

---

## Les arts plastiques soviétiques des années 1930

### Quand les petites formes côtoient la peinture monumentale

Tatiana Trankvillitskaïa

---



Éditeur

Université libre de Bruxelles - ULB

**Édition électronique**

URL : <http://slavica.revues.org/1757>

ISSN : 2034-6395

**Référence électronique**

Tatiana Trankvillitskaïa, « Les arts plastiques soviétiques des années 1930 », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 12 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2016, consulté le 29 novembre 2016. URL : <http://slavica.revues.org/1757> ; DOI : 10.4000/slavica.1757

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 novembre 2016.



Les contenus de *Slavica bruxellensia* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

---

# Les arts plastiques soviétiques des années 1930

Quand les petites formes côtoient la peinture monumentale

Tatiana Trankvillitskaïa

---

- 1 Dans l'URSS des années 1930, l'art est fortement dominé par l'idéologie et ce sont les instances officielles comme le Narkompros (le Commissariat du Peuple à l'éducation), qui décident des moindres détails, aussi bien lors des expositions à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur. Cependant, lors de ces manifestations, on remarque une nette différence entre les œuvres présentées en Europe et celles présentées dans le pays, tant par les techniques d'expression déployées que par la dimension. Les autorités artistiques privilégient à cette époque les œuvres à caractère monumental. Les arts plastiques soviétiques constituent alors un art « des grands sujets » et « des grandes formes », aux dimensions « monumentales et grandioses », dignes de représenter l'économie socialiste en expansion. Les salles d'expositions à l'intérieur du pays débordent de toiles de ce type. Durant ces années, ces mêmes instances, poursuivant les objectifs politiques de la diplomatie culturelle de l'URSS, prévoient d'augmenter le nombre d'expositions dans les pays occidentaux. Cependant, cette fois-ci, elles ont tendance à privilégier les expositions de type « léger », comprenant plutôt les petits formats d'arts graphiques, d'illustrations des livres d'art ou pour la jeunesse. Ces formes *miniatures* restent toutefois peu connues du public soviétique, et les artistes soviétiques se plaignent de ne pas avoir assez d'informations sur leur développement dans le pays. En analysant la mise en place des expositions des artistes soviétiques en Europe, et en particulier en France, durant les années 1930, cet article tente de comprendre les causes de cette discordance, qui n'est pas un simple hasard. Quels sont les enjeux des expositions artistiques soviétiques en URSS et en France ? Comment les organisateurs officiels soviétiques arrivent à concilier leurs propres objectifs, à première vue strictement idéologiques, et les attentes du public étranger ?

## L'art soviétique des années 1930 : art des grands sujets et des grandes formes

- 2 La fin des années 1920 et le début des années 1930 en URSS se caractérisent avant tout par l'abandon progressif de la NEP (Nouvelle politique économique), par la prise de conscience de l'isolement de l'URSS face aux pays capitalistes, la mise en place de l'industrialisation et de la collectivisation dans le pays ainsi que la mise en œuvre du premier plan quinquennal (1928-1933) qui amorce, dès 1929, « le grand tournant économique ». Ce dernier se traduit par la nationalisation de l'économie et la centralisation de sa gestion, qui est concentrée à présent dans les mains du Parti-État. Ce processus de centralisation et le renforcement du « commandement administratif » touche également l'appareil de la gestion artistique. Ses directives, visant le renforcement idéologique, changent la manière de peindre, laissant peu de place à l'expression libre.
- 3 La résolution du Comité Central du Parti Communiste, VKP(b), « Sur la reconstruction des organisations littéraires et artistiques » d'avril 1932 prévoit la dissolution des organisations et des groupes artistiques existants, afin de les réunir dans de nouvelles unions créatrices réparties par secteur artistique, contrôlées et gérées de manière centralisée. Toutefois, l'Union nationale des artistes-peintres, en préparation depuis cette date, ne voit le jour qu'en 1957, c'est-à-dire vingt-trois ans après l'apparition de l'Union des Écrivains de l'URSS. Mais ce retard dans l'organisation n'a pas empêché le bon fonctionnement du système global selon les directives d'État. Le contrôle exercé par les instances était très étendu et permettait la surveillance des peintres, notamment grâce au Glaviskusstvo (Direction générale des affaires littéraires et artistiques, 1928-1933) et son programme de contrôle idéologique et organisationnel de la théorie et de la pratique des arts plastiques<sup>1</sup>. Cette politique artistique sera poursuivie par le Comité des Arts auprès du Sovnarkom créé en 1936.
- 4 Le précurseur de ces changements est la résolution du Sovnarkom (le Conseil des Commissaires du Peuple) du 20 août 1928 sur le fonctionnement des musées soviétiques, qui prévoit la mise en place d'expositions sur des thèmes politiques et sociaux. Pour la seule année 1930, par exemple, les expositions de ce type sont déjà bien trop nombreuses à Moscou (M) et Leningrad (L) : « L'Armée rouge dans l'art soviétique » (M), « La construction socialiste en URSS » (M), « La femme avant et après la Révolution » (L), « Exposition d'œuvres des peintres envoyés par Glaviskusstvo en mission dans des régions de construction industrielle et agricole » (M), « Les peintres de Leningrad pour la lutte de Promfinplan<sup>2</sup> » (L), « Exposition d'œuvres à la thématique révolutionnaire et soviétique » (M). Cette dernière exposition est répartie en plusieurs sections, divisées à leur tour par sujet :
  1. La Révolution d'Octobre. Lenin.
  2. La guerre civile et l'Armée rouge. La famine. La lutte contre la ruine. Le Parti et les Soviets.
  3. L'industrialisation et l'édification socialiste dans l'industrie. La collectivisation de l'agriculture. La construction des logements.
  4. Le nouveau mode de vie sociale. La révolution culturelle<sup>3</sup>.
- 5 Les sujets des autres expositions pansoviétiques des années 1930 seront à peine plus variés. Cette liste sera complétée par les portraits des autres grands guides de l'époque : Stalin, Vorošilov, Kirov, Ordžonikidze.

