arts, à l'École de l'Artisanat ou à l'École du Louvre. Et en tant que représentant de l'art russe et soviétique, il fut sollicité pour une interview pour le journal *L'Art vivant*. Ses réponses illustraient bien les soins dont fit preuve la Russie après la Révolution pour sauvegarder et développer l'intérêt pour l'art. Des sujets incontournables furent évoqués : la collection de Chtchoukine et Morozov et la nationalisation des œuvres d'art privées. De même, il aborda la situation dans la formation artistique au milieu des années 1920 de la manière suivante :

« Imaginez qu'en France les enseignants actuels de l'école des Beaux-Arts aient laissé leur place à des peintres comme Derain, Matisse, Vlaminck, Braque, etc. – et c'est seulement là que vous aurez une idée de ce qui s'est passé en Russie [...] Nous prenons en compte les résultats acquis par les peintres de tous les courants – cubistes, futuristes, néo-impressionnistes<sup>31</sup>. »

Il expliqua les méthodes d'enseignement, la conception des ateliers dans le cadre des *Vkhoutemas*, les matières auxquelles les enseignants soviétiques accordaient plus d'importance, comme la chimie. L'enseignement artistique en URSS apparaissait comme très moderne et actuel. Néanmoins, le but de sa mission ne fut jamais mentionné. À la suite de son séjour, il présenta l'analyse des méthodes d'enseignement français à la GAKhN, mais il est difficile de savoir si son rapport et ses observations furent utilisées dans les restructurations et les réformes de la formation artistique supérieure.

### **Se vanter des réussites avec des exemples : Paris, 1925**

Si K. Petrov-Vodkine vantait les réussites de la formation artistique, c'était probablement parce qu'il préparait le terrain pour un autre grand événement

---

définitivement. Dans les années 1920, V. Kandisky était le vice-président de l'Académie et souhaitait vivement développer les liens internationaux de cette dernière.

<sup>27</sup> RGALI, fonds du président de l'Académie Pêtr Kogan f. 237, op. 1, ed. 56, l. 1-3, Lettres de V. Kandisky à P. Kogan du 9/11/1922 et du 19/11/1922.

<sup>28</sup> Nataliâ Avtonomova, « Gody emigracii v žizni i tvorčestve V. V. Kandiskogo », dans G. Anisimov, *Naedine s sovet'û, op. cit.*, p. 77.

<sup>29</sup> RGALI, fonds de l'artiste K. Petrov-Vodkin, f. 2010, op. 1, ed. 14, Lettre du *Narkompros* et l'ordre de mission 4/06/1924. Les pays ne sont pas précisés dans l'ordre de mission et visiblement laissés au choix de l'artiste. Finalement, l'artiste ne visita que la France, qu'il considéra comme « un cas exemplaire » et en même temps sa femme française, souffrante, se soigna aux bains de mer en Bretagne.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> RGALI f. 2010, op. 2, ed. 57, Marie Petrov-Vodkina, *Les mémoires sur Kuz'ma Petrov-Vodkin*.

artistique : le pavillon soviétique à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 à Paris. Dès l'introduction, les organisateurs soviétiques annoncèrent la participation des élèves des *Vkhoutemas* :

« Nous voici, peut-être, au plus profond de la nouvelle vie, au centre des recherches et des expériences [...] L'observateur qui voudra bien examiner de près les ouvrages de notre École supérieure des Arts appliqués [...] verra sans peine que les idées les plus avancées et les plus pénétrantes de l'art moderne y ont été saisies et développées [...] c'est là le langage de la nouvelle génération qui exige, dans les formes d'art, une expression d'énergie et une entière adaptation aux besoins pratiques<sup>32</sup>. »

