

À l'aube du siècle et quelque temps après...

Jacques-Adelin Brutaru

Volume 24, Number 97, Winter 1979–1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54682ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

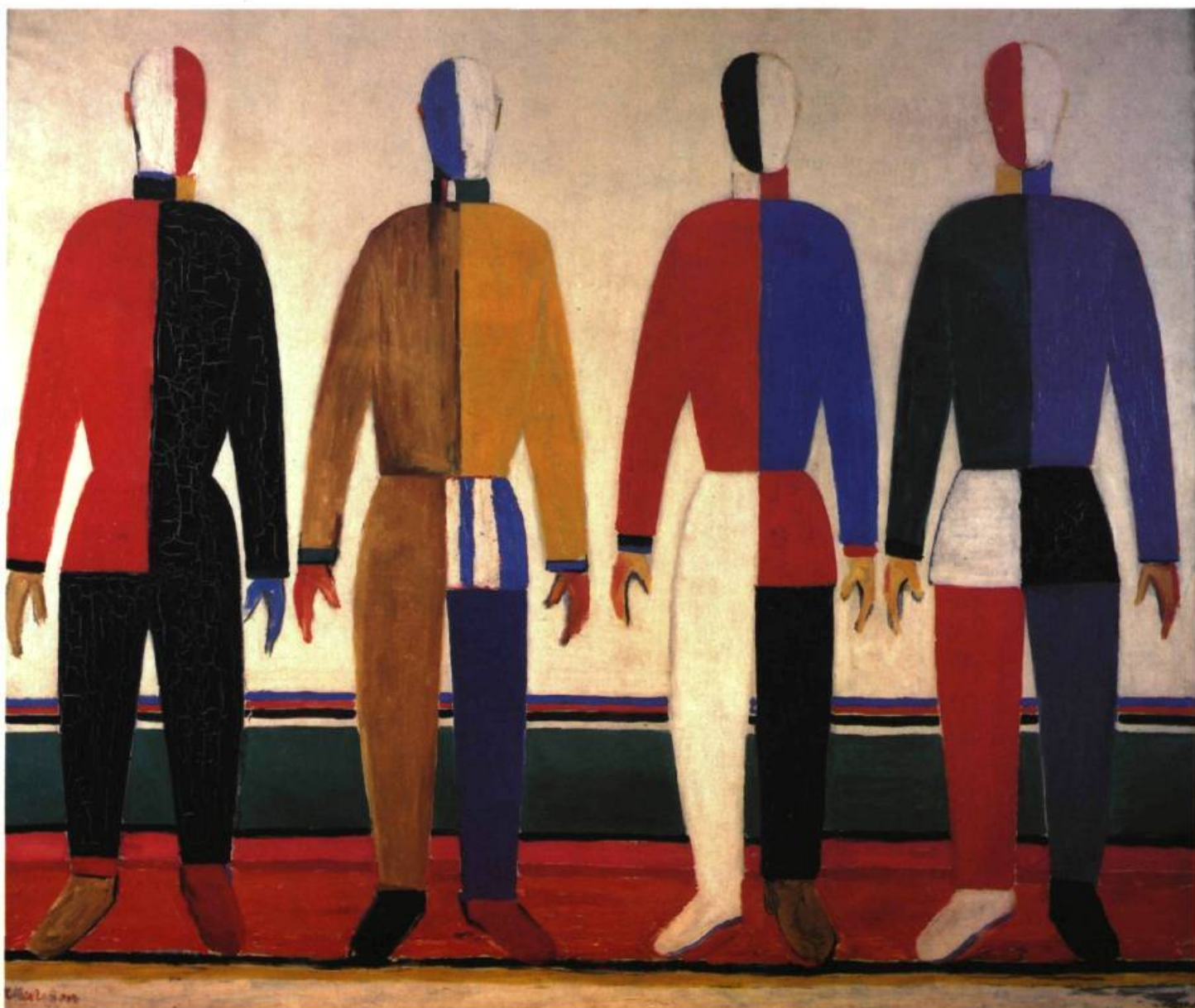
Brutaru, J.-A. (1979). À l'aube du siècle et quelque temps après.... *Vie des arts*, 24(97), 27–30.

