



HAL
open science

Pratiques artistiques vestimentaires du constructivisme soviétique

Anastassiya Filcheva

► **To cite this version:**

Anastassiya Filcheva. Pratiques artistiques vestimentaires du constructivisme soviétique. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02492012

HAL Id: dumas-02492012

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02492012>

Submitted on 26 Feb 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



Anastassiya FILCHEVA

Pratiques artistiques vestimentaires du constructivisme soviétique

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels - RECHERCHE

Sous la direction de Mme Paola BARREIRO-LOPEZ

Année universitaire 2018-2019



Anastassiya FILCHEVA

Pratiques artistiques vestimentaires du constructivisme soviétique

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels - RECHERCHE

Sous la direction de Mme Paola BARREIRO-LOPEZ

Année universitaire 2018-2019

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné(e)..... déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à :

Le :

Signature :

Dédicace

Dédié à mon père, pour qui c'est plus important que pour moi.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Paola Barreiro-López, pour son support et ses judicieux conseils. Elle m'a aidé à choisir un sujet auquel je ne croyais pas au début. Cependant, ça m'a permis de vivre une expérience inoubliable.

J'adresse un remerciement particulier à mes amies Dr. Maria Rikitiaskaia et Tatiana Bakina, avec qui j'ai pu discuter de mes recherches et obtenir des conseils vraiment précieux et importants. Merci à ma famille et à mes amis pour avoir vibré avec moi au rythme effréné de mon mémoire. Un merci du fond du cœur à Paul qui m'a toujours soutenue et motivée à travers cette balançoire émotionnelle. Sans lui, il n'y aurait rien.

Je souhaite également remercier toutes les personnes qui ont rendu mes recherches possibles en numérisant un grand nombre de sources primaires et en les publiant sur le net. Je suis reconnaissante d'avoir pu recevoir l'aide financière d>IDEX pour développer mon projet d'apprentissage.

Sommaire

PARTIE 1 - LES OBJECTIFS ET PROBLEMES DE L'INDUSTRIE DE LA MODE PENDANT LA FORMATION DE L'UNION SOVIETIQUE, DEPUIS 1917 JUSQU'AUX ANNEES 1920	13
CHAPITRE 1 – INTRODUCTION HISTORIQUE.....	14
CHAPITRE 2 – LA FORMATION D'UNE NOUVELLE MODE : TROIS SOLUTIONS.....	21
Démocratisation de la mode et sarafan paysan	21
Nouvelle mode comme le retour de la mode ancienne	25
Nouveaux attributs de mode.....	30
CHAPITRE 3 – CHAPITRE 3. LES ORIGINES DE LA NOUVELLE MODE.....	34
PARTIE 2 - LE CONSTRUCTIVISME COMME SOLUTION POSSIBLE POUR LA NOUVELLE ESTHETIQUE SOVIETIQUE	39
CHAPITRE 4 – LE CONSTRUCTIVISME DANS L'ART.....	40
CHAPITRE 5 – LE POINT DE VUE DES CONSTRUCTIVISTES RUSSES SUR LA MODE	56
Le concept de Prozodezhda.....	57
Le concept de Normal-Odezhda.....	61
Vêtements de sport.....	63
PARTIE 3 - L'INTRODUCTION DE LA MODE CONSTRUCTIVISTE EN UNION SOVIETIQUE	66
CHAPITRE 6 – TENTATIVES. L'INCAPACITE A METTRE EN ŒUVRE LA MODE CONSTRUCTIVISTE POUR LA PRODUCTION DE MASSE.....	67
Textiles constructivistes	68
Vêtements constructivistes.....	76
CHAPITRE 7 – CONSTRUCTIVISME POUR LA HAUTE COUTURE	83
Ouvrages	118
Sources primaires	118
Sources secondaires	119
Articles	124
Sources primaires	124
Sources secondaires	127
Albums et Catalogues d'exposition	131
Journaux	132
Acte de colloque et documents	132
Télégrammes	133
Video et les sites internet	133

Introduction

Les révolutions de 1917 en Russie ont mené à la formation et à l'adoption ultérieure de nouvelles valeurs philosophiques, sociales et politiques qui ont formé les coordonnées fondamentales et les déterminants du nouveau statu quo socio-politique. La nouvelle société soviétique a exigé de la personne une nouvelle identité et, par conséquent, la formation d'un nouvel environnement social nécessitant une nouvelle esthétique. Dans ce créneau, les artistes constructivistes formaient une idéologie radicale qui contrastait avec les normes artistiques établies à l'époque, qui incluaient principalement des idées sur le plaisir esthétique et l'harmonie¹.

Fondé sur un raisonnement qui souligne l'importance de la simplicité utilitaire et du respect de la logique interne des matériaux et des aspects de la production, l'artiste constructiviste considérait que sa mission avait des qualités tout à fait différentes : leur non-conformisme a coïncidé avec le désir principal du parti d'améliorer l'état physique et mental de la Nouvelle Société. Cet art est désormais au service du prolétariat. Elle a presque cessé d'être une catégorie d'esthétique et s'est progressivement identifiée au processus de production². Citant Dmitry Sarabyanov, principal chercheur de l'avant-garde russe en Russie, le constructivisme a été légalisé en Union soviétique³ dans les années 1920. Cette nouvelle idéologie a eu une forte influence sur les cellules intellectuelles et artistiques de la crête socio-politique nouvellement construite de la Russie. Et malgré la formation d'idées constructivistes dans diverses formes d'art, telles que l'architecture moderne, les médias, la photographie et la production industrielle, une place particulière a été accordée aux expériences dans le domaine de l'impression, du photomontage et de l'habillement. Ce dernier était une expression directe de la tendance constructiviste à la rationalisation et à l'uniformité, dans laquelle le concept de vêtement en tant qu'« œuvre

¹ Tsoumas Johannis, « The Association of Art with Technology as the Basis of the Russian Constructivism Aesthetic and Ideological Targeting Application », *Artciencia*, No. 16, 2013, (consulté le 1 août 2019; disponible https://www.academia.edu/7631288/The_Association_of_Art_with_Technology_as_the_Basis_of_the_Russian_Constructivism_Aesthetic_and_Ideological_Targeting_Application?email_work_card=title).

² Loscialpo Flavia, « Utopian clothing : The Futurist and Constructivist proposals in the early 1920s », *Clothing Cultures*, vol. 1, 2014, p. 234.

³ Sarabianov Dmitri, *Stil' modern : Istoki. Istoriya. Problemy* [Style Art Nouveau: Origines. Histoire. Problèmes], Moscou, Iskuststvo [L'Art], 1989, 293 pages. (En Russe).

d'art » est inférieur aux besoins dictés par l'organisation de la vie quotidienne⁴, dans lequel il n'y a pas de place pour la sexualité et la mode, mais il y a une « géométrie de la vie quotidienne et des mouvements des personnes »⁵. En fait, du point de vue du constructivisme, le vêtement cesse d'être une marchandise et devient presque un « tovarisch » (camarade)⁶.

Cette étude a pour objectif de montrer comment la mode a évolué dans le cadre de la culture quotidienne des pays du camp socialiste, où, dans les années 1920, le « fantôme du communisme »⁷ parcourait le pays avec confiance. C'était une période gracieuse où « l'avant-garde de la pensée dans le domaine du design, de la stylistique et de l'esthétique a presque suivi le pas de l'avant-garde de la pensée politique révolutionnaire, créant un nouveau système sémiotique – cela s'est également manifesté dans la conception des tissus et des vêtements de masse »⁸. Par conséquent, à notre avis, il est extrêmement curieux de se demander pourquoi le constructivisme a joué un rôle moteur dans la création de la mode dans la Russie post-révolutionnaire. L'auteur cherche également à comprendre ce qu'est l'alliance entre les gens ordinaires, le parti et les constructivistes. Pourquoi elle s'est finalement effondrée et « toutes les découvertes prometteuses de tendances radicales dans le domaine de l'art, de la mode et du design ont été écartées au profit d'objets beaucoup plus simples et traditionnels »⁹.

Dans cette étude, on essaie d'analyser diverses sources en synthétisant les travaux de chercheurs russophones et d'experts occidentaux. Cependant, nous préférons les sources primaires, qui sont souvent plus représentatives et démontrent ouvertement les failles du

⁴ Zaletova L., Ciofi degli Atti F., Panzini F., Karavaeva E., Aksenova L., Vlasova O., Zemljakova O., Ivanova E., Mylnikova E., Smirina A., Formiceva T., Alessandri M., Bowl J., Dolcini M., Mislér N. (eds), *Revolutionary Costume. Soviet Clothing and Textiles of the 1920s*, New York, Rizzoli Publications, 1989, pp. 173-174.

⁵ Tupitsyn Margarita, *Rodchenko & Popova. Defining Constructivism*, London, Tate Publishing, 2009, p.25.

⁶ Voir dans Bartlett Djurdja, *FashionEast. The Spectre that Haunted Socialism*, trad. Par E. Kardash, Moscou, Novoe Literaturnoye obozrenie [Nouvelle revue littéraire], 2011, 360 pages. (En Russe).

⁷ Marx Karl, Engels Friedrich et Bottigelli Emile, *Manifeste du Parti communiste*, Paris, Flammarion, 1999, 224 pages.

⁸ Rindisbacher Hans J., « Fashion and Ideology: From Lenin to Gorbachev, revue de Fashion East: The Spectre That Haunted Socialism », trad. par Marina Mikhaïlova, *Teoriya Mody : Odezhda, telo, kul'tura* [Théorie de la mode: vêtements, corps, culture], No. 22, 2011, (consulté le 1 août 2019; disponible https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/22_tm_4_2011/article/18834/) (En Russe).

⁹ Ibid.

système communiste. De plus, ils étaient nombreux, car « les dirigeants du Parti communiste [...] font preuve d'une volonté exceptionnelle d'écrire, parfois presque à la limite de la graphomanie »¹⁰. Par conséquent, en ce qui concerne les sources primaires, le chercheur en histoire de l'URSS des années 20 occupe une position très favorable dans presque tous les domaines de son intérêt scientifique. Cependant, nous avons rencontré certains problèmes de source dans cette étude. C'est d'abord la nature de ce matériau. Toute forme d'activité littéraire, et en particulier historique, dans la Russie post-révolutionnaire est sous le contrôle absolu du gouvernement, connu pour l'efficacité de sa propagande et sa censure stricte. En ce qui concerne les journaux et les mémoires, ils ne sont pas tous fiables du point de vue historique.

À notre avis, il sera utile de clarifier la bibliographie par sujet. Les principales sources primaires de cette étude étaient les périodiques artistiques et historiques, jusqu'à la pré-révolutionnaire, où une note sur le texte en ancienne orthographe était utilisée. Par exemple, des magazines tels que « Rabotnitsa » (Travailleuse), « Atel'e » (Atelier), « Iskusstvo Odevat'sya » (L'art de s'habiller), ainsi que Proletarskaya Kul'tura (La culture prolétarienne), Izvestiya VTsYK (Nouvelles du Comité exécutif central russe), Komsomol'skaya Pravda (Komsomol vérité), diverses publications du parti et les protocoles publiés des congrès du parti et les institutions artistiques. Pour décrire le contexte historique et indiquer la position de l'État dans le domaine du nouvel homme soviétique et de sa vie, la philosophie de la vie et de l'habillement, cette étude cite de nombreuses œuvres publiées de Lénine et de Lunacharsky, ainsi que les résultats de conférences et de rencontres artistiques d'INKhUK. On trouve une grande quantité de matériel dans les magazines directement constructivistes des années 1920, tels que LEF (Avant gauche d'Art) et Sovremennaya Arkhitektura (Architecture moderne). Certaines sources ont été réimprimées¹¹ et publiées pour la première fois¹² déjà dans l'après-URSS.

En ce qui concerne les études sur le constructivisme russe, la base scientifique de ce travail repose principalement sur des sources anglaises. Contrairement aux russophones,

¹⁰ Par exemple, Leniniana n'a été en mesure d'enregistrer 6 296 noms qu'en 1925. Voir dans Karpovich Michael, « The Russian Revolution of 1917 », *The Journal of Modern History*, vol. 2, n° 2, 1930, p. 1.

¹¹ Il s'agit du magazine constructiviste allemand « G » et le magazine « SSSR na stroyke ».

¹² Par exemple, les lettres d'Alexander Rodchenko à son épouse Varvara Stepanova n'ont été publiées en russe qu'en 2017. Voir dans Rodchenko Alexander, *V Parizhe. Iz pisem domoy*, Ad Marginem, coll. « Minima », n° 07, 2017, 136 pages. (En Russe).

ils se spécialisent principalement dans la théorisation d'une certaine période et adoptent une approche plus neutre. Et malgré le fait que « de nombreux collègues russophones les accusent du fait que la plupart de leurs auteurs ne sont pas des historiens de l'art, mais des slavistes, ce sont les études en langue anglaise qui ont contribué à façonner la tradition intellectuelle de la recherche, alors que la tradition russe était encyclopédique »¹³. D'une manière ou d'une autre, aux vêtements des constructivistes russes sont consacrés les travaux des chercheurs classiques pour ce sujet tels que John Bowlt¹⁴, Christina Kiaer¹⁵ ou Christina Lodder¹⁶, Charlotta Douglas¹⁷, Maria Gough¹⁸, mais ils considèrent les vêtements des constructivistes comme une partie de l'héritage constructiviste, indépendamment de la mode elle-même. Alors que des experts tels que Jukka Gronov et Sergey Zhuravlev¹⁹, Christine Ruane²⁰ et Djurdja Bartlett²¹, Nicoletta Misler²² décrivent la mode constructiviste comme faisant partie de la mode utopique des années 1920. En termes d'idéologie

¹³ Gurianova Nina, *Russkiy avangard i metodologiya ego issledovaniya v SChA* [Avant-garde russe et méthodologies pour ses recherches aux Etats-Unis], *Moscow Manege*, YouTube, 2015, 24:53 (consulté le 15 août 2019; disponible https://www.youtube.com/watch?v=_dffDoxP0mw&t=531s). (En Russe).

¹⁴ Bowlt John E., « Constructivism and Russian Stage Design », *Performing Arts Journal*, 1977, vol. 1, n° 3, p. 62-84; Bowlt John E., « Introduction: Art into Production: Russian and Soviet Design », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1987, vol. 5, p. 6-11; Bowlt John E., « Constructivist Graphic Design in the U.S.S.R. between 1917 and the Present », *Leonardo*, 1980, vol. 13, n° 1, p. 86-86.

¹⁵ Kiaer Christina, *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005, 326 pages.

¹⁶ Lodder Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983, 336 pages.

¹⁷ Douglas Charlotte, « Russian Fabric Design, 1928-32 » in *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-32*, ed. par Thomas Krens, N.Y., Guggenheim Museum, 1992, pp. 634-647.

¹⁸ Gough Maria, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California, 2005.

¹⁹ Zhuravlev Sergey et Gronow Jukka, *Fashion Meets Socialism: Fashion industry in the Soviet Union after the Second World War*, Finnish Literature Society, SKS, 2015.

²⁰ Ruane, Christine, *The Empire's New Clothes. A History of the Russian Fashion Industry, 1700–1917*. New Haven et London, Yale University Press, 2009

²¹ Bartlett Djurdja, Op.cit.

