



HAL
open science

L'art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours : Oskar Rabine et la revue A-Ya

Mathilde Chambard

► **To cite this version:**

Mathilde Chambard. L'art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours : Oskar Rabine et la revue A-Ya. Histoire. 2010. dumas-00537633

HAL Id: dumas-00537633

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00537633v1>

Submitted on 18 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mathilde CHAMBARD

L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986.
Deux parcours : Oskar Rabine et la revue *A-Ya*.



Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire des Relations et Échanges Culturels Internationaux

sous la direction de Mme Marie-Anne MATARD-BONUCCI

Année universitaire 2009-2010



Mathilde CHAMBARD

L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à
1986. Deux parcours : Oskar Rabine et la revue *A-Ya*.

Mémoire de Master 1 ou 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire des Relations et Échanges Culturels Internationaux

Sous la direction de Mme Marie-Anne MATARD-BONUCCI

Année universitaire 2009-2010

Remerciements

En préambule, je souhaite exprimer ma gratitude à ceux qui ont su m'aider par leur soutien, leur intérêt et leurs conseils à l'élaboration de ce mémoire.

Je remercie très sincèrement ma Directrice, Madame Matard-Bonucci, pour l'aide qu'elle m'a apportée, son écoute et ses précieux conseils.

Je tiens également à remercier Monsieur Bernard Bruneteau, pour ses suggestions qui m'ont amené à m'interroger sur d'autres aspects de mon sujet.

Mes remerciements vont également à Madame Anne Maître, responsable des Fonds slaves de l'Ecole Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon, pour sa gentillesse et son aide, grâce à qui j'ai eu accès à la revue *A-Ya* et à d'autres ouvrages passionnants sur la Russie.

J'exprime aussi ma gratitude à Madame Martine Godet, responsable de l'Iconothèque russe et soviétique de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, qui m'a non seulement fait découvrir des documentaires sur l'histoire de l'U.R.S.S. et de la Russie mais m'a aussi apporté son aide, sa gentillesse et ses encouragements.

Je n'oublie pas mes proches que je remercie pour leurs constants encouragements et leur aide.

Merci à toutes et tous.

Sommaire

PARTIE 1 - ETRE UN ARTISTE NON-OFFICIEL EN U.R.S.S.	18
CHAPITRE 1 – LE <i>DEGEL</i> : LE REVEIL DES ARTISTES	19
1. Un contexte artistique difficile.....	19
2. Le dégel : un contexte favorable à l'éclosion de nouvelles formes artistiques.....	22
3. La « bouffée d'air frais » du Festival International de la Jeunesse de 1957 et une plus grande ouverture au monde à la fin des années 1950 et au début des années 1960.....	24
4. L'apparition d'artistes en rupture avec l'idéologie du réalisme socialiste	28
5. 1962 ou la crise fondatrice du <i>Manège</i> : « regel » et répression	29
CHAPITRE 2 – LA CONDITION D'ARTISTE NON OFFICIEL.....	33
1. L'absence de statut et de reconnaissance officielle et ses conséquences	33
2. Les parades des artistes non officiels à l'absence de statut	34
3. Comment sortir de la confidentialité ? Comment et où exposer ?.....	37
4. La reconnaissance de l'intelligentsia et le marché intérieur de l'art non officiel	40
CHAPITRE 3 – LA REPRESSION	42
1. Des mesures répressives à l'encontre des artistes	42
2. « L'exposition des bulldozers » de 1974 : le sommet de la répression	49
3. Une relative accalmie : l'apparente tolérance du régime, le rôle de modérateur de l'opinion internationale	50
PARTIE 2 - L'ART SOVIETIQUE NON OFFICIEL ET L'OCCIDENT : UNE RELATION COMPLEXE	53
CHAPITRE 4 – LE DEBOUCHE OCCIDENTAL DE L'ART NON OFFICIEL	54
1. Les Occidentaux : public et acheteur de cet art (le rôle des collectionneurs et des personnels diplomatiques).....	54
2. Exposer à l'étranger : la possibilité d'être reconnu.....	56
CHAPITRE 5 – DES DIFFICULTES DANS LE RAPPORT A L'OCCIDENT	59
1. La difficulté de faire connaître l'art non officiel hors de ses frontières dans les années 1960 (Comment exporter les œuvres ? rencontrer les artistes ? les exposer ?).....	59
2. L'accueil mitigé de l'art non officiel	62
CHAPITRE 6 – DES RAPPORTS AMBIGUS, LIES AU CONTEXTE INTERNATIONAL	65
1. L'accusation de servir la propagande occidentale.....	65
2. Un art dont la valeur est tributaire du contexte international	67
CHAPITRE 7 – L'EMIGRATION	71
1. Des artistes contraints à l'émigration.....	71
2. Les pays d'immigration choisis par les artistes.....	73
3. Un pays sans artistes.....	75
PARTIE 3 - LA REVUE A-YA : UNE ILLUSTRATION DE LA VIE ARTISTIQUE SOVIETIQUE NON OFFICIELLE EN EXIL	77
CHAPITRE 8 – A-YA : UNE REVUE INTERNATIONALE DONT LE BUT EST DE FAIRE CONNAITRE LES ARTISTES RUSSES NON OFFICIELS	78
1. A-Ya de « A à Z » : présentation de la revue et fréquence de parution.....	78
2. Une revue à caractère international.....	79
3. Une revue qui laisse la part belle à l'image	80
CHAPITRE 9 – COMPOSITION ET SUJETS DE LA REVUE : LES ARTISTES NON OFFICIELS, L'ACTUALITE ARTISTIQUE ET LEURS PREDECESSEURS	83
CHAPITRE 10 – LA REDACTION DU MAGAZINE.....	90
1. Les rédacteurs en chef : Alexeï Alexeïev, Igor Chelkovski et Alexandre Kossolapov.	90
2. L'équipe de rédaction.	92
3. Les auteurs des articles	94
CHAPITRE 11 – A-YA : REVUE DE L'ART RUSSE NON OFFICIEL OU D'UN ART RUSSE NON OFFICIEL ?.....	106
CHAPITRE 12 – LA FIN DE LA REVUE A-YA : LA FIN D'UNE EPOQUE ?	110

Introduction



L'ouvrier et la kolkhoziennne, 1937, V. Moukhina (1)

L'image que nous avons de l'art soviétique est celle d'un art de propagande, fait d'affiches, de portraits de ses héros ou de sculptures massives, un art exaltant l'idéal communiste, un art dévolu à l'Etat et soumis à son contrôle. Nous connaissons moins, voire pas du tout, la part d'ombre de l'art soviétique. Pourtant, après la mort de Staline, l'étau qui oblige les artistes à créer selon des schémas établis par l'Etat se desserre et la création artistique soviétique va progressivement suivre d'autres chemins. La terreur physique exercée sur les artistes tend à disparaître, la censure s'exerce différemment (on ne meurt plus pour avoir voulu être un artiste indépendant). Un art « non officiel » apparaît alors.

Cet aspect de l'art russe est peu connu, contrairement au mouvement d'avant-garde du début du XXe siècle, comme en atteste l'historiographie sur le sujet. En France, un seul ouvrage est consacré dans sa totalité à la problématique de l'art en URSS (*Le pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*)¹, les

¹ SEMENOFF-TIAN-CHIANSKY Irène, *Le pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*, 1993

autres ouvrages étant des catalogues d'exposition dont ce n'est pas le sujet principal.² On remarque de plus que l'historiographie sur la question est assez récente.

L'historiographie anglo-américaine a, quant à elle, fourni deux ouvrages contemporains – ou presque - des faits décrits : *Unofficial Art from the Soviet Union*³ et *Unofficial Art in the Soviet Union*⁴ et quelques ouvrages plus récents (*From Gulag to Glasnost : nonconformist art in the Soviet Union*⁵, *Soviet Emigré Artists : life and work in the USSR and the United States*⁶ et *Soviet Dissidents Artists : Interviews after Perestroika*)⁷.

Comment expliquer ce faible engouement pour la question ? Par la difficulté qu'il y avait à établir un contact avec ces artistes ? A comprendre le système dans lequel ils évoluaient ? Parce que la pérestroïka en a finalement fait des artistes « comme les autres » ? Ou parce que le grand enthousiasme qu'a suscité et que suscite encore l'avant-garde russe des années 1910 leur fait de l'ombre ? Difficile de trancher. Mais leur faible présence dans l'historiographie ne tient peut-être qu'au fait qu'ils demeurent encore méconnus...

On ne peut parler de la dissidence artistique qui naît à partir de la déstalinisation sans analyser le rapport que le pouvoir soviétique entretient avec l'art. Ce rapport est complexe. La Révolution d'Octobre 1917 survient dans un contexte artistique en pleine effervescence. Le monde de l'art russe a été « révolutionné » par un mouvement « d'avant-garde » protéiforme, qui se subdivise en plusieurs courants artistiques (cubo-futurisme, suprématisme, constructivisme...) et dont le point commun est la volonté de rompre avec l'académisme qui prévalait dans l'art russe et plus généralement avec la tradition - aussi bien dans l'art que dans la vie. Les artistes de l'avant-garde veulent inventer de nouvelles

² *Face à l'Histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique. Exposition. Paris Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. 1996-1997* ; BERELOWITCH Wladimir et GERVEREAU Alain (dir.), *Russie, U.R.S.S., 1914, 1991 : changements de regards*, 1991

³ GOLOMSHTOK Igor, GLEZER Alexander, *Unofficial Art from the Soviet Union*, 1977

⁴ SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *Unofficial Art in the Soviet Union*, 1967

⁵ ROSENFELD Alla, DODGE Norton (éditeurs), *From Gulag to Glasnost : nonconformist art in the Soviet Union : the Norton and Nancy Dodge Collection, the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey*, 1995

⁶ RUESCHEMEYER Marilyn, GOLOMCHTOK Igor, KENNEDY Janet, *Soviet Emigré Artists : life and work in the USSR and the United States*, 1985

⁷ BAIGELL Renee and Matthew, *Soviet Dissidents Artists : Interviews after Perestroika*, 1995

manières de créer mais aussi de vivre (Malévitch déclare : « les artistes de gauche [nom que se donnent les artistes de l'avant-garde] sont les créateurs de [...] modes de vie et les acteurs des événements révolutionnaires »⁸). Après la Révolution d'Octobre, ce goût pour la révolution et la rupture avec le passé va pouvoir, un temps, correspondre aux aspirations des bolchéviques. Les artistes rejoignent les nouvelles institutions artistiques. En 1918 et 1919, ils travaillent pour le Narkompros (Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique). Mais le vent tourne rapidement. Au cours des années 1920, le pouvoir soviétique commence à se désolidariser de l'art d'avant-garde et, par la voix de son commissaire aux Beaux-Arts, Anatoli Lounatcharski, prône un retour aux arts « progressistes » du passé, correspondant à l'Antiquité gréco-romaine, la Renaissance, les Lumières et le XIXe siècle russe.⁹ En 1923 est créée, dans la ligne du Parti, l'Association des Artistes de la Russie Révolutionnaire (AKhRR). En 1927, le pouvoir soviétique déclare le cubisme et le suprématisme impérialistes et bourgeois¹⁰. Comme l'écrit Lounatcharski dans ses ouvrages théoriques sur l'art : « Nous ne pouvons pas ne pas réprimer les artistes qui utilisent la grande arme de l'art dans un combat contre-révolutionnaire contre nous »¹¹. En 1932, par un arrêté du Comité central du Parti Communiste, les associations d'artistes indépendantes sont interdites¹². Désormais considéré comme indésirable, voire dangereux, l'art d'avant-garde est censuré, les artistes ne sont plus exposés ou leurs expositions font scandale comme celle des « Maîtres de l'art analytique », élèves de Pavel Filonov, en 1927 à Léninegrad. Les artistes de l'avant-garde doivent changer leur manière de créer : c'est le triomphe de l'art « utile », des arts appliqués (retour au réalisme dans la peinture, affiches, scénographie, design) : « les constructivistes entre guillemets se sont transformés en décorateurs de théâtre ou en graphistes »¹³. L'avant-garde sera supplantée par le réalisme socialiste mais demeurera entourée d'une aura qui fera d'elle, comme nous le verrons, une référence pour les artistes qui voudront s'éloigner de l'art dicté par le Parti.

Une fois l'avant-garde enterrée, le Parti planifie la création artistique comme il planifie tout le reste. « L'époque stalinienne mit en pratique l'exigence fondamentale de l'avant-garde qui voulait passer de la représentation de la vie à sa transformation suivant

⁸ Malévitch cité par MARCADE Jean-Claude in *L'Avant-garde russe 1907-1927*, p. 6

⁹ Voir STRIGALEV Anatoli, « L'art de la révolution russe : histoire et pouvoir » in *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'évènement historique 1933-1196*, p. 110 et ss.

¹⁰ Voir MARCADE Jean-Claude, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹¹ LOUNATCHARSKI Anatoli, *Ob Izobrazitel'nom Iskusstve, Sočinenija*, t. 2, p. 24, Moscou, 1963-1967. Cité par Anatoli STRIGALEV, *op. cit.*, p. 114

¹² Arrêté du 23 avril 1932, « De la reconstruction des organisations littéraires et artistiques », *ibid.*, p. 115

¹³ TATLINE Vladimir cité par A. STRIGALEV, *ibid.*, p. 117

un projet esthétique-politique global »¹⁴. C'est là l'avènement du réalisme socialiste, qui se caractérise par la domination de la création artistique par l'Etat (ou par des institutions artistiques qui émanent de lui) et la soumission de l'art au service de ses objectifs politiques. L'artiste, « l'ingénieur des âmes » selon Jdanov¹⁵, doit créer des œuvres réalistes aux vertus pédagogiques. « L'art doit venir au secours de la théorie, trop sèche par elle-même pour avoir une influence suffisante sur les masses. [...] c'est dans une certaine mesure parce que l'art est un moyen de connaissance à travers la notion de reflet qu'il va pouvoir avoir une fonction sociale, notamment d'éducation.»¹⁶ L'art a donc une place fondamentale dans le travail de propagande. Par la destination qu'on lui attribue, il est fondamentalement politique. On comprend dès lors la volonté du Parti de vouloir en contrôler la production. Il va être impossible de créer hors de la voie artistique déterminée par le Parti sans devenir un ennemi politique. Les critères esthétiques du réalisme socialiste définis par le Parti consistent en un retour du sujet (refus de l'abstraction), à l'inscription dans la tradition de l'héritage classique – et donc, en fait, de l'art bourgeois¹⁷ - et par la traduction « avec un maximum d'intégrité [du] contenu essentiel de la réalité, c'est-à-dire de la vie de la société »¹⁸. En fait, plus que de représenter le « contenu essentiel de la réalité » il s'agit de représenter une réalité idéale, la réalité telle qu'elle devrait être ou telle qu'elle sera une fois le communisme réalisé¹⁹. Il est difficile de connaître l'origine de ces critères esthétiques. Ni Marx, ni Lénine ne parlent spécialement de l'art dans leurs écrits. Le choix de tels critères esthétiques ne relèvent donc pas d'une théorisation de leur part. En fait, il relèverait plutôt de leur goût personnel et de celui de leurs successeurs.

La vie artistique est très encadrée et force l'adhésion au réalisme socialiste. Les artistes dépendent financièrement de l'Etat puisqu'il n'y a plus d'acheteurs privés, ce qui rend difficile la marge de manœuvre en matière de création. L'organe d'intégration et de

¹⁴ GROYS Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, p. 55

¹⁵ JDANOV A., « Discours au Ier Congrès des écrivains soviétiques », in : ID., *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris : 2ditions de la Nouvelle Critique, 1950, p. 8. Cité par SEMENOFF-TIAN-CHIANSKY Irène, *Le pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*, pp. 42-43

¹⁶ *Ibid.*, p. 44

¹⁷ « [...] en réalité, ce qui a été progressivement écarté par la doctrine soviétique, ce sont les courants qui refusaient l'héritage de l' « art bourgeois », que ce soit le Proletkult (la « Culture prolétarienne »), influencé par Bogdanov, ou le LEF (Front de gauche des arts)», *ibid.*, p. 32

¹⁸ KOVALENSKAÏA Tatiana, « Introduction » in *La Peinture russe et soviétique musée national d'Art moderne, mai-juin 1960*.

¹⁹ « Le monde que l'artiste doit chanter n'existe pas encore ; il en résulte que souvent le réalisme socialiste est plutôt, suivant la formule d'Alain Besançon, un « art de l'irréalisme socialiste ». » SEMENOFF-TIAN-CHIANSKY I., *op. cit.*, p. 56

reconnaissance officielle est l'Union des Artistes, créée en 1939. Si on n'appartient pas à l'Union des Artistes, il est impossible de vendre ses créations et très difficile de se procurer la base même de l'art : les matériaux. Or, pour entrer à l'Union des Artistes, il faut avoir fait la preuve de son adhésion à l'idéologie et au réalisme socialiste.

Pour devenir un membre de l'Union, l'artiste doit déposer une demande officielle accompagnée d'exemples représentatifs de son travail ou, pour ce qui concerne les critiques d'art, de publications. Les recommandations de trois membres réputés de l'Union, se portant garant du talent et de la bonne moralité du candidat, doivent être présentées avec la demande, qu'il fasse une demande de candidature ou d'adhésion. [...]

L'acceptation se fait sur le passé politique et éducatif du candidat (les jeunes artistes doivent être des membres de l'organisation *Komsomol* et avoir des connaissances approfondies en marxisme-léninisme). Le talent, bien sûr, est important mais n'est pas indispensable tant que le désir de travailler et l'inclination pour l'art socialiste est sincère. Il est fréquent d'être aidé par des artistes et des amis influents. Mais même dans le cas où l'adhésion est parrainée par une personnalité, politicien ou artiste, l'examen du dossier du candidat remonte jusqu'aux études d'art prises dans les « Maisons de Pionniers » - qui sont des écoles et des ateliers destinés à la jeunesse.²⁰

Entrer à l'Union des Artistes et, par là-même, exister en tant qu'artiste, n'est pas donc pas chose aisée. Le contrôle ne s'exerce pas seulement par le biais de l'Union des Artistes, deux autres institutions ont aussi un pouvoir sur la vie artistique : l'Académie des Arts et le ministère de la Culture de l'URSS.

L'art soviétique semble donc se scléroser et suivre la voie du réalisme socialiste de gré ou de force, jusqu'à la mort de Staline. Mais l'arrivée au pouvoir de Khrouchtchev en 1953, et la déstalinisation (la dénonciation des crimes du stalinisme en février 1956 lors du XXe Congrès du PCUS), semblent amener plus de liberté dans le domaine de la création.

²⁰ « To become a member of the union, the artist has to file a formal application accompanied by representative examples of his work or, in the case of critics, publications. Recommendations from three reputable members of the union, vouching for the applicant's talent and good moral character, must be submitted with the application, whether he is applying for candidate or regular membership. [...] Acceptance is based on the applicant's political and educational record (young artists must be members of the *Komsomol* youth organization and have a thorough grounding in Marxism-Leninism). Talent is, of course, important but not prerequisite, as long as the desire to work and the inclination toward Socialist art is genuine. Assistance from influential artists and friends is a common occurrence. But even in cases where membership is secured under the protection of a VIP, politician or artist, the applicant's record is checked all the way back to the art studies taken at the "Pioneers' Homes" – schools and workshops for youths. » SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *Unofficial Art in the Soviet Union*, p.52

C'est dans cette période qualifiée de *dégel* (d'après l'ouvrage de 1954 d'Ilya Ehrenbourg) que va se développer la dissidence artistique. *Dégel*, car l'intolérance du régime à ce qui n'est pas réaliste socialiste est moins forte. Khrouchtchev permet un peu plus de liberté dans la création (surtout en littérature, où par exemple est publiée, en novembre 1962, dans la revue *Novy Mir* « Une journée d'Ivan Dénissovitchev » de Soljenitsyne) et les peines encourues pour dissidence politiques ne sont plus aussi sévères que sous Staline. Mais la libéralisation ne dure pas. En 1962, l'exposition du Manège, qui consacrait une salle à des artistes qui ne suivait pas la voie du réalisme socialiste (Sooster, Yankilevsky, Sobolev, Neizvestny), fait scandale lors de la visite du chef de l'Etat. Khrouchtchev insulte violemment les artistes et les menace tout en les accusant de « formalisme ». C'est à la fois le début d'une tentative de reconnaissance d'une esthétique autre que celle du réalisme socialiste et le retrait de la vie publique des artistes qui avaient osé exposer. C'est de là que daterait l'expression « art non officiel »²¹

A partir de là, le nombre d'artistes se distinguant du réalisme socialiste ne va cesser de croître (on peut citer, entre autres, Yankilevsky, Kabakov, Boulatov, Komar et Melamid, Tchouikov, Krasnopevtsev, Yakovlev, Zverev et Rabine). Ces artistes n'appartiennent pas nécessairement au même courant artistique. Ils vont tenter d'organiser des expositions, non dans des bâtiments officiels réservés à cet effet mais dans des appartements privés, des instituts scientifiques²² ou des clubs (exposition au club Droujba le 22 janvier 1967). Oscar Rabine organise le 15 septembre 1974, une exposition *libre* en plein-air sur un terrain vague. Cette exposition est détruite par des bulldozers, sous l'œil des médias occidentaux. Tout comme le scandale du Manège, l'« exposition des bulldozers » est un symbole de la répression du régime soviétique.

Nous arrivons ici au cœur du sujet qui nous intéresse, à savoir, l'apparition d'artistes refusant apparemment le réalisme socialiste et ayant la possibilité de créer des œuvres sortant du cadre institutionnel (et par là-même « dissidentes »).

Ce sujet n'est pas sans susciter de nombreuses interrogations sur les liens entre le pouvoir soviétique et ces artistes sur une période allant de la déstalinisation à la fin des

²¹ Selon SVIBLOVA Olga, « L'art russe non-officiel des années 1960-1970 », in *Face à l'Histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique*.

²² GOLOMSHTOK Igor, GLEZER Alexander, *Unofficial Art from the Soviet Union*, 1977, p. 120

années 1980 (qui sera, pour l'art, une période d'ouverture aussi bien politique qu'économique). Plus précisément, notre analyse portera sur la période allant de 1956 à 1986. L'année 1956, comme nous l'avons dit plus haut, correspond à une libéralisation des arts, due à la volonté de Khrouchtchev de se démarquer de son prédécesseur. Même si les artistes non-officiels ne se sont pas encore définis en tant que tels (mais le feront-ils vraiment sinon par la volonté d'un Etat qui ne peut les voir autrement ?), la situation est favorable au développement de leur art car elle correspond à une période (brève, certes) d'ouverture et notamment une ouverture à l'international (exposition Picasso en octobre 1956, Festival International de la Jeunesse de 1957). Quant à l'année 1986, elle marque *de facto* la fin de l'interdiction de la liberté d'expression. L'arrivée de Gorbatchev au pouvoir en 1985 entraîne un changement dans la manière de traiter l'art non-officiel. C'est la dernière année où un artiste est condamné (Chelkovski, directeur de la revue A-Ya est déchu de sa nationalité et de sa citoyenneté soviétique) – parmi de nombreuses réhabilitations – c'est aussi, symptomatiquement, la dernière année où paraît A-Ya, la revue qui se faisait la voix des artistes non-officiels à l'étranger (les artistes n'auraient-ils plus besoin de cette revue pour se faire entendre ?). Les artistes peuvent désormais créer des associations indépendantes et obtenir des locaux pour exposer librement²³.

Nous étudierons donc une période de trente ans pendant laquelle les artistes russes qui ne se pliaient pas à l'esthétique réaliste socialiste durent lutter pour avoir le droit de créer. Nous fonderons notre analyse sur deux sources principales : l'autobiographie d'Oskar Rabine, *L'artiste et les bulldozers. Etre peintre en U.R.S.S.* (1981), et la revue A-Ya, qui paraît dans le monde occidental de 1979 à 1986. L'autobiographie de Rabine – écrite en collaboration avec le journaliste Claude Day - paraît en 1981 aux Editions Robert Laffont dans la collection « Vécu ». Elle paraît en France car Rabine y vit depuis qu'il a été déchu de sa citoyenneté soviétique lors d'un voyage dans ce pays. Né en 1928, obligé de renoncer à sa citoyenneté soviétique en 1978, son autobiographie est un témoignage de la vie des artistes non officiels d'autant plus intéressant que Rabine a été érigé en meneur du mouvement par ses pairs. Nous l'avons choisie car elle est le seul témoignage d'un artiste de cette ampleur, de l'époque, sous cette forme et qu'elle nous éclaire sur ce qu'ont vécu les artistes non officiels en URSS. Nous nous appuyerons en outre sur le témoignage d'Alexandre Glezer, artiste soviétique non-officiel mais aussi organisateur d'expositions,

²³ Cf. Chronologie, 1986, in *Face à l'Histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique*.

« *The Struggle to exhibit* »²⁴, qui constitue la deuxième moitié de l'ouvrage écrit avec Igor Golomchtok, *Unofficial Art from the Soviet Union*. Ce témoignage est utile car il confirme le témoignage de Rabine et nous éclaire sur la difficulté d'exposer « librement » en URSS.

La revue A-Ya, quant à elle, est la revue des artistes soviétiques non officiels en exil – les « artistes » dont elle parle étant des artistes plasticiens. Elle a pour but de les faire connaître hors de leurs frontières et de créer un lien entre eux. Elle commence à paraître en 1979, alors que nombre d'artistes ont dû émigrer et que la solidarité entre eux, née alors qu'ils luttait contre la répression soviétique, perdure. Le dernier numéro paraît en 1986 – qui est, comme nous l'avons vu, l'année où la répression du pouvoir cesse, mais qui correspond aussi à une phase nouvelle pour ces artistes émigrés : ils s'intègrent au marché de l'art et à leurs pays d'accueil, et ne se définissent plus au fond uniquement comme des artistes soviétiques non-officiels. Sept numéros ont paru (dont un consacré à la littérature).

Ces deux sources, nous semblent intéressantes car, par leur différence, elles éclairent les deux aspects fondamentaux de la vie de ces artistes non-officiels : leurs conditions de vie en tant qu'artistes refusant le réalisme socialiste en URSS et ce qui a été pour beaucoup leur destin - l'exil volontaire ou forcé.

Nous concentrerons notre étude sur les artistes plasticiens (peinture, sculpture, performance, dessin). Nous nous restreindrons aux artistes moscovites (même si quelques peintres de Léninegrad pourront parfois être cités) car c'est dans la capitale que des artistes « différents » ont pu plus facilement voir le jour et disposer d'un public (notamment parce que les étrangers, très intéressés par l'art non-officiel, se trouvent massivement à Moscou et non à Léninegrad). A partir de là, il faut s'interroger plus précisément sur les termes employés pour qualifier ces artistes et leur art. Le terme « dissident » est-il approprié ? En fait, les qualifier de « dissidents » est, en un certain sens, se rallier au point de vue des autorités soviétiques, pour qui tout est politique, ce qui n'est pas forcément le cas des artistes - qui se contentent de créer sans une quelconque volonté politique²⁵. Ainsi, il

²⁴ GOLOMSHTOK Igor, GLEZER Alexander, « The Strike to exhibit » (« Lutter pour être exposé »), *Unofficial Art from the Soviet Union*, p. 107 et ss.

²⁵ « Comme un damné, face à mon chevalet, j'essayais de peindre des tableaux léchés, édulcorés, convenables, susceptibles de plaire aux autorités. Je détruisais mes toiles au fur et à mesure. Je ne pouvais pas les voir. [...] c'était un véritable carnage. Il faut dire que mes amis, Sapguire, Kolia, Lev surtout étaient du même avis que moi. J'étais incapable de faire du réalisme socialiste. », RABINE Oskar, *L'artiste et les bulldozers. Etre peintre en U.R.S.S.*, p. 82

semble peut-être plus correct de n'utiliser que l'adjectif de « non-officiel », ainsi que le dit très justement Michael Scammell dans la préface de *Unofficial Art from the Soviet Union* : « « Non-officiel » veut dire non-conformité avec les prescriptions officielles et une préférence pour le jugement individuel, mais ne signifie pas nécessairement l'adhésion à une autre idéologie, ni l'unanimité sur le genre ou le degré d'indépendance désirée ». ²⁶

Il nous paraît donc plus juste d'employer *seulement* ce terme, moins engagé que celui de « dissident » et qui correspond finalement mieux à une réalité faite de nuances où les situations des artistes et leur engagement politique diffèrent grandement.

Après avoir défini la période et les termes de notre sujet, il nous faut entrer au cœur du problème. *Quelles sont les conditions d'existence de l'art et des artistes non-officiels ?*

En effet, comment un art dissident peut-il se développer alors que les artistes dépendent de l'Etat, Etat qui a le monopole de la *vie* artistique ? Comment le régime s'accommode-t-il, ou pas, des artistes non officiels ? Si certains sont obligés d'émigrer (comme Rabine par exemple), si d'autres ont séjourné en camp (Svieshnikov ou Sooster), d'autres demeurent en URSS et continuent leur œuvre en travaillant parallèlement pour le régime comme professeur de dessin ou illustrateur (Weisberg, Vorobiov, Grobman), d'autres encore, veulent faire partie (comme Rabine) ou font partie (comme le sculpteur Ernst Neizvestny) de l'Union des Artistes de l'URSS, une des instances, nous l'avons vu, du contrôle artistique et de la promotion du réalisme socialiste. Peut-on, dès lors, opposer de manière franche artistes officiels et dissidents ? La réalité n'est-elle pas faite de plus de nuance ? Comment fonctionne le système soviétique de la création artistique pour permettre à un artiste d'avoir à la fois un art officiel et un art non-officiel ? Mais aussi, comment fonctionne-t-il pour *forcer* un artiste à rentrer dans des institutions officielles et donc dans le droit chemin de la vie artistique ? c'est-à-dire, comment le système est-il fait pour que les artistes ne puissent vivre de leur art s'ils n'en font pas partie ?

Il faut alors se poser la question des conditions matérielles de ces artistes. Hors du circuit de l'art officiel, un artiste ne peut se procurer les matériaux nécessaires ou vendre

²⁶ ““Unofficial “ implies nonconformity with official prescriptions and a preference for individual judgment, but not necessarily adherence to any alternative ideology, nor unanimity as to the kind or degree of independence desired.”, introduction de SCAMMELL Michael in GOLOMSHTOK Igor, GLEZER Alexander, *op.cit.*, p. VII

ses toiles. Comment s'organise-t-il pour créer tout de même ? Qui sont les acheteurs de cet art ? Là aussi la réponse est nuancée. Les artistes ont des débouchés en URSS-même (collectionneurs, riches membres de l'intelligentsia), notamment le célèbre Costakis ou Adjoubei, le gendre de Khrouchtchev²⁷. Bien sûr, une grande partie de leur clientèle est étrangère.

Ce qui nous conduit à un autre axe de réflexion : celui de la relation de ces artistes avec l'étranger et plus précisément, avec l'Occident, dans un contexte de Guerre Froide et de *détente*. C'est-à-dire dans un contexte d'opposition idéologique, dans lequel la dissidence est encouragée par le camp adverse (Guerre Froide), mais aussi dans un contexte où l'on souhaite multiplier les échanges et la coopération (c'est là le cadre de la *détente* entre les Deux Grands), et donc, dans lequel l'image de l'Etat compte. De nombreux collectionneurs (et donc acheteurs) sont américains. Les artistes non-officiels sont exposés et jouissent d'une certaine reconnaissance à l'Ouest (Etats-Unis, Royaume-Uni, France), si bien qu'on les accuse en URSS d'être manipulés par la CIA²⁸. S'intéresse-t-on seulement à leurs qualités artistiques, ou la situation politique influence l'appréciation de cet art ? Quel rôle joue l'Ouest vis-à-vis de ces artistes ? Il est leur principal acheteur, les journalistes et les diplomates occidentaux peuvent témoigner de leur situation, peuvent les encourager en venant à leurs expositions, peuvent faire sortir leurs œuvres du territoire soviétique... Il semble donc que les pays occidentaux – la France notamment – aient une part non négligeable dans la protection et la médiatisation de l'art non officiel. D'autant plus que c'est à l'Ouest que certains artistes s'établiront. Certains quittent l'URSS car ils souhaitent émigrer et bénéficier de plus de liberté de création. D'autres sont contraints d'émigrer parce que leurs conditions de vie à l'intérieur des frontières soviétiques sont rendues impossibles : ils n'ont aucun avenir professionnel, voire sont constamment menacés. D'autres, enfin, se voient privés de la possibilité de rentrer chez eux après avoir effectué un séjour à l'étranger sans pour autant avoir voulu quitter leur pays d'origine. Certains de ces artistes émigrés, comme nous l'avons vu, se rassemblent pour créer la revue A-Ya. Que révèle cette revue de leurs conditions d'existence à l'Ouest ? Dans quel but cette revue est-elle créée ? Est-elle vraiment, comme elle l'annonce, la revue de « l'art

²⁷ SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *op. cit.*, page 96

²⁸ « Then you must be a blind tool of the CIA. », GOLOMSHTOK Igor, GLEZER Alexander, *op.cit.*, page 110

russe en exil » ou n'est-elle que la revue d'un art russe, d'un certain groupe d'artistes ?
Comment les artistes s'adaptent-ils au système de l'art occidental, au marché ?

Essayant de comprendre les conditions d'existence d'un art non-officiel en URSS, notre travail consistera à nous demander dans quel contexte apparaissent les artistes non-officiels et quelle est leur situation au sein du système soviétique (I), quel est le lien entre l'Ouest et l'art non-officiel (II), et, ce que révèle le magazine A-Ya et les artistes qui en font partie de la vie des artistes en exil (III).

Partie 1

-

Etre un artiste non-officiel en U.R.S.S.

Au milieu des années 1950, le régime soviétique s'assouplit, ce qui permet l'apparition d'artistes en rupture avec la doctrine artistique officielle. Mais rapidement, le régime réaffirme son autorité et sa relation avec de tels artistes va être marquée par la répression. Les artistes devront alors trouver des solutions ou des appuis pour continuer à créer comme ils le souhaitent.

Chapitre 1 – Le *dégel* : le réveil des artistes

La répression massive sous Staline avait rendu impossible l'idée d'un art non officiel. Sa mort, et la période qui s'ensuit, va changer pour un temps cet état de fait, permettant à des artistes différents de pouvoir s'exprimer.

1. *Un contexte artistique difficile*

L'art sous Staline est soumis aux canons du réalisme socialiste (et cela de manière officielle depuis le Premier Congrès des Ecrivains soviétiques de 1934). Les artistes ne peuvent créer selon leurs envies et leurs conceptions esthétiques. Ils doivent créer dans une veine classique en s'inspirant des œuvres des Ambulants¹. Devant donc peindre dans la tradition réaliste russe, leur marge de choix dans les sujets et d'expression d'un style qui leur serait propre est limitée.



Lénine à la tribune, Alexandre Guerassimov, 1930 (2)

¹ Peintres russes réalistes du XIXe siècle qui s'opposèrent à l'Académie des Beaux-arts dans les années 1860 et créèrent des expositions itinérantes pour rapprocher l'art du peuple (d'où leur nom d' « Ambulants »).

Cela commence dès leur formation. Ainsi Oskar Rabine témoigne de ses années d'études. D'abord à l'Académie des Beaux-arts de Riga (en 1944), il bénéficie d'un enseignement plutôt ouvert, mais il n'en va pas de même quand il s'inscrit aux Beaux-arts de Moscou :

Avec mon attestation de l'Académie de Riga, je me présentai à l'Institut Sourikov, Ecole des Beaux-Arts de Moscou. Son directeur, Sergueï Guerassimov, m'accueillit avec une gentillesse tout à fait inattendue. [...]

Après la liberté relative qui régnait aux Beaux-Arts à Riga, je me trouvai tout à coup confronté avec les exigences du réalisme socialiste. On me disait que les couches de peinture devaient être lisses, les couleurs distribuées sagement, et tout à l'avenant. Les compositions, même si elles ne comportaient pas toujours de drapeaux rouges, devaient obligatoirement refléter la réalité socialiste – pas telle qu'on l'avait sous les yeux, mais telle qu'elle aurait dû être.

Dans une certaine mesure, Sergueï Guerassimov n'était pas un inconditionnel d'un enseignement aussi mutilant. Dans son for intérieur, il aimait et comprenait la peinture. Mais on ne devient pas directeur de l'Institut Sourikov sans faire de concessions. Si dans ses paysages nostalgiques et assez agréables, Guerassimov se permettaient quelques libertés, ses grands tableaux sur les thèmes socialistes étaient dans la ligne officielle, sans faille.²



Fête des moissons dans une ferme collective, Sergueï Guerassimov, 1937 (3)

Toute velléité de s'éloigner du réalisme socialiste est taxée de « formaliste ». Ce terme, d'abord utilisé par les artistes de l'avant-garde afin de qualifier leur propre

² RABINE O., *op. cit.*, pp. 37-45.

démarche, est repris et détourné par la terminologie soviétique pour désigner tout ce qui ne se conforme pas aux canons officiels.

Le rejet du « formalisme » entraîne une fermeture à l'art occidental qualifié de la sorte mais aussi d'art « bourgeois » ou « réactionnaire ». Cette intolérance à l'art occidental augmentera après 1945, dans une atmosphère où l'étranger est considéré comme dangereux et ennemi de l'Etat soviétique. L'art occidental sera vu comme un « cosmopolitisme » - concept éminemment péjoratif en U.R.S.S. - et l'intérêt pour un tel art sera considéré comme suspect, voire criminel³. Toutes les références à l'impressionnisme seront supprimées alors même que les artistes réalistes socialistes – comme Sergueï Guerassimov par exemple – en utilisaient certaines caractéristiques dans leurs œuvres. De la fin de la Seconde guerre mondiale à la mort de Staline, le contrôle de l'art en Union Soviétique s'intensifie et le style réaliste socialiste doit tendre uniquement vers la peinture classique (de peintres russes comme Répine ou Brioullou), et plus précisément, vers l'académisme⁴.



Les Haleurs de la Volga, 1870-1873, Ilya Répine (4)

La vie artistique est contrôlée par trois instances qui veillent à l'application du réalisme socialiste. Comme nous l'avons déjà abordé en introduction, l'artiste qui veut

³ GOLOMCHTOK I., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, pp. 83-84.

⁴ Voir CULLERNE-BOWN Matthew, « Le style stalinien : la peinture soviétique de 1930 à 1956 » in BERELOWITCH Wladimir et GERVEREAU Alain (dir.), *op.cit.*, pp. 108-117

faire de l'art sa profession doit entrer à l'Union des Artistes. Pour cela, il doit avoir fait preuve de sa fidélité au Parti et jurer qu'il suivra les principes du réalisme socialiste. L'Union est elle-même contrôlée par l'Académie des Beaux-Arts de l'U.R.S.S., créée en 1947. Ses membres sont les artistes qui défendent le mieux les couleurs du réalisme socialiste (son premier président est Alexandre Guerassimov). Son contrôle s'exerce sur tous les instituts et les écoles d'art d'une certaine importance. Enfin, le ministère de la Culture a le pouvoir sur la recherche artistique, les musées (et donc les expositions et les acquisitions) et l'édition⁵. De 1945 à 1953, l'art soviétique doit donc suivre un style – l'académisme – et la conformité à ce style est assurée par le biais de puissantes institutions.