A L'AUBE DU SIÈCLE ET QUELQUE TEMPS APRÈS...

Un projet ambitieux et un pari prestigieux gagné: les trois manifestations internationales comprises dans la série organisée par le Centre Georges-Pompidou, de Paris¹. C'est une des plus importantes actions en vue d'une synthèse sur la pluralité culturelle occidentale contemporaine et aussi un panorama des mouvements artistiques qui ont marqué la première moitié de notre siècle.

1. Kazimir MALÉVITCH
Suprématisme à l'intérieur d'un contour, 1929.
Huile sur toile; 142 cm x 164.
Leningrad, Musée Russe.

Mais les événements qui ont eu Paris comme carrefour et plaque tournante ne suivent pas la chronologie. L'exposition *Paris-Moscou*, la dernière du cycle, devait plutôt commencer la série. La logique n'a pas pu être respectée à cause de longues tergiversations de la part des organisateurs soviétiques. Aussi *Paris-Berlin* a-t-elle la bonne place, l'an dernier. Plusieurs des tendances nouvelles et, particulièrement, de l'avant-garde, malgré leurs sources et leur éclat éphémère en Russie, ont trouvé une terre d'asile et des conditions d'épanouissement en Allemagne, vers les années 1920. L'exposition *Paris-New-York*, ouverte en 1977, par le caractère contemporain des idées et des personnalités, aurait bien pu être la dernière.





2

Pour comprendre l'époque représentée dans l'exposition *Paris-Moscou*, avec ses moments de génie innovateur et d'enthousiasme qui devaient se perdre dans les brumes et la désolation, on doit suivre, depuis 1900, la succession des événements et des œuvres présentés sous l'angle des rapports Occident-Est européen.

Deux axes apparaissent: l'un, celui de l'évolution parallèle selon un caractère bien distinct, et l'autre, celui des phénomènes d'interférence et d'influence réciproques.

Paris et la France connaissaient l'effervescence post-impresionniste, le Symbolisme et l'Art Nouveau. En Allemagne, le Jugendstil et la Sécession font place peu à peu à l'Expressionnisme. Vers la fin du siècle, se produit en Russie, le renouveau des peintres *ambulants* qui, par des expositions itinérantes, veulent faire revivre l'esprit national et populaire. Kustodiev, Serov, Archipov, Sourikov, Repine et d'autres illustraient les réalités sociales, le passé historique, les coutumes traditionnelles, ou représentaient le paysage russe.

Quelques années avant 1900, des écrivains, des musiciens et des peintres qui ont des contacts avec l'Occident se groupent autour de la revue *Le Monde de l'Art*, les animateurs étant Alexandre Benois et Serge Diaghilev. C'est le moment où l'Impressionnisme se reflète dans la peinture de Korovine et où la vision démoniaque de Vrubel se nourrit de phantasmes symbolistes.

L'expression la plus évidente de l'intérêt pour l'art français moderne se manifeste avec la création d'importantes collections par de riches mécènes russes, comme Serge Chtchoukine et Ivan Morozov, où figurent des dizaines d'œuvres parmi lesquelles des œuvres maîtresses de Matisse, Picasso, Cézanne, Monet, Renoir, Bonnard, Derain et d'autres.

Paris, à son tour, connaît des artistes russes à l'occasion du Salon d'Automne de 1906 où ils ont une large participation.

Les échanges se multiplient, les influences s'entrecroisent. A Moscou, la revue *La Toison d'Or*, avec la collaboration du critique d'art français Alexandre Mercereau, organise deux expositions, en

1908 et en 1909, où figurent les Fauves. L'année suivante, Merceureau présente les cubistes français dans l'exposition de l'Association du *Valet de carreau*. Le Cubisme, ouvrant des nouveaux horizons, influence un grand nombre de jeunes artistes russes, comme Liubov Popova, Nadeja Oudaltsova, Olga Rosanova, Ivan Klioum, Alexandra Exter, Barranof-Rossiné, Pougny, Vladmir Lebedev, Archipenko.

