

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

« ON ME TRAITE AU MIEUX COMME UN MONUMENT »

(OTTO DIX, 1951). LE SORT DES ARTISTES
FIGURATIFS DANS LES ANNÉES 1950

sous la direction Catherine Wermester

QUAND LES PEINTRES SOVIÉTIQUES
CHERCHENT À REFORMULER LE RÉALISME
(SOVIÉTIQUE)

JULIETTE MILBACH

Pour citer cet article

Juliette Milbach, « Quand les peintres soviétiques cherchent à reformuler le réalisme (soviétique) », dans Catherine Wermester (dir.), « *On me traite au mieux comme un monument* ». (Otto Dix, 1951). *Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en décembre 2018, p.29-45.

QUAND LES PEINTRES SOVIÉTIQUES CHERCHENT À REFORMULER LE RÉALISME (SOVIÉTIQUE)

JULIETTE MILBACH

Docteure, chercheuse associée au CERCEC (EHESS/ CNRS)

Introduction

L'expression figurative en URSS dans les années 1950, peut être mise en perspective avec la situation occidentale. Il n'est pas question ici d'opposer deux scènes point par point antagonistes, mais de problématiser le milieu créatif soviétique influencé par le contexte international. En cela, bien sûr, il faut tout de suite dire combien la scène artistique s'y distingue de l'Ouest. Le cadre soviétique, et dans une grande mesure du bloc de l'Est, est propice à la figuration. Il ne s'agit donc pas d'aborder des artistes rejetés des circuits de présentation ou tus des critiques, comme le furent leurs confrères occidentaux. En revanche, il est intéressant de souligner que c'est justement cette situation internationale, particulièrement peu favorable aux artistes figuratifs, qui fait apparaître, par ricochet, de nouvelles ambitions au sein du réalisme soviétique. Ces nouveautés ne s'installent pas pour autant dans un climat serein. La situation et sa perception par les critiques russes contemporaines, ébranlées par les Biennales de Venise de 1956 et 1958 – l'URSS est à nouveau présente dans les manifestations internationales après trente ans d'absence – font apparaître les modalités des choix conscients opérés par les artistes dans l'élaboration de leur langage plastique.

Les œuvres au cœur de notre étude ont été exposées par les artistes en Union soviétique, à Moscou, capitale artistique de l'URSS. Elles ont été réalisées entre

1956-1957¹ et 1962², c'est-à-dire durant le Dégel, désignation conventionnelle de la période qui suit la mort de Staline, marquée par la volonté politique de rompre avec les années précédentes. L'historienne de l'art Susan E. Reid l'écrit depuis vingt ans³, cette partie de la création artistique, celle qui se développe parallèlement à l'émergence d'une scène souvent appelée « non-conformiste », est majoritairement ignorée des chercheurs. Le monde de l'art officiel est perçu dans l'historiographie comme un monolithe immuable, résistant à la libéralisation et à la modernisation. L'existence d'une opposition au sein des artistes et critiques d'art autorisés est par conséquent fréquemment niée, alors même que Reid va jusqu'à parler d'un schisme⁴ au sein du monde de l'art officiel entre anciens et modernes.

Le réalisme dont il sera ici question est bien autorisé, c'est-à-dire exposé et discuté dans les publications soviétiques et c'est principalement sa réception critique contemporaine qui confère une unité à l'analyse du corpus ici délimité. Il est souvent dénommé « style sévère » [*surovji sti*/⁵] plus rarement traduit par style « austère ». Il hérite en partie d'autres nominations plus anciennes, comme le Groupe des Neuf (Reid) ou Groupe des Huit (Matthew Cullerne Bown) en référence à des titres d'expositions. Cela concerne une petite dizaine d'artistes dont le nombre et les noms varient cependant. Restent des constantes. Tous sont nés dans les années 1920 et exposent dès le milieu des années 1950. Leurs

- 1 1957 est à la fois la date du Premier Congrès de l'Union des artistes soviétiques et celle du Sixième festival de la jeunesse et des étudiants. Le Congrès est important car il marque l'unification de toutes les Unions d'artistes sur le territoire de l'URSS, donc une centralisation renforcée et la progressive intégration des spécificités nationales dans le style soviétique. Quant au festival, biennal, il a été institué en 1947 et composé de délégations étrangères. L'édition en question, dont le jury international est présidé par David Siqueiros, marque la vie artistique soviétique. Moscou se transforme alors en une cité vivante et cosmopolite, des jeunes du monde entier affluent dans la capitale. Cette atmosphère incite les artistes à travailler dans de nouvelles directions. Reid, "Toward a New (Socialist) Realism: The Re-Engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw," in *Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, ed. Rosalind P. Blakesley and Susan E. Reid, DeKalb, 2006, 217–39.
- 2 Quoique la place artistique prépondérante de Moscou soit indéniable pour la période, Matthew Cullerne Bown va jusqu'à qualifier de second centre artistique pour l'après-guerre Riga, la capitale lettone.
- 3 Cf. l'introduction de sa thèse: Susan Emily Reid, *Destalinization and the Remodernization of Soviet Art: the Search for a Contemporary Realism 1953-1963*, PhD, University of Pennsylvania, 1996
- 4 Reid, 1996, p. 476
- 5 Les mots russes suivent la translittération courante dans le corps du texte. Les noms et prénoms couramment utilisés en français ont été conservés dans leur transcription usuelle (Alexandre, Diaghilev...).

