

Introduction

LA PART DE L'EXPOSITION DANS L'ART DES AVANT-GARDES

« *Que nous apportent les expositions ?* »

C'est sous cet intitulé que l'hebdomadaire *Le Journal de Moscou* [*Moskovskaja gazeta*] publiait, dans son premier numéro de l'année 1912, une enquête menée auprès de six figures établies du monde de l'art moscovite¹. Une seule réponse exprimait les réticences habituelles à l'époque et jugeait néfastes la logique commerciale des expositions temporaires et leur dépendance des exigences du public. La majorité des enquêtés soulignait au contraire leurs atouts. Certains saluaient la capacité des expositions de rendre visible une proposition d'ensemble à partir d'objets et œuvres disparates, de dresser un état des lieux de l'art ou un bilan de l'industrie nationale. D'autres appréciaient la démonstration visuelle comme moyen efficace d'éduquer le public et de transformer son goût. Plusieurs insistaient sur les bienfaits que la mise en commun de leurs œuvres apportait aux artistes travaillant de manière isolée et se réjouissaient de l'espace de sociabilité et d'échange qui en résultait. Dans les expositions collectives se manifeste « la synthèse des sensations éprouvées par le pays tout entier », elles offrent une « chronique visuelle de l'esprit public dans sa manifestation

¹ Les personnes interrogées étaient : Nikolaï Globa, directeur de l'École impériale centrale d'arts et d'industrie Stroganov de 1895 à 1917 ; Apolinari Vasnetsov, peintre affilié aux Ambulants, professeur à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou ; Konstantin Korovine, peintre, professeur depuis 1901 à la même école ; Vassili Mechkov, peintre, membre de la Société des peintres de Moscou ; Vassili Perepletchikov, peintre, membre fondateur de l'Union des artistes russes, membre de la Société des amateurs de peinture de Moscou ; Fedor Fedorovski, peintre décorateur, professeur de dessin à l'école Stroganov.

créatrice », déclarait un répondant, qui mettait ainsi l'accent sur leur aptitude à produire et à soutenir des représentations collectives².

Le fait de poser cette question dans les pages d'un journal atteste l'indéniable intérêt public que l'exposition suscitait en ce début du XX^e siècle en Russie en tant que tiers terme entre artistes, spectateurs et œuvres, qui affecte tant les modalités de diffusion de l'art que la perception des œuvres. Loin d'être une nuisance dictée par des contraintes économiques, selon une opinion dominante au siècle précédent, il ressort de cette enquête que l'exposition complétait les œuvres à plus d'un titre : en faisant émerger des tendances communes, en initiant des changements de goût chez le public ou bien en consolidant des positions artistiques autrement éparées. Cette valeur de supplément apparaît intrinsèquement liée à la destination publique de l'exposition, à son inscription dans un espace social de partage de valeurs, de jugements et de représentations. Les personnes interrogées dans cette enquête appartenaient à des sociétés artistiques reconnues et institutionnalisées, plusieurs enseignaient dans les grandes écoles d'art moscovites. Mais les caractéristiques relevées dans leurs réponses – la fonction collective de l'exposition de groupe, son potentiel marchand, son espace public, sa capacité à générer des représentations des œuvres, des artistes et de l'art et à agir ainsi sur l'imaginaire du public – étaient aussi celles qui agitaient les milieux contestataires russes et dont les artistes d'avant-garde testaient à la même époque la portée et les limites.

Quelques années avant cette enquête, un collaborateur de la revue artistique et littéraire *La Toison d'or* [*Zolotoe runo*] avait quant à lui esquissé une distinction entre ce qu'on pourrait appeler le mode discursif du musée et celui de l'exposition. La ligne de séparation passait par leurs façons respectives d'envisager le temps : « Si le travail du musée consiste à fixer ce qui a été et ce qui est important en art, le but de l'exposition est de refléter le mouvement de celui-ci vers l'avant. Quand cela est absent, il n'y a pas

² « Čto dajut nam vystavki ? » [Que nous donnent les expositions ?], *Moskovskaja gazeta*, n° 167, 2 janvier 1912, p. 2. Citations des réponses de Korovine.

d'exposition, en tant que tâche, il y a du magasin, du bazar, tout ce que vous voulez, mais pas une exposition³. » À la différence de la logique du musée, fondée sur la collection, la préservation et le jugement d'évaluation, la temporalité de l'exposition ne devait relever de la célébration ou du constat, mais de l'anticipation, de la prévision, de l'accélération et de l'expérimentation. Cette attitude est révélatrice des espoirs ou, plus précisément, des utopies que l'exposition nourrissait, comme nous le verrons, chez nombre d'artistes modernes dans les deux premières décennies du XX^e siècle. Si son orientation publique lui donnait une importance sociale et assurait le lien avec la vie contemporaine, le travail sur le temps la rendait proche des questions liées au processus de création même, et de la portée performative des pratiques avant-gardistes en particulier. Ces pôles dessinent aussi le cadre de notre réflexion.

Les historiens de l'art moderne s'accordent à constater que la sécularisation et la démocratisation progressives des pratiques artistiques depuis le XVIII^e siècle ont rendu le domaine de l'art perméable aux contraintes du marché et dépendant des institutions de l'État-Nation. Mais on a moins souligné la répercussion de ces changements sur les démarches mêmes des artistes, de plus en plus tournés vers l'espace public à la recherche de leur raison d'être⁴. Suivant cette intuition, ce livre suggère de voir dans l'orientation vers l'espace public un élément constitutif des pratiques des artistes

³ Z., « Grustnoe i smešnoe » [Triste et drôle], *Zolotoe runo* [La Toison d'or], n° 2-3, 1909, p. 115 (au sujet de l'exposition de l'Union des artistes russes). Selon le recensement de la revue fait par N. A. Bogomolov, *Zolotoe runo. Hudožestvennyj, literaturnyj i kritičeskij žurnal. Rospis' soderžanija*, Novgorod, 2002, « Z » était l'un des pseudonymes de Konstantin Siouenberg, poète, artiste, critique. Le ton engagé et incisif de l'article, de même que l'intérêt pour l'exposition comme phénomène, le rend à notre avis proche des écrits de Mikhaïl Larionov ou du critique d'art Alexandre Rostislavov, qui collaboraient alors à cette revue.

⁴ Parmi les auteurs qui se sont intéressés à cette relation, cf. Thomas E. Crow, « Le Salon et la question de son public », in *La Peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle* [1985], traduit de l'anglais par André Jacquesson, Paris, Macula, 2000, p. 5-30. Sa lecture du Salon en France au XVIII^e siècle examine l'intrication effective entre espace public et création artistique ; il montre comment la question de la réception future des œuvres, de leur évaluation par le public et par la critique, commence dès lors à rétroagir sur la production artistique même.

d'avant-garde au début du XX^e siècle et un corollaire à la quête d'un art libre et indépendant. Il examine huit expositions-événements collectives tenues à Moscou et à Petrograd de 1910 à 1916, ainsi que quelques expériences symbolistes de la décennie précédente, à la lumière des débats plus généraux que les pratiques d'exposition soulevaient en Russie à l'époque et des controverses spécifiques provoquées par l'art d'avant-garde.

En portant l'attention sur les manifestations de l'ambition publique de l'art moderne, il s'agit ici de comprendre pourquoi et comment les conditions de présentation, en plus de répondre à des contraintes pécuniaires et publicitaires, sont devenues une donnée indissociable de la production de sens et d'effet des œuvres mêmes. Notre réflexion part de l'hypothèse qu'au début du XX^e siècle, de plus en plus d'artistes prenaient conscience que l'exposition possédait – sur le plan spatial, temporel et public – un potentiel de supplément, voire d'excès, qui modifiait les usages et les concepts associés aux œuvres d'art. Que, parmi ceux-là, les artistes d'avant-garde se soient livrés à des expériences avec le format de l'exposition de groupe et aient mis à l'épreuve ses paramètres, n'est ni anodin ni surprenant. Bien plus qu'une simple adaptation à une nouvelle conjoncture sociale et économique du monde de l'art, l'intérêt pour les expositions collectives rencontrait les utopies de création des artistes d'avant-garde, en offrant à leurs projets un espace public, un temps de réalisation possible et une unité provisoire.

