

Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États indépendants

55/3-4 | 2014

Varia

Comptes-rendus

Période soviétique et postsoviétique

Cécile Pichon-Bonin, Peinture et politique en URSS, L'itinéraire de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)

GÁBOR T. RITTERSPORN

p. 412-416

Notice bibliographique

Cécile PICHON-BONIN, Peinture et politique en URSS, L'itinéraire de la Société des artistes de chevalet (1917-1941), Dijon : Les Presses du réel, 2013, 447 p., 57 illustrations dont 45 en couleur.

Texte intégral

Ce document sera publié en ligne en texte intégral en juillet 2018.

- Longtemps, le fil conducteur de l'histoire de l'art soviétique des années d'avant-guerre a semblé bien mince. Après avoir célébré les recherches novatrices des mouvements d'avant-garde de la période postrévolutionnaire, les historiens ont entamé le deuil de l'art moderne en URSS. Parfois, il leur a semblé déceler l'éclosion d'un nouvel esprit révolutionnaire dans l'art *underground* des années 1960. Cependant, cette révolution n'était plus celle célébrée par l'avant-garde d'antan que Cécile Pichon-Bonin appelle judicieusement l'art de gauche. L'auteur établit que la dissolution en avril 1932 des groupes et chapelles rivales nées dans les années 1920 n'a pas étouffé les expériences novatrices. Elle montre le soulagement des créateurs qui se sont sentis libérés du chantage exercé au nom de la classe ouvrière par quelques cliques autoproclamées prolétariennes et porte-drapeau du progrès.
- Pichon-Bonin démontre aussi que les arts plastiques ne figuraient pas parmi les

priorités de l'État-parti et n'intéressaient pas outre mesure Stalin, le Grand Coryphée des lettres, du théâtre et du cinéma. En 1933, celui-ci a délégué la tâche de, selon ses mots « guider la masse » des peintres et des sculpteurs à quelques anciens des groupes pseudo-révolutionnaires et prétendument prolétariens. Stalin a promu les adversaires de ceux qu'il désignait comme les « gens de gauche » dans les arts.

3 Pourtant, David Šterenberg, le meneur supposé, n'avait rien du grand chef d'un mouvement structuré. Il était respecté et, dans les années 1920, jouissait d'une certaine influence au sein du département des arts plastiques du Commissariat du peuple à l'éducation et de la coopérative qui aidait les artistes. Même après avoir reçu un blâme de Stalin, il continua à revêtir des responsabilités, y compris dans les jurys qui sélectionnaient les œuvres pour de grandes expositions. Dans la seconde moitié des années 1930, sa marginalisation n'eut d'autres causes que la vengeance des champions de l'art traditionnel et de la contre-révolution au sein de la balbutiante union des artistes, et la vindicte de concurrents qui ne supportaient pas qu'il dénonçât publiquement leurs intrigues.

4 Šterenberg et certains membres du groupe qu'il avait animé dans les années 1920 furent parmi les cibles de la campagne qu'une officine du gouvernement lança en 1936 contre le formalisme, un concept non défini, et au fond indéfinissable, mais habilement manié par les malveillants. L'artiste et son groupe, la Société des artistes de chevalet, avaient toutes les raisons de se voir révolutionnaires. Leur engagement pendant la Guerre civile – ils étaient plusieurs à avoir servi dans l'Armée rouge –, n'était pas seul en cause. Leur art était radical et exprimait un grand optimisme quant aux perspectives du régime.

5 Pourtant, le groupe a été négligé par les historiens occidentaux dont les héros sont avant tout les suprématises, les constructivistes et les adeptes de l'art non figuratif. Šterenberg, Andrej Gončarov, Aleksandr Dejneka, Sergej Lučiškin, Aleksandr Labas, Petr Vil'ams, Iurij Pimenov et Aleksandr Tyšler, les membres les plus illustres du groupe, avaient opté pour une figuration qu'il est difficile de qualifier. Les compagnons ne s'étaient pas imposé la discipline habituelle dans la plupart des chapelles de l'avant-garde. Les rapports entre l'objet réduit à son essence et l'espace qui intéressaient Šterenberg cohabitaient avec la curiosité de Labas pour les engins volants et le contraste entre le mouvement et l'immobilité, avec la mise en scène de figures et de situations sorties du monde des contes et du théâtre de Tyšler, avec l'ironie des portraits de Vil'ams, avec l'univers magique de Lučiškin, ou avec la parenté entre l'expressionnisme allemand et l'art de Pimenov, de Gončarov et de Dejneka.

