ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

36 | 2019

**Représentations de la révolution de 1917 en Russie
contemporaine**

La révolution de 1917 et la période post-révolutionnaire dans l'art naïf soviétique et post-soviétique

The Reflection of the 1917 Revolution and the Post-Revolutionary Period in the Russian Soviet and Post-Soviet Naïve Art

Anna Suvorova

Traducteur : Liselotte Sorli (étudiante du master TSM UGA)

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/6739>

DOI : 10.4000/ilcea.6739

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-096-9

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Anna Suvorova, « La révolution de 1917 et la période post-révolutionnaire dans l'art naïf soviétique et post-soviétique », *ILCEA* [En ligne], 36 | 2019, mis en ligne le 21 juin 2019, consulté le 22 juin 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/6739> ; DOI : 10.4000/ilcea.6739

Ce document a été généré automatiquement le 22 juin 2019.

© ILCEA

La révolution de 1917 et la période post-révolutionnaire dans l'art naïf soviétique et post-soviétique

The Reflection of the 1917 Revolution and the Post-Revolutionary Period in the Russian Soviet and Post-Soviet Naïve Art

Anna Suvorova

Traduction : Liselotte Sorli (étudiante du master TSM UGA)

- 1 Les artistes naïfs se concentrent souvent sur des événements depuis longtemps révolus. Il semblerait qu'ils soient plongés dans le monde des souvenirs, qu'ils « revivent » dans leur mémoire ce qui leur est arrivé. Mais en soumettant les œuvres d'artistes naïfs à une analyse plus réfléchie et plus complète, nous nous posons encore et toujours la question suivante : quelle part de leurs œuvres reflète leurs souvenirs personnels, et quelle part n'est que la répétition d'un texte socio-politique commun, qui s'avère en fait un dogme construit par le contexte idéologique ? Cette mini-étude analyse les œuvres de plusieurs artistes naïfs actifs à la fin des périodes soviétique et post-soviétique. Il s'agit de toiles et d'aquarelles d'artistes naïfs ayant vécu à l'époque révolutionnaire et ayant été témoins de grands conflits historiques (Ivan Nikiforov, Lidiya Suvorova-Alferova, Ivan Krokhavev) et d'artistes naïfs nés dès les années 1930 et qui ont travaillé sur les différentes interprétations en images de la révolution (Tatiana Elenok, Alevtina Pyzhova). Le choix de ces artistes est déterminé par deux facteurs : 1) l'existence de biographies ou d'autobiographies détaillées de ces artistes, permettant de reconstruire l'histoire de leur vie, y compris leur implication personnelle dans les événements révolutionnaires / post-révolutionnaires ; 2) leur référence programmatique (plutôt que ponctuelle) à des images et des sujets qui reflètent de manière réfléchie la révolution et les événements post-révolutionnaires.
- 2 Dans le cadre de cette recherche, nous définirons la spécificité de l'image artistique et identifierons les aspects de la mémoire individuelle et collective qui ont déterminé le développement de la représentation de ces peintures et toiles. La deuxième tâche de

recherche consiste à identifier la représentation de l'image de la révolution et de l'histoire des événements et des personnages qui s'y rapportent dans les œuvres d'artistes naïfs de la période soviétique et post-soviétique. Tout au long de l'étude de ces œuvres, nous appliquerons une approche systémique et des méthodes d'analyse sémiotique et discursive.

- 3 L'un des termes théoriques clés de cette étude est le concept de « mémoire collective » et de « mémoire individuelle ». Les fondements du paradigme de la mémoire concernant le savoir social et humanitaire ont été posés dans les années 1920 et 1930 par les travaux du sociologue français Maurice Halbwachs, qui a également formulé le concept de « mémoire collective ».
- 4 Comme le décrit Halbwachs, les souvenirs peuvent être organisés de deux façons différentes dans l'esprit de l'individu : souvenirs personnels d'un individu en particulier, ou souvenirs partagés par une communauté plus ou moins grande. Les souvenirs d'une personne sont parfois inscrits dans le cadre de sa personnalité ou de sa vie privée, et « même ceux qu'elle partage avec les autres ne sont perçus par elle que du point de vue par lequel ils l'affectent dans sa différence avec les autres » (Halbwachs). Mais souvent, les individus se comportent comme membres d'un groupe, s'appropriant et maintenant des souvenirs impersonnels dans leurs propres souvenirs lorsque ceux-ci affectent leur groupe. La mémoire collective se développe selon ses propres lois. Elle peut être pénétrée par les mémoires individuelles, qui se transforment dès qu'elles sont placées dans un ensemble qui n'est plus la conscience de l'individu.
- 5 Karl Mannheim, comme Maurice Halbwachs, l'un des plus éminents chercheurs sur la mémoire en tant que phénomène culturel, a prêté une attention particulière à la mémoire des générations. Selon les idées de Mannheim, les individus sont particulièrement réceptifs aux expériences qu'ils vivent entre l'âge de douze et vingt-cinq ans, ce qui en fait une période cruciale pour le reste de leur vie et le développement de leur personnalité. En tant qu'observateur ou acteur, l'individu est toujours inclus dans le contexte dynamique du processus historique. Chaque personne est façonnée par les événements historiques clés de son époque, qu'elle partage ou non certaines croyances, attitudes, visions du monde, valeurs sociales ou certains paradigmes culturels avec d'autres membres de son groupe d'âge. Ainsi, la mémoire individuelle est définie non seulement par son propre intervalle de temps, mais aussi par l'horizon plus large de la mémoire générationnelle. La génération est unie par « une vision et une perception communes du monde » (Mangejm, 2000 : 91).
- 6 La mémoire individuelle est un moyen dynamique pour l'individu de travailler sur sa propre expérience, mais elle n'est pas hermétique. Comme l'a montré Maurice Halbwachs, la mémoire individuelle repose toujours sur une base sociale. Selon Halbwachs, une personne complètement isolée ne serait pas capable d'avoir des souvenirs, car ceux-ci sont conditionnés par la communication, c'est-à-dire qu'ils sont façonnés et déterminés par le biais de la communication verbale avec les autres. La mémoire en tant que conglomérat de nos souvenirs se développe chez les individus grâce aux éléments du monde extérieur, comme la langue, qui en est sans doute le fondement le plus important.
- 7 Sur cette base théorique, nous pouvons analyser le travail des artistes naïfs non seulement comme un champ d'auto-réflexion et de souvenirs personnels, comme on le considère habituellement, mais aussi comme un phénomène qui inclut une représentation de tout le corpus de la mémoire collective et une communication spécifique avec certaines communautés. L'analyse inclut des œuvres de personnes qui,