²² Misler Nicoletta, « The Science of Dressing from the Industrial Workshop : The Russian Academy of Artistic Science and Costume », dans *Costume Revolution: Textiles, Clothing and Costume of the Soviet Union in the Twenties*, ed. par Lidya Zaletova, Fabio Cioftdegli Atti, and Franco Panzini, London, Trefoil Publications, 1989, pp. 45-50.

soviétique, Maria Zalambani²³ suggère le constructivisme. Parmi les théoriciens russophones – contemporains du constructivisme, – il convient de souligner Alexei Gan et Boris Arvatov. Leur travail retrace facilement l'esprit du temps et l'avant-garde de la philosophie constructiviste. Les noms les plus célèbres dans le domaine du constructivisme russe sont Elena Sidorina, Dmitry Sarabyanov, Selim Khan-Magomedov et d'autres. Ainsi, on s'efforce dans le travail de souligner la diversité des discussions.

Dans cette étude, nous essayons de synthétiser différentes approches et d'identifier le point de vue commun de divers spécialistes sur le problème étudié dans ce texte, ainsi que de comprendre les causes des contradictions²⁴, qui ne sont pas rares sur le chemin de la recherche. Ainsi, la base de ce travail était la méthode bibliographique et la méthode de description d'objets d'art: ici des descriptions de parcelles d'affiches de propagande soviétique, ainsi que des modèles de vêtements d'artistes constructivistes. La logique, les buts et les objectifs de l'étude ont déterminé la structure du travail, qui consiste en une introduction, trois chapitres de la conclusion, une liste de bibliographie et d'applications. Le premier chapitre est consacré aux tâches et aux problèmes de l'industrie de la mode dans la formation de l'Union soviétique; le deuxième chapitre traite des idées du constructivisme en tant que solution possible au problème de l'esthétique de la nouvelle société post-révolutionnaire pour le nouvel homme soviétique. Le troisième chapitre a examiné les tentatives d'introduction de la mode constructiviste en Union soviétique. La conclusion est celle à laquelle l'auteur tente de parvenir au cours de l'analyse historique et non plus prévisible – l'analyse idéologique. En outre, l'auteur conclut que la non-durabilité des idées constructivistes dans le domaine de la mode n'était pas du tout une idéologie, mais l'impuissance du système, car « une approche réaliste et pragmatique de la vie a presque toujours triomphé de l'idéologie, ce qui s'est également manifesté dans les textiles, les vêtements et la mode »²⁵. L'application contient des reproductions d'œuvres, des pages

²³ Zalambani Maria, *Iskusstvo v proizvodstve : Avangard i revolutsiya v Sovetskoy Rossii 20-h godov* [Art en production : Avant-garde et révolution en Russie soviétique des années 20], trad. de l'italien par V. Kardanova, Moscou, IMLI RAN [Institut de littérature mondiale nommé d'après A.M. Gorki de l'Académie des sciences de Russie], « Nasledie » [Héritage], 2003, 240 pages. (En Russe).

²⁴ Il s'agit de confusion dans les dates, les numéros de magazines, les noms d'artistes. Par exemple, les motifs pour le coton imprimé de Popova pourraient être attribués à Stepanova. Ou une compréhension différente de l'expression « art prolétarien ».

²⁵ Rindisbacher Hans J., Op.cit.

de magazines avec la mise en page originale et des photographies indiquées dans le texte principal.

Cette recherche n'examine pas le sort du constructivisme russe en Europe. À notre avis, ce sujet mérite une enquête scientifique distincte. Une autre question qui reste ouverte dans notre travail est le lien entre le constructivisme et l'Avant-garde russe. Dans ce travail, on a délibérément évité d'utiliser ce terme afin de ne pas surcharger l'étude par des catégories supplémentaires qui ne sont pas pertinentes. On ne considère pas non plus les activités d'artistes constructivistes dans VKhUTEMAS, car, à notre avis, cela n'est lié au sujet de notre étude qu'indirectement et n'affecte pas ses résultats. Néanmoins, cette institution éducative est mentionnée par nous une fois dans les notes de bas de page. Dans cette étude, nous ne décrivons pas la mode constructiviste à travers le prisme de la sexualité et du féminisme, qui, à notre avis, mérite également une thèse distincte. Toutes les citations du russe et de l'anglais vers le français sont traduites par l'auteur.

Partie 1

-

**Les objectifs et problèmes de l'industrie de la mode
pendant la formation de l'Union soviétique, depuis 1917
jusqu'aux années 1920**

Chapitre 1 – Introduction historique

L'année 1917 en Russie a été marquée par un changement de forces politiques. Le 27 février (12 mars) est la Révolution de février. Son résultat fut l'élimination²⁶ de l'État monarchique russe de type impérial: la dynastie au pouvoir Romanov fut renversée en quelques jours. L'historiographie russe de la période soviétique en voit les raisons dans le « rôle organisateur du parti bolchevique »²⁷. Dans la lecture occidentale, le concept de la spontanéité totale de la révolution de février a dominé pendant longtemps et n'est toujours pas revenu dans le passé²⁸. D'une manière ou d'une autre, la Révolution de février a créé un double pouvoir en Russie : le Gouvernement provisoire et le Conseil des députés ouvriers et soldats. Entre eux a immédiatement commencé une lutte pour l'armée²⁹, puis pour les

²⁶ Voir Mel'gunov S.P., *Martovskie dni 1917 goda*. [Les jours de Mars de l'année 1917], Moscou, 2006, 1351 pages. (En Russe dans l'orthographe ancienne).

²⁷ *Sverzhenie samoderzhaviya. Vtoraya burzhyazno-demokraticheskaya revolyutsiya v Rossii* [Le renversement de l'autocratie. La deuxième révolution démocratique bourgeoise en Russie], ed. par P.A. Golub, Moscou, Politizdat, coll. « Istoricheskiy opyt trekh revolyutsiy » [L'expérience historique des trois révolutions], vol. 2/3, 1986, 415 pages. (En Russe). Kuleshov Sergey et Volobuev Oleg, *Nashe Otechestvo. Opyt politicheskoy istorii* [Notre patrie. Expérience d'histoire politique], vol. 1/2, Moscou, Terra, 1991, 392 pages. (En Russe). *1917 god v sud'bah revolyutsii i mira. Fevral'skaya revolyutsiya. Ot novykh istochnikov k novomu osmysleniyu* [1917 dans le destin de la révolution et du monde. Révolution de février. De nouvelles sources à de nouvelles idées], Moscou, IRI RAN, 1997, 399 pages. (En Russe). *Drama Rossiyskoy istorii : bol'sheviki i revolyutsiya* [Drame de l'histoire russe: bolcheviks et révolution], Moscou, Novyy Khronograf, coll. « Rossiya. XX vek. Issledovaniya » [La Russie. XXème siècle. Recherche], 2002, 456 pages. (En Russe).

²⁸ Sous une forme concentrée, ce concept a été exprimé dans les travaux suivants : Figs Orlando, *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924*, London, Cape, 1996; Carr E. H., *A History of Soviet Russia : 1 The Bolshevik Revolution, 1917-1923: Volume 3: Soviet Russia and the World*, 1953 édition, London, Palgrave Macmillan, 1978, 600 pages. La version émigrée du rôle principal de la franc-maçonnerie russe est détaillée dans Katkov Georgiy, *Fevral'skaya Revolyutsiya* [La Révolution de février], Moscou, Russkiy Put' [Le chemin russe], 1997, 419 pages. (En Russe); Nikolaevskiy Boris, *Russkie massony i revolyutsiya*, Moscou, Terra, 1990, 210 pages. (En Russe).

²⁹ L'un des premiers actes législatifs les plus radicaux du pouvoir des Soviets était le fameux « Ordre n° 1 », qui instaurait l'égalité des droits des « rangs inférieurs » avec les autres citoyens dans la vie politique, civile et privée, supprimant le titre d'officier. Voir dans « Izvestiya Petrogradskogo Soveta Rabochih i Soldatskih Deputatov » [Nouvelles du Conseil des députés ouvriers et soldats de Petrograd], Le 2 Mars 1917, № 3, p. 3. (En Russe dans l'orthographe ancienne); Kostyaev Eduard, « Rossiyskie social-demokraty i prikaz № 1 Petrogradskogo Soveta ot 1 marta 1917 goda » [Social-démocrates russes et Ordre n° 1 du Soviet de

masses³⁰. En fin de compte, en raison d'une combinaison de circonstances – crises parlementaire, économique et politique, « fautes du gouvernement provisoire, baisse de son autorité, aventurisme des forces de droite, radicalisme des « classes inférieures », confusion et confusion des mencheviks et des socialistes révolutionnaires, énergie des bolcheviks, volonté politique et art politique des dirigeants – Vladimir Lénine et Léon Trotski »³¹ – en octobre 1917, une autre révolution – la révolution d'Octobre – a lieu. Une victoire revient au parti des bolcheviks, financé par le gouvernement allemand³².

Petrograd du 1er mars 1917], *Vlast'* [Le pouvoir], 2014, n° 4. pp. 147-151. (En Russe); Boyd John R., « The origins of order no. 1 », *Soviet Studies*, 1968, vol. 19, n° 3, p. 359-372.

³⁰ Voir dans Wade Rex A., *The Russian Revolution, 1917*, 2ème ed., Cambridge, New York, Cambridge University Press, coll. « New approaches to European history », n° 32, 2005, 347 pages. Wade Rex A., *The Russian search for peace, February - October 1917*, First Edition, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1969, 208 pages.

³¹ Starkov, Boris, « Fevral'skiy izlom 1917 goda » [La cassure de février 1917], *Obschestvo, Sreda, Razvitie* [La société, le milieu, l'évolution], 2007, 4 (5), p. 30-45. (En russe).

³² Le parti des bolcheviks se transforma d' une petite organisation clandestine en un organisation de masse pendant plusieurs mois de 1917. Il avait besoin de fonds considérables. L'argent était dépensé pour contenu de l'appareil du parti en expansion, à la publication de nombreux journaux et tracts, publiés en grands tirages. Ces fonds sont parvenus aux bolcheviks de Stockholm par l'intermédiaire Y. Ganetsky, un confident de Lénine. Ganetsky était un employé de la firme de A. Parvus, bien connue dans les cercles sociaux-démocrates de Russie et d'Allemagne. Pendant les années de guerre, Parvus a pris l'initiative de financer les partis et mouvements antigouvernementaux en Russie dont les activités pourraient contribuer à sa défaite, puisque Parvus espérait une révolution mondiale pour commencer. Les autorités allemandes dans les propositions de Parvus ont constaté un avantage inconditionnel. Tous les États belligérants ont cherché à tirer parti des problèmes politiques intérieurs de leurs adversaires, et Kaiser Allemagne ne faisait pas exception. Les bolcheviks n'étaient pas non plus le seul groupe politique que les Allemands ont essayé d'utiliser pour déstabiliser en interne l'État et la société russes. Les Ukrainiens, les Finlandais, les Estoniens, les Polonais et d'autres nationalistes figuraient parmi ces groupes. Mais c'est les bolcheviks qui ont joué un rôle décisif dans les événements de 1917. De l'argent aux bolcheviks est parvenu de Parvus par l'intermédiaire d'un certain nombre de banques étrangères et russes. et lui, il les a reçu à son tour des autorités allemandes. Voir dans *Svet i teni Velikoi voiny. Pervaia mirovaia voina v dokumentakh epokhi* [Light and Shadows of the Great War: First World War in Documents of the Era], Moscow, Politicheskaya entsiklopediya, 2014, 414 pages. (En russe) ; Lantsov S.A., *Russian October Revolution of 1917: Plans and outcomes*, Vestnik SPbSU, Political Science. International Relations, 2017, vol. 10, issue 4, pp. 289–300. (En russe).

L'objectif principal du parti était de donner du pouvoir au prolétariat et aux couches les plus pauvres de la paysannerie³³. En outre, selon les plans de Trotsky, principal allié politique de Lénine, la stratégie était axée sur la révolution mondiale à venir et la révolution en Russie allait devenir un « fusible » pour le processus révolutionnaire international, car la « révolution socialiste en Occident » permettrait « directement transformer la domination temporaire de la classe ouvrière en une dictature socialiste »³⁴. Ainsi, Lénine et Trotsky ont réfléchi à leur projet à l'échelle mondiale. Par conséquent, « un fossé a été déclaré dans toutes les directions de la social-démocratie russe et internationale qui ne reconnaissait pas le programme radical des bolcheviks et la nécessité de créer une nouvelle Internationale communiste »³⁵.

Les idées de la « dictature du prolétariat » sont révélées plus en détail dans l'œuvre de Lénine, « État et révolution ». Il y décrit sa vision de l'État : une nouvelle république des Soviets sans armée permanente, ni appareil de police, ni appareil bureaucratique. Son approche peut être qualifiée comme utopique :

« Organisons une production à grande échelle sur la base de ce qui a déjà été créé par le capitalisme. Nous, nous-mêmes, les travailleurs, en nous appuyant sur notre expérience professionnelle, créerons la discipline de fer la plus stricte appuyée par le pouvoir étatique des travailleurs armés, réduirons le rôle des fonctionnaires gouvernementaux au simples exécuteurs de nos ordres, responsables, remplacés, les "surveillants et comptables", modestement rémunérés – c'est notre tâche prolétarienne, c'est ce que nous pouvons et devrions commencer lorsque la révolution prolétarienne est accomplie. Un tel début, fondé sur une production à grande échelle, conduit naturellement à un "dépérissement" progressif de toute bureaucratie, à la création progressive d'un tel ordre ... lorsque les fonctions de supervision et de compte rendu de plus en

³³ Lenin Vladimir, *Doklad na sobranii bol'shevikov — uchastnikov Vserossiiskogo soveshchaniia sovetov rabochikh i soldatskikh deputatov 4 (17) apreliia 1917 g.* [Rapport à la Conférence des Soviets des députés des ouvriers et des soldats, le 4 (17) avril, 1917], *Polnoe sobranie sochinenii* [Oeuvres Recueillies], 5ème ed., Vol. 31 (Mars — Avril 1917), Moscou, Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1969, pp. 103–112. (En Russe)

³⁴ Trotsky Lev, *K istorii russkoi revoliutsii* [L'histoire de la révolution russe], Moscou, Politizdat, 1990, 447 pages. (En Russe).

³⁵ Lantsov S.A., *Oktyabr'skaya Revolutsia 1917 goda : zamysly i rezul'taty* [Révolution d'Octobre 1917: conception et résultats], *Vestnik SPbSU, Political Science. International Relations*, 2017, vol. 10, issue 4, p. 290. (En Russe).

plus simplifiées seront remplies par chacun à son tour, elles deviendront alors une habitude et, finalement, disparaîtront dès que fonctions spéciales d'une couche spéciale de personnes »³⁶

Comme on le voit, Lénine avait un plan de transformations sociales, politiques et économiques concrètes. La première tâche de ces transformations devrait être la tâche de

« casser, écraser, effacer la machine d'état bourgeoise, l'armée permanente, la police, la bureaucratie de la surface de la terre, les remplacer par une machine plus démocratique, mais toujours étatique, sous la forme de masses ouvrières armées, passant à la participation absolue de la population à la police »³⁷.