Usages et utopies

Écrire l'histoire des expositions ne va pas sans quelques paradoxes. Comment situer des événements temporaires dans des séquences plus grandes, tout en respectant leur contingence ? Comment estimer le rôle de l'exposition sans négliger les œuvres qui la composent et constituent ? La réponse adoptée ici consiste à agencer deux récits parallèles. Le premier, sociologique, est relatif aux pratiques, normes et conventions d'exposition existantes. Le second est lié à leur dépassement, aux manières dont les artistes se sont appropriés les modes et codes existants, les ont explorés en lien avec

les productions exposées, voire les ont détournés. La relation entre ces deux récits, qui est aussi celle entre l'usage et l'utopie, n'est bien entendu pas à sens unique : son va-et-vient dessine un constant échange.

Sur le plan des usages, le format d'une exposition reflète d'abord les contraintes sociales qui régissent l'activité artistique à un moment historique donné. La pratique de l'exposition de groupe était apparue au milieu du XIX^e siècle, en Europe comme en Russie, en réaction à l'obsolescence des structures de présentation établies telles que les Salons d'État en France ou, dans le contexte russe, les expositions académiques. Moins imposante, plus facile à organiser et à visiter, elle fournissait une réponse à la prolifération des initiatives artistiques et à la diversification de leurs publics dans un marché de l'art de plus en plus décentralisé et libéralisé. Sa fonction initiale était d'assurer la visibilité des exposants, de faire connaître leurs œuvres aux différents publics – artistes, critiques, collectionneurs, galeristes, journalistes et autres amateurs de l'art –, d'en créer ou convertir de nouveaux, d'attirer d'éventuels acheteurs et, souvent, de contribuer à l'autofinancement de la société ou du groupe organisateur. Collectives et autogérées, sans commissaire extérieur désigné, ces expositions montraient les œuvres d'un regroupement d'artistes constitué autour d'un noyau commun : une technique partagée, une origine géographique, une distinction sexuelle ou sociale et parfois, mais pas nécessairement, un programme artistique⁵. Si l'adoption de ce format de présentation n'était pas en soi un signe de résistance ni ne reflétait nécessairement des partis pris artistiques expérimentaux ou contestataires⁶,

⁵ Martha Ward, « What's Important about History of Modern Art Exhibitions ? », in R. Greenberg, B. W. Ferguson et S. Nairne (éd.), *Thinking about Exhibitions*, Londres/New York, Routledge, 1996, p. 451-464. Pour un recensement exhaustif des structures d'exposition en Russie au XIX^e siècle, cf. Dmitrij Severjuhin, *Staryj hudožestvennyj Peterburg. Rynok i samoorganizacija hudožnikov ot načala XVIII veka do 1932 goda* [Le Pétersbourg artistique d'antan. Le marché et l'auto-organisation des artistes du début du XVIII^e siècle à 1932], Sankt-Peterburg, Mir, 2008.

⁶ Sur l'importance de distinguer la fonction sociologique des sociétés d'artistes et des expositions de groupe de toute connotation de bravoure ou révolte *a priori*, cf. Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 54, 1986 : *Être artiste*, p. 88-113.

l'engagement des artistes dans l'autogestion des expositions de groupe constituait un aspect de la transformation de leur rôle social à l'heure de la modernité capitaliste, démocratique et industrialisée.

Dès la fin des années 1900 cependant, le déroulement de certaines expositions de groupe dans l'espace public russe commençait à faire infraction dans les usages consacrés, à susciter des controverses et des scandales et à provoquer des conflits ouverts avec les instances de réception publique, qu'il s'agisse de la censure officielle ou de la critique⁷. Les expositions de groupe examinées dans ce livre – « Le Valet de carreau » (1910), « La Queue d'âne » (1912), « La Cible » (1913), « №4. Futuristes, rayonnistes. Le primitif » (1914), « La Première Exposition futuriste de tableaux Tramway V », « L'Exposition de peinture L'Année 1915 » et « La Dernière Exposition futuriste de tableaux 0,10 (zéro-dix) » (toutes trois tenues en 1915), ainsi que « L'Exposition futuriste "Magasin" » de 1916 – s'apparentaient à une série d'autres manifestations publiques menées en marge des beaux-arts et représentatives des « arts de l'événement » des artistes d'avant-garde⁸. Comme les débats publics ou les échanges écrits entre artistes et critiques, elles donnaient lieu à des affrontements de croyances et d'attentes qui dépassaient le seul champ de l'art et où la frontière entre l'éthique et l'esthétique apparaissait très mince. Comme les représentations théâtrales ou les sorties spectaculaires des artistes dans la rue, les expositions de groupe que la presse qualifiait d'« extrêmes » visaient les limites du licite, s'assurant ainsi de convoquer l'attention autant des médias que des forces

⁷ Pour une chronique exhaustive des actions artistiques de l'avant-garde russe et de leur réception à travers des documents d'archive et articles de journaux, voir le projet d'envergure initié par Andreï Kroussanov qui devrait couvrir la période de 1907 à 1932. Le premier tome, en deux volumes, porte sur les années 1907 à 1917 : A. V. Krušanov, *Russkij avangard 1907-1932 (Istoričeskij obzor). Tom I : boevoe desjatiletie* [L'Avant-garde russe 1907-1932 (Examen historique). Tome I : la décennie de combat], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, 2 vols. Dans la suite du texte, les références à cet ouvrage seront abrégées comme suit : A. V. Krušanov, *RA*, tome I, vol. I (ou vol. II).

⁸ Pour une lecture des avant-gardes à travers la notion d'événement, cf. Stephen C. Foster (éd.), « *Event* » *Arts and Art Events*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1988.

de l'ordre. Mais à la différence des débats et des spectacles, le retentissement d'une exposition reposait moins sur la force des mots et le jeu n'était pas son mode d'action privilégié. Dans le fonctionnement discursif des expositions de groupe, l'attention des publics était sollicitée par la présentation visuelle et spatiale d'un ensemble de tableaux, sculptures et autres assemblages disposé par un groupe de participants dans un lieu public et pour une durée délimitée. L'effet engendré résultait du concours simultané de ces trois niveaux : le déploiement spatial, la dynamique collective et publique et la contingence temporelle.

Certains de ces aspects étaient déjà à l'œuvre dans les expositions symbolistes par lesquelles commence notre enquête – celles de la revue *Le Monde de l'art* conçues par Sergueï Diaghilev ou l'exposition « La Rose bleue » de 1907. Mais ces préoccupations sont surtout représentatives des usages que les artistes d'avant-garde ont fait des expositions de groupe à partir de 1910. Bien entendu, il est possible d'interpréter la série d'expositions collectives organisée par Mikhaïl Larionov – du « Valet de carreau » à « №4 » –, comme un outil de promotion de son propre travail et de celui de sa compagne Natalia Gontcharova, au détriment des autres participants invités, et de justifier le recours à l'exposition de groupe par le caractère plus conventionnel de ce format que ceux, plus rares à l'époque, des expositions monographiques ou en duo. Des lectures similaires peuvent être faites de l'implication de Kazimir Malevitch dans « Tramway V » et « 0,10 », ou de l'organisation par Vladimir Tatline de « Magasin ». Sans être fausses, de telles interprétations ne rendent à notre avis pas compte de la dynamique historique du moment, de l'imbrication complexe entre l'affirmation de la singularité artistique et la mission collective attribuée à l'art.