6 Pichon-Bonin évite de chercher à tout prix un dénominateur commun aux styles. Les manières de peindre étaient éclectiques, elles évoluaient avec le temps. Les traces des affinités avec l'avant-garde ultra-radical s'étaient estompées avant les années 1930, la figuration était devenue plus prononcée. À cet égard, la Société des artistes de chevalet et la peinture soviétique en général s'inscrivaient dans une tendance internationale au retour, au cours des années 1920, à un art habituellement taxé de réalisme. On est quelque peu tenté de dire que l'art de Šterenberg et de ses camarades évoluait vers une peinture socialiste, en ajoutant tout de suite qu'il est pour le moins douteux qu'on puisse assimiler tous les courants figuratifs au réalisme.

7 Pourtant, s'il était de dégager un même dénominateur au groupe, ce serait son engagement pour un idéal socialiste. En temps qu'artistes, les membres du groupe ne se sentaient pas obligés de définir ce qu'ils entendaient par idéal. Ils l'exprimaient en choisissant des sujets tels que le conflit entre l'ancien et le nouveau, la modernisation du paysage, des rapports humains et des visions d'un futur prometteur ainsi que le dynamisme et la construction d'une nouvelle société qu'ils identifiaient, certainement à tort, à la réalisation du rêve socialiste. La figuration qu'ils pratiquaient était très loin de l'académisme des chefs de file des révolutionnaires autoproclamés qui avaient pour tâche de guider les artistes. Les recherches des artistes de chevalet n'avaient

rien à voir avec le mélange de naturalisme et des styles de l'art russe du XIX^e siècle que les guides tentaient d'imposer comme réalisme socialiste, sans jamais parvenir à énoncer ce que le terme devait signifier.

8 Pichon-Bonin explique brillamment la différence entre la figuration pratiquée par la Société des artistes de chevalet et celle prescrite par leurs détracteurs. Le point de départ des contre-révolutionnaires était la fiction d'une réalité aisément connaissable et saisissable par les moyens de l'art. Les révolutionnaires ne niaient pas l'existence du réel. Mais ils ne revendiquaient pas le monopole de le connaître et ils ne s'arrogeaient pas le droit de fixer des règles pour l'exprimer. Leur réel n'avait pas pris des formes données une fois pour toutes et équivalentes au monde visible, leur univers n'avait rien d'une évidence, il était mouvant, il fallait le chercher aussi au-delà du monde perceptible, il fallait sans cesse le découvrir.

9 Les artistes de la contre-révolution servaient les bolcheviks qui dictaient des certitudes, interdisaient le doute et prétendaient être les seuls à même de décider des objectifs et de la voie de les atteindre. Leurs bêtes noires n'avaient pas un modèle unique à suivre. De plus, ils entretenaient l'illusion qu'une véritable révolution dans les arts faisait partie prenante du projet bolchevik. Du coup, ils devaient se battre sur le terrain de leurs ennemis. Ils n'en étaient guère conscients. Si bien qu'à l'occasion ils pouvaient sincèrement croire qu'ils devaient corriger des erreurs qu'ils n'avaient jamais commises ou accepter des compromis.

10 La sélection des œuvres pour les expositions, l'attribution des bourses, des subventions et des paiements anticipés et la possibilité de bénéficier des commandes du plus important collectionneur, le régime, étaient des instruments puissants de la politique culturelle. Cependant, Pichon-Bonin apporte des nuances importantes à l'image courante d'une politique fermement établie et rigoureusement appliquée pour ostraciser les artistes incommodes. Elle pointe le flou des critères et le caractère décisif du jeu des sympathies et des antipathies personnelles. Elle attire aussi l'attention sur un facteur ignoré de la pratique d'acquisition et de commande des œuvres par les organismes de l'État-parti, l'évolution des goûts de la nouvelle élite. En effet, celle-ci ne souhaitait pas nécessairement décorer son environnement, y compris son lieu de travail, de tableaux représentant les sujets phare de l'art officiel. Même si le marché privé était limité, les préférences de cette catégorie sociale n'étaient pas négligées par ceux qui décidaient des achats du régime.