- 6 Bien que le nombre d'expositions diminue à l'intérieur du pays dans les années 1930-1932, celui d'artistes-participants et d'objets exposés augmente. De même pour les dimensions des toiles, qui devaient, par leur ampleur, symboliser l'échelle de l'événement ou l'importance de la personnalité représentée. Prenons l'exemple de l'exposition phare *Hudožniki RSFSR za 15 let* (Les Peintres de la Russie soviétique quinze ans après), qui se déroule en 1932 à Leningrad, réunissant 2824 œuvres de 357 artistes, et qui continue en 1933 à Moscou, avec 3500 œuvres présentées<sup>4</sup>. Les catalogues édités ne donnent pas d'information sur les dimensions des toiles, mais la tendance à exposer les sujets évoquant la nouvelle vie et les guides dans des grands formats est perceptible : Isaak Brodskij, *Lenin v Smolnom* (Lenin à Smolny), 1930, 190x287 cm, Aleksandr Dejneka, *Na strojke novyh cehov* (Sur le chantier des nouveaux ateliers), 1926, 209x200 cm ou encore du même auteur *Oborona Petrograda* (La défense de Petrograd), 1927, 218x354 cm. Si toutefois la collection présentée à Leningrad, qui se prépare avant 1932, est assez variée tant au niveau des sujets, des formes et des dimensions, les organisateurs soulignent que l'exposition à Moscou est complétée par des œuvres encore plus monumentales et idéologiquement fidèles, laissant moins de place aux formalistes. Ces nouvelles toiles sont créées après la centralisation artistique de 1932 et confirment, d'après les organisateurs, que le style de « notre époque est le réalisme socialiste »<sup>5</sup>. Nombre d'entre elles, créées en 1933, sont similaires à *Portait de Vorošilov* de Fëdor Modorov, *Portrait de Bubnov* d'Ivan Kosmin ou encore *V podšefnyj kolhoz* (Au kolkhoze parrainé) de Nikolaj Nikonov.
- 7 Vers la fin des années 1930 ce phénomène s'aggrave. En ce qui concerne l'organisation des expositions et les peintures réalisées sur commandes d'État, de plus en plus nombreuses et volumineuses, le principe de respecter le sujet devient prééminent et les exigences doivent être suivies à la lettre. Ce mode de fonctionnement parasite tous les musées et toutes les expositions, même ceux qui à première vue ne pouvaient être assujettis à cette campagne idéologique. C'est le cas du GMNZI, Musée d'État du Nouvel Art Occidental, qui présente une riche collection de l'art européen du début du xx<sup>e</sup> siècle.
- 8 Afin d'organiser le concours d'achat pour l'État, le Comité des Arts de l'URSS envoie à la Commission de sélection des directives qui ressemblent à un catalogue thématique détaillé. Par exemple, pour les achats de 1937, les sujets sont les suivants : 82 mises en scène différentes avec Lenin ; huit sujets avec Stalin, six avec les autres dirigeants<sup>6</sup>.
- 9 Le même scénario de sélection se répète lors des expositions officielles. Le Comité de sélection de l'exposition *Industrija socializma* (L'Industrie du socialisme), qui se déroule en grande pompe à Moscou en 1939 (prévue initialement en 1937 pour célébrer les vingt ans du pouvoir soviétique), a élaboré un plan thématique de base, qui ne pouvait pas être contourné par les peintres et qui était faiblement diversifié. Et ce, malgré l'échelle gigantesque de l'exposition : 1 015 œuvres de peinture, arts graphiques, sculpture, laques et porcelaine sont présentées par 479 artistes. Les sujets prédominants restent ceux de la Révolution, du rôle des guides : nombreuses sont les toiles avec Lenin, Stalin et Ordžonikidze. La vie héroïque soviétique, les chantiers, l'industrie et l'agriculture soviétiques sont également présentés. De ce fait, de multiples toiles, peintes en 1937 et qui décoraient les dix-sept salles de l'exposition, représentaient le même sujet. Nos calculs démontrent que dans la moitié des cas, la largeur ou la hauteur des toiles dépassaient les 200 cm, celles-ci peuvent donc être considérées comme des œuvres de grand format. Prenons l'exemple des peintures de Sergej Gerasimov, *Prazdnik v kolhoze* (La fête au kolkhoze), 1937, 235x370 cm (fig. 1), de Vasilij Efanov *Nezabyvaemaja Vstreča* (Une rencontre inoubliable), 1936-1937, 270x391 cm (fig. 2), d'Aleksandr Gerasimov *Pervaja*

*Konnaja Armija* (Stalin au milieu des chefs de la Première Armée de Cavalerie), 1935, 550x400 cm, celle-ci étant présente lors de l'Exposition Internationale en 1937 à Paris, ou encore du même auteur *I. V. Stalin i K. E. Vorošilov v Kremle* (Stalin et Vorošilov au Kremlin), 1938, 296x386 cm. Ainsi, la salle IX *Les Bolcheviks à l'exploration de la richesse du pays* compte 31 toiles surdimensionnées sur les 62 présentées et la salle XII *L'URSS pays du métal* 30 toiles sur les 53 présentées<sup>7</sup>.

Sergej Gerasimov, *La fête au kolkhoze* (1937)



Figure 1. Sergej Gerasimov, *La fête au kolkhoze*, 1937, h/t, 235x370, Moscou, GTG. Reproduction avec l'autorisation du site *Maslovka*<sup>8</sup>



Vasilij Efanov, *Une rencontre inoubliable* (1937)



Figure 2. Vasilij Efanov, *Une rencontre inoubliable*, 1937, h/t, 270x391, Moscou, GTG.  
Reproduction avec l'autorisation du site *Maslovka*

- 10 Dès la fin des années 1930, les meilleures forces artistiques soviétiques étaient réunies dans des équipes, afin de réaliser les panneaux de dimensions gigantesques pouvant atteindre six mètres sur quatre. La méthode collective de travail (*brigadnyj metod*) était courante à cette période, réunissant parfois dans un même projet pictural jusqu'à six artistes. Ceci permettait la mise en valeur des moindres détails de la nouvelle vie soviétique sur des panneaux souvent chargés de personnages, dont chaque élément expressif avait une importance iconographique et faisait partie des exigences rigoureuses et du contrôle des instances artistiques. Cette méthode collective sera encore plus répandue dans l'immédiat après-guerre<sup>9</sup>.
- 11 Les commandes pour la décoration des centres d'expositions comme la VSHV (Exposition Agricole pansoviétique), du métro, des nouveaux édifices officiels se caractérisent également par de grandes dimensions<sup>10</sup>. Ce phénomène est encore plus accentué durant les années 1940, période à laquelle apparaît la plus haute distinction artistique, le Prix Stalin. Les toiles primées sont, pour la plupart d'entre elles, également de dimensions considérables. Citons par exemple celle de Vasilij Efanov *Peredovye ljudi Moskvy v Kremle* (Gens de mérite de Moscou au Kremlin), 1949, 400x625 cm (comme d'ailleurs les autres tableaux de cet artiste) ou encore de Mihail Hmeï'ko *Za velikij russkij narod* (À la santé du grand peuple russe), 1947, 300x515 cm.
- 12 Les élites artistiques officielles n'hésitent pas à souligner le rôle des arts plastiques lors des événements artistiques qui se confondent, au fil des années, avec des événements politiques à l'accent éducatif :

Cette exposition [l'Exposition Agricole de 1939] est une démonstration de l'acquisition par notre art du nouveau contenu qui se manifeste dans la monumentalisation des formes. Au pays du socialisme, où chaque journée de travail dans la campagne soviétique est un sujet héroïque qui exige des couleurs

chatoyantes et des formes vaillantes, a été créée la possibilité d'un développement sans limite de la peinture monumentale et grandiose, consacrée à l'économie socialiste. La peinture soviétique devient l'art des grands sujets, des grandes formes<sup>11</sup>.