La valeur d'événement de cette catégorie d'expositions chez les artistes d'avant-garde, leur portée utopique et leur ambition publique ne sauraient être comprises en dehors de la relation complexe qu'elles instaurent avec les œuvres exposées. Cette relation relevait moins de l'instrument que du supplément. Le concept de *parergon*, élaboré par Jacques Derrida, permet d'en donner un aperçu ; il sera ici utilisé de façon opératoire, afin de souligner l'importance des relations plutôt que des entités achevées. Le *parergon*

indique la relation qui unit l'œuvre à ce qui lui est à la fois contigu et extérieur. Il supplée à un manque dont l'œuvre a besoin pour se former en tant que telle (en tant qu'*ergon*) :

« Car tout milieu, même s'il est contigu à une œuvre, ne constitue pas un *parergon* au sens kantien. Le site naturel choisi pour l'érection d'un temple n'est évidemment pas un *parergon*. Un lieu artificiel non plus : ni le carrefour, ni l'église, ni le musée, ni les autres œuvres autour de l'une ou l'autre. Mais le vêtement ou la colonne, si. Pourquoi ? Ce n'est pas parce qu'ils se détachent mais au contraire parce qu'ils se détachent plus difficilement et surtout parce que sans eux, sans leur quasi-détachement, le manque au-dedans de l'œuvre apparaîtrait ; ou ce qui revient au même pour un manque, n'apparaîtrait pas. *Ce qui les constitue en parerga, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'ergon. Et ce manque serait constitutif de l'unité même de l'ergon. Sans ce manque, l'ergon n'aurait pas besoin du parergon*⁹. »

L'exposition apparaît comme un *parergon* de type particulier, dont la fonction excède celle que Derrida avait vue dans le cadre, le vêtement ou la colonne¹⁰. Au-delà de l'encadrement physique – qui pouvait parfois primer dans la relation entre œuvre et exposition –, c'est surtout en tant qu'événement à temporalité présente et précaire qu'elle suppléait les productions artistiques. Parallèlement, elle offrait un espace artistique public à des artistes modernes désireux d'agir sur leurs spectateurs. Le concept de *parergon* permet d'articuler la relation entre exposition et œuvres par la notion de manque, dans l'hypothèse que l'exposition publique de groupe d'artistes comblait, partiellement, certains désirs utopiques que les artistes

⁹ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1978, p. 69, nous soulignons.

¹⁰ Derrida empruntait ces exemples à Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger (Analytique du Beau*, « § 14. Éclaircissement par des exemples »), traduction et introduction par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 92.

d'avant-garde projetaient sur les œuvres mais que celles-ci ne pouvaient réaliser seules : dépasser l'appartenance individuelle, atteindre des publics élargis, (se) propulser (dans) l'histoire. En tant que *parergon*, elle prolongeait ce que l'on pourrait nommer le triple manque des œuvres : manque d'espace public, manque de temps opératoire et manque de discours. L'exposition offrait ainsi une actualisation à l'élan utopique des projets avant-gardistes.

Ce rôle privilégié de l'exposition de groupe tenait au fait qu'elle associait les attributs autant estimés que redoutés de la société moderne : institution commerciale mais aussi démocratique, s'adressant à des publics élargis ; lieu de l'initiative individuelle et de l'esprit entrepreneur, mais aussi structure collective de mise ensemble ; marché de l'art et espace de sociabilité minimale ; lieu d'échanges rationnels et lieu de fascination. La codification chancelante de ces manifestations collectives et leur caractère fortement événementiel les dotaient d'une contingence menaçante qui pouvait résonner, dans l'imaginaire autant des artistes que du public, avec les formes d'intervention sociale et de provocation de l'espace public comme les petits crimes, le hooliganisme, voire le terrorisme anarcho-révolutionnaire.

Les circonstances historiques expliquent en partie pourquoi cette époque était particulièrement riche en événements artistiques scandaleux, expositions, débats ou performances. Le début du XX^e siècle était marqué en Russie par une conjoncture sociale et politique qui, plusieurs décennies durant, avait maintenu amplifié le rôle attribué à l'art et à ses manifestations dans la société. Que ce fût dans la fragilité sociale suivant la révolution réprimée de 1905 ou dans les années de crise qui la précédaient, dans la radicalisation du sentiment national face au choc de la guerre de 1914-1918, comme plus tard dans le violent enthousiasme de l'après-1917, l'activité artistique – en tant que productrice de représentations sensibles – demeurait sans cesse l'objet d'attentes et de croyances qui lui accordaient un rôle de consolidation sociale. La valeur de scandale des manifestations avant-gardistes ne résultait pas uniquement de la transgression des normes de l'art, mais aussi de la collision avec une opinion publique particulièrement attentive et réceptive aux faits artistiques, en partie en raison de la prégnance

de la religion orthodoxe qui dotait l'art d'un potentiel messianique¹¹. Sans être une cause suffisante, l'instabilité de l'espace public russe à cette époque a joué un rôle dans le fait que les expositions-événements fussent conçues et, qui plus est, perçues comme projections d'un espace public nouveau.

Aux conflits sociopolitiques faisaient écho, en filigrane, des agitations moins ciblées mais très présentes dans l'espace urbain russe. Les expositions des artistes d'avant-garde s'inscrivaient sur un fond de divisions sociales et culturelles et prenaient corps dans un contexte de censure officielle. Ni leurs usages, faisant ouvertement intrusion dans l'espace public, ni les effets de leurs provocations délibérées, ne peuvent être limités au champ artistique seul. Que plusieurs actions artistiques fussent qualifiées d'actes de hooligans n'était pas qu'un effet de métaphore¹², si l'on admet que le terme « hooligan » – qui intégrait alors la langue russe – consignait non pas une catégorie inédite de voyous ou de malfrats mais l'omniprésence de la provocation à l'encontre des règles de vie civique dans un espace public en crise de définition¹³. Jane A. Sharp a souligné que dans la période entre les deux révolutions (1905-1917) les rencontres artistiques et littéraires acquéraient un rôle d'espaces alternatifs et jouissaient d'une relative liberté d'expression, en contrepoids à l'interdiction formelle des réunions politiques. Bien que la présence d'agents du pouvoir impérial y fût obligatoire, et que le programme de chaque soirée dût être approuvé par les services de la censure, les débats publics étaient fréquentés par les membres de l'intelligentsia ou des milieux artistiques en tant

¹¹ Andrzej Turowski, « Modernité à la russe », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 19-20, 1987, p. 110-129.

¹² Dès 1909 le critique d'art Alexandre Benois attribuait aux propos de Mikhaïl Larionov dans le journal *La Toison d'or* « une nuance hooliganiste ». Cf. Aleksandr Benua, « Hudožestvennye pi's'ma. Moskva i Peterburg » [Lettres artistiques. Moscou et Pétersbourg] [1909], repris dans *Moskva-Peterburg : pro et contra*, Sankt-Peterburg, RHGI, 2000, p. 339-343. A. Kroussanov rapporte qu'en 1913 « certains honorables hommes de l'art se mirent à exprimer ouvertement des doutes sur la sûreté lors des rencontres avec des futuristes ou lors des visites de leurs expositions ». Cf. A. V. Krusanov, *RA*, tome I, vol. II, p. 78.

¹³ Telle est la thèse de Joan Neuberger dans *Hooliganism. Crime, Culture, and Power in St. Petersburg, 1900-1914*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993.

que lieux d'échange et de discussion peu surveillés qui détenaient une charge politique potentielle même lorsque les œuvres ou les attitudes des artistes n'étaient pas ouvertement politisées. Ils pouvaient aussi donner une possibilité d'expression à des catégories sociales limitées dans leurs droits de représentation publics, telles les femmes, alors privées du droit de vote¹⁴.

Cette relative tolérance témoignait sans doute d'une ambivalence de la part des autorités vis-à-vis du monde artistique et de ses dangers, telle qu'elle ressort de la description mi-ironique, mi-admirative des représentants de l'ordre livrée par Natalia Gontcharova : « À nouveau, le public jetait des verres lourds sur un conférencier, et je me rappelle les paroles géniales du commissaire de police qui assistait à cela et qui, de toute évidence, avait aussi bien une présence d'esprit qu'une certaine culture : "Tout cela, il faut le comprendre symboliquement"¹⁵. » Les manifestations avant-gardistes qui frôlaient la limite entre le licite et le défendu restaient le plus souvent confinées à la règle de l'« exception culturelle », s'adressaient à des publics spécialisés et ne proposaient pas d'alternative aux divisions qui subsistaient dans la société. Mais c'est en tant que porteuses d'une charge utopique ou, au contraire, comme menaces d'une crise progressive et irréversible, qu'elles étaient perçues et associées par leurs publics, pendant un long moment, à des préfigurations – si ce n'est des signes avant-coureurs – d'un changement imminent.