œuvres provoquent des débats qui ont profondément secoué la scène artistique de l'époque. Leurs expositions, au début des années 1960, font occasionnellement l'objet de réprimandes dont il ne reste souvent que des traces dans les archives et des sources publiées après coup, lorsque les œuvres concernées sont intégrées à un réalisme reconnu des institutions.

L'idée d'un style exposé en Union soviétique et canonisé par la suite, mais qui ne serait pas nommé réalisme socialiste, pose un certain nombre de problèmes théoriques. Si l'emploi du terme « style » est celui utilisé par les contemporains, il n'en est pas moins délicat. Les débats théoriques autour du réalisme socialiste au milieu des années 1930, laissent sans réponse la catégorisation en tant que méthode ou style. Reid explique que ces problématiques réapparaissent dans les années 1950, et restent là encore irrésolues. Dans tous les cas, l'idée d'une fraction regroupée selon des préoccupations esthétiques communes est tout à fait nouvelle dans le paysage artistique soviétique depuis la dissolution des groupes au début des années 1930⁶. On définit donc le style sévère comme un sursaut, une réaction au contexte à la fois politique et culturel de l'URSS. Néanmoins, il ne s'agit pas ici de catégoriser une part de l'activité créatrice soviétique en opposition à une autre. En outre, cette production des années 1950 ne marque pas la fin d'un type d'expression.

Cette génération d'artistes apparue après la guerre est intéressante car elle incarne un renouveau, une énième contradiction dans l'expression créatrice soviétique qui sera par la suite assimilée à une perception officielle. L'œuvre de Gélii Korjev (1925-2012) qui gravite autour des artistes du style sévère sans, par la suite, avoir revendiqué cette filiation, semble être le meilleur exemple de la manière dont, dans ces années clefs, le réalisme se renouvelle bel et bien pour offrir prospérité à un langage artistique jusque dans des problématiques contemporaines. En comprenant selon quels arguments le style sévère est articulé au système artistique – Matthew Cullerne Bown va jusqu'à le qualifier de « tendance » du réalisme socialiste – on déterminera aussi s'il y a adaptation des artistes figuratifs soviétiques au contexte international, et dans quelle mesure.

6 Sur l'apparition du réalisme socialiste cf. Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986. Sur la situation dans les années 1930 cf. par exemple le travail monographique consacré à un des groupes les plus importants des années 1920 : Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevaux (1917-1941)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012

S'agit-il d'un nouveau réalisme ?



Pavel Nikonov, *Nos journées de travail*, 1960. Musée des Beaux-Arts d'Almaty (Kazakhstan).

Nos journées de travail de Pavel Nikonov⁷ (né en 1930) est l'exemple le plus frappant et pour le premier théoricien du style sévère, Alexandre Kamenskii (1922-1992), le plus significatif parce que c'est celui qui porte le mieux les caractéristiques du style. Selon l'analyse de Reid, peu encline à la stricte catégorisation offerte par la dénomination de style sévère, l'historique de la toile rend toutefois Nikonov représentatif d'une nouvelle génération. L'œuvre peut donc être considérée comme un point de départ. Il s'agit d'une commande du Ministère de la culture soviétique pour l'exposition « La Russie soviétique ». La peinture déclenche une si vive polémique qu'elle est retirée de la manifestation. Son rejet est particulièrement violent puisque, à l'inverse du schéma classique, Nikonov n'avait pas bénéficié d'une « mission de recherche » pour se rendre sur place, en Sibérie, et s'était autofinancé. Le refus de l'œuvre malgré un tel investissement confirme une sanction particulièrement dure pour un jeune artiste⁸.

Le sujet de la toile est pourtant simple. Par une journée froide et grise d'hiver sibérien, un groupe assis dans une remorque apporte du matériel de construction sur un chantier. Cette illustration du quotidien dépourvue de toute dimension

⁷ Pavel Nikonov étudie à Moscou et sort diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts Sourikov en 1956. Artiste parmi les plus importants de sa génération, il apparaît comme un véritable pilier du style sévère selon Kamenskii.

⁸ Reid, 1996, p. 495 et 505-506

prospective est à rebours des toiles canoniques du genre qui fleurissent au début des années 1950, et dont *Le Nouvel Appartement* d'Alexandre Laktionov⁹ (1910-1972) constitue un exemple type.



Alexandre Laktionov, *Le Nouvel appartement*, 1952. Musée des Beaux-Arts de Donetsk.