Par conséquent, la tâche consistait à former un nouvel³⁸ homme soviétique³⁹, « né d'un élément révolutionnaire et capable de générer une nouvelle société »⁴⁰, dont la tâche,

³⁶ Lenin Vladimir, « Gosudarstvo i revoliutsiia » [Etat et révolution], dans *Polnoe sobranie sochinenii* [Oeuvres Recueillies]. 5ème ed. Vol. 33 (Août — Septembre 1917), Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1969, pp. 49-50. (En russe)

³⁷ Ibid. p. 100.

³⁸ Sur l'histoire de la formation de l'idée d'une nouvelle personne voir dans Küenzlen Gottfried, Haring Sabine A, Dickel Sascha, Heilingen Jan-Christoph, Duttweiler Stefanie et Braidotti Rosi, « Aus Politik und Zeitgeschichte », *Der Neue Mensch*, München, 2016, No. 37-38, 40 pages. Lepp Nicola, Roth Martin et Vogel Klaus, *Der Neue Mensch - Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, 01 éd., Ostfildern-Ruit, Cantz, 1999.

³⁹ Différents concepts de la nouvelle personne soviétique sont présentés dans les travaux de Lunacharskiy Anatoliy, « Iskusstvo snova v shkole » [L'art est encore dans l'école], dans *Iskusstvo v shkole* [L'art dans l'école], 1927, n° 1, p. 7-12 (En russe) ; Lunacharskiy Anatoliy, *Vospotanie Novogo Cheloveka* [L'éducation d'une nouvelle personne], Leningrad., 1928, 48 pages (En russe) ; Gorki Maxime, *O starom i novom cheloveke* [À propos de l'ancien et du nouvel homme], Litres, 2017, 15 pages (En russe) ; Makarenko Anton, « Poème pédagogique : le chemin de la vie » dans *Œuvres complètes*, Moscou, Éditions du Progrès, 1967 ; Berdiaev Nicolas, *Les Sources et le sens du communisme russe* (1936), trad. Par Alexis Nerville, Gallimard, Paris, 1951.

Les concepts de la femme nouvelle sont présentés dans les œuvres de Lenin Vladimir, *K 8 marta* [Vers le 8 mars], Moscou, Otdel rabotnits TsKRKP [Département de travailleuses de Comité central du parti communiste], 1924, 24 pages. (En Russe) ; Lenin Vladimir, « Pis'mo Innesse Armand ot 24 yanvary 1915 » [La lettre à Inessa Armand du 24 janvier 1915], *Polnoe sobranie sochinenii* [Oeuvres Recueillies], 5ème ed. Vol. 49, Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1969, p. 54-57. (En Russe) ; Kollontai Alexandra, « Lyubov' i novaya moral' » [L'amour et Nouvelle morale], dans *Filosofiya lyubvi* [Philosophie de l'amour], Moscou., coll. « Politizdat », vol. 2/2, 1990. (En Russe) ; Kollontai Alexandra, *Rabotnitsa i krest'yanka v*

outre les diverses superpuissances ⁴¹, serait de devenir une « machine vivante » ⁴². L'image de la « machine » fusionnant avec l'homme a été utilisée à cette époque particulièrement souvent. Nikolai Boukharine, un des idéologues bolcheviks, a déclaré :

« Nous sommes confrontés au problème de traiter les gens [...] et de les transformer en machines vivantes qui seraient guidées dans toutes leurs actions [...] par de nouveaux principes, une nouvelle idéologie prolétarienne »⁴³.

Par exemple, Aleksey Gastev, révolutionnaire, poète et théoricien de l'organisation scientifique du travail, a évoqué la nécessité de créer

« une « personne organisée » spéciale capable de proposer partout un plan efficace et habile, un plan qui a déjà été mis en œuvre en une demi-heure et qui fonctionne »⁴⁴.

De plus, l'important dans l'environnement des partis était l'idée que l'homme du futur soit collectiviste. Une personne fera partie intégrante de l'équipe et ne se séparera pas de lui. La description du passage de l'ancienne société à la société du futur, proposée en 1928 dans sa conférence par le commissaire à l'éducation du peuple, Anatoly Lunacharsky, est caractéristique :

« Chaque molécule humaine bat dans toutes les directions, tombe sur tous ses voisins et se précipite au hasard. Organiser ces molécules, leur donner une seule direction, leur donner un

Sovetskoy Rossii [Travailleuse et paysanne dans La Russie Soviétique], Moscou-Petrograd, 1923, 35 pages. (En Russe)

⁴⁰ Kravchenko Artem, *Sozdanie novogo sovetskogo cheloveka* [Création d'un nouvel homme soviétique], *Arzamas*, (consulté le 29 juin 2019; disponible <https://arzamas.academy/materials/1499>) (En Russe).

⁴¹ Il s'agit du concept de surhomme nietzschéen à l'image d'un citoyen soviétique. Voir dans Attwood L., Kelly C., « Programmes for Identity: The “New Man” and the “New Woman” », *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution 1881-1940*, ed. par Catriona Kelly et David Shepherd, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 256-290.

⁴² Bukharine Nikolai, *Revolutsia i kultura* [Révolution et culture], Fond imeni N.I. Bukharina [Fondation nommé d'après N.I. Boukharine], 1993, 378 pages. (En Russe).

⁴³ *Ibid*, p. 50.

⁴⁴ Gastev Alexey, *Poeziya rabochego udara* [La poésie des travailleurs de choc], Moscou, 1971, p. 45. (En Russe).

sens, un ordre, voilà le but. Et quand les volontés humaines s'organiseront en unité, agiront comme un faisceau d'énergies coordonné, alors peut-être que rien ne pourra leur résister »⁴⁵.

Comme on le voit, les contemporains considéraient le nouveau citoyen soviétique comme une personne consciente, un collectiviste qui place le général au-dessus du privé et se développe physiquement et intellectuellement. Et depuis que « l'ancien est détruit le problème de la formation de nouvelles tendances de la mode se pose conformément aux nouvelles règles pour l'organisation d'une société tournée vers l'avenir »⁴⁶, où ses valeurs deviennent collectives⁴⁷. Le costume soviétique allait devenir l'expression extérieure de l'idéologie socialiste. Dans un article consacré au costume soviétique, Nikolai Semashko, commissaire du peuple à la santé, écrivait par exemple :

« La question de l'art de s'habiller est loin d'être une question secondaire de notre vie quotidienne; le vêtement joue un rôle déterminant dans la vie des gens. Tout d'abord, le vêtement est une mesure externe de la culture... »⁴⁸.

De nombreux artistes de cette époque ont également prêté attention à la formation de ce phénomène. On citera le peintre paysagiste et théoricien de l'art soviétique Konstantin Yuon, qui a écrit :

« Le changement majeur dans les formes de vie culturelles et sociales que nous expérimentons capturera inévitablement le domaine du costume, et pas seulement de notre côté esthétique externe ...»⁴⁹.

⁴⁵ Lunacharskiy Anatoliy, *O kommunisticheskoy vospitanii* [À propos de l'éducation communiste], Kyev, 1977, p. 52. (En Russe).

⁴⁶ Raeva Darya, *Sotciokul'turniy analiz sovetskoy mody 20-30 godov XX veka* [Analyse socioculturelle de la mode soviétique des années 20-30 de XXème siècle], Nizhny Novgorod, 2007. (En Russe).

⁴⁷ Khrenov N. A., *Izbrannyye raboty po kul'turologii. Kul'tura i Imperiya* [Sélection d'œuvres d'études culturelles. Culture et Empire], Moscou, Soglasie Publ., Artem Publ., 2014. 528 p. (En Russe).

⁴⁸ Semashko N. A., « Gigena kostyuma » [Hygiène des costumes], *Iskusstvo odevat'sya* [L'art de s'habiller], No. 3, 1928, p. 5. (En Russe).

⁴⁹ « Svoevremennno li rabochemu i rabotnitse podumat' ob iskusstve odevat'sya? » [Est-il opportun pour un travailleur et un travailleur de penser à l'art de s'habiller?], *Iskusstvo odevat'sya* [L'art de s'habiller], 1928, No. 1, p. 6. (En Russe).

C'est ainsi que la mode et les costumes ont reçu le statut de manifestation externe de l'autodétermination de la personne et, par conséquent, un instrument de formation de l'idéologie soviétique.

Chapitre 2 – La formation d'une nouvelle mode : trois solutions

Démocratisation de la mode et sarafan paysan

Le « prolétariat victorieux » doit-il créer sa propre « mode prolétarienne » et une attitude différente à l'égard du « monde des choses »⁵⁰? Le phénomène de la mode socioculturelle a-t-il le droit d'exister sous le communisme? La situation post-révolutionnaire, qui a entraîné des changements radicaux dans la société, a nécessité des changements tout aussi radicaux dans l'apparence d'une personne. La raison en était une demande sociale aiguë, qui devait non seulement donner à la personne soviétique une nouvelle identité⁵¹ par le biais des vêtements, mais aussi réduire la tension sociale dans la société provoquée par les attributs de la garde-robe.

Au début du XXe siècle, les vêtements à la mode étaient principalement associés à la culture urbaine, au bien-être matériel et à la proximité de la classe dirigeante⁵², et à cause des prix élevés⁵³ un costume de mode était considéré comme un luxe et un moyen

⁵⁰ Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, « The Formative Years of the Soviet Fashion Industry : from the Russian Revolution to the end of Stalin's Rule », dans *Fashion Meets Socialism*, Finnish Literature Society, coll. « Fashion industry in the Soviet Union after the Second World War », 2015, vol. 20, p. 40.

⁵¹ Malygina I. V., *V labirintakh samoopredeleniya: opyt refleksii na temu etnokul'turnoi identichnosti* [Dans les labyrinthes de l'autodétermination : l'expérience de réflexion sur le thème de l'identité ethnoculturelle], Moscou, Maison d'édition de l'Université de Moscou de la Culture et des Arts, 2005, 282 pages. (En Russe).

⁵² La grande majorité de la population russe vivait dans des villages situés dans des zones rurales et ne pouvait pas se permettre de suivre la mode. Les gens ordinaires achetaient des sous-vêtements, plus ou moins disponibles dans les magasins ou sur les marchés, et portaient principalement des vêtements de maison. L'achat de vêtements confectionnés était un événement spécial que les familles réservaient pour des moments de vie plus festifs. Les vêtements achetés dans un magasin ou un grand magasin étaient généralement une tenue formelle. Voir dans Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, « The Formative Years of the Soviet Fashion Industry : from the Russian Revolution to the end of Stalin's Rule », dans *Fashion Meets Socialism*, Finnish Literature Society, coll. « Fashion industry in the Soviet Union after the Second World War », 2015, vol.20, p. 38-56 ; Leбина Natalya, *Povsednevnyaya zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii, 1920-1930 gody* [La vie quotidienne de la ville soviétique: normes et anomalies, 1920-1930], Saint-Pétersbourg, Saint-Pétersbourg : Letniy sad [Jardin d'été] : Zhurnal « Neva » [Magazine «Neva »], 1999, 317 pages. (En Russe).

⁵³ Les prix des vêtements avant la Révolution d'Octobre sont décrits dans le livre Gakov Vladimir, *Zhizn' udalas' ? Kak zhili, skol'ko i na chom zarabatyvali, skol'ko i na chto tratili « starye » russkie*. [La vie est-elle

de différence sociale ⁵⁴. Ces croyances ont persisté après la révolution. Par exemple, le célèbre avocat de l'époque, Nikita Mayer, a décrit l'atmosphère de l'époque comme suit :

« L'amertume des classes inférieures de la population à l'encontre de tous ceux qui portaient des signes extérieurs d'appartenance aux classes privilégiées se manifestait si violemment qu'il est devenu impossible, par exemple, de prendre le tramway sans se faire insulter ... »⁵⁵.

Un autre exemple: un membre du comité exécutif du Soviet de Petrograd, Sergei Zorin, a écrit dans le journal « Petrogradskaya Pravda » (La vérité de Petrograd) :

« Il suffit de se référer à un visage soigné et à des mains sans callosités pour accuser quelqu'un de la bourgeoisie »⁵⁶.

L'apparition dans la rue d'un chapeau haut de forme et d'une robe à la mode coûteuse, caractéristiques des représentants de l'ancienne classe dirigeante, a provoqué une agression et pourrait coûter des vies⁵⁷. Il était typique que non seulement les « exploiters » provoquaient eux-mêmes la colère, mais aussi les attributs de leur « passé maudit »⁵⁸ : un costume avec un gilet, un monocle, un chapeau de fourrure, ainsi que des objets d'intérieur tels que l'aménagement d'un salon, de meubles, d'une bibliothèque personnelle, un piano à queue, etc. Comme on le voit, la vieille mode « bourgeoise »

un succès? Comment vivaient, combien gagnaient, combien dépensaient les «vieux» russes], Dobraya Kniga., Moscou, 2007, 392 pages. (En Russe).

⁵⁴ L'énorme inégalité entre les classes, la pauvreté des larges couches de la population, les traditions séculaires du servage et le système strict de stratification sociale créé par le régime tsariste ont fortement accru la haine envers les « exploiters », visant en particulier leur mode de vie « frivole » avec le code vestimentaire qui l'accompagne. Voir dans Ruane, Christine, *The Empire's New Clothes. A History of the Russian Fashion Industry, 1700–1917*. New Haven and London, Yale University Press, 2009.

⁵⁵ Maier Nikita, « Sluzhba v Komissariate yustitsii i narodnom sude » [Service au commissariat à la justice et au tribunal populaire], dans *Arkhiv russkoi revoliutsii*, Vol. 8, Berlin, 1923, pp. 56, 98. (En Russe dans l'orthographe ancienne).

⁵⁶ Petrogradskaya Pravda. 27.9. 1919. p. 1. (En Russe).

⁵⁷ Pour un compte rendu détaillé des attitudes du public pendant et après la révolution russe et la guerre civile, voir Buldakov V.P., *Krasnaya smuta: Priroda i posledstviya revoliutsionnogo nasiliya* [Troubles Rouges : La nature et les conséquences de la violence révolutionnaire], Moscou, ROSSPEN, 2010. (En Russe).

⁵⁸ Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, Op. cit., p. 39.

faisant partie du « patrimoine culturel douteux » du passé a fait l'objet de débats passionnés⁵⁹, et, face à une grave pénurie de vêtements pour la population⁶⁰ en général, il était extrêmement urgent de régler cette question.

Les principaux éléments dominants lors de la formation du costume soviétique étaient les motifs traditionnels des peintures folkloriques, des éléments du folklore, des broderies, le tissage et même la confection de robes folkloriques. Nadezhda Lamanova, créatrice de mode russe et soviétique, écrivait dans un article sur un costume moderne en 1924 :

«... dans les costumes folkloriques, malgré toute leur dépendance à la vie quotidienne, à la tradition, nous voyons une certaine opportunité⁶¹ (*tselesoobraznost'*) – c'est le but pour lequel la robe est confectionnée»⁶².