Avant-gardes et espace public

Pour envisager le rôle de l'exposition dans les projets des artistes d'avant-garde et saisir la mesure du retentissement que ceux-ci provoquaient, il importe de tenir compte de la façon dont l'espace public était pensé et

¹⁴ Jane A. Sharp, « The Russian Avant-Garde and Its Audience : Moscow, 1913 », *MODERNISM/modernity*, vol. VI, n° 3, 1999, p. 91-116.

¹⁵ Journal de Natalia Gontcharova, sans date, cité par Gleb Pospelov, *Bubnovyj valet. Primitiv i gorodskoj fol'klor v moskovskoj živopisi 1910h godov* [Le Valet de carreau. Primitivisme et culture populaire urbaine dans la peinture moscovite des années 1910], Moskva, Sovetskij hudožnik, 1990, p. 114.

perçu à l'époque de leur tenue. Pour nombre d'auteurs du tournant du XX^e siècle, la cohésion sociale était vue moins comme le résultat d'une négociation rationnelle des normes sociales – ainsi que Jürgen Habermas allait décrire rétrospectivement la sphère publique bourgeoise instituée au XVIII^e siècle –, qu'en vertu d'un lien plutôt irrationnel unissant les membres d'une société tel que la sympathie, l'émotion ou l'imitation. Dans la théorie habermassienne, la publication (le rendre-public) d'informations jouait un rôle déterminant pour l'organisation démocratique de la sphère publique bourgeoise. En convoquant l'opinion publique, elle fournissait les conditions de possibilité à l'exercice d'un raisonnement commun et partagé, favorisait la discussion publique des règles sociales et palliait ainsi les insuffisances du modèle du marché libéral tout comme de celui de l'État social¹⁶. L'exposition de groupe d'artistes, à l'instar d'autres pratiques publiques de présentation d'œuvres d'art, satisfaisait au moins en partie cette exigence de publication et de discussion, en rendant publics les artefacts exposés et en donnant lieu à des débats sur l'art, relayés par la presse écrite, où s'affrontaient les « voix » des artistes, des critiques et du public¹⁷. Cependant, comme l'a soutenu Claude Lefort, l'opinion publique n'est pas que porteuse de valeurs émancipatrices. Elle représente au contraire les contradictions de la démocratie moderne, le vacillement toujours constant entre libération et coercition : elle relève du droit à l'expression libre et affirme avec force la personnalité individuelle ou collective comme sujet de pouvoir, mais donne aussi lieu à une « puissance anonyme » détachée

¹⁶ Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1978. Cf. également Craig Calhoun (éd.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1992.

¹⁷ Sur l'espace public du Salon en France, cf. T. E. Crow, *La Peinture et son public...*, op. cit. ; Patricia Mainardi, *The End of the Salon : Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993.

¹⁸ Claude Lefort, « La question de la démocratie » [1983], in *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 2001, p. 25.

de l'individu, à l'effacement de la personnalité dans l'anonymat de la foule et dans l'uniformisation du collectif¹⁸. Sur le plan historique, la pratique des expositions de groupe naît de ces contradictions et les perpétue, que ce soit dans la tension de la rencontre entre individualités fortes au sein d'une collectivité réelle, dans la projection d'une collectivité désirée ou, à l'inverse, dans la position souvent équivoque où se trouvait placé son public.

Les échanges et représentations que généraient les expositions d'avant-garde ne se traduisaient pas uniquement en termes de discussion rationnelle et transparente, ils agissaient selon des modèles de sociabilité différents que les théories sociologiques et philosophiques de l'époque permettent d'identifier. Souvent méfiants à l'égard des principes démocratiques de représentation politique égalitaire, ces modèles venaient souligner à leur encontre la part irrationnelle et émotionnelle dans le comportement humain et, par extension, dans le fonctionnement social. Fondés sur l'intuition, la sensation, le désir et la croyance davantage que sur le jugement et la raison, ils attribuaient à l'art une capacité de communication et de transmission sociale. L'influent traité de Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* (1887), désignait ainsi l'émotion comme un phénomène fondamentalement social, et les émotions esthétiques et artistiques en particulier comme des moyens sûrs dans la « communicabilité des consciences ». La fonction sociale de l'art consistait à rendre l'émotion individuelle socialement transmissible : « [L]émotion artistique est [...] essentiellement sociale ; elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre dans une vie plus large et universelle. » En interprétant les activités artistiques à la lumière des théories scientifiques du XIX^e siècle, et notamment de l'association entre phénomènes psychiques et physiologiques, Guyau affirmait qu'il revenait à l'art de produire non seulement des « sensations agréables », mais des « phénomènes d'induction psychologique aboutissant à des idées et à des sentiments de nature plus complexe [qui rendent] l'art *expressif de la vie*¹⁹ ». Des

¹⁹ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* [1887], texte revu par Annamaria Contini et Stéphane Douailler, Paris, Fayard, 2001, citations p. 23, 40, 84, italiques de l'auteur.

ouvrages comme ceux de Guyau ou comme *Les Lois de l'imitation* du sociologue et philosophe Gabriel Tarde, qui accordait un rôle important aux croyances et aux désirs dans le fonctionnement social et dans la production de lien²⁰, dessinaient des conceptions de l'espace public qui au tournant du siècle trouvaient écho tant dans les pratiques artistiques que dans l'opinion critique²¹.

Il existe une parenté de fait entre ces positions et la philosophie de l'art élaborée à la même époque par Léon Tolstoï en Russie dans *Qu'est-ce que l'art ?* (1897-98²²). Tolstoï ne fondait sa théorie ni sur la psychophysiologie, comme Guyau, ni sur la statistique, comme Tarde, mais plutôt sur une conception morale de l'art nourrie par sa singulière interprétation de la religion orthodoxe. La tâche de l'art, précisait-il, n'était ni de divertir, ni de faire rêver, ni de procurer du plaisir, mais de transmettre ce que les mots et les concepts n'étaient pas capables d'exprimer : les sentiments communs à tous les gens. Ayant postulé que l'art était « une des conditions de la vie humaine [...] un des moyens de communication des gens entre eux », c'est dans des termes proches de ceux de Tarde et de Guyau que Tolstoï décrivait son potentiel communicatif et social : « C'est sur cette aptitude des hommes à être contaminés par les sentiments d'autrui que repose l'action de l'art²³. » Il soutenait la supériorité du sentiment à l'égard du raisonnement : « L'art

²⁰ Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation. Étude sociologique* [1890], Paris, Seuil/Les Empêcheurs de penser en rond, 2001.

²¹ Cf. Éric Michaud, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 72, octobre/décembre 2001, p. 41-52.

²² Lev N. Tolstoï, *Čto takoe iskusstvo ?* [Qu'est-ce que l'art ?] [1897-98], Letchworth, Bradda Books, 1963 ; traduit du russe par Maya Minoustchine in Léon Tolstoï, *Écrits sur l'art. Rassemblés, présentés et annotés par Lubomir Radoyce*, Paris, Gallimard, 1971, p. 99-270. Tolstoï ne cite pas Tarde mais commente les écrits de Guyau, tout en exprimant des réticences quant à l'élargissement de l'émotion esthétique à des domaines oiseux tels que la mode ou le vêtement.

²³ Lev N. Tolstoï, *Čto takoe iskusstvo ?*, *op. cit.*, p. 61-62 ; Léon Tolstoï, *Écrits*, *op. cit.*, p. 137. Nous suivons ici le texte français de 1971. La traduction de Theodor de Wyzewa de 1898, souvent rééditée (Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, PUF, 2006) adapte plus qu'elle ne rend fidèlement les idées de Tolstoï, omettant ou abrégant plusieurs passages relatifs au sentiment religieux ou à la critique sociale.

a justement pour objet de rendre compréhensible et accessible ce qui pourrait être incompréhensible et inaccessible sous forme de raisonnements²⁴ », mais indiquait aussi que cette compréhension ne pouvait être individuelle ni atomisée. L'art devait reposer sur une conception morale commune dont seule la « conscience religieuse » chrétienne orthodoxe était en mesure de fournir les critères – humilité, sens de l'égalité, amour de son proche, non-violence et abstention du plaisir superflu. Ces présupposés moraux déterminaient, en retour, les conditions de possibilité des œuvres d'art capables de réaliser leur mission : le sentiment esthétique, pour « contaminer » les hommes, se devait d'être spécifique, clairement transmis et sincèrement éprouvé par son auteur²⁵. C'est ainsi seulement qu'il pouvait garantir une communication universelle.

