Marges

Revue d'art contemporain

26 | 2018

Instrumentalisations de l'art

État des lieux de l'historiographie de l'art soviétique

Overview of the Current State of Soviet Art Historiography

Juliette Milbach

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1363>

DOI : 10.4000/marges.1363

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2018

Pagination : 24-33

ISBN : 978-2-84292-805-6

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Juliette Milbach, « État des lieux de l'historiographie de l'art soviétique », *Marges* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 19 avril 2020, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1363> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1363>

État des lieux de l'historiographie de l'art soviétique

/1 Voir : Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalets (1917-1941)*, Dijon, Les Presses du réel, 2012 ; Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité. Contribution à une histoire sociale de la peinture en RDA (1949-1990)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015 ; Galina Lankovskaia, *Iskusstvo, den'gi i politika: hudozniki v gody pozdnego stalinizma*, Perm, Monografiâ, 2007 ; Devin Fore, *Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature*, Cambridge, MIT Press, 2012 ; Jérôme Bazin, « Formes et significations du contrat de commande dans la société est-allemande », dans *Faire art comme on fait société – les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

Les arts russe et soviétique occupent une place marginale dans les institutions françaises tant dans les musées que dans les universités. L'une des explications à cela en est la difficile classification. Pour l'étudier, on hésite à prendre cet art sous l'angle d'une aire géographique propre ou à le considérer selon les points de contacts qu'il pourrait avoir avec les grandes problématiques de l'art « occidental ». Ainsi la tendance à privilégier, dans le cadre de l'histoire de l'art est, l'étude de la peinture ancienne pour les icônes et, au 20^e siècle, celle des avant-gardes. Les autres périodes sont considérées bien souvent comme des curiosités exotiques liées à un contexte restrictif, qu'il soit tsariste ou soviétique.

Le présent article entend non seulement présenter les différents courants portés par l'historiographie de l'art soviétique durant les trente dernières années mais surtout en comprendre les enjeux dans un discours contemporain plus général. La question de l'instrumentalisation de l'art y est débattue au travers des prismes économique et politique, puisque la commande d'État fait l'objet de toutes les attentions. En effet, le politique est omniprésent et une certaine historiographie récente (Cécile Pichon-Bonin, Jérôme Bazin, Devin Fore/1) a montré l'intérêt qu'il y avait à considérer les productions artistiques réalistes des anciens pays communistes au sein d'un plus large courant figuratif du 20^e siècle. Ce réalisme, principalement celui de l'entre-deux-guerres, longtemps méprisé au profit d'un art abstrait, lui seul gage de modernité, est multiple : retour à l'ordre en France, Neue Sachlichkeit en Allemagne, Novecento en Italie...

Le réalisme russe de la période soviétique a bénéficié de ces lectures inédites. Dès la fin des années 1970 et plus encore après l'ouverture des archives russes, ces nouvelles approches historiques ont vu l'analyse du document prévaloir dans l'étude de l'art soviétique. Le recueil de textes sélectionnés et traduits par John E. Bowlit, spécialiste anglo-saxon des avant-gardes, a été à ce titre un jalon important^{/2}. Aujourd'hui, l'opposition entre liberté créatrice et art instrumentalisé par le pouvoir est réévaluée. Depuis les années 1980, de nombreux ouvrages paraissent, invitant à réviser les principes dans lesquels s'inscrit la modernité. La proposition est notamment de retracer, à l'appui des documents, les rapports de l'art au pouvoir – le livre de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, paru en 1983, leur sert de modèle. Dans une autre perspective, de nombreux auteurs tentent de minimiser, la manipulation par le pouvoir de l'art en Union soviétique, insistant sur les luttes internes, sur le fort arbitraire de la censure et sur une périodisation à revoir. Ces arguments sont renforcés par l'étude de Raymonde Moulin sur la pratique des commandes. Celle-ci montre les relations et l'articulation de ces trois notions sous un jour nouveau^{/3}. Sa méthodologie, comme celle de Cécile Pichon-Bonin, est applicable à l'étude de l'art soviétique. La création est ainsi souvent aidée par le comparatisme; elle est envisagée plus objectivement, débarrassée du seul prisme de l'idéologie soviétique et de l'anachronisme. Les années 1930 sont donc conçues comme une prolongation des années 1920, plutôt que l'aboutissement des restrictions. L'instrumentalisation politique de l'art étaient revendiqué par les avant-gardes dans les années 1920. L'ouvrage de Boris Groys^{/4} insiste sur cette revendication. Mais en montrant la continuité entre les années 1920 et 1930, entre expérimentation formelle et art réactionnaire – ce qui jusque là était perçu comme une opposition – il permet de dépasser la vision des avant-gardes martyres. Selon les recherches les plus récentes sur l'art en URSS, ce sont ces avant-gardes elles-mêmes qui ont voulu la dissolution des tous les groupes artistiques en 1932^{/5}. De même, considérer des groupes moins connus et figuratifs permet de mettre en place une chronologie plus précoce. Une autre manière de réévaluer le poids du politique sur le milieu artistique en URSS se trouve dans la thèse fondamentale de Susan E. Reid^{/6} qui montre comment, durant le Dégel, les artistes, critiques et historiens de l'art travaillent à rajeunir et libéraliser la pratique et la théorie du réalisme socialiste. En démontrant comment le *Politburo* est manipulé par les anti réformistes du monde de l'art, Reid donne du poids aux querelles esthétiques du Dégel remplaçant ainsi le débat dans la sphère artistique.

