

Comment exposer l'art soviétique? Autour de l'exposition « Rouge, Art et utopie au pays des Soviets »

Grand Palais, Paris, 20 mars – 1^{er} juillet 2019

Rachel Mazuy



Si de nombreux colloques sont venus émailler les commémorations des Révolutions de 1917, il n'en a pas été de même pour la production éditoriale française qui s'est souvent contentée de rééditions. C'est encore plus vrai si on compare Londres et Paris sur le terrain des expositions commémoratives.

Les expositions commémoratives des Révolutions de 1917 à Londres et à Paris

Quelques expositions en lien direct avec les commémorations révolutionnaires ont eu lieu à Paris en 2017. On pense d'abord et avant tout à l'excellente exposition « Et 1917 devient Révolution » (18 octobre 2017 – 18 février 2018), orchestrée par des historiens et des conservateurs de la BDIC-La Contemporaine au musée des Invalides¹ ou à la petite exposition sur « l'Architecture de l'avant-garde russe » organisée au musée des Beaux-Arts de Paris². On peut aussi citer, pour la région parisienne, les deux expositions liées au patrimoine du mouvement ouvrier : celle montée au musée de l'Histoire vivante de Montreuil et celle organisée au siège du PCF, place du Colonel-Fabien³.

¹ La grande exposition « Icônes de l'art moderne autour de la collection Chtchoukine » à la Fondation Louis Vuitton, en 2016-2017, a montré des artistes soviétiques, mais son objet n'était pas commémoratif. De même, « *Kolletksia* » montée au Centre Pompidou en 2016-2017 autour de la donation Potanine et d'autres dons récents n'était pas présentée comme liée avec les commémorations.

² Du 20 octobre 2017 au 19 janvier 2018.

³ « Les Révolutions russes vues de France 1917-1967 », exposition au musée de l'Histoire vivante de Montreuil, du 29 avril au 31 décembre 2017. Le musée avait également monté une seconde exposition sur « L'histoire des soldats russes en France et la mutinerie du camp de la Courtine ». « Sur les murs du fil rouge d'Octobre », exposition du 12 octobre au 4 novembre d'affiches sur la révolution soviétique organisée à l'espace Niemeyer (place du Colonel-Fabien) « à l'occasion du centenaire de la révolution d'octobre 1917 », à l'initiative du Parti communiste français en partenariat avec la Fondation *Gabriel Péri*, les *Cahiers d'histoire*, Espaces Marx, Cause commune, le Centre international de recherche sur l'imagerie politique (CIRIP).

Il y a bien sûr eu des expositions en régions, ou des petites expositions organisées par les bibliothèques comme celle de la bibliothèque Marguerite-Yourcenar présentant [sic] le périodique de l'association des Amis de l'Union soviétique, *Russie d'aujourd'hui* (1933-1939), comme le *Paris-Match* du communisme (3 au 31 octobre 2017). L'Inalco a également monté une exposition autour du pavillon soviétique de l'exposition universelle de 1937, en lien avec le colloque sur le même thème organisé le 1^{er} octobre 2017 à la Maison des Métallos : exposition dans la Galerie de l'Inalco « La naissance d'un patrimoine soviétique

Mais le bilan n'a rien de comparable avec les expositions organisées, par exemple, par de grandes institutions britanniques à Londres tout au long de l'année 2017⁴. La grande exposition de la Royal Academy of Art, celles de la Tate Modern, celle du Design Museum, ou celle de la British Library⁵ ont rythmé l'année 2017. La même année, les ventes russes organisées en juin et en novembre par les maisons de vente Sotheby's, Christie's et Bonhams, ainsi que la maison McDougall spécialisée dans l'art russe, ont également témoigné de l'importance de Londres sur le marché de l'art russe (pris au sens large)⁶.

Mais c'est donc avec près de deux ans de délai que les grandes institutions muséales françaises « se mettent au Rouge » ! Après l'exposition sur l'École de Vitebsk⁷, les équipes du Centre Pompidou ont en effet investi l'espace du Grand Palais pour orchestrer une imposante exposition sur l'art soviétique des toutes premières années révolutionnaires à la mort de Staline.