De tels modèles privilégiant la voie du sentiment, de l'émotion et de l'affect comme mécanismes structurant et garantissant l'ordre social, dessinent un double noeud. Dans la conception de l'espace public qu'ils décrivent, le rôle de l'art est éminemment social. Mais dans la mesure où le fonctionnement social relève de modèles non rationnels, l'intérêt porté à l'art l'est en vertu de sa force irrationnelle présumée, de sa capacité à impressionner et à produire des effets sur ceux qui lui sont exposés. L'on comprend que si l'exposition publique d'œuvres d'art acquiert alors une importance particulière, c'est bien parce qu'elle met en place un régime de représentation mû par la suggestion autant – sinon plus – que par l'échange d'arguments rationnels. Ce fonctionnement était encore plus marquant dans les expositions artistiques de groupe dont la représentation collective constituait un des enjeux et qui avaient l'ambition de s'adresser à un public élargi. Ces aspects sous-tendaient également, à notre avis, l'intérêt porté par les artistes d'avant-garde aux expositions en tant que situations de communication, d'engendrement de représentations et de production d'effet. En ce sens, la filiation évoquée par Linda Nochlin ou Éric Michaud, parmi

²⁴ Lev N. Tolstoï, *Čto takoe iskusstvo ?*, *op. cit.*, p. 126 ; Léon Tolstoï, *Écrits*, *op. cit.*, p. 181.

²⁵ Lev N. Tolstoï, *Čto takoe iskusstvo ?*, *op. cit.*, p. 185 ; Léon Tolstoï, *Écrits*, *op. cit.*, p. 222 sq.

d'autres auteurs, entre les avant-gardes artistiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, et le rôle d'avant-garde accordé aux artistes dans les théories politiques saint-simoniennes, n'est pas qu'une question de terminologie commune. Si la sensation, plutôt que le raisonnement, constituait le véritable moteur de transformation sociale dans le programme saint-simonien comme dans de nombreuses pratiques artistiques ultérieures, c'était précisément parce que « produire des sentiments, c'est toujours produire *une obligation d'agir*²⁶ ». Dans le contexte russe, la réception très violente de certaines expositions et des propositions artistiques qu'elles mettaient en avant – par exemple dans les écrits d'Alexandre Benois ou d'Iakov Tougengkhold – tenait à cette réalité de l'acte et de l'effet artistique.

Le désir d'agir par l'art apparaît de fait au cœur des ambitions énoncées par plusieurs mouvements artistiques, des expressionnistes aux constructivistes, des futuristes aux surréalistes. Pour ces « avant-gardes historiques », suivant la définition qu'en offrait en 1974 Peter Bürger, l'action et la manifestation publique devenaient de nouvelles modalités de création qui tenaient à primer sur la production d'œuvres achevées. Mais, comme cela a souvent été rappelé, la démarche post-marcusienne de Bürger attribuait à leurs actions une visée téléologique – critiquer et renverser l'ensemble de règles, normes, codes et conditions d'encadrement institutionnel de l'art – et le conduisait à constater leur échec face à l'institution bourgeoise de l'art²⁷. Nuançant cette lecture, Hal Foster a proposé de reconnaître dans

²⁶ É. Michaud, « La construction de l'image... », *op. cit.*, p. 45, italiques de l'auteur. Cf. aussi Linda Nochlin au sujet de Courbet dans « L'invention de l'avant-garde : la France entre 1830 et 1880 » [1968], in *Les Politiques de la vision. Art, société et politique au XIX^e siècle*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 23-43. Le texte saint-simonien qui place les artistes à la tête de la réforme sociale, « L'artiste, le savant et l'industriel » [1824], est cité et commenté par Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)* [1993], traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 59-70.

²⁷ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* [1974], traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013. Une des premières critiques de son livre fut formulée par Benjamin Buchloh, « Theorizing the Avant-Garde », *Art in America*, 1984, vol. 72, n° 10, p. 19, 21.

les projets avant-gardistes non seulement l'énoncé critique mais tout autant le mode performatif de sa mise en œuvre, non seulement les déclarations contestataires mais tout autant leur mimétisme envers l'environnement contesté. La rencontre de ces deux dimensions – mimétique et performative – désignerait dès lors la part spécifiquement utopique et inachevée des pratiques avant-gardistes²⁸. Penser la relation de l'avant-garde à la société qui lui était contemporaine non pas en termes de contestation aveugle, ni d'adaptation affirmative, mais plutôt comme une négociation et réinvention à même les œuvres des contraintes ou phénomènes de la vie moderne qui se solde par une alternance entre moments de subversion et de récupération – telle est aussi la position de Thomas Crow, à qui l'on doit cette formule très efficace : « L'avant-garde sert donc, en quelque sorte, d'unité de recherche et de développement à l'industrie culturelle : elle exploite des zones de la société qui échappent encore en partie aux exigences d'un rendement maximum, et attire discrètement l'attention sur elles²⁹. »

Considérée dans ce cadre théorique, l'exposition agit comme un terme intermédiaire qui dépasse l'opposition entre création artistique et institutions sociales. Elle offre un dispositif performatif dans son énonciation et dans sa temporalité, tout en étant issue de la société capitaliste et représentative de ses contradictions. Aborder les pratiques avant-gardistes sous un angle proche de l'histoire sociale de l'art n'implique bien évidemment pas de minimiser l'important travail réflexif sur la forme plastique, sur les propriétés des matériaux et sur les procédés artistiques mené par les artistes modernes, d'autant plus que celui-ci était souvent conçu comme un moyen pour atteindre une libération des arts et une souveraineté de l'artiste. En centrant l'étude sur des expositions, en insistant sur leur événementialité

²⁸ Hal Foster, « Qui a peur de la néo-avant-garde ? » [1994], in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 23-61.

²⁹ Thomas Crow, « Modernisme et culture de masse dans les arts visuels », traduit de l'anglais par Anne Laflaquière in *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n°s 19-20, juin 1987, p. 20-51, cit. p. 46.

et sur leur portée discursive, en associant les projets des artistes à la contingence de leur réalisation, il s'agit de distinguer dans ce repli que l'on a nommé « autonomie » les modalités par lesquelles, sans cesse, l'art interagissait avec la société et faisait l'objet d'attention sociale. Dans ce sens, il serait sans doute plus juste de parler d'utopie que d'autonomie de l'art moderne, dans la mesure où l'utopie est une recherche d'un ailleurs maintenant, alors que l'autonomie est une retraite dans sa propre loi. Le terme « utopie » permet de considérer les *actes* plutôt que les seuls artefacts artistiques et de tenir compte du moment de leur énonciation.

Temporalités utopiques

Du point de vue étymologique, l'« utopie » désigne un lieu de vie et sa politique de l'espace. Depuis Thomas More, son interprétation associe un *non-lieu* et un *bon lieu*, un lieu inexistant, mais qui serait celui de la bonne gouvernance et du bonheur citoyen (*ou-topos, eu-topos*³⁰). Mais l'utopie ne fait pas que désigner un lieu, elle propose aussi des moyens pour y parvenir, et ces moyens relèvent de la gestion du temps de l'expérience et de la représentation qui en résulte en termes de pensée de l'histoire : temps de rupture, d'action explosive, d'accélération, d'anticipation, de projection ou d'évolution plus graduelle, voire de retour ou de restauration conservatrice³¹. Même dans un contexte chargé d'attentes comme la période post-révolutionnaire

³⁰ Sur l'*Utopia* (1516) de Thomas More, cf. Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, p. 185-245.

³¹ Comme le rappelle Paul Ricœur en relecteur de Karl Mannheim, l'utopie produit la représentation d'un ordre à venir précisément grâce à un travail sur le temps : le temps explosif de l'action dans le présent de l'utopie chiliaste, le temps évolutif et linéaire de l'utopie libérale de la *Bildung*, le temps déterministe de l'utopie conservatrice de la restauration, la double temporalité de l'utopie communiste-socialiste qui conjugue le proche et le lointain selon une série de points stratégiques. Cf. Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'utopie* [1986], traduit de l'américain par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Paris, Seuil, 1997, p. 355-373 ; Karl Mannheim, *Idéologie et utopie*, traduit de l'allemand par Jean-Luc Évrard, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006.

en Russie, lorsque le passage vers la réalisation est beaucoup plus palpable et largement souhaité, l'utopie se manifeste encore avant tout comme un travail sur le temps, proche ou lointain, immédiat, vécu ou différé³². Avant de désigner un aménagement spatial de l'environnement ou un projet d'organisation sociale, le terme « utopie » décrit donc essentiellement une vectorisation temporelle. C'est cette dimension qui guidera nos réflexions, dans l'hypothèse qu'elle était à l'œuvre dans les événements des expositions d'avant-garde.