^{/2} Ce recueil donne accès à la majorité des textes fondateurs de l'appareil critique des années 1920. John E. Bowlit (sld et trad.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, New York, The Viking Press, 1976.

^{/3} Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

^{/4} Boris Groys, *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

^{/5} Le 23 avril 1932 est promulgué par le Comité Central « Le décret sur la réorganisation des groupes littéraires et artistiques » qui met fin à l'existence des différents groupes artistiques. Ce décret est bien accueilli par les écrivains et les artistes que la lutte des groupes dans les années 1920 avait fini par épuiser. Les créateurs pensent que cette nouvelle politique artistique leur sera favorable y compris financièrement. Voir Sheila Fitzpatrick, « Culture et pouvoir à l'époque stalinienne. Le réalisme de rigueur », dans Pascal Huynh (sld), *Lénine, Staline et la musique*, Paris, Fayard, 2010, p. 126-139.

^{/6} Susan Emily Reid, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: the Search for a Contemporary Realism 1953-1963*, PhD, University of Pennsylvania, 1996.

/7 Hannah Arendt, *L'Origine du totalitarisme*, [1951], Paris, Seuil, 1984.

/8 On distingue ici deux générations : celle de Stephen Cohen et Moshe Lewin dans les années 1960 conteste la continuité entre Lénine et Staline et accorde une place fondamentale à la Nouvelle politique économique (NEP). Une deuxième génération concentre son attention sur les phénomènes sociaux, Sheila Fitzpatrick « New perspectives of Stalin », *Russian Review*, vol. 45, n° 4, 1986, p. 357-373.

Cet état des lieux historiographique de l'art soviétique prend donc avant tout en compte les études clefs qui portent sur la production de la période stalinienne. En considérant le réalisme socialiste comme un modèle à interpréter, ces travaux envisagent le contexte de production, la diffusion et la réception des œuvres. Cette historiographie tempère l'idée de soumission de l'artiste au politique et démontre l'invalidité d'une lecture manichéenne. Toutes les études prennent en considération le réalisme socialiste et tentent de le définir, ce qui peut poser problème. Il existe aussi une branche historiographique opposée à cette conception désidéologisée de l'art soviétique. On peut se demander ainsi quel manque, voire quel risque, représente un discours désidéologisé dans l'étude du processus créatif soviétique. Dans un premier temps, nous verrons les postulats, mis en avant dans l'affrontement des écoles, privilégiant le primat du politique à l'encontre du poids des sciences sociales qui marque encore profondément les études nouvelles. Ensuite, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'évolution de la question du réalisme socialiste dans les études de ces trente dernières années. Pour terminer, nous aborderons la question du statut de l'artiste soviétique afin de comprendre ce que les études monographiques peuvent apporter à l'étude de l'opposition entre réalisme et abstraction dans la définition de l'art au 20^e siècle.