Ce n'est sans doute pas un hasard si le Centre Pompidou est à la manœuvre. Ses équipes avaient en effet monté le dernier volet du triptyque des grandes expositions internationales avec l'exposition « Paris-Moscou. 1900-1930 » en 1979, et ce sont aussi les équipes dirigées par Nicolas Liucci-Goutnikov qui ont mis en place l'exposition « *Kollektzia ! Art contemporain en URSS et en Russie. 1950-2000* » en 2016-2017.

Des œuvres majeures et la découverte d'artistes soviétiques

Ce « retard » nous permet de voir ou de revoir des œuvres exposées à Londres qui semblent effectivement incontournables, comme le tableau de Boris Koustodiev, *Le Bolchevik*, datant de 1920 (Galerie Trétiakov), ou la magnifique *Fantaisie* de Kouzma Petrov-Vodkine (1925), dont le cavalier sur un cheval rouge semble significativement regarder vers l'arrière plutôt que vers l'avant. On trouve aussi le troublant *Portrait de J. V. Staline* de Grigori Roublev (1935), que l'artiste a toujours caché (Galerie Trétiakov)⁸.

Mais, comme le fait remarquer Philippe Dagen dans *Le Monde*⁹, ce décalage permet

en France : une archéologie du Pavillon de l'URSS de l'Expo 37 », du 6 octobre au 5 novembre 2017.

⁴ En dehors de l'exposition de La Contemporaine/BDIC, envisageant les Révolutions russes de 1917, la majorité des expositions françaises liées aux commémorations ont eu lieu durant l'automne 2017 et sur de courtes périodes.

⁵ *Revolution : Russian Art 1917-1932*, Exposition de la Royal Academy of Art, du 11 février au 17 avril 2017.

Imagine Moscow, exposition au Design Museum du 15 mars au 4 juin 2017, « Les designers et les architectes des années vingt et du début des années trente ».

Témoignant de la richesse des collections de la British Library, l'exposition *Russian Revolution : Hope, Tragedy, Myths* prit le relais du 28 avril au 29 août 2017.

Enfin, durant l'automne et l'hiver 2017-2018, en se fondant en partie sur le legs (2016) du collectionneur et graphiste David King (1943-2016), l'exposition « Red star over Russia. A revolution in visual culture 1905-1955 » eut lieu à la Tate Modern, du 8 novembre 2017 au 18 février 2018. Elle était couplée avec l'exposition intitulée « Ilya et Emila Kabakov. Not everyone will be taken into the Future » (18 octobre 2017 – 28 janvier 2018).

⁶ On enregistre une vente record de 38 millions de livres pour l'ensemble des « ventes russes » de novembre 2017.

⁷ « Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde Russe À Vitebsk (1918-1922) », du 28 mars au 16 juillet 2018.

⁸ Il est reproduit en partie sur le ticket d'entrée de l'exposition.

⁹ Philippe Dagen, « À Londres et à Paris, une passion trouble pour l'art soviétique », *Le Monde*, 21 mars 2019.

aussi d'admirer des œuvres majeures dont certaines sortent rarement des musées russes. On peut citer par exemple l'impressionnant tableau de Alexandre Deneïka, *Sur le chantier de construction de nouveaux ateliers* (1926), ou *La Nouvelle Moscou* (1937), un grand format de Iouri Pimenov, autre membre de l'OST (Société des artistes de chevalet), tous deux conservés à la Galerie Trétiakov¹⁰.

Le deuxième grand mérite de l'exposition est en effet de mettre en lumière des artistes encore peu connus du public français, comme ceux de la Société des artistes du Chevalet, à qui une salle est en partie dédiée¹¹ et que l'on retrouve par la suite au deuxième étage du parcours de l'exposition.

Le visiteur venu voir surtout des créations d'artistes mondialement connus, comme Malévitch ou El Lissitzky¹², risque d'être un peu déçu. Ces artistes, dont les œuvres étaient très présentes dans l'exposition du Centre Pompidou consacrée à l'avant-garde russe à Vitebsk, ont été ici replacés dans un contexte artistique plus large où dès les années 1920 ils étaient en fait minoritaires.