Le potentiel d'action de l'utopie, la possibilité de sa réalisation, la distinguent d'une impossibilité, pour reprendre la définition qu'esquissait Robert Musil dans *L'Homme sans qualités* :

« Une utopie, c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité ; qu'une possibilité ne soit réalité signifie simplement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement, elle ne serait qu'une impossibilité ; qu'on la détache de son contexte et qu'on la développe, elle devient une utopie. Le processus est le même lorsqu'un chercheur observe une modification dans l'un des éléments d'un phénomène complexe, et en tire ses conséquences personnelles ; l'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraînerait dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie³³. »

Si l'utopie est toujours un *ailleurs*, elle n'est pas un pays imaginaire, mais une possibilité. Une thèse très similaire anime la réflexion qu'Ernst Bloch a consacrée à l'utopie dans ses différents écrits ; en 1964 il la résumait ainsi, au cours d'un entretien radiophonique avec Theodor Adorno : « [...]

³² Richard Stites, « Utopias of Time, Space, and Life in the Russian Revolution », in J. Catteau (éd.), « L'utopie dans le monde slave », *Revue des études slaves*, vol. LVI, n° 1, 1984, p. 141-154.

³³ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, traduction P. Jaccottet, Paris, Seuil, 1995, vol. I, ch. 61, p. 310-311 : « L'idéal des trois traités, ou l'utopie d'une vie exacte ».

lorsque [le pays des rêves] est transféré dans l'avenir, non seulement je ne suis pas là-bas, mais lui-même n'est pas chez lui ; cette île n'existe pas du tout. Cependant elle n'est pas une absurdité ou une fausse exaltation. Elle n'est pas *encore*, au sens de la possibilité qu'elle puisse exister si nous faisons quelque chose pour cela. Pas seulement si nous y allions, mais bien plutôt *en y allant*, l'île *Utopia* s'élève de la mer des possibles – utopie, mais un nouveau contenu³⁴. » En prolongeant ces réflexions, une attitude artistique peut à notre avis être caractérisée d'« utopique » dès lors qu'elle est en quête d'une telle potentialité temporelle. Non tangible, ce travail sur le temps tient souvent de la projection, du désir de produire un effet qui, lui, pourrait conduire à un changement. Dans ce sens, l'utopique est performatif.

C'est par le biais de l'expérience moderne du temps que le célèbre essai de Walter Benjamin sur la reproductibilité de l'œuvre d'art identifiait les possibilités – y compris politiques – que l'exposition temporaire, relayée par un contexte médiatique et technique nouveau, substituait au régime antérieur du rituel. À l'« unicité et durée » de l'œuvre dans un cadre de réception culturel, il opposait la « fugacité et possible répétition » de l'œuvre reproductible s'adressant aux masses à travers les journaux illustrés ou les actualités filmées³⁵. Même si les pratiques des avant-gardes russes différaient des exemples cités par Benjamin, elles manifestaient un intérêt similaire pour la temporalité ambivalente de l'exposition – éphémère et récurrente, ancrée dans le présent et créant de l'histoire. Le temps contracté et proche du moment présent favorisait l'action immédiate, alors que sa « possible répétition » dotait l'exposition d'une puissance opératoire dans la durée, dépassant l'événement ponctuel. Sans nécessairement aboutir à un rituel,

³⁴ « Etwas fehlt... über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht » [Ein Rundfunkgespräch mit Theodor W. Adorno, Gesprächsleiter : Horst Krüger, 1964], in Ernst Bloch, *Tendenz-Latenz-Utopie*, Berlin, Suhrkamp, 1978, p. 352, notre traduction. Cf. Id., *L'Esprit de l'utopie* [1926], traduit de l'allemand par A.-M. Lang et C. Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977.

³⁵ Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], traduction de Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, dans *Œuvres III*, Paris, Seuil, 2000, p. 269-316, cit. p. 279.

c'est précisément cette capacité de l'événement fugace d'anticiper et de contracter le temps à venir, tout en instaurant une récurrence irrégulière, qui faisait de l'exposition une *institution précaire* pour les projets des artistes d'avant-garde.

Une exposition est par définition temporaire – sa durée, dans le contexte russe du début des années 1910 ne dépassait en général pas les cinq semaines. Par son caractère transitoire, elle ne pouvait donc pas apparaître comme un lieu de collection et de présentation permanente de l'œuvre, tel que le musée. En empruntant le vocabulaire de Benjamin, Jean-Marc Poinot a souligné les transformations que la circonscription temporelle de l'exposition allait introduire dans la perception et pensée des œuvres : « [...] les modalités d'apparition de l'œuvre commencent à poser problème quand elles prennent la forme de l'exposition, c'est-à-dire d'une circonstance qui par son actualité, sa *fugacité* et malgré sa *possible répétition* semble transitoire et par là difficile à assimiler à une destination définitive et véritable de l'œuvre³⁶. » Ce constat est particulièrement prégnant pour les œuvres qui ne prennent corps que dans le cadre et durant la tenue d'une exposition, des happenings aux installations à médias variables. Au début du XX^e siècle l'interdépendance entre œuvre et exposition n'était pas aussi prononcée, leur articulation demeurait plus traditionnelle. Les expositions auxquelles participaient les artistes d'avant-garde accueillaient des tableaux ou des constructions tridimensionnelles dont l'existence ne se limitait pas à une présentation fugace, mais qui pouvait être réitérée à travers des réexpositions souvent fréquentes. Pourtant, certaines œuvres de cette époque commençaient déjà à « prendre la forme de l'exposition » et à explorer sa temporalité transitoire. La constitution d'ensembles significatifs – séries, cycles –, de même que l'agencement concentré d'œuvres de certains artistes au sein d'une exposition collective, par exemple, imposaient des rapports de pouvoir et produisaient des représentations temporaires distinctes des

³⁶ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne, MAMCO/Institut d'art contemporain, 1999, p. 35, italiques de l'auteur.

toiles singulières exposées : les expositions « Le Valet de carreau » de 1910, « La Queue d'âne » ou « 0,10 » étaient représentatives de cette tendance. La création d'assemblages éphémères qui ne survivaient souvent pas à leur situation d'exposition était au cœur des expérimentations artistiques des années 1915-1916, que ce soit dans « Tramway V », « L'Année 1915 », « 0,10 » ou « Magasin ». Dans d'autres cas, l'exposition elle-même se trouvait élargie au-delà de ses limites physiques, vers l'espace médiatique, par le biais de la constitution d'un événement éphémère ou « jetable » – une opération fréquente dans les expositions coordonnées par Mikhaïl Larionov, dont les échos se ressentaient dans « Tramway V » et « 0,10 ».