Cela a été confirmé par Christine Ruane, affirmant que les tendances de la mode russe dans les années 1920 avaient repris dans une certaine mesure leurs tendances d'avant la guerre, qui avaient été interrompues par le déclenchement de la Première Guerre mondiale. À ce moment-là, démontrant le port de simples vêtements de paysans, l'intelligentsia russe a imaginé qu'elle surmontait les barrières sociales et a encouragé les citoyens ordinaires à abandonner également les vêtements de mode, puisque « les ressources doivent être utilisées pour améliorer la société et ne doivent pas être gaspillées à la mode »⁶³. Selon Ruane, les bolcheviks ont profité de ce discours anti-mode d'avant-guerre sur le gaspillage de la mode et l'ont transformé en une attaque contre le philistinisme petit-bourgeois⁶⁴.

⁵⁹ Ibid. p. 40.

⁶⁰ À propos de la pénurie de vêtements dans la période post-révolutionnaire dans les villes soviétiques et de phénomènes culturels tels que l'échange de vêtements contre de la nourriture, la distribution de rations (avec des vêtements) et l'altération de vêtements voir dans Leбина Natalya, *Povsednevnyaya zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii, 1920-1930 gody* [La vie quotidienne de la ville soviétique: normes et anomalies, 1920-1930], Saint-Pétersbourg, Saint-Pétersbourg : Letniy sad [Jardin d'été]: Zhurnal «Neva» [Magazine «Neva»], 1999, 317 pages. (En Russe).

⁶¹ Ce mot peut être traduit en français comme opportunité, rationalité, utilité.

⁶² Lamanova Nadezhda « O sovremennom kostyume [À propos du costume contemporain] », *Krasnaya niva* [Champ rouge], 1924, No.27, p. 62. (En Russe).

⁶³ Ruane, Christine, Op. cit., p. 209.

⁶⁴ Ibid.

Nataliya Punanova voit l'émergence de motifs folkloriques traditionnels dans un costume soviétique dans l'orientation consciente du pouvoir soviétique vis-à-vis des masses d'origine paysanne⁶⁵. Ceci est illustré par la diffusion de l'image féminine à travers les médias.⁶⁶ Tournons-nous vers la célèbre et très représentative affiche soviétique, sous le slogan « Sous la bannière rouge alignée avec un homme! Nous portons peur à la bourgeoisie! »⁶⁷ [Fig. 1]. Sur elle, un détachement d'ouvrières et de paysannes, vêtues de larges jupes noires et de longs tabliers rouges, approche d'un menaçant bourgeois. On voit un gros homme avec un gros ventre dans un costume de soirée élégant. Il est peint comme étant tombé à terre et essayant de sauver les femmes prolétariennes de la colère. L'auteur représente des femmes aux bras musclés, aux épaules et aux hanches larges, aux poitrines hautes, sans aucune trace de maquillage ni de bijoux. Les femmes sur les affiches ne diffèrent les unes des autres que par la manière de nouer le foulard: « sous le menton (attribut reconnaissable d'une habitante rurale) ou sur la nuque (signe d'une ouvrière socialement active) »⁶⁸. Dans le même temps, l'apparition de motifs traditionnels russes à la mode de cette époque était une réaction à l'idée répandue de l'international, qui se traduisait également par « la superposition mécanique de motifs ornementaux de l'art appliqué des peuples de l'URSS sur la silhouette à la mode »⁶⁹.

Dans cette étude, ce phénomène n'est que partiellement intéressant, car il inspirera la formation de nouvelles tendances artistiques avant-gardistes⁷⁰ et les

⁶⁵ Punanova Nataliya, « Otechestvennaya moda v konteste formirovaniya « Sovetskoy identichnosti » v 20-e gode XX veka » [Mode domestique dans le contexte de la formation de « l'identité soviétique » dans les années 20 du XXème siècle], *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kul'tury i Iskusstv* [Bulletin de l'Université d'Etat de la culture et des arts de Moscou], 2016, 2 (70), p. 125-133. (En Russe)

⁶⁶ Cette image a été diffusée sur les premières affiches de propagande soviétique et les illustrations du magazine « Rabotnitsa » (Travailleuse).

⁶⁷ «Под красный стяг в ряды с мужчиной! — Буржуазии страх несем!» (En Russe) : Pod krasnyy styag v ryady s muzhchinoy! – Burzhuazii strah nesom!

⁶⁸ Ibid, p. 30.

⁶⁹ Ermilova D., *Istoriya domov mody* [Histoire des maisons de couture], Moscou, Maison d'édition «Academia», 2003, p. 70. (En Russe).

⁷⁰ Voir dans Zaykov V.S., « Neorusskiy stil' i sovetskiy konstruktivizm : sravnitel'niy analiz kul'turno-semanticheskikh istokov i khudozhestvenno-tvorcheskiy printsypov » [Le style néo-russe et le constructivisme soviétique : une analyse comparative des sources culturelles et sémantiques et des principes artistiques et créatifs] dans *V mire nauki i iskusstva : voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii : sbornik statey po materialam LXXVII mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Dans le monde de la science et de

expériences de mode des constructivistes. Cela a été particulièrement bien illustré à l'Exposition internationale de Paris en 1925, lorsque le pavillon soviétique a laissé une impression très vive sur le monde occidental. Des modèles de la mode soviétique [Fig. 2], développé par Nadezhda Lamanova en collaboration avec les artistes Vera Mukhina et Evgeniya Pribylskaya, ont été reconnus comme les meilleurs du monde et ont reçu le Grand Prix⁷¹ de l'exposition⁷² :

« Les modèles développés par N. P. Lamanova ne présentaient pas seulement une couleur folklorique traditionnelle, ils étaient très modernes, ergonomiques, rationnels, ils donnaient au monde occidental un nouveau style – le constructivisme »⁷³.

Cependant, la tendance « folklorique » n'a pas connu son développement indépendant grâce à la Nouvelle Politique Économique (NPÉ), qui a contribué au retour de la mode pré-révolutionnaire.

Nouvelle mode comme le retour de la mode ancienne

La Nouvelle Politique Économique, adoptée le 14 mars 1921⁷⁴, a remplacé la politique du « communisme de guerre » menée jusqu'en 1921⁷⁵. Ses principales réalisations⁷⁶ ont été la relative démocratisation de la vie économique du pays: des

l'art : questions de philologie, d'histoire de l'art et des études culturelles: recueil d'articles sur les supports de la conférence scientifique et pratique internationale LXVII], Novosibirsk, SibAK, 2016, №12 (67), pp. 66-73. (En Russe).

⁷¹ Le part 3 aborde ce sujet plus précisément.

⁷² Avec la phrase « Pour l'identité nationale en combinaison avec les tendances de la mode moderne ».

⁷³ Punanova Nataliya, Op. cit., p. 130.

⁷⁴ La nouvelle politique économique a été adoptée le 14 mars 1921 au 10ème congrès du parti communiste russe. Voir dans *Protocoly XX s'ezda RKP(b)* [Protocoles du 10ème congrès du parti communiste russe (bolcheviks)], Moscou, PartIzdat [Maison d'édition du parti], 1933. (En Russe). Walters, David, « Tenth Congress of the R.C.P.(B.) », *Marxist*, (consulté le 29 juin 2019; disponible <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1921/10thcong/index.htm>).

⁷⁵ Voir dans Richman Sheldon L., « War Communism to NEP: The Road From Serfdom », *Journal of Libertarian Studies* 5, No.1, 1981, pp. 89–97.

⁷⁶ En savoir plus sur les résultats de la nouvelle politique économique voir dans *Gosudarstvennyy budzhet SSSR. Statisticheskiy sbornik 1918-1937* [Budget de l'URSS. Collection statistique. 1918-1937], Moscou, Ministère des finances de l'URSS, 1955, vol. 1/2, 259 pages. (En Russe), Szamuely L., « The after-life of

entreprises indépendantes sur le plan économique et financier sont apparues. Cette nouvelle série de lois libérales a marqué le début d'une initiative qui ressemblait à un recul pour l'initiative communiste – la réintégration du capitalisme dans l'Union soviétique pour vaincre le capitalisme. Par conséquent, dans cette période de l'histoire soviétique la théorie politique soviétique a dû inclure ce qu'elle combattait contre le consumérisme⁷⁷. Cependant, c'était la raison du retour de l'inégalité sociale et les bolcheviks ont dû résoudre à nouveau ce problème.

Au cours de la NPÉ de 1921-1928, les politiques concernant les petites entreprises privées devinrent plus ouvertes, ce qui permit à l'influence occidentale de pénétrer à la mode soviétique. Les larges masses de la population, qui travaillaient durement, associaient le «boum de la mode» des années 1920, non seulement au temps passé dans les restaurants et les discothèques⁷⁸, mais en général à l'extravagance de NPÉ-man⁷⁹, devenu subitement riche.

Avec l'aide du NPÉ, de nouveaux ateliers de mode, salons de beauté et magasins d'antiquités ont été rouverts dans les villes. Leur conception a été conçue principalement dans un style pré-révolutionnaire, imitant le style de vie de l'aristocratie royale⁸⁰. L'avocat

NEP », *Acta Oeconomica*, 1988, vol. 39, 3/4, p. 341-355 ; Alekseev Georgiy, «Vlast' i Rynok v usloviyah NEPa » [Le pouvoir et le marché dans les conditions du NPÉ], *Vlast'* [Le pouvoir], 2011, n° 8, pp. 129-132. (En Russe). Yakhutl' Yuriy, « Krizisy NEPa : vtoroy krizis Novoy Economicheskoy Politiki 1925 goda » [Crises de NPÉ : la deuxième crise de la nouvelle politique économique de 1925], *Istoricheskaya i sotsyal'no-obrazovatel'naya mysl'* [Pensée historique et socio-éducative], 2012, n° 3. (En Russe).

⁷⁷ Voir dans Vandame Thibaut, « How did the Soviet Union Configure the Aesthetic Dimension of Trade : How does one Market in a Non-Market Society », *Academia.edu* (consulté le 29 juin 2019; disponible https://www.academia.edu/8153555/How_did_the_Soviet_Union_Configure_the_Aesthetic_Dimension_of_Trade-How_does_one_Market_in_a_Non-Market_Society?auto=download).

⁷⁸ L'atmosphère culturelle des grandes villes soviétiques était un conglomerat complexe fusionné des œuvres du cubisme et du futurisme, du Bauhaus, du jazz, du commerce, des films et de la publicité. Voir dans Bartlett, Djurdja, Op.cit.

⁷⁹ À notre avis, il est plus approprié d'abandonner cet anglicisme, car il traduit plus précisément le sens de ce mot en russe. Il s'agit de représentantes de la Nouvelle politique économique.

⁸⁰ À propos de la vie quotidienne de la Russie pendant la Nouvelle politique économique voir dans Milovidova Natal'ya, « Rossiyskaya povsednevnost' v usloviyah NEPa : zhizn' mezhdru « Traditsiy » i « Novatsiy » [La vie quotidienne russe dans les conditions du NPÉ : la vie entre « tradition » et « novation »], *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin de l'Université d'Etat de Kostroma], 2015, vol. 21, n° 5. (En Russe) ; Orishev A.B., Tarasenko V.N., *Povsednevnyaya zhizn sovetskogo cheloveka v epokhu NEPa: istoriograficheskiy analiz: monografiya*, Moscou, RIOR, INFRA-M, 2016. (En

Z. Richter dans l'article « Moscou. Dans la vie des NPÉ-men » (Moskva. Iz byta nepachey), dans le journal « Izvestiya » décrivait la vie sociale de la capitale soviétique au début de 1923 comme suit :

« L'audience du [Théâtre Bolchoï] n'est pas moins luxueuse qu'auparavant, mais, à y regarder de plus près, il ne s'agit plus des mêmes personnes, pas de ceux qui ont un abonnement constant aux billets pour toutes les premières, mais de nouveau NPÉ-men nouveau riche. Les anciens aristocrates et commerçants propriétaires fonciers, ainsi que le vieux peuple littéraire et aristocratique de Moscou, ne sont plus »⁸¹.

En effet, l'esprit commercial du NPÉ a rempli les vitrines de produits variés et a contribué à l'émergence d'une nouvelle classe de riches, dont beaucoup étaient inscrits au registre officiel comme chômeurs pour des raisons sociales, alors qu'ils étaient assez riches pour acheter des produits de luxe.⁸² En résumant ce qui précède, nous voyons que l'attention portée à la mode chez NPÉ-men / women était inextricablement liée à leur bien-être financier et à leur désir de luxe, ainsi qu'à la nostalgie de l'époque impériale⁸³.

À cet égard, il convient d'examiner l'image d'une femme de NPÉ (*NEPmanka*) qui, contrairement à l'image prolétarienne d'une femme portant un foulard, préférait se maquiller et, ayant accès aux périodiques occidentaux, préférait les styles vestimentaires européens. Passons au seul numéro du magazine « Atel'e » (Atelier) [fig. 3]⁸⁴. L'image

Russe) ; Smirnova T.M., « *Byvshie lyudi* » *Sovetskoi Rossii. Strategii vyzhivaniya i puti integratsii. 1917-1936 gody*, Moscou, Mir istorii, 2003. (En Russe) ; Cox Randi, « NEP Without Nepmen! Soviet Advertising and the Transition to Socialism », *Everyday life in early Soviet Russia: taking the Revolution inside*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 119-153.

⁸¹ Richter Z., « Moskva. Iz byta nepachey » [Moscou. Dans la vie des NPÉ-men], *Izvestiya VTsIK*, March 11, 1923, p. 4 (En Russe).

⁸² Ibid. p. 4.

⁸³ Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, *Op.cit.*, p. 44.

⁸⁴ En 1923, le premier (et unique) magazine de mode post-révolutionnaire, « Atelier », a été publié. Cette publication de logiciels visait à ramener la mode en Union soviétique, en réconciliant les pratiques vestimentaires traditionnelles et la réalité socialiste. Des femmes portant des foulards rouges et des chemises de village ont laissé la place à une démonstration de modèles de vêtements accompagnant des publications sur de nouvelles productions théâtrales, des costumes de scène et des actrices vêtues de somptueuses robes de soirée. Ces images se sont inscrites mieux dans un débat animé sur les vêtements modernes et les succès de l'industrie textile nationale. Les photos de mode, les photographies et les articles publiés dans le magazine témoignent de la sensibilisation des auteurs à la mode occidentale contemporaine et au style de vie européen.

féminine y est présentée fondamentalement opposée au prolétarien : maquillage du visage et des ongles, tenues chères et sous-vêtements en soie.

« Les symboles traditionnels de la vulgarité bourgeoise - cosmétiques, vernis à ongles, robes féminines et bijoux - menaçaient de profaner le corps chaste du prolétariat »⁸⁵.

La publicité commerciale de cette époque a également contribué à créer une image négative de NEPmansha, consommatrice avide et aveugle de produits de luxe : fourrures, cosmétiques, parfums, accessoires de mode et tenues. Par la suite, il deviendra l'incarnation d'un ennemi de classe. Une illustration de ceci est l'affiche « Stop! »⁸⁶ [fig. 4] des années 1920, dont le but est la lutte contre la prostitution ⁸⁷. Sur celle-ci, on voit une jeune travailleuse vêtue simplement, portant un foulard rouge à la tête, levant la main gauche et tenant un feu de freinage rouge dans sa main droite, elle bloque le chemin d'une femme vêtue d'une robe de soirée étroite et d'un chapeau à larges bords orné de plumes. Les joues de la femme sont rougeâtres, une cigarette pend de ses lèvres rouges. À l'arrière-plan, un paysage urbain lumineux, des femmes habillées flirtent avec les hommes qui les accompagnent. Selon cette image, les vêtements et les produits cosmétiques à la mode sont assimilés à la prostitution et sont considérés comme une grave menace pour le bien-être de la société.