L'étude de l'art soviétique suit celle de l'histoire soviétique. Or cette dernière est profondément marquée par un combat idéologique, dont il convient ici de rappeler les grandes lignes. Dans le sillage d'Hannah Arendt et de sa définition du totalitarisme^{/7} (1951), l'Union soviétique est étudiée par des historiens regroupés sous le terme de « totalitaristes » ou d'école « totalitarienne ». Les plus illustres représentants en sont Merle Fainsod, Leonard Shapiro, Adam Ulam, Robert Conquest. Ils analysent l'histoire de l'Union soviétique comme celle d'un régime politique monolithique, où l'État-Parti exerce un contrôle absolu sur la société. Dans cette perspective, l'idéologie et le politique ont la primauté sur les aspects sociaux et économiques. Dans les années 1970, apparaît l'école dite « révisionniste » avec Léopold Haimson, Stephen Cohen, Moshe Lewin, Sheila Fitzpatrick, Gabor T. Rittersporn^{/8}. Ces chercheurs relèvent les contradictions d'une méthode (totalitarienne) reposant trop sur l'intuition et une généralisation excessive. L'école révisionniste s'intéresse à l'histoire sociale. Hégémonique en particulier dans les années 1980 aux États-Unis, elle est rapidement accusée de minimiser la terreur stalinienne. Aujourd'hui le clivage entre les deux écoles, totalitarienne et révisionniste, apparaît dépassé et on peut envisager sous un jour nouveau

les thèses de l'une et l'autre. De fait, on considère le poids de la société tout en ne déniait pas le contrôle de Staline mais en nuancant les positions et en introduisant de nouveaux acteurs^{/9}. L'historien français Jean-Paul Depretto estime ainsi qu'il n'y a entre « l'école totalitaire » (tenants du « tout politique ») et « l'école révisionniste » (tenants du « tout social ») ni vainqueurs ni vaincus, à chacun ses points forts et ses faiblesses. Il propose de dépasser l'incompatibilité des deux écoles, en prenant en compte le fait que « la vie en URSS portait à beaucoup d'égards la marque de la dictature, mais ne se réduisait pas à un produit artificiel de l'action de l'État^{/10} ».

On a un temps pensé que l'ouverture des archives apporterait des informations totalement nouvelles et c'est pour cela que l'événement marque une rupture historiographique. Or les attentes n'ont pas forcément été comblées. En effet, pour reprendre ce que note avec humour Sheila Fitzpatrick, les archives ne nous ont pas fait considérer l'URSS comme une démocratie parlementaire. En outre, les archives se sont avérées plus difficiles à utiliser qu'on ne l'avait soupçonné. Le matériau pose de nombreux problèmes et dans bien des cas, le chercheur est toujours réduit à une certaine précarité. Même si l'on y trouve de nombreux éléments, ces archives sont souvent incomplètes. Par exemple, plusieurs chercheurs posent la question du degré d'adhésion de la société à l'idéal communiste. Or, dans les archives, on trouve plus de doute que d'enthousiasme. Cela ne permet donc pas d'apporter une réponse satisfaisante à cette question^{/11}.

La disproportion des recherches entre le stalinisme et l'après-Staline que l'on observe en histoire est fondamentalement due aux restrictions d'accès aux archives. On observe le fait presque inverse en histoire de l'art : les études consacrées à l'art et les artistes des années 1950-1980 sont nombreuses. Ce phénomène s'explique en partie par l'apparition en URSS d'une scène aux préoccupations proches des artistes contemporains occidentaux, qui peut être évaluée selon une grille de lecture qui a déjà fait ses preuves. En outre, l'URSS revient à ce moment-là sur la scène internationale (notamment à la Biennale de Venise en 1956 après vingt ans d'absence) et se propage une nouvelle vague d'émigration qui voit presque tous les plasticiens issus des scènes alternatives partir principalement pour les États-Unis et la France. Ces deux éléments rendent les artistes, leurs œuvres et leurs intentions artistiques plus « accessibles ».

Concernant les études sur la période du stalinisme, on observe que l'histoire de l'art de la période soviétique suit assez précisément l'évolution des écoles historiques sur la question. L'ouvrage de l'historien de l'art Igor Golomstock, russe émigré, traduit pour les

^{/9} Sur les deux écoles voir Nicolas Werth, « Le stalinisme au pouvoir. Mise en perspective historiographique », *Vingtième Siècle* n° 69, janvier-mars 2001, p. 125-135.