11 Pichon-Bonin malmène une autre idée reçue : que les occupations comme l'illustration de livres et la décoration théâtrale étaient une sorte d'exil dans lequel, à partir des années 1930, s'étaient réfugiés les artistes novateurs des années post-révolutionnaires. Elle avère que, déjà dans les années 1920, ces artistes tout comme bien d'autres, gagnaient leur vie grâce à ces contrats avec les éditeurs et les théâtres. Le travail pour le livre et pour le théâtre était bien rémunéré et respecté. D'ailleurs, Tyšler reçut le prix Stalin pour ses décors réalisés pour le Théâtre national juif de Moscou et les travaux scénographiques de Vil'ams en furent trois fois couronnés. Paradoxalement, ce ne sont pas ses peintures mais ses décorations théâtrales qui valurent deux Prix Stalin à Pimenov, l'artiste du groupe qui avait peut-être le mieux adapté son style aux nouvelles conditions.

12 En revanche, Dejneka qui, du groupe, connaîtra sans doute la plus brillante carrière, ne fut jamais lauréat. Il occupa une place importante dans le paysage artistique jusqu'à sa mort en 1969, mais ne reçut ses premières distinctions que dans les années 1960. Après la guerre, il avait abandonné son style allégorique aux allusions indéchiffrables et s'était éloigné de sa tendance à réduire la figuration à l'essentiel, cependant son amour du mouvement, du dynamisme, des larges espaces, des effets de lumière surprenants est resté une constante de sa création. Malgré l'apparition d'un certain didactisme qui s'est accentué avec le temps et quelques tableaux qui l'ont rapproché des tendances dominantes, le style de Dejneka a évolué à partir des acquis des années 1920.

- 13 Pichon-Bonin décrit la trajectoire d'avant-guerre des membres du groupe dans un vaste contexte. Elle place son sujet dans la perspective de l'histoire sociale des milieux où ses protagonistes évoluaient, elle ne néglige rien de ce qui en relève, de l'accès aux matériaux de qualité et du soutien financier aux méandres de la critique d'art. Le travail qu'elle a investi dans la collecte et dans l'interprétation des articles et des ouvrages que les contemporains ont écrits sur les œuvres du groupe et de ses membres considérés à titre individuel, ainsi que sur l'art soviétique et sur l'esthétique en général, est exemplaire. Elle tient une distance critique par rapport aux travaux soviétiques et postsoviétiques, riches en informations mais qui, le plus souvent, manquent de sophistication analytique. L'usage qu'elle fait des archives publiques renouvelle notre image du politique de la vie artistique et ses fouilles dans les archives privées donnent vie aux acteurs.
- 14 Il s'agit là d'un travail pionnier. Les historiens occidentaux de l'art soviétique n'ont presque rien écrit sur la Société des artistes de chevalet en tant que groupe. Le nom de quelques-uns des membres apparaît ici ou là dans le peu d'ouvrages de synthèse consacrés à la peinture soviétique, surtout ceux de Dejneka et de Pimenov. Mais les auteurs ne s'intéressent guère à la longue durée et ne voient pas les continuités.
- 15 Les recherches de Cécile Pichon-Bonin offrent un nouvel éclairage à tous les peintres du groupe, et à l'art soviétique aussi. Cet ouvrage rompt le fil conducteur des récits traditionnels.

Pour citer cet article

Référence électronique

Gábor T. Rittersporn, « Cécile Pichon-Bonin, Peinture et politique en URSS, L'itinéraire de la Société des artistes de chevalet (1917-1941) », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 55/3-4 | 2014, mis en ligne le 01 juillet 2018, Consulté le 08 juin 2015. URL : <http://monderusse.revues.org/8070>

Auteur

Gábor T. Rittersporn
CNRS, Paris

Articles du même auteur

Katerina Clark, Moscow, the Fourth Rome [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers du monde russe*, 53/4 | 2012

Jan Plamper, The Stalin Cult [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers du monde russe*, 52/4 | 2011

Martin Krispin, «Für ein freies Rußland...» [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers du monde russe*, 52/4 | 2011

Matthew E. Lenoe, The Kirov Murder and Soviet History [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers du monde russe*, 52/4 | 2011

Sandra Dahlke, Individuum und Herrschaft im Stalinismus [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers du monde russe*, 52/4 | 2011

Michael John, Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers du monde russe*, 51/4 | 2010

Tous les textes...

Droits d'auteur

© École des hautes études en sciences sociales, Paris.