malgré leur identification en tant qu'artistes naïfs ou autodidactes, ont néanmoins eu une certaine expérience de la socialisation artistique : leurs œuvres ont été exposées dans des expositions d'art, et la créativité était pour eux des moyens de communication et d'auto-représentation.

- 8 Alors que dans les années 1930 et 1950, l'art amateur était perçu par les autorités comme pouvant devenir un art professionnel, et que le travail des artistes « autodidactes » constituait à sa manière la « voix du peuple », qui décrivait avec honnêteté les « réalisations du socialisme », la période du « dégel » et la décennie suivante ont changé le statut de l'art naïf et autodidacte. La culture du dégel avait pour but d'étendre le langage et le contenu de l'art pour y inclure de nombreuses autres tendances jusqu'alors marginales dans le domaine culturel. L'illustration populaire, les estampes de foires, la peinture naïve reviennent comme à l'époque de l'avant-garde dans le champ de réflexion tant des chercheurs que des artistes professionnels. Dans la seconde moitié des années 1960 et 1970, les artistes naïfs contemporains deviennent des stars de la culture : leurs œuvres sont exposées, discutées par les journalistes et les historiens de l'art, et des films sont réalisés à leur sujet. Mais la plupart des expositions et festivals d'art amateur organisés par les autorités exigent un récit conforme à l'idéologie en place ou relativement neutre, notamment en ce qui concerne les thèmes liés au passé historique et à la révolution.
- 9 La plupart des artistes qui se lancent dans l'art naïf ont un âge déjà avancé. C'est l'un des schémas récurrents de cet art. Le premier groupe d'artistes d'art naïf, dont les œuvres sont analysées dans cet article, est composé de personnes dont l'histoire personnelle a été marquée par les événements de 1917 : ils ont vécu cette époque, alors qu'ils étaient encore jeunes et avaient une vingtaine d'années.
- 10 L'un des artistes les plus célèbres de l'art naïf soviétique est Ivan Nikiforov (1897-1971). L'histoire de cet artiste débute de façon très ordinaire pour les gens de cette génération. Ivan Nikiforov naquit dans le village de Monakovo, près de Moscou, et passa deux ans à l'école paroissiale. À l'âge de onze ans, il fut apprenti auprès d'un confiseur à Moscou. Par la suite, en âge d'effectuer son service militaire, il participa à la Première Guerre mondiale, puis à la guerre civile russe. Jusqu'au milieu des années 1930, Ivan Nikiforov vécut à la campagne, présida un kolkhoze, puis travailla à Moscou. Enfin, dans la seconde moitié de sa vie, il devint manutentionnaire à la gare de Pouchkino, près de Moscou, et il logeait avec sa famille dans le local de la gare.
- 11 Ivan Nikiforov commença son activité créative une fois à la retraite, ce qui est le cas de bon nombre d'autres artistes naïfs. En 1960, il commença à écrire des histoires et un roman autobiographique qu'il intitula *Ma vie*. Il s'intéressa aussi au dessin au début des années 1960, pour venir en aide à sa petite-fille, et illustra son roman lui-même. Dans ses aquarelles, Ivan Nikiforov raconte l'histoire de sa jeunesse (souvenons-nous des particularités du fonctionnement de la mémoire décrites par Karl Mannheim, selon lesquelles la période la plus émotionnellement stimulante pour les souvenirs est celle de douze à vingt-cinq ans). Les titres de ses dessins sont évocateurs : *Première cuisson de bonbons à l'usine de San Rival et premières claques reçues de la part de maître Lyapin Balamout ; Chez le bourrelier, je fabrique des portefeuilles, des sacs à main, des harnais ; Rencontre avec oncle Andrei au marché Khitrov ; Je quitte Khitrov et je deviens manutentionnaire, je porte des sacs dans un magasin*.
- 12 Les œuvres d'Ivan Nikiforov sur la révolution et celles représentant des hommes politiques sont un peu différentes. L'une de ces œuvres, *Discours de Lénine sur la place Rouge*