2. Le dégel : un contexte favorable à l'éclosion de nouvelles formes artistiques

La mort de Staline apparaît progressivement comme une libération pour les artistes. Ils vont pouvoir créer plus librement. C'est une chose dont nous parle Oskar Rabine :

En fait, je croyais être obligé de « photographier » la nature. Je n'avais pas encore compris que j'avais le droit de la déplacer, de la modeler si cela était nécessaire pour créer *ma* réalité, que j'étais un artiste, que j'étais libre...

C'est la mort de Staline qui provoqua ma libération – de moi-même peut-être – en tant que « produit » soviétique. Ce n'est qu'à ce moment que le rideau de fer qui semblait infranchissable s'entrouvrit.⁶

Le mouvement de libéralisation des arts commence par la littérature avec le IIe Congrès des écrivains soviétiques de 1954. Il correspond à une phase d'interrogation chez les écrivains sur leur place et leur rôle dans la société ainsi que sur la liberté d'expression. En décembre 1953, V. Pomerantsev, critique littéraire, a publié dans la revue *Novy Mir* un essai intitulé « De la sincérité en littérature ». Ilya Ehrenbourg publie la nouvelle *Le Dégel* en avril 1954. Le nom restera pour qualifier ce premier temps de la déstalinisation.⁷ C'est

⁵ GOLOMCHTOK I., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, pp. 91-92.

⁶ RABINE O., *op. cit.*, p.91.

⁷ Voir SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *op. cit.*, pp. 65-69 ; *Face à l'histoire*, « Chronologie », 1954, p. 340.

l'émergence d'une remise en question des arts tels qu'ils ont pu être conçus depuis les années 1930.

Le rapport secret de Khrouchtchev, dévoilé le 14 février 1956 lors du XXe Congrès du Parti, semble faire encore avancer le processus de libéralisation des arts. Il est qualifié de « *second dégel* », après celui de 1954. En effet, la période qui s'ensuit est marquée par la déstalinisation, une volonté de réformes et, pour ce qui concerne le domaine artistique, la réhabilitation d'écrivains soviétiques victimes de purges⁸ et l'assurance, au moins dans le discours, que le Parti donne toute latitude aux artistes pour régler les problèmes en termes de création et qu'il n'interviendra pas⁹. Louis Aragon verra dans le bouleversement provoqué par le XXe Congrès une des explications du renouveau de la création artistique¹⁰.

Les choses évoluent aussi chez les artistes plasticiens puisqu'en février et mars 1957, a lieu le premier Congrès des Artistes Soviétiques qui voit un changement de la direction de l'Union des Artistes. En effet, certains artistes « staliniens » sont limogés - comme le président de l'Académie des Arts, Alexandre Guérassimov - et remplacés par des directeurs plus libéraux. Les peintres de l'Union des Artistes qui sont partisans d'un art plus libre sont enthousiasmés par ces changements et tentent d'imposer leur point de vue¹¹.

C'est aussi une période où les expositions de peintres étrangers vont se multiplier.

⁸ SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *op. cit.*, p. 70.

⁹ « The Central Committee of the Party places full trust in the art intelligentsia to solve crucial and creative questions itself, in its own organizations... Experience shows that our creative organizations - the unions of writers, artists, composers and others - have achieved a high level of ideological and political maturity. », « *Za Leninskuyu printsipalnost v voprosakh literatury i iskusstva* », *Kommunist*, n°10, 1957, p. 13. Cité par SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰ « [...] il est certain qu'après le XXe Congrès on ne voyait pas à Moscou les expositions qu'on y voit depuis ...

L'exposition des Jeunes Peintres de Moscou et de sa région est-elle un signe des grands changements qui s'effectuent depuis que le parti et le gouvernement ont mis fin à l'arbitraire et rendu impossibles les manœuvres à la Constitution ? Ce serait sans doute trop dire, mais il est certain que la liberté des peintres ne s'y exprimerait pas comme elle le fait si ces grands changements n'avaient pas eu lieu. » ARAGON Louis, « Une exposition de jeunes à Moscou. Du nouveau dans l'art soviétique ? », *Les Lettres Françaises*, n° 679, du 11 au 17 juillet 1957, p. 1 et pp. 6-7.

¹¹ SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *op. cit.*, pp. 74-75, RABINE O., *op. cit.*, p. 110.

3. *La « bouffée d'air frais » du Festival International de la Jeunesse de 1957 et une plus grande ouverture au monde à la fin des années 1950 et au début des années 1960*

La fin des années 1950 est marquée par toute une série d'expositions qui témoignent de l'ouverture que connut l'U.R.S.S à cette période. Ces expositions permettent de porter l'art étranger à la connaissance des Soviétiques – et plus particulièrement à celle des artistes. Il y a l'exposition du peintre symboliste James Ensor, une exposition de dessins mexicains, une autre de peinture indienne contemporaine, et plus significativement l'exposition Picasso, qui est présentée à Moscou en octobre 1956 puis à Léninegrad. Cette exposition connaît un immense succès car on n'y présente des œuvres du maître jusque là jamais montrées (ainsi que des œuvres des impressionnistes français), l'engouement majeur de la population pour cette exposition se traduit par le grand nombre de visiteurs et par l'organisation de débats sur le thème de l'art.¹²

Mais l'exposition la plus importante en termes d'impact sur les artistes soviétiques reste le Festival International de la Jeunesse qui a lieu à l'été 1957, à Moscou. Dans trois pavillons du parc Sokolniki sont exposées plus de 4 500 œuvres de jeunes artistes provenant de cinquante-deux pays différents¹³. Cet événement est extrêmement marquant pour les moscovites, et notamment pour les artistes. « Ce fut une révélation, une explosion, une libération. »¹⁴ Pour la première fois, les moscovites allaient avoir la possibilité de véritablement voir un autre art que le réalisme socialiste, de voir ce qui se passait ailleurs au plan artistique.

Il est certain que la mort de Staline, le XXe Congrès, le dégel, le khrouchtchevisme furent pour notre pays des événements politiques de la plus grande importance. Mais conditionnés, traumatisés, nous vivions encore dans le passé. C'est le festival qui nous tira de notre marasme. Je me souviens encore de notre stupeur, de notre incrédulité face à l'art contemporain occidental. Ce fut notre premier contact avec la liberté artistique. Pour moi une nouvelle vie commençait, ma seconde vie.¹⁵

¹² Voir SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, pp. 71-72.

¹³ Voir SCAMMELL Michael, « Art as politics and politics in art », *From Gulag to glasnost, Nonconformist art in the Soviet Union*, p. 47.

¹⁴ RABINE O., *op. cit.*, p.83.

¹⁵ RABINE O., *op. cit.*, p.83.

Tous les artistes peuvent participer en proposant des toiles et un comité international choisit lesquelles seront exposées. Les artistes soviétiques, qui commencent à se familiariser avec d'autres formes d'art et ne sentent plus la même pression que sous Staline, vont oser présenter des toiles qui ne sont pas dans le style réaliste socialiste¹⁶. Or, le comité international va choisir ces œuvres-là, qualifiées en U.R.S.S. de « formalistes » et va même jusqu'à leur accorder des prix. La veille de l'exposition, alors que le jury a fait ses choix, le ministre de la Culture de l'U.R.S.S., N. A. Mikhaïlov, visite l'exposition et fait enlever certaines toiles. Ce seront ces toiles censurées qui gagneront les prix décernés par le jury. Paul Sjeklocha et Igor Mead parlent du soutien apporté par les intellectuels communistes du monde entier au jury¹⁷, plébiscitant le choix des artistes primés. S'il nous est difficile de vérifier cette information, il est néanmoins certain que cette exposition, qui ne présente pas une majorité d'œuvres réalistes socialistes mais beaucoup d'œuvres d'un genre nouveau, a plutôt plu à un intellectuel communiste comme Aragon et lui semble encourageante. Après avoir dit qu'il n'apprécie guère l'art soviétique « *du temps du « culte de la personnalité* » », il voit d'un bon œil les changements qui se produisent dans le milieu artistique :

[...] il est certain qu'après le XXe Congrès on ne voyait pas à Moscou les expositions qu'on y voit depuis, celles de véritables artistes comme le sculpteur Konenkov ou les peintres Zarian ou Tichler. [...]

[...] on voit cette exposition, où figurent, je ne sais exactement (il n'y a pas de catalogue), une centaine d'artistes [...], à la fois des toiles qui ne diffèrent en rien de l'art soviétique connu, elles sont la minorité, des toiles qui en diffèrent par le thème [...]. Les secondes, c'est-à-dire celles qui traitent de thèmes jusqu'ici écartés, ou non mis en valeur dans les expositions, sont les plus nombreuses.¹⁸

¹⁶ « Pour le festival, les artistes présentèrent des œuvres qu'ils n'auraient jamais osé montrer auparavant. Vassiliev exposa un portrait à la manière de Van Gogh, qui était considéré depuis des années comme le dernier des réactionnaires. [...] Je me souviens d'un tableau de Korjev, « L'amour ». [...] Il n'y a ni ciel, ni horizon, ni serpe, ni marteau. On est loin du réalisme socialiste résolument optimiste. », RABINE O., *op. cit.*, p.93.

¹⁷ « Numerous letters, telegrams, and congratulatory notes in support of the international jury came from the world-wide intellectual Communist community. », SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 75.

¹⁸ ARAGON Louis, « Une exposition de jeunes à Moscou. Du nouveau dans l'art soviétique ? », *Les Lettres Françaises*, n° 679, du 11 au 17 juillet 1957, p. 1 et pp. 6-7.

Il est intéressant de noter qu’Aragon apprécie les travaux du peintre Zarian alors qu’il montre au Festival des œuvres de jeunesse, auparavant non exposées car aussi qualifiées de « formalistes ». De même, Aragon parle du peintre non officiel Oleg Tselkov et nous présente une reproduction d’une de ses œuvres *Nature Morte*.



56 *Nature morte*, 1956, Oleg Tselkov (5)

Il nous donne aussi à voir les reproductions de trois toiles de Vasnetsov (deux *Nature Morte* et un *Jeune Homme assis*),¹⁹ artiste de l’Union des Artistes qualifié « de gauche » par Oskar Rabine, c’est-à-dire de libéral et dont il dit qu’il lutte au sein de l’Union pour permettre plus de liberté d’expression²⁰. Enfin, dans son article sur la sculpture soviétique actuelle, trois des photographies de sculpture sur les quatre qu’il présente montrent des œuvres du sculpteur Ernst Neizvestni, dont le style est loin des codes officiels.²¹

¹⁹ Voir ARAGON Louis, *Ibid.*, pp. 6-7.

²⁰ RABINE O., *op. cit.*, p. 110.

²¹ ARAGON Louis, « La jeune sculpture soviétique », *Les Lettres Françaises*, n° 680, du 18 au 24 juillet 1957, p. 1 et p. 11.



Cyber Head, 1964, Ernst Neizvestni (6)

Dans le contexte de la détente, des expositions internationales sont autorisées à Moscou. Les Etats-Unis, la France et le Royaume-Uni ont ainsi la possibilité de présenter, en 1961-1962, ce qui se fait dans leur pays dans tous les domaines (arts plastiques, modes...). Chaque pays possède un pavillon consacré à la peinture, dans lequel les artistes se précipitent. C'est la première fois où les artistes peuvent voir certaines œuvres comme celles de Rauschenberg, Pollock, Rothko Manessier, Soulages, Arp, Fernand Léger, consulter des livres d'art (ils en volent d'ailleurs les pages pour avoir des reproductions d'œuvres impossibles à se procurer en U.R.S.S.), « dans une atmosphère de cosmopolitisme sans danger ». ²² C'est aussi la première fois où les artistes ont la possibilité d'être au contact de tant d'étrangers et ce phénomène ne pourra qu'être amplifié par le développement du tourisme en U.R.S.S. à la fin des années 1950. ²³

Par le biais de ces expositions et l'ouverture au monde de l'Union soviétique, les artistes prennent conscience que d'autres formes d'art existent et que le réalisme socialiste n'est pas l'unique façon de créer. ²⁴

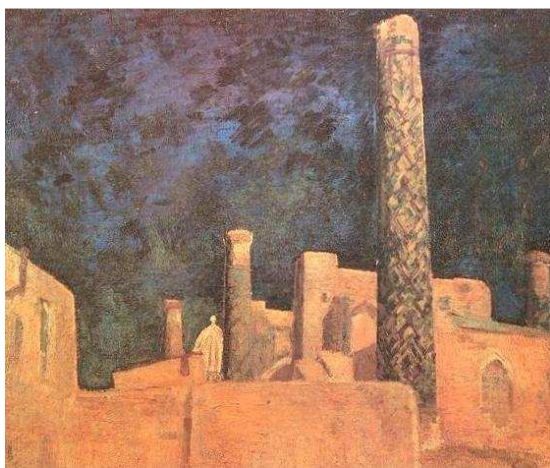
²² RABINE O., *op. cit.*, pp. 103-105.

²³ VAN REGEMORTER Jean-Louis, *La Russie et le monde au XXe siècle*, pp. 111-112.

²⁴ « [...] the idea that abstract art and nonfigurative art was not only possible but perhaps even acceptable was beginning to take root. » (« [...] l'idée que l'art abstrait et l'art non-figuratif n'était pas seulement possible mais peut-être même acceptable commençait à prendre racine. »), SCAMMELL Michael, *op. cit.*, p. 50.

4. *L'apparition d'artistes en rupture avec l'idéologie du réalisme socialiste*

Tous ces chamboulements (la moins grande rigueur du régime, les contacts avec les étrangers, l'éclosion de nouvelles formes artistiques) ne vont pas être sans conséquences. Le Festival de la Jeunesse ou la découverte de l'art étranger laissent des traces indélébiles dans l'esprit des artistes²⁵. Même s'il existait déjà des artistes dont les œuvres n'étaient pas dans le pur style réaliste socialiste comme Robert Falk, Alexandre Tyschler, Ernst Neizvestni ou Evgueni Kropivnitzki, c'est à ce moment que vont véritablement apparaître des artistes non officiels.



Le Réghistan, 1943, Robert Falk (7)

Ils ont vu toutes les possibilités que recèle la création artistique, ils en comprennent la potentialité immense. Ils cherchent de nouvelles formes d'expression, tentent de trouver leur style, lassés de la voie unique du réalisme socialiste.²⁶ Il est difficile de parler d'un mouvement uni et unifié dans ce qu'on voit se développer au cours des années 1950-1960. En fait, on pourrait presque dire que chaque artiste a son propre style et sa propre école tant leurs visions de l'art et leurs manières de créer sont différentes. Les artistes se regroupent souvent autour d'un artiste influent ou d'un professeur et s'est ainsi que se créent des réseaux informels d'artistes refusant de peindre à la manière officielle. On peut citer les « écoles » d'Evgueni Kropivnitzki – qui sera, entre autres, le maître d'Oskar Rabine – ou

²⁵ « [...] la grande gagnante de cet état de choses fut la peinture. Le festival de la jeunesse avait encouragé un certain nombre d'artistes à continuer de peindre chez eux sans sacrifier au réalisme socialiste. », RABINE O., *op. cit.*, p.98.

²⁶ « La peinture russe apparue après la mort de Staline est née dans le vide représenté par l'art officiel soviétique. [...] Nous cherchions donc notre voie dans le noir. », RABINE O., *op. cit.*, p.231.

de Bilioutine - maître d'une école assez influente au début des années 1960, comme le montrera l'affaire du Manège. Chaque école est composée d'un faible nombre d'artistes – de trois à une douzaine.²⁷ Mais l'art non officiel naît aussi, indépendamment de toute école, de l'influence du dégel sur le style de très jeunes artistes qui sont encore en formation.



Symbolique de la maternité, 1969, Elie Bilioutine (8)

Au final, ce qui rassemble les artistes, ce n'est ni le style, ni leur conception de l'art, c'est le statut d'artiste non officiel dû à leur désir de liberté en matière de création artistique et le manque de cette même liberté.²⁸

5. 1962 ou la crise fondatrice du Manège : « regel » et répression

Le Manège est un bâtiment, qui, depuis la révolution, sert aux expositions artistiques. En 1962, à l'occasion du trentième anniversaire de l'Union des Artistes, il est décidé qu'on y exposera certaines des œuvres de peintres du début du vingtième siècle qui d'habitude sont conservées dans les réserves, ce qui a pu être considéré comme un geste vers la libéralisation des arts. On décide aussi que seront exposées des œuvres abstraites. A cet effet, on consacre des salles à l'étage, fermées au public, à différents artistes comme le

²⁷ SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 118.

²⁸ « [...] the movement of "left-wing" artists was not a homogeneous one [...]. The artist Nikolai Vechtomov once remarked: "All that unites us is a lack of freedom. Our philosophies and attitudes to art are so different that if we could all show our works we should become enemies." », GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 109.

peintre Elie Bilioutine et ses élèves, non membres de l'Union des Artistes, et le sculpteur Ernst Neizvestni, membre de l'Union des Artistes mais ne créant pas dans la veine réaliste socialiste. Lors de sa visite officielle, le 1^{er} décembre 1962, Khrouchtchev, entouré des plus hauts membres de l'Etat, est conduit dans cette salle. Indigné par cet art qui le choque par son « formalisme » et les libertés prises avec la doctrine réaliste socialiste, il abreuve les artistes d'injures. Neizvestni lui répond et tente de défendre les œuvres exposées. Paul Sjeklocha et Igor Mead nous donnent un aperçu de la teneur des propos de Khrouchtchev :

Qu'est-ce que c'est de toute façon ? Vous pensez que nous les vieux ne vous comprenons pas. Et nous pensons que nous gaspillons de l'argent avec vous. Etes-vous des pédérastes ou des gens normaux ? Je vais être parfaitement clair avec vous : nous ne dépenserons pas un kopek pour votre art. Donnez-moi juste une liste de ceux d'entre vous qui veulent partir à l'étranger, pour le soi-disant « monde libre ». On vous donnera vos passeports étrangers demain, et vous pourrez partir. Vos perspectives ici sont nulles. Ce qui est accroché ici est tout simplement antisoviétique. C'est amoral. L'art devrait exalter l'individu et le pousser à l'action. Et qu'avez-vous entrepris là ? Qui a peint ce tableau ? Je veux parler avec lui. A quoi sert un tel tableau ? A couvrir les urinoirs.²⁹

Tout d'abord, il semblerait que Khrouchtchev ne savait pas que de telles toiles allaient être exposées. On ne sait pas si elles ont justement été exposées par les « staliniens », les conservateurs de l'Union des Artistes pour créer un scandale et mettre un terme aux tentatives de libéralisation des arts ou si certains artistes pensaient réellement que les temps avaient changé et que le chef de l'Etat pouvait tolérer des œuvres qui ne soient pas réalistes socialistes.

²⁹ « What is this anyway? You think we old fellows don't understand you. And we think we are just wasting money on you. Are you pederasts or normal people? I'll be perfectly straightforward with you: we won't spend a kopek on your art. Just give me a list on those of you who want to go abroad, to the so-called "free world." We'll give you foreign passports tomorrow, and you can get out. Your prospects here are nil. What is hung here is simply anti-Soviet. It's amoral. Art should ennoble the individual and arouse him to action. And what have you set out here? Who painted this picture? I want to talk to him. What's the good of a picture like this? To cover urinals with. » Voir *Encounter* (London), April, 1963, pp. 102-103, cité par SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 94. Les auteurs citent d'autres extraits, qui ne figureront pas ici, des propos de Khrouchtchev mais sans donner une source précise. Il s'agirait d'une personne qui fait autorité (voir, *ibid.*, note de bas de page, p. 94).



Khrouchtchev injuriant Elie Bilioutine lors de l'exposition du Manège, 1^{er} décembre 1962 (9)

Ce qui est certain, c'est que Khrouchtchev n'est pas devenu soudainement réactionnaire. Il n'avait jamais été un véritable partisan de la libéralisation des arts, si l'on en croit le discours qu'il aurait tenu à sa datcha en mars 1957 devant des artistes fameux. Il y aurait réaffirmé la non-ingérence du Parti en matière artistique³⁰ mais aussi l'obligation pour les artistes de suivre les principes du réalisme socialiste.³¹ Cela aura d'ailleurs été le fil conducteur de toute la déstalinisation et des *dégels* successifs : affirmer le refus des excès du stalinisme tout en réaffirmant la fidélité à Lénine et aux principes réalistes socialistes.

Quelles ont été les conséquences de ce scandale ?

Le scandale favorisa l'aile réactionnaire de l'Union des Artistes. Neizvestni fut sommé de faire son autocritique, ce qu'il refusa. Grâce à sa notoriété, il fut seulement mis à l'épreuve pendant un an. Evgueni Kropivnitzki, peintre qui n'avait pas exposé au Manège, mais bénéficié du climat de libéralisation des arts en ayant le droit d'organiser une exposition avec des œuvres qui n'étaient pas réalistes socialistes, fut quant à lui chassé de l'Union des Artistes.³²

³⁰ En effet, les organisations artistiques telles que l'Union des Artistes étaient supposées être indépendantes

³¹ Nous utilisons le conditionnel car cette déclaration n'est rapportée que par SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, pp. 73-74.

³² Voir RABINE O., *op. cit.*, pp. 110-112.



Sans titre, crayon sur papier, Evgueni Kropivnitzki (10)

Ce fut la fin de la relative libéralisation des arts que Khrouchtchev avait timidement initiée dans l'élan du XXe Congrès. Le 3 décembre 1962, l'éditorial de la Pravda réaffirmait les principes du réalisme socialiste tout en critiquant ceux qui « avaient trahi les glorieuses traditions de notre art réaliste »³³. Cet éditorial sera suivi de déclarations analogues de la part du président de l'Académie des Arts de l'U.R.S.S., Vladimir Serov, et d'Alexandre Guerassimov³⁴. La lettre de protestation en faveur de nouvelles formes de création et s'opposant à la restauration du stalinisme que des personnalités du monde de l'art adressent à Khrouchtchev restera sans réponse³⁵. Les membres libéraux des institutions artistiques qui avaient obtenu des postes à responsabilités seront à nouveau remplacés par les conservateurs, rendant impossible l'ouverture aux artistes non conformistes³⁶. Ceux-ci, rejetés de la scène artistique officielle, condamnés au sein de l'Union des Artistes (comme A. Tyschler, V. Weisberg, B. Birger, N. Egorchina, V. Sidour et d'autres) allaient pour la plupart continuer de créer en toute liberté et s'unir pour tenter d'avoir le droit d'exister.³⁷

Le *dégel* avait révélé une aspiration de la société à plus de liberté. Cette aspiration ne peut ou ne veut être entendue par la tête de l'Etat. Est-ce une question de différence entre la génération des chefs et celle des artistes ? Est-ce une question de divergence idéologique ? Certainement un peu des deux. Toujours est-il que les conservateurs gagnent et que les artistes qui voulaient rompre avec la tradition réaliste socialiste ne peuvent accéder à la reconnaissance officielle.

³³ SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 96.

³⁴ *Ibid.*, p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p. 99.

³⁶ GOLOMCHTOK I., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 88.

³⁷ GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 108.

Chapitre 2 – La condition d’artiste non officiel

Les artistes que leurs recherches éloignent du réalisme socialiste sont rejetés de la sphère culturelle officielle. Ils vont devenir des artistes non officiels avec les conséquences que cela implique pour leur statut, leurs conditions de vie, leur droit à l’existence en tant qu’artistes.

1. *L’absence de statut et de reconnaissance officielle et ses conséquences*

Le problème auquel les artistes non officiels font face est l’absence de statut. Comme nous l’avons déjà dit, il faut être membre de l’Union des Artistes pour pouvoir exercer le métier d’artiste. Du point de vue idéologique, l’Union veille à ce que les principes réalistes socialistes soient bien respectés et à ce que l’art exerce bien son rôle d’éducateur en matière de principes communistes. Du point de vue juridique, l’Union est la seule instance qui autorise légalement un artiste à travailler. Ceci est renforcé par une autre fonction de l’Union, sa fonction économique : l’Union et le ministère de la Culture sont les seuls à pouvoir passer commande d’œuvres et les rémunérer. L’artiste ne peut vendre personnellement son travail (toutes les ventes privées sont d’ailleurs interdites)¹. C’est aussi par le biais de l’Union que l’artiste se fournit en matériel. Un artiste non officiel a donc le plus grand mal à se procurer les bases de son art comme du papier, de la toile, de l’encre ou de la peinture. Il est obligé de s’approvisionner dans les magasins non-spécialisés où on trouve – en faible quantité - du matériel qui est destiné à la consommation courante et est de mauvaise qualité. On peut aussi penser à la difficulté de se procurer un atelier (particulièrement pour un artiste non-officiel, dans une situation financière qui peut être délicate et dans un pays qui connaît des problèmes de logement). On comprend alors combien il est difficile, pour l’artiste qui ne voudrait ou ne pourrait se plier aux règles du réalisme socialiste, de devenir un artiste professionnel.

Certains artistes non officiels font partie de l’Union des Artistes et ont une activité non officielle en dehors de l’Union. La plupart n’en fait néanmoins pas partie, par choix ou incapacité², et ne peut donc pas vivre officiellement de ses créations. Ceux-là doivent être

¹ GOLOMCHTOK I., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 91.

² « Mon ambition était de devenir membre de l’Union des Artistes, d’avoir le droit de peindre pour gagner ma vie. Je ne voulais rien faire d’autre. Comme un damné, face à mon chevalet, j’essayais de peindre des

employés régulièrement quelque part et faire partie d'un syndicat pour obtenir un statut légal et ne pas risquer de poursuites³. En effet, bien qu'ils revendiquent le droit de vivre de leurs œuvres et veulent le faire officiellement⁴, les autorités ne les considèrent pas comme des artistes. Et, alors que certains arrivent à en vivre, ils doivent trouver une activité officielle pour ne pas être considéré comme des inactifs, des « parasites », ce qui est passible de poursuites.

2. Les parades des artistes non officiels à l'absence de statut

Comment vivent les artistes non officiels ? Comment font-ils pour acquérir un statut et des moyens de subsistance ? Souvent, les artistes ne peuvent vivre seulement de leur art, même illégalement. Ils sont alors obligés d'exercer différents métiers, en lien ou non avec l'art. Ainsi Oskar Rabine travaille plusieurs années dans les chemins de fer avant de trouver un emploi dans un atelier de design. Le design, qui est considéré comme une voie de garage pour les peintres de peu de talent sortant des Beaux-arts, est un refuge pour les artistes non officiels comme Rabine ou son ami Nikolaï Vetchtomov.⁵ L'illustration est aussi une des voies possibles pour les artistes non officiels. Dimitri Krasnopevtsev, qui a une œuvre personnelle non officielle, est membre de l'Union des Artistes en tant qu'illustrateur. Boris Svechnikov est illustrateur et crée, en parallèle, des dessins surréalistes. Anatoli Broussilov, après avoir été refusé par l'Union des Artistes, est illustrateur pour une maison d'édition moscovite et de l'art réaliste socialiste est passé à l'art expérimental.⁶ Eric Boulatov et Oleg Vassiliev travaillent la moitié de l'année comme illustrateurs de livres pour enfants et se consacrent à leurs toiles le reste du temps. Les exemples de peintres non officiels qui sont aussi illustrateurs sont nombreux.

tableaux léchés, édulcorés, convenables, susceptibles de plaire aux autorités. Je détruisais mes toiles au fur et à mesure. Je ne pouvais pas les voir. [...] c'était un véritable carnage. Il faut dire que mes amis, Sapguire, Kolia, Lev surtout étaient du même avis que moi. J'étais incapable de faire du réalisme socialiste. », RABINE O., *op. cit.*, p. 82.

³ « Pendant près d'un an, je restai sans emploi régulier. Matériellement je n'étais pas à plaindre. [...] . Par contre, au point de vue administratif, je n'étais pas en règle [...]. On pouvait à tout moment me classer comme « touneyadetz » [« parasite »] et me poursuivre pénalement. Je tentai ma chance comme illustrateur de livres. [...] Dès la parution de quelques recueils que j'avais illustrés, je posai ma candidature au « Gorkom des Artistes » - syndicat spécialement créé pour grouper des illustrateurs, graveurs et décorateurs, à l'exclusion des peintres. », RABINE O., *op. cit.*, p. 146.

⁴ Oskar Rabine déclare dans son autobiographie que « [...] dernièrement [dans les années 1970] les peintres vendaient leurs œuvres tout à fait ouvertement en disant à qui voulait l'entendre qu'ils étaient prêts à le faire légalement en payant régulièrement des impôts. », RABINE O., *op. cit.*, p. 229.

⁵ RABINE O., *op. cit.*, p. 82.

⁶ SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, pp. 135-136.



Entrée, 1973, Eric Boulatov (11)

Nature morte aux quatre pichets, 1973, Dimitri Krasnopevtsev (12)



Certains arrivent quand même à vivre de leur production artistique, bien que difficilement. C'est le cas d'Alexandre Kalouguine, dont une interview figure à la fin de l'ouvrage de Golomchtok et de Glezer⁷. Il refuse par principe de travailler autrement que comme artiste, s'exposant à être poursuivi pour parasitisme. Mais généralement, même ceux qui arrivent à vivre de leur art exercent officiellement une autre activité pour éviter ce

⁷ « Q: How do you earn your living? How do you survive?

A: I refuse to get a job as matter of principle. I am an artist and my business is painting. The authorities don't regard people like me as artists; they demand that we engaged in "socially useful labour". Many of my friends who are unofficial artist or writers are forced to work as caretakers and nightwatchmen – anything to avoid giving the authorities any more grounds for repressions. But I do not wish to resort to a compromise of that kind. The only honest, acceptable source of income for myself, in my opinion, is income derived from the sales of my pictures. Unfortunately, though I have no permanent place of residence, and consequently I not only have nowhere to paint, I have nowhere to show my work to prospective buyers. To a Western artist, even the least popular Western artist, such a situation may seem surrealistic, but, believe it or not, I make barely enough money from selling my pictures to keep me from starving to death – and I have a wife and daughter into the bargain. Even by the wretched, beggarly standard of living in the Soviet Union today I fall in the category of the lowest beggars. » Interview d'Alexandre Kalouguine réalisée par « un journaliste de Moscou » qui restera anonyme, in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 122.

genre de poursuites ; ainsi Rabine, qui tente de conserver le plus longtemps possible son statut de travailleur de l'atelier de design : faisant exécuter les travaux qu'on lui confie par ses amis et collègues Vetchtomov, Nemoukhine et Lev Kropivnitzki et leur reversant son salaire.⁸



Au parc, 1959, Vladimir Nemoukhine (13)

Une des solutions les plus extrêmes qui s'offrent à l'artiste non officiel est de se faire déclarer malade mental. Le statut de malade mental ou « schizophrène » a été créé après la déstalinisation pour les personnes libérées des camps de travail. Il s'accompagne d'une pension de trente roubles par mois. Ce statut aurait permis à certains artistes de jouir d'une liberté de création inespérée. Déclarés fous, on les aurait laissés libres de peindre, et surtout, de peindre ce qu'ils voulaient sans qu'ils aient à chercher un travail pour obtenir un statut. Bien sûr, en contrepartie, il est vrai que leurs conditions de vie auraient été assez difficiles. Cette thèse du choix du statut de malade mental est développée par Paul Sjeklocha et Igor Mead.⁹ Elle correspond certainement à une réalité. Néanmoins, nous nous devons d'émettre des réserves, étant donné que les artistes qu'ils citent en exemples sont Vladimir Yakovlev – qui a été placé en asile par ses parents suite à une dépression, et non par choix donc – et Vassili Sitnikov – qui a été interné de force pendant la Seconde Guerre Mondiale.

⁸ RABINE O., *op. cit.*, p. 115.

⁹ SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, pp. 168-196.

3. *Comment sortir de la confidentialité ? Comment et où exposer ?*

Au cours des années 1960, les artistes sont confrontés à une grande solitude. « *Nous vivions dans un isolement total et définitif* », déclare Ilya Kabakov¹⁰. Ils ne voient pas de perspective à leur travail. Certains, comme Eric Boulatov¹¹, n'ont aucun espoir d'être exposés en U.R.S.S. ou ailleurs.

Leur absence de statut leur interdit d'exposer librement et donc d'avoir un regard critique sur leur travail ou une reconnaissance. Leurs travaux sont vendus pour faire partie de collections privées dans leur pays mais aussi souvent à l'étranger. Oskar Rabine témoigne de cette détresse qui envahit les peintres :

Je peignais mes tableaux, je gagnais bien ma vie. [...] Eh bien, je découvris qu'il était mutilant de travailler en cachette, de voir mes toiles disparaître à l'étranger ou chez un collectionneur sans espoir de les exposer, de les montrer à un large public, à des critiques d'art. Ce n'était pas le désir de louanges qui me tourmentait. J'étais prêt à accepter les critiques les plus dures. Non, c'était autre chose, une sensation de démission, de perte irréparable.

Tous les peintres non officiels d'ailleurs semblaient éprouver les mêmes sentiments. Nous étions dans une impasse.¹²

En plus de ne pas rencontrer leur public, les artistes souffrent de ne pas pouvoir exposer dans leur pays. Cette situation évolue avec le temps et s'améliore relativement. Certains membres de l'intelligentsia tentent de rompre l'isolement des artistes. Les scientifiques, mathématiciens ou physiciens, et les architectes vont organiser des expositions dans les instituts où ils travaillent (Rabine parle d'expositions organisées aux instituts Kapitza, Kourtchatov, et à la Maison de l'Architecture)¹³. Ils font cela en toute légalité en obtenant l'autorisation de leur administrateur qui ne réalise parfois pas à quoi il s'expose. En effet, les expositions font parfois les frais de la censure, comme celle d'Oleg Tselkov, qui eut lieu en 1971 à la Maison de l'Architecture, qui dura moins d'une heure et pour laquelle l'administrateur « reçut un blâme sévère ».¹⁴

¹⁰ PILARD Ph., *Pasmatri !*, interview d'Ilya Kabakov.

¹¹ Voir PILARD Ph., *op. cit.*, le témoignage d'Eric Boulatov dans lequel il dit avoir peint sans possibilité d'exposer.

¹² RABINE O., *op. cit.*, p. 115.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

La construction de logements privés va permettre d'organiser aussi des expositions dans des appartements. Le pianiste et collectionneur Sviatoslav Richter expose ainsi les toiles de Dimitri Krasnopevtsev dans son appartement¹⁵. En 1969, Alexandre Glezer organise une réception pour pendre sa crémaillère et expose en même temps des toiles de presque tous les artistes moscovites. L'appartement servira constamment à des expositions¹⁶. Natacha Kazarinova, une collectionneuse d'art non officiel, accepte d'organiser, en janvier 1977, une exposition dans son appartement de Léninegrad et même temps que se déroulait à Londres une exposition d'art soviétique non officiel. Les conséquences de son acte sont terribles, puisque son mari, important scientifique, doit démissionner. En proie à des persécutions, ils émigrent¹⁷.

Même si ces expositions encouragent les artistes, les mettent en relation avec un public de critiques ou d'acheteurs, leur impact reste très limité. Très peu de Soviétiques savent qu'elles ont lieu, à moins d'écouter les radios étrangères et de vivre dans une grande ville et peu osent s'y rendre de peur de représailles. En effet, parmi le public de ces expositions, il y a toujours des personnes dont le but est d'espionner voire de contrôler les autres visiteurs¹⁸.

En décembre 1966, Oskar Rabine rencontre Alexandre Glezer¹⁹. C'est une rencontre décisive. A ce moment-là, Rabine et ses amis veulent faire des expositions de plus grande ampleur. Glezer décide d'organiser une exposition au club - dénommé « Droujba » (« Amitié ») - de l'Institut dans lequel il était ingénieur et dont il est l'animateur. L'Institut se trouve Chaussée des Enthousiastes. Ce sera le nom que portera l'exposition qui ouvre ses portes le 22 janvier 1967. Les organisateurs et participants sont Evgueni et Lev Kropivnitzki, Valentina Kropivnitzkaïa, Oskar Rabine, Vladimir Nemoukhine, Lydia Masterkova, Nikolai Vetchtomov, Anatoli Zverev, Dimitri Plavinski, Edouard Steinberg, Valentin Vorobiov et Alexandre Glezer.

¹⁵ RABINE O., *op. cit.*, p. 116.

¹⁶ RABINE O., *op. cit.*, p. 128.

¹⁷ RABINE O., *op. cit.*, pp. 282-296.

¹⁸ RABINE O., *op. cit.*, p. 117.

¹⁹ RABINE O., *op. cit.*, p. 126.



Un îlot, 1965, Valentina Kropivnitzkaïa (14)



Portrait, 1966, A. Zverev (15)

Après maints stratagèmes, ils parviennent à ouvrir l'exposition où la foule se presse (Glezer et Rabine parlent de deux mille personnes¹). Chose unique pour une exposition de peintres non officiels, des invitations ont été imprimées en contournant la censure qui pèse sur tout ce qui est imprimé dans le pays. Mais, peu après l'ouverture, les autorités culturelles et policières arrivent, convoquent les organisateurs, s'insurgent et suspendent l'exposition². Des miliciens interviennent et font évacuer la salle. Sous la pression des autorités, l'exposition ne peut rouvrir le lendemain comme il était prévu et les artistes doivent repartir avec leurs tableaux³.

Au cours de l'année 1967, en conséquence de cette exposition, une décision de l'organisation du Parti de Moscou stipula que les expositions artistiques dans la capitale devraient être vues et approuvées par l'Union des Artistes de Moscou.

Il s'avère donc, que, malgré les tentatives d'échapper à la répression, celle-ci soit toujours présente et les espoirs des artistes d'être connus et reconnus sont constamment déçus. Ce fut notamment le cas avec l'exposition qui aurait dû se dérouler à l'Institut international des relations américano-soviétiques en mars 1969. Elle échoue alors que c'était le seul endroit où les artistes pensaient pouvoir être exposés sans trop de difficultés. Les artistes cèdent alors au désespoir.⁴

¹ RABINE O., *op. cit.*, p. 133 et GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 110.

² GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 110.

³ RABINE O., *op. cit.*, pp. 130-147.

⁴ « Cette tentative avait soulevé chez nous une telle vague d'espoirs que son échec nous frappa de plein fouet. Puisque les travailleurs de l'Institut, citoyens privilégiés entre tous, dont la preuve de la fidélité au régime

4. La reconnaissance de l'intelligentsia et le marché intérieur de l'art non officiel

L'aspiration des artistes à créer différemment va rencontrer les attentes de certains intellectuels moscovites qui vont se reconnaître dans cet art et le soutenir :

Cette nouvelle peinture semblait être une sorte de soupape dans le domaine culturel. Et pas seulement pour nous. Toute l'intelligentsia moscovite, des compositeurs, des poètes, des savants, des chirurgiens, des chimistes, des physiciens surtout, s'y intéressaient passionnément. [...] Les premiers collectionneurs de jeunes peintres soviétiques firent leur apparition : Kostaki, le célèbre pianiste Richter, l'éminent cardiologue Miasnikov, etc., sans compter quelques diplomates et journalistes étrangers travaillant à Moscou.⁵

En effet, il va progressivement se créer un marché intérieur de l'art, surtout après l'exposition du Manège qui attise l'intérêt du public pour ces artistes « différents ».