La diversité artistique et l'effervescence des années vingt

Tout en insistant sur les constructivistes (Rodtchenko, Tatline, Klucis, Stepanova), l'exposition présentée au Grand Palais met en valeur la diversité des courants artistiques des années 1920, dont plusieurs s'inscrivent dans des traditions esthétiques pré-révolutionnaires. Nombreux sont les artistes à entrer dans la Société des artistes de la Russie révolutionnaire (AKhRR), créée en 1922 et dissoute en 1932 lors de la création de l'Union des artistes¹³ - l'AKhRR regroupe aussi bien des peintres ambulants (Sergueï Malioutine, *Lénine sur son lit de mort*, 1925) ou ceux issus du *Monde de l'art* - *Mir Isskoutsvo* (Boris Koustodiev). L'exposition montre ainsi que la peinture figurative restait majoritaire, en dépit des expériences des constructivistes et des autres courants d'art abstrait (suprématisme, rayonnisme...). Le premier étage de l'exposition montre également les dialogues entretenus avec l'art occidental, notamment à travers la petite salle consacrée aux artistes allemands (Otto Nagel, George Grosz).

L'un des autres atouts de l'exposition « Rouge » est le croisement de multiples vecteurs artistiques, au-delà de la peinture, en éclairant ainsi l'intense mobilisation de tous les arts : le cinéma avec des extraits de films très judicieusement choisis par Valérie Pozner ; une reconstitution du mobilier du pavillon soviétique de l'exposition des arts décoratifs à Paris¹⁴ ; les tissus de Varvara Stepanova ou de Vera Lotonina ; la

¹⁰ L'OST (fondée à Moscou en 1924 et qui disparaît en 1932) regroupe de jeunes artistes diplômés des Vhoutein (Instituts supérieurs d'art et de technique) qui s'opposent aux constructivistes dans les années 1920, et qui vont ensuite poursuivre leurs activités dans les nouvelles unions (Deneïka, Pimenov, David Chterenberg, Alexandre Labas, Alexandre Tycler, Piotr Williams...). À ce sujet, on peut lire l'article de Cécile Pichon-Bonin dans le catalogue de l'exposition (Cécile Pichon-Bonin, « Le renouveau de la figuration en Russie soviétique : la Société des artistes du chevalet », dans catalogue d'exposition, *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019, p. 179-186) ainsi que sa thèse publiée aux Presses du Réel en 2013 (*Peinture et politique en URSS : l'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet, 1917-1941*).

¹¹ La salle 6 est intitulée « Une nouvelle figuration ».

¹² De manière révélatrice, une œuvre de Malévitch (*Deux paysannes*) proposée à la vente à New York le 15 mai 2019 faisait partie d'une vente « Impressionnisme et art moderne », et non d'une vente d'art russe.

¹³ Faina Balakhovskaya, « L'AKhRR (Association des Artistes de la Russie révolutionnaire) », dans *Rouge...*, op. cit., p. 163-165.

¹⁴ Le mobilier avait été offert aux « camarades français » mais a été détruit en 1967 pour faire place au

photographie de Rodtchenko ; des dessins, maquettes et photographies d'œuvres architecturales ; les périodiques (*LEF*, *L'URSS en construction* notamment) ; les affiches, la porcelaine ; les maquettes des décors de pièces de théâtre de Sergueï Trétiakov ou de Vselovod Meyerhold. Un extraordinaire foisonnement, où seule peut-être l'illustration pour la jeunesse a été laissée de côté, et avec elle l'investissement d'artistes comme El Lissitzky, Vladimir Konachevitch, ou Vladimir Lebedev¹⁵.

Au-delà de cette effervescence artistique des années 1920, l'exposition française prend le pari d'évoquer aussi l'art soviétique des années 1930 au début des années 1950. Elle pose ainsi en d'autres termes la question de ce qu'on appelle communément le « réalisme socialiste ».