La temporalité de l'exposition n'était toutefois pas que passagère. La récurrence était inscrite dans le fonctionnement même des expositions d'avant-garde et faisait parfois l'objet d'un travail à part, par exemple au sein du cycle de quatre expositions de groupe organisé par Larionov. L'itération se manifestait aussi à l'intérieur même de la catégorie plus globale que la presse cataloguait comme expositions « extrêmes », « de gauche » ou « futuristes ». Les artistes exploraient l'exposition comme structure temporelle et institutionnelle qui modifie l'expérience, tout à la fois jalon d'un récit et pur événement précaire. Certaines manifestations, telle la peu connue « L'Année 1915 », ou « La Queue d'âne », privilégiaient l'événement pur, sans continuité, sa précarité incisive. Dans d'autres cas, Mikhaïl Larionov et Kazimir Malevitch – cela vaut aussi, dans le contexte post-révolutionnaire, pour Alexandre Rodtchenko³⁷ – persévéraient à forger la valeur historique, voire le mythe de leurs expositions, *pendant* aussi bien qu'*après* leur déroulement, au moyen de déclarations, d'échanges avec les médias ou de récits rétrospectifs et même de mises en scène visuelles. Les modèles temporels activés par l'exposition étaient parfois complémentaires aux représentations du temps portées par les œuvres elles-mêmes. Dans le

³⁷ Cf. sa déclaration « Rodčenko », in *5 x 5 = 25*, Moskva, 1921, s. p., reproduction fac-simile in John Milner, *The Exhibition 5 x 5 = 25: Its Background and Significance*, Budapest, Helikon/Artists Bookworks, 1992.

cadre de sa présentation du suprématisme lors de « 0,10 », l'exposition pouvait ainsi agir comme *parergon* aux aspirations utopiques du « réalisme pictural » de Malevitch, par l'articulation d'une présence immédiate à la production d'histoire. De même, le projet d'une exposition indépendante de toute contrainte de lieu ou de temps qu'élabora Mikhaïl Larionov dans le cadre de « La Cible » pouvait-il offrir un supplément utopique au désir d'œuvres libres de toute définition ou autorité préétablie. Plus généralement, l'on suggérera que l'exposition trouvait résonance dans les projets et utopies des artistes d'avant-garde dans la mesure où elle était issue de la modernité capitaliste et représentative de son expérience du monde³⁸.

Du point de vue des temporalités qu'elle mettait en jeu, l'exposition publique de groupe peut en effet être apparentée à une structure de l'expérience historique de la modernité, de ce temps historique qui, selon Reinhart Koselleck, s'était différencié à la fois du temps « naturel » du vécu individuel et du temps eschatologique modélisé par la religion chrétienne. Par sa structure – transitoire, changeante, potentiellement répétitive, soulignant le temps présent –, l'exposition de groupe n'était pas simplement un « indice » de la société moderne, mais aussi un « facteur » qui contribuait à transformer l'expérience du temps en expérience de l'histoire³⁹. Ce sont ces caractéristiques temporelles qui la dotaient d'un potentiel à la fois utopique et institutionnel.

Que l'utopie ne soit « pas encore », selon la formule de Bloch, ne désigne pas une temporalité indéfiniment différée. Au contraire, elle dessine la possibilité de figurer un ailleurs maintenant. On retrouve cette tension potentielle de réalisation dans le statut institutionnellement précaire de l'exposition comme lieu public. La citation de Musil rappelait qu'une possibilité devenait utopie lorsqu'on la « détachait de son contexte » : ce

³⁸ Comme l'a souligné Marin à propos d'*Utopia* de More, l'utopie est une invention du passage à la modernité, un produit de l'époque du capitalisme naissant. Cf. L. Marin, *Utopiques, op. cit.*

³⁹ Reinhart Koselleck, « La sémantique des concepts de mouvement dans la modernité » [1977], in *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par J. Hoock et M.-Cl. Hoock, Paris, EHESS, 1990, p. 263-305.

non non-lieu, ce « neutre » entre la possibilité et la réalité qui est le propre de l'utopie, les expositions d'avant-garde permettaient de l'activer en poussant jusqu'à leurs limites les usages socialement établis, mais aussi en faisant de plus en plus appel à la contiguïté des pratiques artistiques avec les autres formes de travail sur le sensible dans la société capitaliste moderne, que ce soit la communication, dans les médias de masse ou bien le commerce, dans les magasins ; les expositions « L'Année 1915 » et « Magasin » offraient des exemples particulièrement intéressants d'un tel « écart contradictoire », d'un tel « détachement » d'une possibilité de son contexte⁴⁰.

Méthodes

Pour faire ressortir la pensée et la pratique des expositions en Russie, et particulièrement des expositions de groupe chez les artistes d'avant-garde dans les deux premières décennies du XX^e siècle, l'enquête a été essentiellement menée à partir de documents directement liés aux cas étudiés : la documentation sur les caractéristiques physiques du lieu d'exposition, la réception critique dans les journaux grand public et dans les revues spécialisées, les reconstitutions des événements dans les correspondances ou dans les mémoires des témoins⁴¹. À ce corpus restreint s'ajoutent quelques rares textes sources traitant spécifiquement – voire théoriquement – de la question de l'exposition, qui se trouvent traduits du russe dans l'annexe à la fin du livre, avec quelques autres textes exemplaires du point de vue de la réception critique. Dans la mesure où notre intérêt porte sur le potentiel d'une exposition d'œuvrer entre les productions artistiques et l'espace public et de se constituer en intermédiaire actif – potentiel que les artistes modernes reconnaissaient et exploitaient dans leurs projets –, ce livre n'a

⁴⁰ Pour l'utopie comme un « ne-uter », ni l'un ni l'autre, « écart contradictoire », cf. L. Marin, *Utopiques...*, *op. cit.*, p. 15-50.

⁴¹ La réception critique des huit expositions étudiées est répertoriée à la fin de la bibliographie. Les données factuelles se trouvent récapitulées dans l'annexe I.

pas pour objectif principal de restituer la « mise en vue inaugurale⁴² » des productions artistiques figurant dans les expositions étudiées ni d'identifier toutes les œuvres qui y étaient présentées⁴³. Autrement dit, l'histoire des expositions ne peut se limiter à une histoire des expositions. Sa portée symbolique, les représentations qu'elle générait ou troublait, font partie de l'histoire des idées et représentations plus générales à l'époque. Ces enjeux sont abordés ici à travers les arguments des critiques dont quelques figures se sont imposées de manière plus insistante – Alexandre Benois, Alexandre Rostislavov, Iakov Tougouendkhold et Maximiliane Volochine.

Telle qu'analysée ici, une exposition est un événement public qui se déroulait tant dans l'espace physique que dans celui, dialogique et symbolique, des échanges et représentations provoqués par la « mise en vue » des œuvres. La complexité des voix et instances dont elle résulte peut être esquissée grâce au concept d'« événement discursif » proposé par Reesa Greenberg :

« Et si l'on considérait un autre modèle verbal pour les expositions, un modèle qui pose l'exposition moins comme une entité et plus comme événement, moins comme finie et fixe et plus comme un phénomène temporellement fluide, moins comme une construction insulaire et plus comme une structure relationnelle avec ses connections internes et externes, moins comme une adresse et plus comme une conversation : dans d'autres mots, l'exposition comme événement discursif ? Un tel modèle mettrait en avant l'oral plutôt que l'écrit, le social plutôt que l'individuel, le poétique plutôt que le prévisible, les significations perméables et aléatoires plutôt que les interprétations fondées sur l'interpolation, l'interrogation et l'iconographie⁴⁴. »

⁴² J.-M. Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, *op. cit.*, p. 53.

⁴³ Ce travail, souvent déjà fait pour plusieurs expositions, sera signalé au fur et à mesure des analyses.

⁴⁴ Reesa Greenberg, « The Exhibition as Discursive Event », in *Longing and Belonging : From the Faraway Nearby : Site Santa Fe, 1995*, Santa Fe, 1996, p. 120. Greenberg a proposé ce concept pour prévenir l'ostracisme de certaines pratiques artistiques récentes. En insistant sur

Chaque pôle qui participe de la situation discursive d'une exposition joue un rôle dans la production de sens qui en résulte. Le lieu agit tant par ses caractéristiques physiques et architecturales que par son appartenance institutionnelle⁴⁵. L'accrochage, en plus de refléter des techniques historiquement spécifiques, produit des représentations des œuvres et artistes sélectionnés, instaure des relations et crée ou bouscule des hiérarchies, ainsi que le montrent de manière étonnamment claire les réflexions et la démarche même de Sergueï Diaghilev ou, plus tard, le recours de Kazimir Malevitch à l'exposition comme espace de démonstration. L'espace ne saurait être compris sans tenir compte de ses usages par le public, des déplacements et parcours prévus par l'organisation de l'espace et par la répartition spatiale des œuvres, de leur appropriation ou détournement éventuels⁴⁶, comme cela apparaîtra dans les analyses du « Valet de carreau » et de « L'Année 1915 ». Une exposition comprend également l'espace médiatique créé par la rencontre entre la réception critique et les projets des artistes à travers les conférences et les débats, les publications et les échanges visuels attestés dans les reproductions photographiques : cette dimension est au cœur de la série d'expositions organisée par Mikhaïl Larionov puis de « Tramway V » et de « 0,10 ». La circonscription historique et contextuelle, comprise comme une configuration de constantes et de variables, peut également infléchir le sens de l'événement de l'exposition.

le contexte de présentation large et les multiples niveaux de réception, elle met l'accent sur la capacité de l'exposition à produire des situations discursives, plutôt que de fermer les possibilités de discussion. Son concept est repris ici comme outil de description des expositions de groupe d'artistes à une époque où les conditions d'apparition des œuvres différaient fort de celles d'aujourd'hui.