En réalité, ce n'était pas la première fois que les étudiants en art participaient à une exposition à l'étranger. En 1922, dans le cadre de l'exposition d'art russe à Berlin, la participation des étudiants en art avait été annoncée<sup>33</sup>. Les listes de leurs œuvres intégrées dans le catalogue portaient le titre *Schülerarbeiten* et *Schule von Witebsk* sans plus de précisions et comprenaient des tableaux, des lithographies, des gravures sur bois, des affiches, des frontispices, des motifs décoratifs colorés et des dessins cubistes (dans la section de l'École de Vitebsk)<sup>34</sup>. Or, ni le titre des œuvres ni le nom des auteurs n'étaient indiqués, elles n'étaient pas reproduites, et il n'y avait pas de présentation pour chacune, mais seulement une présentation générale des maîtres de ces étudiants<sup>35</sup>.

Les œuvres d'art décoratif des étudiants des *Vkhoutemas* avaient également été exposées dans le cadre d'une grande exposition d'art russe à New York en 1924, ce dont témoigne la liste des œuvres envoyées aux États-Unis à la fin de 1923. Il s'agissait principalement de porcelaine, de tissus et de pièces en métal<sup>36</sup>. L'objectif de ces œuvres était d'illustrer les réussites dans le domaine de l'art décoratif en URSS et de trouver de nouveaux débouchés et des commandes. Néanmoins, ces œuvres d'étudiants ne furent jamais évoquées dans le catalogue.

*A contrario*, en 1925, les organisateurs soviétiques prirent soin de souligner à plusieurs reprises la participation des *Vkhoutemas* et de l'Institut décoratif de Leningrad. Ils possédaient une section à part et un article publié dans le catalogue et signé par un artiste de renommée, David Chterenberg (1881-1948), expliquait le fonctionnement du système éducatif dans le domaine artistique en URSS<sup>37</sup>. La domination et le centralisme moscovite étaient patents et les archives sur la participation des différentes institutions liées à la formation artistique permettent de voir un manque flagrant de financement pour la participation d'autres institutions que le *Vkhoutemas*<sup>38</sup>. Plusieurs œuvres exposées avaient très peu de rapport avec l'art

<sup>32</sup> Boris Ternovetz « Préface », dans Pêtr S. Kogan (ed.), *Catalogue des œuvres d'art décoratif et d'industrie artistique exposées dans le Pavillon de l'U.R.S.S. au Grand Palais et dans les Galeries de L'Esplanade des Invalides*, Paris, 1925, p. 18-19.

<sup>33</sup> « Vorwort », dans *Erste Russische Kunstausstellung*, op. cit., p. 4.

<sup>34</sup> *Erste Russische Kunstausstellung*, op. cit., p. 27, N° 470-481.

<sup>35</sup> Probablement le *Vkhoutemas* était représenté par Alexandr Labas, Sergej Lučiškin, Solomon Nikritin et Pêtr Williams, mais cette information reste à être confirmée, dans V. Kostin, « Glavy iz vosponimanij », op. cit., p. 162.

<sup>36</sup> RGALI, fonds du *Vhutemas*, f. 621, op. 2, ed. 250, La note interne à propos de la préparation de l'envoi des œuvres du 26/12/23.

<sup>37</sup> David Sterenberg, « VKHOUTÉMAS. Ateliers d'enseignement supérieur de l'art et de la technique à Moscou », dans P. Kogan, *Catalogue des œuvres*, op. cit., p. 75-76 ; Voir à ce sujet le descriptif général in Tatiana Trankvillitskaïa, *Sous l'œil des instances officielles: la coopération entre peintres français et soviétiques dans l'entre-deux-guerres*, Thèse de doctorat, Université Charles-de-Gaulle – Lille, 2014, p. 160-161.

<sup>38</sup> Au départ, ils avaient lancé un appel à de nombreuses Écoles de formation artistique, or les organisateurs manquaient constamment de fonds pour l'organisation de l'exposition et ne réussissaient

et l'esthétique. Par exemple, la Faculté du Métal exposait une chaise, un lit pliant, une bouilloire de camp, une lanterne<sup>39</sup>. Les objets que David Chterenberg, dans son texte, couvrait d'une aura constructiviste n'étaient en réalité que des objets purement utilitaires, et de ce fait il serait possible de le relier avec les objets créés à l'école du Bauhaus.