^{/10} Jean-Paul Depretto, *Pour une histoire sociale du régime soviétique (1918-1936)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 40.

^{/11} Voir Sonia Combe (sld), *Archives et histoire dans les sociétés post-communistes*, Paris, La Découverte, 2009.

/12 Hellmut Lehmann-Haupt, *Art Under a Dictatorship*, [1954], New York, Octagon Books, 1973.

/13 Igor Golomstock, *L'Art totalitaire. Union soviétique, III^e Reich, Italie fasciste, Chine*, trad. M. Levy Bram, Paris, Éd. Carré, 1991.

/14 *ibid.*, p. 12-13.

/15 *ibid.*, p. 327.

arts plastiques les principes de l'école totalitarienne en reprenant le travail déjà entrepris par l'allemand Hellmut Lehmann-Haupt/12 au tout début des années 1950. Publié en Angleterre en 1990 et traduit en français en 1991, *L'Art totalitaire*/13, propose d'étudier ensemble les productions artistiques de l'Union soviétique, de l'Allemagne du III^e Reich, de l'Italie fasciste et de la Chine en les articulant autour de trois axes : le processus, le produit et la structure. Golomstock estime ainsi que cinq points définissent les fondements de l'art totalitaire :

- L'État déclare que l'art (et la culture dans son ensemble) est une arme idéologique et un instrument de lutte au service du pouvoir ;
- L'État acquiert le monopole de toute manifestation de la vie artistique du pays ;
- L'État construit un appareil exhaustif pour contrôler et diriger l'art ;
- Parmi la multiplicité des mouvements artistiques existants, l'État n'en choisit qu'un, toujours le plus conservateur, celui qui répond le mieux à ses besoins, et le déclare officiel et obligatoire ;
- L'État, enfin, déclare une guerre sans merci à tous les styles et mouvements non officiels, décrétant qu'ils sont réactionnaires et hostiles à la classe, à la race, au peuple, au Parti ou à l'État, à l'Humanité, au progrès social ou artistique, etc./14.

Pour compléter cette définition de l'art totalitaire, Golomstock donne des caractéristiques : archaïsme, éclectisme, passéisme, manque d'inventivité/15. On peut objecter que sa démarche, fruit d'un jugement sans appel, manque parfois d'exigence scientifique. En ne prenant pas en compte l'ensemble de la production de chaque pays, Golomstock surinterprète certaines œuvres en cherchant à leur conférer des ambitions propagandistes que leurs auteurs n'ont jamais exprimées. Certains tableaux, choisis uniquement selon des caractéristiques iconographiques, lui servent à considérer l'art totalitaire sans égard pour les individualités des artistes. On retrouve des échos de cette conception de l'art jusque dans des textes français. Ainsi, on peut lire sous la plume d'Olivier Revault d'Allonnes que l'absence de liberté en URSS est la preuve d'une absence d'art. Il conclut ainsi dans le catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Les Années 30 en Europe. Le temps menaçant* : « Nous montrons ici des objets produits dans des conditions incompatibles avec les exigences minimales de l'art, dont la première est la liberté. Pas seulement celle de proposer au public tout ce que l'artiste croit avoir à faire connaître, mais aussi, mais d'abord, la liberté de sentir, de chercher, de douter, d'élaborer. Liberté des formes et des contenus, liberté des matières et des moyens. Liberté aussi du public et de la critique. Puisse cette partie de l'exposition montrer de manière négative ce qu'est l'art, et

rappeler qu'une œuvre privée de liberté n'a finalement plus rien à dire que sa propre servitude, sa propre servilité/16. ».