Présentée en 1952 à l'exposition annuelle nationale dans les salles de la Galerie Tretiakov, *Le Nouvel appartement* est l'une des images les plus reproduites de l'époque. Il s'agit d'un tableau à la facture très léchée illustrant l'arrivée d'une famille dans sa nouvelle demeure, et où l'absence du père rappelle la dure réalité de l'après-guerre. Le groupe, une mère et ses trois enfants, apparaît malgré cela tourné vers un avenir radieux : présence d'un vélo gage de modernité, d'un portrait de Staline que l'on regarde à peine mais que l'on s'apprête à accrocher au mur etc. Si la toile fait immédiatement penser aux images contemporaines de Norman Rockwell notamment, elle est pourtant parfaitement en accord avec

⁹ Alexandre Laktionov étudie auprès d'Isaak Brodskii de 1932 à 1938 puis il enseigne à l'Académie de Leningrad (1938-1944). Il est lauréat du Prix Staline en 1948. Il est nommé membre-correspondant en 1949 puis membre-actif en 1958 à l'Académie. Un travail de thèse lui a été consacré : Oliver Johnson, *Aleksandr Laktionov: A Soviet Artist*, PhD, Université de Sheffield, 2008

la vulgate du réalisme socialiste et en devient, un temps, l'un des emblèmes. Svetlana Boym mentionne néanmoins l'embarras des critiques face à la tranche visible d'un livre de Maïakovski, poète encensé mais suicidé, à la plante verte et au papier peint, qui confèrent à l'intérieur une mauvaise tendance bourgeoise¹⁰, laquelle finira par entamer la notoriété de Laktionov.

La toile de Nikonov, *Nos Journées de travail*, se distingue d'une œuvre comme le *Nouvel appartement* tant en matière de contenu que de forme. Le quotidien y est figuré dans toute sa dureté – et celle-ci n'est pas uniquement suggérée par un deuil lié à la guerre. L'artiste a accentué la pose inconfortable de travailleurs qui se rendent sur un chantier partiellement en plein air, dans un climat glacial. Surtout, alors que Laktionov respectait une facture et une manière admises dans l'après-guerre, dans *Nos Journées de travail*, les personnages sont mis en scène d'une façon nouvelle : le rythme rapide des lignes et les coloris froids paraissent inédits. Cette toile reflète des influences qui sont réactualisées justement à la fin des années 1950 : le Cézannisme russe qui préconisait le travail de la matière et les heurts de coloris contrastés, ainsi que des références aux groupes modernistes russes des années 1920, comme certains membres de la Société des artistes de Chevalet, en exagérant, voire en distordant, les formes.

La toile va donc devenir un manifeste, *a posteriori*, du style sévère selon la critique et historien d'art Alexandre Kamenskii. Figure centrale de l'histoire de l'art en URSS, critique d'art et auteur de nombreuses monographies, c'est en cherchant à conférer une homogénéisation à la génération exposée dans les années 1950, qu'il publie en 1969 l'article « Realnost metafory » [La réalité de la métaphore], dans la revue de l'Union des artistes *Tvortchestvo*¹¹. Un texte comparable paraît dans un recueil d'articles du critique sous le titre de *Vernis-saji*. Dans sa définition du « style sévère », Kamenskii allègue que ce qui unit avant tout les œuvres, c'est l'absence de contenu idéologique. Il affirme l'unité de ces artistes comme un fait. En présentant linéairement la chronologie des événements, Kamenskii suggère ce développement de l'art soviétique comme inéluctable. Comme si, pour la première fois dans l'art de l'époque soviétique, l'œuvre précédait la théorie.

Pour Kamenskii, ce qui caractérise thématiquement ce style sévère, c'est un regard courageux [*moujstvenno*] sur la vie. Cette dernière étant présentée comme difficile et dramatique. Il voit ainsi, dans *Nos Journées de travail*, la manifestation de l'air du temps, sensible au même moment dans un ensemble

10 Svetlana Boym, « A soviet flower of Evil : Representation of Everyday Life in the Socialist Realist Art » in Matthew Cullerne Bown et Matteo Lanfranconi dir., *Socialist Realisms. Soviet Painting 1920-1970*, Skira, Milan, 2012, p. 191-197.

11 Alexandre Kamenskii, « Realnost metafory » *Tvortchestvo* N°8, 1969, p. 13-15

d'œuvres cinématographiques, littéraires et théâtrales portant un regard sobre et sans compromis sur la vie. La posture morale particulière de ces artistes va être le fil rouge de sa théorie. Il s'oppose à certains critiques qui ont vu dans le style, l'expression exclusive d'une pensée négative. Il trouve plutôt que c'est l'affirmation d'une beauté courageuse et de la force morale des êtres soviétiques¹². Dans les années 1990, l'historien d'art Matthew Cullerne Bown estime que cela ne concerne en réalité qu'une infime partie du corpus au rang duquel il cite *Les amants* de Gelii Korjev.



Gelii Korjev, *Les Amants*, 1957-59. Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

La toile est contemporaine des premiers travaux de Pavel Nikonov. Présentée à « l'Exposition des jeunes artistes de Moscou », en 1959, elle s'attire de nombreux commentaires. Reid insiste sur le fait qu'elle est beaucoup moins audacieuse dans sa facture que les œuvres de Nikonov. Surtout, la toile de Nikonov est à la fois allégorique et réaliste¹³. Elle est une mise en image du discours des réformistes (modernes) dans lequel les concepts de monumentalité et de

12 Alexandre Kamenskii, « Kornii i vetki », *Vernissagi*, Moscou, Sovetskii Khoudojnik, 1974, P. 467

13 Elle poursuit ainsi : « Not socialist realist, but realist in the Marxist sense of a critical inspection that exposes, regardless of the conscious intentions of the author, the contradictions of labour relations. » Reid, 1996, p. 502

contemporanéité sont rapprochés pour livrer une représentation synthétique qui interdit tout intérêt pour la psychologie des personnages. C'est exactement l'inverse de la démarche Korjévienne.