Néanmoins, dans le cadre de cette exposition, on pouvait déceler quelques illustrations et quelques projets liés à l'éducation générale et proposés par les étudiants en art : un projet architectural d'une isba de lecture ; une lithographie reproduite dans le catalogue représentant des militaires dans l'une de ces isbas de lecture où ils lisaient la presse et des livres. Dans le catalogue, un article était spécialement consacré aux isbas de lecture. Ces salles étaient en général présentées comme des lieux pour l'enseignement politique et technique, ainsi que pour la propagande, et comme des lieux de rencontre et d'échanges<sup>40</sup>. Le projet architectural du *Vkhoutemas* était cité comme la preuve de la participation de la jeune génération d'artistes à la réflexion sur l'amélioration du mode de vie des paysans et des ouvriers. L'engouement des organisateurs soviétiques pour la participation des *Vkhoutemas* poursuivait également d'autres objectifs. Assez limités financièrement<sup>41</sup>, les organisateurs ne pouvaient pas se permettre de transporter beaucoup « de chefs-d'œuvre d'art décoratif ». La plupart de ces œuvres appartenant aux musées représentait des coûts d'assurance considérables<sup>42</sup>. De même, l'idée principale des organisateurs était de « démontrer les réussites dans le domaine de la production artisanale » d'après-1917 utiles au prolétariat mais aussi commercialisables en Occident<sup>43</sup>. C'est la raison pour laquelle les organisateurs accordaient une place aussi importante aux étudiants. Les Soviétiques jouaient sur l'idée d'un bouillonnement des recherches artistiques en URSS et la section sur la formation artistique apportait une vivacité et une diversité que les organisateurs tenaient beaucoup à mettre en scène.

Malgré la popularisation de l'éducation artistique soviétique à l'étranger, à l'intérieur du pays, cette structure se trouvait en transformation constante. Les *Vkhoutemas* furent transformés en Institut technique d'art et de technique (le *Vkhoutein*) en 1926 et, à partir de 1927, dans le programme de formation, fut intégré un nouveau cursus – l'« Étude du mode de vie et du travail auprès des clubs<sup>44</sup> ». Les artistes devaient être bien associés à la vie quotidienne des ouvriers et des paysans – travailler auprès des clubs ouvriers, décorer les meetings, créer des affiches. Cela faisait déjà partie de leurs engagements éducatifs et politiques. Or, dès 1927, ce mot d'ordre fut institutionnalisé et releva surtout de l'adhésion des artistes à la logique des plans quinquennaux.

---

pas à financer les commandes auprès d'autres écoles de province. RGALI, fonds de l'Académie des sciences artistiques f. 941, op. 15, ed. 20, l. 32-34.

<sup>39</sup> RGALI, fonds du *Vkhoutemas*, f. 621, op. 2, ed. 255, l. 14, Rapport sur les travaux d'étudiants envoyés à l'exposition, s.d.

<sup>40</sup> Ākob Tugendhold, « Isba – Salle de lecture », dans P. Kogan, *Catalogue des œuvres*, op. cit., p. 123-124.

<sup>41</sup> T. Trankvillitskaïa, *Sous l'œil des instances officielles*, op. cit., p. 143.

<sup>42</sup> GA RF, fonds la VOKS, f. 5283, op. 11, ed. khr. 5, l. 40 ob, Conditions de réception et de stockage des objets d'exposition, s.d.

<sup>43</sup> GA RF, fonds de la VOKS, f. 5283, op. 11, ed. khr. 6 (le même document in RGALI f. 941, op. 15, ed. khr. 52), Rapport non signé à propos de la section soviétique, s.d.

<sup>44</sup> V. Kostin, « Glavy iz vosponimanij », op. cit., p. 162.