(1970), existe en deux versions. Malgré le nom « canonique » de l'aquarelle, dans la première version de l'œuvre, sur une tribune qui se trouve sur le Lobnoye Mesto sur la place Rouge, se tiennent trois personnages : Lénine, Staline et Trotsky (fig. 1). La deuxième version est plus complète : en plus de celles mentionnées ci-dessus se trouve une autre personne portant un manteau ocre, vraisemblablement Kalinine. Cette œuvre de Nikiforov nous montre peut-être le discours de Lénine sur la place Rouge en 1918, à l'occasion de l'anniversaire de la révolution. En observant le dessin, nous pouvons voir la transformation de sa composition, dont les ajouts y compris imaginaires, caractéristiques de la conscience naïve. Ici, le lieu où Lénine prononce son discours change : en 1918, il l'a fait sur la place Rouge, sur une tribune spécialement érigée, alors que sur l'aquarelle d'Ivan Nikiforov, il parle directement depuis le Lobnoye Mesto (fig. 2).

Figure 1. – Ivan Nikiforov, *Discours de Lénine sur la place Rouge* (1970).

Figure 2. – Ivan Nikiforov, *La place Rouge en 1918* (1970).

- 13 Il est également intéressant de comparer l'environnement et l'arrière-plan sur les deux aquarelles. La première version de l'œuvre, qui est hypothétiquement plus ancienne, comprend une troïka attelée qui court le long du mur du Kremlin (ce motif se retrouve dans de nombreuses aquarelles d'Ivan Nikiforov). Dans l'autre composition, l'artiste remplace les trois chevaux par un tramway qui longe le mur du Kremlin (il y avait effectivement un tramway qui circulait sur la place Rouge de 1909 à 1930, mais pas exactement à l'endroit représenté). Ivan Nikiforov se sert probablement du tramway comme symbole de la nouvelle ère et de la modernisation du pays.
- 14 Du point de vue de la construction de l'image artistique, ces œuvres d'Ivan Nikiforov sont des œuvres typiques de l'art naïf, autodidacte, avec une perspective aplatie, un dessin simple, des couleurs vives et simples, sans relief. Comme le décrivent les spécialistes, la façon de travailler d'Ivan Nikiforov était très complexe puisqu'il était handicapé et que sa main tremblait : il dessinait d'abord un croquis dont il ombrait ensuite le dos avec un crayon gras. Il posait ensuite le croquis sur une feuille de papier vierge et repassait sur toutes les lignes pour obtenir une impression sur la deuxième feuille, qu'il colorait à l'aquarelle.
- 15 Il est important de noter que le choix de ce sujet assez rare dans son œuvre n'est pas explicité par Ivan Nikiforov dans ses mémoires, pourtant assez détaillées. Ces dessins ne sont probablement pas liés à ses souvenirs personnels, mais plutôt le fruit d'une construction idéologique générale.
- 16 Une autre figure importante de l'art amateur soviétique, difficile à décrire du point de vue artistique et historique, est Ivan Krokhaev (1899-1984), artiste né dans le village de Novo-Sharapovo, district de Solikamsk, dans la province de Perm. Son sort est semblable à celui de millions d'habitants du pays : celui des villageois qui, dès la fin de leurs études à l'école paroissiale, à la veille de la révolution, ont vu le métier leur « tomber entre les mains ». Après la guerre civile, tous ceux qui avaient servi dans l'armée, disciplinés et éprouvés par les combats, sont devenus, contrairement aux « irresponsables », les chefs de file de la nouveauté et du progrès dans les villes et à la campagne, les appuis du

nouveau pouvoir. Ivan Krokhaev, peut-être malgré lui, devient l'un de ces « bâtisseurs » de la nouvelle ruralité : il fonda une coopérative d'outils agricoles, travailla sur la gestion des terres et à l'attribution des parcelles forestières.