- 13 La pratique qui consiste à exécuter le travail sur commande contribue à former au fil du temps un noyau de peintres soviétiques d'élite les plus disposés à ce genre de création. Ils sont toujours sollicités pour réaliser la peinture de propagande. Les occasions sont multiples et les commandes sont volumineuses, de sorte que les instances se retrouvent parfois sans effectifs pour certains projets. Par exemple, en 1937, pour célébrer les cent ans de la mort de Pouchkine, on ne trouve pas d'artistes disponibles afin de sélectionner les gravures, du fait que tous les peintres « étaient engagés pour décorer la ville pour le vingtième anniversaire d'Octobre et pour préparer l'Exposition internationale à Paris »<sup>12</sup>. Les autorités artistiques constatent même que ce manque de personnel a considérablement fait augmenter les prix pour les autres commandes<sup>13</sup>. Ce fait est d'autant plus étonnant que les prix sont en règle générale dictés par l'État. Ici, les artistes se permettent de les fixer eux-mêmes et de faire jouer la concurrence, même pour les commandes officielles.
- 14 Les expositions artistiques en URSS, qui gagnent en importance, attirent davantage de visiteurs, qui sont pour une bonne part des spectateurs de masse. On peut se poser la question de savoir ce qui, aux yeux de ce type de visiteur, revêt le plus d'importance : les valeurs esthétiques ou le sujet lui-même ? Citons une étude de Evgenij Dobrenko, disant que le réalisme socialiste, apparu en 1934, n'était pas simplement une doctrine, imposée d'en haut, mais un phénomène complexe de lien entre les désirs des masses et l'idéologie du pouvoir<sup>14</sup>. Les préférences artistiques lors des expositions sont finalement déterminées par ce créateur unique, *les masses-pouvoir*, elles sont avant tout le produit du pouvoir et des masses à parts égales. On l'observe déjà lors de ces expositions au début des années 1930. En effet, les visiteurs issus du milieu ouvrier effectuent leur classement des expositions en vertu du principe thématique pour moitié et relèguent à une position minoritaire le critère esthétique (25%)<sup>15</sup>.
- 15 Mais ces préférences artistiques ne sont propres qu'aux masses populaires de l'URSS et les instances officielles soviétiques, en exposant à l'étranger, devront s'adapter à un autre type de spectateur.

## La propagande discrète à l'étranger : la première moitié des années 1930

- 16 Au début des années 1930, ces mêmes instances, poursuivant les objectifs politiques de la diplomatie culturelle de l'URSS, prévoient d'augmenter le nombre d'expositions dans les pays occidentaux. C'est la VOKS, Société pansoviétique pour les relations culturelles avec l'étranger, créée en 1925, qui s'occupe de leur organisation pratique. Cependant, cette fois-ci, les instances ont tendance à privilégier les expositions de type « léger », comprenant plutôt de petits formats d'arts graphiques, d'illustrations des livres d'art ou pour la jeunesse. Il est alors possible d'appeler ces œuvres *miniatures*, en les comparant à celles aux grandes dimensions exposées en URSS.
- 17 Ainsi, le Salon International du livre d'art, organisé au Petit Palais des Beaux-Arts en 1931, expose 497 objets artistiques de 142 artistes de l'URSS : livres illustrés, couvertures,

gravures et lithographies<sup>16</sup>. Selon le catalogue de l'exposition, parmi les pays étrangers, les artistes russes y sont en plus grand nombre (en comparaison, les États-Unis ne présentent que dix-sept illustrateurs). La VOKS connaît déjà le succès du livre d'art soviétique, ce qui se confirme par un commentaire à *Le Crapouillot* : « Dans le domaine de l'illustration, les slaves triomphent et l'URSS surtout, qui, par nécessité, possède le sens du symbole parlant, de cette affiche portative qui est l'image d'un livre »<sup>17</sup>.