## Les expositions semi-officielles sur l'éducation générale et artistique « des masses » : l'art prolétarien et l'art enfantin

Le volet concernant l'éducation « des masses » n'arriva que vers la fin des années 1920. En 1925, la création de la Société des relations culturelles avec l'étranger (la VOKS) apporta une nouvelle caractéristique dans ce domaine. Un de ses objectifs était d'organiser des expositions d'information sur les différents aspects du mode de vie en URSS<sup>45</sup>. Dès 1927, en Allemagne, débuta une exposition itinérante sur l'« école du travail », qui circula d'abord dans plusieurs villes allemandes, puis au Danemark, en Lettonie et en Tchécoslovaquie. Selon la théorie pédagogique soviétique, le concept d'« école du travail » était considéré comme la réalisation pratique des idées de Karl Marx sur la connexion de la formation théorique et du travail productif<sup>46</sup>. Il était interprété comme la possibilité de mettre en pratique les savoirs théoriques, mais aussi de prendre connaissance des éléments de base des différents domaines de la production. Ce projet éducatif devint la preuve d'une intention plus large de construire une formation véritablement prolétarienne et un exemple d'éducation, que la VOKS à l'époque tentait d'exporter à l'étranger. Cette exposition était d'une taille assez limitée et n'était composée que de données statistiques et de quelques affiches dans une période peu favorable pour ce concept. Les résultats de l'école du travail furent maigres. La consolidation des projets politiques liés aux plans quinquennaux affecta le domaine éducatif. L'école du travail fut abandonnée et considérée comme « anti-léniniste » et « opportuniste de gauche<sup>47</sup> ». Le rôle de l'idéologie augmenta, des procédures de contrôle sur les programmes éducatifs et sur l'organisation de l'enseignement furent mises en place<sup>48</sup>. Les acquis du nouveau système éducatif mis en place avec le plan quinquennal furent montrés dans de nombreuses expositions mobiles qui circulèrent en Europe et aux États-Unis entre 1930 et 1934<sup>49</sup>. Dans le projet de l'exposition mobile de 1933 intitulée « *Les Lumières populaires* » (*Narodnoe Prosvechtchenie*) et destinée à la France, l'Angleterre, la Tchécoslovaquie et les États-Unis, apparaissait clairement la volonté d'illustrer les résultats du plan quinquennal dans « le domaine de la révolution culturelle », et, surtout, de la lutte contre l'analphabétisme<sup>50</sup>. Les organisateurs mettaient l'accent sur « la lutte pour l'apprentissage dans les sciences », les bases méthodologiques de l'enseignement secondaire pour la formation des professeurs des écoles et leur position dans la société soviétique. Les réussites de la transformation de l'éducation permettaient de donner de la visibilité à ce sujet à travers les visites organisées des écoles<sup>51</sup> et les publications sur le système éducatif soviétique par les étrangers ayant visité l'URSS. La formation artistique

<sup>45</sup> Voir à ce sujet une description générale dans « Les expositions », dans J.-F. Fayet, *VOKS, Le laboratoire helvétique*, op. cit., p. 471-493.

<sup>46</sup> « École du travail », dans W. Berelowitch, *La soviétisation de l'école russe : 1917-1931*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 60-68 ; *Programmes officiels de l'enseignement dans la république des Soviets*, Paris, Ed. de l'internationale de Travailleurs de l'enseignement, 1926, p. 12-13.

<sup>47</sup> W. Berelowitch, *La soviétisation de l'école russe*, op. cit., p. 68.

<sup>48</sup> Elena A. Âlozina, *Pervaâ sovetskaâ reforma školy 1917-1931 gg: problemy, rešenija, opyt*, Rostov-na-Donu, Rostovskij universitet, 2006, p. 94.

<sup>49</sup> Archives d'État de la Fédération de Russie (GARF), fonds de la VOKS f. 5283, op. 11, ed. 77, listes des expositions organisées à l'étranger.