« Une femme qui ressemble à ça se transforme en literie. Le propriétaire de petites jambes, de mains délicates et de formes élégantes ne peut pas simplement travailler à l'usine ou être l'ami d'un homme. Elle est l'ennemi »⁸⁸.

Voire dans Misler Nicoletta, « The Science of Dressing from the Industrial Workshop: The Russian Academy of Artistic Science and Costume », dans *Costume Revolution: Textiles, Clothing and Costume of the Soviet Union in the Twenties*, ed. par Lidya Zaletova, Fabio Cioftdegli Atti, and Franco Panzini, London, Trefoil Publications, 1989, pp. 45-50.

⁸⁵ Bartlett, Djurdja, FashionEast. Op. cit., p.43.

⁸⁶ « Стой » (En Russe) : «Stoy»

⁸⁷ Sur l'image de la prostitution soviétique et la lutte contre celle-ci à lire chez Kollontai Alexandra, *Prostitutsiya i metody bor'by s ney : Rech' na III Vserossiyskom soveschnii zaveduyuschih gubzhenotdelami* [Prostitution et mesures pour la combattre: discours prononcé à la IIIe réunion pan-russe des chefs de département provincial de la condition féminine], Moscou, 1921, 23 pages. (En Russe).

⁸⁸ Bartlett, Djurdja, Op.cit.,p. 49.

Cependant, dès 1926 déjà, le parti choisit d'éliminer l'ambiguïté suscitée par l'existence de plusieurs tendances de la mode en ouvrant le magazine « *Zhenskiy Zhurnal* » (Magazine féminin), qui synthétisait toutes les contradictions et publiait des œuvres à la manière du cubisme: robes à la mode occidentale avec broderies ethniques et copies de modèles de magazines de mode européens. Les éditeurs ont annoncé leur intention de surmonter la contradiction entre les lois soviétiques garantissant l'égalité des droits des femmes et les problèmes auxquels les femmes sont confrontées dans la vie quotidienne⁸⁹. À un certain égard, la politique du « *Zhenskiy Zhurnal* » a pris en compte les systèmes de valeurs bolcheviques et de NPÉ : la reconnaissance du droit à la mode d'exister impliquait l'adoption d'une modernité particulière, différente du type socialiste.

À cette époque, le processus de pénétration dans la réalité soviétique des phénomènes de la culture occidentale moderne était imparable — les deux représentants de la culture du NEP et les simples ouvriers d'usine adoraient les flapper-dresses, les oxfords, les danses et les films américains⁹⁰. En conséquence, à la fin des années 20, même les ouvrières d'usine préféraient le style occidental à l'ascétisme idéologique, et le foulard rouge était remplacé par un béret rouge⁹¹. Néanmoins, la femme qui cueillait les sourcils, dansait dans le foxtrot, se maquillait et se teignait les cheveux, occupait toujours une position très vulnérable dans la société socialiste, car « cela n'a aucun sens de mettre une couleur rouge si cela ne contribue pas à une mise en œuvre plus réussie du plan quinquennal »⁹².

Ainsi, on voit que la mode de la période de la NPÉ, faisant référence aux tendances prérévolutionnaires mélangées aux tendances occidentales, était considérée comme dangereuse dans le discours prolétarien soviétique et personnifiée par la prostitution ou le gaspillage. Complètement antipode du style prolétarien, il s'est discrédité

⁸⁹ « Zadachi « *Zhenskogo zhurnala* » » [Les tâches du Magazine féminin], *Zhenskiy Zhurnal* [Magazine féminin], 1926, No 1, p. 1. (En Russe).

⁹⁰ Youngblood D., « Entertainment or Enlightenment? Popular Cinema in Soviet Society, 1921-1931 », *New Directions in Soviet History*, ed. par Stephen White, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 51.

⁹¹ Ce détail marquait l'héroïne en tant que représentante de la classe ouvrière: la NEPmanka mettrait un chapeau - « cloche ». Voir dans Bartlett Djurdja, Op.cit.

⁹² Koenker D.P., « Men against Women on the Shop Floor in Early Soviet Russia: Gender and Class in the Socialist Workplace », *American Historical Review*, No. 5, 1995, p. 1463.

pendant un certain temps ainsi que d'autres tendances de la mode, qui ont également commencé à devenir de plus en plus une occasion de plaisanteries dans la presse⁹³.

Pour cette étude, cette stratégie n'est pas intéressante car elle n'est pas nouvelle et est empruntée aux tendances de la mode occidentale. De plus, l'ancienne mode dans son emballage bourgeois était totalement inutile et ne remplissait aucune fonction réelle dans la nouvelle société. Cela deviendra pertinent sous une forme transformée sous le règne de Joseph Staline, car dès les années 1930, l'attitude envers la mode avait changé dans le monde qui remplaçait l'utopie bolchevique. La place centrale a été prise par l'esthétique cérémonielle d'un costume représentatif⁹⁴.

Nouveaux attributs de mode

Comme on peut le constater, diverses tentatives pour former un nouveau langage à la mode ont été confrontées à la réapparition de l'inégalité ou à l'atténuation d'une tendance sous l'impact d'une autre⁹⁵. Cependant, la formation d'une nouvelle mode soviétique s'est parfois développée spontanément. Les nouvelles tendances de la mode découlent de la garde-robe militaire révolutionnaire: manteaux de commissaire en cuir, couvre-chef de cavalerie rouge, *budionovki*⁹⁶, rubans rouges et autres références tout aussi populaires aux attributs de l'ère révolutionnaire bolchevique [fig. 5]. Une veste en cuir à la symbolique prononcée occupait une place particulière dans cette rangée. L'attribut uniforme des pilotes et des chauffeurs de la Première Guerre mondiale est devenu un symbole de la mode révolutionnaire et « un objet de désir pour de nombreuses personnes », car la veste en cuir soulignait l'implication de la personne dans les changements sociaux

⁹³ Il s'agit des attributs prolétariens de la garde-robe. Voir dans Strogova Yekaterina, « Baby : (Fabrichnye ocherki) » [Femmes : (essais d'usine)], *Pereval : Sbornik* [Pass : Collection.], Moscou, Molodaya Gvardiya [Jeune garde], No. 5, 1927, pp. 175-197. (En Russe).

⁹⁴ Bartlett Djurdja, Op.cit.

⁹⁵ À propos des cycles de mode lire chez Rogers Everett M., *Diffusion of innovations*, 3rd ed., New York : London, Free Press ; Collier Macmillan, 1983, 453 pages.

⁹⁶ Boudionovka est un type de chapeau qui était un élément essentiel de l'uniforme communiste de la guerre civile russe.

survenus en Russie en 1917 et « constituait un laissez-passer pour toutes les institutions soviétiques »⁹⁷.

Dans le même temps, de nouvelles idées progressistes sont apparues, qui ont influencé les idées générales sur la culture de la mode et du vêtement. Ces concepts étaient étroitement liés à l'école de pensée internationale sur l'organisation scientifique du travail, y compris les tâches ménagères et les loisirs (le temps libre)⁹⁸, qui ont obtenu une importance particulière et qui sont devenus populaires en URSS, en particulier dans les années 1920. La création de la Société pour l'organisation scientifique de la vie quotidienne⁹⁹ était un bon exemple de ces tendances. Dans cette société, les jeunes soviétiques cherchaient à se réconcilier avec leur nouvelle vision du monde soviétique, partant du principe que le nouveau mode de vie soviétique devait trouver de nouvelles formes appropriées dans l'apparence extérieure des hommes et des femmes¹⁰⁰. Dans les années 1920, il y avait un débat intense autour de questions apparemment triviales, telles que de savoir si un garçon du Komsomol pouvait porter une cravate ou un costume, ou si une fille du Komsomol était autorisée à porter des coiffures à la mode ou des bijoux¹⁰¹.

⁹⁷ Lebina Natalya, *Povsednevnyaya zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii, 1920-1930 gody* [La vie quotidienne de la ville soviétique: normes et anomalies, 1920-1930], Saint-Petersbourg, Saint-Petersbourg : Letniy sad [Jardin d'été] : Zhurnal « Neva » [Magazine «Neva »], 1999, p. 208. (En Russe).

⁹⁸ Sur les loisirs de l'homme soviétique dans les années 20 voir dans Lebina Natalya, Op.cit., p. 208. (En Russe) ; Evstratov A., *Massovaya kul'tura sovetskogo obshchestva (20-30-e gody)* [Culture de masse de la société soviétique (les années 20-30)], Kostroma, 2001, 456 pages. (En Russe) ; Gordon Leonid, Klorov Eduard, Onikov Leon, *Cherty sotsyalisticheskogo obraza zhizni : byt gorodskih rabochih vchera, segodnya, zavtra* [Caractéristiques du mode de vie socialiste: la vie des travailleurs urbains hier, aujourd'hui, demain], Moscou : Znanie [Connaissance], 1977, 159 pages. (En Russe) ; Strumilin Stanislav, *Rabochiy byt v tsyfrakh. Statistiko-ekonomicheskie etyudy* [La vie professionnelle en chiffres. Etudes statistiques et économiques], Moscou - Leningrad , Planovoe khozhaistvo, Gosudarstvennyi plan SSSR [Économie planifiée, plan d'État de l'URSS], 1926, 134 pages. (En Russe)

⁹⁹ Voir dans *Trudy Pervoy vserossiyskoy konferentsii po nauchnoy organizatsii truda i proizvodstva, 20-27 yanvarya 1921 goda* [Actes de la première conférence panrusse sur l'organisation scientifique du travail et de la production, 20-27 janvier 1921], Moscou, No. VI, 1921.

¹⁰⁰ Le principal journal de la jeunesse du pays, « Komsomolskaya Pravda », pose la question de la bonne organisation du loisir rationnel, notamment en ce qui concerne les vêtements, le mobilier, les lits. Voir dans *Komsomol'skaya pravda*, 10.10.1926, p. 4

¹⁰¹ Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, Op. cit., p. 44.

En même temps, des représentants du Proletcult¹⁰², déjà créés en octobre 1917, ont développé une propagande active d'un style fonctionnel, essentiellement pratique et esthétique – un nouvel idéal de beauté qui aurait tenu davantage compte des objectifs de la nouvelle société. Dans la mode, ce nouveau style a pris la forme d'anti-mode¹⁰³. Elle était un concept de robe entièrement fonctionnelle, un uniforme pour différentes occasions et professions, qui convient à chaque personne, malgré les différences de sexe et d'âge. Un tel uniforme libérerait tout le monde de l'inutile nécessité de prêter attention aux différences individuelles¹⁰⁴. On voit donc que la nouvelle esthétique prolétarienne a pour objectif de s'éloigner complètement de la mode traditionnelle dans son ensemble, et pas seulement de ses créations spécifiques sous la forme de chapeaux, de cannes et du style européen de la robe..

En outre, le dernier assaut actif contre l'ancienne mode était l'introduction en 1928 de la forme de Jungsturm¹⁰⁵ [fig. 6] pour les jeunes. « Komsomolskaïa Pravda » a écrit :

¹⁰² Plus d'informations sur l'organisation Proletkult [Culture prolétarienne] voir dans Bogdanov A., *O proletarskoy kul'ture : 1904-1924* [Sur la culture prolétarienne : 1094-1924], Léninegrad-Moscou, Izdatel'skoye tovarischestvo « Kniga » [Association de publication « Livre »], 1924, 344 pages. (En Russe) ; Gastev Alexey, « O tendentsyah proletarskoy kul'tury » [Sur les tendances de la culture prolétarienne], *Proletarskaya kul'tura* [La culture prolétarienne], No. 9–10, 1919, pp. 33–45. (En Russe) ; Karpov A., *Russkiy Proletkul't : ideologiya, estetika, praktika* [Proletkult russe : idéologie, esthétique, pratique], Saint-Pétersbourg, SPbGUP [Université humanitaire des syndicats de Saint-Pétersbourg], 2009, 256 pages. (En Russe) ; Mally Lynn, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990, 306 pages.

¹⁰³ À propos du concept d'antimode voir dans Stern Radu, *Against Fashion: Clothing As Art, 1850-1930*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2004, 213 pages. Vainshtein Olga, « Designing the Future: Constructivist Laboratory of Fashion », dans *Fashion and Modernism*, Bloomsbury Publishing., Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz, 2018, pp. 101-124 ; Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, Op. cit., p. 41.

¹⁰⁴ La création d'un concept unique de vêtement, créé sur la base des besoins généraux d'une personne, visait à éliminer tous les changements rapides et inutiles dans la mode et à libérer les personnes, en particulier les femmes, de « l'esclavage de la mode ». Voir dans Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, « The Formative Years of the Soviet Fashion Industry:: from the Russian Revolution to the end of Stalin's Rule », dans *Fashion Meets Socialism*, Finnish Literature Society, coll. « Fashion industry in the Soviet Union after the Second World War », 2015, vol.20, p. 38-56.

¹⁰⁵ Vêtements militarisés, costumes, à la mode en URSS à la fin des années 1920-1930. Tout d'abord, parmi les membres du Komsomol, participants à diverses associations sportives militaires.

« Nous vous proposons un échantillon de l'uniforme moscovite (tunique (gimnastyorka) à large col rabattable, avec deux poches sur les côtés, avec deux poches à la poitrine, un pantalon demi-gallifet, des bas et une ceinture, vous pouvez porter une porte-épée) »¹⁰⁶.

Ces attributs avaient de grands espoirs. Le Comité central du Komsomol a estimé que, la forme du yungsturm « va discipliner les membres du Komsomol » permettra « d'inculquer un sens des responsabilités parmi les membres du Komsomol pour leur séjour au Komsomol, un comportement approximatif à la machine-outil, dans la rue, à la maison »¹⁰⁷.

Selon ce qui précède, la nouvelle mode soviétique a évolué avec le gouvernement et visait non seulement à éliminer les inégalités sociales, mais également à éliminer les différences entre les sexes, ainsi qu'à orienter les citoyens sur des choses plus importantes que les tendances de la mode.

¹⁰⁶ Komsomol'skaya pravda, 02.07.1928. (En Russe).

¹⁰⁷ Ibid.

Chapitre 3 – Chapitre 3. Les origines de la nouvelle mode

Les chercheurs soutiennent que la nouvelle mode a pour origine le constructivisme. Conventionnellement, ils peuvent être divisés en ceux qui voient une décision politique dans la venue des constructivistes dans l'arène de la mode de l'Union soviétique, d'autres expliquent comment ils ont réussi à créer une nouvelle mode en relation avec la situation économique du pays, tandis que d'autres estiment que les pratiques vestimentaires constructivistes étaient une réponse à la demande sociale du prolétariat. Regardons des exemples spécifiques. Djurdja Bartlett, par exemple, a expliqué ce phénomène à propos d'influence politique: les constructivistes partageaient le même point de vue que le parti, étaient engagés politiquement et « s'opposaient ouvertement à la culture bourgeoise »¹⁰⁸. Dans leur monde, « il n'y avait pas de place pour des fluctuations imprévisibles et incontrôlables dans les tendances de la mode »¹⁰⁹, ce qui reflétait « la profonde peur du système politique victorieux avant le changement de son métanarrat fermé, qui se déroule lentement »¹¹⁰.