Quel rapport entre les années 1920 et 1930 ?

On le sait, à partir des années 1930 en URSS, le déclin de l'abstraction, qui s'était dans les années 1920 conjugué à l'émigration d'artistes comme Vassily Kandinsky, Mikhaïl Larionov et Natalia Goncharova¹⁶, prend une tournure radicale puisque la non-figuration est totalement prohibée. Il convient cependant de ne pas oublier que ce déclin n'est pas spécifique à la Russie soviétique des années 1920, le retour du réalisme se faisant dans l'Europe toute entière¹⁷.

La richesse de cette exposition et le choix des œuvres ne déçoivent donc absolument pas. Cependant, on peut s'interroger sur la pertinence de l'organisation générale et sur la dichotomie du propos entre ses deux étages. Une dichotomie d'ailleurs parfaitement mise en scène dans l'espace du Grand Palais dont le style architectural se prête paradoxalement très bien à cette orchestration.

Les salles du premier niveau ouvrant sur les années 1920 sont en effet majoritairement associées au dynamisme, à l'énergie de la couleur rouge, celles du second niveau correspondent de toute évidence à « une chape de plomb » stalinienne qui s'est abattue sur les arts dans les années 1930. L'ombre tutélaire de Staline accompagne d'ailleurs la montée de l'escalier (on fait face à une reproduction géante en noir et blanc d'une oeuvre de Gustav Klucis) et nous fait entrer dans des salles plus sombres, où des extraits de films sont projetés. La toute dernière salle, fermant l'exposition et dédiée au culte stalinien de la personnalité, est elle aussi largement plongée dans la pénombre¹⁸.

Les premiers textes ouvrant ces salles sont clairs. Ils donnent le sentiment qu'au dynamisme des années post-révolutionnaires avec ses spectacles festifs de masse, ses trains d'agit-prop mobilisant poètes et plasticiens, suivi par le foisonnement artistique des années 1920 patronné par le commissaire du peuple à l'instruction publique Anatoli Lounatcharski¹⁹, à la liberté de la NEP, etc. s'opposerait le « réalisme socialiste » de la période stalinienne marqué uniquement par des productions

nouveau siège du PCF. Jean-Louis, Cohen, « La participation de l'URSS à l'espace des arts décoratifs de Paris, 1925 », dans *Rouge...*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵ À ce sujet, on peut voir le dossier coordonné par Jérôme Bazin, Cécile Pichon-Bonin, Anastasia Simoniello « Image, éducation et communisme, années 1920-années 1930 », *HistoirePolitique*, n° 33, septembre-décembre 2017.

¹⁶ À ce sujet, on peut mentionner la rétrospective organisée par la Tate Modern du 6 juin au 8 septembre 2019.

¹⁷ Cf. l'exposition organisée au Centre Pompidou : « Les Réalismes : entre révolution et réaction, 1919-1939 », 17 décembre 1980 – 20 avril 1981.

¹⁸ C'est sans doute aussi pour mieux mettre en valeur les projections d'extraits de film, il est vrai.

¹⁹ De 1917 à 1929.

pompières et académiques et ses sujets imposés.

Les différentes salles du second étage illustrent d'ailleurs l'opposition entre, d'une part, la mythification et l'instrumentalisation de l'histoire personnalisées par le culte de la personnalité de Staline, la fascination d'une Internationale des arts et une « utopie du réel » (« La vie est devenue meilleure, la vie est devenue plus joyeuse²⁰ »), et, d'autre part, une réalité qui est celle du Goulag et des purges où ont péri tant d'artistes comme Klucis ou Meyerhold (la salle 7 a pour thème « Les ennemis de classe et les ennemis du peuple » avec les photographies du chantier du Belomorkanal érigé lui aussi en vecteur de la propagande²¹).