Une opposition contre les tendances occidentalisesantes est organisée par le Groupe Néo-primitivisme, avec des artistes qui cherchent l'inspiration dans les formes et les sujets découverts dans le folklore russe.

Le tempérament slave s'adapte bien à l'impétuosité de l'expressionnisme allemand. Jawlevsky s'intègre totalement au mouvement qui, pour Kandinsky et Malévitch, n'est qu'un attachement temporaire.

La consécration et l'épanouissement des contacts entre traditions russes et l'art français d'après 1900 se produisent avec les spectacles éblouissants des Ballets russes créés par Serge Diaghilev, à Paris. Pendant la première période, entre 1907 et 1914, le caractère russe prédomine avec des spectacles comme *Boris Godounov* interprété par Chaliapine, *Les Danses poloviennes*, *Schéhérazade* et *L'Oiseau de feu*, avec Nijinsky et Pavlova, dans des décors et des costumes de Benois, Bakst, Korovine et Golovine. C'est entre 1917 et 1929 que les Ballets russes s'orientent plutôt vers un esprit français, la musique des spectacles n'étant plus signée que par Rimsky-Korsakov, Stravinsky ou Prokofiev, mais par Satie, Milhaud, Poulenc et De Falla. Pour les décors et les costumes, il y a, parmi les créateurs, en même temps que Larionov, Gontcharova, Gabo et Pevsner, Picasso, Matisse, Braque, Marie Laurencin, Gris, Miró, Ernst, Coco Chanel, De Chirico et d'autres.

Après 1900, la présence russe à Paris se manifeste aussi par la formation d'une véritable colonie d'émigrants, à la suite des pogroms antisémites et des répressions tsaristes. Ils se regroupent à Montparnasse et certains travaillent dans les ateliers de La Roche, Archipenko, Chagall, Soutine, Survage, Lipchitz et d'autres adoptent la France comme une nouvelle patrie. Leur contribution à ce qu'on appelle l'École de Paris est importante. L'émigration russe a enrichi la vie artistique de Paris et d'ailleurs en permanence, avant et après la révolution. Les vagues endémiques d'expatriés se succèdent jusqu'à aujourd'hui, avec les dissidents non conformistes.

Les mouvements d'avant-garde ont leur genèse, avant 1917, dans l'ambiance sociale, politique et culturelle qui annonce l'éclatement de l'empire russe. Durant cette même période, un renouveau artistique se produit aussi en France, en Allemagne, en Hollande et en Suisse.

Sous l'influence du fauvisme et de l'expressionnisme, d'une part, et du cubisme et du futurisme italien, d'autre part, de jeunes artistes russes développent leur réflexion esthétique vers de nouvelles conceptions, le Rayonnisme de Larionov, le Suprématisme de Malévitch, le Constructivisme de Tatline, le Néo-objectivisme de Rodchenko, les manifestations Optophoniques de Baranoff-Rossiné, pour ne citer que les plus importantes.

Les chemins des *grands* se séparent bientôt. Kandinsky, depuis le temps qu'il anime à Berlin, avec Macke et Franz Marc, le Groupe du Cavalier bleu, affirme le caractère spirituel de l'art. A la suite de cette conception, l'art évolue de la vision expressionniste vers l'abstraction et l'informel.

Un conflit de principes éloigne Malévitch, créateur d'une certaine abstraction géométrique, de Tatline, le père du constructivisme, une école qui milite en faveur d'un art lié aux sciences exactes et à la technique, et aussi, entre autres principes, pour une création, ou plutôt une production, qui répond aux besoins de la vie quotidienne. Malévitch reste un partisan de l'art pur, forme d'expression sensible et intellectuelle, et, en même temps, de rencontre cosmique. Les répercussions de ces contradictions trouvent, encore aujourd'hui, leurs échos dans les engagements esthétiques et dans la pratique artistique.

La révolution russe de 1917 fait naître, au début, des espoirs et détermine un climat d'effervescence créatrice. Mais, vite, les

idéalistes sont déçus. Avec les déceptions commencent les brimades, les persécutions psychiques et physiques. Les rangs de l'émigration s'augmentent des meilleurs et des plus doués.