- 18 À l'Exposition d'art graphique soviétique, de livres, d'affiches et de photographies qui a lieu entre avril et mai 1933 dans trois galeries parisiennes (Billiet, Vignon et le local de la rédaction de la NRF), différentes formes d'œuvres graphiques sont présentées pour la première fois en France. Paul Signac, dans sa préface au catalogue de cette exposition, écrit que cette collection est véritablement intéressante et attrayante. Il indique que certaines de ces œuvres sont exceptionnelles, comme le *Portrait d'un kolkhozien-juif* de Meer Akserold, un *Portrait* et deux *Croquis de mer* de Lev Bruni, une gouache de Jurij Pimenov, *Femme dans la salle de bain*, deux croquis *La piscine* et *La répétition au cirque* de Daniil Daran, les aquarelles de Pavel Kuznecov, *Mère avec enfant* et *Salage de poisson* de Nikolaj Kuprejanov, les *Paysages de Moscou* de Boris Rybčenkov, les esquisses de théâtre d'Aleksandr Tyšler<sup>18</sup>. La revue *Monde* (1928-1935) remarque aussi que, parmi les œuvres présentées à la NRF sous le titre *Peintures soviétiques relatives à l'exécution du plan quinquennal*, « beaucoup d'entre elles ne s'y rapportent pas du tout et que celles qui s'y rapportent ne donnent qu'une image bien enfantine des immenses travaux industriels entrepris pendant ces cinq années »<sup>19</sup>. *Monde* cherche en vain dans les œuvres exposées la représentation que l'on se fait en France du travail et du travailleur : « On est quelque peu étonné que, dans cet ensemble d'envois, la représentation du travail tienne si peu de place et que quand l'ouvrier apparaît, il soit le plus souvent réduit à une petite silhouette aux mouvements d'automate. »<sup>20</sup>
- 19 L'idée que cette collection ne présente presque pas de sujets purement soviétiques est confirmée par l'article du journal catholique de droite *Liberté*, qui dit, non sans ironie, que l'exposition n'a rien de typiquement soviétique et ne se distingue que très peu des expositions françaises. Malgré une attitude générale critique, *Liberté* remarque toutefois positivement les œuvres de Pimenov, Bruni, Tatiana Lebedeva-Mavrina<sup>21</sup>. Le peintre Nadine Landowski dans sa contribution à *Notre temps* rajoute à cette liste les œuvres d'Andrej Gončarov, Vladimir Behteev, Tyšler, Daran, Nikolaj Kuz'min, Rybčenkov et les gravures sur bois d'Aleksej Kravčenko et de Vladimir Favorskij<sup>22</sup>.
- 20 La revue *Comœdia*, quant à elle, s'attendait également à voir des œuvres de propagande, mais constate « qu'il s'agit cette fois d'aquarelles peintes en dehors des heures de travail forcé et en toute liberté »<sup>23</sup> :
- En fait d'art soviétique, on connaît surtout les travaux exécutés, par ordre, dans un but direct de propagande. Un peintre, pour vivre là-bas, doit subir ce joug, et obéir aux ordres de son supérieur hiérarchique. Il est difficile de découvrir le tempérament d'un artiste dans de telles conditions. L'intérêt de l'exposition dont nous parlons vient justement de ce qu'il s'agit cette fois d'aquarelles peintes en dehors des heures de travail forcé et en toute liberté<sup>24</sup>.
- 21 Cet article montre que les spécialistes français sont étonnés d'apercevoir « de précieuses indications sur la sensibilité et les aspirations de ces jeunes artistes », en découvrant les œuvres « peintes en toute liberté »<sup>25</sup>. C'est aussi l'opinion de Paul Fierens dans *Les Nouvelles littéraires* qui aperçoit dans ces œuvres « la vie, la légèreté, la grâce, le sens de l'humour »<sup>26</sup>. Même le cycle tragique de la guerre civile d'Aleksandr Labas est marqué, selon ce spécialiste, par une objectivité très « artistique ». Fierens ne trouve pas que l'on



puisse qualifier ces œuvres de « peinture soviétique », comme on ne peut pas coller l'étiquette de « peinture capitaliste » aux œuvres de Raoul Dufy sur l'exploitation du casino de Deauville. Finalement, il avoue qu'on peut se proclamer « peintre communiste » et peindre avec beaucoup de grâce, de maîtrise artistique et de liberté des sujets comme *Le montage de la première turbine, Dneprostroï ou Préparatifs du 1<sup>er</sup> mai*<sup>27</sup>. Formes précise aussi que ces peintres de Moscou « ne sont ni de faux prolétaires, comme on en vit beaucoup en Allemagne, en Belgique et en France, depuis l'héroïque époque de l'art social, ni même des populistes. Ce sont des artistes qui s'efforcent d'atteindre dans leur domaine le plus haut degré de perfection »<sup>28</sup>.

- 22 Le rapport de la VOKS elle-même est proche des opinions de la presse française : « l'exposition laisse l'image d'un haut professionnalisme technique, mais thématiquement elle n'est pas assez à la pointe »<sup>29</sup>. Cependant, les hautes instances font suivre chaque manifestation d'un examen critique, un procédé qui semble être la norme. Dans les débats entre les structures internes, les dirigeants insisteront toujours plus sur le respect des sujets évoquant la vie soviétique dans la peinture. Mais parfois l'absence de ceux-ci lors d'expositions à l'étranger n'est pas le simple fait du hasard. Il n'est pas impossible que les comités de sélection choisissent la collection à présenter en fonction des goûts des spectateurs étrangers et des opinions publiques, ainsi que de la presse. De ce fait, ces comités essaient de rendre les œuvres de propagande plus discrètes, évitant les grands formats, limitant leur quantité et en les confondant aux œuvres sans charge idéologique, comme le démontre la réception française de l'exposition de 1933. Mais il arrive assez souvent que les organisateurs français donnent eux aussi des consignes particulières, afin que la présentation soviétique soit autorisée. Par exemple, lors de l'invitation à l'exposition internationale, organisée par la Société des Indépendants (42<sup>e</sup> Salon), il est demandé de ne pas présenter d'œuvres politiques, mais de privilégier plutôt la dimension culturelle représentée par les affiches et le *loubok*, estampe populaire russe, ceci pouvant être complété par des œuvres graphiques et des illustrations de livres<sup>30</sup>. Il existe en effet un risque de « non-autorisation » de la participation soviétique si elle était jugée « trop politisée »<sup>31</sup>. L'organisateur du 42<sup>e</sup> Salon des Indépendants, Paul Signac, ami proche de l'URSS, évoque même la possibilité de sa démission dans le cas d'une telle interdiction<sup>32</sup>. Ce risque de conflit demande souplesse et vigilance supplémentaires de la part des instances soviétiques. Elles se trouvent sous une double contrainte. D'un côté, du point de vue financier, exposer en France est plus coûteux qu'ailleurs. Les organisateurs soviétiques constatent que pour organiser une exposition de peinture et d'arts graphiques en France, au moins 30 000 RUB sont nécessaires, et 60 000 RUB pour une exposition sur le théâtre soviétique, tandis que dans d'autres pays cela aurait coûté entre 10 000 et 30 000 RUB<sup>33</sup>. De l'autre côté, les instances sont contraintes d'être prudentes dans la sélection des objets à exposer et d'adapter le contenu des expositions en fonction de la situation politique, de l'opinion publique française et de la presse, donc d'éviter l'art de propagande trop flagrant et de se tourner vers les valeurs esthétiques, plus présentes dans les arts graphiques que dans la peinture monumentale sur commande.
- 23 Les expositions purement idéologiques, consacrées uniquement à la peinture de propagande ou dont la thématique serait par trop sociale, organisées dans les locaux éloignés ou dans les quartiers ouvriers par les organisateurs communistes, auraient risqué de gâcher l'opinion positive générale de la presse, souhaitée par le Narkompros. C'est probablement pour cette raison qu'il n'accorde pas de budget à la VOKS, qui négocie la participation à l'exposition Arts plastiques des clubs syndicaux de l'URSS à Paris à

l'occasion de la fête du 1<sup>er</sup> mai 1930<sup>34</sup>. La méfiance des instances vis-à-vis d'artistes autodidactes et la fiabilité de leur création est une autre raison de ce refus<sup>35</sup>. La VOKS ne participe pas non plus à l'organisation du Salon de l'art prolétarien (également connu sous le nom d'Exposition d'art bolchevik), qui a lieu en octobre 1930 à la coopérative communiste *La Bellevilloise*, où sont exposées des œuvres réalisées dans les clubs ouvriers, mais aussi celles d'artistes professionnels dont l'activité est liée à ces clubs. Une méfiance justifiée au regard des commentaires déplorables que l'on peut trouver dans *Les Dernières nouvelles*, le quotidien de l'émigration russe : « [...] très peu de visiteurs, hier il n'y avait que dix-sept personnes, [...] l'impression est épouvantable »<sup>36</sup>.