Cette vision d'un État totalitaire, propagandiste et répressif imposant unilatéralement un art réaliste socialiste aux artistes, est celle relayée par une partie des panneaux d'ouverture des salles de l'exposition dont les textes sont repris dans le livret proposé au public. C'est aussi encore plus clairement la représentation qui sous-tend le dossier pédagogique diffusé par la Réunion des musées nationaux (RMN) à destination des enseignants et des relais associatifs²². Or, de nombreux historiens ont, depuis les années 1970, travaillé à proposer une vision nuancée et complexifiée de cette période. Si dans les salles consacrées aux années 1920, on note la présence d'approches historiographiques récentes (les travaux d'Emilia Koustova sur les fêtes révolutionnaires²³ notamment), c'est moins le cas dans les salles couvrant la « période stalinienne ».

Un « réalisme socialiste » ?

En lisant certains des articles du catalogue, on peut donc avoir une impression contradictoire. Ainsi Valérie Pozner, dans son article explicitement intitulé « Quelques idées reçues sur le cinéma soviétique qu'il serait bon de réviser », montre que les attaques contre l'avant-garde au nom du réalisme, les critiques portant sur le montage, ou celles sur la mise en scène qui ne suit pas le point de vue du personnage, apparaissent dès les années 1920. Pour elle, « la diversité des genres, des références et des styles en présence laisse même douter de l'intérêt de conserver la notion de réalisme socialiste pour appréhender la production soviétique à partir des années 1930 ». Le vocable servirait plus de terme générique pour dénigrer des œuvres

²⁰ Phrase issue d'un discours prononcé par Staline à la première conférence des stakhanovistes de l'URSS en 1935, qui est rapidement devenue un slogan.

²¹ Sur le chantier du canal de la Volga à la mer Blanche construits par les « zeks » (terme russe désignant les prisonniers du Goulag) et ses représentations artistiques et littéraires, cf. Natalia Milovzorova, « Belomorkanal », dans *Rouge...*, *op. cit.*, p. 196.

²² « Le réalisme socialiste. Les bolchéviques soutiennent dans un premier temps les artistes d'avant-garde. Peu à peu, l'État soviétique va exercer une pression par un programme ou par son éventuelle censure. Le pluralisme artistique des années 1920 va cesser. Après l'arrivée au pouvoir de Staline, en 1929, le réalisme socialiste s'imposera. L'Union soviétique se ferme alors aux influences étrangères. Puis, en 1934, au congrès de l'Union des écrivains, Maxime Gorki énonce le canon du « réalisme socialiste ». Andreï Jdanov, secrétaire général du Parti (1896-1948), collaborateur de Staline est chargé de faire appliquer ce programme à tous les domaines de création. Il faut désormais imiter la réalité quotidienne, l'art doit renoncer à la créativité, se limiter à l'approche figurative et choisir pour sujet le peuple laborieux. Les toiles évoquent les valeurs du sport, de l'industrie et de la technologie et du monde militaire. En fait, ces images proposent une réalité idéalisée et promettent un monde meilleur. L'art massivement diffusé dérive vers un académisme fade destiné à la glorification du régime, qui va jusqu'à la réécriture de l'histoire, entre fiction et mythologie », dans « Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Dossier pédagogique à destination des enseignants et des relais associatifs », p. 11.

²³ Cf. Gianni Haver, Jean-François Fayet, Valérie Gorin et Emilia Koustova (dir.), *Le Spectacle de la Révolution. La culture visuelle des commémorations d'Octobre*, Lausanne, Antipodes, 2017.

dans la presse ou dans les institutions, qu'il ne répondrait à une définition précise²⁴. Même volonté de nuances chez Cécile Pichon-Bonin, qui introduit son article sur « Le réalisme socialiste en peinture : éléments de définition²⁵ » par ces propos : « On a coutume de penser que le réalisme socialiste serait le style obligatoire de l'art officiel soviétique. Il se résumerait, en peinture, aux portraits de leaders politiques et à des tableaux d'histoire monumentaux, représentés dans une forme pompière, figée dès 1932, et se délitant progressivement à partir des années 1980. Le système culturel soviétique reposerait sur l'opposition entre deux catégories d'artistes : les créateurs reconnus et les dissidents. L'art serait ainsi totalement soumis au politique. » Cécile Pichon-Bonin rappelle aussi que, dès les années 1920, s'exprime la volonté de peindre la « réalité soviétique » et que les injonctions à faire de l'art politisé sont une constante de l'art soviétique avec des périodes de pression alternant avec des périodes d'ouverture sur toute l'ère soviétique²⁶. Elle défend aussi l'idée que la définition des thèmes à aborder ne va pas de soi, qu'elle est discutée en interne au sein de l'Union des artistes, et même publiquement dans des revues (*Iskoutssvo*).