Le plus célèbre et le principal collectionneur qui encourage les artistes non officiels est George Costakis. Né et vivant en U.R.S.S., c'est un personnage complexe : de nationalité grecque, marié à une Soviétique, travaillant pour l'ambassade du Canada à Moscou, il possède une très importante collection de l'avant-garde russe à laquelle il ajoutera les œuvres des non officiels. C'est un immense honneur pour les artistes non officiels que de faire partie de sa collection, c'est aussi la voie vers une reconnaissance plus large⁶. Néanmoins, il n'est pas le seul collectionneur et c'est aussi grâce à l'émergence d'une demande en la matière que l'art non officiel va prendre de la valeur et permettre à certains artistes d'en vivre.

En majorité, les acheteurs sont des intellectuels, ils sont plutôt jeunes et font partie, pour la plupart, de la communauté scientifique. Mais ils sont aussi des membres de ce qu'on pourrait appeler la « bourgeoisie » soviétique : bureaucrates, grands patrons... En effet, même certains membres de la classe politique compteraient parmi les acheteurs, dont

n'est pas à faire, n'ont pas été capables d'imposer une exposition privée de quelques non-conformistes, nous comprîmes que nous étions barrés partout. Plusieurs d'entre nous ne dessoûlèrent pas pendant plusieurs jours et davantage. » RABINE O., *op. cit.*, p. 154.

⁵ RABINE O., *op. cit.*, p. 98.

⁶ Voir SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, pp. 110 et RABINE O., *op. cit.*, p. 106.

le gendre de Khrouchtchev, Alexandre Adjoubeï, qui est notamment évoqué comme ayant une collection d'œuvres non officielles.⁷

Pourquoi achètent-ils des œuvres dont le style diffère du style officiel ?

On peut certainement penser que les membres de l'intelligentsia sont peu satisfaits par l'art réaliste socialiste et sont à la recherche d'un art qui corresponde plus à leur goût ou leurs attentes intellectuelles. Mais Paul Sjeklocha et Igor Mead avancent aussi une autre thèse. L'art en U.R.S.S., comme en Occident, peut être vu comme un marqueur social et un investissement. Ils expliquent que l'art non officiel est relativement cher quand on prend comme référence le salaire moyen d'un Soviétique. Seuls les membres de la classe supérieure peuvent donc s'en procurer. Posséder une toile non officielle, c'est montrer qu'on appartient à un certain milieu, aisé et cultivé. C'est aussi une façon d'investir et de dépenser son argent dans une société où les objets d'investissements sont rares⁸.

Ce développement d'un marché intérieur change le rapport des artistes à leurs œuvres. Alors qu'avant ils les vendaient très peu cher parce qu'ils étaient tout simplement heureux qu'on s'intéresse à leur art, en commençant à vendre de plus en plus, ils réalisent la valeur de leurs travaux. L'apparition et le développement de ce marché vont petit à petit permettre à certains de vivre de leur art (ce sera le cas d'Oskar Rabine notamment). Une sorte de galerie existera même chez Natalia Scherbakova, collectionneuse dont parle Rabine. Elle organise chez elle une exposition permanente des œuvres des artistes non officiels, devenant de fait l'équivalent d'une galerie puisqu'elle vend aussi les toiles exposées. Elle a la possibilité de le faire car elle ne fait pas partie des milieux officiels mais appartient néanmoins à la bourgeoisie.⁹

La situation des artistes non officiels, extrêmement difficile du fait de l'absence de statut et de la difficulté d'être reconnu, s'améliore un peu du fait du soutien de membres de l'intelligentsia soviétique, prêts à exposer ou acheter leurs œuvres. Mais le régime leur est toujours aussi hostile.

⁷ SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 107.

⁸ SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, pp. 108-109.

⁹ RABINE O., *op. cit.*, pp. 226-228.

Chapitre 3 – La répression

L'hostilité du régime à l'encontre des artistes est constante. Elle s'appuie sur des textes juridiques parfois, mais consiste la plupart du temps en menaces ou en interdictions arbitraires. Elle trouve son paroxysme avec l'exposition du 15 septembre 1974 à laquelle les autorités mettent un terme en usant de bulldozers à l'encontre des artistes.

1. Des mesures répressives à l'encontre des artistes

Les peintres non officiels se trouvent souvent confrontés à des contraintes de la part des autorités. Elles sont de différente nature.

A. La répression inscrite dans les textes de loi

La répression est inscrite dans le droit soviétique et peut mener à des poursuites. Les artistes non officiels peuvent généralement être poursuivis pour deux motifs différents.

Tout d'abord pour antisoviétisme : en effet, être qualifié de dissident peut entraîner des poursuites à ce titre, comme l'explique Oskar Rabine :

A propos de ce terme « dissident », d'ailleurs, je voudrais souligner qu'il fut importé chez nous par les Occidentaux au cours des dernières années.

Au début, il correspondait à notre vocable : « inakomissliastchi » (« celui qui pense autrement »).

Apparemment, la traduction en était difficile et lorsque les « inakomissliastchie » commencèrent à se manifester, à protester, à signer des pétitions, lorsque le « Samizdat » se multiplia, les correspondants étrangers employèrent le mot « dissident ».

Les autorités s'en emparèrent pour y attacher immédiatement un sens sinistre d'agent impérialiste travaillant contre sa patrie. « Dissident » devint le synonyme d'antisoviétique. Or, l'antisoviétisme est un crime punissable par notre Code pénal. Du coup tout « inakomissliastchi » ou dissident pouvait être arrêté comme un criminel de droit commun. C'est ainsi qu'officiellement nous n'avons pas de prisonniers politiques.

Sakharov, par exemple, toujours qualifié par les radios étrangères de chef de file des dissidents est en fait un « inakomissliastchi ». Il n'est certainement pas un traître à sa patrie et ne prône pas la transformation du régime socialiste en société capitaliste. Il veut, comme beaucoup d'autres Soviétiques, que la Constitution de l'URSS où figurent toutes les libertés, soit respectée et que les accords d'Helsinki soient mis en œuvre.

Le grand malheur chez nous est qu'on ne peut respirer sans que cela soit considéré comme un acte politique. Pour ma part, je considère que la politique appartient aux politiciens et l'art aux artistes. Dans ce sens-là je suis un « inakomissliastchi ».¹

Ils peuvent aussi être poursuivis pour « parasitisme ». La qualification de « parasite » tient aux difficultés liées au statut des artistes non officiels. Ils sont dans une situation absurde puisqu'ils travaillent effectivement comme artistes et qu'ils arrivent à vivre de leur art mais ne peuvent obtenir le statut officiel d'artiste ni aucun autre statut s'ils n'exercent pas une autre activité. Or, l'absence de statut officiel, d'activité reconnue par une autorité compétente, fait supposer que vous ne travaillez pas et cela est puni par la loi. Les artistes qui sont dans cette situation courent le risque de poursuite pour *touneyadstvo* ou « parasitisme » comme il est prévu à l'article 209 du Code Pénal². C'est notamment le cas de Lydia Masterkova, qui, sans travail, est menacée d'être poursuivie pour ce motif³ ou d'Oskar et Alexandre Rabine⁴.

De fait, il est très facile de faire porter les menaces sur le travail ou le statut d'un artiste. Privé de son travail officiel, l'artiste sera vulnérable et risque des poursuites. Si on le menace de renvoi, il réfléchira avant d'organiser une exposition d'art non officiel par exemple⁵.

Enfin, il existe d'autres motifs de poursuites qui peuvent parfois s'appliquer aux artistes.

Il existe notamment un décret secret du Soviet Suprême du 25 décembre 1972, qui stipule que le KGB a le droit de convoquer tout citoyen soviétique afin de lui faire part d'un avertissement selon lequel ses actions étant considérées comme hostiles à l'Etat, elles risquent de le conduire devant un tribunal - à moins, bien sûr, d'y mettre un terme. Cet avertissement peut servir de preuve à charge lors d'un éventuel procès. Alexandre Glezer et Oskar Rabine auront tous les deux droit à cet avertissement⁶.

¹ RABINE O., *op. cit.*, p. 342.

² RABINE O., « [...] les autorités menaient une lutte sans merci contre les « touneyadzi » - ceux qui ne travaillent pas. C'est ainsi qu'on avait condamné le poète Brodski à Leningrad et exilé l'écrivain Andrei Amalrik. Tous les deux aujourd'hui sont des réfugiés politiques. », *op. cit.*, p. 102.

³ RABINE O., *op. cit.*, p. 199.

⁴ RABINE O., *op. cit.*, pp. 304-309.

⁵ Voir RABINE O., *op. cit.*, pp. 211-212.

⁶ GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 116 et RABINE O., *op. cit.*, p. 165.

Les autorités peuvent aussi se prévaloir du paragraphe 3 de l'article 190 du Code Pénal interdisant « l'organisation d'actions de masse sans les porter à la connaissance des autorités » - dont le non-respect peut entraîner une condamnation à trois ans de camps de travail - pour interdire une exposition en plein-air qui devait avoir lieu le 25 mai 1975 à Léninegrad⁷.

La répression qui s'accompagne d'un fondement juridique peut s'exercer durement : par l'emprisonnement⁸, la détention en camps ou l'enfermement en asile psychiatrique⁹. Rabine dit après l'exposition d'Izmaïlovo : « *Certains furent poursuivis pour parasitisme, d'autres, encore plus malchanceux, furent envoyés dans les asiles psychiatriques.* »¹⁰ Alexandre Glezer nous donne les noms de ces organisateurs qui furent internés : V. Pyatnitski, R. Pennonen et A. Paustovski¹¹.

B. Une répression qui consiste en menaces, en interdictions et en sanctions

Cependant, dans la majorité des cas, la répression consiste en tentatives d'intimidations, en interdictions pures et simples et en sanctions qui ne mènent pas devant un tribunal.

Les autorités utilisent différents moyens pour tenter de dissuader les artistes de créer ou d'exposer : coups de téléphone anonymes d'injures, coupure de téléphone, des personnes viennent chez les artistes pour les « conseiller »¹², menace d'expulsion de leurs appartements¹³, on force les artistes à signer des documents ou à promettre qu'ils ne peindront plus d'art abstrait ou qu'ils n'exposeront plus¹⁴. Elles font aussi peser des menaces sur l'entourage des artistes : Alexandre Rabine – le fils d'Oskar Rabine - est régulièrement inquiété, soit pour parasitisme, soit pour être envoyé à l'armée (alors qu'il a

⁷ GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, pp. 118-119.

⁸ Oskar Rabine est mis en détention préventive pour « parasitisme » et finalement relâché, voir RABINE O., *op. cit.*, pp. 318-326.

⁹ Voir le témoignage de Mikhaïl Chemiakine, interné de force en asile psychiatrique dans *Art Press International*, n° 16, mars 1978, p. 26.

¹⁰ RABINE O., *op. cit.*, p. 199.

¹¹ GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 116.

¹² RABINE O., *op. cit.*, p. 126 ; « [...] une kyrielle de gens que je connaissais fort peu, venaient chez moi pour « bavarder ». Cela m'était déjà arrivé. Quand les autorités ne désirent pas intervenir en leur propre nom, elles envoient des émissaires anonymes, en quelque sorte. », *Ibid.*, p. 277.

¹³ C'est le cas pour Rabine et la compagne du peintre Kiblitzki, alors qu'ils veulent organiser des expositions dans leur appartement, voir RABINE O., *op. cit.*, pp. 208-210.

¹⁴ Voir les cas d'Alexandre Kalouguine et de Sergueï Bordatchev, GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 116.

été réformé)¹⁵, on menace d'enlever le droit de garde de sa fille à la peintre Nadia Elskaïa¹⁶.

Les menaces s'exercent particulièrement quand les peintres ont ou tentent d'avoir des contacts avec les étrangers. Rabine raconte comment après la visite d'une journaliste américaine chez lui, l'ami russe qui les avait présentés – le poète Igor Kholine - et la journaliste ont été inquiétés. Il précise que si une telle rencontre était possible à Moscou, elle était quasiment impossible là où les Rabine habitaient alors : à Lianozovo, en périphérie de Moscou, hors du périmètre où les étrangers avaient le droit de se rendre. Après leur deuxième visite à Rabine, Kholine est appréhendé et interrogé pendant plusieurs heures, pour être finalement libéré. Il est appréhendé et interrogé de nouveau quelques jours plus tard, alors que Rabine et lui attendaient la journaliste pour lui donner une toile. La journaliste américaine subit elle aussi des menaces, est diffamée dans la presse soviétique et quitte finalement l'U.R.S.S. de son plein gré¹⁷. Norton Dodge, collectionneur d'art soviétique non-officiel, témoigne aussi des difficultés, des stratégies et des astuces qu'il faut déployer pour pouvoir rencontrer les artistes sans être inquiété et sans qu'eux le soient, notamment en déjouant les filatures des agents de renseignements.¹⁸ Il faut ajouter que les artistes aussi sont espionnés aussi bien lors des expositions sauvages qu'ils organisent dans leurs appartements qu'en temps normal.¹⁹

Enfin, de manière plus radicale, les artistes ou leurs proches sont poussés à émigrer. Comme Alexandre Glezer, toujours aux côtés des peintres pour organiser des expositions ou pour les défendre, qui perd son travail (sa femme aussi perd son travail), est menacé, et doit quitter l'Union Soviétique²⁰ ou les Rabine²¹.

¹⁵ Voir notamment RABINE O., *op. cit.*, p. 274.

¹⁶ RABINE O., *op. cit.*, pp. 208-210.

¹⁷ RABINE O., *op. cit.*, pp. 106-108.

¹⁸ DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *From Gulag to Glasnost, Nonconformist art in the Soviet Union*, pp. 11-12.

¹⁹ « Un jour – c'était après l'affaire A.M. [ce sont les initiales de la journaliste américaine] -, on frappe à la porte. [...] Un homme, dans un de ces imperméables de fonction, demande notre voisine. Elle sort de sa chambre pour l'accueillir mais il est évident qu'elle ne le connaît pas. [...] Elle nous fit comprendre plus tard que cet homme voulait qu'elle l'informât sur les gens qui venaient chez nous, surtout les étrangers, sur la vie que nous menions, sur ce que nous faisons ou disions. Je ne sais pas si elle refusa de nous surveiller, mais je remarquai qu'elle n'entraît plus jamais dans notre chambre. », RABINE O., *op. cit.*, p. 109.

²⁰ RABINE O., *op. cit.*, pp. 128-129.

²¹ Oskar Rabine déclare à propos des poursuites engagées contre lui et son fils pour parasitisme : « Par conséquent, cette affaire de parasitisme n'était qu'un moyen de plus pour nous forcer à céder ou à émigrer. », *op. cit.*, p. 306.

La répression ne consiste pas uniquement en menaces mais aussi en actions concrètes. Il est habituel, par exemple, que les expositions des peintres non officiels soient interdites. Quand une exposition est organisée, les toiles sont décrochées, voire confisquées, les visiteurs inquiétés. Rabine apporte de nombreux témoignages en ce sens. Il en va ainsi pour l'exposition de la Chaussée des Enthousiastes, qui a lieu en janvier 1967²². L'exposition est ouverte le premier jour mais, le deuxième jour, une surprise attend les organisateurs : « *Le lendemain, dès 10 heures du matin, nous étions de retour. La porte de la salle était grande ouverte et en entrant nous crûmes avoir la berlue. Tout y était exactement comme avant notre exposition [...]. Quelques bouts de ficelles pendant aux murs étaient l'unique témoignage de notre passage.* »²³ Les toiles, d'abord confisquées, sont rendues, mais chacun des artistes est raccompagné chez lui avec, pour éviter que l'exposition ne continue.

Le 30 mars 1964, une exposition, dans laquelle quelques artistes non officiels exposent des œuvres, ouvre ses portes au Musée de l'Ermitage à Léninegrad. Elle est organisée par des gens qui travaillent au musée. Elle dure deux jours (le 30 et le 31 mars). Le 1^{er} et le 2 avril, les artistes – dont Mikhaïl Chemiakine - sont interrogés, les œuvres confisquées. Le 3 et le 4 avril, la Section du Parti de l'Ermitage, puis le Comité du Parti de Léninegrad se réunissent et renvoient le directeur de l'Ermitage et son assistant. Le directeur, un nommé Artamanov, est aussi exclu du Parti et ne retrouvera pas son poste. Son assistant, Levinson-Lessing, sera réintégré dans ses fonctions. Le 6 avril, les toiles sont retournées aux artistes. Les personnes qui avaient signé le livre d'or de l'exposition et laissé des commentaires favorables seront interrogées et recevront des avertissements.²⁴

²² RABINE O., *op. cit.*, pp. 130-136.

²³ RABINE O., *op. cit.*, p. 136.

²⁴ SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *op. cit.*, pp. 163-165 et GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, pp. 116-117.



Du cycle « Têtes métaphysiques », 1970, Mikhaïl Chemiakine (16)

En outre, l'interdit qui pèse sur cet art est tel que lorsque Rabine souhaite partir en voyage à l'Ouest, on lui interdit de sortir certains tableaux de l'Union Soviétique, comme *Le Passeport* ou *La Poubelle n°8*, car dit-il, « selon nos experts artistiques, un tel tableau ne pouvait que discréditer notre pays »²⁵.



Le Passeport, 1978, Oskar Rabine (17)

²⁵ RABINE O., *op. cit.*, p. 102.

C. Mais qui sont les acteurs de la répression ?

De manière indirecte, la presse soviétique joue un grand rôle dans le discrédit de l'art non officiel et l'accuse régulièrement d'être un art bourgeois contraire à l'art pour le peuple prôné par la doctrine réaliste socialiste²⁶. Or, un simple article défavorable dans un journal peut avoir de lourdes conséquences. En effet, l'organisme dans lequel travaille la personne incriminée peut lui faire subir des pressions ou le renvoyer (d'autant plus que l'absence de réaction de la part de l'organisme employeur risquerait de faire porter les soupçons sur lui-même). Rabine raconte par exemple qu'un article très défavorable avait paru sur lui et un de ses tableaux, *La Poubelle n°8*, dans le *Moskovski Komsomoletz* – le journal de la jeunesse communiste moscovite – l'accusant quasiment d'antisoviétisme et qu'il a craint être renvoyé – ce qui ne s'est pas produit. Il dit à ce propos :

Chez nous, c'est très simple. Un journal – surtout quand c'est la « Pravda », les « Izvestia » ou tout autre journal moscovite – publie un article accusateur. La rédaction l'envoie au lieu de travail de la personne incriminée. Pratiquement, cela provoque toujours le renvoi ou des persécutions.

Lorsque « la Gazette Littéraire » publia un article condamnant la pratique d'Alexandre Guinzbourg, qui distribuait aux familles des déportés des fonds légalement envoyés de l'étranger en URSS, il fut arrêté aussitôt après. Les exemples ne manquent pas. Tout est orchestré et le système est très au point.²⁷

Mais, quand il s'agit d'interdire une exposition ou de menacer quelqu'un, et même si les artistes ont parfois affaire à des officiels du Parti, il est difficile de dire qui sont les agents de la répression. Dans la majorité des cas, ce sont des personnages mystérieux, qui ne prennent pas la peine de dire leur nom ou pour les ordres de qui ils agissent. Si le KGB intervient, il est rare que ce soit directement et à visage découvert. Rabine n'aura affaire officiellement au KGB qu'à trois reprises.²⁸

²⁶ Voir GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, pp. 117-119.

²⁷ RABINE O., *op. cit.*, pp. 101-102.

²⁸ RABINE O., *op. cit.*, pp. 158-163.

2. « L'exposition des bulldozers » de 1974 : le sommet de la répression

Une exposition organisée par les artistes non officiels mérite qu'on s'y attarde car elle peut être considérée comme le symbole et aussi le paroxysme de la volonté des autorités de réduire ces artistes au silence. Cette exposition sera appelée « l'exposition des bulldozers ». Organisée à l'initiative d'Oskar Rabine, elle est prévue pour le 15 septembre 1974. En 1969, alors que les artistes ont épuisé toutes les possibilités de faire une exposition de quelque ampleur, Rabine découvre que des peintres polonais ont exposé dans un parc, il décide de s'en inspirer. L'idée d'une exposition en plein-air n'aboutit qu'en 1974. Les organisateurs qui se joignent à Rabine sont Alexandre Glezer, Evgueni Roukhine, Nadia Elskaïa, Victor Toupitsyne. Le choix du lieu porte sur un terrain vague, loin du centre de Moscou.

Les artistes envoient une lettre au Soviet de Moscou (conseil municipal) pour les prévenir qu'une présentation de tableaux aura lieu le 15 septembre de midi à quatorze heures. On leur demande que l'Union des Artistes valide cette exposition, ce que les artistes refusent. Les autorités sont décontenancées car il n'y a pas de précédent et donc pas de règlement en la matière. Elles ne prennent donc pas de décision. Le Comité du Parti de Moscou s'y oppose fermement

Le jour de l'exposition, alors que des artistes sont venus exposer leurs tableaux (quatorze selon Golomchtok²⁹), le terrain est envahi de miliciens en civil soit disant venus sur le terrain vague pour le réhabiliter avec des pelles, des bulldozers, des arroseurs, des arbres à planter... Rabine explique que ce genre d'actions de réhabilitation, typiques de celles habituellement organisées par des volontaires, ont lieu les samedis, or le 15 septembre est un dimanche... Les artistes tentent quand même de montrer leurs tableaux. Les « volontaires » protestent, tentent d'arracher les tableaux aux mains des artistes. Les bulldozers sont mis en marche pour évacuer le terrain, détruisant des œuvres, mettant en danger les personnes présentes. De nombreuses personnes sont interpellées. Nadia Elskaïa, Evgueni Roukhine, Oskar et Alexandre Rabine, le photographe Sitchov passent en justice. Oskar Rabine et Evgueni Roukhine sont condamnés à vingt roubles d'amende, les trois autres sont condamnés à quinze jours de prison mais sont finalement relâchés le lendemain.

²⁹ GOLOMCHTOK I., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 104.

Le lendemain de l'exposition, les participants écrivent une lettre ouverte au gouvernement, dénonçant l'attitude de la milice, demandant à ce qu'une enquête soit ouverte et annonçant la tenue d'une exposition au même endroit, le 29 septembre.³⁰

De nombreux étrangers étaient présents ou avaient été invités, le scandale qui gagne les médias internationaux force les autorités soviétiques à plus de souplesse. La première exposition d'art non officiel pourra ainsi avoir lieu quinze jours plus tard, le 29 septembre, dans le parc Izmaïlovo.

3. Une relative accalmie : l'apparente tolérance du régime, le rôle de modérateur de l'opinion internationale

Après « l'exposition des bulldozers », le régime semble montrer une plus grande tolérance à l'égard des artistes non officiels. Alors qu'il n'était que quatorze à l'exposition des bulldozers, soixante-dix artistes exposent environ deux cents œuvres quatre heures durant à Izmaïlovo. Du 22 au 26 décembre 1974, une exposition présentant les œuvres d'une cinquantaine d'artistes a lieu au Palais de la Culture de Léninegrad. L'année d'après, en 1975, des artistes non officiels exposent au Pavillon de l'Apiculture du Parc d'Exposition des réalisations de l'économie nationale. Le nombre d'exposants varie grandement selon les auteurs.³¹ Plus d'une centaine d'artistes moscovites exposent leurs œuvres lors de l'exposition du Palais de la Culture de Moscou.

Ces expositions semblent montrer que le pouvoir accepte les artistes non officiels. Cela ne va pas sans mal. Rabine explique comment on essaie de récupérer et d'encadrer les artistes et comment ces expositions sont contrôlées et éloignées de ce que voulaient faire les artistes (par exemple, l'exposition du Palais de la Culture devait présenter des artistes de toute l'U.R.S.S., l'autorisation d'exposer ne vaudra que pour les artistes régulièrement domiciliés à Moscou...)³². Il est vrai cependant que la pression constante des artistes pour être exposés a fonctionné.

³⁰ RABINE O., *op. cit.*, p. 167, pp. 189-197 et GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, pp. 112-114.

³¹ Rabine parle d'une quinzaine d'artistes, choisis parmi les plus connus en Occident (RABINE O., *op. cit.*, p. 201), Golomchtok parle de cent quarante quatre artistes (GOLOMCHTOK I., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 104), la Chronologie de *Face à l'Histoire*, parle de cinquante artistes pour l'exposition au Pavillon de l'Apiculture et de cent quarante cinq pour celle au Pavillon de la Culture (*Face à l'Histoire, Chronologie, 1975*, p. 490). Il semblerait que Golomchtok confondent les deux expositions, tenues la même année.

³² RABINE O., *op. cit.*, pp. 201-225.

L'autre raison de la tolérance du régime envers les artistes est le contexte international et surtout le rôle de l'opinion internationale. Les médias étrangers – surtout les radios – sont les protecteurs des artistes. Elles informent de la tenue d'expositions non officielles, alertent l'opinion lors des arrestations d'artistes³³ ou de la fermeture d'expositions par les autorités.

Ainsi la BBC en langue russe parle de l'exposition d'artistes non officiels organisée par Eric Estorick en 1965.³⁴ La présence de correspondants étrangers modifie les rapports entre autorités et artistes, comme lors de « l'exposition des bulldozers » qui n'a un impact que par le scandale qu'elle génère dans la presse internationale³⁵ ou comme lors de l'exposition au Palais de la Culture : alors que les artistes dénoncent la censure de certaines œuvres, les officiels, craignant à nouveau un scandale, engagent le dialogue.³⁶ Les artistes tiennent aussi les médias informés quand ils organisent des expositions ou lors d'arrestations.³⁷

De même, le contexte international joue en faveur des artistes. Alors que les relations internationales sont sous le signe de la détente et de la coexistence pacifique, le régime soviétique ne peut risquer de nuire à son image en réprimant ses artistes. Pour ne pas mettre à mal sa diplomatie, il ne peut agir sans prendre en compte l'opinion occidentale.³⁸

Avec « l'exposition des bulldozers », le régime est obligé de composer avec les artistes non officiels, ayant épuisé tous les moyens pour les réduire au silence et devant compter désormais avec l'opinion et les médias internationaux qui leur sont favorables. La répression se poursuit, mais la renommée internationale des artistes l'oblige à être moins radicale et le régime va jusqu'à tolérer – à ses conditions néanmoins – des expositions d'art non officiel.

³³ Lors de l'arrestation d'Oskar Rabine en 1977 : « toutes les radios étrangères condamnèrent l'action menée contre moi. Toute la journée, elles avaient transmis l'information et exprimé l'indignation qu'elle provoqua en Occident. », RABINE O., *op. cit.*, p. 327.

³⁴ RABINE O., *op. cit.*, p. 114.

³⁵ « [...] après le scandale des bulldozers, le ministère de la Culture qui voulait alors tant se dédouaner auprès de l'opinion publique internationale qu'éviter une autre exposition en plein air, avait proposé de mettre une salle à notre disposition. », RABINE O., *op. cit.*, p. 200.

³⁶ RABINE O., *op. cit.*, pp. 218-219.

³⁷ Alexandre Glezer organise des conférences de presse : une le 16 septembre 1974 pour dénoncer les arrestations de la veille et une à la fin de l'année 1974, après avoir été arrêté par le KGB, pour rendre publiques l'existence du décret secret du 25 décembre 1972 et les accusations du KGB à son encontre. Voir GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 116.

³⁸ VAN REGEMORTER Jean-Louis, *La Russie et le monde au XXe siècle*, Masson, pp. 135-136.

Le deuxième *dégel* de 1956 ou, pourrait-on dire, le *dégel* « officiel » lancé par Khrouchtchev a été marqué par l'ambiguïté. D'un côté, le chef de l'Etat souhaitait marquer la différence avec les « années Staline » et prônait une détente au plan intérieur, de l'autre, il souhaitait que les intellectuels et artistes restent « au service de l'Etat soviétique, du réalisme socialiste et de l'éducation populaire »³⁹. Les artistes non officiels peuvent être vus comme le symbole de cette tension entre *dégel* et *regel*. Existant grâce à la période de *dégel*, leurs conditions d'existence vont de pair avec le *regel*, et le scandale de l'exposition du Manège peut être vu comme le prétexte permettant à Khrouchtchev de mettre un terme à la déstalinisation.⁴⁰

Face au *regel* du régime, les artistes tentent de trouver des solutions, des échappatoires. Dans leur désir d'être entendus, ils seront aidés par des citoyens soviétiques. Mais c'est surtout l'Occident qui va jouer en leur faveur.

³⁹ LARAN Michel, VAN REGEMORTER Jean-Louis, *La Russie et l'ex-URSS de 1914 à nos jours*, p. 205.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 212.

Partie 2

-

L'Art soviétique non officiel et l'Occident : une relation complexe

Nous avons déjà abordé l'importance du rôle de l'opinion et des médias internationaux pour rendre publiques les nouvelles relatives aux artistes non officiels. En fait, les Occidentaux vont être les principaux soutiens des artistes en achetant ou exposant leurs œuvres, voire en accueillant les artistes après une émigration plus ou moins choisie. La relation qui se crée ne va pourtant pas sans difficultés.

Chapitre 4 – Le débouché occidental de l'art non officiel

Ce qui va encourager les artistes non officiels à continuer dans la voie qu'ils ont choisie est l'écho qu'ils trouvent chez les étrangers occidentaux. Ces derniers vont donner une valeur à leur art en l'exposant et l'achetant.

1. Les Occidentaux : public et acheteur de cet art (le rôle des collectionneurs et des personnels diplomatiques)

Les étrangers qui lient des contacts avec les artistes non officiels sont pour la plupart des Occidentaux : Américains, Britanniques, Français... Ce sont soit des personnels diplomatiques, soit des journalistes, soit encore des collectionneurs. Ils sont présents aux expositions organisées en Union Soviétique et contribuent à faire connaître cet art hors de ses frontières.

Les Occidentaux amateurs d'art qui se trouvent en U.R.S.S. commencent à s'intéresser à l'art non officiel au même moment que l'intelligentsia soviétique.¹ Tout comme les collectionneurs soviétiques, ils se tournent vers l'art non officiel parce que leur goût ne les porte pas vers la peinture réaliste socialiste.² Alexandre Glezer affirme à ce propos que les acheteurs sont principalement des étrangers, car peu de Soviétiques ont les

¹ « Cette nouvelle peinture semblait être une sorte de soupe dans le domaine culturel. Et pas seulement pour nous. Toute l'intelligentsia moscovite, des compositeurs, des poètes, des savants, des chirurgiens, des chimistes, des physiciens surtout, s'y intéressaient passionnément. [...] Les premiers collectionneurs de jeunes peintres soviétiques firent leur apparition [...], sans compter quelques diplomates et journalistes étrangers travaillant à Moscou. Bien qu'ayant peu de contacts avec les Soviétiques, ils réussissaient parfois à se procurer un tableau. », RABINE O., *op. cit.*, p.98.

² « Les diplomates et la colonie étrangère à Moscou qui n'appréciaient pas la peinture soviétique officielle aimaient et achetaient les œuvres des non-conformistes. », RABINE O., *op. cit.*, p. 148.

moyens d'acheter des œuvres d'art et surtout, qu'acheter un art considéré comme dissident peut-être dangereux pour eux.³

Les collectionneurs ne tardent pas eux-aussi, à s'y intéresser.⁴ Dina Vierny effectue plusieurs voyages dans les années 1960 dans ce but⁵ et Norton Dodge commence sa collection lors de son second voyage en U.R.S.S. en 1962.

Pour les étrangers, les contacts avec les artistes sont facilités par l'existence d'un réseau de particuliers ou de personnels d'ambassades amateurs d'art non officiel en lien avec les artistes. Ainsi, Norton Dodge cite l'exemple de Nina Stevens, Soviétique mariée à un journaliste américain, qui organisait tous les samedis après-midi des réceptions où les étrangers – journalistes et diplomates – pouvaient rencontrer quelques artistes.⁶

Les Occidentaux prennent part aux expositions qu'organisent les artistes. Rabine témoigne du fait que les artistes invitent les étrangers à leurs expositions⁷ et que ceux-ci s'y rendent. Il parle notamment de leur présence lors de l'exposition de la Chaussée des Enthousiastes de janvier 1967 :

L'ambassadrice des Etats-Unis, Mme Thomson, qui peignait elle-même et s'intéressait aux non-conformistes, de nombreux diplomates, de correspondants étrangers parvenaient à peine à se frayer un chemin vers les tableaux à travers une foule compacte de nos compatriotes. Nous étions tendus, survoltés, enivrés par cette aventure – notre première exposition.⁸

Les artistes se rendent aussi à des réceptions diplomatiques bravant le contrôle que les autorités soviétiques font peser sur ce genre d'événements. En effet, les contacts avec les étrangers sont étroitement surveillés et contrôlés : on ne peut se rendre à une telle réception que si l'on a reçu une invitation officielle de la part de la diplomatie et cette

³ GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 111.

⁴ « Peu à peu, la vie reprit son cours normal. Je travaillai [sic] tranquillement au kombinat à l'abri des tracasseries de la milice. Plus tard, je n'eus même plus besoin de courir après les commandes, car des collectionneurs soviétiques et étrangers commençaient à me connaître et à acheter mes tableaux. », RABINE O., *op. cit.*, p. 103.

⁵ Voir Dina Vierny interrogée par PILARD Ph., *op. cit.*

⁶ DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, pp. 10-11.

⁷ A propos de l'exposition des bulldozers, Rabine déclare : « De nombreux diplomates, dont plusieurs ambassadeurs et leurs épouses, avaient accepté nos invitations [...]. », RABINE O., *op. cit.*, p. 190

⁸ RABINE O., *op. cit.*, p. 133.

invitation est donnée à un supérieur hiérarchique qui peut ou non la transmettre à l'intéressé.⁹ Le fait d'être invités à de telles réceptions donne une reconnaissance aux artistes d'autant plus qu'ils y côtoient des officiels soviétiques, et notamment des hauts fonctionnaires de la sphère culturelle.¹⁰ De fait, les autorités leur accordent ainsi plus d'importance : le fait que l'Occident les apprécie leur donne une valeur et une légitimité. Les peintres choisis pour exposer au Pavillon de l'Apiculture le seront d'ailleurs en fonction de leur notoriété en Occident !¹¹ A la toute fin des années 1970, certains artistes non officiels qui ont gagné une certaine reconnaissance de l'Etat en contrepartie du contrôle de leurs activités (organisés au sein de la « Section de peinture » du Gorkom¹²) vendent leurs œuvres quasiment uniquement à des étrangers avec l'accord des autorités, gourmandes de devises.¹³

2. Exposer à l'étranger : la possibilité d'être reconnu

Le soutien des étrangers va au-delà du simple achat des œuvres. Certains vont se faire le devoir de faire connaître l'art non officiel en Occident.

Ainsi, le collectionneur et galeriste londonien, Eric Estorick, qui s'était rendu en U.R.S.S. pour prospecter le marché de l'art en 1963, fera une exposition avec des œuvres de Rabine en 1965. Par ce biais là, les artistes non officiels commencent à se faire connaître dans les médias occidentaux.¹⁴ Une autre exposition aura lieu à Londres quelques années plus tard, en janvier 1977 : « L'Art non officiel de l'Union Soviétique ». Organisée

⁹ RABINE O., *op. cit.*, pp. 148-149.

¹⁰ « [...] comme nous n'avions ni rang ni honneurs, le fait d'être invités en même temps que des peintres officiels était une consécration, en quelque sorte un hommage rendu à notre œuvre.

Les fonctionnaires du ministère de la Culture, obligés de nous côtoyer, en éprouvaient du dépit et, semble-t-il, un certain respect. », RABINE O., *op. cit.*, p. 149.

¹¹ « Nos tableaux prenaient de la valeur à leurs yeux parce que les Occidentaux les appréciaient et nous traitaient en artistes professionnels. A tel point qu'en 1975, lorsque le ministère de la Culture avait autorisé une exposition de quinze peintres non conformistes, son choix fut guidé par la notoriété dont ils jouissaient en Occident et auprès des étrangers de Moscou. », RABINE O., *op. cit.*, p. 149.

¹² Le Gorkom est ici le comité des illustrateurs et graveurs (sorte de syndicat).

¹³ « A Moscou, la Section de peinture s'est transformée en une sorte de « Beriozka » [« Petit bouleau » - magasin réservé aux étrangers où l'on vend uniquement pour des devises et dont l'accès est interdit aux Soviétiques.] et bien que les amateurs soviétiques aient le droit d'acheter des tableaux des membres du Gorkom, le gros de la clientèle est constitué par les étrangers, possesseur de devises. », RABINE O., *op. cit.*, p. 351.

¹⁴ « La BBC en langue russe avait rendu compte de mon exposition, de sorte que ce n'était un secret pour personne. Plus tard, on me fit parvenir des catalogues et des articles parus dans de nombreux journaux. J'étais particulièrement content à l'époque en lisant l'article du quotidien communiste « Daily Worker ». Il était très flatteur et exprimait l'espoir que cette exposition constituerait le début d'échanges culturels entre l'URSS et l'Occident. », RABINE O., *op. cit.*, p. 114.

par l'Institut d'art contemporain, elle s'accompagne du livre d'Igor Golomchtok et d'Alexandre Glezer.¹⁵

Anatoli Zverev bénéficie d'une exposition en 1964 à Paris. Certains non officiels (Alexandre Kharitonov, Dimitri Krasnopevtsev, Vladimir Nemoukhine, Dimitri Plavinski, Oskar Rabine, Boris Svechnikov, Vladimir Weisberg, Anatoli Zverev) font partie de l'exposition « Huit peintres de Moscou » organisée à Grenoble en février-mars 1974 par Maurice Besset. Alexandre Glezer crée un Musée de l'Art Russe en exil à Montgeron en 1976 avec deux cent dix œuvres de soixante-dix neuf artistes non officiels.¹⁶

D'autres expositions ont lieu à Bochum (1974), Lugano (1970), Zurich (1970/1971), Milan (1977), Lodi (1979), Bellinzona (1979), Turin (1979), Centre Culturel de la Villedieu (1981)...

De nombreuses expositions sont organisées aux Etats-Unis. Le collectionneur N. Dodge organise une première exposition de cinquante travaux pour le congrès de l'Association Américaine pour la Promotion des Etudes Slaves (*American Association for the Advancement of Slavic Studies* ou AAASS) à Saint-Louis en 1976, puis une plus grande exposition a lieu pour le congrès de l'AAASS de Washington.¹⁷ Quelques mois plus tard, une version plus modeste de l'exposition est présentée à l'Université Cornell. Pendant les quinze années qui suivent, N. Dodge organisera une dizaine d'expositions similaires dans des universités. Toute une série d'expositions sont alors montées. Une exposition a lieu à la cathédrale nationale de Washington en 1984, en 1985 une exposition est organisée au Washington Project for the Arts et une autre pour un nouveau congrès de l'AAASS à Washington, une exposition d'art conceptuel a lieu pendant une journée au Centre Kennedy en 1986, une exposition de Komar et Melamid a lieu à la galerie de Ronald Feldman à New York en 1977, où sera aussi exposé Kabakov en 1988. La galerie Firebird (Alexandria, Virginie) organise aussi plusieurs expositions sous la direction de Denis Roach de 1984 à 1988. Un Musée de l'Art Russe Contemporain est créé à Jersey City par Arthur Goldberg et dirigé par Alexandre Glezer (il existe encore de nos jours). Ils y

¹⁵ GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *Unofficial Art from the Soviet Union*.

