

Cahiers du
MONDE RUSSE

Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États
indépendants

47/4 | 2006
Varia

Une arme visuelle : le photomontage soviétique, 1917-1953

Alexandre Sumpf



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/6747>

DOI : 10.4000/monderusse.6747

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2006

Pagination : 857-859

ISBN : 978-2-7132-2098-2

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Alexandre Sumpf, « Une arme visuelle : le photomontage soviétique, 1917-1953 », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 47/4 | 2006, mis en ligne le 03 juillet 2009, consulté le 02 septembre 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/monderusse/6747> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.6747>

Ce document a été généré automatiquement le 2 septembre 2022.

Tous droits réservés

Une arme visuelle : le photomontage soviétique, 1917-1953

Alexandre Sumpf

RÉFÉRENCE

Une arme visuelle : le photomontage soviétique, 1917-1953. Catalogue de l'exposition élaborée par la Maison de la photographie à Moscou pour le Passage de Retz à l'occasion du Mois de la photographie. Paris : Passage de Retz, 2006

- 1 Parmi les nombreuses manifestations associées au Mois de la photographie à Paris, à l'automne 2006, l'exposition « Une arme visuelle : le photomontage soviétique » est venue capitaliser à la fois la fascination toujours intacte pour « l'art de propagande » à la soviétique, l'admiration pour les avant-gardes artistiques des premières décennies du xx^e siècle... et la fructueuse collaboration entre la Maison de la photographie de Moscou et les instances culturelles françaises. L'ensemble de 128 œuvres était remarquable, à tous les sens du terme.
- 2 Tout d'abord, l'exposition opérait une synthèse inédite entre des fonds très divers – dont celui du musée du Cinéma de Moscou, récemment disparu (pour toujours ?) dans les remous opaques de la reconstruction de la capitale russe. L'essentiel des images présentées appartient à l'un des musées les plus appréciables de cette ville, le musée Majakovskij, dont la muséographie originale et la richesse documentaire éclairent admirablement le visiteur (russisant !) sur les trente premières années du xx^e siècle. À ce fonds inestimable s'ajoutaient des œuvres conservées à la Maison de la photographie, un bel ensemble de collages de la Galerie Alex Lachmann et quelques pièces rares dénichées dans les collections particulières.
- 3 Le public parisien a donc eu plaisir à contempler grandeur nature certaines images connues et d'autres quasi inédites, sans avoir à se rendre à Moscou. Les plus avertis se sont réjouis pour leur part de l'édition d'un catalogue aux reproductions exemplaires, en pleine page – d'un beau livre, donc, qui autorise en outre toutes les explorations.