Des thématiques et des influences esthétiques multiples, qui invitent à questionner le « réalisme »

Elle relève également les difficultés liées à la définition du réalisme socialiste du point de vue esthétique. Paradoxalement, c'est d'ailleurs une idée que les toiles exposées dans l'exposition « Rouge » montrent malgré tout. Loin de la conception généralement admise d'un retour à la seule esthétique des peintres ambulants qui serviraient de « modèle autorisé » par le pouvoir, les influences de ce réalisme sont en effet multiples. Ainsi, « tout au long des années trente s'opposent les héritiers du réalisme russe de la fin du XIX^e siècle et les tenants de l'art occidental, principalement français, impressionnistes et postimpressionnistes, parfaitement connu en Russie notamment grâce aux collections Chtouchkine et Morozov²⁷ ». Ce dont témoigne d'ailleurs parfaitement une toile influencée par l'impressionnisme comme *La Nouvelle Moscou* de Iouri Pimenov qui combine aussi des accents américains avec sa femme au volant d'une décapotable (1937, Galerie Trétiakov)²⁸. Condamné en 1939, l'impressionnisme revient à la fin de la Seconde Guerre mondiale, notamment à travers le travail d'un Arkadi Plastov, venant d'une famille de peintres d'icônes (cependant absent de l'exposition²⁹). On pourrait aussi parler du *Dirigeable* de Vassily Kouptsov (1932-1933), très inspiré du futurisme.

Au-delà de cette question du discours introduisant aux salles d'exposition du deuxième étage reprenant une antienne dominante sur la période 1930-1950, on peut aussi regretter que l'exposition ne se soit pas davantage penchée sur les « conditions de

²⁴ Valérie Pozner, « Quelques idées reçues sur le cinéma soviétique qu'il serait bon de réviser », dans *Rouge...*, *op. cit.*, p. 158.

²⁵ Cécile Pichon-Bonin, « Le réalisme socialiste en peinture : éléments de définition », dans *Rouge...*, *op. cit.*, p. 236.

²⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁷ *Ibid.*, p. 242. Elle remarque aussi que l'art de la Renaissance est mobilisé.

²⁸ Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes du chevalet (1917*-1941)*, Paris, Presses du Réel, p. 387-389.

²⁹ Sur Arkadi Plastov, on verra les travaux de Juliette Milbach qui lui a consacré sa thèse soutenue en 2014 (*Être artiste en Union soviétique. Le parcours d'Arkadii Plastov (1893-1972). Réalisme, socialisme, nationalité*), et notamment : « Arkadi Alexandrovitch Plastov, peintre officiel de la paysannerie russe, et la notion de *narodnost* », *Revue russe*, 2012, 39, p. 151-159, https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2012_num_39_1_2526

création, de diffusion et de réception des œuvres ». Une partie des tableaux exposés tout autant que le découpage thématique des salles centrales de l'étage auraient pourtant pu permettre de renouveler l'approche sur la représentation de la période stalinienne. Pourquoi ne pas faire de différence entre les tableaux restant dans la sphère privée³⁰ et les commandes de l'État ou d'autres institutions ? Pourquoi ne pas montrer l'existence de tensions entre les dirigeants, les uns soutenant un peintre académique comme Alexandre Guérassimov (*Staline devant le cercueil de Jdanov*, 1948), alors que d'autres préfèrent un artiste plus aventureux comme David Chterenberg (*Meeting au village*, 1927) ? Il aurait aussi été intéressant de montrer que toute la production n'est pas dévolue à la « construction du socialisme » et à « l'utopie du réel » et que, notamment dans les expositions de l'époque, les genres traditionnels (portraits, paysages, natures mortes) restent présents « surtout après 1934, ne serait-ce que pour répondre aux goûts de la nouvelle clientèle privée soviétique qui aspire à une peinture plus intimiste que celle qui exploite les grands thèmes industriels³¹ ».