¹⁶ Archives photographiques, *Fonds « Musée de Montgeron »*.

¹⁷ Un catalogue de 120 pages, *New Art from the Soviet Union: the Known and the Unknown*, est publié à l'occasion. L'exposition s'accompagne d'une conférence organisée à l'Institut Kennan.

organisent plusieurs expositions. Un Centre d'Art Russe Contemporain d'Amérique ouvre en 1981 et ferme deux ans plus tard.¹⁸

Toutes ces expositions permettent d'exposer ce qui ne peut l'être en U.R.S.S., de donner une plus large audience à ces artistes et de leur faire rencontrer des acheteurs.



Nature morte avec poisson et Pravda, 1968, Oskar Rabine. Cette toile – ou une dont le sujet est analogue – a été exposée à Londres, alors qu'elle avait fait scandale en U.R.S.S. lors de l'exposition de la Chaussée des Enthousiastes¹⁹. (18)

Les Occidentaux sont donc d'un grand soutien pour les artistes, ils légitiment leur démarche artistique en achetant leurs œuvres et les exposant et leur permettent aussi d'avoir des conditions de vie décentes en étant leurs principaux acheteurs. Mais la relation que les artistes entretiennent avec l'Occident n'est pas toujours simple.

¹⁸ DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, pp. 14-18.

¹⁹ « L'exposition à Londres de « l'Art non officiel de l'Union soviétique », organisée par l'Institut d'art contemporain, devait être inaugurée le 18 janvier 1977[...].

Un merveilleux catalogue avec de nombreuses reproductions en couleurs et en noir et blanc, était prévu. Sacha Gleser me le fit parvenir plus tard à Moscou. C'est ainsi que je pus constater que mon tableau avec les harengs et les morceaux de « Pravda », qui m'avait causé tant d'ennuis à la Chaussée des Enthousiastes, y figurait de même que « Le chien crevé », eau-forte de Plavinski, rejeté par le Gorkom. » RABINE O., *op. cit.*, p. 280

Chapitre 5 – Des difficultés dans le rapport à l’Occident

Les rapports entre les artistes et les Occidentaux peuvent se révéler complexes. Tout d’abord pour les Occidentaux, car bien qu’ils composent la majorité des acheteurs, il sont parfois confrontés à de grandes difficultés pour se procurer des toiles ou pour les faire sortir d’U.R.S.S. Mais aussi pour les artistes, car même si les étrangers achètent et exposent leurs œuvres, ils ne rencontrent pas nécessairement le succès et essuient les critiques de certains.

1. La difficulté de faire connaître l’art non officiel hors de ses frontières dans les années 1960 (Comment exporter les œuvres ? rencontrer les artistes ? les exposer ?)

Il est très difficile de faire sortir les œuvres d’Union Soviétique. Les toiles, auxquelles pourtant le régime n’accorde aucune valeur, sont taxées fortement à la douane. C’est une difficulté que rencontre le collectionneur étranger mais aussi celui qui veut organiser une exposition. Le conservateur du Musée de Grenoble, Maurice Besset, qui a organisé l’exposition « Huit peintres de Moscou », en témoigne :

[...] la réglementation paradoxale de l’exportation des œuvres d’art hors d’Union Soviétique, qui interdit ou soumet à des droits de douane exorbitants des œuvres auxquelles toute valeur artistique est déniée par ailleurs, a rendu très difficile la réalisation d’une telle exposition. Cela explique entre autres que les œuvres de grand format ne soient que peu représentées. Pour la même raison, des peintres n’ont pu être compris dans ce choix [...].¹

Il est cependant parfois possible de « convaincre » les autorités de laisser sortir les œuvres, comme l’explique Norton Dodge : « Heureusement, le besoin des Soviétiques en dollars, associé au savoir et à la persévérance d’Elena [Kornetchouk, ancienne élève et

¹ BESSET Maurice, *Huit peintres de Moscou*, catalogue de l’exposition, p. 5. Norton Dodge témoigne de la même difficulté à faire sortir des œuvres de grandes dimensions, voir DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, pp. 14-15.

collègue de Dodge, galeriste] eurent pour résultat qu'elle réussit à obtenir des autorisations pour exporter beaucoup de travaux douteux et non autorisés. »²

Les collectionneurs d'art russe non officiel ne sont pas les bienvenus en Union Soviétique. Tant que les autorités ne sont pas au courant de leurs activités, ils doivent être très prudents pour rencontrer les artistes. Le collectionneur Norton Dodge explique toutes les précautions qu'il prend pour rencontrer les artistes. Il se fait d'ailleurs aider par une Soviétique, l'historienne de l'art Tatiana Kolodzeï, qui lui a ouvert les portes de nombreux artistes non officiels. Une fois que les autorités savent qu'ils collectionnent de l'art non officiel, l'accès à l'U.R.S.S. leur est fermé. Dina Vierny raconte, comment après quelques voyages en Union Soviétique pendant lesquels elle a acheté des œuvres non officielles, on lui clairement signifié qu'elle ne pourrait y retourner³. Norton Dodge explique qu'il a dû compter sur des tiers pour continuer sa collection⁴.



Ame de Norton Dodge, 1978-79, Komar et Melamid (19)

² « Fortunately, the Soviet's need for dollars, combined with Elena's knowledge and persistence, resulted in her having many questionable and unapproved works released for export. », DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, p. 17.

³ Dans le documentaire de Ph. Pilard, elle raconte avoir été interrogée par le KGB au retour d'un de ses voyages en U.R.S.S. On l'aurait avertit qu'elle ne pourrait plus obtenir de visa. Elle n'essaya pas de le faire. Voir PILARD Ph., *op. cit.*

⁴ « [...] it seemed clear that the Soviet authorities would finally be aware, if they had not already been aware, of what I had been up to during the previous fifteen years. New ways needed to be found to acquire the art [...]. More and more, I depended on the help of others – Western friends and artists and collectors who emigrated from the Soviet Union, bringing art with them. », DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, pp. 14-15.



Tatiana Kolodzeï achète l'*Ame de Norton Dodge*, Moscou, 1979 (20)

Et s'il est difficile aux Occidentaux de se rendre en U.R.S.S., l'inverse l'est aussi. Les peintres ne peuvent pas se rendre en Occident car, comme tous les citoyens soviétiques, ils ne peuvent quasiment pas voyager hors des frontières de l'Union. En effet, les visas pour l'étranger sont rarement délivrés, or, celui à qui on a refusé un passeport sera considéré comme suspect selon la logique que, si on ne lui a pas délivré, c'est que les autorités se méfient, donc qu'il doit être suspect et dangereux. Demander à voyager à l'étranger c'est donc s'exposer à un refus qui signifiera une mise au ban de la société car les *refuzniki*, comme on appelle ceux à qui on a refusé le visa, perdent leur emploi et risquent d'être poursuivis pour parasitisme. Peu de gens s'hasardent donc à le faire. Dans le cas des artistes non officiels, s'ajoute un autre risque : celui de se voir refuser de rentrer en U.R.S.S. Les artistes ne voyagent donc pas, limitant donc leurs échanges avec l'étranger.⁵

En outre, malgré le grand nombre d'expositions qui ont lieu en Occident, il n'est pas facile d'exposer les artistes non officiels, particulièrement dans les grands musées occidentaux. Comme nous l'avons vu, il est difficile de se procurer des œuvres si celles-ci se trouvent en U.R.S.S. Mais c'est aussi une question de temps : organiser une telle exposition, faire venir les œuvres demande des délais de préparation que n'ont pas nécessairement les musées. De plus, il est difficile pour un grand musée d'exposer de l'art soviétique non officiel, en France du moins. En effet, depuis les années 1960, les échanges culturels font partie intégrante de la diplomatie et des expositions officielles sont là pour renforcer la coopération entre les deux Etats.⁶ Ces expositions sont déjà très complexes à organiser (notamment en raison de « négociations interminables quant à la nature des

⁵ Voir RABINE O., *op. cit.*, p. 240.

⁶ REY Marie-Pierre, *La tentation du rapprochement, France et URSS à l'heure de la détente*, pp. 178-183.

œuvres qui seront exposées »⁷). Dans un tel contexte, une exposition d'art non officiel dans un grand musée français ruinerait les efforts de la diplomatie.

Qu'en est-il pour les Etats-Unis ? Là non plus, on n'expose pas l'art non officiel pour des raisons pratiques : les délais de mise en œuvre sont trop longs pour les grands musées. Mais les musées sont aussi réticents parce cet art ne suscite pas un avis enthousiaste chez tous les critiques et historiens de l'art.⁸

2. L'accueil mitigé de l'art non officiel

En effet, les critiques d'art sont divisés sur l'appréciation de l'art non officiel. Il est tout d'abord régulièrement comparé à l'art occidental. On le rattache à des mouvements artistiques antérieurs connus des Occidentaux et on le juge en rapport. Ces comparaisons se font rarement en faveur des artistes non officiels. Or, ces comparaisons sont dans un certain sens injustes car les artistes soviétiques n'ont pas eu accès à l'art contemporain étranger, ou seulement par quelques reproductions. Ils n'ont donc pas pu adapter leurs propres recherches à ce qui s'est déjà fait. Ainsi, leur art est déconsidéré car pas assez novateur.⁹ Les artistes souffrent d'ailleurs de cet état de fait, comme l'exprime Oskar Rabine :

[...] je veux mentionner une question douloureuse pour de nombreux peintres en URSS.

Souvent, lorsqu'une de nos toiles parvient en l'Occident [sic], chacun essaye immédiatement d'y coller l'étiquette d'une tendance, parfois même le nom d'un peintre connu et sans s'attarder davantage à « comprendre » l'œuvre elle-même, déclare avec une certaine condescendance : « C'est du déjà vu, du déjà fait ! »¹⁰

⁷ REY Marie-Pierre, *op. cit.*, p. 193.

⁸ DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, p. 18.

⁹ «[...] when exhibitions of nonconformist art did begin to take place in the late 1970s, Western critics often linked the work to familiar European or American artists or art movements of which the Soviet artists generally had little or no knowledge. Such criticism often suggested that nonconformist art was derivative and dated, and, therefore, unlike dissident literature, of little interest or significance. » (« [...] quand les expositions d'art non conformiste commencèrent à avoir lieu à la fin des années 1970, les critiques occidentaux firent souvent des parallèles entre les travaux et des artistes ou des mouvements américains ou européens que les artistes soviétiques ne connaissaient pas ou peu. De telles critiques suggéraient souvent que l'art non conformiste était peu original et démodé, et donc, comme la littérature dissidente, de peu d'intérêt et de peu d'importance. »), DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Voir RABINE O., *op. cit.*, p. 232.

L'autre reproche qui leur est fait est de ne pas atteindre le talent de l'avant-garde russe du début du XXe siècle admirée et connue en Occident. S'ils s'attendaient à retrouver quelque chose de ce mouvement si novateur et si ambitieux, les amateurs peuvent là aussi éprouver une déception.¹¹ On peut voir une telle déception dans les propos du galeriste Jean Chauvelin, spécialisé dans l'art de l'avant-garde : « Quant aux peintres de l'avant-garde, j'en ai vu beaucoup mais aucun ne m'a intéressé. L'art des années 20 vivait sur un prodigieux élan, une foi, un espoir. Rien de comparable aujourd'hui. »¹² Mais là encore, ce reproche est injuste puisque les artistes soviétiques ont été coupés de ce pan de leur histoire de l'art et n'y ont que très peu accès.¹³ (Contrairement aux Occidentaux, familiers et fervents admirateurs de cet art encore dans les années 1970-1980, comme le prouve le grand nombre d'articles qui leur est consacré dans un magazine comme *Art Press International*¹⁴.)

Cette vision critique des Occidentaux sur l'art non officiel révèle la difficulté à analyser un art qui sort de leurs schémas stylistiques habituels, à penser cet art en soi, détaché de ce qu'ils connaissent de l'histoire de l'art. Paul Sjeklocha et Igor Mead en témoignent, puisqu'ils disent avoir rencontré ce problème lors de la composition de leur ouvrage : « Le travail d'un artiste non officiel [...] est souvent un étrange amalgame de styles difficile à envisager pour un Occidental. [...] En conséquence, trouvant difficile de leur attribuer des catégories esthétiques appropriées, nous avons regroupés les artistes selon leur degré d'adhésion au dogme officiel. »¹⁵

¹¹ «[...] many of the strictures on the quality of the work seem to be prompted by a comparison, conscious or unconscious, with that brilliant Russian pleiade of artists who contributed so much to modernism during the first quarter of this century. Disappointment then results from making excessive demands [...]. » (« [...] beaucoup des réserves sur la qualité des travaux semblent être suscitées par une comparaison, consciente ou inconsciente, avec cette brillante pléiade d'artistes russes qui ont tant contribué à l'art moderne durant le premier quart de ce siècle. La déception résulte alors d'attentes excessives [...]. »), SCAMMELL M., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, pp. IX-X.

¹² Jean Chauvelin interviewé par Liliane Touraine, Dossier « Paris-Moscou exposition alibi ? », *Art Press International*, n° 29, juin 1979, p. 9.

¹³ « [The artist's] scope has been narrowed by the state's removal of his heritage, the work of the modern Russian masters of the early twentieth century. His knowledge of current developments in international art is generally limited to reproductions and hearsay. » (« La marge [de l'artiste] a été réduite par la suppression de son héritage par l'Etat, les œuvres des maîtres russes modernes du début du XXe siècle. Sa connaissance des développements actuels de l'art international est généralement limitée aux reproductions et aux rumeurs. »), SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 119.

¹⁴ Sept articles de février 1973 à mai 1986 contre cinq articles pour les artistes non officiels.

¹⁵ «The unofficial artist's work, therefore, is often a strange amalgam of trends which is hard for the Westerner to envisage. [...] Thus, finding it difficult to assign proper aesthetics categories, we have grouped the artists primarily on a scale of decreasing adherence to the official dogma. », *Ibid.*

Ceci démontre que le regard d'un Occidental est troublé par cet art et qu'il lui faut peut-être adopter une posture moins critique, qui prenne en compte le contexte dans lequel il a vu le jour.

Les rapports entre les artistes et l'Occident sont donc compliqués par le fait qu'il est difficile de faire connaître et d'exposer l'art non officiel en Occident à la fois pour des raisons pratiques mais aussi pour des raisons de « censure » de la part du régime soviétique. En outre faire reconnaître l'art non officiel en Occident comme un art légitime, de qualité, qui a le droit d'être exposé pour ses qualités intrinsèques est aussi une tâche complexe.

Chapitre 6 – Des rapports ambigus, liés au contexte international

Le fait que les artistes ont un rapport avec des Occidentaux ne peut pas être pensé hors du contexte international de l'époque. Contexte dans lequel, un Soviétique qui rencontre des Occidentaux est suspect pour le côté soviétique, et contexte dans lequel l'art soviétique dissident est apprécié selon la situation internationale du côté occidental.

1. *L'accusation de servir la propagande occidentale*

Comme nous l'avons déjà évoqué, les artistes sont accusés de créer des œuvres antisoviétiques. Les autorités vont même jusqu'à considérer que les artistes sont à la solde des Occidentaux – et, en premier chef, de la C.I.A. – et qu'ils agissent dans le but de nuire à l'U.R.S.S. En effet, pour les autorités, les toiles des artistes non officiels ne représentent pas le monde soviétique tel qu'il devrait être représenté : pour eux, l'art non officiel ne fait que dénigrer la réalité soviétique en en présentant une vision sombre et lugubre. Et les autorités pensent que cette vision plaît aux étrangers qui les utilisent pour faire de la propagande antisoviétique.¹ De plus, n'aimant pas l'art non officiel, elles considèrent que c'est aussi le cas des étrangers qui se procureraient des œuvres pour mieux pouvoir critiquer l'art soviétique.²

La ministre de la Culture, Ekaterina Fourtseva, les attaque d'ailleurs directement lors du XXIII^e Congrès du Parti : « La propagande réactionnaire attaque sauvagement la culture socialiste [...] dans le but de diffamer les productions réalistes socialistes. Ce ne sont pas des attaques isolées mais une partie de l'offensive idéologique générale, qui est menée par les forces de l'impérialisme, au premier rang desquelles se trouvent les Etats-Unis d'Amérique [...]. »³ Les artistes non officiels feraient donc partie de l'offensive réactionnaire, qui en attaquant le réalisme socialiste, aurait en fait pour but d'attaquer l'Union Soviétique. Dans cette perspective, les artistes ne se contenteraient pas de faire de l'art, ils seraient animés d'une volonté politique et en ferait la propagande.

¹ Un article de *La Culture Soviétique* consacré à l'exposition d'Oskar Rabine à Londres en 1965 déclare en substance que « De vils spéculateurs bourgeois [l]'utilisaient aux fins de la propagande antisoviétique. », RABINE O., *op. cit.*, p. 137 ; voir aussi GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 108.

² Voir RABINE O., *op. cit.*, p. 108 : « Mes tableaux furent qualifiés de croûtes infâmes que la journaliste américaine voulait se procurer pour rabaïsser l'art soviétique à l'étranger. »

³ FOURTSEVA E., discours retranscrit, *Pravda*, 7 avril 1966, p.4. Cité par SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 202.

Fondamentalement, les artistes sont accusés d'être manipulés par la C.I.A. et surtout lors de l'organisation d'expositions non officielles. Notamment au moment où les artistes non officiels veulent organiser une exposition chez Natacha Kazarinova⁴ ou lors de l'exposition de la Chaussée des Enthousiastes :

On nous convoqua un par un pour nous faire entendre raison : ne comprenions-nous pas pourquoi tant d'étrangers étaient venus à notre exposition ? Et que par bêtise et par naïveté nous nous étions laissé manœuvrer par la CIA (qui ne fut toutefois jamais mentionnée nommément) ? Cette provocation devait cesser sur-le-champ.

[...] Gleser, toujours à nos côtés est conduit dans un autre bureau. On le menace de ne plus le publier. On le met en garde contre mon influence, car je suis téléguidé par on sait qui. On sait aussi qui organise les sabotages idéologiques et à qui ils profitent ! On connaît les responsables du tapage à propos de l'exposition dans la presse et les radios occidentales.⁵

Alexandre Glezer – car c'est de lui qu'il s'agit – dit avoir eu une conversation avec un membre du KGB qui se serait tenue en ces termes :

- Cette exposition est montée par la CIA !
- Je l'ai montée moi-même.
- C'est que, sans le savoir, vous devez être un instrument aux mains de la CIA.⁶

Les autorités croient estiment donc que les artistes œuvrent pour la C.I.A., soit de manière volontaire, soit de manière involontaire : là encore, ils seraient les jouets de la propagande antisoviétique. Rabine souligne l'absurdité de cette situation puisque sans la répression des autorités, l'Occident ne parlerait pas d'eux et il n'y aurait pas de scandale :

Si notre exposition s'était déroulée normalement, peut-être l'aurait-on mentionnée dans la presse écrite et audiovisuelle occidentale, mais elle n'aurait certainement pas eu ce retentissement dû aux brimades dont nous fûmes victimes.

⁴ Selon Rabine, la mère de Kazarinova est convoquée par le KGB : « Là, on lui raconta que sa fille et son gendre avaient été abusés par les peintres, qui eux-mêmes étaient peut-être abusés par d'autres (qui, « d'autres » ? mystère) derrière qui se cachent les espions étrangers et plus particulièrement la CIA américaine. », RABINE O., *op. cit.*, p. 285.

⁵ RABINE O., *op. cit.*, pp. 135-136.

⁶ « « This exhibition is a put-up job by the CIA! », « I put it up myself, » I objected. « Then you must be a blind tool in the hands of the CIA, » he insisted. », GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. 110.

Nos autorités ne voulaient pas en convenir. Chaque fois que nous organisions une exposition, c'était réglé comme du papier à musique : on la fermait. Nous protestions. La presse et les radios étrangères en parlaient en long et en large. Chez nous, on évoquait le sabotage idéologique. Nous étions accusés d'être les instruments conscients ou involontaires de la CIA.⁷

Les témoignages de Rabine ou de Glezer n'accréditent pas la thèse d'un éventuel soutien de la C.I.A. Il est d'autant plus difficile de les voir engagés dans la propagande antisoviétique qu'un artiste comme Rabine clame son désintérêt pour la politique. Mais il est vrai que du point de vue des autorités, le simple fait qu'ils fréquentent des étrangers, ce qui est rare pour des Soviétiques qui ont été élevés dans l'idée que les étrangers sont des espions⁸, est le signe d'un dangereux cosmopolitisme.

2. Un art dont la valeur est tributaire du contexte international

La relation qu'entretiennent les Occidentaux avec l'art et les artistes non officiels dépend pour beaucoup du contexte politique international. Mais cette relation est loin d'être simple.

Ainsi, les artistes sont invités par les diplomaties étrangères à Moscou en fonction du contexte international. Quand les relations internationales sont tendues, les artistes cessent de recevoir des invitations pour ne pas froisser les autorités soviétiques⁹. De même, les invitations cessent quand, par leur existence même, elles risquent de nuire aux relations internationales : notamment dans le cas évoqué par Rabine où une invitation chez un diplomate américain a été suivie d'un article indigné dans la presse soviétique.¹⁰

⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁸ « D'exposition en exposition, nous nous habituons peu à peu à voir des étrangers. Ce n'était pas facile, car dès notre enfance, on nous avait appris qu'ils étaient tous des espions et qu'en frayant avec eux les soviétiques risquaient fort de se trouver sur le ban des accusés. », RABINE O., *op. cit.*, pp. 105-106.

⁹ Comme en témoigne Oskar Rabine : « Le plus drôle pour nous était d'observer l'influence des relations internationales sur les invitations que nous recevions. Dès que l'atmosphère s'alourdissait, le pourcentage de peintres et de poètes réprouvés présents aux réceptions baissait considérablement. En période de tension, les diplomates ne voulaient pas lancer de défis au gouvernement soviétique, si minimes fussent-ils. » RABINE O., *op. cit.*, p. 149.

¹⁰ « Je me souviens, par exemple, qu'un soir un diplomate américain avait convié quelques Russes dans son appartement privé à la projection du film « Docteur Jivago ». On nous invitait assez souvent à des séances de cinéma et généralement, cela ne donnait lieu à aucune réaction. Cette fois-ci, un violent article parut dans notre presse accusant les diplomates et plus particulièrement les Américains d'enfreindre les usages diplomatiques en montrant des films étrangers aux Soviétiques. Eh bien, pendant quelques temps, les invitations avaient complètement cessé. » *Ibid.*

L'intérêt que portent les diplomates étrangers, et plus précisément les Occidentaux, à l'art non officiel varie selon les exigences de la politique internationale. (On peut en outre noter que la répression du régime dépend elle aussi des relations internationales : la répression s'accroît quand l'U.R.S.S. durcit sa politique étrangère – au moment de la crise hongroise en 1956¹¹ et au début des années 1980¹².)

Etant donné que les relations internationales influent sur les rapports entre les Occidentaux et les artistes, on est aussi amené à se demander en quelle mesure le contexte politique *favorise-t-il* l'intérêt porté à cet art... En effet, n'existe-t-il pas une tendance à apprécier l'art non officiel, justement parce qu'il est « non officiel », à lui donner une valeur parce qu'il est réprimé en U.R.S.S. ?

La réponse à cette question est complexe. Il semblerait que cet art a nécessairement une dimension politique ou compassionnelle dans le contexte d'un monde bipolaire, que les artistes le veuillent ou non. Or, il est légitime de se demander si cet arrière plan politique ne fausse pas le regard porté sur cet art et partant, la valeur esthétique et marchande qu'on lui attribue¹³. Il y a un risque de surévaluer cet art en raison des persécutions que subissent les artistes alors que, comme le dit le galeriste Jean Chauvelin, « il ne suffit pas d'être « dissident », comme on dit aujourd'hui, pour être créateur ».¹⁴ Il est cependant difficile d'évaluer ce phénomène. On peut toutefois noter quelques preuves d'un intérêt « politique » ou « compassionnel » : Norton Dodge s'arrête de collectionner l'art non officiel au moment où la répression cesse¹⁵. Plus significatif peut-être, le magazine *Encounter*, qui fait partie du Congrès pour la Liberté de la Culture, organisme

¹¹ SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 72.

¹² « [...] le pouvoir durcissait sa position envers les contestataires de tous les bords. C'était à prévoir, car les relations internationales avaient déjà commencé à se détériorer, avant même l'invasion de l'Afghanistan par les troupes soviétiques, les jeux olympiques de 1980, dont nous attendions tant et qui furent si décevants, et enfin les événements en Pologne... Déjà, un grand nombre de gens, ceux que je connaissais et des nouveaux venus, étaient en prison, avaient émigré ou cherchaient à le faire, souvent sans succès. Il y avait de plus en plus d'artistes parmi les candidats à l'émigration. » RABINE O., *op. cit.*, p. 350.

¹³ « In a sense they thus act as a safety valve, but this phenomenon is highly unsatisfactory in other ways, for it tends to cast an unnatural, political shadow over the whole activity of unofficial painting and introduces an element of deplorable artificiality into the business of showing and appreciating, buying and selling pictures. » SCAMMELL M., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. VIII.

¹⁴ Jean Chauvelin interviewé par Liliane Touraine, Dossier « Paris-Moscou exposition alibi ? », *Art Press International*, n° 29, juin 1979, p. 9.

¹⁵ « The collection has remained focused on nonconformist art produced in the Soviet Union during the post-Stalinist years of repression. [...] As fear of KGB reprisals faded in 1987 and 1988, market influences increased. It seemed to us, therefore, that 1986 should be the terminal year of the collection. » DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, p. 8.

anticommuniste ayant – notamment – pour but de promouvoir la dissidence¹⁶, retranscrit la diatribe de Khrouchtchev contre les artistes « formalistes » à l'exposition du Manège¹⁷. Stephen Spender¹⁸, le directeur du magazine de 1953 à 1967 (il démissionne après que ce soit révélé le financement du magazine par la C.I.A.¹⁹), créera notamment avec Michael Scammell²⁰ (et d'autres collaborateurs) « The Writers & Scholars Educational Trust », association de lutte contre la censure et de promotion de la liberté d'expression, qui organisera l'exposition des artistes non officiels de Londres de 1977 et lancera l'idée d'y associer un livre²¹.

Le soutien que reçoivent les artistes non officiels vient donc pour une part de personnes qui défendent et encouragent la dissidence. Il y a donc *une forme* de soutien aux artistes non officiels soviétiques qui est organisé dans des associations dont le but, dans un monde bipolaire, est certainement politique. Néanmoins, il faut être prudent en ce domaine car même Michael Scammell tient des propos nuancés à l'égard de l'art non officiel, refusant de juger de la qualité de cet art en fonction de la situation que les artistes connaissent en Union Soviétique et demandant qu'on le critique en fonction de critères esthétiques²².

¹⁶ Pour plus de renseignements sur le Congrès pour la liberté de la Culture voir notamment GREMION Pierre, *Intelligence de l'anticommunisme : le congrès pour la liberté de la culture à Paris : 1950-1975*.

¹⁷ Voir *Encounter* (London), April, 1963, pp. 102-103. Cité par SJEKLOCHA P., MEAD I., *op. cit.*, p. 94.

¹⁸ Stephen Spender (1909-1995) est un poète, critique et journaliste anglais. Pendant ses études, il est proche des représentants de la poésie « nouvelle » à orientation communiste. Il sera membre du parti quelques semaines. Pendant la Guerre d'Espagne, il s'engage aux côtés des républicains. « Quand il découvre les ingérences de la C.I.A. dans *Encounter*, honoré par d'éminentes collaborations, il démissionne [...] de son poste de directeur du périodique. » BONNEROT Louis, article « Stephen Spender (1909-1995) », *Encyclopedia Universalis*.

¹⁹ Voir « Stephen Spender quits *Encounter* », *The New York Times*, 8 mai 1967, p. 1.

²⁰ Auteur de l'introduction du livre de I. Golomchtok et A. Glezer, *Unofficial Art from the Soviet Union*, et de l'article « Art as politics and politics in art » du livre de A. Rosenfeld, N. Dodge (éditeurs), *From Gulag to Glasnost : nonconformist art in the Soviet Union*.

²¹ GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *Unofficial Art from the Soviet Union*. L'introduction du livre est de Michael Scammell, dans laquelle il explique : « the idea of producing this book (and mounting an exhibition) sprang from a desire to reduce the larger isolation. The Writers & Scholars Educational Trust, which has been responsible for compiling them both, is devoted to the study of censorship and of problems concerned with freedom of expression. » SCAMMELL M., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. VIII.

²² «It would be wrong, for instance, to exploit the human and political emotions aroused by contemplation of their difficult situation as an alibi for the quality of their work. They themselves, I think, would not want to be shielded from the rigours of an appreciation and criticism based on the same standards as applied elsewhere. This is not to go to the opposite extreme of maintaining that all their art is apolitical, that the artists are not involved in the society around them. Their art spans a very wide diapason and the artists range from the socially committed to the almost wholly other-worldly and disengaged. But there is a sense in which in all art has a political dimension and no one would wish to assert that these artists are totally detached from everyday reality. What one can assert, however, is that their vision of the world is an artistic vision, possessing the same validity (subject to the vagaries of individual talent) as the artistic vision of any other time and place. And it is as wrong to deny this validity and distort it into a crude political message for hostile

De manière complexe, nous l'avons vu, la Guerre Froide n'est pas sans influence sur les relations entre l'art non officiel et les Occidentaux. Soit qu'on accuse les artistes d'être antisoviétiques et, par conséquent, d'être partisans de l'adversaire et soutenus par la C.I.A., soit que les Occidentaux soutiennent effectivement l'art non officiel à des fins politiques ou compassionnelles et pas uniquement esthétiques, dans le but d'encourager des artistes dont les conditions de vie suscitent la pitié ou de démontrer que l'Etat soviétique est oppressif.

reasons as it is misguided (if understandable) to overpraise it for reasons of solidarity. » SCAMMEL M., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, p. VIII.

Chapitre 7 – L’émigration

Quittant une Union Soviétique qui ne les reconnaît pas, c’est en Occident qu’un grand nombre d’artistes non officiels trouvent refuge et s’installent pour pouvoir créer librement.

1. Des artistes contraints à l’émigration

En effet, au cours des années 1970-1980, de nombreux artistes non officiels partent d’Union soviétique. Il est difficile de parler d’un véritable choix de partir car l’émigration est souvent forcée : soit que les conditions de vie de l’artiste deviennent insupportables dans son propre pays, soit qu’il soit privé de sa nationalité.

Ernst Neizvestni (1976), Alexandre Glezer, Lydia Masterkova (1975), Vassili Sitnikov, Edouard Zélénine (1975), Victor Koulbak (1975) entre autres sont dans le premier cas.¹ Oskar Rabine dans le second. Le cas d’Oskar Rabine est intéressant car il montre la volonté des autorités de se débarrasser d’un personnage gênant, dont l’influence est trop grande parmi les peintres. Rabine ne veut pas émigrer.² Mais on l’incite à le faire : l’OVIR³ propose de faciliter ses démarches pour faire un voyage touristique en Occident. Alors que Rabine commence les démarches, son fils Alexandre et lui-même reçoivent des invitations à venir en Israël (ces invitations sont nécessaires à l’obtention d’un visa et permettent d’immigrer). Le fait étonnant est que lui-même n’avait jamais demandé une invitation. La demande de voyage touristique est refusée. L’OVIR lui suggère d’émigrer via Israël. « Je me rendais compte que tout était orchestré. Les poursuites pour *touneyadstvo* [...], les invitations d’Israël et enfin la franche proposition d’émigrer »,⁴ déclare Oskar Rabine. Finalement des visas touristiques leurs seront délivrés à lui, sa femme et son fils. Ils partent pour la France en janvier 1978.⁵ Rabine est déchu de sa nationalité soviétique six mois plus tard :

¹ « en 1976, [...] Neizvestni, en butte à des tracasseries et à des persécutions constantes, réussit à émigrer. » RABINE O., *op. cit.*, p. 111 ; « Le KGB convoqua [Alexandre Glezer], le chapitra, le menaça. On le priva de son travail. Sa femme fut renvoyée du sien. Finalement, on lui mit le marché en main : la prison ou l’exil. » RABINE O., *op. cit.*, p. 128-129.

² « Je ne voulais pas émigrer, je l’ai déjà dit. » RABINE O., *op. cit.*, p. 243.

³ « OVIR » : « Office chargé de la délivrance des visas et de l’enregistrement des étrangers. Les citoyens soviétiques désirant se rendre à l’étranger devaient déposer leurs demandes à l’OVIR seul habilité à délivrer des visas de sortie. » RABINE O., *op. cit.*, note de bas de page, p. 223.

⁴ RABINE O., *op. cit.*, p. 316.

⁵ RABINE O., *op. cit.*, pp. 313-331.

Le 22 juin 1978, au soir, je reçus un coup de téléphone du Consulat d'URSS. Il fallait que je vienne le lendemain matin. [...]

On me demanda mon passeport à l'entrée et le Consul me reçut dans son somptueux bureau. Solennellement, il me donna lecture du décret du Présidium du Soviet suprême me privant de la nationalité soviétique pour mon activité « qui déshonore le nom de citoyen soviétique ».⁶

Les cas de privations de nationalité soviétique ne sont pas rares, qu'ils aient ou pas le même motif. Igor Chelkovski est aussi privé de sa nationalité en 1986, dix ans après avoir émigré, certainement pour la même raison que Rabine car il est l'un des rédacteurs en chef de la revue de l'art non officiel en exil, *A-Ya*. Quant à Oleg Tselkov, il doit lui renoncer à la nationalité soviétique pour pouvoir émigrer⁷. Sans nationalité soviétique, l'émigration devient définitive, sans possibilité de retour.

D'autres ainsi choisissent d'émigrer volontairement. Comme de nombreux Soviétiques à partir de 1968, ils utilisent au départ la filière d'Israël - seule possibilité d'émigrer alors⁸. Ils doivent pour cela prouver une ascendance juive ou leur lien avec une personne d'ascendance juive (mariage). Par la suite, la situation évolue et les artistes n'ont plus à recourir à cette méthode : « Plus tard, les autorités, tenant sans doute à se débarrasser des artistes par trop turbulents, accordèrent des visas de sortie, même aux non-juifs. »⁹

Beaucoup émigrent à partir du milieu des années 1970, soit juste après l'exposition des bulldozers. Entre autres : en 1974, Henry Khoudiakov, Vagrich Bakhtchanian partent d'U.R.S.S.; en 1975, c'est au tour de Lydia Masterkova, de Victor Koulbak, d'Edouard Zélénine, de Yakov Vinkovetsky, d'Oleg Liagatchev ; en 1976, d'Ernst Neizvestni, de Mikhail Koulov, d'Igor Chelkovski ; en 1977, d'Alexandre Glezer, d'Igor Zakharov-Ross, d'Alexandre Leonov, de Youri Jarkikh ; en 1978, de Mikhail Roguinski, de Rabine, d'Anatoly Poutiline ; en 1979, de Gregory Kapelian ; en 1980, de Valéry et Rimma

⁶ RABINE O., *op. cit.*, p. 348.

⁷ RABINE O., *op. cit.*, p. 314.

⁸ « L'émigration vers Israël, très faible depuis 1948, interdite en 1967-1968, reprit ensuite [...] : de 1968 à 1985, plus de 250 000 personnes obtinrent un visa de sortie », LARAN Michel, VAN REGEMORTER Jean-Louis, *op.cit.*, p. 321.

⁹ RABINE O., *op. cit.*, p. 242.

Guerlovine, de Michael Tchernichov ; en 1990, d'Oleg Vassiliev ; en 1991, d'Eric Boulatov...

Alexandre Glezer et Igor Golomchtok expliquent que l'émigration est due aux mesures répressives que continuent à développer les autorités après l'exposition des bulldozers et qui rendent la vie impossible aux artistes, les forçant à émigrer.¹⁰

2. Les pays d'immigration choisis par les artistes

Quels sont les pays de destination des artistes ?

Nous avons parlé de la possibilité, unique pendant un temps, d'immigrer en Israël. Si les migrants – en particulier les artistes – l'utilisent pour sortir des frontières de l'Union Soviétique, il est rare qu'ils y demeurent et s'y installent. Israël est plutôt un passage, une première étape vers l'Occident, comme l'illustre le parcours des deux artistes Vitaly Komar et Alexandre Melamid qui émigrent vers Israël en 1977, puis aux Etats-Unis en 1978. « Si les premiers émigrants, souvent pratiquants, se fixèrent presque tous en Israël, la vague suivante préféra souvent s'établir aux Etats-Unis ou en Europe : plutôt qu'un retour aux sources, les intellectuels recherchaient un climat de libre recherche [...]. »¹¹ (On peut cependant noter les exceptions à la règle que sont les artistes Josef Yakerson, Efim Ladyjenski, Mikhail Grobman qui resteront en Israël.¹²)

Si certains artistes choisissent des destinations comme l'Italie (Mikhail Koulakov), Malte (Victor Koulbak), la R.F.A. (Igor Zakharov-Ross)... la majorité des artistes immigrent vers les grandes métropoles de la culture contemporaine.

¹⁰ « Direct suppression using the KGB, the police and finally bulldozers has not worked. Undoubtedly other methods will be tried, up to and including measures designed to force the nonconformists to emigrate. In the last year and a half alone Ernst Neizvestny, Lydia Masterkova, Vasili Sitnikov, Edward Zelenin and Victor Kulbak, to name only the best known, have left the USSR. » GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et *op. cit.*, p. 120 ; « [The Soviet régime] possesses an arsenal of weapons with which to render impossible the life of an artist who does not submit to ideological prescription.

This explain the fact that in recent years artists have also begun to emigrate from the Soviet Union, along with the writers, academics and intellectuals who constitute the biggest exodus from the country since 1920. They are leaving a country which impales them on the dilemma of either serving an alien ideology or leading a semi-clandestine existence with the constant threat of a trial. There are too many to name them all, but they include L. Zbarsky, Oleg Kudryashov, Y. Krasny, L. Shteinmets, Mikhail Shemyakin, Vasili Sitnikov, Lydia Masterkova, Edward Zelenin, Victor Kulbak, Ernst Neizvestny. With each year the list is growing longer. But alas, totalitarian régimes have never been concerned at the loss of creative talents from their countries. On the contrary, it makes those countries easier to govern. » GOLOMCHTOK I., in GOLOMCHTOK I. et GLEZER A., *op. cit.*, pp. 105-106.

¹¹ LARAN Michel, VAN REGEMORTER Jean-Louis, *op.cit.*, p. 321.

¹² DODGE Norton T., « Notes on collecting nonconformist Soviet art », *op. cit.*, p. 16.