Malgré le succès de l'ouvrage de Golomstock on note qu'il arrive un peu tard. Un renouveau historiographique s'observe en fait dix ans avant sa parution. Les ouvrages de cette décennie sont quant à eux le fruit d'une époque et les questionnements qui les motivent tentent une réinterprétation fondée sur le clivage manichéen entre réalisme socialiste et abstraction. Ainsi, l'ouvrage précurseur de Vladimir Paperny, émigré russe aux États-Unis depuis 1981, *La Culture deux* donne de nouvelles bases aux analyses jusqu'ici partagées entre approches historiques des écoles totalitaires et approches révisionnistes/17. S'il étudie le système artistique à partir des années 1930, en désaccord point à point avec les propositions esthétiques élaborées dans les années 1920, c'est en mettant de côté l'aspect politique, ce qui est une approche nouvelle. Quelques années plus tard, c'est l'ouvrage de Boris Groys, *Staline, œuvre d'art totale*, qui ira encore plus loin en présentant le réalisme socialiste comme l'aboutissement des recherches esthétiques des avant-gardes.

Parmi les ouvrages russes publiés sur l'art de la période stalinienne, deux auteurs doivent retenir l'attention : Vitali Manine et Alexandre Morozov. Ces deux auteurs ont publié de nombreuses monographies sur les artistes ou groupes soviétiques et plusieurs analyses de la vie artistique soviétique. Des ouvrages, comme celui d'Alexandre Morozov, *La Fin de l'utopie* ou de Vitali Manine, *L'Art dans les réserves*, ou encore *L'Art russe. 1900-1935. Tendances et Mouvements* développent un commentaire analytique sur les œuvres/18. Dans l'ouvrage de Morozov, la chronologie est réduite aux années 1930. Il s'agit par conséquent d'une étude détaillée de l'art de la décennie sans se limiter à l'étude du réalisme socialiste en tant que doctrine. Morozov relève les points d'incohérence et de rupture avec la pratique encouragée par le pouvoir. L'ouvrage de Manine cherche à conceptualiser certains courants et à rapprocher des artistes par leur style ou leur œuvre des artistes occidentaux sans pour autant nier la spécificité de l'art russe. Il dégage cinq tendances de l'art au début du 20^e siècle et envisage ces trente-cinq premières années selon certaines continuités : les différents tenants du réalisme, les artistes liés au romantisme et au symbolisme, ceux concernés par « la vitalité du monde moderne/19 » qui s'opposent aux précédents (il s'agit de groupes comme Le Valet de Carreau ou La Queue de l'âne), l'art de nature alogique et l'art purement abstrait. Il faut relever que, malgré ces diverses études, l'art soviétique de la période stalinienne souffre encore aujourd'hui d'un certain mépris, ainsi que d'une grande ignorance, y compris

/16 Olivier Revault d'Allonne, « L'assassinat des beaux-arts », dans *Les Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, cat. exp. (Paris, MAMVP, du 20 février au 25 mai 1997), Paris, Flammarion, 1997, p. 44.

/17 Vladimir Paperny, *Kul'tura Dva*, Ann Arbor, Ardis, 1985.

/18 Alexandre Morozov, *Konec utopii. Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h godov* [La Fin de l'utopie. Histoire de l'art en Union soviétique dans les années 1930], Moscou, Galart, 1995 ; Vitali Manine, *Iskusstvo v rezervacii* [L'Art dans les réserves], Moscou, Édition URSS, 1999 ; Id., *L'Art russe. 1900-1935. Tendances et Mouvements*, Paris, Philippe Sers éditeur, 1989.

/19 Vitali Manine, *L'Art dans les réserves*, op. cit., p. 10.

/20 Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS dans l'entre-deux-guerres. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (OST)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Philippe Dagen et François Albéra, Universités Paris 1 et Lausanne, décembre 2006; Angelina Lucento, *Painting for the Collective: Art, Politics, and Communication in Russia, 1918-1932*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Christina Kiaer, Northwestern University, 2014; Juliette Milbach, *Être artiste en Union soviétique. Le parcours d'Arkadiï Plastov (1893-1972). Réalisme, socialisme, nationalité*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Éric Darragon, Université Paris 1, juillet 2014; Oliver Johnson, *Aleksandr Laktionov: A Soviet Artist*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Sheffield, 2008.

/21 Voir Carole Robert, *Échanges artistiques entre la France et l'URSS (1945-1985): Les arts Plastiques*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Gérard Monnier, Université Paris 1, 2000.