Le pouvoir instauré après la révolution oriente le travail des artistes vers des formes et des actions qui doivent soutenir la nouvelle politique. Un plan très ample, l'Agit-Prop entre en fonction. L'affiche et les dessins satiriques, d'une facture populaire et naïve, parfois drôles, couvrent les murs des villes et des édifices publics. Les montres de l'agence télégraphique Rosta sont très connues, grâce aux dessins de Maiakovski, de Rodchenko et de Sternberg.

Une préoccupation spéciale se fait jour pour toutes les manifestations d'art dans la rue et pour les fêtes populaires qui traduisent aussi des objectifs politiques. Tatline et El Lissitsky réalisent des projets grandioses. On n'est pas loin des années de la Révolution française, quand le peintre David, grand maître des arts, orchestrait les étonnantes fêtes en l'honneur de l'Être Suprême. Des trains et des bateaux spécialement aménagés circulent à travers le pays, utilisant, pour la propagande révolutionnaire, les moyens de l'animation artistique.

Les artistes, particulièrement les sculpteurs, sont mobilisés pour le programme de la Propagande par les monuments, réalisé sous la responsabilité de Lounatcharsky, savant mathématicien devenu commissaire du Peuple pour l'Instruction.

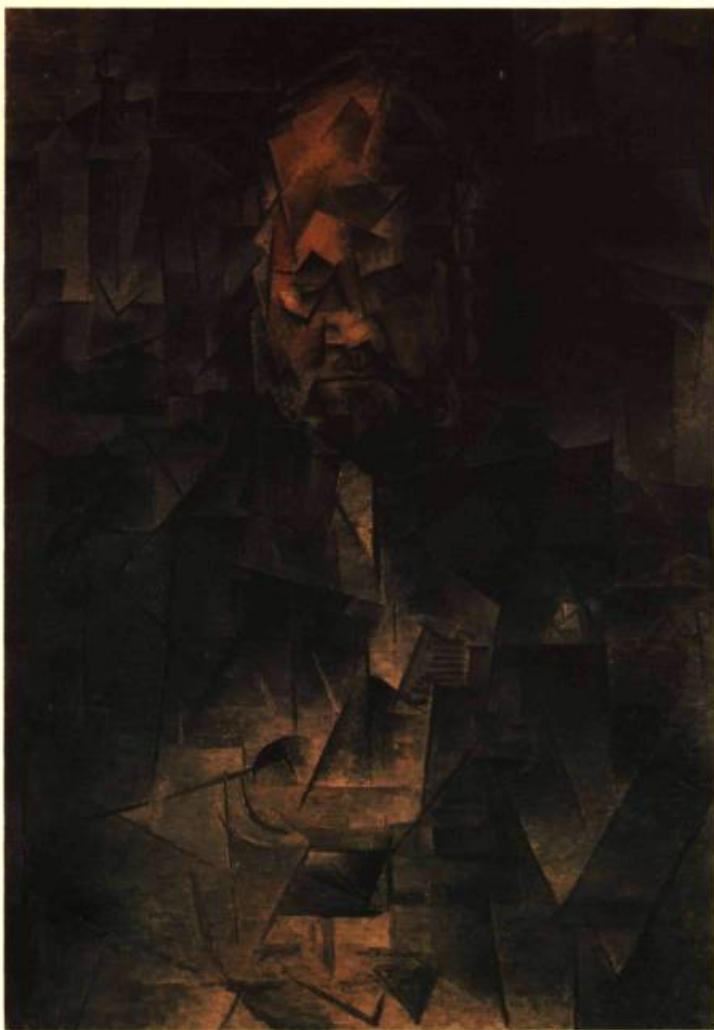
2. Alexandre CHEVTCHENKO

Les Musiciens, 1913.
Huile sur toile; 114 cm x 104,5.
Leningrad, Musée Russe.

3. Alexandre DEINEKA

Les Patins, 1927.
Gouache, encre de Chine, mine de plomb,
pinceau sur papier gris bleu contrecollé sur
carton; 43 cm x 34,8.
Moscou, Galerie Trétiakov.