Un homme et une femme, autour de la cinquantaine, regardent l'horizon, adossés à leur moto. Leur relation est suggérée par le rapprochement des corps, mais c'est plus encore par le silence que leur histoire est racontée. Le spectateur d'alors identifie aussitôt cela aux quelques chanceux revenus de la guerre¹⁴. Certains éléments confèrent à l'œuvre un aspect moins novateur que les autres toiles de l'exposition. C'est le cas du cadrage renvoyant au cinéma, mais qui relève somme toute d'une démarche assez classique pour l'époque. En outre, les coloris et la thématique de la peinture ne donnent pas le sentiment d'un avenir sombre, mais plutôt d'un héroïsme conventionnel dans le sens où celui-ci est issu de la peinture russe des années 1920 (Cullerne Bown). Si chez Nikonov, le renvoi aux cézannistes russes était le plus pertinent, Korjev, lui, est volontiers tourné vers les réalistes russes, en particulier les membres de l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire préfigurant d'une certaine manière le réalisme socialiste. C'est exactement la persistance de ces caractéristiques (cadrage, coloris, thématique) issues d'un groupe non-moderniste des années 1920, qui, par la suite, distinguera Korjev.

Pour les raisons évoquées, par comparaison avec les œuvres de Nikonov, la toile ne provoque pas de scandale réel. Elle ne convainc pas pour autant la branche conservatrice de l'Union. Ainsi, le peintre Boris Ioganson¹⁵ (1893-1973) l'accuse de manquer de poésie¹⁶. Il trouve que l'homme est très réussi, d'une beauté virile, alors que la femme l'est beaucoup moins. Il manque dans la toile, selon Ioganson, ce que ce dernier estime essentiel à la peinture : la beauté, la poésie, le sentiment [*krasota, poezia, tchoustvo*]. Il conseille donc à Korjev de reprendre sa toile pour y intégrer des éléments de poésie. Cette façon de procéder, en donnant de condescendantes leçons, est tout à fait typique de l'organisation de la vie artistique soviétique, que cela passe par la critique d'art ou les réunions institutionnelles (jury d'expositions ou prix). Néanmoins, ces

¹⁴ Reid, 1996, p. 470-471.

¹⁵ Boris Ioganson étudie aux Beaux-Arts de Moscou (MOUJVZ) (1912-1918 dans l'atelier de Konstantin Korovine) et est membre de l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire de 1923 à 1931. Il enseigne à l'Institut polygraphique, puis à l'Institut d'art de Moscou (1932-1939), à l'Académie russe de Leningrad puis à l'Institut Repine (1939-1960) où il dirige un atelier personnel (1949-1961). Il est Docteur en art en 1939, lauréat du prix Staline en 1941 (*Dans une vieille usine de l'Oural*, 1937), et en 1951. Il devient membre du Parti en 1943. Il est membre-actif de l'Académie 1947 et membre du Praesidium. Il en devient ensuite vice-président (1953-58) et Président (1958-1962).

¹⁶ Boris Ioganson, « Novaia kartina G. Korjev », *Khoudojnik*, N°8, 1959, p. 41-48.

critiques sont moins creuses qu'il n'y paraît, notamment parce qu'elles attestent de la priorité accordée à la recherche d'un contenu socialiste dans une forme contemporaine.

Le qualificatif du « style sévère », caractérise dans la bouche de Kamenskii une manière contemporaine de peindre, déjà relevée dans des textes antérieurs. En effet, cette nouvelle tendance réaliste s'articule alors à un débat tout actuel sur le « style contemporain ». En 1958, toujours dans la revue *Tvortchestvo*, la critique d'esthétique Nina Dmitrieva publie un essai intitulé « Sur la question d'un style contemporain » qui est une tentative de définir un nouveau « style pour une nouvelle ère¹⁷ ». Ce style contemporain, elle insiste pour le définir non pas seulement par son iconographie, mais aussi son langage formel. Ce doit être, selon elle, et son avis n'est pas isolé, le plus grand changement depuis la révolution. Son argumentaire est simple : la société soviétique n'est plus celle de 1934, lorsque le réalisme socialiste a été élaboré. Celle de 1954 est éduquée et demande une formule plastique plus sophistiquée, une forme plus satisfaisante de réalisme¹⁸.

Un figuratif soviétique bénéficie-t-il vraiment d'un contexte favorable¹⁹ ?

Afin de circonscrire conceptuellement et chronologiquement cette génération d'artistes, il faut revenir sur ce que signifie être peintre figuratif dans un tel contexte. D'une part, le personnage du créateur durant la période connaît de profondes mutations. D'autre part, à l'inverse d'une idée reçue, ce sont précisément ces artistes figuratifs qui provoquent le scandale. De fait, c'est un autre tableau de Nikonov qui contribuera à marquer la fin du Dégel culturel.