- 24 Mais les Français, quant à eux, que recherchent-ils dans l'art soviétique ? Mis à part le folklore russe et ses dérivés, l'intérêt des critiques d'art français vis-à-vis des artistes soviétiques semble se concentrer sur certaines branches telles que les arts graphiques et leurs nouveaux procédés. Dès le début des années 1920, la gravure soviétique attire particulièrement les spécialistes français, qui connaissent déjà les œuvres de Favorskij, Anna Ostroumova-Lebedeva, Boris Kustodiev, Georgij Verejskij, Vasilij Masjutin. Les critiques d'art français constatent qu'à cette période en France on est peu renseigné sur l'état des arts graphiques en Russie, où « le mouvement artistique, malgré l'extrême misère, est particulièrement actif à Moscou » et la gravure sur bois ou sur linoléum est « très en vogue à Moscou, où travaillent plusieurs artistes de talent »<sup>37</sup>. C'est la diversité dans les techniques utilisées et le savoir-faire des artistes qui attirent le plus les spécialistes européens, toujours à la recherche d'innovations artistiques. Ils remarquent la continuité de la tradition dans ces œuvres, que l'on perçoit dans le professionnalisme artistique, à la différence de la peinture présentant essentiellement des sujets sur commande d'État, des « toiles publicitaires »<sup>38</sup>. Ils soulignent l'absence, dans les arts graphiques, de cette « fausse joie officielle qui laisse une désagréable empreinte sur la peinture », et que la valeur artistique passe au premier plan dans les œuvres graphiques<sup>39</sup>.

## Les atouts du projet bilatéral de Pierre Vorms

- 25 Pierre Vorms, directeur de la galerie Billiet à Paris, dont le rôle est majeur dans l'organisation d'échanges artistiques franco-soviétiques dans l'entre-deux-guerres, propose en 1935 un nouveau projet d'échange d'expositions entre l'URSS et la France. Il comporte deux programmes, l'un concerne les échanges entre les milieux artistiques de Géorgie soviétique et de France, l'autre est celui d'un échange d'expositions entre l'URSS et la France.
- 26 Ce projet d'exposer dans la galerie Billiet, qui privilégie les artistes de gauche, séduit rapidement les instances soviétiques, et surtout l'idée de présenter des expositions de petites dimensions. En effet, les grandes expositions d'art présentent de nombreuses difficultés d'organisation pour les deux parties, ce qui rend leur fréquence très faible. De plus, Vorms conseille de réduire les frais de transport et de préparation en « allégeant » le matériel, ce qui oblige à remplacer les œuvres de dimensions monumentales par des « aquarelles, dessins, gravures, graphiques, peintures sans cadres ni châssis ». Ceci pourrait en effet permettre de maintenir un contact régulier entre les artistes soviétiques et français. Vorms et la galerie Billiet s'engagent à apporter de l'aide dans l'organisation d'échanges et à solliciter la participation des organisations françaises amies de l'Union Soviétique situées à Paris. Un autre point important qui ne pouvait que motiver les

organisateur soviétique est le projet de mise en place d'un service de vente (un service commercial) pour chaque exposition.

- 27 Vorms est probablement l'un des premiers spécialistes étrangers à proposer d'exposer en France le meilleur des œuvres soviétiques, ce qui coïncide exactement avec le souhait de la VOKS et des instances soviétiques : réalisme socialiste vu par les artistes de tendances jeunes et vivantes (par exemple de Labas, Pimenov, Dejneka), œuvres de brigades d'artistes jeunes ayant travaillé sur les sites de construction industrielle et socialiste, expositions particulières d'artistes de tendances non académiques, décoration théâtrale, gravures et illustrations, affiches, photographies de sculptures, et enfin arts populaires des républiques nationales, ainsi qu'essais de création d'arts plastiques dans les Républiques nationales. Vorms propose également d'exposer à Moscou les artistes français, « travaillant dans des directions assez proches de celles du réalisme socialiste » : Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Charles Dufresne, André Lhote, ainsi que les « artistes de la plus jeune génération dont les tendances sont proches de celles des artistes soviétiques », expositions d'artistes français révolutionnaires, expositions de gravures et photographies de sculptures.
- 28 Son plan prévoit aussi des « envois préalables de photographies, de sorte que les organisateurs puissent présenter en connaissance de cause des œuvres répondant aux besoins de leur public », ce qui convient parfaitement aux instances soviétiques qui veulent toujours sélectionner les exposants étrangers.
- 29 Il est étonnant de voir un plan d'échange qui convienne autant au côté soviétique, même si, bien qu'abondamment évoqué par la VOKS dans les plans annuels de 1935 et 1936, ce projet ne verra jamais le jour<sup>40</sup>. A priori, les idées organisationnelles proposées par Vorms plaisent beaucoup aux instances, mais la question de la participation financière reste la plus préoccupante pour les deux parties. Vorms souligne que « les frais de transport des matériels soviétiques entre Moscou et Paris devraient être à la charge des organisations soviétiques », mais aussi qu'à cause du « manque de moyens financiers dans les milieux artistiques en France, il serait désirable que le retour des matériels soviétiques puisse également être supporté par les organisations soviétiques » et « à défaut, que ces matériels puissent être livrés franco à bord des vapeurs soviétiques dans les ports occidentaux »<sup>41</sup>. De plus, selon ce projet, « les frais de transport des matériels français devraient être partagés sur la base la plus large possible en faveur des milieux français »<sup>42</sup>. Cette idée d'une prise en charge intégrale ne peut pas satisfaire les instances soviétiques, qui cherchent à exposer à moindres frais. Nous supposons que c'est pour cette raison que ce projet d'échange ne sera jamais réalisé. En revanche, l'idée de Vorms d'organiser des expositions de type « léger » inspirera les autorités soviétiques dans d'autres projets avec les Occidentaux.