- 17 Dans sa jeunesse, Ivan Krokhaev avait étudié l'art à Koudymkar avec Peter Subbotin-Permyak, artiste d'avant-garde qui dirigeait un atelier artistique et industriel dans une campagne lointaine. Mais dès les années 1930, l'idée de l'hégémonie prolétarienne, ainsi que de l'art prolétarien, disparaît ; quelque part, « dans les capitales », la vie artistique est réorganisée pour la énième fois. Les artistes professionnels et les réalistes-académiciens de la nouvelle vague sont à nouveau très demandés, alors que les autodidactes ne sont plus mis à l'honneur. Ivan Krokhaev, avec son désir de peindre, n'était pas du tout à sa place dans cette nouvelle situation : les ateliers artistiques et industriels avaient fermé à Koudymkar, Perm et Kougour, et l'expression « l'artiste du peuple » était davantage un oxymore qu'un statut réel. L'exotisme des « fractures de formes avant-gardistes » et les principes du nouvel art, que Pyotr Subbotin-Permyak avait essayé d'importer sur le sol de la région des Komis et de Perm, représentaient à l'époque une stigmatisation pour l'artiste, ce dont les autodidactes comme Ivan Krokhaev n'étaient néanmoins pas conscients.
- 18 Cherchant une autre voie artistique, Ivan Krokhaev demande à entrer à l'école technique d'art de Perm, mais obtient un refus. Au milieu des années 1930, il parvient cependant à faire à nouveau entrer l'art dans sa vie, en obtenant un poste de graphiste au musée de Koudymkar. La transformation du discours artistique, en une décennie et demie, a relégué l'inspiration des artistes amateurs vers la périphérie de l'expression artistique ; les œuvres des artistes autodidactes étaient considérées comme des « produits artistiques » secondaires, presque superflus, et bons seulement à des tâches de mise en forme.
- 19 L'éventail des thèmes et des sujets qu'Ivan Krokhaev aborde à cette époque est apparemment dicté par les commandes du musée : esquisses de la vie quotidienne et représentations de l'histoire régionale, dont la logique était dictée par les manuels des instructeurs politiques. La construction de l'histoire révolutionnaire de la région, puisant ses origines dans les révoltes paysannes, devient l'un des instruments les plus importants de l'idéologie : le nouveau monde communiste devait naître de son sombre passé. Et si les principaux jalons de ce chemin étaient les « grands événements », chaque région, ville, village devait, pour les créateurs du récit idéologique, se faire sa propre histoire, plutôt que partager la grande mémoire historique universelle de la naissance du nouveau monde.
- 20 En 1940, Ivan Krokhaev finit ses études à l'Université nationale d'enseignement à distance des arts. À cette époque, il peint des œuvres telles que *L'abattage du bois* et *La récolte*, qui seront logiquement intégrées dans le récit de la vie des paysans. L'étude de ces toiles permet d'établir des parallèles évidents non seulement avec les œuvres de Bruegel, comme l'ont bien remarqué les historiens de l'art, mais aussi avec celles du romantique Venetsianov qui, cent ans avant Ivan Krokhaev, peignait déjà des paysannes portant des robes et des coiffures brodées, alors qu'elles menaient par la bride leurs mignons petits chevaux sur des terres labourées. Les autorités exigeaient une image idéalisée de la « campagne collectivisée » moderne, où des paysans-moissonneurs romantiquement réconciliés formaient lentement des bottes de foin sur fond de ciel rose (fig. 3).

Figure 3. – Ivan Krokhaev, *Moisson* (1940).

- 21 Cette dissonance qu'imposait le pouvoir entre la réalité et le récit doit être prise en compte lorsque l'on s'intéresse aux œuvres d'Ivan Krokhaev des années 1970 : ses compositions, et plus encore le langage de ses tableaux, restent un hymne idéalisé « au travail paysan ». Une partie de sa biographie d'après-guerre disparaît de l'œuvre nationale de l'artiste du peuple : en 1949, ayant une foi naïve dans la justice du pouvoir soviétique, il écrit à la « presse centrale » une lettre sur le sort déplorable des paysans des kolkhozes et des ouvriers forestiers. Comme l'explique Ivan Krokhaev dans son autobiographie, il demandait à ce que l'on vienne « résoudre les problèmes ». La lettre et la situation déplorable furent effectivement prises en compte : l'artiste fut condamné à dix ans de camp pour « agitation contre le pouvoir soviétique » et ne fut libéré qu'en 1955.
- 22 Après sa libération, Ivan Krokhaev continua à peindre : le langage et l'intonation générale de ses tableaux restèrent presque inchangés. Les tableaux *L'épandage du fumier dans les champs* et *Le troupeau de la ferme collective va au point d'eau* (tous deux datant des années 1970), comme auparavant, racontent la vie du village de la campagne collectivisée sous un ciel rose et bleu.
- 23 Il s'agit d'un étrange paradoxe dans l'esprit d'un homme qui a traversé toute une époque : deux guerres à servir dans l'armée, « la fondation de la campagne collectivisée », les camps staliniens ; un homme qui a cru toute sa vie à un État juste, avec, à la rigueur, quelques « excès locaux », qui tend vers la conclusion d'un pacte avec le pouvoir au nom de l'art. Cette caractéristique, probablement inhérente aux artistes naïfs de l'ère soviétique, illustre l'un des paradoxes de la conscience de l'homme du peuple soviétique.
- 24 Lidiya Suvorova-Alferova (1901-1982) est une autre artiste qui interprète à sa manière le thème de la révolution et des changements post-révolutionnaires. Le parcours personnel de cette artiste est très différent de celui des deux autres artistes déjà étudiés. L'histoire de la vie de Lidiya Suvorova-Alferova a été décrite dans ses mémoires, dont les faits relatés et le style ressemblent à ceux de Maxime Gorki. Ces textes permettent de comprendre l'histoire de la vie de l'artiste. Lidiya Suvorova-Alferova est née dans une famille de paysans dont les cinq enfants vivaient chez leurs grands-parents, tandis que leur mère travaillait comme cuisinière à Saratov. Une fois qu'ils furent plus âgés, la mère

recupéra ses enfants. En hiver, la petite fille étudiait à l'école paroissiale, chantait dans la chorale de l'église et, l'été, elle était employée pour garder des enfants.