/22 Cécile Pichon-Bonin interrogeait la signification de la résistance dans le monde artistique de l'URSS des années 1920-1930: « [...] certains artistes n'hésitent pas à s'opposer clairement à leurs détracteurs, généralement à des

en Russie et seuls quelques chercheurs et essayistes russes en portent la voix au-delà des frontières. Les travaux de critique et de commissaire d'exposition d'Ekaterina Degot, spécialiste d'art contemporain, sont une source importante pour considérer ensemble art officiel et non-officiel de l'immédiat après Staline.

En peinture, les recherches les plus récentes concernent les monographies éclairant le fonctionnement de certains groupes artistiques comme la Société des artistes de chevalet (OST) par Cécile Pichon-Bonin ou leur articulation entre eux: la chercheuse américaine Angelina Lucento a travaillé sur l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire (AKhRR), Octobre et l'OST. Cela concerne aussi des recherches sur des personnalités: notre thèse portait sur le peintre Arkadiï Plastov, citons encore celle d'Oliver Johnson sur Alexandre Laktionov/**20**. Dans les départements d'études slaves domine un certain type de travaux consacrés à l'histoire culturelle: il s'agit principalement de regards sur les échanges internationaux et d'une histoire de la diplomatie appliquée à la peinture/**21**. Avec ces études, dominantes par leur nombre, on peut alors se demander si la dissociation du fait politique et de l'œuvre soviétique, que l'on a connue dans les années 1990 avec les ouvrages cités de Paperny ou Groys, est désormais révolue.

Nos recherches s'inscrivent dans une méthodologie reconsidérant le réalisme socialiste selon un triple schéma: production, diffusion et réception des œuvres. L'étude de parcours individuels semble à même de mieux éclairer notre jugement et c'est en cela que les travaux monographiques sont particulièrement importants. L'artiste soviétique n'est pas, comme on l'a souvent lu otage ou complice du régime. La notion de processus avec ce qu'elle implique d'avancée et de résistance/**22** permet de s'écarter d'une vision exclusivement dualiste. Des pistes de réflexion, comme le fait que l'artiste suscite la commande d'État pour ne pas uniquement la subir, sont explorées. En outre, il faut souligner, ainsi que le remarquait Boris Groys, que toutes les oppositions généralement fondamentales en histoire de l'art: production/reproduction, original/copie, quantité/qualité perdent leur sens dans le réalisme socialiste/**23**. Les échanges artistiques sont un enjeu majeur des études sur l'art soviétique. De précieuses études sont consacrées aux voyages des intellectuels et des écrivains (Sophie Cœuré, Rachel Mazuy, Liudmila Stern, Jean-François Fayet) mais les ouvrages d'histoire de l'art traitant ce sujet sont encore rares.

Les problèmes récurrents rencontrés dans une histoire propre à la peinture soviétique sont la recherche d'une définition théorique du réalisme socialiste et la question de la liberté de l'artiste. Or ces

deux problèmes – étant entendu que le réalisme socialiste est souvent abordé dans la complexité des définitions de la notion et non de son application – renvoient à la domination des études prenant en compte le primat du politique.

Pourtant, il faut noter que l'étude du réalisme socialiste avait pris un tournant plutôt positif. Cantonnée à des études esthétiques en Russie et abordée selon ses rouages institutionnels en Occident, l'analyse du réalisme socialiste a beaucoup évolué dans les années 1990 en s'appuyant sur les travaux précurseurs de Katerina Clark et Régine Robin appliqués à la littérature/**24**. On a ainsi cherché à saisir le réalisme socialiste dans sa globalité et ses contradictions. Michel Aucouturier a étudié le discours que les tenants du réalisme socialiste avait sur leurs orientations dans une synthèse capitale, en révélant en particulier les débats autour de la définition dans la critique littéraire/**25**.

On peut regretter pourtant que parallèlement à ces ouvrages, la notion dans les arts plastiques ait peu fait l'objet d'études spécifiques. Antoine Baudin et Léonid Heller relèvent une certaine périphérie des arts plastiques en abordant le réalisme socialiste dans les institutions (spécialement sous Jdanov). Ils mettent en valeur la verbalisation de l'image (relevée par Paperny comme une des caractéristiques de la culture stalinienne) et note le déni d'autonomie de la peinture/**26**. Chez Matthew Cullerne Bown, auteur à la fin des années 1990 de panoramas considérables sur la peinture soviétique, comme chez Antoine Baudin, l'idée de montrer la mise en place progressive du réalisme socialiste en renouvelle l'intérêt en en relevant les richesses et la diversité. Ainsi que le réaffirme Leonid Heller en 2014, ce réalisme socialiste n'a jamais imposé un monopole absolu sur la culture soviétique/**27**.