## La seconde moitié des années 1930 : l'Exposition Internationale de 1937

- 30 Durant la seconde moitié des années 1930, la VOKS prévoit d'augmenter le nombre d'expositions dans les pays voisins de l'Allemagne afin de mobiliser l'attention en faveur de l'URSS<sup>43</sup>. Le chef de la Section des Arts et vice-président de la VOKS Lev Černjavskij recommande de choisir des sujets capables d'influencer les intellectuels étrangers et qui

les touchent profondément. Il donne pour cela l'exemple du Congrès des écrivains à Paris de 1935, où les thèmes sociaux ont largement été évoqués.

- 31 Inspirée par l'ingéniosité des idées de Pierre Vorms et ayant saisi les attentes artistiques du public européen, la VOKS prévoit de présenter à l'Occident des expositions de type *miniature*, comprenant plus d'art graphique et de photographie. Selon les organisateurs, celles-ci ont plusieurs atouts : elles font preuve de souplesse dans le sens thématique, elles sont facilement transportables et, enfin, elles sont réutilisables d'un pays à l'autre. Les expositions à petite échelle occasionnent moins de frais, moins d'efforts d'organisation et restent facilement maniables. Quant aux expositions de peinture, plus volumineuses et souvent développant les sujets de propagande soviétique, il est également recommandé de ne plus prendre d'initiative pour d'importantes manifestations<sup>44</sup>. Pour ce qui est de la France, les préparatifs des Soviétiques à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de 1937 à Paris ont rendu moins nécessaire l'organisation d'une manifestation supplémentaire dans le pays, rendant obsolète, manque de financement, les petits projets existants entre 1935 et 1937 à l'approche d'un événement d'une si haute importance. Par conséquent, le côté esthétique des petites expositions *miniatures* en France est détrôné par les objectifs politiques et idéologiques, mis en place lors de l'Exposition de 1937.
- 32 Cette exposition est la seule et unique fois où les Français auront l'occasion de voir la véritable peinture monumentale soviétique. Mais les Français, apprécieront-ils ces « grands sujets » aux dimensions monumentales ? Il s'agit avant tout des panneaux décoratifs du pavillon soviétique pouvant atteindre six mètres sur quatre <sup>45</sup>. Pour leur réalisation, les meilleures forces artistiques étaient réunies dans des équipes de travail, constituées de Bruni, Dejneka, Kuznecov, Labas, Aleksej Pahomov, Pimenov, Aleksandr Samohvalov, Martiros Sar'jan, Pëtr Vi'ljams.
- 33 Le bilan du financement soviétique dressé après l'Exposition de 1937 relève les prix des panneaux de l'exposition qui sont très coûteux, allant de 15 000 à 59 000 RUB <sup>46</sup> et dont les sujets, à eux seuls, remplissent largement les objectifs de la présentation soviétique. Toutefois, selon les Livres d'Or analysés, ce financement exceptionnel, ainsi que le recours aux meilleures forces artistiques, n'ont pas apporté de nouvelles valeurs esthétiques aux visiteurs venant du monde entier, tel était le cas des expositions *miniatures*<sup>47</sup>. Il en résulte de la même source que le pavillon soviétique ne fait qu'aggraver l'opinion française sur le régime socialiste et la politique de l'URSS et qu'accentuer en France la division entre la gauche et la droite.
- 34 Quant au thème de l'exposition, « Arts et Techniques », selon l'opinion générale des visiteurs, il est largement éclipsé par les sujets évoquant les chefs et leur idéologie<sup>48</sup>. De ce fait, la présentation soviétique à l'Exposition de 1937, par sa forme et par son contenu, s'inscrit dans l'axe des expositions soviétiques cultes, comme celle de 1932-1933, *Les Peintres soviétiques quinze ans après*, ou encore celle de 1939, *l'Industrie du socialisme*, organisées en URSS.

## Deux mondes séparés

- 35 En URSS, dans la seconde moitié des années 1930, l'art de propagande dans ses formes monumentales bat son plein, tandis que le domaine des arts graphiques et ses formes *miniatures* restent toujours peu connues du public soviétique et cela dès la seconde moitié

des années 1920. L'opinion de Jakov Tugendhoïd, figure de proue de l'art soviétique des années 1920, confirme cette idée. Il souligne un contraste impressionnant entre, d'un côté, les « pures » œuvres d'arts graphiques « qu'on est si fier de présenter dans l'Europe bourgeoise pendant nos expositions à l'étranger », et de l'autre « la méconnaissance totale des mêmes œuvres par notre propre public et l'invasion du mauvais travail dans toutes les branches de la polygraphie artistique de masse »<sup>49</sup>. Pour lui, la gravure et les arts graphiques ont un temps d'avance, en qualité aussi bien qu'en quantité, par rapport à la peinture et à la sculpture, ce dont témoignent le grand succès des expositions d'arts graphiques à l'étranger et les articles positifs dans la presse occidentale<sup>50</sup>. Ce temps d'avance pour lui se manifeste à la fois dans la « démocratisation technique (la gravure sur bois et sur linoleum, la lithographie) » et dans la « révolution du sujet »<sup>51</sup>.