L'immigration se fait évidemment pour une part en direction de la France. Paris, en tant que « capitale des arts »¹³, est une destination prisée : Edouard Zélénine, Igor Chelkovski, Oleg Liagatchev, Vladimir Yankilevski, Eric Boulatov, Mikhaïl Roguinski, Alexandre Leonov, Youri Jarkikh, Anatoly Poutiline, Serge Essaïan, Lydia Masterkova, Oskar Rabine, sa femme Valentina Kropivnitzkaïa et leur fils Alexandre Rabine... choisissent d'y vivre. C'est donc un grand nombre de membres de la diaspora artistique non officielle qui s'y installe. Oskar Rabine dit d'ailleurs à ce propos : « Il existe déjà à Paris un milieu d'artistes soviétiques émigrés qui font partie de la fine fleur de l'intelligentsia chassée de l'URSS. »¹⁴

Mais beaucoup immigrèrent aussi aux États-Unis : Rimma et Valéry Guerlovine, Alexandre Kossolapov, Vagritch Bakhtchanian, Leonid Sokov, Victor Toupitsyne, Yakov Vinkovetsky, Gregory Kapelian, Oleg Vassiliev, Michael Tchernichov, Henry Khoudiakov, Vagritch Bakhtchanian... Si ces artistes choisissent cette destination, c'est certainement entre autres raisons parce que la capitale culturelle des États-Unis, New York, s'est progressivement affirmée au cours des années 1950 et 1960 comme capitale mondiale des arts au détriment de Paris¹⁵. « A la fin des années 60, la situation de 1945 était donc entièrement inversée. New York était maintenant reconnu par Paris comme un foyer de création artistique [...]. »¹⁶ Paris a perdu de son prestige et New York a gagné la reconnaissance internationale au plan artistique. Il semble donc logique que de jeunes artistes se sentent plus attirés vers la capitale montante que vers Paris qui jouit d'une image rétrograde et provinciale¹⁷. Il en va d'ailleurs de même pour les jeunes artistes français qui ne peuvent plus compter sans New York : « La seule solution pour les artistes français qui souhaitaient se maintenir sur la scène internationale était d'émigrer aux États-Unis. »¹⁸

Une fois installés dans leur nouveau pays, les artistes vont devoir s'adapter, se faire une place, et tenter d'être reconnus par le marché de l'art. Pour certains, la majorité, cela signifiera tourner la page de l'Union Soviétique qui n'a pas voulu d'eux.

¹³ Voir notamment WILSON Sarah, DE CHASSEY Eric, FABRE Gladys... (et al.), *Paris, capitale des arts 1960-1968*, 2002

¹⁴ RABINE O., *op. cit.*, p. 352.

¹⁵ Voir notamment GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, 1988

¹⁶ DE CHASSEY Eric, « Paris-New York : rivalités et dénégations », in WILSON Sarah, DE CHASSEY Eric, FABRE Gladys... (et al.), *op. cit.*, p. 350

¹⁷ « Alors que les expositions consacrées aux artistes américains se multipliaient à Paris, les artistes français éprouvaient de grandes difficultés à exposer leurs œuvres aux États-Unis. D'emblée, leur art était considéré comme « provincial » : trop français. Un préjugé qu'il faut encore surmonter. » *Ibid.*, p. 350

¹⁸ *Ibid.*, p. 348

3. *Un pays sans artistes*

Il est difficile de dire, comme le faisait Alexandre Glezer en 1977 : « assurément, la grande majorité des artistes ne partira pas ».¹⁹

La liste des artistes émigrés que nous proposons n'est pas exhaustive mais déjà, la proportion de ceux qui émigrent est impressionnante au vu de la taille de la « communauté » non officielle rencontrée dans nos lectures. Il est vrai que certains vont pourtant rester en U.R.S.S. comme Ivan Tchouikov, Elie Bilioutine, Andreï Monastyrsky, Anatoly Zverev, Vladimir Nemoukhine, Boris Svechnikov, Vladimir Weisberg, Dimitri Krasnopevtsev... Il n'est donc pas aisé de dire si, *quantitativement*, la majorité des artistes a quitté l'Union Soviétique²⁰.

Malgré cette absence de données sûres à propos du nombre d'artistes émigrés, il est probable qu'une majorité *qualitative* d'artistes ce soient exilés, nous entendons par là qu'il y ait eu une émigration des artistes de talent ou d'artistes déjà reconnus. Ce qui confirmerait cette idée sont les propos que tient Elena Louguine, du ministère russe de la Culture, lors d'une visite qu'elle rend en 1990 à l'artiste Igor Chelkovski, qui vit en France.

Elena Louguine : La seule solution consiste non plus à interdire, mais à créer un milieu artistique normal, encore inexistant à Moscou. Il faut donc associer Moscou à l'activité artistique mondiale. On devrait organiser des expositions normales à Moscou. Il est ridicule que les artistes réputés à l'Ouest n'aient pas eu leur exposition à Moscou... Boulatov par exemple.

Igor Chelkovski : La question est la suivante : que font les peintres aujourd'hui ? Ils ont acquis la liberté à Moscou.

Elena Louguine : Ils l'utilisent surtout cette liberté pour partir.

Igor Chelkovski : Pas tous tout de même...

Elena Louguine : Presque tous... Ils reviennent passer un ou deux mois pour voir leurs proches et les emmener. Le travail ne se fait plus à Moscou désormais. Même les plus jeunes partent. [...]²¹

¹⁹ « [...] undoubtedly the vast majority of artists will not leave [...] » GLEZER A., in GOLOMCHTOK I. et *op. cit.*, p. 120.

²⁰ Hélène Semenoff-Tian-Chiansky a estimé que sur une totalité de 393 artistes non officiels 151 avaient émigré. L'émigration n'est donc pas majoritaire en nombre. Ce tableau nous semble cependant discutable car il n'est pas daté et beaucoup d'artistes émigrent à la pérestroïka. Voir SEMENOFF-TIAN-CHIANSKY H., « Tableau 7 : Age des artistes non conformistes », *op. cit.*, p. 256

²¹ PILARD Ph., entretien filmé entre Elena Louguine du ministère de la Culture et l'artiste Igor Chelkovski, *op. cit.*

Les artistes soviétiques, chassés de leur pays par les autorités ou par la répression qu'ils subissaient, ont trouvé refuge en Occident surtout à partir des années 1970 et jusqu'à la pérestroïka (comme le démontrent les propos d'E. Louguine). Ils ont tenté d'y faire leur carrière, avec plus ou moins de succès. Pour la plupart d'entre eux, comme l'illustre cet échange entre Louguine et Chelkovski, la page de l'U.R.S.S. est tournée et ils ont construit une nouvelle vie ailleurs, là où le marché de l'art et la vie artistique leur sont plus favorables.

La relation entre les artistes non officiels et l'Occident est un mélange d'enthousiasme, de soutien, d'incompréhension... L'Occident aura aidé les artistes (en achetant leurs toiles en les rendant publiques) dans les limites d'un contexte diplomatique particulièrement sensible. Il leur fournira un pays d'accueil, laissant le marché de l'art trancher la question de la valeur de l'art soviétique non officiel, susceptible de tant de controverses dans un contexte de Guerre Froide.

Partie 3

-

La revue *A-Ya* : une illustration de la vie artistique soviétique non officielle en exil

Chapitre 8 – A-Ya : une revue internationale dont le but est de faire connaître les artistes russes non officiels

La revue *A-Ya* est la revue de l'art russe non-officiel, fondée par Igor Chelkovski, artiste soviétique vivant en France, dans le but, comme il le dit lui-même, de « faire connaître ces peintres dans les pays occidentaux »¹. Elle paraîtra de 1979 à 1986.

1. A-Ya de « A à Z » : présentation de la revue et fréquence de parution.

La revue *A-YA* (« *A-Я* » en cyrillique) est une revue au format A4, de soixante pages, imprimée sur papier glacé, avec une couverture en couleur, composée d'articles et de reproductions d'œuvres. Son titre signifie littéralement « A-Z », « A » étant la première lettre de l'alphabet cyrillique et « Я » la dernière et l'on peut supposer que c'est parce qu'elle a l'ambition de nous présenter toute la palette des artistes non officiels. C'est une revue semestrielle dont le premier numéro paraît en 1979 et le dernier en 1986. En fait, elle sera une revue annuelle, car même si elle conserve le qualificatif de « semestriel », on constate que ne paraîtront que sept numéros : le numéro 1 en 1979, le numéro 2 en 1980, le numéro 3 en 1981, le numéro 4 en 1982, le numéro 5 en 1983, le numéro 6 en 1984, le numéro 7 en 1986. L'année 1985 est une année particulière. Il ne paraîtra pas d'*A-YA* « *Revue de l'art russe non-officiel* » mais un *A-YA* « *Littérature russe contemporaine* ». Ce sera l'unique numéro de cette série. Cette incursion dans le domaine de la littérature témoigne de la volonté d'ouverture à d'autres formes d'art dissident de la part des auteurs de la revue. Elle témoigne aussi de la proximité de ces artistes ou de la diversité de leurs pratiques (Ilya Kabakov, Viatcheslav Syssoiev et Dimitri Prigov, qui sont des artistes plasticiens, y participent en tant qu'auteurs).

Malheureusement, le nombre d'exemplaires tirés ne figure sur aucun des numéros de la revue ce qui nous empêche de bien mesurer l'écho que souhaitaient avoir – et qu'ont eu – les créateurs de la revue.

La revue cesse de paraître en 1986. Tout d'abord parce que l'année 1986 correspond à l'amorce de la pérestroïka.

¹ PILARD Philippe, *Pasmatri ! Regards sur la peinture russe contemporaine*, entretien avec Igor Chelkovski, juillet 1991.

Mikhaïl Gorbatchev a offert la libéralisation de l'art en gage de sa volonté de réformes. Il l'offrait à l'Occident certes, mais aussi à tous ceux qui, en URSS, ne se contentaient plus des créations et discours officiels. A partir de 1986, des œuvres, jusque-là interdites, ont donc été autorisées, dans la littérature et la peinture, au cinéma et au théâtre. C'était – il est vrai – plus facile que de remettre à flots une économie saccagée ! Mais ces (ré)-apparitions ont encouragé une dynamique sociale qui a vite dépassé les autorités. Celles-ci n'avaient en effet pas pleinement réalisé que, pendant les années de stagnation, de nombreux Soviétiques avaient mûri et évolué, grâce à des influences intellectuelles parallèles.²

Les artistes, pouvant s'exprimer librement sans être réprimés, n'ont plus véritablement besoin de la revue pour se faire connaître.

2. Une revue à caractère international.

Le caractère international de la revue est donné par le fait que la revue est en trois langues : anglais, russe, français. Comme le proclame un des slogans qui figure sur les couvertures de la revue, *A-Ya* est présente à Paris, New-York et Moscou. Ne disposant que d'une unique édition, la revue se devait d'être accessible dans les trois langues. Le texte, à l'intérieur de la revue, est en version bilingue russe-anglais. Le nom du traducteur est parfois mentionné au bas de l'article (c'est souvent celui de Jamey Gambrell). En l'absence d'une telle mention, on peut supposer que l'article a été écrit par son auteur dans les deux langues.

La version française est donnée à part, sur un fascicule indépendant de la revue. Ce fascicule, n'est pas, comme la revue, imprimé sur papier glacé. Il donne une traduction des principaux articles de la revue en indiquant la page de l'article dans la revue originale pour rendre la lecture plus simple. Quelques reproductions en noir et blanc sont présentées, qui sont, à quelques rares exceptions près, toujours différentes de celles présentées dans la revue. La rédaction de ce fascicule en français est assurée par Olga Makhroff et Maria Novikova³, puis par Maria Novikova seule⁴.

L'internationalisme d'*A-Ya* se traduit aussi par le fait qu'elle dispose de « représentants » dans tout le monde occidental. Leur but est clairement d'être des

² VAISSIE Cécile, « La multiplicité des cultures dans la Russie de la stagnation », in SIRINELLI Jean-François et SOUTOU Georges-Henri (dir.), *Culture et Guerre froide*, p. 80.

³ A partir du deuxième numéro, aucun nom ne figurant sur celui du premier numéro.

⁴ A partir du quatrième numéro.

« relais » de la revue puisqu'on donne leur nom, leur adresse, leur numéro de téléphone. Leur nombre, leurs adresses varient au cours des numéros. Ils sont au nombre de cinq la première fois qu'ils figurent dans la revue (en 1980) et leur nombre va jusqu'à sept (en 1981-1982). Il y aura eu des représentants aux Etats-Unis, en Italie, en Suisse, en Autriche, au Japon, en Israël, en Allemagne, en Angleterre. Ce sont soit des artistes (comme Alexandre Kossolapov pour les Etats-Unis, Mikhaïl Koulakov pour l'Italie ou Mikhaïl Grobman pour Israël), soit des historiens d'art (comme Igor Golomchtok pour l'Angleterre ou Boris Groys pour l'Allemagne), soit même une galerie (comme la Galerie d'Art EST-OUEST pour le Japon).

3. Une revue qui laisse la part belle à l'image

Comme il se doit dans une revue d'art, et particulièrement dans une revue qui a pour but de faire connaître un art et des artistes méconnus, l'iconographie occupe une place majeure. Il n'ya quasiment pas de pages sans une ou plusieurs images, que ce soit des reproductions d'œuvres ou des photographies des artistes. La couverture⁵ et la quatrième de couverture présentent toujours une œuvre en couleur. De nombreux travaux des artistes sont reproduits dans les pages de la revue, en couleur mais le plus souvent en noir et blanc.

⁵ Voir Annexes 1 à 8



Quatrième de couverture d'*A-Ya*

n°7, Adam et Eve de V. Syssoiev (1982), 1986 (21)

L'iconographie illustre ce qui est dit dans les articles, que ce soit les articles de critique d'art de la première rubrique « *Critique d'art à propos de l'art et des artistes* » qui souvent parle d'une tendance de l'art russe non-officiel et donc présente des œuvres de différents artistes représentatives de tel ou tel courant, les articles consacrés aux artistes non-officiels de la rubrique « *Dans l'atelier* », les articles consacrés aux artistes de l'avant-garde et même ceux consacrés au réalisme socialiste ! L'iconographie, comme il se doit dans un revue d'art, est toujours très présente, insérée dans le texte, dans la marge ou en pleine page.

La rubrique « *Galerie* » a spécialement pour but de faire connaître les artistes par le biais de la reproduction de leurs œuvres. Elle présente un ou plusieurs artistes par page, la majorité de l'espace des pages est consacrée aux reproductions de leurs travaux, ne donnant que de courtes informations biographiques.

La revue comporte aussi des photographies des rédacteurs ou de ceux à qui sont consacrés les articles. Quasiment chaque article comporte un portrait photo, légendé par

une courte biographie. Le premier numéro peut illustrer cette manière de faire. On trouve une photographie de Boris Groys et de brèves indications biographiques le concernant en marge de l'article de critique d'art⁶ dont il est l'auteur. Les articles « *Dans l'atelier* » sur les Guerlovine, Eric Boulatov, Serge Chablavine, Ivan Tchouikov, Léonid Sokov, Francisco Infante, comportent tous une photographie des artistes légendée par quelques indications biographiques.

⁶ « Boris Groys - was born in 1947 in Berlin. In 1970 he graduated from the University of Leningrad where he studied mathematical logic. Residing now in Moscow, he works in the field of philosophy of art and language. He is also active as an art and literary critic. », *A-Ya*, 1979, n°1, p. 3.

Chapitre 9 – Composition et sujets de la revue : les artistes non officiels, l'actualité artistique et leurs prédécesseurs

Tous les numéros de la revue sont composés sur le même modèle. La couverture comporte le titre et les trois « slogans » de la revue : « *Unofficial Russian Art Review* » ou « *Unofficial Russian Art Review* »¹, « *Contemporary Russian Art* » ou « *L'Art russe contemporain non officiel* », « *Paris, New-York, Moscou* », ainsi qu'une reproduction couleur de l'œuvre d'un des artistes non-officiels. L'œuvre présentée en couverture est celle d'un artiste dont on va parler plus en détails dans la revue² ou d'un artiste à qui on veut rendre hommage³, sauf pour le numéro 5, où l'on ne parle pas de l'artiste qui a créé l'œuvre reproduite (V. Bakhtchanian).



Première de couverture d'A-Ya n°7, 1986 (22)

¹ La faute d'orthographe (« Revue » au lieu de « Review ») est corrigée à partir du numéro 4.

² L'œuvre *Danger*, d'E. Boulatov avec un article en page 26 pour le n°1, *Слоган: « Сашок, ты чай будешь ? »*, (« Slogan : "Sachok, tu prendras du thé ?" ») de A. Kossolapov avec un article en page 32 pour le n°2, *Veste* de H. Khoudiakov avec un article en page 21 pour le n°4, le détail de deux tableaux de O. Tselkov avec un article en page 38 pour le n°6, reproductions de trois toiles de la série « *To freedom with a clear conscience* » de L. Lamm avec un article en page 29 pour n° 7.

³ Pour le troisième numéro de la revue, l'œuvre présentée en couverture (*Composition*) est celle de F. Semenov-Amoursky, décédé en 1980 et à qui on rend hommage en page 50.

En page 2, figurent les noms de ceux qui se nomment les éditeurs : Alexeï Alexeïev, Alexandre Kossolapov et Igor Chelkovski. On y trouve aussi l'adresse de la revue, qui est celle d'Igor Chelkovski, domicilié à la chapelle de la Villedieu à Elancourt (78310). A partir du deuxième numéro, on trouve aussi sur cette page les noms, adresses et numéros de téléphone des « représentants » du journal dans différents pays. A partir du numéro 3, apparaît un encart avec l'équipe éditoriale et donc les noms des collaborateurs du journal.

Figurent parfois en page 2 des photographies. Pour le premier numéro, c'est celle de l'exposition des bulldozers de 1974. A partir du deuxième numéro, les photographies sont celles d'expositions ayant eu lieu récemment : *Moscou (septembre 1975)*, *Bochum (février 1979)*, *Léningrad (novembre 1979)*, *Moscou (février 1979)* pour le deuxième numéro ; photographies et reproduction de l'affiche de l'exposition « Nouvelles tendances de l'art russe non officiel 1970-1980 » au Centre culturel de la Villedieu à Elancourt pour le troisième ; publicité pour une exposition sur l'art du samizdat organisée par Rimma et Valéry Guerlovine à partir du 24 février 1982, et dessous, un article de Kay Larson à propos de cette exposition pour le quatrième ; photographies de l'exposition « sauvage » des œuvres de Franck Bunts sur la place Rouge, à Moscou (septembre 1982) pour le cinquième ; début de l'article de Victor Toupitsyne⁴ pour le sixième ; reproduction en noir et blanc des six numéros précédents d'*A-Ya*, de trois jeux de 16 cartes postales d'*A-Ya*, du numéro d'*A-Ya* « Littérature russe contemporaine », de quatre livres des Editions A-Ya : *Comment être témoin ?* et *Mémoires d'un homme ennuyeux* de Vladimir Albrecht, *Les variantes de l'image* de L. Bekhtereva et *Stikhogrammy* de Dimitri Prigov pour le septième.

La page 2 du premier numéro est un peu particulière, puisque sont écrits les statuts de la revue,

La revue est composée quasiment toujours sur le même schéma. La première rubrique s'intitule « *Critique d'art à propos de l'art et des artistes* »⁵. Elle est écrite par un historien de l'art (B. Groys, I. Golomchtok) ou par des artistes (S. Gundlakh, V. Toupitsyne). Son intitulé disparaît pour les numéros 5 et 6, même si le contenu est de

⁴« Reflections at the main entrance » (« Réflexions au seuil d'une nouvelle période »), *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 2-4.

⁵ « Art critic about art and artists ».

même nature. Un intitulé différent est donné à celle du numéro 7 - « Processus créatif »⁶ - écrite par les artistes Valéry et Rimma Guerlovine, même si là aussi, le contenu demeure inchangé. Les différents auteurs reviennent dans ces pages sur les différentes tendances qui animent l'art soviétique non-officiel, rattachent les artistes à tel ou tel courant dont ils parlent. Ils inscrivent les artistes dans l'histoire de l'art.

La deuxième rubrique, dénommée « *Dans l'atelier* »⁷, est composée de plusieurs articles, chacun consacré à un artiste en particulier, retraçant son parcours, décrivant son art et l'analysant. Souvent, les articles sont écrits par les artistes : soit à propos d'un autre artiste (7 articles)⁸, soit à propos d'eux-mêmes (10 articles)⁹. Les autres articles sont écrits par des spécialistes (18)¹⁰ – historiens, critiques d'art, journalistes, chercheurs. Il y a quelques interviews – cinq au total dans cette rubrique (une de Mikhaïl Roguinski¹¹ et une de Youri Kuper¹², où celui qui mène l'interview reste anonyme, une entre V. Toupitsyne et

⁶ « Creative process ».

⁷ « In the studio ».

⁸ I. C. [très certainement Igor Chelkovski], « Leonid Sokov », *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 35-37 ; KAPELIAN Gregory, « Vagrigh Bakhchanian » (« Vagritch Bakhtchanian »), *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 13-16 ; S. C. [très certainement Sergueï Chablavine], « Oleg Vassiliev » (« Oleg Vassilyev »), *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 26-31 ; GUERLOVINE R. et V., « Toadstools » (« Les Amanites Tue-mouche »), *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 10-13 ; MONASTYRSKY A., « Igor Makarevich » (« Igor Makarevitch »), *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 31-34 ; KABAKOV Ilya, « Edward Gorokhovsky » (« Edouard Gorokhovsky »), *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 8-12 ; GUNDLAKH Sven « Konstantin Zvezdochetov » (« Constantin Zvezdotchetov »), *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 45-47.

⁹ Articles rédigés par les artistes à leur propos : « Ivan Chuikov » (« Ivan Tchouikov »), *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 12-15 ; « Rimma and Valery Gerlovin » (« Rimma and Valery Guerlovine »), *ibid.*, pp. 16-20 ; « Francisco Infante », *ibid.*, pp. 38-41 ; « Alexander Kosolapov » (« Alexandre Kossolapov »), *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 32-34 ; « Yakov Vinkovetsky » (texte de l'artiste), *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 25-30 ; « Mikhaïl Kulakov », *ibid.*, pp. 35-37 ; « Alexandr Ney » (« Alexandre Ney », introduction par A. Kosolapov et texte « About my work... » - « Au sujet de mon art » - de l'artiste), *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 18-24 ; « Michael Tchernishov » (« Michael Tchernichov »), *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 5-7 ; « Viktor Pivovarov », *ibid.*, pp. 18-23 ; « Ilya Kabakov », *ibid.*, pp. 24-33.

¹⁰ PATSYUKOV V., « Sergey Shablavin » (« Sergueï Chablavine »), *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 21-25 ; GROYS B., « Ilya Kabakov », *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 17-22 ; PATSYUKOV V., « Erik Bulatov, Edward Shteinberg » (« Eric Boulatov, Edouard Steinberg »), *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 14-19, COSTANTINI M., « Francisco Infante », *ibid.*, pp. 38-40 ; PATSYUKOV V., « Rostislav Lebedev », *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 13-16 ; PATSYUKOV V., « Ivan Chuikov » (« Ivan Tchouikov »), *ibid.*, pp. 26-31 ; TOUPITSYNE-MASTERKOVA Margarita, « Andreï Abramov », *ibid.*, pp. 32-35 ; MURINA E., « Vladimir Weisberg », *ibid.*, pp. 36-39 ; GAMBRELL Jamey « V. Komar, A. Mélamid », *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 7-13 ; BARABANOV Evgueni, « Alexandr Yolikov », *ibid.*, pp. 14-17 ; KRIVULINE Victor, « Youri Dychlenko », *ibid.*, pp. 36-39 ; PATSYUKOV V., « Boris Orlov », *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 13-17 ; GROYS Boris « Igor Zakharov-Ross », *ibid.*, pp. 34-37 ; BOSQUET Alain, « Oleg Tselkov », *ibid.*, pp. 38-39 ; GROYS Boris, « Ivan Chuikov » (« Ivan Tchouikov »), *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 13-17, ZINIK Zinovy, « V. Komar- A. Mélamid », *ibid.*, pp. 18-24 ; GROYS Boris, « Mikhaïl Shvartsman », *ibid.*, pp. 25-28, TOUPITSYNE-MASTERKOVA M., « Leonid Lamm », *ibid.*, pp. 29-34.

¹¹ *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 20-24.

¹² *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 17-20.

H. Khoudiakov¹³, un entretien entre Vadim Sidur et Karl Eimermacher¹⁴, un entretien entre B. Groys et E. Boulatov¹⁵).

La troisième rubrique - « *Racines de l'avant-garde* »¹⁶ pour le premier numéro et « Héritage »¹⁷ - pour les numéros suivants revient sur les artistes du passé que les artistes soviétiques non-officiels considèrent comme leurs prédécesseurs. Ce sont les artistes avant-gardistes du début du vingtième siècle : Kazimir Malévitch, Pavel Filonov, Vassili Tchekryguine, Mikhaïl Larionov, Mikhaïl Matiouchine et Elena Gouro, Alexandre Bogomazov. La revue présente soit des extraits de textes des artistes eux-mêmes¹⁸, soit des articles consacrés à la biographie et à l'œuvre d'un artiste¹⁹, ou même un article d'analyse d'œuvres par un historien d'art²⁰. Seul le numéro 5 ne présente pas un artiste de l'avant-garde sous la rubrique « Héritage ». Mais une série d'articles sur Malévitch²¹ par des artistes moscovites compose une rubrique qui n'existera que le temps de ce numéro « Réflexions d'artistes sur l'art »²².

La composition de la revue évolue en fonction des numéros, même si les trois principales rubriques dont nous avons parlé figurent presque dans tous²³. L'évolution se fait au fil de l'actualité de l'art soviétique non-officiel et des envies des rédacteurs.

¹³ *Ibid.*, pp. 21-25.

¹⁴ *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 46-52.

¹⁵ « Erik Bulatov » interviewé par B. Groys, *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 26-33.

¹⁶ « Roots of avant-garde ».

¹⁷ « Legacies ».

¹⁸ « *K. Malevich : concerning the subjective and the objective in art and generally (Diary A, 1922)* » (texte *Du subjectif et de l'objectif dans l'art ou en général* extrait du *Journal A (1922)* de Malévitch) in *A-Ya*, 1979, n°1, pp.42-43 ; « *Pavel Filonov. Autobiography.* » (extraits de l'autobiographie de Pavel Filonov) in *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 35-40 ; « *K. Malevich : to the innovators of the whole world* » (article de Malévitch de 1919 : « *Aux novateurs du monde entier* ») in *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 45-49 ; « *The letters of V. Chekrygin to M. Larionov* » (lettres de V. Tchekryguine à M. Larionov) in *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 40-43 ; « *Mikhail Matyushin* » (extrait du journal de M. Matiouchine : « *29 mai 1915. De la quatrième dimension.* ») in *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 48-55.

¹⁹ La revue *A-Ya* n°6 comporte un texte sur M. Matiouchine par C. CORE qui revient sur le parcours artistique et biographique du peintre, pp. 50-51 ; dans la revue *A-Ya* n°7 I. DYTCHENKO revient sur la vie d'A. Bogomazov et fait une « biographie par les dates » de l'artiste, uniquement en russe, pp. 46-51.

²⁰ GOLOMCHTOK I., « *The Malevich complex* » (« Le complexe "Malévitch" »), *A-YA*, 1981, n°3, pp. 41-44.

²¹ GROYS Boris, « Moscow artists on K. Malevich » (« Réflexions de peintres de Moscou sur K. Malévitch »), p. 25 ; BOULATOV Eric, « Malevich's Relationship to Space » (« Malévitch et l'espace »), p. 26 ; VASSILIEV Oleg, « Portrait of the Time » (« Portrait d'une époque »), p. 32 ; KABAKOV Ilya, « Not everyone will be taken into the Future » (« On n'emmènera pas tout le monde dans l'avenir »), p.34.

²² « Artists on art ».

²³ La revue *A-Ya* n°5 faisant exception, dans la forme tout du moins.

La rubrique « *Galerie* »²⁴ présente des artistes soviétiques non-officiels. Elle figure dans les trois premiers numéros. Beaucoup d'artistes sont présentés à chaque fois²⁵, la part belle est laissée aux reproductions des œuvres des artistes. On donne pour chacun de brèves indications biographiques. Son but, comme son nom l'indique, est de présenter des œuvres et des artistes non-officiels, ce qui nous donne, par là même, un état des lieux de cet art.

La rubrique « *Réalisme socialiste* » apparaît à partir du cinquième numéro, même si l'unique rubrique « *Histoire* » du deuxième numéro la préfigurait²⁶. Cette rubrique a pour but de dénoncer le réalisme socialiste, ses tenants, ses admirateurs. Dans le cinquième numéro, Andreï Siniavski y raconte sa confrontation avec une affiche du Parti Communiste lors d'un voyage en Italie. Sur cette affiche est reproduite la photographie *Lénine et Staline à Gorki* – qui est un photomontage – de Lénine et Staline assis côte à côte. On interroge aussi Siniavski sur les raisons de l'expansion du Parti Communiste en France et en Italie et ce, malgré les nombreux témoignages de dissidents. Il compare l'enthousiasme des Italiens en faveur du communisme à celui soulevé par Mussolini.²⁷ L'article suivant explique comment été fabriqué le photomontage présentant *Lénine et Staline à Gorki*.²⁸



Lénine et Staline à Gorki, 1922 (23)

²⁴ « Gallery ».

²⁵ Treize artistes sont présentés dans le premier, quatorze pour le second, cinq pour le troisième.

²⁶ « History », *A-Ya*, 1980, n°2, p. 50. Cette dernière, écrite par les artistes Komar et Mélamid, préfigure la rubrique « Réalisme socialiste » par son sujet « *Le rôle du ministère de la Guerre dans l'art soviétique* ».

²⁷ SINYAVSKY A., « *Meeting in Naples* » (« Rencontre à Naples »), *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 53-54.

²⁸ ANONYME, « *Artists at the service of the revolution* » (« Les artistes au service de la révolution »), *ibid.*, p. 55.

La rubrique « *Réalisme socialiste* » du sixième numéro est une diatribe d'un certain Peter Engel²⁹ contre deux collectionneurs allemands (le célèbre H. C. Peter Ludwig et Henri Nannen) souhaitant réhabiliter l'art réaliste socialiste, qui à leurs yeux, est un art de qualité et qui organisent des expositions itinérantes à cet effet³⁰. Enfin, celle du septième numéro a pour sujet l'Académie des Beaux-Arts de l'URSS.³¹ L'auteur revient sur l'histoire de sa création et sur sa fonction : « C'est à l'Académie des Beaux-Arts qu'est dévolu le rôle de régler et de contrôler la vie artistique dans toutes les républiques »³². Il y critique aussi les académiciens, qui, artistes ou théoriciens, ont parfois peu d'expérience dans leur domaine : « parmi la foule des académiciens, on [peut] rencontrer des artistes qui n'ont rien créé depuis des années, dont les tableaux sont rarement exposés [...]. Parmi les idéologues de l'Académie, par mi ces « théoriciens », on trouve en fait des gens qui n'ont jamais écrit un livre sur l'art [...] »³³. Il constate que l'Académie est dépendante du pouvoir et lui sert pour fournir un art aux masses (« [...] les fonctionnaires [...] comprennent aisément qu'il faut nourrir la masse de ce brouet clair et insipide préparé selon les recettes de l'Académie »³⁴).

Certaines rubriques ne sont présentes dans la revue épisodiquement, sans continuité. C'est le cas de la rubrique « *Exposition* » qui figure dans deux numéros d'*A-Ya*³⁵ : dans le deuxième numéro à propos d'une exposition de Malévitch à Dallas³⁶, dans le quatrième à propos de trois expositions récentes à Moscou³⁷. C'est aussi le cas de la rubrique « *Théâtre* » qui est présente dans la quatrième et la septième revue³⁸.

²⁹ Aucune information biographique n'est donnée à son sujet. Est-ce l'écrivain allemand né en 1940 ? Ce n'est qu'une supposition...

³⁰ ENGEL Peter, « Westerners on the wrong track : Reappraisal of Contemporary Soviet Art ? » (« Erreur occidentale : surestimation de l'art soviétique contemporain ? »), *A-Ya*, 1984, n°6, pp.56-58.

³¹ CORE C., « Jubilee reflections on the Academy of Arts » (« L'Académie des Beaux-Arts : réflexions d'anniversaire », *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 52-58.

³² *Ibid.*, fascicule en langue française, p. 14.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵ Elle figure dans trois numéros si l'on prend en compte la rubrique « Exposition » du cinquième numéro, mais qui, malgré son intitulé, placé au début de la revue, fait figure de première rubrique « Critique d'art à propos de l'art et des artistes ».

³⁶ FROST Matthew, « Exhibition », « *Malevich in Dallas : journey into non-objectivity* » (« Malévitch à Dallas : un voyage dans la non-objectivité »), *A-Ya*, 1980, n°2, p. 59.

³⁷ K. M. [Il est impossible d'identifier l'auteur dont on n'a que les initiales. Il pourrait s'agir de Komar et Melamid mais l'article est écrit au singulier], « Exposition », « *Toiles dans le style hyperconformiste* » (« *New trends – hyper-conformism* »), *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 58-59.

³⁸ *A-Ya*, 1982, n°4, p. 57 et *A-Ya*, 1986, n°7, p.59.

En outre, de nombreuses rubriques n'existent que pour un évènement ou un article précis. C'est le cas de la rubrique « *Regard sur le passé* » (texte de K. Kouzminsky sur le thème des bains publics en art), « *Cinéma* » (A. Kossolapov nous parle du film *Lénine à New-York*, réalisé par le groupe Kazimir Passion, à l'occasion de sa première projection le 7 novembre 1982), « *Performances* » (nouvelle forme de la rubrique « *Galerie* », nous montrant les performances de « Tolsty » (Vladimir Kotliarov) d'une part et de Natalia Abalakova et Anatoli Jigalov d'autre part)³⁹. Mais aussi de la rubrique « *Théorie* »⁴⁰, « *Essai* »⁴¹, « *Livres* »⁴², « *Collectionneurs* »⁴³, « *Architecture* »⁴⁴, « *Interview* »⁴⁵, « *Réflexion d'un artiste sur un autre artiste* »⁴⁶, « *Histoire* ».

³⁹ « Looking back », « Cinema », « Performances », « Artist on art », *A-Ya* n°5, p. 25 et ss.

⁴⁰ « Theory », *A-Ya*, 1986, n°7,, p. 35.

⁴¹ « Essay », *ibid.*, p. 41.

⁴² « Books », *A-Ya*, 1981, n° 3, p. 58.

⁴³ « Collectors », *ibid.*, p. 55.

⁴⁴ « Architecture », *A-Ya*, 1982, n°4, p. 45.

⁴⁵ « Interview », *A-Ya*, 1980, n°2, p. 54.

⁴⁶ « Artist discusses », *A-Ya*, 1979, n°1, p. 54.

Chapitre 10 – La rédaction du magazine

La rédaction du magazine est réalisée par de nombreuses personnes : les rédacteurs en chef, les membres de l'équipe de rédaction et toute une kyrielle d'auteurs d'articles ponctuels ou réguliers.

1. Les rédacteurs en chef : Alexeï Alexeïev, Igor Chelkovski et Alexandre Kossolapov.

Le premier numéro disposait d'un éditeur, Boris Karmashov. Ce sera la seule fois où son nom figurera dans le journal et qu'il y aura un éditeur.

Les rédacteurs en chef sont Alexeï Alexeïev et Igor Chelkovski. Au troisième numéro, ils sont rejoints par Alexandre Kossolapov, qui restera rédacteur en chef jusqu'au sixième numéro inclus¹ (il fait partie de l'équipe éditoriale pour le septième et dernier numéro). Igor Chelkovski et Alexandre Kossolapov sont tous deux artistes.

Aucune information n'est donnée sur Alexeï Alexeïev et Igor Chelkovski dans la revue. Leurs travaux n'y sont pas présentés, leur parcours non plus.

Il semble qu'« Alexeï Alexeïev » soit un pseudonyme. Il est impossible de trouver quelque information que ce soit sur cette personne. Quant à Igor Chelkovski, il est né à Orenbourg en Russie en 1937. Après avoir étudié à l'École des Beaux-arts de Moscou, il fait de la restauration d'icônes à Moscou et Novgorod. Il immigré en France en 1976. Il est déchu de sa citoyenneté et de sa nationalité soviétique en août 1986². Il poursuit son activité artistique et ses créations font désormais partie de grandes collections (Galerie Tretiakov, Musée Russe de Saint-Pétersbourg, Centre Georges Pompidou, collection Costakis...)³.

Alexandre Kossolapov est le seul dont le travail et la biographie sont présentés dans la revue, mais c'est avant qu'il n'en devienne un des rédacteurs en chef. Il est né en 1943. De 1956 à 1961, il étudie à l'École d'art de Moscou (ce qui correspond pour nous aux années de collège et de lycée). De 1961 à 1968, il étudie à l'Institut des Arts - anciennement Institut Stroganoff, dans la spécialité de sculpture monumentale. De 1968 à

¹ Il n'est déjà plus rédacteur en chef dans l'édition spéciale « Littérature » d'*A-Ya* en 1985.

² Cf. Chronologie, 1986, in *Face à l'Histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique*.

³ Voir le site de la galerie d'Igor Chelkovski, Galerie Blue Square, *Igor Chelkovski, Biography* (page consultée le 25 avril 2010), < <http://www.galeriebluesquare.com/artist/36/Igor-Chelkovski>>.

1975, il exerce le métier de sculpteur au sein de l'Union des Artistes. En 1975, il émigre aux Etats-Unis et vit à New York depuis.⁴ Il a continué à créer des œuvres dans la veine Sots'art (Pop-art socialiste) et a rencontré le succès. Ces œuvres font partie des collections des grands musées à travers le monde.⁵

Alexeï Alexeïev ne signe aucun article. Igor Chelkovski en signe un, de ses initiales, dans le premier numéro⁶. Alexandre Kossolapov en signe plusieurs⁷.



This is my blood, This is my body, 2002, Alexandre Kossolapov (24)

⁴ *A-Ya*, 1979, n° 1, p. 49 ; *A-Ya*, 1980, n°2, p. 32.

⁵ Voir le site personnel d'Alexandre Kossolapov, *Sots' Art by Alexander Kosolapov*, « About artist » (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.sotsart.com/about/index.html>>.

⁶ « Leonid Sokov », *A-Ya*, 1979, n° 1, p. 37.

⁷ « Russian artist on the exhibition of Jasper Johns » (« Un artiste russe à l'exposition de Jasper Johns »), *A-Ya*, 1979, n° 1, pp. 54-55; « A. Ney », *A-Ya*, 1983, n°5, p. 18 ; « Lenin in New-York », (« Lénine à New-York »), *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 58-59.

Une autre personne n'est pas vraiment placée parmi les rédacteurs en chef mais, en plus de faire partie de l'équipe de rédaction, bénéficie d'un statut particulier : c'est Jamey Gambrell, qui est « la rédactrice du texte anglais »⁸ à partir du deuxième numéro et jusqu'au cinquième inclus (elle demeure dans l'équipe éditoriale uniquement pour le sixième numéro). Elle s'occupe aussi de la majeure partie des traductions. Elle a écrit un seul article pour la revue⁹. Aucune information n'est donnée sur sa vie ou sa profession.