⁴⁵ Cette double articulation du lieu sera au cœur de la *critique institutionnelle* dans les projets artistiques de Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke ou, plus récemment, Andrea Fraser. Cf. Alexander Alberro et Blake Stimson (éd.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2009.

⁴⁶ Cf., par exemple, Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, 4^e édition, Paris, Anthropos, 2000 ; Herbert Bayer, « aspects of design of exhibitions and museums », *Curator*, n° 30, 1961, p. 257-288 ; Olivier Lugon, « La photographie mise en espace : les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », *Études photographiques*, n° 5, Paris, novembre 1998, p. 97-118.

Dans le cas des expositions russes d'avant-garde, les premières comprennent la récurrence d'un format de présentation artistique commun à différents groupes artistiques – l'exposition de groupe – qui apparente les projets des avant-gardes à une pratique socialement acceptée et accentue d'autant plus fort le sens des transgressions. Les « variables » relèvent du contexte d'apparition spécifique d'une exposition donnée, allant des imprévus du calendrier, telle la coïncidence de « La Queue d'âne » avec la période du carême, jusqu'aux événements historiques majeurs comme le cours de la Première Guerre mondiale, pour les expositions des années 1915-1916.

Au sein de cette situation de « conversation », il convient de noter, à l'époque étudiée, quelques absences. La position actuelle du commanditaire était quasiment inexistante, alors que celle du commissaire – veiller à la cohérence de la proposition, lancer une tendance ou proposer une interprétation théorique – était au début du XX^e siècle le plus souvent assumée par un ou plusieurs participants. Sergueï Diaghilev constitue une exception notable. Cependant, son travail de « commissaire », s'il a généré un effet et exercé une influence indéniable, y compris sur les artistes d'avant-garde, ne relevait pas d'une spécialisation professionnelle au sens attribué aujourd'hui à ce terme mais coexistait avec d'autres occupations, celle de critique d'art, d'éditeur et d'organisateur de manifestations culturelles variées. Parmi les figures intermédiaires typiques de l'époque, il faudrait plutôt citer les galeristes, mécènes ou gérants du lieu d'exposition, qui cautionnaient le déroulement de l'exposition mais n'interféraient que rarement dans sa conception.

Enfin, l'élément déclencheur sans lequel la rencontre des positions discursives divergentes, voire conflictuelles, des artistes et des critiques n'eût pas pu provoquer des heurts ni créer des événements tient à la structure « temporellement fluide » de l'exposition, pour reprendre les mots de Reesa Greenberg. Tel un pivot temporel qui, bien qu'ancré dans le moment présent, projette celui-ci dans le futur tout en le rattachant au passé par la mémoire des expositions précédentes, l'exposition d'avant-garde déployait sa propre intentionnalité utopique qui dédoublait l'événement concret, dépassant son sens social et historique étroit.

Plutôt que d'opter pour une couverture exhaustive de toutes les expositions d'avant-garde, nous avons voulu explorer l'histoire interne d'un échantillon d'expositions constitué en série. Ce critère a déterminé la place des quatre expositions organisées par Larionov au détriment d'autres, comme celles mises en place par les regroupements Le Valet de carreau ou L'Union de la jeunesse, dont la réception était parfois tout aussi houleuse mais où l'exposition jouait un rôle plus conventionnel, attachée à une structure institutionnelle préexistante, présentant davantage les productions annuelles de ses membres que des projets à chaque fois singuliers élaborés en relation étroite avec les œuvres exposées. Le fait de situer les expositions en série, dans une durée relativement longue et au sein d'un contexte homogène permet de trouver une continuité là où, à première vue, l'on ne voit que des singularités. C'est la condition même d'une histoire aussi éphémère que celles des expositions, comme le souligne Jean-Marc Poinso :

« [...] *on ne peut pas déduire une histoire* des effets de l'instauration de cet espace d'énonciation (c'est-à-dire de mise en vue circonstanciée), *des seules positions individuelles des artistes*, en notant toutefois que chacune d'elles a contribué à sa manière, avec d'autres faits, à instaurer cet espace dont nous pouvons, en cette fin du XX^e siècle, commencer à écrire l'histoire⁴⁷. »

La série d'expositions examinée dans ce livre rejoint sur plusieurs points celle citée par Kazimir Malevitch dans un texte de 1923, « Le musée de la culture artistique », qui critiquait par ailleurs la « myopie » des représentants des musées, avant comme après la révolution bolchevique :

« [...] Il m'a toujours semblé que les représentants des musées ressemblent étonnamment à des taupes qui s'y retrouvent parfaitement sous terre, mais ne voient rien sur la surface de la terre.

⁴⁷ J.-M. Poinso, *Quand l'œuvre a lieu*, op. cit., p. 47, nous soulignons.

De même, en fouillant des tombes, les employés officiels des musées s'y retrouvent parfaitement, examinent les détails des restes, se noient dans des conjectures et hypothèses concernant les formes déjà disparues, s'efforcent d'affirmer l'identité d'un phénomène autrefois vivant.

Mais, pourtant, les phénomènes vivants actifs ne les émeuvent guère. Ils prévoient de s'émouvoir le moment venu. Pour eux, l'art contemporain est comme le soleil pour la taupe ou pour la chouette – trop clair ; c'est pour cela qu'ils ont toujours baissé les yeux devant l'immeuble où se trouvait exposé l'art actif. 1910 – Le Valet de Carreau, 1912 – La Queue d'âne, 1914 – Tramway V, 1915 – Dernière futuriste, 0,10, etc.

De toute cette époque, c'était le temps où le soleil brillait de la lumière la plus forte⁴⁸. »

Cette énumération quelque peu partielle, tendant à mettre en valeur les expositions dont Malevitch avait fait partie, culminait avec celle qui avait annoncé l'avènement du suprématisme, « 0,10 ». Un des objectifs de ce livre est de décanoniser cette exposition très célèbre et de montrer qu'elle n'aurait pu voir le jour sans l'expérience de l'événement mise en route par les expositions de Larionov qui l'avaient précédée et auxquelles Malevitch avait participé, ni sans le contexte d'expérimentation accélérée, y compris sur le plan de l'étalement spatial des œuvres, dont avait fait preuve des expositions comme « L'Année 1915 » et « Tramway V ». La citation de Malevitch montre également que plusieurs expositions – et non seulement « 0,10 » – étaient devenues très rapidement des « jalons » de l'histoire de l'art russe moderne.

Enfin, une dernière remarque d'ordre méthodologique s'impose. Ce livre vise un phénomène collectif, les expositions de groupe. Il peut apparaître

⁴⁸ Kazimir Malevič, « Muzej hudožestvennoj kul'tury » [Le musée de la Culture artistique], 15 août 1923, texte conservé aux Archives nationales russes, reproduit dans Irina Karasik (éd.), *Muzej v muzee* [Le Musée dans le musée], Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Russkij muzej & Palace Editions, 1998, p. 371.

paradoxal que la majorité des analyses insiste sur quelques participants en particulier, voire un seul, souvent un artiste déjà consacré par l'histoire de l'art moderne, que ce soit Mikhaïl Larionov, Kazimir Malevitch ou Vladimir Tatline. Cette disparité entre personnages principaux et secondaires indique les limites d'une histoire exhaustive des expositions – il est souvent difficile d'identifier le travail de nombreux participants, de consulter leurs œuvres ou de connaître leurs idées. Mais cette hiérarchie est aussi constitutive du phénomène étudié, tout comme des pratiques artistiques modernes, à la fois fortement individualistes et aspirant à une collectivité. L'exposition de groupe est l'espace-temps par excellence de ce paradoxe.