Hal Foster a adhéré au même point de vue, décrivant le concept de l'image d'une femme dans les idées des constructivistes. L'auteur a affirmé qu'ils avaient « examiné les relations sujet-objet dans des catégories suggérant une domination de la volonté politique sur le désir sexuel »¹¹¹.

Jukka Gronow et Sergey Zhuravlev ont pour objectif de « servir les masses prolétariennes et non les membres individuels de la bourgeoisie »¹¹² dans les pratiques de constructivisme vestimentaires. L'aspect socio-économique est reflété dans l'étude d'Olga Vainshtein¹¹³. Elle dit que pour les constructivistes russes, « la mode est déjà morte »¹¹⁴ et ils ont regardé les vêtements dans le contexte de « l'éternel temps du socialisme victorieux »¹¹⁵. Aussi, selon le point de vue de l'auteur, les constructivistes « se sont

¹⁰⁸ Bartlett, Djurdja, Op.cit., p. 35.

¹⁰⁹ Ibid, p. 16.

¹¹⁰ Ibid, p. 15.

¹¹¹ Foster Hal, « Some Uses and Abuses of Russian Constructivism », dans *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, N.Y., Rizzoli, 1999, p. 251.

¹¹² Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, Op. cit., p. 45.

¹¹³ Vainshtein Olga, Op.cit., pp. 101-124.

¹¹⁴ Ibid, p. 101.

¹¹⁵ Ibid, p. 101

opposés à la mode, car elle impliquait des coûts supplémentaires, luxe impossible à l'époque»¹¹⁶, qui faisaient écho au cours du parti.

Le point de vue de Christina Kiaer ¹¹⁷, est intéressant pour cette étude. Il explique le processus de création d'une nouvelle mode par les constructivistes de manière esthétique. Elle dit que les nouveaux

« objets socialistes devaient remplacer le plaisir de posséder les biens non pas par l'ascèse et le rejet matériel, « mais par quelque chose de bien plus particulier et psychologiquement puissant: un objet matériel en tant que participant actif et presque vivant de la vie publique»¹¹⁸¹¹⁹.

Et le succès des constructivistes réside précisément dans le fait qu'ils ont pu doter des objets à la mode d'une telle signification¹²⁰. Kiaer aborde également un autre point important de son livre: bien que les artistes constructifs n'aient pas le statut de couturiers de mode et de designers de vêtements, tout en travaillant dans l'industrie du vêtement, ils ont insisté sur le fait qu'ils étaient des spécialistes¹²¹. De plus, les constructivistes ont montré un sérieux intérêt personnel à travailler dans la production. ¹²² Cela est confirmé par les mots sur Lyubov' Popova dans le deuxième numéro du magazine Lef de 1924. Il dit:

« Popova a commencé sa carrière artistique avec la peinture de chevalet. Elle a fait des images. Et quand elle a réalisé que faire des images était inutile, que de nouvelles méthodes de création artistique étaient ouvertes, elle a cessé de peindre des images, a cessé une fois pour toutes, sans la moindre pensée, de revenir jamais à cette occupation esthétique bourgeoise. « Deviner » un

¹¹⁶ Ibid, p. 101

¹¹⁷ Kiaer Christina, Op. cit.

¹¹⁸ Ibid, p. 1.

¹¹⁹ Reid Susan E., « Review of *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* », *Journal of Design History*, 2007, vol. 20, n° 1, p. 75.

¹²⁰ Ibid, p. 75. À première vue ce point de vue peut sembler contredire l'opinion de Djurdja Bartlett (Voir sur la page 81) sur l'absence de pouvoir fétiche dans les vêtements constructivistes. Mais on parle de différents fétiches : marchandise et technologie.

¹²¹ Il s'agit de l'affaire Maïakovski et Rodchenko. Voir dans Kiaer Christina, *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005, p. 170. Un point de vue similaire a été exprimé dans Wood Paul « Art and politics in a workers' state », *Art History*, vol. 8, no. 1, 1985, pp. 105-24.

¹²² Kiaer Christina, Op. cit., p. 186.

*sitchik*¹²³ était beaucoup plus attrayant pour elle que « plaire » aux maîtres esthétiques de l'art pur »¹²⁴.

Ce point de vue se retrouve également chez Christina Lodder, qui affirme que les artistes constructifs ont développé des stratégies incluant

« la liaison avec les comités responsables de la production. Ces mesures devaient s'accompagner d'une campagne de propagande très organisée d'expositions et de publications, à inclure dans le journal hebdomadaire « Vestnik intellektual'nogo proizvodstva »¹²⁵ le bulletin d'information »¹²⁶.

L'auteur confirme cela avec les mots d'Alexei Gan, l'un des principaux théoriciens du constructivisme dans les années 1920 :

« Afin de montrer notre travail, une exposition d'œuvres spatiales constructivistes devrait être organisée, témoignant non seulement de ce que nous faisons aujourd'hui, mais aussi de ce que nous recherchons et des tâches que nous nous sommes fixés »¹²⁷.

Néanmoins, c'est la raison de leur popularité¹²⁸ parmi les fabricants de vêtements, mais n'explique pas la raison de leur rôle prépondérant dans la nouvelle mode soviétique.

On peut trouver un point de vue similaire chez Marie-Christine Pitre, qui a écrit :

« Il devient évident que le projet d'entrer dans l'industrie s'est fait en parallèle avec le projet politique. En effet, si le Narkompros finance les projets artistiques des artistes d'avant-garde qui favorisent ouvertement la politique du régime, il subventionne aussi des créations non-figuratives. Cet intérêt du gouvernement pour les pratiques d'avant-garde peut sembler surprenant.

¹²³ Coton léger.

¹²⁴ Brik Osip, "Pamyati L. Popovoy » [En mémoire de L. Popova], *LEF*, No. 2 (6), Moscou ; Léningrad, 1924, pp. 3-4. (En Russe).

¹²⁵ Héraut de la production intellectuelle.

¹²⁶ Lodder Christina, « The transition to Constructivism » dans *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-32*, ed. par Thomas Krens, N.Y., Guggenheim Museum, 1992, p. 267.

¹²⁷ « Report No. 1. The Assembly for the Organisation of the Working Group of Constructivists of Inkhuk » [18 Mar 1921], trad. par Huw Evans, dans S.O. Khan-Magomedov, *Rodchenko : The Complete Work*, London, 1986, pp 289-290.

¹²⁸ Pas assez longue popularité.

En fait, le Narkompros se refuse à privilégier un mouvement artistique aux dépens d'un autre. Le support par l'État des artistes d'avant-garde reflète, d'abord et avant tout, le désir des jeunes artistes radicaux de s'impliquer eux-même auprès du Narkompros : un désir qui semble avoir été moins répandu chez les artistes plus traditionnels ou mieux établis avant la Révolution. Dans un article publié en 1920, Lounatcharski explique que « l'État n'a pas l'intention d'imposer aux artistes ses idées révolutionnaires et ses orientations en matière de goût. Cela ne pourrait donner que des caricatures d'art révolutionnaire, car la première qualité de l'art véritable, c'est la sincérité de l'artiste »¹²⁹ ». ¹³⁰

Maria Zalambani considère le constructivisme comme la seule réponse possible à la « mort de l'art » : sentant une menace pour l'art, le mouvement constructivist-productivist offre sa propre solution à ce problème :

« si la société socialiste n'accepte pas l'héritage culturel du passé, si l'art bourgeois est abandonné pour échapper à la réalité, l'art d'avant-garde devrait devenir une «reconstitution du réel». C'est ainsi qu'est né le grand projet de «construction de la vie» (comme l'appelle le terme «constructivisme»), dans lequel tous les types d'art sont combinés: théâtre et cinéma, littérature et mode, architecture et graphisme»¹³¹.

Un discours plus philosophique sur le problème prévaut dans les sources en langue russe. Olga Akhmatova, par exemple, décrit le succès des constructivistes comme « inclusif » et « universalité », ce qui correspond à « un maximalisme typiquement russe, à la recherche d'une catégorie d'être universelle »¹³². L'auteur dit que

« Le potentiel transformateur du constructivisme était une nouvelle façon de réaliser l'« idée russe » éternelle, caractérisée par N. Berdyayev comme un désir constant de transformer la réalité ».

¹²⁹ Lunacharskiy Anatoliy, « Revolyutsiya i iskusstvo » [Révolution et art], dans *Ob izobrazitel'nom isskussive* [Sur l'art visuel], Vol. 2/2, Moscou, 1924, pp. 61–66. (En Russe).

¹³⁰ Pitre Marie-Christine, *Quand l'art rencontre l'industrie ou « l'impossible conciliation des inconciliables » : la collaboration de Lioubov Popova et Varvara Stépanova avec une fabrique de tissus (1923-1924)*, Université du Québec à Montréal, 2011, p 23.

¹³¹ Zalambani Maria, Op.cit., p. 8.

¹³² Akhmatova Ol'ga, *Sotsyal'no-filosofskie problemy konstruktivizma* [Problèmes socio-philosophiques du constructivisme], Moscou, 2001, (consulté le 15 août 2019; disponible <https://www.dissercat.com/content/sotsialno-filosofskie-problemy-konstruktivizma>). (En Russe).

De plus, Olga Akhmatova voit dans les idées constructivistes une certaine « russe » (russkost') :

« Ces caractéristiques du constructivisme, qui sont habituelles pour être en corrélation avec la pratique, la rationalité et la fonctionnalité allemandes, sont enracinées depuis des siècles dans « l'ingéniosité » (smekalka) russe, dans l'expérience séculaire de « kulibins » rustiques ¹³³, dans « l'attitude du ménage » à l'égard des choses »¹³⁴.

Nous constatons que la plupart des études associent le succès des idées constructivistes dans le domaine de la création d'une nouvelle mode à la ligne officielle du parti, aux besoins du prolétariat ou aux processus socioculturels complexes en Russie soviétique. En général, nous pouvons tout résumer dans une image du monde dans laquelle le gouvernement a soutenu financièrement des artistes qui lui étaient fidèles, en leur donnant des positions de leader dans les institutions artistiques, ainsi que dans la production. Pour rester à flot, les artistes ont choisi la stratégie de créativité la plus pratique pour eux-mêmes, tout en soutenant la révolution et la ligne du parti. De plus, grâce à leur projet d'art de production, ils ont eu la possibilité de contrôler tous les aspects du "développement de la vie" de l'homme nouveau.

Cependant, ces chercheurs n'expliquent pas comment le constructivisme a pris la création d'une nouvelle mode. Selon nous, toutes les allégations des chercheurs mentionnés ci-dessus sont vraies, mais fragmentaires et la réponse devrait être recherchée dans un ensemble de disciplines variées, ainsi que dans l'histoire du constructivisme dans divers domaines de l'art, car, citant le chercheur principal de l'avant-garde russe en Russie Dmitry Sarabyanov, le constructivisme a été légalisé dans les années 1920¹³⁵ en Union soviétique.

¹³³ C'est une métaphore, nommé d'après Ivan Kulibin, un célèbre inventeur russe d'autodidacte. Nom commun pour tous les types d'amateurs d'inventeurs travaillant, en règle générale, seuls sans formation spéciale.

¹³⁴ Akhmatova Ol'ga, Op. cit.

¹³⁵ Sarabianov Dmitri, *Stil' modern : Istoki. Istoriya. Problemy* [Style Art Nouveau: Origines. Histoire. Problèmes], Moscou, Iskustvo [L'Art], 1989, 293 pages. (En Russe).

Partie 2

-

Le constructivisme comme solution possible pour la nouvelle esthétique soviétique

Chapitre 4 – Le constructivisme dans l’art

Les problèmes et les tâches liés à la formation d’un nouvel homme soviétique se posaient non seulement à la mode, mais aussi à d’autres domaines de l’art. Photographie et arts visuels, littérature, théâtre et cinéma, musique, architecture et design – tout cela a été repensé au cours des premières décennies de l’Union soviétique. À cet égard, il est pertinent de citer Anatoly Lunacharsky à propos de l’art :

« Le grand propagandiste collectif, le prédicateur collectif – le Parti communiste – doit s’armer de tous les moyens de l’art, ce qui constituera donc une aide puissante pour la propagande. Non seulement une affiche, mais également un tableau et une statue – sous la forme moins volatile, mais en possédant des idées plus profondes, des sentiments plus forts – peuvent être, pour ainsi dire, une aide visuelle à l’assimilation de la vérité communiste.

Le théâtre s’appelait si souvent la tribune, la grande chaire pour la prédication, qu’il n’est pas nécessaire de s’arrêter sur lui.

La musique a toujours joué un rôle important dans les mouvements de masse: les hymnes, les marches sont leur accessoire indispensable. Il suffit de libérer ce pouvoir magique de la musique et d’amener sa direction au plus haut degré de certitude. Nous ne sommes pas encore en mesure d’utiliser l’architecture dans une large mesure à des fins de propagande, mais en créant peut-être dans un proche avenir nos grandes maisons du peuple, nous les opposons aux palais, aux casernes et aux églises de toutes les confessions.

Les formes d’art apparues récemment, telles que la cinématographie et en partie la rythmique, peuvent être utilisées avec d’excellents résultats. C’est ridicule de parler du pouvoir propagandiste du cinéma – cela frappe tout le monde. Et pensez à la nature de nos festivités, quand, à travers le Vsevobuch¹³⁶, nous créerons des masses en mouvement rythmiques, des milliers et des dizaines de milliers de personnes, d’ailleurs, pas déjà une foule, mais une armée ordonnée et pacifique vraiment enveloppée dans une idée!

Dans le contexte des masses préparées par Vsevobuch, d’autres petits groupes d’élèves de nos écoles rythmiques se présenteront, remettront la danse à sa place actuelle. Un festival folklorique grâce à tous les arts décorera le cadre environnant, qui sonnera par la musique et les chœurs, et qui exprimera ses sentiments et ses idées avec des performances sur scène, des chansons, des récitations de poèmes dans différents endroits, dans une foule en liesse, qui (une foule) fusionnera ensuite le tout en une action universelle. C’est ce à quoi la Révolution française a

¹³⁶ Vsevobuch [L’éducation générale] est une organisation créée dans le but de former de manière militaire universelle les citoyens en âge de conscription et de pré-conscription. Sur les activités de l’organisation voir dans « *Izvestiya BtsIK* » [Les Nouvelles du Comité exécutif central russe], No 162, le 24 juillet 1920. (En Russe) ; « *Izvestiya BtsIK* » [Les Nouvelles du Comité exécutif central russe], No 165, le 29 juillet 1920. (En Russe) ; Shatunov Georgiy, *Leninskiy Vsevobuch* [L’éducation générale de Lénine], Kosaaf, 1970. (En Russe).

rêvé, c'est ce qui a balayé les meilleurs peuples des démocraties les plus cultivées – les Athéniens – et c'est ce à quoi nous nous approchons déjà »¹³⁷.