- 25 Au début de la Première Guerre mondiale, Lidiya Suvorova-Alferova travaille à l'usine, puis comme infirmière de guerre. Dès l'âge de 18 ans, Lidiya Suvorova-Alferova se porte volontaire pour l'Armée rouge. Il est important de noter qu'elle a suivi une formation pour devenir commissaire politique à Grozny, où, avec d'autres étudiants, elle a participé à la répression du soulèvement des Cosaques et a assisté à leur massacre dans le village de Sounzhenskaya. Après son retour à Saratov, à partir de 1922, elle travailla au comité de district du Parti en tant que chef du département. En 1925, avec son mari, Lidiya Suvorova-Alferova se rendit dans le Donbass, puis travailla à Kramatorsk au sein du comité de district du Parti. Au début de la Grande Guerre patriotique, avec son mari, elle rejoint la milice populaire.
- 26 Après deux décennies passées dans le Donbass, Lidiya Suvorova-Alferova retourna à Saratov en 1949 pour cause de maladie. Elle était quasiment clouée au lit quand elle commença à peindre en 1959. C'est également très symptomatique des artistes naïfs : nombre d'entre eux commencent à peindre lorsqu'ils se retrouvent dans un isolement social forcé, après avoir pris leur retraite, perdant leur cercle habituel de communication, par exemple à cause de la maladie. Lidiya Suvorova-Alferova a peint les événements qu'elle a jugés significatifs par reconstruction postérieure. Ayant été dans la politique à un stade précoce de sa vie, elle se tourne vers le texte « politique ». Contrairement à Ivan Nikiforov, chez qui les sujets liés à l'histoire politique sont plutôt rares, Lidiya Suvorova-Alferova, communiste convaincue, fait principalement dans ses propres œuvres des variations de l'histoire politique officielle. Elle a personnellement rencontré le frère de Lénine, Dmitri Ulyanov, et a également vu et entendu, comme l'écrit son biographe, les discours de nombreux chefs de parti, dont Kalinine, Voroshilov et Ordzhonikidze. Ces événements semblent avoir été une source d'inspiration pour elle.
- 27 Les sujets des petites peintures sur carton de Lidiya Suvorova-Alferova constituent sans doute une réalité reconstruite quasi documentaire. Ses œuvres représentent par exemple le travail des femmes manutentionnaires sur le rivage à Saratov, les célébrations du 1^{er} mai, le discours de la cheffe du département des femmes, l'arrivée du train avec les blessés et d'autres sujets similaires.
- 28 Examiner chaque œuvre plus en détail nous permet de comprendre qu'il y a en elles un principe « cinématographique » commun, et qui se manifeste dans la composition du tableau, dont les structures formelles rappellent des séquences de film. D'un côté, les scénarios de ces films renvoient à des événements qui ont eu lieu dans la vie de Lidiya Suvorova-Alferova, ou des événements ayant un sens similaire pour elle : réunions d'ouvriers, travail politique, service dans l'Armée rouge et travail à l'hôpital. Mais la façon dont ces thèmes sont représentés donne l'impression qu'ils sont construits comme des idylles. Par exemple, dans le tableau *Le Premier Mai* fait en 1968, nous voyons un instructeur politique faire un discours devant un groupe de paysans dans une clairière au milieu des arbres (fig. 4). Le caractère idyllique de l'image transparaît dans la disposition stricte, semblable à celle d'une photographie, des paysans : deux rangées de personnes se tiennent debout au second plan, les trois rangs de devant, proches du conférencier, sont installés sur l'herbe, à genoux ou assis sur des bancs pour ne pas cacher ceux de derrière. Derrière la dernière rangée de paysans, une bannière rouge flotte ; devant, comme un chef de chœur, se tient l'instructeur politique. Bien sûr, nous voyons ici aussi des marqueurs reconnaissables de l'art naïf « convenable », conforme à la représentation du

discours de l'art naïf soviétique dans les années 1960-1970 : couleurs vives et dessin « amateur » peu sophistiqué.

Figure 4. – Lydia Suvorov-Alferov, *Le Premier Mai* (1968).

- 29 Une autre œuvre de Lidiya Suvorova-Alferova, *L'Adieu*. 1919 se distingue aussi par son didactisme marqué (fig. 5). La partie centrale de la composition est occupée par un couple, debout, se disant adieu : une jeune komsomole et un soldat, avec, en arrière-plan, des soldats de l'Armée rouge qui partent pour le front. Toute l'œuvre est imprégnée d'un didactisme symbolique intentionnel : la jeune komsomole porte un fichu rouge, son sac et le bandage qu'elle a sur le bras arborent une croix rouge, et les soldats de l'Armée rouge portent des casques et des fusils mitrailleurs sur lesquels il y a une étoile rouge. Le symbolisme idéologique répété maintes fois dans les motifs des affiches et des films se poursuit dans la didactique idyllique de la scène d'adieu : la jeune femme, membre dévouée des Jeunesses communistes, regarde avec dévotion le soldat de l'Armée rouge dans les yeux, sa main dans la sienne.

Figure 5. – Lydia Suvorov-Alferov, *L'Adieu*. 1919 (années 1970).