2. *L'équipe de rédaction.*

L'équipe de rédaction n'apparaît qu'au troisième numéro en 1981. Elle est alors composée d'Irina Baskina (Paris), Jamey Gambrell (New York), Igor Golomchtok (Londres), Boris Groys (Munich), Sergueï Essaïan (Paris), Margarita Toupitsyne-Masterkova (New York). Le seul changement dans cette équipe sera le départ de Jamey Gambrell après le sixième numéro et son remplacement par Alexandre Kossolapov.

Qui sont-ils ? Tout d'abord on remarque que plusieurs ont le même parcours : celui de spécialiste de l'histoire de l'art ou critique ayant quitté l'Union Soviétique. C'est le cas de Boris Groys, Igor Golomchtok, Margarita Toupitsyne-Masterkova, Irina Baskina. Parmi eux, seuls Igor Golomchtok et Boris Groys bénéficient de courtes biographies dans *A-Ya*. Né en 1929, Igor Golomchtok est diplômé de la faculté d'Histoire et d'Histoire de l'Art de Moscou. Après avoir enseigné et publié comme historien de l'art à Moscou, il quitte le pays pour le Royaume-Uni en 1972.¹⁰ Il y continue son travail de chercheur.¹¹ Boris Groys est aussi historien de l'art et critique. Né en 1947 à Berlin, il fait des études de mathématiques à Léninegrad puis est ensuite chercheur en linguistique et en philosophie de l'art à Moscou. Il émigre en Allemagne de l'Ouest en 1981. Actuellement, il continue son travail de chercheur et d'enseignant au Centre des Arts et des Médias de Karlsruhe (ZKM) et est aussi ponctuellement commissaire d'exposition.¹² Margarita Toupitsyne-Masterkova est chercheur en histoire de l'art spécialisée dans l'art russe du XXe siècle et commissaire

⁸ « English-language editor ».

⁹ « V. Komar, A. Melamid », *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 7-13.

¹⁰ Indications biographiques figurant dans la marge de l'article de GOLOMCHTOK Igor, « Tomorrow or the Day Before Yesterday? » (« Demain ou avant-hier ? »), *A-Ya*, n°4, p. 3.

¹¹ Il a notamment publié *L'art totalitaire : Union soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine* (1991).

¹² Indications biographiques en marge de l'article de GROYS Boris, « Le conceptualisme romantique moscovite », *A-Ya*, 1979, n°1, p. 3 et site de l'Université de New York, *Boris Groys, Global Distinguished Professor of Russian and Slavic Studies* (page consultée le 25 avril 2010), <<http://as.nyu.edu/object/aboutas.globalprofessor.BorisGroys>>.

d'exposition. Elle est née à Moscou et a émigré d'URSS pour New York en 1975.¹³ Enfin, Irina Baskina (*Irène Baskine*) est critique d'art, spécialiste d'histoire du théâtre et des arts plastiques russes. Elle a écrit dans les années 1980 plusieurs articles sur le théâtre russe pour la revue *Théâtre/Public*¹⁴. Avant d'émigrer pour la France en 1978, elle vivait à Léninegrad et était très proche des artistes non-officiels de la ville.¹⁵

Les deux derniers rédacteurs ont des parcours différents. Jamey Gambrell n'est pas soviétique mais américaine. Elle est une écrivain dont les textes portent sur l'art et la culture russes. Elle est aussi une traductrice russe-anglais.¹⁶ Quant à Serguei Essaïan¹⁷, bien qu'il ait notamment exercé le métier de rédacteur pour une rubrique du magazine *Art décoratif de l'URSS* («*Dekorativnoe Iskousstvo SSSR*»), on ne peut le ranger dans la catégorie des théoriciens de l'art car il est peintre, graphiste, sculpteur (diplômé de l'Institut des Beaux-arts de Moscou en 1960).¹⁸ Il décide d'émigrer en 1978 et quitte l'URSS en janvier 1979, d'abord pour Vienne puis pour Paris, où il demeure jusqu'à sa mort en 2007.¹⁹



Dans un champ, 1975, Serguei Essaïan (25)

¹³ Site de l'Université de Stanford, *Margarita Tupitsyn* (page consultée le 25 avril 2010), <http://www.stanford.edu/group/Russia20/tupitsyn_bio.htm>.

¹⁴ Revue *Théâtre/Public* de juillet 1982, mai 1983 et mars 1985, voir le site de la revue (page consultée le 25 avril 2010), <<http://theatrepublic.fr/category/metteurs-en-scene/bernard-sobel/>>, <<http://theatrepublic.fr/index.php?s=baskine&x=0&y=0>>.

¹⁵ BASKINA Irina, « *Les femmes et la Russie* ». *Commentaires et analyse du premier samizdat féministe d'URSS* in *Proches et lointaines. De la parution du samizdat de femmes à Léninegrad le dix décembre 1979* (livre d'entretiens de femmes soviétiques immigrées par Hélène Chatelain), 1980, p. 77.

¹⁶ Site de l'éditeur The New York Review of Books, Jamey Gambrell (page consultée le 25 avril 2010), <<http://www.nybooks.com/contributors/jamey-gambrell/>>.

¹⁷ Né en 1939 à Moscou.

¹⁸ Il sera exposé par deux fois à Moscou.

¹⁹ Site officiel de Serge (*Serguei*) Essaïan, *Biographie* (page consultée le 25 avril 2010), <http://www.serge-essaian.com/biographie_076.htm>.

Certains n'ont pas seulement un rôle dans l'équipe de rédaction, ils contribuent à la revue par des articles. Boris Groys écrit de nombreux articles dans la revue (sept au total). Il écrit soit des articles sur un artiste en particulier²⁰, soit des articles d'histoire de l'art et d'analyse²¹. Igor Golomchtok lui aussi contribue à la revue - mais de façon moindre - par des articles relevant de l'histoire de l'art²², tout comme Margarita Toupitsyne-Masterkova²³.

3. *Les auteurs des articles*

Nous utilisons ici volontairement un terme flou - « les auteurs des articles » - car la revue n'est pas écrite par des journalistes. Ceux qui contribuent à la rédaction de la revue ont des compétences très diverses.

Certains, mais ils sont loin d'être la majorité, sont journalistes comme Zinovy Zinik²⁴ (écrivain et journaliste de son vrai nom Zinovii Gluzberg, né en 1945 à Moscou ayant émigré pour Israël en 1975²⁵), Viktor Krivouline²⁶ (né en 1944, journaliste emblématique du milieu artistique non-officiel soviétique ainsi qu'écrivain et poète²⁷) ou encore Vitaly Patsyukov (né à Moscou en 1939, diplômé de l'Institut d'Aviation de Moscou et de l'Institut de Technologie en 1964, spécialiste en théorie et philosophie de l'art moderne et de l'art populaire²⁸) qui, à l'époque d'*A-Ya*, travaillait pour Radio Moscou depuis 1968 et avait produit plus de 200 scripts sur l'art. Sa contribution à *A-Ya* est importante car il écrit au moins un article dans cinq des sept numéros de la revue²⁹.

²⁰ « Ilya Kabakov », *A-YA*, 1980, n° 2, pp. 17-22 ; « Ivan Tchouikov », *A-YA*, 1986, n°7, pp. 13-17 et « M. Schwarzmann », *ibid.*, pp. 25-28 ; « Igor Zakharov-Ross », *A-YA*, 1984, n° 6, pp. 34-37.

²¹ « Moscow Romantic Conceptualism » (« Le Conceptualisme romantique moscovite »), *A-Ya*, 1979, n° 1, pp. 3-11 ; « The observer and artist » (« L'Observateur et l'Artiste »), *A-Ya*, 1981, n° 3, pp. 3-9 ; « Moscow Artists on Malevich » (« Réflexion de peintres de Moscou sur Malévitch »), *A-Ya*, 1983, n° 5, p. 25.

²² « Le complexe Malévitch », *A-Ya*, 1981, n° 3, pp. 41-44 ; « Demain ou avant-hier ? », *A-Ya*, 1982, n° 4, pp. 3-5.

²³ TOUPITSYNE-MASTERKOVA Margarita, « Performances in Moscow » (« Performances à Moscou »), *A-Ya*, 1982, n° 4, pp. 6-11 ; « Andreï Abramov », *ibid.*, pp. 32-35 ; « Leonid Lamm », *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 29-34.

²⁴ « V. Komar-A. Melamid », *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 18-24.

²⁵ LINAKER Tanya, « Zinovy Zinik », *The Literary Encyclopedia* (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=12109>>.

²⁶ « Youri Dyshlenko », *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 36-39.

²⁷ D'après l'article de SABBATINI Marco, « Victor Krivouline. La voix de l'underground. », sur le site du *Magazine littéraire* n° 420, 01/05/2003 (page consultée le 26 avril 2010), < <http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=5890> >.

²⁸ Voir sa courte biographie, *A-Ya*, 1980, n°2, p. 3.

²⁹ « Sergey Chablavine » (« Sergueï Chablavine »), *A-Ya*, 1979, n° 1, pp. 21-25 ; « Projet-Myth-Concept » (« Projet-mythe-concept »), *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 3-12 ; « Erik Bulatov, Edward Shteinberg » (« Eric

Parmi les auteurs, on rencontre des spécialistes et des théoriciens de l'art : historiens, critiques, chercheurs ou professeurs. L'un d'eux, Vladimir Paperny³⁰, était à l'époque chercheur. Certains sont spécialistes ou critiques d'art comme Elena Murina³¹, Evgueni Barabanov³² (critique d'art, historien de la philosophie et de la littérature russe, docteur en théologie, membre actif de la dissidence notamment par son recours au samizdat³³), Matthew Frost³⁴ (spécialiste de l'art russe du vingtième siècle³⁵) et Igor Dytchenko³⁶ (né à Kiev en 1943, collectionneur et critique d'art et de théâtre ukrainien, spécialiste notamment des avant-gardes russes du début du vingtième siècle³⁷). D'autres exercent le métier de professeur comme Karl Eimermacher³⁸ (professeur de littérature russe et soviétique qui s'intéresse à ses liens avec l'art³⁹), Michel Costantini⁴⁰ (professeur de sémiotique notamment de sémiotique en lien avec les arts plastiques⁴¹), Mel Gordon⁴²

Boulatov, Edouard Steinberg », *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 14-19 ; « Rostislav Lebedev », *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 13-16 et « Ivan Chuikov » (« Ivan Tchouikov »), *ibid.*, pp. 26-31 ; « Boris Orlov », *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 13-17.

³⁰ Auteur de l'article « Culture 2 », *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 44-53. Il est aujourd'hui designer, diplômé en design (Institut Stroganoff de Moscou) et en sciences humaines (Université d'Etat d'URSS), auteur du livre *Architecture in the Age of Staline : Culture Two* (PAPERNY Vladimir, *Architecture in the Age of Staline : Culture Two* (« L'architecture à l'époque de Staline : Culture Deux »), Cambridge University Press, 2002, 400 p.) paru en 2002 mais dont le manuscrit est plus ancien puisque Boris Groys dit l'avoir lu en 1979. Voir le site de Vladimir Paperny, « *Architecture in the Age of Stalin* » par GROYS Boris (page consultée le 28 avril 2010), <http://www.paperny.com/k2_groys.html>.

³¹ Elle écrit l'article « Vladimir Weisberg », *A-Ya*, n°4, pp. 36-39. Née en 1925. Voir l'article « МУРИНА ЕЛЕНА БОРИСОВНА » (« MURINA ELENA BORISOVNA »), sur le site *Rodstvo* (« parenté ») - sorte de *Who's who* russe (page consultée le 26 avril 2010), <<http://rusdrev.narod.ru/M/murashov.htm>>. Elle a écrit des ouvrages sur l'art, notamment *Problems of the Synthesis of Spatial Arts* (MURINA Elena, *Problems of the Synthesis of Spatial Arts*, Moscow : Iskusstvo, 1982, 192 pp.).

³² « Alexandre Yolikov », *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 14-17.

³³ Né en 1943 à Léningrad. Voir l'article de FREI Мах (dir.) « Евгений Барабанов » (« Evgueni Barabanov ») sur le site *Art-Азбука. Словарь современного искусства* (« L'Abécédaire de l'art. Dictionnaire d'art contemporain »), (page consultée le 26 avril 2010), <<http://azbuka.gif.ru/authors/barabanov-e/>>.

³⁴ « Malevich in Dallas : journey into non-objectivity » (« Malévitch à Dallas : un voyage dans la non-objectivité ») *A-Ya*, 1980, n°2, p. 59.

³⁵ Voir son cursus universitaire sur le site du marchand d'art *Arthur Ackermann Ltd* pour qui il est consultant (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.arthurackermann.com/theteam.php>>.

³⁶ « Alexander Bogomazov (1880-1930) », *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 46-51.

³⁷ Voir sur le site « *Мнения и Отзыви* » (« Opinions et Avis »), une critique d'Igor Dytchenko précédée d'une notice biographique (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.lysakov.com/go/dychenko>>.

³⁸ Article « *Vadim Sidur* », *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 46-52.

³⁹ Karl Eimermacher, né en 1938. Voir son parcours universitaire sur le site de l'Université de Bochum, « Karl Eimermacher, Prof. Em. Dr. » (page consultée le 26 avril 2010), <<http://www.lotman.rub.de/index.php?eimermacher>>.

⁴⁰ « Francisco Infante », *A-YA*, 1981, n°3, pp. 38-40.

⁴¹ Voir le site de l'Université Paris 8, où il est professeur, « *Costantini Michel* » (page consultée le 26 avril 2010), <http://recherche.univ-paris8.fr/red_fich_pers.php?PersNum=709>.

⁴² « De la re-création des pièces de Foregger et de Meyerhold », *A-Ya*, 1986, n°7, p. 59.

(professeur de théâtre diplômé de l'Université de New York, auteur de nombreuses pièces de théâtre et metteur en scène⁴³).

D'autres encore sont écrivains : c'est le cas d'Alain Bosquet⁴⁴ (de son vrai nom Anatole Bisk, né en 1919 à Odessa et mort à Paris en 1998, écrivain, poète et critique littéraire⁴⁵) et d'Andreï Siniavski⁴⁶ (écrivain dissident, condamné en même temps que Youli Daniel à sept ans de bagne pour « antisoviétisme » en 1966⁴⁷, libéré en 1971, il immigre en France en 1973). C'est aussi le cas de Mikhaïl Aksionov-Meerson, que son parcours rend cependant inclassable. Né en 1944, il est très impliqué dans les mouvements dissidents (il rejoint en 1959 le mouvement de jeunes qui organisent des lectures publiques de poésie autour du monument à Maïakovski, se rend aux expositions artistiques non-officielles, est expulsé deux fois de la faculté d'histoire pour « non-conformisme », écrit des samizdats socio-politiques). C'est aussi un philosophe effectuant notamment des recherches sur la religion en Russie et converti au christianisme en 1966. Il émigre en 1972 et vit actuellement aux Etats-Unis où il est prêtre.⁴⁸

Les autres auteurs sont des artistes soviétiques non-officiels. Ils écrivent soit des articles sur eux-mêmes, soit des articles sur d'autres artistes, soit des réflexions sur l'art.

Certains d'entre eux prennent véritablement part à l'élaboration du magazine. Ainsi, Rimma et Valery Guerlovine contribuent de manière significative à sa rédaction: ils écrivent à propos d'eux-mêmes⁴⁹, mais aussi à d'autres sujets (sur le groupe « Les Amanites Tue-Mouche »⁵⁰, sur la collectionneuse d'art Jean Brown⁵¹ ou sur l'art du samizdat⁵²). Mari et femme, elle est née en 1951 et a fait des études de philologie, il est né en 1945 et a fait des études de théâtre. Ils travaillent ensemble depuis leur mariage en

⁴³ Voir notice biographique sur le site de l'Université de Berkeley, « Mel Gordon » (page consultée le 28 avril 2010), <<http://tdps.berkeley.edu/people/faculty/mel-gordon/>>.

⁴⁴ « Oleg Tselkov », *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 38-39.

⁴⁵ Voir le site de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, dont il était membre, « Alain Bosquet » (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.arllfb.be/composition/membres/bosquet.html>>.

⁴⁶ Moscou, 1925 - Paris, 1997. Il est l'auteur de « L'exposition « Paris-Moscou » au Centre Georges Pompidou (Paris) », écrit avec I. Golomchtok, *A-Ya*, 1979, n°1, p. 55.

⁴⁷ Voir NIVAT Georges, « Andreï Siniavski », *Encyclopedia Universalis* (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/andreï-siniavski/>>.

⁴⁸ Voir MEERSON-AKSENOV Mikhaïl et SHRAGIN Boris (éditeurs), « Notes on translator, editors and contributors » in *The Political, Social and religious thought of Russian "Samizdat" – an Anthology* (« Une anthologie de la pensée politique, sociale et religieuse du "samizdat" russe »), 1977, pp. 595-596.

⁴⁹ *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 16-20.

⁵⁰ « Toadstools », (« Les Amanites Tue-Mouches »), *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 10-13.

⁵¹ « Jean Brown and her collection », (« Jean Brown et sa collection »), *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 58-59.

⁵² « The art of samizdat », (« L'art du samizdat (Ecole de Moscou) »), *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 3-12.

1970. Ils ont tous deux participé à des expositions non-officielles à Moscou et se considèrent comme « membres fondateurs de l'art conceptuel non-officiel en URSS »⁵³. Ils immigrent aux Etats-Unis en 1980 où ils poursuivent leurs travaux et sont largement exposés⁵⁴.



Hiver-Eté, 1976-1977, Rimma et Valery Guerlovine (26)

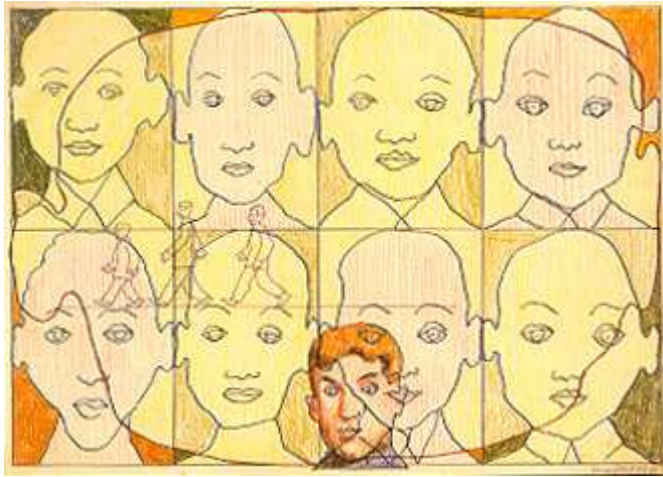
Ilya Kabakov fait aussi partie de ceux qui prennent réellement part à l'aventure d'*A-Ya*. Tout comme Boulatov et Vassiliev, il écrit dans une rubrique consacrée à Malévitch. Mais il écrira aussi un article sur lui-même et sur un autre artiste dans le sixième numéro et un essai dans le septième numéro.⁵⁵ Ilya Kabakov (né en 1933 à Dniepropetrovsk) est diplômé de l'Institut Sourikov (1957). Il travaille comme illustrateur (dès 1956) tout en ayant une pratique personnelle en parallèle. Il commence à travailler en Occident en 1987. Il vit et travaille en Occident depuis 1987.⁵⁶

⁵³ « Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin were founding members of the underground conceptual art movement in Soviet Russia [...] », « *Biography* » (« Biographie »), site officiel des Guerlovine (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.gerlovin.com/biography.html>>.

⁵⁴ Voir *Ibid.* et la notice biographique précédant leur article, *A-Ya*, n°1, p. 16.

⁵⁵ « Not everyone will be taken in the future » (« On n'emmènera pas tout le monde dans l'avenir »), *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 34-35 ; « Edward Gorokhovskiy », *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 8-12, « Ilya Kabakov », *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 24-33 ; « Nozdrev and Plyushkin » (« Nozdrev et Pliouchkine »), *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 41-45.

⁵⁶ GROYS Boris, notice biographique de l'article « Ilya Kabakov », *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 17-22, il semble que cette notice contienne une erreur, puisqu'il est dit qu'il obtient son diplôme de l'Institut Sourikov en 1956 et non en 1957, comme il est dit sur son site officiel, voir l'onglet « Biography » (page consultée le 28 avril 2010), <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/flash_index.html>.



Composition, 1968, Ilya Kabakov (27)



Scarabée, 1982, Ilya Kabakov (28)

D'autres artistes font partie de la catégorie de ceux qui aident à l'élaboration d'*A-Ya*, même si c'est de manière moindre : Sven Gundlach, artiste moscovite et membre du groupe les « Amanites Tue-mouches » (il cesse la création artistique en 1992 pour se consacrer aux affaires⁵⁷), écrit une rubrique sur les tendances artistiques du moment dans le

⁵⁷ ARTBUREAU E. K., « Sven Gundlach », *Frieze Magazine*, octobre 2005 (page consultée le 28 avril 2010), <http://www.frieze.com/issue/review/sven_gundlach/>.

cinquième numéro et un article sur un confrère dans le sixième⁵⁸ ou Gregory Kapelian qui écrit deux articles : l'un analyse le travail d'un confrère, Vagritch Bakhtchian, l'autre relève plus de l'essai⁵⁹. Artiste et écrivain⁶⁰, Grégory Kapelian est né en 1940 à Léninegrad et a immigré aux Etats-Unis en 1979.

Certains artistes ne contribuent qu'une seule fois au magazine pour parler d'un confrère ou d'art en général. Ainsi, Vitaly Komar et Alexandre Melamid écrivent un article concernant l'histoire de l'art soviétique dans le deuxième numéro d'*A-Ya*⁶¹. Tous deux diplômés de l'Institut Stroganoff en 1967, travaillant en collaboration, ils fondent à la fin des années 1960 et au début des années 1970 le courant Sots'art – détournement des codes soviétiques l'assimilant au Pop Art. Ils connaissent alors des difficultés : ils sont chassés de la section jeunesse de l'Union des Artistes en 1973, arrêtés lors d'une performance se déroulant dans un appartement moscovite, ils participent à « l'exposition des bulldozers » et certaines de leurs toiles y seront détruites. Ils immigrent en Israël en 1977, puis à New York en 1978, où ils vivent toujours. Ils continuent de créer dans le style Sots'art en l'adaptant à leur nouveau pays.⁶²



On frappe à la porte, 1982-83, Komar et Melamid (29)

⁵⁸ « Apt-Art », *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 3-5 ; « Constantin Zvezdotchetov », *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 45-47.

⁵⁹ Articles « Vagrith Bakhtchian » (« Vagrith Bakhtchian »), *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 13-16 et « Art belongs to the people » (« L'Art appartient au peuple »), *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 55-56.

⁶⁰ Voir le site des éditions Koja Press, « Григорий Капелян » (« Grégory Kapélian »), page consultée le 26 avril 2010, < <http://nk.kojapress.com/literature/kapelyan.html> >.

⁶¹ « The Role of the War Ministry in Soviet Art », (« Le rôle du ministère de la Guerre dans l'art soviétique »), *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 50-53.

⁶² Voir ZINIK Z. « V. Komar-A. Melamid », *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 18-24 et le site officiel de Komar et Melamid, « Chronology » (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.komarandmelamid.org/chronology.html>>.



L'Origine du réalisme socialiste, 1982-83, Komar et Melamid (30)

Eric Boulatov et Oleg Vassiliev, son collaborateur, écrivent eux aussi chacun un article d'histoire de l'art dans le cadre d'une réflexion sur Malévitch vu par les artistes non-officiels⁶³. Eric Boulatov (né en 1933 à Sverdlovsk, Oural) fait ses études à l'Institut Sourikov de Moscou. A partir de 1960, il travaille comme illustrateur de livres pour

⁶³ BOULATOV E., « Malevich's relationship of space » (« Malévitch et l'espace »), *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 26-31; VASSILIEV O., « A portrait of the age » (« Portrait d'une époque »), *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 32-33.

enfants avec Oleg Vassiliev. Il poursuit en parallèle une carrière d'artiste non-officiel et, à partir de 1967, il participe à de courtes expositions à Moscou et à l'étranger. Il est exposé pour la première fois seul en 1988 à la Kunsthalle de Zurich, puis au Centre Georges Pompidou. Il s'installe à Paris en 1991.⁶⁴ Quant à Oleg Vassiliev, il est né en 1931 à Moscou, est diplômé de l'Ecole d'Art de Moscou (1952) et de l'Institut Sourikov (1958). Il est illustrateur de livres pour enfants depuis 1959. Il participe à la Biennale de Venise de 1977. Il vivait et travaillait à Moscou à l'époque d'*A-Ya*, mais vit aux Etats-Unis depuis 1990.⁶⁵



Vaincre l'espace, 1965, Oleg Vassiliev (31)

Andreï Monastyrsky, quant à lui, écrit un texte sur l'artiste Igor Makarévitch⁶⁶. La très brève notice biographique écrite à son sujet dans le deuxième numéro d'*A-Ya* indique qu'il est né en 1949 à Moscou (à Petsamo, région de Mourmansk selon la Stella Art Foundation⁶⁷), qu'il est diplômé de l'Institut de Philologie de Moscou et qu'il est poète.⁶⁸ Il est aussi membre du groupe artistique « Les Actions collectives » et effectuera dans les années 1980 un travail de compilations de leurs créations.

Enfin, un article est seulement signé par les initiales « S. C. » en anglais et « C. III. » en russe⁶⁹. On peut penser qu'il s'agit de Sergueï Chablavine, un artiste russe non-

⁶⁴ Notice biographique précédant l'entretien de Boulatov avec Boris Groys, *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 26-33 et notice biographique donnée par son éditeur, « Erik Boulatov », *Les Presses du réel* (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=687>>.

⁶⁵ Voir la notice biographique de l'article de S. C. [certainement Sergueï Chablavine], « Oleg Vassiliev », *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 26-31 et la notice « Oleg Vassiliev » de la Kolodzei Art Foundation qui fait la promotion de l'art russe et soviétique contemporain (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.kolodzeiart.org/olegvassiliev.html>>.

⁶⁶ « Igor Makarevich », *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 31-34.

⁶⁷ Voir la biographie de Monastyrsky sur le site de la *Stella Art Foundation* (page consultée le 28 avril 2010), <<http://en.safmuseum.org/pages/bio.php?id=36.html>>.

⁶⁸ Voir la rubrique « Gallery » (« Galerie »), « N. Alexeev, G. Kiselvalter, A. Monastyrsky, N. Panitkov », *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 46-47.

⁶⁹ « Oleg Vassilyev » (« Oleg Vassiliev »), *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 26-31.

officiel né en 1944. A la fin des années 1960, il se lie avec les artistes Boulatov, Vassiliev et Kabakov⁷⁰. Il prend part à l'exposition non-officielle qui a lieu dans le studio de Leonid Sokov en 1976. Dans le premier numéro d'*A-Ya*, l'article qui lui est consacré précise qu'il a participé à la Biennale de Venise et aux expositions de Turin et Milan (« Arte Cinetika », « Poesia Visiva », « Arte Conceptuale », « Happening e Fotografia » organisées par Ilaria Bignamini).

La plupart des artistes se contentent d'écrire un seul article pour parler de leurs œuvres et de leur parcours.

C'est le cas d'Ivan Tchouikov (né en 1935 à Moscou), qui écrit un article à son propos dans le premier numéro d'*A-Ya*⁷¹. Il fait des études d'art (diplômé de l'Institut Sourikov en 1960). Il vit et travaille à Vladivostok de 1960 à 1962 : c'est à ce moment qu'il commence son œuvre non officielle. « Il prend part à l'Exposition de la Jeunesse de 1957. [...] Il participe à quelques expositions non-officielles et depuis 1977 à de nombreuses expositions en Occident : Biennale de Venise, expositions de Lodi, Turin et Milan, Bellinzona (Suisse), Bochum. »⁷² On sait par ailleurs qu'il devient membre de l'Union des artistes en 1968 et que, si à l'époque d'*A-Ya*, il vit et travaille à Moscou⁷³, il vit actuellement en Allemagne.



Fenêtre, 1973, Ivan Tchouikov (32)

⁷⁰ Voir l'article « Сергей Шаблавин » (« Sergueï Chablavine ») sur le site d'information culturelle russe *GIF* (page consultée le 26 avril 2010), <http://www.gif.ru/people/shablavin/city_578/fah_585/>.

⁷¹ *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 12-15. B. Groys et V. Patsyukov écriront aussi chacun un article sur lui (V. Patsyukov, *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 26-31 ; B. Groys, *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 13-17).

⁷² TCHOUIKOV I., « *Born in 1935 in Moscou [sic]. He studied art in the Moscou [sic] Art School, then in Surikov's Art Institute, from which he graduated in 1960. Till 1962 he lived and worked in Vladivostok. He participated in some unofficial exhibitions in Russia and since 1977 in many exhibitions in the West : la Biennale di Venezia, the exhibitions of Lodi, Torino, Milano (Italie [sic]), Bellinzona (Switzerland), Bochum (GFR)* » *op. cit.*, p. 12.

⁷³ GROYS B., *op. cit.*, p. 13 ; PATSYUKOV V., *op. cit.*, p. 26 ; voir aussi « *Ivan Chuikov-Biography* » (« Ivan Tchouikov-Biographie ») sur le site de la *Stella Art Fondation* (« Fondation de Stella pour l'Art ») fondée en 2003 par Stella Kesaeva, avec pour but de promouvoir l'art russe contemporain (page consultée le 28 avril 2010), <<http://en.safmuseum.org/pages/bio.php?id=28.html>>.

Francisco Infante (né en 1943, d'une mère russe et d'un père espagnol) écrit lui aussi dans le premier numéro d'*A-Ya* pour parler de ses créations⁷⁴. Les indications biographiques en marge de l'article précisent qu'il est diplômé de l'Ecole d'Art de Moscou et qu'il quitte l'Institut Stroganoff pour rejoindre le groupe « cinétique » récemment formé dénommé « Mouvement ». Il crée son propre groupe en 1968. Il a pris part à de nombreuses expositions en Occident.

Dans le troisième numéro, c'est au tour de Mikhail Koulakov d'écrire un article sur son œuvre⁷⁵. La notice biographique sur la première page de l'article retrace son parcours : né en 1933 à Moscou, il a étudié à l'Ecole d'Art de Moscou, a émigré en 1976 et vit et travaille désormais à Rome (où il continue à travailler en tant qu'artiste). Il est aussi dit qu'il participe à beaucoup d'expositions en Europe et en Amérique.



Retour, 1987, Mikhail Koulakov (33)

Dans le sixième numéro, Michael Tchernichov écrit aussi un article à propos de son parcours⁷⁶. Né en 1945, il se lie avec d'autres artistes non-officiels et expose ses toiles pour

⁷⁴ INFANTE F., « Francisco Infante », *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 38-41. Voir aussi l'article écrit à son propos par COSTANTINI M., *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 38-40.

⁷⁵ *A-Ya*, 1980, n°3, pp. 35-37.

⁷⁶ *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 5-7. Les informations suivantes sont tirées de son article.

la première fois à Moscou en 1962 (sa première exposition personnelle a lieu en 1978 dans les salles du Gorkom). Il émigre en 1980 et s'installe aux Etats-Unis en 1981.

Dans le même numéro, Victor Pivovarov écrit un article un peu différent puisqu'il expose sa théorie de la création artistique en trente-trois points⁷⁷. Né en 1937, il mène de front une carrière d'illustrateur et de peintre indépendant. Il est un des fondateurs du conceptualisme moscovite avec, notamment, les peintres Kabakov et Boulatov. Au moment de la rédaction de son article il vivait - et vit toujours - à Prague où il poursuit son activité artistique⁷⁸.

Yakov Vinkovetsky publie lui aussi sa théorie sur l'art sous la forme d'une réflexion philosophique.⁷⁹ Né en 1938 à Leningrad, il est diplômé de l'Institut des Mines en 1960 et mène une carrière de géologue. Il commence à peindre en 1957 et est exposé dès 1967 en U.R.S.S. (à Leningrad en 1967-1968 et en 1974, à Moscou en 1974-1975). Il immigre aux Etats-Unis en 1975 où il continue à travailler en tant que géologue. A partir de 1975, il est aussi exposé en Occident. Il meurt en 1984.⁸⁰



Contrepoints, Yakov Vinkovetsky (34)

Constantin Kouzminsky a un statut assez particulier, puisque c'est un artiste, mais un poète et qu'il nous fait part d'une de ses créations dans le cinquième numéro⁸¹. Il est né à Leningrad en 1940, a étudié la biologie, le théâtre et l'histoire du théâtre. Il a fait divers métiers et a finalement émigré en 1975 pour s'installer aux Etats-Unis où il a été

⁷⁷ *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 18-23.

⁷⁸ Voir le site *Moscow Photos*, qui lui consacre un article à l'occasion d'une de ses expositions au Musée d'art moderne de Moscou, « *Victor Pivovarov. Leamon Eaters* », décembre 2006 (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.moscow-photos.com/events/2007/pivovarov/>>.

⁷⁹ Texte de l'artiste, *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 25-30.

⁸⁰ Voir notice biographique précédant l'article, *op. cit.*, p. 25 et sur son site officiel (page consultée le 28 avril 2010), <<http://www.vinkovetsky.com/about.php>>.

⁸¹ « The barracks of Leningrad », (« Les baraques de Leningrad »), *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 40-45.

professeur de littérature et civilisation slaves et de littérature anglaise tout en continuant son œuvre poétique⁸².

Malheureusement, il a été impossible de trouver des informations sur certains auteurs, comme Mavritsiya Bermelay⁸³, G. Manevitch⁸⁴, Peter Engel (pour qui nous avons trouvé des informations mais dont ne sommes pas sûrs qu'il s'agisse de la bonne personne), C. Core⁸⁵.

⁸² Voir notice biographique de l'auteur, *ibid.*, p. 40.

⁸³ « Maris Bichofs », *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 40-44.

⁸⁴ « Edouard Gorokhovski », *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 23-25.

⁸⁵ Article « Mikhail Matyushin (1861-1934) », *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 50-51

Chapitre 11 – *A-Ya* : revue de l'art russe non officiel ou d'un art russe non officiel ?

Ce qui ressort à l'analyse de la revue, c'est que la plupart de ceux qui y contribuent sont liés, qu'ils travaillent ensemble, se connaissent et se fréquentent, ont la même vision de l'art. On a donc affaire à un réseau d'artistes. On a vu par exemple, que Boulatov et Vassiliev travaillent ensemble. Mais ces artistes sont aussi liés par le style artistique, par leur conception de l'art : Kabakov, les Guerlovine, Boulatov, Pivovarov, Tchouikov sont tous des artistes conceptualistes. Dans cette perspective, on comprend mieux le ton élogieux utilisé dans un article du sixième numéro, qui consacre une demi-page pour célébrer le cinquantième anniversaire d'E. Boulatov et d'I. Kabakov et où tous deux sont qualifiés de « représentants exceptionnels du conceptualisme moscovite » et de « fondateurs » du mouvement¹.

Il est aussi notable que les mêmes artistes sont régulièrement évoqués : Ilya Kabakov², Ivan Tchouikov³, Francisco Infante⁴, Eric Boulatov⁵, Vagritch Bakhtchanian⁶, Henry Khoudiakov⁷, Boris Orlov⁸, Dimitri Prigov⁹, Vitaly Komar et Alexandre Melamid¹⁰, Alexandre Kossolapov¹¹, Mikhail Roguinski¹², Rima et Valéry Guerlovine¹³, le groupe

¹ « E. Bulatov and I. Kabakov are outstanding representatives of the so-called "Moscow Conceptualism", a consummate trend in unofficial Russian art. [...] the profound conviction arose that the seeds of Moscow Conceptualism had already begun to appear among the post-Second World War Russian avant-garde, and that two of its founders are rightly considered to be E. Bulatov and I. Kabakov. [...] », *A-Ya*, 1984, n°6, p. 24

² GROYS Boris, « Ilya Kabakov », *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 17-22 ; PATSYUKOV V., *ibid.*, p. 5 ; KABAKOV I., article de l'artiste lui-même, *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 24-33 ; plusieurs paragraphes lui sont consacrés par GUERLOVINE R. et V., « The art of samizdat » (« L'art du samizdat »), *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 4-6

³ GROYS Boris, « Moscow romantic conceptualism » (« Le conceptualisme romantique moscovite »), *A-Ya*, 1979, n°1, p. 7-8 ; TCHOUIKOV I. à propos de lui-même, *ibid.*, pp. 12-15 ; PATSYUKOV V., *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 26-31 ; GROYS B. « Ivan Chuikov », *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 13-17

⁴ GROYS Boris, « Moscow romantic conceptualism » (« Le conceptualisme romantique moscovite »), *A-Ya*, n°1, p. 9 ; INFANTE F. à propos de lui-même, *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 38-41 ; COSTANTINI M., *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 38-40

⁵ Interviewé par GROYS B., *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 26-33 ; PATSYUKOV V., *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 14-19

⁶ Voir la rubrique « Galerie », *A-Ya*, 1979, n°1, p. 48 ; KAPELIAN G., *A-Ya*, 1980, n°2, pp. 13-16 ; plusieurs paragraphes lui sont consacrés par GUERLOVINE R. et V., « The art of samizdat » (« L'art du samizdat »), *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 6-7

⁷ *A-Ya*, 1979, n°1, p. 50 ; *A-Ya*, 1982, n°4, conversation entre Khoudiakov et Toupitsyne, pp. 21-25 ; un paragraphe lui est consacré par GUERLOVINE R. et V., « The art of samizdat » (« L'art du samizdat »), *A-Ya*, 1986, n°7, p. 4

⁸ Voir la rubrique « Galerie », *A-Ya*, 1979, n°1, p. 51 ; PATSYUKOV V., *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 13-17

⁹ *A-Ya*, 1979, n°1, p. 52 ; PATSYUKOV V., *A-Ya*, 1980, n°2, p. 7 ; un paragraphe lui est consacré par GUERLOVINE R. et V., « The art of samizdat » (« L'art du samizdat »), *A-Ya*, 1986, n°7, p. 7

¹⁰ *A-Ya*, 1979, n°1, p. 53 ; GAMBRELL J., *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 7-13 ; plusieurs paragraphes leur sont consacrés par GUERLOVINE R. et V., « The art of samizdat » (« L'art du samizdat »), *A-Ya*, 1986, n°7, pp. 8-9 ; ZINIK Z. « V. Komar-A. Melamid », *ibid.*, pp. 18-24

¹¹ *A-Ya*, 1979, n°1, p. 49 ; PATSYUKOV V., *A-Ya*, 1980, n°2, p. 9 ; KOSSOLAPOV A., *ibid.*, pp. 32-34

« Les Actions collectives » (Andreï Monastyrsky, Nikita Alekseïev, Nikolaï Panitkov, Goga Kiselvalter)¹⁴. Le magazine leur consacre plusieurs articles et on a l'impression d'entrer dans un cercle de connaissances. Et ce n'est pas qu'une impression puisqu'il y a des preuves de leurs liens. En effet, une photographie de groupe dans l'atelier de Boulatov le montre en compagnie des époux Chablavine, de Boris Orlov, de Dimitri Prigov¹⁵. De même que l'article d'Ilya Kabakov sur Edouard Gorokhovski est illustré par une photographie de groupe avec les époux Gorokhovski, les peintres Steinberg et Basmadjian et Ilya Kabakov¹⁶. Alexandre Kossolapov et Victor Toupitsyne jouent, entre autres, dans le film *Lénine à New York* du groupe Kazimir Passion¹⁷. Mikhail Roguinski et Michael Tchernichov ont exposé ensemble à Moscou en 1964¹⁸. Ils ont pris part pour certains à l'exposition non-officielle qui a eu lieu dans l'atelier de Léonid Sokov en mai 1976¹⁹. Certains d'entre eux participent aux mêmes expositions (Biennale de Venise, expositions de Lodi, Turin, Milan, Bellinzone et Bochum) : Ivan Tchouikov²⁰, Rimma et Valery Guerlovine²¹, Sergueï Chablavine (uniquement à la Biennale de Venise et aux expositions de Turin et Milan)²², Léonid Sokov²³, Oleg Vassiliev (pour la Biennale de Venise uniquement)²⁴, Alexandre Leonov (pour les expositions de Venise et Turin)²⁵.