Enfin, si l'exposition met bien en valeur, à travers deux salles, la fascination qu'a pu exercer le régime politique sur des artistes étrangers, provoquant des circulations artistiques vers l'URSS³², elle donne aussi l'impression d'un pays refermé sur lui-même après 1934³³. Ce n'est qu'en partie vrai. Les voyages à l'étranger des artistes soviétiques persistent dans les années 1930 et même par la suite³⁴. On ne saurait oublier les voyages américains de Sergueï Eïsentsein ou Grigori Alexandrov ou celui d'Alexandre Deneïka aux États-Unis, en France et en Italie en 1935-1936. Et, même s'il faut effectivement créer un art « véritablement soviétique » et qu'on interdit pour cela la diffusion de la plupart des films étrangers à partir du début des années 1930³⁵, des projections restent organisées pour les cinéastes. Les films de Walt Disney aident ainsi au renouveau de l'animation soviétique à partir de 1936³⁶. Et, au sortir de la guerre, les influences viendront des « films trophées³⁷ ».

L'incontournable question de la répression

Il semble difficile de représenter pour le grand public l'art soviétique de la période stalinienne dans toute sa complexité. Il est vrai qu'on se heurte à des questions liées à la « mémoire chaude » du communisme³⁸, amenant ainsi à singulariser le système

³⁰ Le tableau de Roublev déjà cité en fait partie, même si on peut y voir une critique du régime et non un travail destiné à être montré, même dans la sphère du privé.

³¹ Cécile Pichon-Bonin, dans *Rouge...*, *op. cit.*, p. 239. Les ventes russes actuelles en témoignent d'ailleurs également.

³² Les deux salles se concentrent surtout sur les artistes allemands condamnant le capitalisme de la crise des années 1920 (Eric Johansson, Otto Nagel, George Grosz), montrant ainsi le rôle joué par Berlin comme relais de la propagande artistique communiste, pour davantage se polariser sur les artistes qui ont séjourné en URSS, dans les années 1930, notamment au moment du X^e anniversaire (Diego de Riveira, Käthe Kollwitz), le nombre s'intensifiant pendant la première moitié des années 1930 sous l'impulsion de la diplomatie culturelle soviétique et du fait de l'exil d'artistes communistes comme Belà Uitz (même s'il émigre dès les années 1920).

³³ Ce qu'infirme cependant la chronologie du catalogue.

³⁴ Même si c'est de plus en plus sous une forme de voyage de groupes, plus courts et plus encadrés.

³⁵ 150 films étrangers avaient été diffusés en 1927, c'est plus que le nombre de films soviétiques produits cette année-là. En 1932 et 1934, seulement deux films étrangers sont diffusés.

³⁶ Valérie Pozner, dans *Rouge...*, *op. cit.*, p. 156.

³⁷ *Ibid.*, p. 160.

³⁸ Pour reprendre les termes (mais non la thèse défendue) utilisés par Charles S. Maier dans « Mémoire chaude, mémoire froide. Mémoire du fascisme, mémoire du communisme », *Le Débat*, 2002/5 (n° 122), p. 109-117, <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2002-5-page-109.htm>.

soviétique. En 2017 en dépit de la mise en valeur du système de répression stalinien (une boîte noire où défilaient les photographies de victimes de purges prises juste avant leur exécution était ainsi présente dans la dernière salle), l'exposition de la Royal Academy of Art avait fait l'objet d'un article vindicatif dans le quotidien britannique *The Guardian*. L'auteur posait même la question de la pertinence d'organiser ce type de manifestation pour commémorer 1917³⁹. Certains, en voyant l'exposition « Rouge. Art et utopie au pays des Soviets », trouveront sans doute que la répression n'est pas assez mise en avant, en dépit des cartels très clairs de la salle consacrée aux ennemis du peuple, ou des textes concernant l'Internationale des arts de la salle 10 (évoquant la suspicion à l'égard des artistes étrangers, qui augmente à la fin des années 1930). Il est évidemment impossible de faire abstraction du contexte de la répression quand on regarde ces tableaux symboles de la « religion politique » soviétique, où la figure d'un Lénine en costume trois pièces, ou celle d'un Staline en costume de maréchal prennent la place qu'avaient la représentation des Saints ou celle du Christ dans les icônes orthodoxes⁴⁰.