- 30 On peut donc conclure que la représentation des événements révolutionnaires dans les œuvres des artistes naïfs qui ont eux-mêmes vécu lors des temps révolutionnaires troublés, s'est construite conformément à un cercle stable et didactique de thèmes qui étaient en quelque sorte les « lieux communs » de l'art soviétique de l'époque de la « stagnation » ; à un moment où le langage même de l'art naïf, comme une « troisième culture », devient légitime. Les scènes issues du cinéma, des photos officielles et des beaux-arts professionnels sont rejouées par les artistes autodidactes et naïfs dans leurs aquarelles et peintures. Les thèmes des tableaux, qu'ils soient issus de l'Histoire commune (comme le discours de Lénine sur la tribune), ou lyriques et personnels comme les adieux de la jeune komsomole et du soldat de l'Armée rouge) s'inscrivent dans un environnement empli de symbolisme idéologique commun : tours du Kremlin, drapeaux rouges et étoiles. Et bien que les choix de tons et de couleurs, ainsi que la façon qu'ont les artistes naïfs d'établir perspectives et espaces, soient bien reconnaissables, la nature de leurs compositions peut souvent être une imitation libre des motifs usuels dans la « haute culture ». On peut ainsi parler de la prédominance d'un phénomène de mémoire collective, avec la « conciliation » de souvenirs propres et d'impressions vécues avec un passé historique commun, représenté tel qu'il l'est au cinéma, sur les photographies et les illustrations officielles.
- 31 Les images et les sujets liés à la révolution sont également abordés par des artistes naïfs dont les histoires personnelles ne sont pas directement liées à l'époque révolutionnaire. On peut par exemple citer Tatiana Elenok et Alevtina Pyzhova, dont le thème des œuvres touche également à la révolution. Tatiana Elenok, née en 1930, est l'une des artistes naïves les plus importantes de l'ère soviétique. Elle est née et a grandi dans le petit village de Maryansky dans la région de Krasnodar, où son père dirigeait une ferme collective. Après la mort de ses parents, elle fut mise dans un orphelinat. Après l'école, elle

commença à étudier la communication. Une fois ses études achevées, elle travailla comme télégraphiste à Moscou. En 1972, Tatiana Elenok participa pour la première fois à une exposition d'art amateur, ce qui marqua le début de sa biographie créative.

- 32 Au début de son parcours artistique, l'électrification et tout ce qui s'y rapporte devient son thème favori. Les notes des chercheurs qui se sont intéressés aux travaux de Tatiana Elenok mentionnent que la première ampoule électrique est apparue dans leur ferme collective lorsqu'elle avait huit ans. Depuis ce jour, l'électricité est devenue pour elle un symbole de progrès et de succès du régime soviétique ; elle a même recopié le tableau *Lénine devant la carte de son plan pour l'électrification de la Russie*. Ces compositions, qui racontent l'histoire de la marche solennelle du pouvoir soviétique et de la grandeur du guide de la révolution prolétarienne, malgré toute la naïveté du langage de l'art naïf, s'inscrivaient logiquement dans le récit du pouvoir en tant que texte approuvé par l'idéologie.
- 33 Voici comment Tatiana Elenok parle de ses œuvres sur le thème de l'électrification de l'URSS : « Mon art, que je considère comme mon bébé, est né d'une rencontre merveilleuse de deux mondes différents. Dans ma jeunesse, j'admirais les merveilles de la technologie urbaine, mais je n'ai jamais oublié les contes de fées de mon village. » (2009 : 4) Son travail au télégraphe, les propositions d'amélioration et les innovations, dûment enregistrées par le système, se combinent logiquement à la gamme d'images et de peintures de l'artiste, dans lesquelles Lénine, comme tout droit sorti d'un conte de fées, se tient, grand et puissant, et indique la voie vers un avenir radieux. Son œuvre *Le rêveur du Kremlin* (1978) est conçue sur le principe d'un collage fantastique et étrange, dans lequel l'image du leader de la révolution mondiale semble avoir été découpée et formée à partir de nombreuses cartes postales et d'affiches qui faisaient alors partie de la culture visuelle de l'homme soviétique (fig. 6). Mais à mesure que le pathos de l'idéologie soviétique s'effaçait, dans les peintures de Tatiana Elenok, une place plus importante était occupée par les contes de fées et les motifs décoratifs. Cette dynamique de la biographie créative témoigne aussi indirectement d'une certaine « mémoire générationnelle », formée idéologiquement.

Figure 6. – Tatiana Elenok, *Le rêveur du Kremlin* (1978).