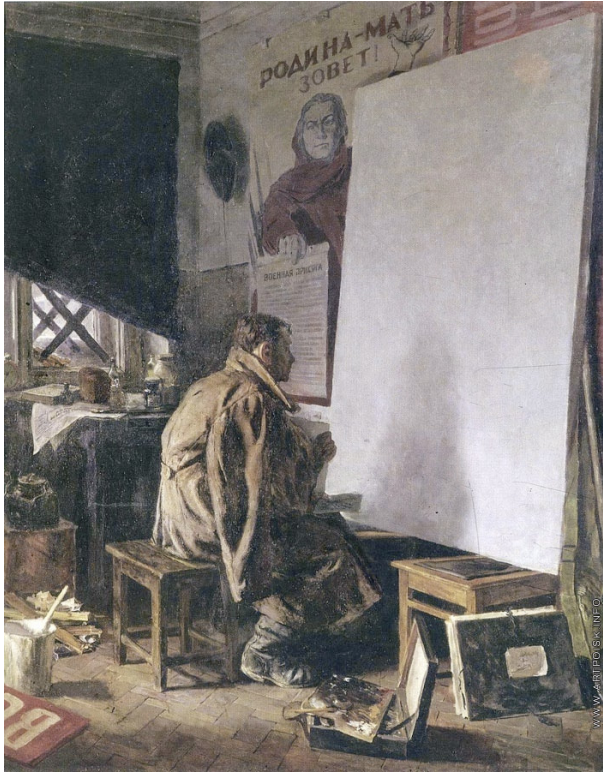
Les contradictions qui tiraillent le milieu artistique doivent être vues à la lumière du récit d'Ilya Ehrenbourg qui donne son nom à la période, *Le Dégel*. Soulevée dans l'ouvrage d'Ehrenbourg, la question de l'artiste, l'idéal de sincérité et le jugement négatif d'un asservissement de la création à des objectifs propagandistes, va jouer un rôle croissant dans l'évolution des mentalités. L'intelligentsia soviétique dans tous les domaines culturels est confrontée à la

17 Nina Dmitrieva, « K Voprossou o sovremennom stile v jivopisi », *Tvortchestvo*, N° 6, 1958, p. 9-10

18 Pour l'analyse de l'article de Dmitrieva cf. Reid, 1996, p. 3.

19 Pour une synthèse sur l'historiographie de la période et les nouvelles approches, cf. le numéro « Repenser le Dégel », Revue *Cahiers du monde russe. Russie, Empire russe, URSS, États indépendants*, n° 47/1-2, 2006.

question de l'autonomie de l'art, de l'individualité de l'artiste et d'une sorte de prise en charge artistique des problématiques contemporaines.



Gelii Korjev, *Les jours de guerre*, 1954. Musée national d'Ouzbekistan (Tachkent).

Les jours de guerre de Korjev est l'un des premiers succès de l'artiste. Y domine la toile blanche du peintre en plein tâtonnement. Dans des conditions précaires où le chauffage manque, l'artiste cherche l'inspiration. Il apparaît entouré par la profusion d'images et de slogans incitant à l'engagement propre à la propagande durant la guerre. La toile est clairement à mettre en lien avec une œuvre antérieure sur le même motif, *Le Premier slogan* de Nikolai Terpsikhov²⁰ (1890-1960) de 1922²¹, représentant là aussi un artiste en plein travail dans des temps austères. Ce parallèle n'est pas anecdotique car il fait référence à un état du réalisme russe, antérieur au réalisme socialiste (Terpsikhov est membre de

²⁰ Nikolai Terpsikhov est diplômé des Beaux-Arts de Moscou en 1917 et expose à partir de 1922. Il est très actif dans les années 1920-1930.

²¹ Reid, 1996, p. 168.

l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire), mais le préfigurant. Cela témoigne de l'hétérogénéité des courants convoqués dans l'élaboration de ce nouveau réalisme et vient de nouveau rappeler les orientations korjéviennes. En outre, il inscrit la toile de Korjev dans le motif de l'engagement militant politique de l'artiste. Des esquisses préparatoires à la toile montrent que Korjev avait un temps prévu de faire figurer un Staline dessiné, prêt à être peint, au lieu de cette toile blanche. Le choix de laisser la toile vide, ouvert à l'interprétation, et de concentrer de fait le propos sur l'imagination artistique, entre tout à fait en écho avec l'ouvrage d'Ehrenbourg.

Cette nouvelle génération à laquelle appartiennent Korjev et Nikonov, si elle communit avec certains aspects du contexte littéraire, n'en fait pas moins l'objet d'acribes critiques. En 1962, l'exposition dite du Manège constituera un paroxysme à cet égard. Il s'agit d'une exposition gigantesque pour les 30 ans de l'Union des artistes moscovites. Y étaient présentés des travaux divers, notamment d'artistes actifs dans les années 1920, comme Robert Falk (1886-1958) ou David Chterenberq (1881-1948) qui avaient été très marginalisés. La manifestation est ouverte depuis un mois quand Khrouchtchev la visite, le 1^{er} décembre, en compagnie d'une délégation de politiques, mais aussi de certains peintres comme Sergueï Guerassimov (1885-1964), alors Premier secrétaire de l'Union, et Vladimir Serov²² (1910-1968) qui sera nommé président de l'Académie des Beaux-Arts cette année-là. La rupture dans la vie artistique est indéniable et met fin à la relative tolérance de la période.