Comment donc l'art décrit par Lunacharsky a-t-il pris la forme du constructivisme? Tout d'abord, l'esthétique du constructivisme « s'inscrit étonnamment de manière organique dans la culture artistique de l'Occident capitaliste »¹³⁸, avec laquelle « le nouveau pouvoir socialiste [...] est resté initialement en contact »¹³⁹. Le constructivisme (comme l'Avant-garde russe) a suivi le mouvement radical des arts et métiers européens et nord-américains, avec ses idéaux de fonctionnalité vestimentaire, ainsi que le mouvement de «réforme vestimentaire», populaire au tournant du siècle et que le féminisme plus radical, en particulier, a soutenu et promu de nombreux pays d'Europe occidentale, ainsi qu'aux Etats-Unis¹⁴⁰.

Par ailleurs, dans les années 1920, le design se développait activement dans le monde entier, ce qui, en Russie soviétique, prend la forme du concept d '«art de production». Et comme le montrent les documents récemment déclassifiés, les dirigeants soviétiques ont cherché à suivre, à leur avis, l'exemple réussi de la production industrielle de masse normalisée américaine comme le moyen le plus efficace de résoudre les problèmes de consommation dans leur pays¹⁴¹.

Comme l'a écrit Boris Arvatov, l'un des idéologues et créateurs de LEF¹⁴², « l'art coïncide de manière organique avec le travail productif »¹⁴³. L'homme de la nouvelle société – le prolétariat – doit devenir à la fois producteur et artiste, c'est-à-dire « concepteur d'objets de consommation »; le travail monotone forcé va se transformer en

¹³⁷ Lunacharskiy Anatoliy, « Revolyutsiya i iskusstvo » [Révolution et art], dans *Ob izobrazitel'nom isskussive* [Sur l'art visuel], Vol. 2/2, Moscou, 1924, pp. 61–66. (En Russe).

¹³⁸ Bartlett, Djurdja, Op. cit., p. 33.

¹³⁹ Ibid, p. 16.

¹⁴⁰ Ruane, Christine, Op.cit, pp. 209–214.

¹⁴¹ « Moskva–Washington: politika i diplomatiya Kremliya, 1921–1941 » [Moscou - Washington: politique et diplomatie du Kremlin, 1921-1941], *Sbornik dokumentov v 3-kh tomakh* [Sbornik dokumentov v 3-kh tomakh], red. par G. Sevost'yanov, Vol. 2/3, Moscou, Nauka [Science], 2009, pp. 11–17. (En Russe).

¹⁴² LEF ("Front de gauche des arts") est une association créative qui a existé de 1922 à 1929 à Moscou, Odessa et d'autres villes de l'URSS. Voir dans Arvatov Boris, « Za chto boretsya Lef? » [Pour quoi se bat Lef?], *Lef*, No. 1, 1923. (En Russe).

¹⁴³ Arvatov Boris, *Ob agit- i proz-iskusstve* [À propos de l'art agitationnel et industriel], Moscou, Federatsiya, 1930, p. 25. (En Russe).

un type spécial de créativité. Commissaire du Peuple à l'éducation, Lunacharsky propose de mettre en œuvre un projet d'« *okhudozhestvlenie* »¹⁴⁴ de la classe ouvrière, impliquant directement des artistes:

« L'industrie n'aura une réelle portée que si elle est artistique. Il faut remplir tout le monde de nos beaux-arts dans cette industrie de l'art, et cela ne peut être fait qu'en le confiant à notre monde d'artistes. Il est nécessaire d'attirer l'artiste sur ces exigences gigantesques des masses, de lui apprendre à élever le goût et les méthodes artistiques et de stimuler la créativité artistique »¹⁴⁵.

Le concept « d'art de production » était l'une des utopies sociales : l'art devait changer l'environnement spatial et, de ce fait, la personne elle-même, la société et le monde entier¹⁴⁶. Un des théoriciens du Proletcul't Valerian Pletnev a écrit que « l'art du nouveau monde sera la production, ou il ne sera pas du tout »¹⁴⁷. Des tâches similaires ont été définies par le Werkbund allemand, puis par les fonctionnalistes du Bauhaus¹⁴⁸. Cependant, contrairement aux collègues allemands, les projets des constructivistes soviétiques avaient une orientation sociale prononcée.

D'autre part, les artistes constructivistes de gauche étaient eux-mêmes attirés par la coopération avec l'État. Malevitch, Kandinsky, Rodchenko, Tatlin ont occupé des postes de direction dans les nouveaux comités de la culture et de l'art. « Hier, affamé dans les

¹⁴⁴ La transformation d'objets de la nature ou de tout autre objet d'activité humaine en objet d'art

¹⁴⁵ Il s'agit du projet de Lunacharskiy sur « *okhudozhestvlenie* » [le processus de devenir artistique] des ouvriers. Voir dans *Pervaya vserossiyskaya konferentsiya po khudozhestvennoy promyshlennosti, avgust 1919* [Première conférence panrusse sur l'industrie de l'art, août 1919], Moscou, 1920. (En Russe).

¹⁴⁶ Ermilova D. Yu., *Soviet constructivism as a creative concept in the design of the XX century*, Service plus, vol. 11, no. 3, 2017, pp. 54—70. (En Russe).

¹⁴⁷ Pletnyov Valerian, « Na ideologicheskome fronte » [Sur le front idéologique], *Voprosy kul'tury pro diktature proletariata* [Problèmes culturels sous la dictature du prolétariat. Compilation], Moscou; Leningrad, 1925, p. 17. (En Russe). La même année, Teige arriva à la même conclusion : « Soit le nouvel art sera prolétarien, soit il ne le sera pas du tout ». Voir dans Teige Karel, *Arte e ideologia 1922–1933*, Torino, 1982, p. 26.

¹⁴⁸ Analyse comparative du Constructivisme russe et du Bauhaus voir dans Birringer Johannes, « Bauhaus, Constructivism, Performance », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 35, n° 2, 2013, p. 39-52. Atabegova Viktoriya, Image design: produits d'impression de l'école Bauhaus et constructivisme russe des années 20, Calaméo (consulté le 1 août 2019; disponible <https://www.calameo.com/books/005796543e66a3352c6aa>). (En Russe).

greniers, et aujourd'hui, les commissaires de l'art », a déclaré Rodchenko à propos de ses collègues du magasin, appelant à brûler tout ce qui était vieux, obsolète, « asservissant, nous opprimant »¹⁴⁹.

En effet, selon Christina Kiaer, de tous les styles artistiques existant à l'époque en Union soviétique, les constructivistes étaient étroitement associés à la théorie de l'objet socialiste¹⁵⁰, qui devait guider esthétiquement le peuple russe dans l'avenir. Cet effort artistique, décrit en détail dans le premier programme constructiviste de mars 1921¹⁵¹, coïncide chronologiquement avec l'introduction de la NPÉ en mars 1921.

« La convergence des événements ne restera pas sans lien et la restauration paradoxale du capitalisme pour la victoire sur le capitalisme, décrite dans la NPÉ, aurait dû être rationalisée et médiatisée par des constructivistes »¹⁵².

¹⁴⁹ Cité par Fedotova Elena, *Amazonki i revolutsiya : glavnye geroini sotsialisticheskogo moderna* [Amazones et la révolution: les personnages principaux du modernisme socialiste], Forbes, (consulté le 1 août 2019; disponible <https://www.forbes.ru/forbes-woman/339671-amazonki-i-revolyuciya-glavnye-geroini-sotsialisticheskogo-moderna>). (En Russe).

¹⁵⁰ Kiaer Christina, « The socialist object », dans *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005, pp. 1-40. En savoir plus sur l'objet et chose socialiste voir dans Thoburn Nicholas, « Communist Objects and the Values of Printed Matter », *Social Text*, Vol. 28, No. 2, 2010; Arvatov Boris, « Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question) », *October*, Vol. 81, 1997, pp. 119-128

¹⁵¹ Les concepts de «l'objet socialiste» sont apparus pour la première fois dans les débats de l'Institut de la culture artistique de Moscou (INKhUK) en 1920-1922. Voir dans « Polozhenie Otdela izobrazitel'nykh iskusstv i khudozhestvennoi promyshlennosti NKP po voprosu khudozhestvennoi kul'ture » [La position du département des arts visuels et de l'industrie de l'art de la NKP sur la question de la culture artistique], *Iskusstvo kommuny* [Art de la commune], No. 11, 1919, p. 4. (En Russe) ; Khan-Magomedov Selim, *INKhUK i ranniy konstruktivizm* [Institut de culture artistique et constructivisme précoce], *Arkhitektura* [Architecture], 1994, 244 pages. (En Russe) ; Marcadé Jean-Claude, « Review of l'InKhouK : naissance du constructivisme », *Revue des études slaves*, vol. 85, n° 1, 2014, p. 178-181 ; Lodder Christina, « Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917-20 », *Art Journal* 52(1): « *Political Journals and Art, 1910-40* », College Art Association, Spring 1993, pp. 24-33.

¹⁵² Voir dans Vandame Thibaut, « How did the Soviet Union Configure the Aesthetic Dimension of Trade : How does one Market in a Non-Market Society », *Academia.edu* (consulté le 29 juin 2019; disponible https://www.academia.edu/8153555/How_did_the_Soviet_Union_Configure_the_Aesthetic_Dimension_of_Trade-How_does_one_Market_in_a_Non-Market_Society?auto=download).

Troisièmement, Lunacharsky lui-même voyait dans le constructivisme une fonction éducative et viable. Il a affirmé que

« L'industrie de l'art peut être divisée en deux types principaux. Le premier est le constructivisme artistique, où l'art se confond parfaitement avec l'industrie; un artiste-ingénieur au goût géométrisé particulier peut rendre une voiture belle en combinant merveilleusement les lignes. [...] La construction a toujours et devrait avoir un objectif technique et pratique. [...] Ici, l'artiste n'a pas à enseigner l'ingénieur, mais au contraire l'artiste doit apprendre de l'ingénieur »¹⁵³.

Ainsi, pour Lunacharsky, l'art est au sommet de la pyramide¹⁵⁴, qui est basée sur l'industrie de l'art, qui est divisée en deux industries: le constructivisme et l'art de la décoration. Enfin, le constructivisme en tant qu'art de production¹⁵⁵ devient une sorte d'antipode de la peinture de chevalet « obsolète ». En 1921, Rodchenko écrivait :

« LA CONSTRUCTION est une exigence moderne pour l'ORGANISATION et l'usage utilitaire du matériel. La VIE CONSTRUCTIVE est l'ART DU FUTUR. L'ART, qui n'est pas entré dans la vie, sera numéroté et transféré au musée archéologique d'ANTIQUITÉ »¹⁵⁶.

Le théoricien de la production Nikolai Taraboukine est d'accord avec lui :

« Ce n'est qu'à l'époque du déclin profond de la vie sociale que l'art s'est enfermé dans des cages de musées. Or, un immense horizon d'un champ de la vie s'ouvre devant l'art. Et peu importe à quel point les critiques d'art éclectiques s'indignent, peu importe ce qu'ils disent sur la

¹⁵³ Lunacharskiy Anatoliy, « Sovetskoye gosudarstvo i iskusstvo » [État et art soviétiques], *Ob iskusstve* [Sur l'art], Moscou, 1982, p. 115. (En Russe).

¹⁵⁴ Zalambani Maria, *Iskusstvo v proizvodstve : Avangard i revoliutsiya v Sovetskoy Rossii 20-h godov* [Art en production: Avant-garde et révolution en Russie soviétique des années 20], trad. de l'italien par V. Kardanova, Moscou, IMLI PAN [Institut de littérature mondiale nommé d'après A.M. Gorki de l'Académie des sciences de Russie], « Nasledie » [Héritage], 2003, 240 pages. (En Russe).

¹⁵⁵ Dans cette étude, les concepts d'art industriel et de constructivisme sont utilisés comme synonymes, car ils ont la même méthode artistique. Voir dans Taraboukine Nikolai, *Ot mol'berta k mashine* [Du chevalet à la voiture], Moscou, 1923. (En Russe).

¹⁵⁶ Rodchenko Aleksandr, Bowlt John E. et Lavrentiev Alexander N., *Experiments for the Future, Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, traduit par Jamey Gambrell, New York, The Museum of Modern Art, New York, 2005, p. 145. (Orthographe est sauvegardée).

profanation de l'art «saint», ils ne peuvent pas le garder dans leurs cages et, briser les chaînes du musée, il en sort victorieux dans la vie »¹⁵⁷.

Comme on le voit, des idées constructivistes, associées à de fortes motivations économiques et productivistes, ont été intégrées avec succès dans l'image de la vie quotidienne de l'Union soviétique, répondant ainsi aux exigences du parti. De plus, partout dans le monde, l'esthétique générale des années 1900-1910 était bien en retard sur son époque ; dès lors, dans les années 1920, un progressisme incontrôlé se déchaînait¹⁵⁸, obligeant les artistes à reconsidérer leur attitude vis-à-vis de l'art, dans laquelle la peinture sur chevalet semblait dépassée et inutile.

Mais avant de passer directement à la mode constructiviste, à notre avis, il est nécessaire de donner une définition détaillée du constructivisme en tant que style artistique et de décrire les idées principales des artistes constructivistes. Beaucoup de travaux de recherche ont été écrits à ce sujet, mais les théoriciens constructivistes ne s'entendent pas sur ce qu'est le constructivisme, comment, où et pourquoi ce mot est apparu ¹⁵⁹. Cela a été décrit en détail par le chercheur de l'architecture de l'avant-garde russe Selim Khan-Magomedov ¹⁶⁰. Parlant du moment et du lieu de l'apparition du terme « constructivisme », il cite diverses sources. Par exemple, Maïakovski, qui dans son essai sur la peinture française a écrit ce qui suit :

« Pour la première fois, pas de France, mais de Russie, un nouveau mot d'art a fait son entrée: le constructivisme ..., qui considère le travail formel de l'artiste uniquement comme une ingénierie, nécessaire pour façonner toute notre vie»¹⁶¹.

¹⁵⁷ Taraboukine Nikolaï, Op.cit., p. 44. (En Russe).

¹⁵⁸ Par exemple, l'expressionnisme architectural ou la sécession étaient déjà constructifs.

¹⁵⁹ Sur l'étymologie du mot « Constructivisme » voir dans Rickey George, *Constructivism: Origins and Evolution*, N. Y., G. Braziller, 1967 ; Sidorina Elena, *Russkiy konstruktivizm: istoki, idei, praktika* [Le constructivisme russe : origines, idées, pratique], Moscou, B. I., 1995, 240 pages. (En Russe). Gan Alexey, *Konstruktivizm* [Constructivisme], Tver', 1922, 70 pages. (En Russe). Stupples Peter, « The Birth of Constructivism », *New Zealand Slavonic Journal*, n° 2, 1981, p. 51-71.

¹⁶⁰ Khan-Magomedov Selim, *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture de l'avant-garde soviétique], vol. 1 : Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya [Problèmes de formation. Maîtres et courants]/2, Moscou, StroyIzdat [Maison d'édition de construction], 1996, 709 pages. (En Russe).

¹⁶¹ Maïakovski Vladimir, *Sochineniya v dvuh tomah* [Écritures en deux volumes], vol.2/2, Moscou, 1988, p. 648.