<sup>50</sup> GARF, f. 5283, op. 2, ed. 113, l. 3, programme des expositions pour 1933.

<sup>51</sup> Michael David-Fox, *Showcasing the Great Experiment : Cultural Diplomacy and Western Visitors to Soviet Union, 1921-1941*, New-York ; Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 114.

n'était pas intégrée dans ces analyses, sauf pour quelques affiches qui servaient de décor pour les expositions à l'étranger et pour la production artistique des enfants. Cette absence d'intérêt était liée au fait que les Soviétiques avaient échoué à créer un art proprement prolétaire.

**« Pour galvaniser la jeune école russe un art prolétarien est né<sup>52</sup> »**

La période de la fin des années 1920 fut très propice à la réflexion internationale sur l'art prolétaire. En 1928, la « première exposition prolétarienne artistique et artisanale » fut organisée à la Bellevilloise<sup>53</sup>, considérée comme le « fleuron de la coopération communiste<sup>54</sup> ». En 1929, lorsqu'ils imaginaient une deuxième exposition, les organisateurs (la coopération des travailleurs de la Bellevilloise) invitèrent à nouveau l'URSS. Les objectifs de l'exposition étaient, selon le rapport qui a été rédigé en URSS à ce sujet, les suivants :

« [...] développer le goût artistique des travailleurs, qui pour la plupart se trouvent sous l'influence nuisible de l'art bourgeois. Déterminer le caractère social de la coopération révolutionnaire pour élargir son influence. Exercer une influence « révolutionniste » (*revolioutsioniziruiouchtchee*) sur le public ouvrier, en lui montrant des œuvres de bons artistes [...]»<sup>55</sup>.

Ainsi revenait l'idée de l'éducation de l'ouvrier par l'art. L'exposition eut lieu, mais il existe peu de sources disponibles à ce sujet. La section soviétique fut envoyée en France avec plusieurs semaines de retard. Aussi est-il difficile de comprendre si elle était intégrée à l'ensemble de l'exposition. Néanmoins, il est très instructif d'analyser le processus de mise en place de la section soviétique. À la différence des expositions d'art plastique, les responsables n'invitèrent pas des peintres de renommée, mais ils firent appel, par le biais de la presse, à des associations d'artistes amateurs partout en URSS. Les associations d'artistes professionnels devaient, selon les organisateurs, participer indépendamment de toute institution, à « l'étude du visiteur ouvrier » – l'étude des visites des musées et des expositions d'art par les travailleurs ou ouvriers ; le décor du quotidien ; des esquisses et des maquettes théâtrales. Soixante-dix organisations répondirent à l'appel – surtout des syndicats professionnels et quelques artistes amateurs. Au total, trois cents œuvres furent rassemblées. Au niveau institutionnel, il n'y avait pas d'intérêt pour ce sujet en URSS. Le Comité principal d'éducation politique auprès du Narkompros de RSFSR (le Glavpolitprosvet), très actif au début des années 1920<sup>56</sup>, ne répondit pas à l'appel, annulant ainsi la représentation des isbas de lecture. De même, le travail des artistes

<sup>52</sup> Georges Annenkov, André Salmon, *Art russe moderne*, Paris, Éditions Laville, 1928, p. 15. Le critique d'art André Salmon aborde le sujet de l'art russe en URSS en le liant d'une manière machinale à l'art prolétarien sans jamais véritablement aborder ce sujet.

<sup>53</sup> Cela coïncide avec la période où la Bellevilloise passa sous la direction des communistes et la coopérative s'ouvrit à de nouvelles activités artistiques et scientifiques. Voir à ce sujet : Christiane Demeulenaere-Douyère, « Des sardines Suzette au Château d'Automne : les œuvres sociales de la Bellevilloise », dans Jean-Jacques Meusy, Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *La Bellevilloise (1877-1939)*, op. cit., p. 139-160.