En effet, lors de la visite de l'exposition, le peintre et apparatchik Vladimir Serov, lui qui officie principalement dans la veine du portrait d'apparat et du tableau d'histoire, attire l'attention de Khrouchtchev sur le fait que le monde de l'art se dispute autour de certaines toiles. Apparemment, ce qui gêne le plus Serov est le contenu non optimiste, non réaliste socialiste donc. Ses commentaires à Khrouchtchev tout au long de la visite, orientent clairement la réception de l'exposition par le chef de l'État. Ils encouragent ainsi Khrouchtchev à trouver scandaleux que la toile de Nikonov, les *Géologues*, ait pu bénéficier d'une aide financière. Il exige qu'aucun argent de l'État ne soit versé à l'artiste^{23 24}.

22 Vladimir Serov est actif depuis 1932 est lauréat de deux Prix Staline, deux ordres de Lénine. Surtout c'est le leader de la tendance conservatrice du monde de l'art dans les années 1940-1960, ce pour quoi il est particulièrement apprécié puisqu'il est nommé Président de l'Académie justement en 1962, fonction qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1968.

23 L'exposition du Manège dans son ensemble est analysée dans : Iouri Gertchouk, *Krovozliianie v MOSSKh*, Moscou, NLO, 2008. Pour la toile de Nikonov en particulier, voir p. 99.

24 C'est apparemment une question financière similaire qui fait enrager Khrouchtchev face à une nature morte de Falk. Ce qui corrobore le très bas niveau du débat. Cf. l'étude de cas de

Alors que l'affaire du Manège est largement associée à la disgrâce d'artistes non-conformistes, souvent poussés par la suite à des décisions extrêmes comme l'émigration, la toile de Nikonov vient rappeler que le choc provient au moins tout autant d'artistes figuratifs. Sa réception critique manifeste la haute estime pour un art d'État qui serait supérieur aux autres expressions artistiques. Pourtant, dès la fin des années 1960, Kamenskii, critique autorisé, voit l'aboutissement du style sévère dans les *Géologues* de Pavel Nikonov. Selon lui, si dans *Nos journées de travail* les personnages vont vers un haut devoir, dans *Géologues*, c'est le sacrifice individuel qui domine²⁵.

La violente réaction suscitée par la toile de Nikonov atteste des virulentes résistances politiques auxquelles ces réalistes furent confrontées, alors que l'historiographie traditionnelle cantonne les interventions officielles autoritaires à la scène non-conformiste. Reid, quand elle revient sur la question du *Manège*, émet l'hypothèse que le Politburo ait été manipulé par les anti-réformistes du monde de l'art. La fermeture de l'exposition et le scandale ne seraient ainsi pas une initiative du leadership, mais le produit d'une conjonction d'intérêts des opposants aux réformes dans les mondes politiques et artistiques. Ces derniers en avaient d'ailleurs bien plus après les « détracteurs du réalisme » incarnés par les artistes abordés ici, qu'après les non-conformistes qui avaient alors peu de place dans la sphère publique. Ce sont les tensions au sein même de ce monde de l'art défendant deux conceptions du réalisme que cette génération réaliste des années 1950 cristallise.

Le triptyque *Les Communistes* : une synthèse ?



Geliï Korjev, *Les Communistes*, 1957-1960. Musée russe, Saint-Pétersbourg.

Susan E. Reid, « Still Life and the Vanity of Socialist Realism : Robert Fal'k's Potatoes, 1955 », *The Russian Review* N° 76, July 2017, p. 408–37.

25 Kamenskii, 1974, p. 471.

Le triptyque de Korjev représenterait donc une excellente synthèse des problématiques soulevées par ce contexte. Dans la partie droite, on voit un sculpteur-amateur (Korjev a pris des dessins sur le vif lors d'une visite d'ateliers d'artistes du dimanche dans la région de Smolensk²⁶), reconnaissable à son âge relativement avancé, ses vêtements, comme à la tâche de copie à laquelle il est attelé. On note le dénuement de l'ensemble, aspect sur lequel Korjev a particulièrement insisté en élaborant le discours autour de son œuvre. Il a aussi fait remarquer l'absence de détails superflus caractérisant la silhouette du sculpteur²⁷. La toile centrale, le lever de drapeau, est sans doute la plus reproduite et la plus analysée du triptyque. Korjev la commentera d'ailleurs en affirmant avoir cherché volontairement une image forte et universelle dans le dénuement, alors que l'on imagine parfaitement la scène se passer au milieu d'une foule de révolutionnaires. Il justifie son choix en insistant sur le fait qu'il voulait conférer à ce travail un certain romantisme²⁸.

Sa toile *Les amants* va, on l'a vu, être confrontée à des réticences, mais son triptyque *les Communistes*, présenté en plusieurs fois, va lui permettre de devenir au tout début des années 1960, un peintre incontournable du paysage artistique soviétique. Occupant des fonctions dirigeantes dans l'Union jusqu'en 1968, Korjev est une personnalité complexe qui travaille jusque dans les années 2000. Sa production des années 1950 témoigne néanmoins des nouvelles directions du réalisme intégrées à une perception canonique. Si, dans son œuvre postérieure, on relève l'influence de Rembrandt et de la Renaissance (Michel Ange est souvent cité par les commentateurs de l'œuvre), et l'obsession de certains motifs (artiste au travail, femme nue), le tout se retrouvant dans des thèmes qu'il exploite tout au long de sa vie (la Bible ou Don Quichotte), dans *Les Communistes*, il illustre en trois temps l'héroïsme évoqué par Alexandre Kamenskii. Cela en fait par conséquent peut-être sa seule œuvre réellement affiliée au « style sévère ».