Le quotidien est souvent évoqué dans les recherches récentes pour sa valeur heuristique : c'est l'attitude adoptée par les sociologues à la suite de Sheila Fitzpatrick/**28**. Ces recherches sur le quotidien peuvent être aussi utiles à l'étude de la peinture soviétique et ce notamment pour aborder cette question sensible susmentionnée de la liberté de l'artiste. L'étude des commandes, la mise au jour de l'existence d'un marché privé et l'analyse des journaux et correspondances éclairent ce fait et apportent des éléments de réponses nouveaux. Cela pourrait permettre de pondérer – sans les nier – les obligations de l'artiste envers l'État.

L'étude de cas particuliers et l'exercice monographique ont un sens dans l'étude de l'art soviétique, lequel est souvent considéré comme un tout. Il est en effet difficile d'envisager des personnalités singulières et on imagine les artistes noyés dans un réalisme

personnes en particulier. Contester la politique menée par des membres du Parti ne fait pas pour autant entrer dans la dissidence et dans l'opposition au régime. [...] Et ces réactions sont notamment permises par le fait que les tenants de la prétendue orthodoxie ne proposent pas de critères précis et emploient une terminologie vague et incertaine ». Voir Cécile Pichon-Bonin, « La notion de résistance dans la peinture soviétique des années 1920-1930 », *Dissidences*, vol. 9, Lormont, Le bord de l'eau, octobre 2010, p. 45-55.

/23 Boris Groys, « Educating the masses : socialist realist art », dans *Russia!*, cat. exp., (New York, Musée Guggenheim, du 16 septembre au 11 janvier 2006), New York, The Salomon R. Guggenheim Foundation, 2005, p. 322.

/24 Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago, Chicago U.P., 1981 ; Régine Robin, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

/25 Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, 1998.

/26 Antoine Baudin et Léonid Heller, « L'image prend la parole. Image, texte et littérature durant la période jdanovienne », dans Wladimir Berelowitch

et Laurent Gervereau (sld), *Russie-Urss 1914-1991 – Changements de regards*, cat. exp. (BDIC, du 17 octobre au 29 décembre 1991), Nanterre, BDIC, 1991.

/27 Leonid Heller, « Le classicisme réaliste socialiste ou quelques observations chiffrées sur la place de l'héritage dans la culture soviétique », dans Marie-Christine Authan-Mathieu (sld), *L'Étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

/28 Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism : Ordinary Life in Extraordinary Times : Soviet Russia in the 1930s*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1999.

/29 Matthew Cullerne Bown, *Art under Stalin*, Oxford, Phaidon, 1991, p. 217-220.

/30 *ibid.*, p. 224.

/31 En 1936, un cycle de débats, « Le réalisme en peinture » est organisé par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture, avec Louis Aragon, Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Fernand Léger, Le Corbusier ou encore Jean Cassou. Au cours de ces débats tous sont convaincus de l'importance politique de l'art et que l'artiste ne peut demeurer dans sa « tour d'ivoire ». Voir Louis Aragon,

socialiste omniprésent et omnipotent, notamment durant la fin du Stalinisme. Or c'est souvent le créateur lui-même qui est au cœur de cette vision. Le débat se situe au niveau de la définition de l'artiste officiel. Celui-ci est le héros des monographies soviétiques parues dans les années 1960 et 1970 qui constituent des sources iconographiques de premier ordre. Très nombreuses et essentiellement hagiographiques, se limitant à une analyse, souvent louangeuse, d'ordre esthétique, il est pourtant malaisé de les prendre en compte dans les analyses critiques. Nous considérons donc ici les ouvrages problématisant les carrières individuelles.