<sup>54</sup> Danielle Tartakowsky, « La « forteresse coopérative » : La Bellevilloise des années vingt », dans Jean-Jacques Meusy, Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *La Bellevilloise (1877-1939) : une page de l'histoire de la coopération et du mouvement ouvrier français*, Paris, Créaphis, 2001, p. 76.

<sup>55</sup> GARF, f. 5283, op. 7, ed. 23, compte rendu du projet de l'exposition du 28/08/1929.

<sup>56</sup> Il tenta d'intégrer l'organisation de la section soviétique à l'exposition de Venise en 1924 et surtout participa activement à l'organisation de deux expositions à Paris en 1925 : la section soviétique à l'exposition internationale et au *Salon d'Araignée*. À ce propos, voir également A. Sumpf, *Bolcheviks en campagne*, op. cit., p. 28-42.

professionnels dans le domaine du décor des clubs ouvriers et de « l'étude du visiteur ouvrier » n'était pas représenté<sup>57</sup>. Malgré cela, le discours que produisaient les organisateurs soviétiques sur le sujet continuait à mettre en avant des objectifs d'éducation « des masses » par l'art :

« Depuis 12 ans, les Conseils professionnels œuvrent pour la formation et l'éducation en art plastique des masses ouvrières. Ils ont fait apparaître l'aspiration de ces dernières pour un travail d'amateur créatif [...]. Grâce à cela, les clubs [ouvriers] ont créé un réseau des collectifs d'art plastique dans lesquels sont acquises [...] des compétences en art plastique pour agir sur l'ensemble des participants du club (*clubnaïa massa*) [...] [ et où] on peut se familiariser et étudier l'état actuel de l'art plastique et des monuments des époques précédentes par le biais d'excursions et de visites d'expositions, de musées, de conférences et de discussions<sup>58</sup>. »

Ainsi, la formation à l'art plastique devint l'un des symboles de la révolution culturelle, une porte d'entrée au stade supérieur de la culture pour les « masses ouvrières ». Les auteurs sous-entendaient l'art plastique figuratif et réaliste, ils ne pensaient pas à l'avant-garde constructiviste. Surtout, ils insistaient sur le respect pour l'héritage culturel en opposition au discours du milieu des années 1920 où les combattants pour la culture prolétarienne revendiquaient l'abandon total de l'héritage et des traditions<sup>59</sup>. Vers le début des années 1930, les « soldats de la culture » luttèrent contre l'analphabétisme et pour l'épanouissement culturel des ouvriers et des paysans à l'aide de cet héritage<sup>60</sup>.

### **L'art enfantin, la preuve d'un désengagement engagé**

La relation des organisateurs soviétiques des expositions à l'étranger avec les artistes-amateurs était ambivalente. D'un côté, ils souhaitaient montrer, en soutenant ces artistes, que l'art était désormais accessible au prolétariat et ainsi prouver le succès du projet politique initial. De l'autre, ils recherchaient des œuvres de très bonne qualité, alors que la plupart de ces artistes manquaient de matériel de qualité et de formation professionnelle dans le domaine. Dans le cadre de ces thématiques, les autorités privilégiaient principalement les œuvres d'art populaire produites par des artisans bien formés ou encore l'art enfantin.

À partir de 1927, l'art enfantin est exposé dans de nombreux pays, surtout extra-européens. Souvent, l'art enfantin fait partie des expositions de livres, comme c'est le cas à Berlin en 1930<sup>61</sup>. Dans les années 1930, partout dans le monde se manifestait un intérêt grandissant pour la production artistique des enfants<sup>62</sup>. Ce type d'exposition n'était pas cher, n'exigeait pas de dépenses pour l'assurance des œuvres et participait pleinement à une propagande sur plusieurs niveaux. D'abord, ces expositions témoignaient des innovations éducatives par l'art. Ainsi en 1934, à Moscou, eut lieu l'exposition internationale du dessin d'enfant, dont un compte rendu fut donné par

<sup>57</sup> GA RF, fonds du CK RABIS, f. 5508, op. 1, ed. 1601, l. 4-6, Protocole N° 3 de la réunion de la commission pour l'organisation de l'exposition à Paris, 13/03/1930.