L'exemple le plus fort des liens qui existent entre ces artistes est l'exposition « *Come Yesterday and You'll be First* », organisée par Margarita Masterkova-Toupitsyne à la galerie *City Without Walls* à l'automne 1983. Tous les peintres (ou artistes plasticiens) qui exposent ont été présentés (ou au minimum évoqués) dans le magazine : Vitaly Komar et Alexandre Melamid, Henry Khoudiakov, Alexandre Kossolapov, Alexandre Drewchin,

¹² *A-Ya*, 1980, n°2, p. 43 ; interview par le journal, *A-Ya*, 1981, n°3, pp. 20-24

¹³ Article écrit par leurs soins, *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 26-33 ; c'est notamment à leur propos qu'écrit M. MASTERKOVA, dans « Performances à Moscou », *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 6-11 ; plusieurs paragraphes leur sont consacrés dans leur article, « The art of samizdat » (« L'art du samizdat »), *A-Ya*, 1986, n°7, p. 7

¹⁴Plusieurs paragraphes leur sont consacrés par MASTERKOVA M., dans « Performances à Moscou », *A-Ya*, 1982, n°4, pp. 7-8 ; un paragraphe leur est consacré par GUERLOVINE R. et V., « The art of samizdat » (« L'art du samizdat »), *A-Ya*, 1986, n°7, p. 9 ; GROYS Boris, « Collective Actions Group », « *Moscow romantic conceptualism* » (« Le conceptualisme romantique moscovite »), *A-Ya*, 1979, n°1, pp. 10-11

¹⁵ *A-Ya*, 1979, n°1, p. 27

¹⁶ KABAKOV I., « *Edward Gorokhovsky* » (« Edouard Gorokhovski »), *A-Ya*, 1984, n°6, p. 9

¹⁷ Voir l'article de KOSSOLAPOV A., *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 58-59

¹⁸ Voir « *Michael Tchernishov* » (« Michael Tchernichov »), article écrit par l'artiste lui-même, *A-Ya*, 1984, n°6, p. 5

¹⁹ Notamment Sergueï Chablavine, voir *A-Ya*, 1979, n°1, p. 21

²⁰ *A-Ya*, 1979, n°1, p. 12

²¹ *Ibid.*, p. 16

²² *Ibid.*, p. 21

²³ *Ibid.*, p. 35

²⁴ *A-Ya*, 1980, n°2, p. 26

²⁵ *A-Ya*, 1979, n°1, p. 48

Leonid Sokov, Leonid Lamm, Victor Toupitsyne, Mikhail Roguinski, Nikita Alekseïev, Ivan Tchouikov, Rostislav Lebedev, Francisco Infante, Sergei Anufriev, groupe « Les Actions Collectives », « Les Amanites Tue-Mouche », le groupe SZ (Victor Skersis et Vadim Zakharov) et le groupe APT-ART²⁶.

Il y a donc des liens effectifs entre ces artistes, une communauté artistique soviétique non-officielle soudée par des liens personnels ou artistiques. Le problème qui se présente à nous est le suivant : si la revue *A-Ya* témoigne du travail de nombreux artistes soviétiques non-officiels, elle en oublie aussi un grand nombre en chemin. Les mêmes artistes sont régulièrement évoqués et la revue leur donne ainsi un écho certain, mais d'autres sont passés sous silence. C'est le cas notamment des artistes proches de Rabine, appelés « groupe de Lianozovo » - du nom de la ville où vivait Rabine avant de s'installer à Moscou - (Plavinsky, Sveshnikov, Rabine, Lev Kropivnitzki, Nemoukhine, Vetchtomov, Masterkova), de qui, il n'est quasiment jamais – voire jamais – fait mention (seule Lydia Masterkova est présentée dans la rubrique « Galerie »)²⁷. Mais aussi de peintres non-officiels importants comme Neizvestni, Krasnopevtsev, Chemiakine, Nussberg, et autres. La revue ne parle pas non plus d'Alexandre Glezer, artiste et collectionneur, qui a créé le Musée de l'art russe en exil de Montgeron.

Pourquoi ces omissions ? Est-ce en raison de divergences personnelles ? Est-ce pour des querelles artistiques – les peintres ayant une vision différente de l'art et des tendances artistiques ? Est-ce parce que certains sont déjà populaires par ailleurs et non pas besoin de publicité ? Est-ce parce que ces autres artistes ont refusé d'être dans la revue ?

Une ébauche de réponse nous est donnée par ces considérations d'Oskar Rabine sur les différents groupes et tendances de l'art non-officiel :

Le groupe d'Ernst Neizvestni – sculpteur contemporain, sans doute le plus connu en URSS, aujourd'hui émigré aux Etats-Unis – comprenait les peintres comme Kabakov, Yankilevski, Broussilovski et Sooster, mort prématurément. Il se désagrégea très rapidement. Neizvestni resta seul tandis que Kabakov, Yankilevski, Edik Steinberg, Vassiliev et Boulatov formaient un groupe assez stable dont le trait commun semblait être le pop-art américain. Je voudrais

²⁶ ANONYME, « *Moscow-Newark : Come Yesterday and You'll be first* » (« Moscou-Newark : Venez hier et vous serez les premiers », *A-Ya*, 1984, n°6, p. 59

²⁷ *A-Ya*, 1980, n°2, p. 41

rappeler que le pop-art n'est pas en fait une innovation. Dans les années vingt, il y avait déjà une tendance analogue chez nos propres peintres comme Pougny ou Bourliouk [...].

Les artistes cinétiques firent leur apparition il y a relativement peu de temps. Lev Noussberg fonda « Dvijenié » - « Le Mouvement ».

La tendance conceptualiste a attiré beaucoup de jeunes peintres. Kabakov et Boulatov, qui furent parmi les premiers à s'y intéresser, font déjà figure de « conservateurs » à leurs yeux. La nouvelle vague s'est jeté à corps perdu dans la recherche.²⁸

Si ce texte nous éclaire sur certains phénomènes : l'existence d'un groupe d'artistes mené – ou fondé – par Kabakov, Boulatov, Yankilevski, Steinberg, Vassiliev, l'arrivée d'une « jeune garde » sur la scène artistique non-officielle, le rejet de Neizvestni ; il nous explique surtout la division des peintres malgré l'apparent rassemblement sous le concept d' « artistes non-officiels ». Il existe des querelles, peut-être personnelles et certainement stylistiques.

La revue *A-Ya* n'est donc pas la revue *de l'art* russe non-officiel, mais la revue *d'un art* russe non-officiel, à tendance conceptualiste, et qui passe sous silence (ou n'évoque que très brièvement) le travail de nombreux artistes.

²⁸ RABINE Oskar, *op. cit.*, pp. 233-235

Chapitre 12 – La fin de la revue *A-Ya* : la fin d'une époque ?

Comme nous l'avons dit plus haut, *A-Ya* ne paraît plus après 1986. Les débuts de la pérestroïka entraînent une libéralisation des arts et la fin de la répression : il n'y a plus d'art non-officiel – puisque le dogme réaliste socialiste n'est plus. C'est ce dont témoigne le directeur de la revue Igor Chelkovski : « *A-Ya* s'est arrêté au moment où l'époque commençait à changer quand même. C'était déjà le début de la pérestroïka. Les peintres pouvaient déjà exposer plus librement. »¹ La revue, qui témoignait de l'existence d'un art qui ne pouvait s'exprimer, perd de son sens.

Mais 1986 est aussi l'amorce d'un changement dans les relations entre les artistes. Ils ne seront plus aussi « soudés » qu'ils l'étaient les années précédentes. Comme le dit encore Igor Chelkovski en 1991 : « Avant, on travaillait pour l'art pur [...] et il y avait une grande amitié entre les peintres. Ils avaient besoin les uns des autres pour exister, pour survivre comme artistes. Maintenant c'est presque fini parce que chacun a son marchand, sa manière de présenter, de vendre... Ils ne se voient pas. Oui, la situation a changé. »²

Ce phénomène de désolidarisation est certainement dû à la perte de l'ennemi commun qui avait uni les forces des artistes non-officiels. Il est aussi dû à l'émigration – choisie ou forcée – des artistes. Les artistes s'adaptent à leur nouveau milieu, apprennent les règles du marché de l'art, découvrent que leurs créations peuvent avoir une valeur...

Les artistes Komar et Melamid illustrent bien ce phénomène. Alors qu'ils peignaient dans la veine « Sots'art », détournant les codes de la peinture réaliste socialiste, les exagérant afin de s'en moquer, leur art change progressivement à partir de leur émigration et de leur installation aux Etats-Unis. Quand, dans le cinquième numéro, Jamey Gambrell analyse leur œuvre, c'est dans leur nouvel environnement artistique et elle cherche à les situer par rapport aux différentes tendances de l'art new-yorkais³ (voir aussi « Réflexion au seuil d'une nouvelle période », dans lequel Toupitsyne rattache le Sots'art aux nouvelles tendances de l'art américain⁴). Ils abandonnent les codes soviétiques pour détourner les codes des Etats-Unis capitalistes. Ce changement artistique correspond à l'adaptation de ces émigrés à leur nouvelle vie, comme en témoigne Alexandre Melamid

¹ PILARD Philippe, *op. cit.*, entretien avec Igor Chelkovski

² *Ibid.*

³ GAMBRELL J., *A-Ya*, 1983, n°5, pp. 7-13

⁴ *A-Ya*, 1984, n°6, pp. 2-4

dans le film de Philippe Pilard : « J'ai deux personnalités comme tous les immigrants. [...] Nous avons des personnalités doubles. Nous sommes russes et nous ne sommes pas russes. [...] Au début, ce que nous faisons était lié à la Russie, à notre enfance, une sorte de nostalgie. C'était notre côté russe... Maintenant je suis un type du New Jersey. »⁵ Avec l'émigration, l'identité des artistes a évolué et leur affiliation à l'art russe non-officiel appartient finalement au passé, à un passé bel et bien révolu : « Quand nous sommes retournés en Russie après avoir vécu dix ans ici, on s'est rendu compte que notre Russie n'existait pas. Non parce que la Russie a changé, même si c'est le cas, mais parce que nous, nous avons changé. [...] On ne peut pas faire demi-tour. »⁶ La dernière image du film de Philippe Pilard a une forte charge symbolique : Alexandre Melamid met un drapeau américain sur sa voiture. Même si ce geste et l'image peuvent sembler caricaturaux, il est évident qu'ils traduisent la fin de l'époque où ces artistes se définissaient comme « artistes russes non-officiels ».

A-Ya disparaît aussi parce que les artistes russes non-officiels qui sont restés en Russie n'en ont plus besoin pour se faire connaître. Le marché de l'art russe au moment de la pérestroïka est florissant. Comme l'explique Hélène Lassale, historienne de l'art : « Les grands gagnants de la pérestroïka sont essentiellement les artistes »⁷. En effet, ils peuvent ainsi nouer plus facilement des contacts, voyager librement pour exposer et vendre leurs créations, les acheteurs peuvent acquérir leurs œuvres sans rencontrer les mêmes problèmes qu'auparavant puisque le marché de l'art est désormais libre...

Il se crée d'ailleurs à l'époque une mode pour l'art de la pérestroïka, un engouement pour cet art anciennement non-officiel, engouement assez détaché de la valeur artistique des tableaux :

« La situation sera complètement assainie quand on ne parlera plus d'art de la pérestroïka, quand on ne parlera plus d'art soviétique, quand il n'y aura plus que des artistes et qu'on les jugera en tant qu'artistes »⁸.

⁵ PILARD Philippe, *op. cit.*, entretien avec Alexandre Melamid

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, entretien avec Hélène Lassale

⁸ *Ibid*

Les raisons de la fin de « l'aventure *A-Ya* » sont donc diverses. Elles tiennent bien sûr et avant tout à la fin de la répression ; au fait que, grâce à la pérestroïka, les artistes russes peuvent désormais se faire connaître ; à l'essor du marché de l'art russe qui ne rend finalement plus nécessaire la publicité que faisait *A-Ya* aux artistes ; à l'émigration qui a bouleversé les identités des artistes et les a forcés à s'adapter à leur nouveau milieu.

Conclusion

Je ne me sens plus responsable de personne, sauf de moi.

Oskar RABINE¹

Cette phrase d'Oskar Rabine résume à elle seule la situation des artistes non officiels alors que le système soviétique est sur le point de s'effondrer. Alors que la répression du régime avait rapproché tous ceux qui en étaient exclus, la fin de cette répression et l'installation à l'Ouest, dans un monde où chacun est libre de créer ont désolidarisé les groupes d'artistes. Alors qu'ils étaient unis pour une même cause et luttait pour les mêmes droits sans réels espoirs d'acquérir une renommée, la loi du marché les a isolés. En même temps, leur pays a fini par les reconnaître - dès les premiers temps de la pérestroïka. La vente aux enchères des œuvres des artistes non officiels organisée par Sotheby's en juillet 1988 à Moscou en est la preuve.

De 1956 à 1986, les artistes auront vu leur situation évoluer. Tolérés par le régime, voire encouragés, à partir de 1956, la situation des artistes non officiels a longtemps été difficile, entre le *regel* de 1962 et jusqu'à ce que le régime dépasse les bornes en 1974, en employant des bulldozers pour venir à bout de ces « gêneurs ». Elle s'améliore alors car les autorités prennent conscience que leurs actes sont sous les projecteurs de l'opinion mondiale. Malgré cette amélioration, certes toute relative, c'est l'Occident qui pour beaucoup offrira des meilleures perspectives. L'Occident qui, malgré ses critiques, a reconnu l'art des non officiels et lui a donné sa chance. L'Occident qui s'est ému du sort de ces artistes « dissidents » et les a soutenu quand bien même il mettait en doute la valeur artistique de cet art. Mais l'Occident et son marché de l'art ne donneront pas leur chance à tous. Rares sont ceux qui, à l'instar d'Ilya Kabakov, connaissent un véritable succès mondial.

¹ RABINE O., *op. cit.*, p. 352

Le destin de ces artistes est d'un intérêt immense pour qui est curieux de l'histoire du vingtième siècle.

Tout d'abord parce qu'ils témoignent de la difficulté de vivre dans un régime de planification et de contrôle qui ne laisse pas de marge de manœuvre à l'initiative individuelle. Les artistes, plus que d'autres, étaient confrontés à l'inadéquation de leur volonté et de celle du Parti. Car qui est plus libre qu'un artiste ? Et qui met plus en danger la volonté de contrôle d'un Etat par sa provocante liberté ? L'Etat a dû maintenir un regard constant sur leur production pour que la créativité des artistes ne dépasse pas la limite de ce qui était permis. Ils font donc partie de ceux qui ont eu le plus à subir la censure de l'Etat. Quel rôle jouaient alors les artistes ? Quelle était leur place dans cette société ? Qu'exprimaient-ils ? Si les artistes, dans les œuvres officielles, exprimaient la volonté du Parti, les œuvres non officielles exprimaient la part d'ombre des Soviétiques, ce qui n'appartient pas au Parti : certains désirs, certains styles, certaines aspirations... Les œuvres non officielles sont en quelque sorte l'expression du refoulé d'une société, qui, par cette expression même, se révèle moins uniforme qu'il n'y paraît.

Ces artistes sont aussi dignes d'intérêt pour qui s'intéresse aux enjeux culturels de la Guerre Froide. C'est une question que nous avons abordée mais qui nécessite des recherches plus approfondies, notamment sur l'intérêt que suscitent ces artistes chez des partisans de l'anticommunisme. Qui s'intéresse à cet art ? A quelles fins ? Nous avons donné quelques éléments de réponse mais ces pistes restent à creuser. Il faudrait notamment étudier les médias français et étrangers, afin de voir quels journaux ou quelles radios se font l'écho des expositions non officielles, des arrestations, voir quels réseaux d'intellectuels écrivent sur les artistes « dissidents » ou les soutiennent, qui finance ces publications, tenter de distinguer l'intérêt pour cet art et son utilisation à des fins politiques... Un des problèmes posés par cet art quand on l'aborde sous la perspective de la Guerre Froide est celui de sa valeur. La question de la *valeur* de l'art, question philosophique aussi bien qu'économique revêt ici – c'est là son intérêt – un aspect politique. Pourquoi achète-t-on les tableaux des artistes non officiels ? Pour encourager la dissidence ? Parce qu'ils possèdent une véritable valeur esthétique ? Parce que le marché de l'art soviétique est très pauvre et n'offre qu'un panel réduit d'œuvres dont une grande majorité – les œuvres de style réaliste socialiste – ne plaisent pas à une clientèle occidentale ? Parce qu'avec la pérestroïka, cet art devient à la mode, dans l'air du temps ?

Parce que le côté « dissident » plaît ou émeut ? Nous l'avons vu, la réponse à cette question n'est pas simple.

Ces artistes posent enfin la question de la *transition* d'une société à une autre et de *l'adaptation* à cette transition. Qu'ils aient émigrés ou pas, les artistes se sont trouvés confrontés, comme tous les Soviétiques, à la perte de leur repères socio-culturels, à la perte du monde dans lequel ils ont grandi et vécu. Comment se sont-ils adaptés à leur nouvel univers ? Economiquement, nous avons vu que les artistes avaient été ceux à qui la pérestroïka avait le plus profité, mais quand est-il maintenant que la bulle spéculative sur « l'art de la pérestroïka » a éclaté ? Tous n'ont pas atteint la reconnaissance escomptée. Et dans une dimension plus intime, quel rôle a joué l'émigration ou la chute de l'U.R.S.S. sur leur identité ? Comment se définissent-ils ? On l'a vu, Alexandre Melamid se pense désormais comme « un type du New Jersey », mais ce n'est pas le cas de tous : Oskar Rabine, qui vit en France depuis 1978, se dit toujours « soviétique ».² Ces différences dans la perception de soi mettent au jour la complexité de la définition de son identité, mouvante en fonction du parcours de chacun, de son vécu, de son âge.

Ces artistes, issus et formés dans un monde qui n'existe plus, illustrent la tentative d'une reconstruction de soi après la déconstruction de l'émigration et de la chute du régime soviétique. Ils ont pour cela dû œuvrer à une « pérestroïka » de l'être.

² ONOUTCHKO Victor, « Oskar Rabine, le voisin de l'art contemporain », entretien avec Oskar Rabine, *Le Figaro.fr*, <<http://www.lefigaro.fr/publireddactionnel/2010/04/30/06006-20100430ARTWWW00466-oskar-rabine-aujourd'hui-les-non-conformistes-ce-sont-ceux-qui-tentent-de-trouver-un-support-dans-l-histoire-de-l-art.php>> (page consultée le 25 mai 2010)

Sources

Témoignage d'artiste :

RABINE Oskar, *L'artiste et les bulldozers : être peintre en U.R.S.S.*, Paris, Laffont, 1981.

Catalogues d'exposition :

La Peinture russe et soviétique musée national d'Art moderne, mai-juin 1960. Exposition. Paris Musée National d'Art Moderne, Paris, Les Presses artistiques, 1960.

Huit Peintres de Moscou, Grenoble, Musée de Grenoble, 1974.

Périodiques :

A-Ya : unofficial russian art revue, 1979-1986, Élancourt, ISSN : 0241-8185.

Chroniques de l'art vivant n° 23, septembre 1971, Paris : Maeght, ISSN : 1626-1658.

Art Press International, Paris, ISSN : 0245-5676.

Articles de périodiques :

ARAGON Louis, « Une exposition de jeunes à Moscou. Du nouveau dans l'art soviétique ? », *Les Lettres Françaises*, n° 679, du 11 au 17 juillet 1957, p. 1 et pp. 6-7 ;

ARAGON L., « La jeune sculpture soviétique », *Les Lettres Françaises*, n° 680, du 18 au 24 juillet 1957, p. 1 et p. 11 ;

« *Hôpitaux psychiatriques en URSS* (numéro spécial) », *Art Press International*, décembre 1976, n° 3, pp. 19-20 ;

De HAAS P., « *Wassily Kandinsky* », *Art Press International*, juillet 1977, n° 9, pp. 26-27 ;

LEVY Bernard-Henri et HOUDEBINE Jean-Louis, « *Stalinisme encore vivant ?* », *Art Press International*, décembre 1977, n° 13, pp. 5-11 ;

GIROUD M., « *Malévitch et le suprématisme* », *Art Press International*, décembre 1977, n° 13, pp. 16-17 ;

ELIET Françoise, « Art non conformiste d'URSS le groupe Mouvement », *Art Press International*, mars 1978, n°16, p. 24 ;

SCARPETTA G. et HENRIC J. (propos recueillis par), « Alexandre Gleser, directeur du Musée d'art moderne Russe en exil », *Art Press International*, mars 1978, n°16, p. 25 ;

MAKOWSKI Wanda (interview par), « Mihail Chemiakin, l'école de Saint-Pétersbourg », *Art Press International*, mars 1978, n°16, p. 26 ;

« Les années vingt. Casimir Malévitch paroles intempestives », *Art Press International*, mai 1978, n°18, pp. 28-29 ;

WEBER G., « Kandinsky 1900-1921 », *Art Press International*, mars 1979, n° 26, pp. 22-23 ;

« Paris-Moscou, exposition alibi ? » (dossier), *Art Press International*, juin 1979, n°29, pp. 4-11 ;

SAPGUIR Kira, « La télé en URSS », *Art Press International*, Hors-série juin/juillet/août 1982, pp. 28-29 ;

MARTIN Jean-Hubert (entretien), « L'art da da da de Komar et Melamid », *Art Press International*, mai 1986, n° 103, pp. 22-24 ;

MARTIN Jean-Hubert, « Ilya Kabakov dans la tradition du roman russe », *Art Press International* mai 1986, n° 103, p. 26.

Bibliographie

Ouvrages généraux sur l'histoire de la Russie contemporaine :

LARAN Michel, VAN REGEMORTER Jean-Louis, *La Russie et l'ex-URSS de 1914 à nos jours*, Paris : Armand Colin / Masson, 1996, 1 vol. (383 p.), ISBN : 2-200-21738-2

VAN REGEMORTER Jean-Louis, *La Russie et le monde au XXe siècle*, Masson, Paris : Masson / A. Colin, 1995, IX-186 p., ISBN : 2-225-84954-4

REY Marie-Pierre, *La Tentation du rapprochement, France et URSS à l'heure de la détente (1964-1974)*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1991, 355 p., ISBN : 2-85944-210-3

Ouvrages généraux sur l'histoire de l'avant-garde russe :

NAKOV Andreï, *L'Avant-Garde Russe*, Paris : Hazan, 1984, 119 p., EAN : 9782850250668

MARCADE Jean-Claude, *L'Avant-garde russe, 1907-1927*, Paris : Flammarion, 1995, 477 p., ISBN : 2-08-010179-X

Ouvrages sur le pouvoir soviétique et l'art :

GROYS Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes : J. Chambon, 1990, 187 p., ISBN : 2-87711-037-0

GOLOMCHTOK Igor, *L'art totalitaire. Union Soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine*. Paris : Editions Carré, 1991, 344 p., ISBN : 2-908393-50-6

SEMENOFF-TIAN-CHIANSKY Irène, *Le pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*, Paris : IMSECO et Institut d'études slaves, 1993, 327 p., ISBN : 2-7204-0286-9

Ouvrages sur la culture pendant la Guerre Froide :

SIRINELLI Jean-François et SOUTOU Georges-Henri (dir.), *Culture et Guerre froide*, Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 308 p., ISBN : 978-2-84050-547-1

GREMION Pierre, *Intelligence de l'anticommunisme : le congrès pour la liberté de la culture à Paris : 1950-1975*, Paris : Fayard, 1995, 645 p., ISBN : 2-213-59392-2

Ouvrages sur les capitales culturelles Paris et New York :

WILSON Sarah, DE CHASSEY Eric, FABRE Gladys... (et al.), *Paris, capitale des arts 1900-1968*, Paris : F. Hazan, 2002, 447 p., ISBN : 2 85025 798 2

Paris-New York : 1908-1968 [exposition Paris Musée National d'Art moderne, 1^{er} juin-19 septembre 1977], Paris : Centre Georges Pompidou : Gallimard, 1991, 955 p., ISBN : 2-85850-615-9

GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes : J. Chambon, 1988, 362 p., ISBN : 2-87711-088-5

VERLAINE Julie, Introduction à *La tradition de l'avant-garde : Les galeries d'art contemporain à Paris de la Libération à la fin des années soixante*. Thèse d'histoire. Paris : Université Paris I Sorbonne, 2008, (page consultée le 25 mai 2010)
<<http://pagesperso-orange.fr/envers/jverlaine/IntroductionTheseJVerlaine.pdf>>

Ouvrages sur les liens artistiques franco-russes :

GUERRA René, TOLSTOÏ André, *L'exil de la peinture russe en France, 1920-1970*, Collection René Guerra : Galerie Trétiakov, Moscou, 14 avril-15 mai, 1995, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice, 30 juin-30 septembre, 1995, Moscou : Avant-Garde, 1995, 167 p., ISBN : 5-86394-072-7

Ouvrages sur les artistes non-officiels :

GOLOMSHTOK Igor, GLEZER Alexander, *Unofficial Art from the Soviet Union*, Londres : Secker & Warburg, 1977, XVI, 172 p., ISBN : 0-436-47700-9

ROSENFELD Alla, DODGE Norton (éditeurs), *From Gulag to Glasnost : nonconformist art in the Soviet Union : the Norton and Nancy Dodge Collection, the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey*, [New York?] : Thames and Hudson in association with the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1995, 360 p.

RUESCHEMEYER Marilyn, GOLOMCHTOK Igor, KENNEDY Janet, *Soviet Emigré artists : life and work in the USSR and the United States*, Armonk, New York: M.E. Sharpe, 1985, ISBN : 0-87332-296-7

SJEKLOCHA Paul, MEAD Igor, *Unofficial Art in the Soviet Union*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1967, 213 p.

BAIGELL Renee and Matthew, *Soviet Dissidents Artists : Interviews after Perestroika*, New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1995, 405 p., ISBN : 0-8135-2223-4

Ouvrage sur l'émigration russe :

GOUSSEFF Catherine, *L'exil russe: la fabrique du réfugié apatride, 1920-1939*, Paris : CNRS éd., 335 p., 2008, ISBN : 978-2-271-06621-3

Témoignage d'artiste :

RABINE Oskar, *L'artiste et les bulldozers : être peintre en U.R.S.S.*, Paris : Laffont : Opera Mundi, 1981, 357 p., ISBN : 2-221-00591-0

ONOUTCHKO Victor, « Oskar Rabine, le voisin de l'art contemporain », entretien avec Oskar Rabine, *Le Figaro.fr*, <<http://www.lefigaro.fr/publiedactionnel/2010/04/30/06006-20100430ARTWWW00466-oskar-rabine-aujourd'hui-les-non-conformistes-ce-sont-ceux-qui-tentent-de-trouver-un-support-dans-l-histoire-de-l-art.php>> (page consultée le 25 mai 2010)

Périodiques :

A-Ya : unofficial russian art revue, 1979-1986, Élancourt, ISSN : 0241-8185.

Chroniques de l'art vivant n° 23, septembre 1971, Paris : Maeght, ISSN : 1626-1658.

Art Press International, Paris, ISSN : 0245-5676.

Catalogues d'exposition :

METKEN Günter, « Face aux dictatures : opportunisme, opposition et *émigration intérieure* », STRIGALEV Anatoli, « *L'art de la révolution russe : histoire et pouvoir* », SVIBLOVA Olga, « *L'art russe non-officiel des années 1960-1970* » in AMELINE Jean-Paul (conception et réalisation), [publ. sous la dir. de BELLET Harry] ***Face à l'Histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique***. [Exposition. Paris Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. 1996-1997], Paris : Flammarion : Centre Georges Pompidou, 1996, 620 p., ISBN : 2-85850-898-4

La Peinture russe et soviétique musée national d'Art moderne, mai-juin 1960. [Exposition. Paris Musée National d'Art Moderne] / [réd. en chef du catalogue T. Kovalenslaïa], Paris, Les Presses artistiques, 1960, [82] p.-47 p. de pl.

Huit Peintres de Moscou, Grenoble : Musée de Grenoble, 1974

BERELOWITCH Wladimir et GERVEREAU Alain (dir.), *Russie, U.R.S.S., 1914, 1991 : changements de regards*, Nanterre : B.D.I.C., 1991, 303 p., ISBN : 2-901658-17-2

Ouvrages auxquels ont collaborés des rédacteurs d'A-Ya :

BASKINA Irina, « Les femmes et la Russie » (Commentaires et analyse du premier samizdat féministe d'URSS) in *Proches et lointaines. De la parution du samizdat de femmes à Léningrad le dix décembre 1979*, Paris : Editions Tierce, 1980, 96 p., ISBN : 2-903144-10-9

MEERSON-AKSENOV Mikhail et SHRAGIN Boris (éditeurs), *The Political, Social and religious thought of Russian "Samizdat" – an Anthology*, Belmont, Massachussets : Nordland Publishing Company, 1977, 624 p., ISBN : 0-913124-13-3

Principaux sites consultés en ligne:

- Artistes :

Site officiel de Komar et Melamid : < <http://www.komarandmelamid.org/> >

Site officiel d'Alexandre Kossolapov : < <http://www.sotsart.com/index.html> >

Site officiel de Serge Essaïan : < http://www.serge-essaian.com/accueil_075.htm >

Site officiel de Vladimir Yankilevski : < <http://yankilevsky.free.fr/index.htm> >

Site officiel de Youri Jarkikh : < <http://www.youri.jarkikh.info/> >

Site officiel de Mikhaïl Koulakov : < <http://www.koulakov.net/> >

- Musées, collections, galeristes :

Site du Musée Jane Voorhees Zimmerli (où se trouve la collection de Norton et Nancy Dodge) : < <http://www.zimmerlimuseum.rutgers.edu/> >

Site du Musée d'Art russe contemporain d'Alexandre Glezer : < <http://www.museum-rus.org/index.htm> >

Site de la Fondation pour la Collection Kolodzeï :

< <http://www.kolodzeiart.org/menu.html> >

Site de la collection d'œuvres et d'ouvrages sur les artistes non officiels de Jean-Jacques Guéron : < <http://jjgueron.free.fr/> >

Site de la Galerie Blue Square, galerie des artistes non officiels à Paris :

< <http://www.galeriebluesquare.com/> >

Site de la Galerie Le Minotaure, galerie de certains artistes non officiels à Paris :

<<http://www.galerie-leminotaure.com/>>

Filmographie

PILARD Philippe. *Pasmatri !*. [DVD]. Les Arts, magazine d'Alain Jaubert, France, juillet 1991.

PASTERNAK Iossif. *Le Carré Noir*. [DVD]. MOSFILM Jeunesse, U.R.S.S., 1988.

Iconographie

- (1) *L'Ouvrier et la kolkhozienne*, acier inoxydable, Vera Moukhina, 1937, Centre des expositions de Russie, Moscou
- (2) *Lénine à la tribune*, huile sur toile, Alexandre Guerassimov, 1930, Musée Lénine, Moscou
- (3) *Fête des moissons dans une ferme collective*, huile sur toile, Sergueï Guérassimov, 1937, Galerie Tretiakov, Moscou
- (4) *Les Haleurs de la Volga*, huile sur toile, Ilya Répine, 1870-1873 Musée Russe, Saint-Pétersbourg.
- (5) *Nature morte*, huile sur toile, Oleg Tselkov, 1956,
<<http://jjgueron.free.fr/TSELKOV-MN-5601.htm>> (page consultée le 23 mai 2010)
- (6) *Cyber Head*, bronze, Ernst Neizvestni, 1964, (page consultée le 23 mai 2010)
<http://www.enstudio.com/catalogue_and_prices/bronze.html>
- (7) *Le Réghistan*, Robert Falk, 1943, (page consultée le 23 mai 2010)
<<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=4087>>
- (8) *Symbologie de la maternité*, huile sur toile, Bilioutine, 1969, (page consultée le 23 mai 2010) <<http://www.svoykrug.com/Artists/belyutin.html>>
- (9) *Khrouchtchev injuriant Elie Bilioutine*, image extraite de l'émission télévisée *Namedni : nacha era* (« L'autre jour : notre époque »), prise le 1^{er} décembre 1962
- (10) *Sans titre*, crayon sur papier, Evgueni Kropivnitzki, (page consultée le 23 mai 2010) <<http://jjgueron.free.fr/KROPIVNITSKI-1-FR.HTM>>
- (11) *Entrée*, 1973, Eric Boulatov, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (12) *Nature morte aux quatre pichets*, Dimitri Krasnopevtsev, 1972, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (13) *Au parc*, Vladimir Nemoukhine, 1959, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (14) *Un îlot*, crayon sur papier, Valentina Kropivnitzkaïa, 1965, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (15) *Portrait*, Anatoli Zverev, 1966, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey

- (16) *Du cycle « Têtes métaphysiques »*, gravure aquarellée, Mikhaïl Chémiakine, 1970, <<http://jjgueron.free.fr/CHEMIAKIN-MN-7001.htm>>
- (17) *Le Passeport*, huile sur toile, Oskar Rabine, 1972, Musée Maillol, Collection Dina Vierny, Paris
- (18) *Nature morte avec poisson et Pravda*, huile sur toile, Oskar Rabine, 1968,
- (19) *Ame de Norton Dodge*, Komar et Melamid, 1978-79, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (20) *Tatiana Kolodzeï achète l'âme de Norton Dodge*, 1979 (Moscou), Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (21) *A-Ya n°7*, quatrième de couverture, *Adam et Eve* de V. Syssoiev (1982), 1986
- (22) *A-Ya n°7*, première de couverture, 1986
- (23) *Lénine et Staline à Gorki*, photographie, 1922, voir *A-Ya*, 1983, n°5, « *Artists at the service of the revolution* », p. 55.
- (24) *This is my blood, This is my body*, 2002, Alexandre Kossolapov, <http://www.sotsart.com/projects/my_blood.html> (page consultée le 23 mai 2010)
- (25) *Dans un champ*, plume, encre de Chine, aquarelle sur papier, Serge Essaïan, 1975, Moscou, <http://www.serge-essaian.com/dans_les_champs_153.htm> (page consultée le 23 mai 2010)
- (26) *Winter-Summer*, performance, Rimma et Valery Guerlovine, 1976-1977, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (27) *Composition*, crayon, encre de chine sur papier, 1968, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (28) *Scarabée*, émail peint sur un panneau de bois, Ilya Kabakov, 1982, (page consultée le 23 mai 2010) <<http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail.aspx?sn=UK010008&search=&p=&order=&lotnum=14>>
- (29) *On frappe à la porte* (de la série *Réalisme socialiste nostalgique*), tempera et huile sur toile, Komar et Melamid, 1982-1983, (page consultée le 23 mai 2010) <http://www.komarandmelamid.org/chronology/1981_1983/index.htm>
- (30) *L'Origine du réalisme socialiste*, (de la série *Réalisme socialiste nostalgique*), tempera et huile sur toile, Komar et Melamid, 1982-1983, Zimmerly Museum, New Jersey
- (31) *Overcoming the Space*, huile sur toile, Oleg Vassiliev, 1965, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (32) *Window*, différent matériaux, tempera, plâtre, huile sur panneau de fibres, Ivan Chuikov, 1973, Collection Kolodzeï, Fondation Kolodzeï pour l'Art, New Jersey
- (33) *Retour*, Mikhail Koulakov, 1987, site officiel (page consultée le 25 mai 2010) <<http://www.koulakov.net/work.php?ind=0&ser=0&year=15>>
- (34) *Contrepoints*, huile sur toile, Yakov Vinkovetsky, <<http://vinkovetsky.com/ac13.php>> (page consultée le 24 mai 2010)
- (35) *Sans titre*, Vagritch Bakhtchanian, 1975, (page consultée le 24 mai 2010) <http://samizdat.zaraz.org/thick/muh_ujma/bakhchanian.html>