- 36 Les artistes soviétiques constatent la même chose que Tugendhol'd, même plusieurs années plus tard. Directement concernés, ils trouvent que le traitement de cette branche des arts plastiques en URSS est révoltant, ce qu'ils évoquent lors de leurs réunions. En particulier, l'illustrateur Dementij Šmarinov, au nom de tous les membres de l'Union des peintres de Moscou (MOSSH), constate que les arts graphiques, représentés par les meilleurs artistes soviétiques et largement reconnue par les spécialistes occidentaux, rencontre un grand succès à l'étranger, mais pas en URSS<sup>52</sup>. Peu d'articles leur sont consacrés, aucune information ne circule de manière régulière par les voies officielles. De même, d'après Šmarinov, les artistes soviétiques sont étonnés de ne pas être au courant du devenir de l'art du livre illustré en Occident et ils se trouvent dans l'ignorance des techniques de polygraphie moderne qui y sont utilisées. Les artistes réclament l'accès à cette information, comme d'ailleurs à celle sur les liens avec le monde artistique étranger, se plaignant d'être mis à l'écart par les instances officielles. Šmarinov souligne que cette opacité régnant dans le monde artistique, est dérangeante pour les peintres, qui se sentent écartés de la vie institutionnelle. Selon lui, les préparatifs à l'étranger portent un caractère strictement secret et les artistes sont complètement exclus du processus de sélection<sup>53</sup>. Il arrive même que ces derniers ne soient pas au courant que leurs œuvres sont exposées.
- 37 Šmarinov révèle que le manque d'informations concernant le développement des arts graphiques est imputable, entre autres, à la presse spécialisée soviétique. La revue *Iskusstvo* (L'Art), par exemple, qui est en retard de six mois dans les publications par rapport aux manifestations artistiques, a laissé de côté une importante exposition consacrée à cinq ans d'illustrations soviétiques<sup>54</sup>. Une autre revue spécialisée, *Tvorčestvo* (La création), évite également les sujets qui touchent pourtant plus d'un millier d'artistes, et le journal *Sovetskoe Iskusstvo* (L'Art soviétique), de même que le Comité des Arts, sont débordés par des problèmes concernant le théâtre, le cinéma et les arts du spectacle. Ceci conduit les artistes de MOSSH à lancer un appel pour créer une tribune des peintres soviétiques, car ils considèrent que les organes existants sont incapables de bien exposer les souhaits des artistes ou leur opinion.
- 38 L'isolement du monde artistique soviétique et l'absence des missions artistiques à l'étranger perturbent les plasticiens de cette époque, qui se trouvent coupés du monde occidental depuis plusieurs années. Ceci s'accroît dans la deuxième moitié des années 1930, le plus souvent dans le cas des artistes éloignés du noyau institutionnel, qui n'ont pas accès à l'information : peintres-graphistes, graveurs, dessinateurs, illustrateurs de livres. Les adeptes de ces formes *miniatures*, privilégiant les valeurs esthétiques de l'art libre, ne voulaient pas ou ne pouvaient pas, pour des raisons idéologiques, intégrer le

monde de la peinture monumentale sur commande d'État. Faute d'éléments de propagande, les *miniatures* se trouvent dans l'ombre de la peinture monumentale et ne bénéficient pas de soutien étatique à l'intérieur du pays. Manquant de finances, les autorités officielles semblent à première vue être totalement désintéressées par cette branche artistique. Mais ce n'est pas forcément le cas.

- 39 En effet, en comparant les expositions à l'intérieur du pays et à l'étranger, il est possible d'observer un soutien implicite par les autorités, accordé aux formes *miniatures*. Ces dernières, souvent dépourvues de la propagande, sont pourtant pour cette raison explicitement critiquées par les instances officielles à l'intérieur du pays, mais se trouvent les plus souvent présentées lors des expositions des arts plastiques soviétiques des années 1930 en France. Nous constatons, à l'exemple de l'exposition en 1933, que les autorités soviétiques sont plus soucieuses de montrer aux Français les valeurs esthétiques des peintres soviétiques que l'art de propagande, malgré le souci permanent de montrer toujours davantage l'épanouissement du premier pays socialiste.
- 40 Trois raisons majeures influencent ce choix. Premièrement, Paris est un carrefour international de l'art de l'entre-deux-guerres, et exposer dans cette ville est une épreuve d'une haute importance du point de vue de la maîtrise picturale. Deuxièmement, afin de satisfaire les goûts des spectateurs français, l'opinion publique et la presse, la VOKS essaie de rendre les œuvres de propagande plus discrètes, les dispersant parmi les œuvres sans charge idéologique. Enfin, ce qui est le plus apprécié par les connaisseurs français, ce sont les arts graphiques soviétiques, leur côté esthétique, leurs nouvelles techniques et leur esprit novateur, ce qui coïncide avec la facilité de transport et la modicité des frais, y compris de douane, difficilement supportables par les organisateurs soviétiques. De plus, ces expositions de formes *miniatures* représentant les œuvres *miniatures* occasionnent moins d'efforts organisationnels et sont réutilisables d'un pays à l'autre.
- 41 Nous ne pouvons cependant pas affirmer que l'art de propagande soviétique dans ses grandes formes reste méconnu des Français durant les années 1930 et que montrer cet art ne fait pas partie des objectifs prioritaires des instances soviétiques. Dès que l'occasion le permet, les Soviétiques exportent la propagande, visible surtout lors de l'Exposition Internationale de 1937 à Paris, dont le but est de montrer à grande échelle l'épanouissement du premier pays socialiste au monde entier.

---

## NOTES

1. RGALI (Archives d'État Russe pour la littérature et l'art) : f. 645, op. 1, ed. hr. 1, l. 2-2ob.
2. Promyšlenno-finansovyj plan (Plan financier de l'entreprise).
3. *Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva* (Expositions des arts plastiques soviétiques), Alojjan Z. (réd.), vol. 1 (1917-1932), Sovetskij hudožnik, Moscou, 1965, p. 341.
4. *Ibid.*, pp. 410-412 ; *Hudožniki RSFSR za 15 let 1917-1932* (Les Peintres de la Russie soviétique quinze ans après), catalogue, préface de M. Arkad'ev, Moscou, 1933, p. 11.
5. *Ibid.*, pp. 12, 15.
6. RGALI : f. 962, op. 6, ed. hr. 156, l. 69-73.