En 1958, alors que Korjev travaille son sujet depuis l'hiver 1956, l'*Internationale*, future partie droite du triptyque, est présentée à la 4^e exposition des jeunes artistes de Moscou. Le peintre participe avec cette toile à la renaissance de la mythologie révolutionnaire²⁹ accompagnant un retour au Léninisme avec le

26 Korjev racontera ce fait et l'ensemble du processus qui conduit à la réalisation de ces trois toiles dans une rencontre qu'il fait avec des étudiants en critique d'art le 14 Novembre 1961. Cf. le sténogramme de la rencontre : Archives nationales d'art et de littérature (Moscou), RGALI F. 2940 / 1 / 612.

27 Ces deux aspects sont soulignés par Korjev dans la discussion susmentionnée : RGALI F. 2940 / 1 / 612.

28 Il emploie le terme romantisme à plusieurs reprises, cf. RGALI F. 2940 / 1 / 612.

29 Reid, 1996, p. 359.

quarantième anniversaire de la Révolution. Plutôt que sur un événement particulier, il se concentre dans sa toile sur la signification générale de l'héroïsme – qualité tout aussi caractéristique du héros positif dans la littérature de la fin des années 1950. Le triptyque illustre trois temps de l'action révolutionnaire. Le lever de drapeau est l'idée centrale, et fait référence à la guerre civile, ou peut-être à 1905, alors que dans la partie gauche, la scène se situe déjà après la révolution d'Octobre, à l'époque où les soldats de l'armée rouge s'exerçaient à la sculpture. Korjev ne termine le triptyque qu'en 1960, et l'expose cette année-là à *La Russie soviétique*. C'est alors la partie centrale, *Le Lever du drapeau*, qui retient le plus l'attention. L'absence de repères géo-temporels autorise à projeter l'action communiste dans n'importe quel pays au XX^e siècle. La contre-plongée a ici clairement à voir avec le cinéma et reprend un procédé fréquent dans les œuvres de la Société des artistes de chevalet dans les années 1920. La toile de gauche complète visuellement et thématiquement *L'Internationale*. Référence évidente aux *Jours de guerre*, elle montre un soldat, toujours en uniforme, sculptant un buste d'Homère d'après un modèle en plâtre placé à ses côtés. C'est « l'homme nouveau créateur de beauté » de la théorie marxiste³⁰.

Malgré ces concordances, la réunion des toiles en triptyque n'a rien d'évident³¹. Lors d'une discussion entre Korjev et des étudiants, en 1961, la question est clairement posée. Un des étudiants fait remarquer que la grande puissance de chacune des toiles nuit à l'effet d'ensemble. À cela, Korjev répond que ces travaux n'ont pas été pensés pour être réunis. Même si *Homère* et *Le Lever de drapeau* sont proches dans les tonalités, le lien plastique unissant les trois toiles lui paraît faire défaut. Il dit néanmoins : « Quand j'ai eu fait la première chose, j'ai compris que je n'avais pas fait tout ce que je voulais mais que, malgré tout, cela était fini pour cette partie. C'est pourquoi j'ai fait la seconde³². » En somme, selon l'artiste, c'est surtout l'interprétation d'une réalité documentaire qui confère une cohérence à l'ensemble. En 1961, l'œuvre recevra la médaille d'or de l'Académie, devenant à elle seule emblématique du réalisme de l'époque.

Si ce réalisme puise dans les sources russes, c'est surtout du fait d'un discours nationaliste motivé par un renouvellement de l'esthétique. En effet, ce discours est en grande partie forgé en réaction aux éléments étrangers et à la connaissance qu'en ont les Russes. Ce dernier vient essentiellement des articles

30 Reid, 1996, p. 544. Elle y défend et développe que c'est l'idéal de l'humanisme socialiste.

31 Cette réunion embarrasse apparemment toujours aujourd'hui et lors de la grande rétrospective Korjev à la Galerie Tretiakov en 2016, le triptyque était présenté dans une seule et même salle mais sur trois murs différents.

32 RGALI F. 2940 / 1 / 612.

et reproductions d'œuvres des abstraits français, mais aussi des expressionnistes abstraits américains, reproduits dans la revue *Amerika* (éditée par Washington en russe et diffusée au compte-gouttes en URSS, mais très populaire auprès du public russe). Ces percées de la culture occidentale ne peuvent être réduites à leur mise en perspective avec les artistes dissidents. Picasso, Léger, les Mexicains, les expressionnistes allemands des années 1920, les « Kitchen Sink », les présentations de l'art américain par des expositions, des conférences et parfois même des performances, font naître autant de vocation que de foyers de résistance chez grand nombre d'artistes réalistes russes³³.