<sup>58</sup> *Ibid.*, l. 36-37 Lettre en russe adressée au Comité d'organisation de l'exposition à Paris, s.a., s.d.

<sup>59</sup> I. M. Bibikova, *Hudožestvennaâ žizn' Sovetskoj Rossii. 1917-1932*, op. cit., p. 25-26.

<sup>60</sup> Alfred Kurella, *La révolution culturelle: les conditions préalables et les premiers pas d'une culture socialiste de masse en Union Soviétique*, Paris, Bureau d'éditions, 1931, p. 68.

<sup>61</sup> GA RF, f. 5283, op. 11, ed. 77, La liste des expositions.

<sup>62</sup> La section soviétique d'art enfantin fut organisée à l'exposition internationale du dessin d'enfant à Londres et à New York en 1934, GA RF, f. 5283, op. 11, ed. 474, l. 23 ; à Pittsburgh en 1935, *Ibid.*, l. 293.

l'écrivain Henri Barbusse (1873-1935) sous forme d'entretien avec Galina Labounskaïa (1893-1970)<sup>63</sup>. Elle présentait ainsi la formation artistique des enfants :

« [...] la formation de la conception du monde de l'enfant, la possibilité qu'il a de réagir, sous une forme créatrice émotionnelle, par les procédés de l'art plastique, aux phénomènes et événements qui l'entourent<sup>64</sup> [...] d'une part, nous maintenons nos petits en contact permanent avec la réalité et, d'autre part nous ne les orientons jamais vers l'objectif<sup>65</sup>. »

Elle souhaitait défendre la liberté et la spontanéité de la création artistique enfantine. Cet exemple s'opposait à la formation artistique des « masses », qui étaient obligées de se former à la culture et à un héritage artistique pour créer. Néanmoins, plus loin dans le texte, elle se contredisait au sujet de l'absence d'objectif, puisque les thèmes étaient en fait bien définis : « les funérailles de Lénine », « l'assaut des tracteurs », « la construction », « les travaux de l'usine ».

De même, l'exposition de dessins soviétiques en France en 1935 était une manière de faire la propagande de l'éducation générale et artistique en URSS, mais surtout elle démontrait que l'art enfantin épousait naturellement le réalisme socialiste<sup>66</sup>. Galina Labounskaïa faisait partie du jury pour cette exposition et parmi les participants se trouvaient quelques jeunes artistes issus de familles d'artistes qui n'étaient plus des enfants. Par exemple, Nikita Favorskiï était le fils du graveur de renommée Vladimir Favorskiï et, en 1935, il avait déjà 20 ans<sup>67</sup>. Cette production artistique « désintéressée<sup>68</sup> » permit de créer un nouveau moyen de faire de la propagande sur l'éducation des enfants et sur l'état d'avancement des différents projets politiques.

## **Conclusion : de l'éducation par l'art à l'art pour les masses**

Les projets dits de « l'art pour l'éducation » et de « l'éducation par l'art » gagnèrent en visibilité dans les projets de la section soviétique à l'exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne à Paris en 1937. L'art n'était plus un objet de coopération et de rapprochement international, mais une illustration de l'accomplissement des projets menés depuis la fin des années 1920. La devise « l'art pour les masses » était incontournable, surtout pour illustrer la bonne intégration des artistes dans la vie quotidienne de la population soviétique. L'objectif des organisateurs était de montrer que le mot d'ordre de Lénine était réalisé :

<sup>63</sup> Elle était une scientifique soviétique, éducatrice et artiste, qui après 1931 fut responsable du département des Beaux-Arts auprès de la Maison centrale de l'éducation artistique des enfants du *Narkompros* de la RSFSR.