- 34 Les images associées aux idées de révolution et aux dirigeants, dans l'art naïf, commencent à changer radicalement dans les années 1990-2000. Ainsi, toute une série d'œuvres de l'artiste naïve moscovite Alevtina Pyzhova, née en 1936, est consacrée à l'histoire idéologique de la Russie. Alevtina Pyzhova, pourtant proche de Tatiana Elenok par son âge, évolue complètement différemment dans son art. Cela s'explique notamment par des différences quant au commencement de leur activité créative : si, dans le cas de Tatiana Elenok, c'était dans les années 1970, l'histoire personnelle d'Alevtina Pyzhova la mène à son travail artistique deux décennies plus tard. Alevtina Pyzhova est née à Moscou, dans une famille de militaires qui travaillaient pour le ministère de l'Intérieur. Dans sa jeunesse, elle essaie d'entrer à l'École des Beaux-Arts fondée à la mémoire de 1905, mais ayant échoué, elle commence une carrière dans l'administration. Elle consacre son temps libre à des travaux créatifs : broderie, sculpture sur bois, fabrication de poupées et de jouets. Ce n'est qu'à partir des années 1990, avec son départ à la retraite, qu'Alevtina Pyzhova fait ses débuts dans la peinture. Et ce tournant vers le « grand art » après son travail artisanal a été stimulé par le succès : elle remporte un concours télévisé d'art autodidacte, organisé par l'une des principales spécialistes de l'art naïf, Ksenia Bohemskaya.
- 35 Les années 1990, époque pendant laquelle Alevtina Pyzhova se forme en tant qu'artiste, ont été une période de transformation du discours politique et de révélations tonitruantes sur les collisions de l'histoire soviétique, très relayées à la télévision et dans les journaux. Le « texte médiatique » général devient le champ qui alimente la créativité d'Alevtina Pyzhova. Ses œuvres touchent à tout ce qui est tacite ou interdit : motifs érotiques et télégonie mythique, ou encore dénonciations des débuts de l'histoire soviétique et critiques des dirigeants actuels.

- 36 L'un des grands cycles des œuvres d'Alevtina Pyzhova est consacré à l'histoire politique. Ces œuvres présentent des figures emblématiques du pouvoir, de Lénine à Poutine, qui s'alignent dans un certain environnement « envahi » de symboles reconnaissables et de textes cinglants. Il est important de noter, cependant, qu'Alevtina Pyzhova véhicule dans ses œuvres un récit « non soviétique » totalement inédit, rempli d'intonations critiques. Ainsi, dans son tableau *Exécution sans procès ni enquête* (2001), elle utilise le modèle habituel de la posture de Lénine telle que sur les affiches et les sculptures qui le représentent, avec sa main tendue, mais les significations intérieures de l'image changent : la pose « léninienne » habituelle est une sorte de simulacre, derrière lequel se trouvent les moments dramatiques de cette époque révolue (fig. 7). Une autre œuvre d'Alevtina Pyzhova, qui fait référence au début de l'histoire soviétique, est *Voler ce qui a été volé* (2001), sur laquelle on peut voir Lénine et son chauffeur accélérer au volant d'une voiture noire, au-dessus de laquelle se déploie un drapeau soviétique (fig. 8). Le slogan se poursuit dans l'espace de l'image elle-même avec un commentaire ironique de Pyzhova : « Cette devise de Lénine est toujours valable en Russie. » Dans les peintures d'Alevtina Pyzhova, formées par le discours en pleine transformation de la Russie post-soviétique, il y a la critique des schémas idéologiques existants ; les anciens héros et slogans politiques deviennent un ensemble convaincant permettant de visualiser les dénonciations sur le pouvoir soviétique.

Figure 7. – Alevtina Pyzhova, *Exécution sans procès ni enquête* (2001).

Figure 8. – Alevtina Pyzhova, *Voler ce qui a été volé* (2001).

- 37 Pour résumer, nous voyons que les représentations de la révolution dans l'art naïf sont construites conformément aux principes du fonctionnement de la mémoire collective. Dans les œuvres d'artistes naïfs, la mémoire individuelle et les souvenirs de chacun, en situation d'interprétation d'un sujet commun, « public », à coloration idéologique, subissent, dans la conscience des individus, un processus de « confrontation » de leurs expériences personnelles et de leur vécu avec un certain texte historique déjà présent dans le cinéma, les photographies officielles, les affiches et les illustrations. Les artistes naïfs, se formant sous l'influence d'événements historiques clés, les uns en les vivant eux-mêmes, les autres en développant en quelque sorte leur propre histoire « abstraite », deviennent les transmetteurs des valeurs sociales et des paradigmes culturels d'un contexte historico-culturel commun.
- 38 En appliquant implicitement ces théories aux œuvres étudiées, on peut dire que les images et les sujets traités par les artistes naïfs qui ont survécu aux événements de la révolution et de l'après-révolution (Ivan Nikiforov, Lidiya Suvorova-Alferova) sont davantage les manifestations d'une mémoire collective que des souvenirs individuels. Bien que, dans ce cas, la mémoire collective soit pénétrée par des souvenirs individuels, ceux-ci sont modifiés et transportés dans un ensemble qui n'est plus une conscience individuelle.