Mais devrait aussi alors se poser la question de l'adaptation des artistes à un système imprévisible et arbitraire où la question des purges est centrale, en particulier à la fin des années 1930. Celle-ci est mise en valeur à travers les notices biographiques très présentes dans les cartels de l'exposition. Mais n'aurait-on pas pu sortir de la singularité des cas individuels ? En effet, on sait que par rapport aux plasticiens, les écrivains et les dramaturges sont plus durement touchés (comme en témoigne le destin d'un Trétiakov ou d'un Meyerhold). Ces professions comptent de nombreux communistes dans leurs rangs et sont plus étroitement liées au pouvoir. Pour autant, l'avant-garde a-t-elle payé un plus lourd tribut que les artistes plus officiels ? « Détails biographiques, jalousies personnelles et professionnelles, amitiés compromettants, comportements suspects » sont à la source des arrestations ou des suspicions qui touchent le milieu des plasticiens après 1936. En 1937-1938, années de la Grande Terreur, les commandes ont diminué notamment du fait de la disparition de dirigeants et de commanditaires dans les purges. Pour autant, ce sont les artistes qui répondent à des commandes officielles représentant des dirigeants et des scènes historiques qui sont les plus exposés⁴¹. Il faudrait aussi y ajouter la question de la nationalité (Klucis, exécuté en 1938, est letton). Du côté des cinéastes, où il n'y a d'ailleurs pas d'Union officielle avant 1965, certains artistes de l'avant-garde sont censurés (on pense évidemment à Eisenstein qui doit faire son autocritique pour *Le Pré de Bérijne*⁴²), leurs films sont « très tôt » retirés des circuits⁴³, ou même, ils ne peuvent plus créer⁴⁴. Ils semblent cependant avoir été davantage protégés des purges que des administrateurs-idéologues comme Boris Choumiatski, que l'échec du projet de cité du cinéma sur le

³⁹ Jonathan Jones, « We cannot celebrate Russian Art. It is brutal propaganda », *Guardian*, 1^{er} février 2017,

<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/feb/01/revolutionary-russian-art-brutal-propaganda-royal-academy>

⁴⁰ Sur le rapport au religieux de l'iconographie soviétique et sur le costume trois pièces de Lénine, Alexis Bérélowitch, « Le recours à des motifs chrétiens dans les arts plastiques et le cinéma de l'époque stalinienne », séminaire « L'Univers des choses soviétiques » du CERCEC, 20 mars 2019.

⁴¹ Cécile Pichon-Bonin, « Peinture et politique en URSS... », *op. cit.*, p. 384-386.

⁴² Le sujet, inspiré de l'histoire de l'infanticide de Pavlik Morozov, un fils de koulak, n'avait pourtant rien d'hétérodoxe. Et Eisenstein sera célébré pour son *Alexandre Nevski* avant d'être à nouveau sous le feu des critiques avec *Ivan le Terrible*.

⁴³ Comme il y a moins de films, ils restent très longtemps sur les écrans.

⁴⁴ C'est le cas de Lev Koulechov après 1940, mais il prend la direction du VGIK, l'école de cinéma.



Histoire@Politique, « Comptes rendus – ouvrages », www.histoire-politique.fr
Mis en ligne le 14 juin 2019

modèle hollywoodien conduira à l'exécution (1938).

Cette exposition reste incontournable tant par son ampleur que par les œuvres choisies. Mais elle témoigne aussi, trente ans après l'implosion du système soviétique, de la difficulté d'articuler sereinement art et histoire en ce qui concerne le pays des Soviets.