- 4 Attirons cependant l'attention sur le fait que le catalogue et l'exposition ne présentaient pas du tout la même « mise en scène ». Phénomène relativement courant, certes, mais qui a ici été poussé suffisamment loin pour que l'on y revienne. Exposition et catalogue ont été réalisés par l'équipe de la Maison de la photographie pour le Passage de Retz – qui, non content de recevoir dans ses salles agréables, aux volumes variés, les œuvres photographiques, proposait en fin de parcours de visionner des extraits de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov et de *La Nouvelle Moscou* d'Aleksandr Medvedkin.
- 5 L'ordre proposé, sans autre guide que la succession des accrochages, semblait plutôt chronologique puisque l'on s'arrêtait finalement sur quelques exemplaires des « photos-journaux » de la Seconde Guerre mondiale et les derniers vœux de Staline à la nation en 1952. Le catalogue, pour sa part, adopte une démarche historique nettement plus orientée, puisqu'il s'ouvre sur un trombinoscope des dirigeants bolcheviks en 1918 et s'achève sur deux portraits de Staline. Or ce choix, justifiable au plan « historique », voire « historien », l'est difficilement au plan « esthétique ». D'ailleurs, cet « histomontage », assumé dans le catalogue, n'était pas sensible dans l'espace de l'exposition, puisque la plupart des visiteurs manquaient les deux trombinoscopes de 1918 et 1919, relégués dans un recoin sombre tout à l'opposé de la pièce obscure où brillaient les chefs-d'œuvre de Vertov et Medvedkin.
- 6 Plus largement, l'introduction de l'exposition (la même que celle de l'ouvrage), texte bref et trop rapide, ne cherchait pas à définir ce qu'on entendait ici par « photomontage ». Or étaient assimilées (confondues ?) les techniques suivantes : surimpression photographique (portraits de El Lissitzky), collage (Pëtr Galadžev, Aleksandr Rodčenko), juxtaposition d'images (parades des années 1930 par des anonymes)... et photomontage – au sens strict du terme : assemblage de photos choisies par l'artiste dans sa propre production ou dans la presse, retravaillées de manière à ce qu'elles structurent un nouvel objet artistique et y prennent ainsi un sens neuf.
- 7 Cela dit, Olga Sviblova, directrice de la Maison de la photographie à Moscou, notait fort justement l'omniprésence du photomontage (plus exactement : de techniques apparentées au photomontage ou inspirées par lui) dans la production imprimée des années 1920 et 1930, voire 1940 et 1950. Mais poser qu'il s'agit « de toute façon, en Union soviétique, du principal moyen figuratif » serait faire bien peu de cas, non seulement des œuvres peintes appartenant au « réalisme socialiste », dont les canons ne tolèrent sûrement pas le montage, mais également de la persistance dans les années 1920 de mouvements artistiques, tel l'OST (*Obščestvo Stankovistov* ou Société des artistes de chevalet), qui prônent la figuration.
- 8 Deux exemples éclaireront l'intérêt majeur des œuvres présentées et attiseront le regret né de l'absence d'explications ou de garde-fou, si nécessaires. Dans le catalogue, les pages 92 à 95 présentent quatre affiches de Sergej Senkin des années 1930 à 1932, qui succèdent dans l'ouvrage à la très fameuse série de Klucis pour la Spartakiade de 1928. Leur juxtaposition sur les murs de l'exposition était tout à fait convaincante.
- 9 Les deux premières affiches se fondent sur le contraste entre photo (noir et blanc) et coloriage, d'une part, et entre jeu d'échelles et répétition d'autre part – le tout agencé en deux diagonales qui se croisent au centre. La couleur rouge rehausse le texte et les objets importants ; le vert n'est autorisé que dans le cadre de la promotion du « verdissement » des chaînes de montage au moyen de plantes... vertes ! Les deux affiches suivantes, datées de 1929 (et non de 1923, comme il était inscrit de manière absurde pour une affiche vantant la collectivisation) et de 1930, organisent photos et textes en vertu du sens de

lecture, à la manière du *lubok* traditionnel, et proposent des éléments de photomontage dans le détail.

- 10 En revanche, les deux œuvres présentées aux pages 68 et 69 n'étaient pas mises en regard au Passage de Retz. Le photomontage de *Sovetskij Ekran*, créé à partir de photogrammes du film d'Eisenstein *La Ligne générale* (1928), joue sur les rires de tous les personnages – y compris celui du cheval ainsi que celui symbolisé par la calandre grillagée du tracteur. Des sourires de jeunes lycéens y font écho sur une couverture de magazine datée de 1937. En plaçant l'accent sur ce bonheur de façade, les auteurs du catalogue comparent explicitement les périodes tragiques de la collectivisation et de la Grande Terreur. D'ailleurs, le fait que sept bustes soient placés sur le fond d'une cible en cette année 1937, même s'il s'explique pour une publication intitulée *Le tireur de Vorošilov*, est en soi tout à fait fascinant.
- 11 Mais surtout, sur le plan esthétique, ce faux photomontage témoigne de la dégradation d'une pratique si courante qu'elle en a perdu son identité, son sens et ses capacités de suggestion. Sur le plan historique, la couverture de 1937 suggère soit que les images n'ont plus besoin d'être aussi travaillées que par le passé, soit que les artistes en ont perdu l'envie... ou le droit. C'est là l'une des leçons nuancées, malheureusement implicites car jamais articulées, que l'on a pu retirer de la contemplation des œuvres – pour la plupart extraordinaires – de cette exposition.