<sup>64</sup> Louis Clavel, Henri Barbusse, *Quelques aspects de la vie culturelle en URSS*, Paris, Bureau d'édition, 1935, p. 60.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>66</sup> Voir à ce sujet l'analyse de T. Trankvillitskaïa, *Sous l'œil des instances officielles*, op. cit., p. 377-379. L'auteure rapporte que l'exposition a été précisément préparée, le choix des œuvres fut très soigneux et déterminé par les thématiques principales des plans quinquennaux et la méthode du réalisme socialiste. Elle donne quelques extraits du discours tenu par les organisateurs qui font écho aux propos tenus par G. Labounskaïa lors de son entretien avec H. Barbusse.

<sup>67</sup> GA RF, f. 5283, op. 11, ed. 497, Le projet de texte pour le catalogue de l'exposition et la liste des participants. Ces aspects ne sont pas cités par T. Trankvillitskaïa dans son analyse.

<sup>68</sup> À cette époque, existait l'idée d'une relation naturelle entre l'enfant et l'expression artistique. L'enfant ne se considérait pas et n'était pas considéré comme artiste et privilégiait plus le processus de la création que son résultat.

« L'art appartient au peuple. L'art doit pénétrer par ses racines dans les profondeurs des masses laborieuses. Il doit être à la portée des masses et aimé par les masses<sup>69</sup>. »

Ainsi l'art, de nouveau, mettait-il en valeur les réussites des plans quinquennaux. Il servait d'éducateur des masses et de levier d'acculturation pour les classes ouvrières et paysannes. Sa représentation était soumise à des logiques politiques très définies et encadrées par les autorités. Néanmoins, les « masses » ouvrières et paysannes restaient toujours dans une position subordonnée et n'étaient jamais de véritables producteurs et créateurs.

## Bibliographie

- Âlozina Elena A., *Pervaâ sovetskaâ reforma školy 1917-1931 gg: problemy, rešenja, opyt*, Rostov-na-Donu, Rostovskij universitet, 2006.
- Anisimov Grigorij A., *Naedine s sovet'û: Cbornik statej sovremennyh iskusstvovedov. Kostinskie čteniâ.*, Moskva, Musaget, 2002.
- Âvorskaâ Nina V., *Istoriâ Gosudarstvennogo muzeâ novogo zapadnogo iskusstva. Moskva 1918-1948*, GMI im. A S. Puškin., Moskva, 2012.
- Berelowitch Wladimir, *La soviétisation de l'école russe : 1917-1931*, Lausanne, Pays multiples, l'Âge d'homme, 1990.
- Berelowitch Wladimir, Gervereau Laurent, *Russie-URSS (1914-1991) : changement de regards*, Nanterre, BDIC, 1991.
- Bibikova I. M. (ed.), *Hudožestvennaâ žizn' Sovetskoj Rossii. 1917-1932 : sobytiâ, fakty, kommentarii, sbornik materialov i dokumentov*, Moskva, Galart, 2010.
- David-Fox Michael, *Showcasing the Great Experiment : Cultural Diplomacy and Western Visitors to Soviet Union, 1921-1941*, New-York ; Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Fayet Jean-François, *VOKS, Le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres*, Georg., Chêne-Bourg, 2014.
- Han-Magomedov Selim O., *Vhutemas : Moscou 1920-1930*, traduit par Joëlle Aubert-Yong, Nikita Krivochéine et Jean-Claude Marcadé, Paris, Éd. du Regard, 1990.
- Manin Vitalij S., *Iskusstvo i vlast': bor'ba tečenij v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve 1917-1941 godov*, Sankt-Peterburg, Avrora, 2008.
- Trankvillitskaïa Tatiana, *Sous l'œil des instances officielles : la coopération entre peintres français et soviétiques dans l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat, Université Charles-de-Gaulle – Lille, 2014.

<sup>69</sup> GARF, fonds de la section soviétique à l'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne à Paris en 1937, f. 9499, op. 1, ed. 52, *Livre d'Or de l'exposition*, p. 504.