BIBLIOGRAPHIE

- ASSMAN Alejda (2014a), *Dlinnaâ ten' prošlogo: Memorial'naâ kul'tura i istoričeskaâ politika*, Moscou : Novoe literaturnoe obozrenie.
- ASSMAN Alejda (2014b), « Refrejmiruâ pamât' . Meždu individual'nymi i kollektivnymi formami konstruirovaniâ prošlogo. Social'naâ pamât' kak proizvodnoe dlitel'nyh mučitel'nyh vospominanij — kakovy ee bližajšie perspektivy? », *Gefter*, <<http://gefter.ru/archive/11839>> (23 mai 2019).
- BALDINA Ol'ga (dir.) (2009), «Tat'âna Elenok». *Živopis', grafika, dekorativno-prikladnoe iskusstvo*, Moscou : Muzej naivnogo iskusstva.
- BOGEMSKAÂ K. G. (2001), *Ponât' primitiv. Samodeâtel'noe, naivnoe i autsajderskoe iskusstvo v XX veke*, Saint-Pétersbourg : Aletejâ.
- ELENOK Tatiana (2009), «Tat'âna Elenok». *Živopis', grafika, dekorativno-prikladnoe iskusstvo*, Avtor vstupitel'noj stat'i Ol'ga Baldina, Moscou : Muzej naivnogo iskusstva.
- HAL'VAKS M. (2005), « Kollektivnaâ i istoričeskaâ pamât' », *Neprikosnovennyj zapas*, 2-3(40-41), <<http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>> (23 mai 2019).
- LAZUKIN A. (1967), « Kartiny Suvorovoj-Alferovoj », *Tvorčestvo*, 2.
- LOPATIN V. V. & PAŠKOVA L. V. (1986), «Lidiâ Ivanovna Suvorova-Alferova». *K 80-letiu so dnâ roždeniâ, catalogue d'exposition, introduction N. N. Šabaeva*, Saratov.
- MANGEJM K. (2000), *Problema pokolenij. Očerki sociologii znaniâ: Problema pokolenij. Sostâzatel'nost'.* *Èkonomičeskie ambicii* (traduit de l'anglais), Moscou : INION RAN.
- ŠKAROVSKAÂ N. S. (dir.) (1988), *Narodnaâ kartinka Ivana Nikiforova, 1897-1971*, catalogue d'exposition.
- SOLNCEVA L. P. & JUNISOV M. V. (1999), *Samodeâtel'noe hudožestvennoe tvorčestvo. Očerki istorii 1960-1990-e gody*, Saint-Pétersbourg : Gos. institut iskusstvovznaniâ.

RÉSUMÉS

Les artistes naïfs ne montrent pas de vraies histoires, mais sont des témoins oculaires qui créent leur propre univers, différent de la réalité dans laquelle ils vivent. La question des souvenirs dans l'art naïf semble plus intéressante quand on analyse les créations d'artistes amateurs qui ont grandi dans un État totalitaire. Beaucoup d'artistes naïfs russes ont grandi en URSS. Comme beaucoup à cette époque, ils avaient une foi naïve dans « l'État idéal », la foi créée par l'idéologie ; cependant, d'un autre côté, ils vivaient dans une réalité qui était injuste. Mais lorsqu'ils commencèrent à peindre, toutes leurs expériences négatives ou traumatiques disparurent étrangement, ne laissant qu'une image idéalisée de l'État et du peuple.

L'étude de l'art naïf nous permet d'observer l'histoire et la pratique du mythe social, ainsi que l'action des symboles de masse de l'époque. Les significations idéologiques de la culture de masse soviétique ont été propagées et reproduites de manières différentes : dans les films, l'architecture, les illustrations de livres, mais aussi l'aménagement des espaces publics et les affiches publicitaires.

L'originalité de l'art naïf soviétique réside dans le fait qu'il est né sous l'influence de la propagande visuelle socialiste et a existé dans le contexte des mythes et des symboles soviétiques. Les artistes naïfs affichent différents aspects de la vie moderne dans leurs œuvres, tels que le travail, les vacances, la tragédie et l'héroïsme, ou encore la formation d'une utopie de la vie soviétique.

Naive artists don't show real stories, they eyewitnessed, but build their own universal, different to the reality where they were living in. The problem of memories in the naive art seems more interesting when we start to analyse the creations of amateur artists who grew up in the totalitarian state. Many of the Russian naive artists were raised in the USSR, and on one hand, as many people had the naive faith in the "ideal state", the faith created by ideology; on the other hand, they were living in the reality which was unjust. But when they started to paint, all the negative or the traumatic experiences strangely disappeared, and only the ideal image of the state and the people remained.

The understanding of naive art allows us to looking for the history and practice of the social myth, operation of the mass symbols of the epoch. The ideological meanings of the Soviet mass culture were disseminated and reproduced in different ways: in films, architecture, book illustrations, design of public spaces and art propaganda posters.

The originality of the Soviet naive art lies in the fact that it was born under the influence of socialist visual propaganda and existed in the context of the Soviet myths and symbols. In their works the naive artists were referring to the different sides of contemporary life such as work, holidays, tragedy and heroism, building the total utopia of the Soviet life.

INDEX

Mots-clés : art naïf, artistes amateurs, mémoire collective, mémoire individuelle, art soviétique, culture visuelle soviétique

Keywords : naive art, amateur artist, collective memory, individual memory, Soviet art, Soviet visual culture

AUTEURS

ANNA SUVOROVA

Anna Suvorova est historienne de l'art, auteur de plus de 40 articles et ouvrages scientifiques sur l'histoire de l'art naïf et de l'art alternatif. Elle a été commissaire de plus de 50 expositions. Elle est responsable du master « Arts et humanités » de l'Université nationale de recherche de Perm (Russie) et membre du Conseil international des musées (ICOM) de l'UNESCO.