Cullerne Bown dans le contexte académique de l'après-guerre, distingue des cas exceptionnels comme celui du sculpteur Sergueï Konenkov retourné en URSS en 1945 ou de Robert Falk, qui acquiert aux yeux de la génération suivante le statut d'un artiste intègre qui n'a pas voulu se plier au système normatif de l'Académie stalinienne. Mais Cullerne Bown décrit aussi des carrières où le refus de se plier aux règles est sinon possible, du moins tolérable. C'est le cas d'artistes installés à la périphérie et d'autres, comme Alexandre Deïneka, font certains compromis/**29**. En outre, il cite des cas d'insubordination pure comme Fedor Bogorodskii, qui apparaît comme un communiste enthousiaste dans les années 1920-1930 et opère un brusque retournement après la guerre/**30**.

La notion de *responsabilité*, parfois même de *responsabilité morale* de l'artiste, souvent invoquée dans les études sur la création soviétique, provient en partie des débats des années 1930 autour de la question de l'engagement de l'artiste. Cette dernière est alors considérée par beaucoup d'artistes comme positive voire nécessaire avant de glisser vers une condamnation d'ordre éthique pour certains/**31**. L'artiste doit se situer par rapport à l'événement, pour reprendre un thème de l'exposition « Face à l'histoire » (Centre Pompidou, 1996).

De nouvelles publications apparaissent à un rythme singulièrement soutenu pour le centenaire de la Révolution. Pourtant il n'y a toujours pas de définition de ce que signifie « stalinisme » dans la culture soviétique et même les postulats les plus sûrs sont remis en question (la place et l'usage du réalisme socialiste en particulier). Le problème actuel pour l'historien de l'art soviétique nous semble parfaitement rejoindre celui qui a été soulevé il y a plus de quinze ans par Nicolas Werth pour les historiens : on déconstruit toujours les modèles anciennement implantés, on montre les tensions et on « désidéologise » le discours. Cependant en cherchant à appliquer les outils de l'historien d'art du 20^e siècle à l'art soviétique, on ne trouve toujours pas de proposition pour un nouveau modèle explicatif/**32**.

Cette question de la désidéologisation de l'étude de l'art soviétique reste pour l'instant délicate et l'œuvre comme son étude sont toujours soumises à des sensibilités menant parfois à des aveuglements passionnels et cela autant dans le débat public que dans la recherche. S'il semble possible, voire utile, d'envisager de distinguer art et propagande dans la production exposée dans l'URSS stalinienne, cela n'est clairement pas un acquis historiographique. Et il faut continuer de plaider pour ne pas considérer l'art soviétique comme autre chose qu'un produit plat et littéral de propagande. Il est donc, à notre sens, difficile de trouver une grille de lecture satisfaisante qui permettrait de lire les œuvres produites en URSS. L'historiographie n'en propose clairement pas. En revanche, il apparaît que l'opposition longtemps portée entre abstraction et réalisme socialiste pour qualifier la valeur de l'art du 20^e siècle s'estompe en partie parce que la modernité artistique n'est plus réduite à l'abstraction.

La crise ukrainienne, le centenaire de la Révolution et les manifestations qui y sont attachées ont donc ravivé certains débats passionnés que l'on croyait appartenir au passé. Ils ont surtout fait resurgir les clivages entre héritiers d'une conception totalitaire et tenants d'un discours plus modéré. À la suite de ces deuxièmes, nous pensons qu'un discours non seulement désidéologisé mais plus généralement éloigné du politique permet de mieux étudier la peinture de l'époque stalinienne. L'histoire de l'art peut envisager son objet d'étude dans toute sa complexité sans avoir recours aux sciences politiques ou un à discours idéologique, mais il faut néanmoins mettre en garde. En effet, mépriser le poids idéologique dans ce cas présent fait passer outre le contexte de production et de réception de ces œuvres en URSS, comme hors de ses frontières et cela n'a pas lieu d'être, si l'on souhaite faire une histoire de l'art exhaustive de la période soviétique. En revanche, il n'y a aucune raison de s'interdire de considérer seulement une partie de la production artistique soviétique en l'étudiant sans prisme idéologique.

Juliette Milbach

Fernand Léger, Jean Lurçat, *et al., La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936.

/32 Voir Nicolas Werth, *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, vol. 30, n° 1, Dossier : « retours sur le passé », 1999, p. 82.