4. Pablo PICASSO
Portrait d'Ambroise Vollard,
1909-1910.
Huile sur toile; 93 cm x 66.
Moscou, Musée Pouchkine.

5. Marc CHAGALL
Fenêtre à la datcha, 1915.
Huile et gouache sur toile;
100 cm x 80.
Moscou, Galerie Trétiakov.
(Photos Centre Georges-Pompidou,
Paris)



La guerre civile et les excès du Prolet-Cult menacent de détruire toutes les valeurs matérielles, historiques et artistiques. Un important décret vient sauver le patrimoine par la nationalisation de tous les biens culturels privés, afin de permettre la création de musées publics destinés à l'éducation des masses.

Des nouveaux principes d'enseignement artistique sont mis en place par l'Institut Supérieur Technico-Industriel (Vuthmas) afin d'assurer la formation d'artistes-techniciens hautement qualifiés, producteurs d'objets courants, conformément aux conditions de vie de la nouvelle société. Les similitudes avec le Bauhaus, de Weimar, sont évidentes.

Un conflit latent se manifeste de plus en plus vivement entre les défenseurs de l'art figuratif vériste, soit-disant réaliste — des éléments sur lesquels se base l'officialité soviétique — et tous les tenants et praticiens des formes nouvelles et, surtout, bien sûr, les artistes abstraits de toute orientation. Des contradictions surgissent même dans le camp des figuratifs, voire dans celui des réalistes, entre tendances traditionnelles et académiques, et celles qui sont plus personnelles, insolites.

Avec la prise du pouvoir par Staline, s'instaure l'un des plus autocratiques régimes de l'histoire. Les conséquences, pour la culture, sont dévastatrices, en créant une *terre brûlée* où on fait tout pour imposer l'art officiel, le réalisme socialiste. Le pouvoir soviétique est arrivé à ses buts par des mesures bureaucratiques et policières, mais sa tâche a été aussi facilitée par la résignation ou l'opportunisme de certains intellectuels et de certains artistes. D'ailleurs, l'exposition ouvre de nouveau le débat sur les rapports entre l'État et la culture, sur la liberté d'expression et sur l'objectivité scientifique, sur l'engagement politique des artistes et, enfin, sur la contradiction entre l'avant-garde artistique et la révolution.

Manifestation anthologique, l'exposition *Paris-Moscou*, grâce à un travail de synthèse remarquable, couvre la totalité des domaines de la créativité: peinture, sculpture, architecture et urbanisme, arts graphiques, arts appliqués, scénographie et théâtre, musique et chorégraphie, photographie et cinématographie, art dans la rue et la fête.

Mais l'exposition pose des questions d'un autre ordre. Dans la presse parisienne, de nombreuses prises de position passionnées révèlent et critiquent le caractère tendancieux et les omissions de cette manifestation imposés par la politique culturelle soviétique et par la politique tout court. «Paris-Moscou: exposition-alibi?», c'est le titre d'un article signé A.P.L. (des initiales remplaçant un nom sont-elles, elles aussi, un symptôme?). François Terré écrit un article dans *Le Figaro* sous le titre de «Paris propose, Moscou dispose» et Annie Daubetou, dans *Les Nouvelles Littéraires*, publie «Paris-Moscou: le boomerang». Il y en a eut bien d'autres.

Ces vives réactions sont provoquées particulièrement par les contradictions flagrantes entre la tendance de l'exposition, qui veut convaincre le public que la Révolution d'Octobre 1917 et le régime soviétique représentent un revirement pour la culture et l'art, et la réalité historique des faits.

On ne peut pas oublier — et on a le devoir de dire — qu'en U.R.S.S. les hôpitaux psychiatriques et les goulags pour les intellectuels, pour les artistes et pour tous ceux qui rêvent de liberté, existent encore...

1. Quelques réflexions sur l'exposition *Paris-Moscou*, 1900-1930, qui se tient au centre Georges-Pompidou, du 31 mai au 6 novembre 1979.