Annexes

Annexe 1
A-Ya n°1



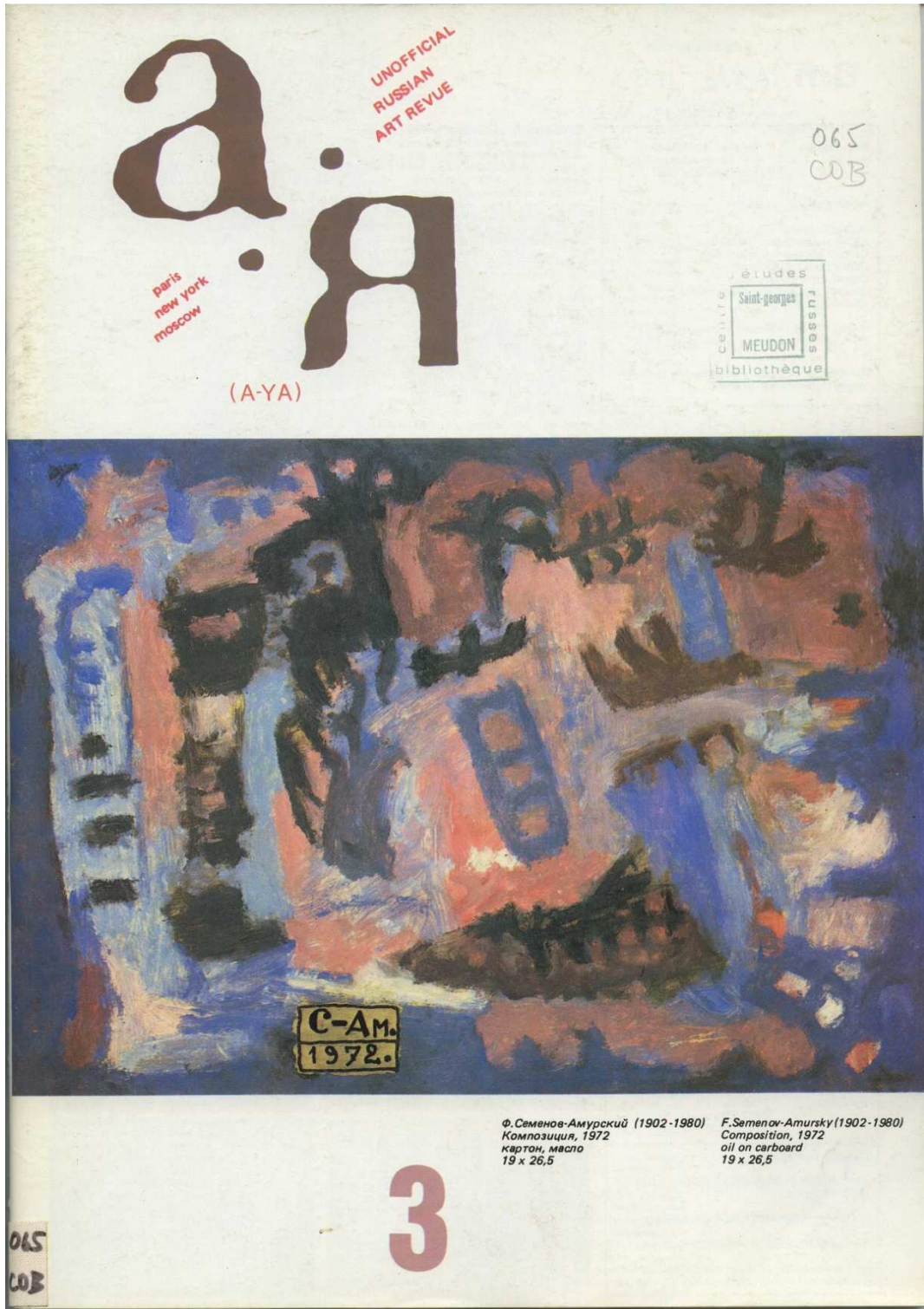
Annexe 2
A-Ya n°2



А. Косолапов:
Позунг, 1975
фанера, краска
40 x 90

A. Kosolapov:
Slogan: "Sachok, will
you drink tea?", 1975
plywood, paint
40 x 90

Annexe 3
A-Ya n°3



Annexe 4
A-Ya n°4

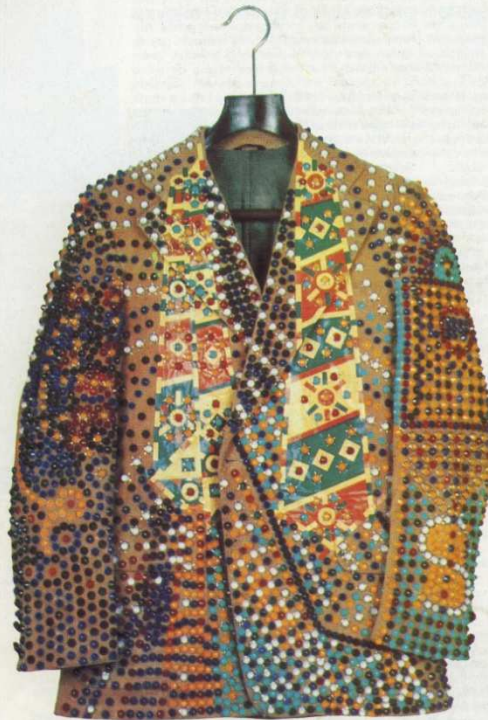
а.я
UNOFFICIAL
RUSSIAN
ART REVIEW
4
paris
new york
moscow
(A-YA)

065
COR



Группа "Коллективные действия":
Лозунг, 1977
Collective Action Group:
Slogan, 1977

1



Г.Худяков: Пиджак, 1980
H. Khudyakov: Veste, 1980



CONTEMPORARY
RUSSIAN ART
СОВРЕМЕННОЕ
РУССКОЕ
ИСКУССТВО

L'ART RUSSE CONTEMPORAIN NON OFFICIEL

065
COR

Термин life art, пожалуй, наиболее точно определяет смысл перформанса. Основатель движения "Флаккус", Джордж Мачунас, в составленной им схеме развития авангардного искусства дал примерный перечень того, что предвосхитило возрождение перформанса в XX-м веке. В этом списке: и римская арена, и церковные процессии, и литургические действия, и средневековые ярмарки, и версальские

продолжение стр. 6

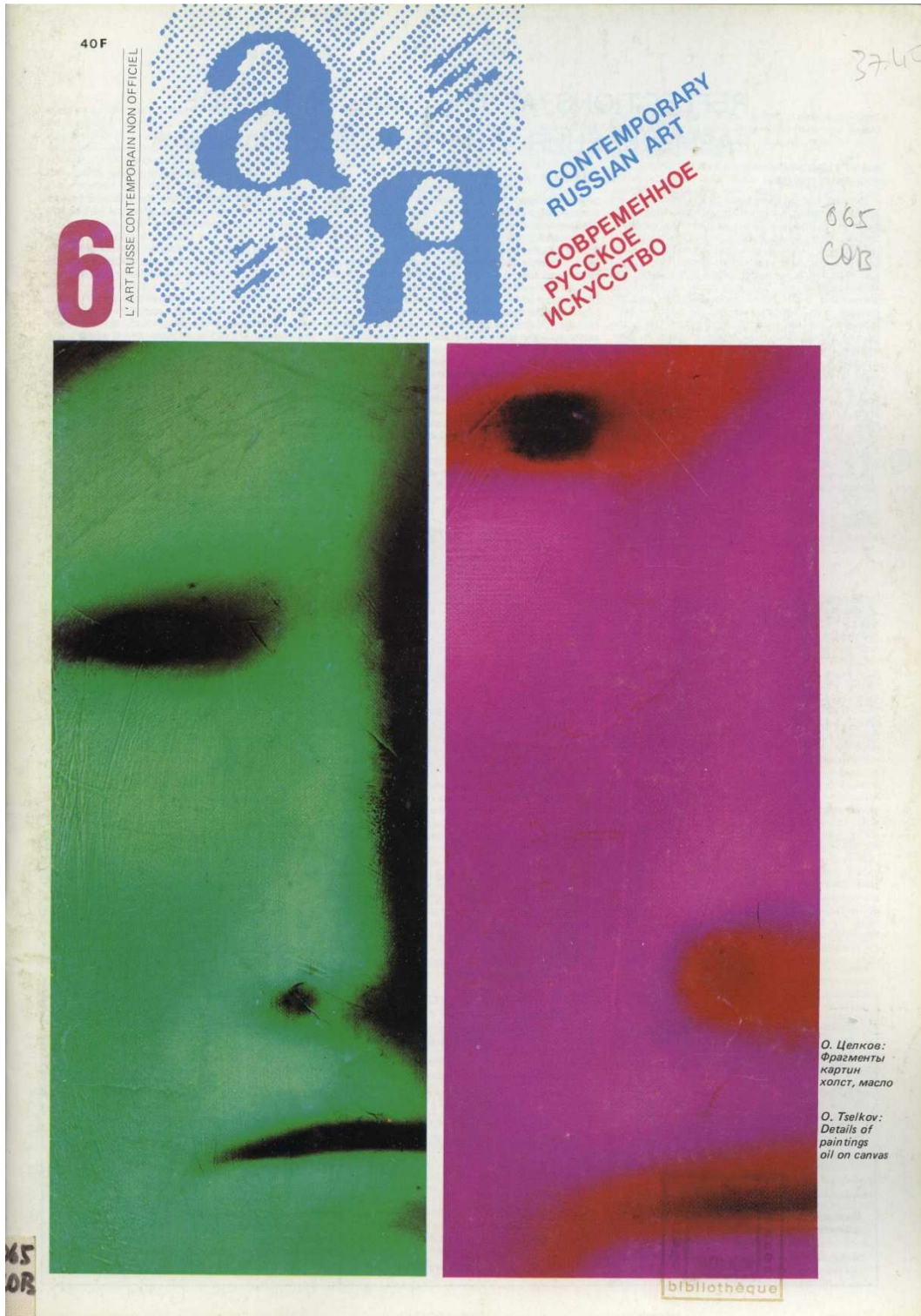
Performance is best characterized by the term "live art". The founder of Fluxus, George Maciunas, in his diagram of the development of avant-garde art, listed church processions, medieval fairs, Roman circuses, and Versailles super-multi-media spectacles among the forerunners of twentieth century performance. However, both in Russia and in the West, performance as an artistic medium originated in the early 1900's in

continued p. 6

Annexe 5
A-Ya n°5



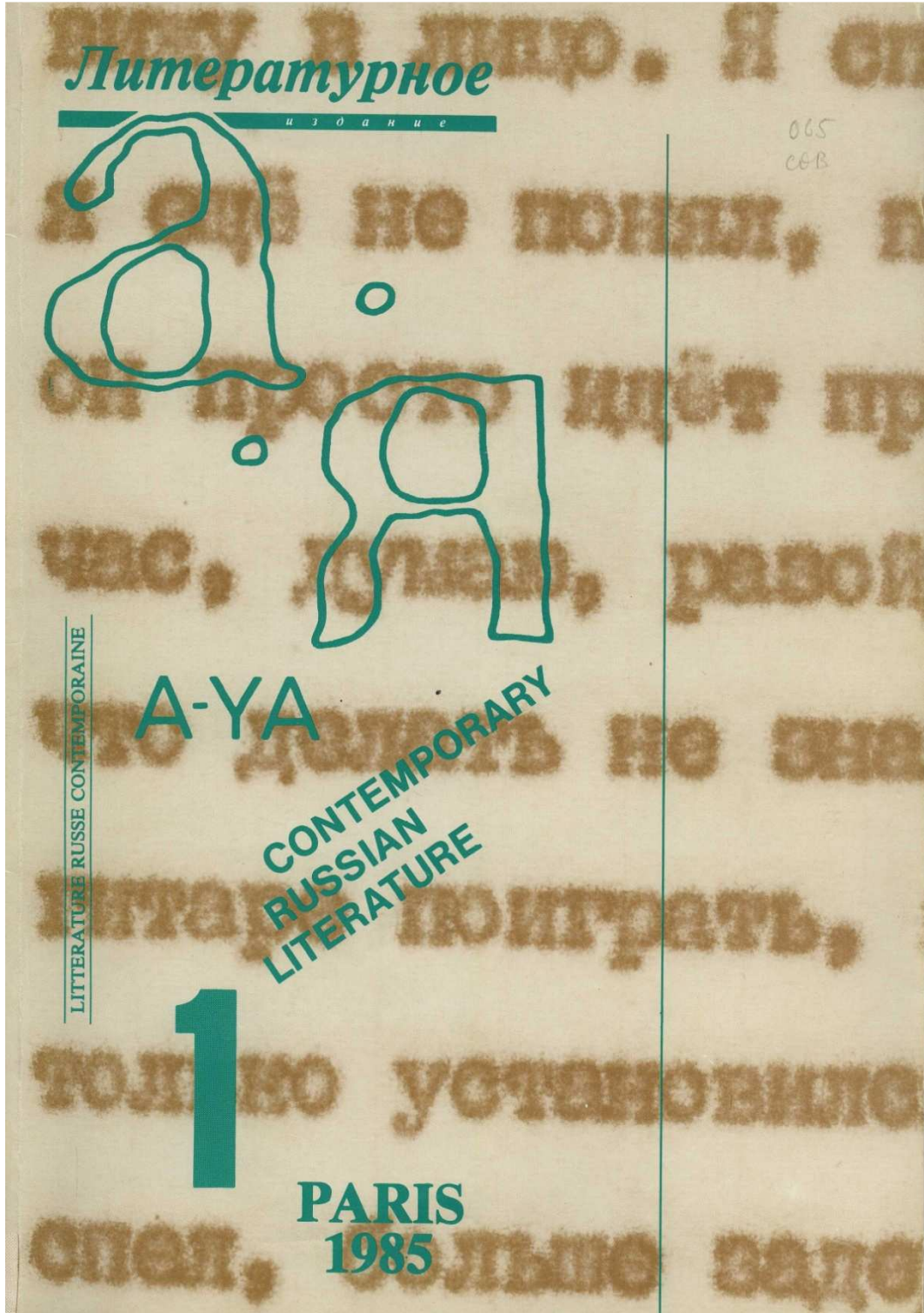
Annexe 6
A-Ya n°6



Annexe 7
A-Ya n°7



Annexe 8
A-Ya Littérature



Dictionnaire abrégé des noms propres rencontrés

Bilioutine ou **Bielioutine** ou **Bielutin Elie** ou **Ely** (Moscou-) Peintre dessinateur. Abstrait. Diplômé des Beaux-Arts de Moscou en 1946. Docteur en Science de l'art, il fut affecté comme professeur à l'Institut de Dessin Expérimental pour l'Art Appliqué, ce qui en fait, lui donnait la possibilité de se consacrer à son art tout en étant rétribué. Il fut le maître d'une école de jeunes artistes, entreprenant, avec eux, des recherches artistiques. Il est en 1954 à la tête d'un mouvement important, nommé *Réalité Nouvelle*, au nombre d'environ six cent adhérents. Le groupe expose tous les ans près du Manège. En 1962, le groupe expose au Manège et fera scandale. Bilioutine se retire dans sa datcha, où il continue ses activités. Il est exposé à Paris en 1969.

Birger Boris (1923-2001) Peintre. Fait partie du « Groupe des Huit », membres de l'Union des Artistes, qui à la fin des années 1950 sont les précurseurs du mouvement non officiel.

Boulatov ou **Bulatov Eric** ou **Erik** (5 septembre 1933, Sverdlovsk ou Saratov-) Peintre. Métaphorique à tendance hyperréaliste. Diplômé de l'Institut Sourikov, il subit durant sa formation l'influence de Falk et de Favorsky. Il expose pour la première fois au pavillon russe de l'Exposition mondiale de la Jeunesse à Moscou en 1957. En 1958, il travaille comme graphiste et illustrateur. Il est exposé à Moscou à l'Institut de physique nucléaire en 1965 et au café L'Oiseau Bleu. En 1973, il est exposé à la galerie Dina Vierny. Il fait partie d'autres expositions en Occident par la suite, dont une personnelle en 1988 qui circula en Europe et aux Etats-Unis.

Brioulov ou **Brüloff Karl** (1799, Saint-Pétersbourg - 23 juin 1852, Marciano, Italie) Peintre d'histoire, genre, portrait. Romantique. Etudie à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Fait de nombreux séjours à l'étranger. Peintre de la cour de Russie, il est le peintre russe le plus célèbre de son temps.

Chemiakine ou **Chemiakin Mikhail** ou **Mihail** ou **Michel** (1943, Moscou-) Peintre, graveur, illustrateur. Symboliste à tendance fantastique. Inscrit à l'Ecole d'Art Répine (Léningrad), il en est renvoyé quelques années plus tard. Artiste non officiel, il fait partie de plusieurs expositions à Léningrad (dont celle de l'Ermitage de 1964), qui toutes connaissent les foudres de la censure. En 1967, il devient illustrateur. En 1971, il part pour la France à l'occasion d'une exposition et y demeure. En 1980, il immigre aux Etats-Unis. A partir de 1988, l'U.R.S.S. lui accorde sa considération et deux expositions sont organisées, à Moscou et à Léningrad inaugurées par Gorbatchev.

Chelkovski Igor (1935, Orenbourg) Peintre. A étudié aux Beaux-Arts de Moscou de 1954 à 1959. Fondateur et rédacteur en chef d'*A-Ya*. Il immigre en France en 1976, où il vit et travaille depuis.

Egorshina ou **Yegorshina Natalia** (1926-) Peintre. Fait partie du « Groupe des Huit », membres de l'Union des Artistes, qui à la fin des années 1950 sont les précurseurs du mouvement non officiel.

Falk Robert (1886, Moscou-1958) Peintre de style post-cézannien. Il fait des études d'art et est exclu du Collège des Arts pour non-conformisme. Il fait partie du groupe du *Valet de Carreau*. Après la Révolution, il est nommé professeur et doit réorganiser l'art sur de nouvelles bases sociales. En 1928, il est nommé doyen de la faculté de Peinture. Il part pour Paris et ne rentre en Russie que dix ans plus tard. Son style, différent du réalisme socialiste, le condamne à la semi-clandestinité. Il est aussi alors décorateur de théâtre. Une de ses toiles figure à l'exposition du Manège.

Favorsky Vladimir (15 mars 1886, Moscou-1964) Graveur, illustrateur. Réaliste socialiste. Il fait des études d'art et de philosophie à Munich et voyage ensuite en Europe. Rentré à Moscou, il travaille à la Faculté. Il combat dans les rangs de l'Armée Rouge. Il est professeur à l'Ecole d'Art et Technique de Moscou. Artiste officiel, il a remporté de nombreux prix en Union Soviétique et à l'étranger.

Filonov Pavel (1883, Moscou-1941, Léninegrad) Peintre, dessinateur. Futuriste, analytique. Membre de l'avant-garde, il fréquente Malévitch, Maïakovski, Bourliouk, Khlebnikov...Jusqu'à la fin des années 1920, il vit en bons termes avec le régime et a de nombreux élèves. Mais son art est ensuite condamné pour son formalisme bourgeois. Cependant, il sera exposé en 1932 à *l'Exposition des Artistes de l'U.R.S.S. des quinze années 1917-1932*. Il bénéficie d'une exposition de l'ensemble de son œuvre au Musée russe de Léninegrad en 1988.

Golomchtok Igor (1929-) Historien de l'art. Diplômé de la faculté d'Histoire et d'Histoire de l'Art de Moscou. Après avoir enseigné et publié comme historien de l'art à Moscou, il quitte le pays pour le Royaume-Uni en 1972. Il y continue son travail de chercheur.

Grobman Mikhail (1939, Moscou) Peintre et poète. Dans les années 1960, il commence à peindre des toiles non conformistes. En 1967, il devient membre de l'Union des Artistes. Il quitte l'Union Soviétique pour Israël en 1971. Il est le fondateur du magazine d'art en langue russe *Léviathan* (1975).

Groys Boris (1947, Berlin-) Critique d'art, commissaire d'exposition. A étudié les mathématiques à Léninegrad puis la linguistique et la philosophie de l'art à Moscou. Il émigre en Allemagne de l'Ouest en 1981. Chercheur et d'enseignant au Centre des Arts et des Médias de Karlsruhe (ZKM) et ponctuellement commissaire d'exposition.

Guerlovine Rimma et **Valéry** (Elle est née en 1951, lui en 1945) Mari et femme, ils travaillent ensemble depuis 1970. Ils ont tous deux participé à des expositions non-officielles à Moscou et font partie des tenants de l'art conceptuel non-officiel en URSS. Ils immigrèrent aux Etats-Unis en 1980 où ils vivent et travaillent depuis.

Infante Francisco (1943, Vassilievka-) Créateur d'installations. Cinétique. A fait partie du groupe « Mouvement » regroupant des techniciens de différentes disciplines. Voir p. 103

Jarkikh Youri Peintre. Fait des études d'art à Léninegrad où il participe à quelques expositions. Est un des artistes de l'exposition des bulldozers. A partir de 1975, ses toiles figurent dans de nombreuses expositions en Europe de l'Ouest. En 1977, il émigre pour l'Allemagne, puis pour la France en 1978. Il poursuit depuis une carrière d'artiste international.

Kabakov Ilya (30 septembre 1933, Dniepropetrovsk, Ukraine-) Peintre, créateur d'installations, dessinateur, illustrateur. De style Sots'art et conceptuel. Il obtient un diplôme d'illustrateur en 1957 de l'Institut Sourikov. Membre du groupe d'artistes conceptuels du *Boulevard Stretensky*. Il immigré aux Etats-Unis en 1992.

Kaplan Anatoli (1903, Léninegrad-) Lithographe. Folkloriste, son travail est principalement inspiré de l'imaginaire juif russe. Diplômé de l'Académie des Arts de Léninegrad en 1927. Membre de l'Union des Artistes. Remarqué par Eric Estoric, de la Galerie Grosvenor de Londres, il fait partie de l'exposition des Arts Graphiques Soviétiques qui a lieu à Londres en 1961.

Kharitonov Alexandre (1931, Moscou-1993) Peintre néo-impresionniste. Artiste non officiel, il a été exposé quelques fois en Occident et plus régulièrement à Moscou (à l'Université Lomonossov en 1958, à l'Institut Karpov en 1965...).

Komar et **Melamid Vitaly** et **Alexandre**. (Komar est né en 1943, Moscou et Melamid en 1945, Moscou) Peintres de composition. Sots'art. Ils émigrent en 1977 et vivent aux Etats-Unis depuis 1978. Nombreuses expositions.

Koulakov Mikhail (1933, Moscou-) Peintre. Diplômé de l'Institut des Arts du Théâtre de Léninegrad en 1962, il fait partie des artistes non officiels émergeant dans les années 1960. Il immigre en Italie en 1976.

Kossolapov Alexandre (1943, Moscou-) Peintre, sculpteur, différentes techniques. Sots'art. Vit et travaille aux Etats-Unis depuis 1975. A été l'un des rédacteurs en chef d'A-Ya. Nombreuses expositions.

Krasnopevtsev Dimitri (1925, Moscou-) Peintre de natures mortes, graveur. Diplômé de l'Institut Sourikov en 1955. Peintre non officiel. Il est accepté à l'Union des Artistes en 1982. Très nombreuses expositions collectives ou individuelles.

Kropivnitzkaïa Valentina (1924-23 décembre 2008, Paris) Peintre, dessin. Son œuvre, pleine de sensibilité et proche du fantastique, a connu la censure en raison de ses fréquentes représentations d'églises mais surtout parce qu'elle était la femme d'Oskar Rabine et a partagé avec lui les mêmes combats.

Kropivnitzki Evgueni (1893-1979) Poète et peintre. Il est l'un des prédécesseurs des artistes non officiels auxquels il a pu parfois dispenser son enseignement. Il est exclu de l'Union des Artistes en 1962.

Kropivnitzki Lev (1922-1995) Peintre. Fils d'Evgueni Kropivnitzki. Il fut toujours aux côtés de sa sœur et de son beau-frère, Oskar Rabine, dans leur lutte pour la reconnaissance de l'art non officiel.

Malévitch Kazimir (23 février 1878, Jiev, Ukraine-15 mai 1935, Léninegrad) Peintre. Cubo-futuriste, suprématisiste. Il étudie la peinture aux Beaux-Arts de Kiev. En 1913, il réalise son premier « Carré Noir ». En 1916, il publie son manifeste suprématisiste. Il prend part aux expositions de l'avant-garde et on lui confie des postes importants dans les premiers temps de la révolution (fondateur et parmi les directeurs de l'Institut de Culture artistique de Léninegrad, professeur à l'Institut d'Histoire de l'art...). Il est l'un des créateurs de l'abstraction

Masterkova Lydia (1927, Moscou-2008, France) Peintre. Abstrait. Développe dans ses toiles un style abstrait à partir des années 1950. Très proche des Rabine, elle fait partie du groupe de Lianozovo. Elle participe à l'exposition des bulldozers en 1974 et émigre pour la France en 1975.

Neizvestni Ernst (1925, Sverdlovsk-) Sculpteur. Issu d'une famille d'intellectuels. Il est décoré pour ses exploits au combat pendant la Seconde Guerre mondiale. Il fait les Beaux-Arts à Riga et est diplômé de l'Institut Sourikov. Il entre à l'Union des Artistes où il tente de réformer les critères esthétiques de l'intérieur. Son attitude est tolérée en raison de son patriotisme. Il est l'auteur de nombreux monuments en U.R.S.S., en Europe et aux Etats-Unis, où il a immigré.

Nemoukhine ou **Nemukhin Vladimir** (1925, Moscou-) Peintre postcubiste, abstrait, néoconstructiviste. Dans les années 1940, il reçoit la formation de Nicolas Sokolov, peintre des années 1930 mais ne peut se consacrer uniquement à la peinture car il travaille en usine. En 1956, il quitte l'usine en 1956 et entre à l'Institut Sourikov en 1957. Il est exclu pour non-conformisme. Il prend part à l'exposition des bulldozers. Il est exposé en Occident dès 1966.

Patsyukov Vitaly (1939, Moscou-) Critique d'art, conservateur. Diplômé de l'Institut d'Aviation de Moscou et de l'Institut de Technologie en 1964, spécialiste en théorie et philosophie de l'art moderne et de l'art populaire. Travaille à Radio Moscou comme critique d'art contemporain à partir de 1968. Collabore activement à *A-Ya*. De 1985 à 2000, il met en œuvre des projets concernant l'histoire de l'art non officiel soviétique en collaboration avec les artistes.

Plavinsky Dimitri (1937, Moscou-) Peintre. La reconnaissance par l'Etat soviétique est longue à acquérir, même s'il finira par être membre de l'Union des Artistes. Ses toiles non conformistes sont régulièrement exposées à l'étranger et parfois à Moscou lors de quelques expositions officielles ou non.

Rabine Alexandre (1952-1994) Peintre. Fils d'Oskar Rabine et de Valentina Kropivnitzkaïa.

Rabine Oskar (1928, Moscou-) Peintre expressionniste. Il commence ses études artistiques aux Beaux-Arts de Riga. A partir de 1946, il poursuit sa formation à Moscou. Il est exclu de l'Institut Sourikov. Il rencontre Evgueni Kropivnitzki et suit l'enseignement qu'il dispense. Il épouse Valentina Kropivnitzkaïa la fille d'Evgueni Kropivnitzki. Il travaille pendant huit ans dans les chemins de fer et habite dans la ville de Lianozovo, qui donnera son nom au groupe d'artistes non officiels qu'il formera avec son beau-père, sa femme et son beau-frère, Lev Kropivnitzki, auquel se joindront d'autres artistes. Il gagne

ensuite sa vie en peignant des affiches et des enseignes. Il est l'instigateur de l'exposition des bulldozers.

Répine Ilya (5 août 1944, Tchougouev, Ukraine-29 octobre 1930, Kuokkala, Finlande). Peintre d'histoire, scènes de genre, portrait. Naturaliste. D'abord peintre d'icônes, il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de 1873 à 1876. Membre de l'association des Ambulants. Il est nommé académicien en 1876 puis directeur de l'Ecole supérieure d'art auprès de l'Académie des beaux-arts et professeur de peinture d'histoire à l'Académie de Saint-Pétersbourg qui portera son nom à partir de 1944. Il est apprécié des révolutionnaires de l'époque qui voient dans ses toiles une représentation de l'oppression du peuple russe. Il sera donné en modèle aux peintres réalistes socialistes.

Roukhine ou **Rukhin Evgueny** ou **Eugène** (1943, Saratov-23 mai 1976, Léninegrad) Peintre, collage, technique mixte. Il commence son œuvre pendant le *dégel* et fait donc ensuite partie des non officiels. Participe à l'exposition des bulldozers. Il meurt dans l'incendie de son atelier.

Scammell Michael (1935-) Ecrivain anglais, biographe, traducteur de russe et professeur à Columbia. Il a notamment écrit une biographie sur Soljenitsyne, *Solzhenitsyn, A Biography* (1984). Fondateur de la revue *Index on Censorship*. Il est le vice président de l'association d'écrivains PEN International.

Sidour Vadim (1924, Dniepropetrovsk-1986) Sculpteur. Il a combattu et a été blessé pendant la Seconde Guerre mondiale. De retour de guerre, il entre à l'Institut Stroganoff où il étudie la sculpture. Il abandonne le réalisme socialiste en 1959 et crée sur le thème de la guerre, de la sexualité et de la violence. La reconnaissance de son travail vient de l'Europe et plus particulièrement de l'Allemagne de l'Ouest. Il meurt avant d'avoir atteint la célébrité en Russie.

Sitnikov Vassili (1915-1987) Peintre. Arrêté pendant la Seconde Guerre mondiale, il est interné dans un hôpital psychiatrique. Il est ensuite déporté dans l'Oural, dans la région de Kazan. Revenu à Moscou, incapable de travailler, il vit d'une pension que lui verse l'Etat et se consacre à sa peinture.

Sooster Ullo Peintre. Peinture à tendance fantastique. Usant d'un style résolument moderne, il fut très peu connu et pratiquement pas exposé sous le régime soviétique.

Spender Stephen (1909-1995) Poète, écrivain et journaliste. Il dirige un temps la revue *Encounter*.

Steinberg Edouard (1937, Moscou-) Peintre et dessinateur. Constructiviste. Autodidacte, il développe à partir des années 1960 une œuvre éminemment poétique.

Sveshnikov Boris (1927-1998) Peintre, illustrateur. De tendance surréaliste. Dans sa jeunesse, a été condamné à huit ans de travail forcé en camps pour avoir participé aux activités d'une association de jeunes gens issus de l'ancienne noblesse (dans laquelle se trouvait aussi Lev Kropivnitzki). Il en a ramené de nombreux dessins racontant la vie du camp. Traumatisé, il peint en secret puis fini par exposer ses toiles avec les non officiels.

Sysoiev Viatcheslav (30 octobre 1937, Moscou- 2006 ?, Berlin) Dessinateur et caricaturiste. Critique dans ses dessins et peignant la réalité soviétique comme il la voyait autour de lui, les autorités voient dans ses dessins antisoviétisme et « pornographie », il est condamné pour « hooliganisme » et se cache. Les autorités finissent par l'arrêter en février 1983: il est condamné à deux ans de camps et envoyé à Arkhangelsk. Les artistes se mobiliseront pour faire connaître sa situation.

Tchouikov Ivan (22 mai 1935, Moscou-) Peintre. Il commence à peindre au moment du dégel manifestant son envie de s'éloigner du réalisme socialiste. Tenant du Sots'art, il détourne des affiches de propagande en les vidant de leur sens.

Tselkov Oleg (1934, Moscou-) Peintre, décorateur de théâtre. Deux de ses toiles sont exposées au Festival mondial de la Jeunesse de 1957. En 1965, il est exposé deux jours (les autorités la ferment) à l'Institut Scientifique Kourtchatov ; il s'inscrit à l'Union des Artistes Plasticiens d'URSS pour éviter d'être poursuivi pour parasitisme. Il émigre pour la France en 1977 où il vit et travaille depuis. En 2004, il reçoit de la part de l'Etat russe le prix Triomphe.

Tyschler Alexandre, (1898, Melitopol-1980) Peintre abstrait puis surréaliste. Affichiste, décorateur de théâtre. Membre de l'avant-garde artistique russe. Il suit notamment l'enseignement de Favorsky au Vkhoutemas de Moscou [« Ateliers supérieurs de technique artistique, créés après la Révolution »]. Il est reconnu comme l'un des principaux artistes d'U.R.S.S. et bénéficie de deux expositions personnelles à Moscou en 1965 et 1978.

Vassiliev Oleg (1931, Moscou-) Peintre, illustrateur. Elève de l'Institut Sourikov. Illustrateur en collaboration avec Eric Boulatov. Créé hors de toute tendance.

Vetchtomov Nikolai (1923-2007) Peintre. Expressionnisme abstrait. A combattu pendant la Seconde Guerre mondiale. Diplômé de l'École d'Art de Moscou en 1951. Devient membre du groupe de Lianozovo en 1953.

Weisberg Vladimir (1924, Moscou-1985, Moscou) Peintre figuratif. Blessé à la guerre, et déclaré « Invalide psychopathe du troisième groupe », il fut dispensé de travailler et se consacra à la peinture. Membre du « Groupe des Huit », il participa à l'exposition du Manège. Il fait partie des peintres non officiels.

Yakovlev Vladimir (1934-1998) Peintre. Abstractionniste. Presque aveugle, il n'a pas suivi de formation artistique particulière, mais a été encouragé par d'autres peintres qui ont perçu son talent. La maladie oculaire qui l'a atteint à dix-huit ans a été la cause de la dégradation de sa santé mentale. De 1959 à 1963, il a séjourné régulièrement en hôpitaux psychiatriques.

Yankilevsky Vladimir (né en 1928 ou 1938 à Moscou) Artiste utilisant peinture, collage, dessin. Vit en France. Il fait des études d'art puis suit l'enseignement d'Elie Bilioutine de 1957 à 1962. Il est illustrateur. Il participe à de nombreuses expositions à travers le monde dont la Biennale de Venise de 1966.

Zverev Anatoli (1931 ou 1933, Moscou-1986, Moscou) Peintre expressionniste non officiel. Il est renvoyé de l'Académie des Beaux-Arts pour avoir peint un nu au dos d'un portrait de Staline. Un des membres du groupe de Lianozovo. Il prend part à de nombreuses expositions en Russie et dans le monde (Londres, Venise, Grenoble).

Table des matières

Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	7
PARTIE 1 - ETRE UN ARTISTE NON-OFFICIEL EN U.R.S.S.	18
CHAPITRE 1 – LE <i>DEGEL</i> : LE REVEIL DES ARTISTES	19
1. Un contexte artistique difficile.....	19
2. Le dégel : un contexte favorable à l'éclosion de nouvelles formes artistiques.....	22
3. La « bouffée d'air frais » du Festival International de la Jeunesse de 1957 et une plus grande ouverture au monde à la fin des années 1950 et au début des années 1960.....	24
4. L'apparition d'artistes en rupture avec l'idéologie du réalisme socialiste	28
5. 1962 ou la crise fondatrice du Manège : « regel » et répression	29
CHAPITRE 2 – LA CONDITION D'ARTISTE NON OFFICIEL.....	33
1. L'absence de statut et de reconnaissance officielle et ses conséquences	33
2. Les parades des artistes non officiels à l'absence de statut	34
3. Comment sortir de la confidentialité ? Comment et où exposer ?.....	37
4. La reconnaissance de l'intelligentsia et le marché intérieur de l'art non officiel	40
CHAPITRE 3 – LA REPRESSION	42
1. Des mesures répressives à l'encontre des artistes	42
A. La répression inscrite dans les textes de loi	42
B. Une répression qui consiste en menaces, en interdictions et en sanctions	44
C. Mais qui sont les acteurs de la répression ?	48
2. « L'exposition des bulldozers » de 1974 : le sommet de la répression	49
3. Une relative accalmie : l'apparente tolérance du régime, le rôle de modérateur de l'opinion internationale	50
PARTIE 2 - L'ART SOVIETIQUE NON OFFICIEL ET L'OCCIDENT : UNE RELATION COMPLEXE	53
CHAPITRE 4 – LE DEBOUCHE OCCIDENTAL DE L'ART NON OFFICIEL	54
1. Les Occidentaux : public et acheteur de cet art (le rôle des collectionneurs et des personnels diplomatiques).....	54
2. Exposer à l'étranger : la possibilité d'être reconnu.....	56
CHAPITRE 5 – DES DIFFICULTES DANS LE RAPPORT A L'OCCIDENT	59
1. La difficulté de faire connaître l'art non officiel hors de ses frontières dans les années 1960 (Comment exporter les œuvres ? rencontrer les artistes ? les exposer ?).....	59
2. L'accueil mitigé de l'art non officiel	62
CHAPITRE 6 – DES RAPPORTS AMBIGUS, LIES AU CONTEXTE INTERNATIONAL.....	65
1. L'accusation de servir la propagande occidentale.....	65
2. Un art dont la valeur est tributaire du contexte international	67
CHAPITRE 7 – L'EMIGRATION	71
1. Des artistes contraints à l'émigration.....	71
2. Les pays d'immigration choisis par les artistes.....	73
3. Un pays sans artistes.....	75
PARTIE 3 - LA REVUE A-YA : UNE ILLUSTRATION DE LA VIE ARTISTIQUE SOVIETIQUE NON OFFICIELLE EN EXIL	77
CHAPITRE 8 – A-YA : UNE REVUE INTERNATIONALE DONT LE BUT EST DE FAIRE CONNAITRE LES ARTISTES RUSSES NON OFFICIELS	78
1. A-Ya de « A à Z » : présentation de la revue et fréquence de parution.....	78
2. Une revue à caractère international.....	79
3. Une revue qui laisse la part belle à l'image	80
CHAPITRE 9 – COMPOSITION ET SUJETS DE LA REVUE : LES ARTISTES NON OFFICIELS, L'ACTUALITE ARTISTIQUE ET LEURS PREDECESSEURS	83

CHAPITRE 10 – LA REDACTION DU MAGAZINE.....	90
1. Les rédacteurs en chef : Alexeï Alexeïev, Igor Chelkovski et Alexandre Kossolapov.	90
2. L'équipe de rédaction.	92
3. Les auteurs des articles	94
CHAPITRE 11 – A-YA : REVUE DE L'ART RUSSE NON OFFICIEL OU D'UN ART RUSSE NON OFFICIEL ?.....	106
CHAPITRE 12 – LA FIN DE LA REVUE A-YA : LA FIN D'UNE EPOQUE ?.....	110
Conclusion.....	113
Sources	117
Bibliographie.....	119
Filmographie	123
Iconographie.....	123
Annexes.....	125
Dictionnaire abrégé des noms propres rencontrés	135
Table des matières.....	144

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but d'expliquer la situation de la création artistique sous le régime soviétique. Il décrit plus particulièrement les conditions d'existence des artistes plasticiens (peintres ou sculpteurs) qui créèrent hors de l'idéologie artistique du réalisme socialiste imposée par l'Etat. Notre analyse commence de fait en 1956, à un moment où les autorités souhaitent se démarquer du stalinisme, ce qui se traduit par un mouvement de libéralisation des arts. Cette période a été baptisée le « dégel ». Des artistes « différents » apparaissent et essaient de se faire une place dans le système. Cependant, le dégel sera suivi d'une période de regel. Nous abordons alors les difficultés d'existence de ses artistes, appelés « artistes non officiels » puisque leur art ne trouve pas de place dans les institutions artistiques de l'Etat. Ces artistes trouveront une aide dans l'Occident – auprès de collectionneurs ou de membres de la diplomatie vivant en U.R.S.S. Les Occidentaux apporteront la reconnaissance à ces artistes, achèteront leurs œuvres, les exposeront. Les artistes, las des persécutions qu'ils connaissent dans leur pays, feront aussi des pays occidentaux leur refuge. Nous analysons alors les rapports qu'il peut y avoir entre l'Occident et des artistes considérés comme « dissidents » en période de Guerre froide. Notre étude porte en particulier sur la revue *A-Ya*, revue des artistes en exil, témoignant de leur parcours et de leur existence en Occident.

SUMMARY

The aim of this essay is to explain the situation of artistic creation under Soviet regime. It describes more specifically the living conditions of visual artists (painters or sculptors) who wanted to create out of artistic ideology of socialist realism imposed by the State. Our analysis begins in fact in 1956, in a moment where the authorities want to distinguish themselves from Stalinism, which is followed by a movement of liberalization in the arts. This period has been called the “thaw”. “Nonconformist” artists appear and try to find their way through the system. Though, the thaw will be followed by a period of *re-frost*. We then tackle the difficulties of existence met by these artists, called “unofficial artists”, because their art cannot find its place in the State artistic institutions. These artists will be help by the West (by collectors or diplomatic members living in U.S.S.R.). The Westerners will give recognition to these artists, buy their work, exhibit it. The artists, tired of being persecuted in their country, will see in the Western countries a shelter. We then analyze the connection between the West and artists who are regarded as “dissidents” in time of Cold War. Our study is more specifically about artists in exile review *A-Ya*, which is a testimony of their lives and existence in the West.

MOTS CLÉS : U.R.S.S./U.S.S.R., Guerre Froide/Cold War, dissidence/dissidence, art non conformiste/non conformist art, artistes soviétiques non officiels/unofficial Soviet artists émigration/emigration,

Sans titre, 1975, Vagritch Bakhtchanian