7. *Industrija socializma* (Catalogue de l'Exposition artistique pansoviétique *l'Industrie du socialisme*), Iskusstvo, Moscou-Léningrad, 1939, pp. 83-86, 103-106.
8. Verhnjaja Maslovka. URL: <http://www.maslovka.info/>
9. Cf. Cullerne Bown M., *Socialist Realism Painting*, Yale University Press, New Haven, 1998, pp. 269-273.
10. Cf. Trankvillitskaïa T., « La notion du *code religieux* dans l'art et la culture staliniens », in : *Mosaïque*, VARIA pluridisciplinaires, Lille Nord de France – Belgique, n° 8, juin 2013, pp. 293-310.
11. Orlova M. & Sitnik K., « Skulptura i živopis' na Vsesojuznoj sel'skohozjajstvennoj vystavke » (Sculpture et peinture à l'Exposition pansoviétique agricole), in : *Arhitektura SSSR*, 1939, n° 9, pp. 30-40.
12. GA RF (Archives d'État de la Fédération de Russie) : f. 5283, op. 11, ed. hr. 457, l. 54.
13. GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 457, l. 54.
14. Cf. Dobrenko E., *Formovka sovet'skogo čitatelja: social'nye i èstetičeskie predpocylki recepcii sovet'skoj literatury* (Le formatage du lecteur soviétique : les prémisses sociales et esthétiques de la réception de la littérature soviétique), Akademičeskij proekt, Saint-Pétersbourg, 1997, p. 108.
15. Statistiques de l'exposition « Peintres de RSFSR quinze ans après », RGALI : f. 645, op. 1, ed. hr. 16, l. 451.
16. *Catalogue du Salon international du Livre d'art, 20 mai-15 août 1931*, préface d'André Suarès, Petit Palais des Beaux-Arts, Paris, 1931, 186 p., ill.
17. « Salon international du livre d'art », in : *Le Crapouillot*, juillet 1931.
18. GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 340, l. 2.
19. *Monde*, 29 avril 1933.
20. *Idem.*
21. GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 340, l. 2.
22. *Notre temps*, 23 avril 1933, in RGALI : f. 631, op. 14, ed. hr. 712, l. 102-103.
23. Warnod A., « L'influence française sur la peinture soviétique », in : *Comœdia*, 21 avril 1933.
24. *Idem.*
25. *Idem.* Cet aspect est aussi souligné par Eugène Dabit, écrivain et membre de l'AEAR, dans la revue *Europe*, mai 1933 : voir RGALI : f. 631, op. 14, ed. hr. 712, l. 143.
26. *Les Nouvelles littéraires*, 24 mai 1933, RGALI : f. 631, op. 14, ed. hr. 712, l. 117-118.
27. *Idem.*
28. *Formes*, n° 33, 1933, p. 389.
29. GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 281, l. 12.
30. GA RF : f. 5283, op. 1a, ed. hr. 147, l. 127.
31. GA RF : f. 5283, op. 1a, ed. hr. 147, l. 88.
32. *Idem.*
33. Projets entre les différentes sections de la VOKS, 1935, GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 341, l. 23.
34. GA RF : f. 5508, op. 1, ed. hr. 1581, l. 24-28ob.
35. GA RF : f. 5508, op. 1, ed. hr. 1581, l. 18.
36. *Les Dernières Nouvelles*, n° 3 503, 25 octobre 1930, p. 4.
37. « La gravure à l'étranger. Au pays des Soviets », in : *Le Livre et l'Estampe*, n° 1, janvier 1923.
38. Recueil d'articles de la presse européenne pour l'année 1930, traduits en russe : voir RGALI : f. 769, op. 1, ed. hr. 418, l. 5ob-6.
39. *Idem.*
40. Par exemple, les projets des sections différentes de la VOKS de 1935 : voir GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 341 ; Projets de la section des Expositions de 1936, GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 431 ; Correspondance entre le GMNZI et la Représentation plénipotentiaire à Paris, GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 371 et 372.
41. Programme d'échanges artistiques de Pierre Vorms, GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 372, l. 6-7ob.

42. *Idem.*
43. Protocole de réunion de juillet 1935, GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 341, l. 8ob.
44. Réunion des départements de la VOKS, 1935, GA RF : f. 5283, op. 11, ed. hr. 341, l. 8ob., 1ob.-2.
45. Ces panneaux ne sont pourtant pas des innovations purement soviétiques, puisque les pavillons français sont également décorés par douze grands panneaux de deux mètres sur six, réalisés par les artistes français de « Mai 1936 », dont la plupart évoquent des sujets sociaux. Cf. Chavanne B. & Guttinger C., « La peinture décorative », in : *Paris 1937 : cinquantième de l'exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, sous la direction de Lemoine B., Institut Française d'Architecture, Paris, 1987, pp. 364-391.
46. GA RF : f. 9499, op. 1, ed. hr. 53, l. 27.
47. Analyse de trois volumes du Livre d'Or, GA RF : f. 9 499, op. 1, ed. hr. 12, 15, 17.
48. *Idem.*
49. Tugendhoï'd Ja., « Gravura i grafika » (Gravure et dessin), in : Tugendhoï'd Ja., *Iz istorii zapadnoevropejskogo, ruskogo i sovetskogo iskusstva* (De l'histoire de l'art de l'Europe occidentale, russe et soviétique), Sovetskij hudožnik, Moscou, 1987, p. 255.
50. *Ibid.*, p. 246.
51. *Ibid.*, p. 253.
52. Discours de l'artiste Dementij Šmarinov, mai 1937, RGALI : f. 962, op. 6, ed. hr. 200, l. 100-101.
53. *Idem.*
54. *Cinq ans de l'illustration soviétique dans la littérature (1931-1936)*, Moscou, 1936.

## RÉSUMÉS

Dans l'URSS des années 1930, l'art est fortement dominé par l'idéologie et ce sont les instances officielles comme le Narkompros (le Commissariat du Peuple à l'éducation), qui décident des moindres détails, aussi bien lors des expositions à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur. Cependant, lors de ces manifestations, on remarque une nette différence entre les œuvres présentées en Europe et celles présentées dans le pays, tant par les techniques d'expression déployées que par la dimension. Les autorités artistiques privilégient à cette époque les œuvres à caractère monumental. Les arts plastiques soviétiques constituent alors un art « des grands sujets » et « des grandes formes », aux dimensions « monumentales et grandioses », dignes de représenter l'économie socialiste en expansion. Les salles d'expositions à l'intérieur du pays débordent de toiles de ce type. Durant ces années, ces mêmes instances, poursuivant les objectifs politiques de la diplomatie culturelle de l'URSS, prévoient d'augmenter le nombre d'expositions dans les pays occidentaux. Cependant, cette fois-ci, elles ont tendance à privilégier les expositions de type « léger », comprenant plutôt les petits formats d'arts graphiques, d'illustrations des livres d'art ou pour la jeunesse. Ces formes *miniatures* restent toutefois peu connues du public soviétique, et les artistes soviétiques se plaignent de ne pas avoir assez d'informations sur leur développement dans le pays. En analysant la mise en place des expositions des artistes soviétiques en Europe, et en particulier en France, durant les années 1930, cet article tente de comprendre les causes de cette discordance, qui n'est pas un simple hasard. Quels sont les enjeux des expositions artistiques soviétiques en URSS et en France ? Comment les organisateurs officiels soviétiques arrivent à concilier leurs propres objectifs, à première vue strictement idéologiques, et les attentes du public étranger ?

## INDEX

**Index chronologique** : entre-deux-guerres, XXe siècle

**Index géographique** : France, Moscou, Paris, Russie, URSS

**Mots-clés** : art et idéologie, art soviétique, institutions artistiques soviétiques, Peinture, propagande, réalisme socialiste, réception

**Keywords** : art and ideology, interwar, Painting, propaganda, socialist realism, Soviet art, Soviet artistic institutions

## AUTEUR

**TATIANA TRANKVILLITSKAÏA**

Docteur en études slaves, Membre associé au Centre de Recherche CECILLE, Université Lille 3, France