Le couple abstraction/figuration alimente donc le débat dans la presse. Ainsi, dans les journaux de l'Union des artistes comme *Khoudojnik*, les critiques, dont le rôle est souvent endossé par les artistes eux-mêmes, cherchent par tous les moyens à consolider le réalisme. Ce renforcement va aller crescendo durant deux décennies. Il s'exprime par une multiplication de publications théoriques critiquant l'abstraction (pour promouvoir le réalisme), des traductions d'ouvrages sur le réalisme (à l'instar de Garaudy³⁴) et par des expositions. Ces faits sont particulièrement intéressants à souligner car ils en disent long sur le discours réel, même s'il s'agit plus de deux monologues propagandistes qui s'affrontent, que d'un réel dialogue. Les discussions sont surtout l'occasion pour les artistes de l'ancienne garde, les réalistes des années 1930, de défendre leur mode d'expression. Or, c'est cette défense du réalisme qui ouvre la voie à de nouvelles propositions plastiques. Ce sont ces réactions au réalisme de la vieille garde, celui des « conservateurs » ou « anciens », ainsi qu'on les a nommés précédemment, qui permettent à la génération réaliste des années 1950 de s'affirmer.

Avant d'aboutir à des discours esthétiques nationalistes, dans ces circonstances, les critiques et les historiens vont chercher des références ou des parallèles avec les courants étrangers, qu'ils soient ou non contemporains. Cela semble souvent forcé par le contexte : dans les références contemporaines, les renvois semblent souvent fantaisistes. Ainsi, à propos des *Amants* de Korjev, le critique écrit que la toile lui rappelle le cinéma néo-réaliste italien « profondément lié aux questions contemporaines sociales et politiques, avec la vie du peuple et ses combats. Le thème de l'homme simple et de son monde intérieur est présenté dans ces films comme un thème fondamentalement humaniste ». Jusqu'ici cela peut faire sens. Néanmoins, le seul film que loganson cite pour

33 La littérature sur le sujet est assez abondante. Pour une synthèse, voir aussi Susan E. Reid, « (Socialist) Realism Unbound : The Effects of International Encounters on Soviet », dans Matthew Cullerne Bown et Matteo Lanfranconi dir., 2012, p. 261-277.

34 L'ouvrage de Roger Garaudy *Un Réalisme sans rivages* est traduit en russe et publié à Moscou en 1966.

argumenter sa critique n'est pas le plus représentatif du cinéma italien, puisqu'il s'agit d'*Au-delà des grilles* de René Clément.

Les œuvres ici montrées sont de ce fait redevables tant à la vision de l'artiste véhiculée par le livre d'Ehrenbourg – nombreux autoportraits mais aussi traitement particulier de la figure humaine dans lequel l'on insiste sur l'individu et les troubles qui le hantent –, qu'au débat sur l'abstraction dans le sens où celui-ci oblige à redéfinir le réalisme. C'est pour cela que l'on trouve parfois le terme de « nouveau réalisme » – sans référence ici aux Italiens –, en particulier chez les historiens de l'art, dénomination qui se substitue à la notion de « style sévère » ou vient la compléter. Cette question du nouveau réalisme est centrale. Les paramètres de la méthode unique du réalisme socialiste sont libéralisés en référence à une extension et une diversification des modèles stylistiques. Reid³⁵ insiste pour justifier de cela sur les prémisses du Sixième festival mondial de la jeunesse et des étudiants. Elle l'assimile à un moment critique paroxystique, dans lequel certains ont vu la possibilité de consolider un mouvement mondial de réalisme « démocratique » ou un « art humaniste » comme certains idéologues soviétiques l'ont appelé.

Conclusion

Cette génération des années 1950 va donc s'imposer au prix de nombreuses difficultés sur la scène artistique soviétique. Les débats que ces artistes provoquent (place des influences étrangères, redéfinition d'un contenu socialiste, etc.) montrent un contexte plus complexe et plus riche que celui qui était attendu. Aucune réponse satisfaisante ne peut être trouvée à la question de la répartition des sources de ce réalisme.

Le style sévère est parfois présenté comme une scission avec le réalisme socialiste, parfois assimilé à une branche de ce même réalisme socialiste. Il est encore aujourd'hui considéré comme une parenthèse, un essai vain de rompre avec la peinture de l'homme nouveau, mais reste pourtant sans écho dans le conceptualisme et la dérision de l'art post-soviétique. Dans l'étude d'un art qui serait celui d'une dissidence, les questions posées à plusieurs spécialistes et réunies dans le catalogue *Non Conform. Russian and soviet art The Ludwig Collection*, montrent la difficulté à appréhender ce « style sévère ». Ainsi, à la question : « Did the revision of Socialist Realism influence the assessment of the *surovyi stil*? » Bowlt nous semble apporter la réponse la plus pertinente : « The question is not entirely clear. The *Surovyi stil*, did not differ from the tenets

35 Reid, 2007, p. 217-235.

of Socialist Realism ; on the contrary, it reinforced them³⁶ ». Ce réalisme des années 1950, affirmé comme nouveau par les critiques de l'époque, comportant clairement des éléments contemporains et illustrant le contexte d'ouverture et de confrontation du Dégel, en reprenant les bases d'un réalisme posé en URSS dans les années 1920, permet finalement d'assurer la survivance d'une expression artistique proprement soviétique jusque sous Gorbatchev.

36 *(Non) Conform. Russian and Soviet Art. The Ludwig collection 1958-1995*, Aachen, Peter und Irene Ludwig Stiftung, Munich, London, Prestel, 2007, p. 145.