Hans Richter, éditeur du magazine berlinois *G* (n ° 3 publie un article « Sur le constructivisme »¹⁶², qui dit que

« le terme "constructivisme" est originaire de Russie. Il a désigné l'art qui, au lieu du matériau habituel, utilise des matériaux structurels modernes et fixe des objectifs constructifs. Au congrès de Düsseldorf en 1920, le terme de « constructivisme » fut adopté par Desburg, Lissitzky et moi dans un sens plus étendu »¹⁶³.

En ce qui concerne le moment de la montée du constructivisme, selon Daria Ermilova¹⁶⁴, le mot « constructivisme » au sens de style artistique est apparu pour la première fois en janvier 1922 – dans le nom et le manifeste de l'exposition¹⁶⁵ de Konstantin Medunetskiy et des frères Stenberg. Aleksey Gan associe l'apparition du constructivisme à la création du groupe de travail des constructivistes par Alexander Rodchenko, Lyubov Popova et Alexei Gan lui-même à INKhUK en 1920¹⁶⁶. Cependant, le protocole n ° 1¹⁶⁷ de

¹⁶² Mertins Detlef et Jennings Michael William, *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926*, Getty Publications, 2010, p. 174.

¹⁶³ Cependant, Ivan Matsa, citant une citation similaire, mentionne une autre date du congrès, du 29 au 31 mai 1922. Voir dans Rogovin Vadim, *Iz istorii sovetskoy esteticheskoy mysli : Sbornik statey [De l'histoire de la pensée esthétique soviétique: Recueil d'articles]*, *L'Art*, 1967, pp 46-47. (En Russe)

¹⁶⁴ Ermilova D. Yu., *Soviet constructivism as a creative concept in the design of the XX century*. *Service plus*, vol. 11, no. 3, 2017, pp. 54—70. (En Russe).

¹⁶⁵ «*Konstruktivisty*» [*Constructivistes*], *Encyclopédie de l'avant-garde russe* (consulté le 1 août 2019; disponible <http://rusavangard.ru/online/history/konstruktivisty/>). (En Russe).

¹⁶⁶ Gan prétend que c'était en 1920. Ceci est également indiqué dans l'aide au constructivisme, publiée dans la revue « *Architecture moderne* », publiée sous la direction d'Alexei Gan. Voir dans Gan Alexey, *Konstruktivizm* [Constructivisme], Tver', 1922, 70 pages. (En Russe). « *Konstruktivizm v armature povsednevnogo byta* » [Le constructivisme dans la vie quotidienne], *Architecture moderne*, No. 2, 1926, p. 2. (En Russe).

¹⁶⁷ « Protokol No 1. Organizatsionnogo sobraniya rabochey gruppy konstruktivistov INKHUKa 18 marta 1921 g. /Moskva, Volkhonka, 14, kv. 8, 10 chas 20 min/ » [Procès-verbal n ° 1. Réunion d'organisation du groupe de travail des constructivistes de l'INKhUK le 18 mars 1921 / Moscou, Volkhonka, 14, apt. 8, 10 h 20 min/]. Protocole de la première réunion formelle du groupe de travail; présent et signé par les quatre membres du groupe de l'époque : Ioganson, Rodchenko, Stepanova, G. Stenberg. Imprimé en S.O. Khan-Magomedov, *Konstruktivizm: kontsepsiya formoobrazovaniya* [Constructivisme: le concept de façonnage], Moscow: Stroyizdat, 2003, pp 117-118. (En Russe). « Report No. 1. The Assembly for the Organisation of

la réunion d'organisation du groupe de travail constructiviste INKhUK était daté du 18 mars 1921.

À notre avis, il est préférable d'adhérer à la date de 1921, sous la réserve émise par Selim Khan-Magomedov dans son étude :

« des documents (archives du groupe de travail constructivistes INHUK) attestent que le terme de «constructivisme» est apparu au plus tard au début de 1921, bien qu'il soit possible que des documents soient trouvés à propos de son apparition antérieure (en 1920 ou même en 1919) »¹⁶⁸.

D'une manière ou d'une autre, alors que ces documents n'existent pas, la date officielle reste – 1921 ¹⁶⁹.

Le deuxième point important est le concept même de constructivisme. Non seulement les chercheurs (en particulier les plus récents) interprètent assez librement le terme, mais les représentants du constructivisme eux-mêmes – artistes, architectes, critiques d'art – ont donné diverses significations à ce concept. Dans cette étude, à notre avis, il est nécessaire de décrire brièvement l'évolution du concept. Le premier ouvrage théorique sur le constructivisme est considéré comme le livre « Constructivisme » publié en 1922 par Alexei Gan, qui considérait le constructivisme comme « un enfant élané de la culture industrielle »¹⁷⁰. Il y décrit en détail qui a initié le constructivisme et comment il distingue les vrais constructivistes des faux constructivistes. Après un moment, le constructivisme architectural apparaît, qui avait sa propre presse : la revue « Architecture Moderne », qui décrit également le contenu idéologique du constructivisme comme un départ

the Working Group of Constructivists of Inkhuk » [18 Mar 1921], trad. par Huw Evans, dans S.O. Khan-Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work*, London, 1986, pp 289-290.

¹⁶⁸ Khan-Magomedov Selim, *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture de l'avant-garde soviétique], vol. 1 : Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya [Problèmes de formation. Maîtres et courants]/2, Moscou : StroyIzdat [Maison d'édition de construction], 1996, p. 342. (En Russe).

¹⁶⁹ *Constructivism*, Encyclopédie de l'avant-garde russe (consulté le 1 août 2019; disponible <http://rusavangard.ru/online/history/konstruktivizm/>). (En Russe).

¹⁷⁰ Gan Alexey, *Konstruktivizm* [Constructivisme], Tver', 1922, p. 19.

« de l'essence métaphysique de l'esthétique idéaliste et s'engager dans la voie d'un matérialisme artistique cohérent. Les constructivistes se sont donnés pour tâche de détruire les formes abstraites et anciennes et de rationaliser les œuvres d'art »¹⁷¹.

Au même endroit, les auteurs citent l'ouvrage d'Ivan Matsu intitulé « L'Art de l'Europe moderne »¹⁷²:

« Le constructivisme est une direction artistique dont les représentants cherchent à créer une synthèse de la technologie et de tous les types d'arts visuels en un seul "art constructiviste", construit selon les principes des relations mécaniques, géométriques et esthétiques du matériau de construction (peinture, toile, fer, verre, etc.) et ses formes. Le constructivisme devrait créer des choses pratiques et belles (c'est-à-dire utiles et bonnes) ou leurs projets »¹⁷³.

Comme on peut le voir, on a une définition du constructivisme, concise jusqu'à référence. Cependant, cette évidence ne nous donne pas une compréhension du constructivisme en tant que style artistique. Pour ce faire, nous devons revenir aux documents du groupe de travail INHUK sur les constructivistes. Là la question a été posée : qu'est-ce que la « construction » et quelle est la « composition »? ¹⁷⁴. Les participants ne sont pas parvenus à un consensus. Elena Sidorina écrit que

« Le constructivisme a été mis en avant par ceux qui ont trouvé un moyen *propre* de sortir du désaccord d'opinions, associant la « construction » à un objectif utilitaire, à la solution de problèmes sociaux spécifiques. La clarté désirée a été obtenue, pour ainsi dire, par un rétrécissement en deux étapes de la définition de la construction: rétrécissement du cercle d'objets et approbation des caractéristiques de la *méthode* d'activité, ce qui peut être reconnu comme une solution (*tselesoobraznost'*) constructive »¹⁷⁵.

¹⁷¹ «Konstruktivism v armature povsednevnogo byta» [Le constructivisme dans la vie quotidienne], *Architecture moderne*, No. 2, 1926, p. 2. (En Russe).

¹⁷² Matsu Ivan, *Iskusstvo sovremennoy Evropy* [Art de l'Europe moderne], Moscou ; Leningrad, Gosudarstvennoye Izdatel'stvo [Maison d'édition d'Etat], 1926, 148 pages.

¹⁷³ Ibid, p. 134.

¹⁷⁴ Voir dans Khan-Magomedov Selim, *INKhUK i ranniy konstruktivizm [Institut de culture artistique et constructivisme précoce]*, Arkhitektura [Architecture], 1994, 244 pages. (En Russe).

¹⁷⁵ Sidorina Elena, « Liki Konstruktivizma » [Les visages de constructivisme], dans *Konstruktivizm bez beregov. Issledovaniya i etudy o russkom avangarde* [Constructivisme sans côtes. Recherches et études sur l'avant-garde russe], Moscou : Progress-Traditsiya [Progress-Tradition], 2012, p. 18. (En Russe).

À notre avis, il s'agit d'une définition plus précise du concept de constructivisme, nous permettant de comprendre comment, au cours d'expériences géométriques abstraites dans les arts visuels, s'est développé son langage formel-compositionnel, qui a ensuite été transféré au domaine du design, puis aux domaines de différents types d'art¹⁷⁶.

Les modèles stylistiques du constructivisme sont déterminés par le matériau spécifique d'un domaine particulier de la créativité. Le langage formel-compositionnel du constructivisme s'est développé dans les arts visuels, où différents artistes ont inventé leurs propres techniques des techniques traditionnelles. Par exemple, Vladimir Tatline, considéré comme le père du constructivisme¹⁷⁷, introduit dans les « contre-reliefs »¹⁷⁸ le principe de « sélection des matériaux », l'assemblage de compositions à partir d'éléments et de matériaux hétérogènes (fil, verre, étain, bois, papier peint) en insistant sur les caractéristiques texturales et spatiales. Les artistes ont également créé des œuvres graphiques et picturales abstraites: par exemple, Rodchenko a créé des « constructions »¹⁷⁹, Lyubov Popova – « une architectonique picturale »¹⁸⁰. Dans les arts

¹⁷⁶ *Constructivisme — informations sur le portail Encyclopédie Histoire du monde*, consulté le 4 août 2019.(consulté le 1 août 2019; disponible <https://w.histrf.ru/articles/article/show/konstruktivizm>). (En Russe)

¹⁷⁷ Le modèle de Tatline «Monument à la 3ème Internationale» (1919-1920) est devenu un symbole du constructivisme. Voir dans Sidorina Elena, « Liki Konstruktivizma » [Visages du constructivisme], dans *Konstruktivizm bez beregov. Issledovaniya i etyudy o russkom avangarde* [Constructivisme sans côte. Recherches et études sur l'avant-garde russe], Moscou, Progress-Traditsyya [Progrès-Tradition], 2012, pp. 15-124. (En Russe).

¹⁷⁸ À propos des contre-reliefs de Tatline voir dans Khan-Magomedov Selim, « Kontrel'efy i Bashnya Tatlina » [Contre-reliefs et tour de Tatline], dans *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture de l'avant-garde soviétique], vol. 1 : Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya [Problèmes de formation. Maîtres et courants]/2, Moscou : Stroyizdat [Maison d'édition de construction], 1996, pp. 107-112. (En Russe). Lodder Christina, « Colour in Vladimir Tatlin's Counter-Reliefs », *The Burlington Magazine*, vol. 150, n° 1258, 2008, p. 28-34. Shklovsky Victor, « Regarding Texture and Counter-Reliefs » dans *The Knight's Move* (1923), trad. par Richard Sheldon, Champaign, Dalkey Archive Press, 2005, pp. 65-68

¹⁷⁹ Voir dans Rodchenko Alexander, « Laboratornoe prokhozhdenie cherez iskusstvo zhivopisi i konstruktivno-prostranstvennye formy k industrial'noy initiative konstruktivizma. 1917-1921 » [Passage en laboratoire de l'art de la peinture et des formes structurellement spatiales à l'initiative industrielle du constructivisme. 1917-1921], *Opyty dlya buduschego* [Expériences pour le futur], Moscou, 1996.

¹⁸⁰ Voir dans Douglas Charlotte, « Liubov Popova's Spatial Force Constructions », dans *Liubov Popova. Rachel Adler Gallery* [Catalogue], New York, 1985. Gray Frank, « Review of Liubov Popova », *Journal of Design History*, vol. 4, n° 4, 1991, p. 264-267.

visuels, les objets représentés ont été soumis à une abstraction, remplacés par des combinaisons de formes géométriques, de plans, de lignes, de points, de couleurs et de textures.

Dans le design¹⁸¹ et l'architecture¹⁸² un cadre rectangulaire et l'isolation des volumes associés à diverses fonctions se distinguent. Les principaux représentants du constructivisme en architecture sont Alexander et Victor Vesniny, Moses Ginzburg, A.K. Burov, G.G. Wegman, V.N. Vladimirov, I.A. Golosov, Ya.A. Kornfeld, P.A. Krasilnikov et d'autres¹⁸³.

¹⁸¹ À propos du design constructiviste en Union soviétique voir dans Khan-Magomedov Selim, *Pionery Sovetskogo dizayna* [Pionniers du design soviétique], Moscou, Galart, 1995, 424 pages. (En Russe) ; Idov Michael, Shayevich Bela, Kachka Boris, Shteyngart Gary et Vapnyar Lara, *Made in Russia: Unsung Icons of Soviet Design*, 01 éd., New York, NY, Rizzoli, 2011, 224 pages ; Bailes Kendall E., « Soviet Design : A Comment and an Alternative View », *Slavic Review*, 1978, vol. 37, n° 4, p. 595-601 ; Goodman Elliot R., « The Soviet Design for a World Language », *The Russian Review*, 1956, vol. 15, n° 2, p. 85-99 ; Bowlt John E., « Introduction: Art into Production: Russian and Soviet Design », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1987, vol. 5, p. 6-11 ; Milner John et Sokolov Kirill, « Constructivist Graphic Design in the U.S.S.R. between 1917 and the Present », *Leonardo*, vol. 12, n° 4, 1979, p. 275-282.

¹⁸² À propos de l'architecture soviétique voir dans Kristin Romberg, « From Veshch' to SA: Journal as Object », dans Richard Anderson and Kristin Romberg, *Architecture in Print: Design and Debate in the Soviet Union, 1919-1935*, Wallach Art Gallery, 2005 ; Voyce Arthur, « Contemporary Soviet Architecture », *The American Magazine of Art*, 1935, vol. 28, n° 9, p. 527-535 ; Khan-Magomedov Selim, *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture de l'avant-garde soviétique], vol. 1 : Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya [Problèmes de formation. Maîtres et courants]/2, Moscou : StroyIzdat [Maison d'édition de construction], 1996, p. 342. (En Russe). Miller William C., « Review of Soviet Architecture 1917-1987 », *Journal of Architectural Education (1984-)*, 1990, vol. 43, n° 3, p. 56-57. Hudson Hugh D., *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937*, Princeton University Press, 1994.

¹⁸³ La plupart des représentants du constructivisme architectural étaient membres du « Syndicat des architectes contemporains » (Le groupe OSA), organisée en 1925 par des membres de LEF et ayant des antennes à Léninegrad, Bakou, Tomsk, Kharkov, Kiev, Odessa, Kazan et Sverdlovsk. Voir dans Khiger Roman, « Obschestvo sovremennykh arkhitektorov » [Syndicat des architectes contemporains — OSA], *Sovetskaya Arkhitektura. Sbornik SA SSSR. [Architecture soviétique. Collection de AS de l'URSS]*, n° 18, Moscou, 1969. (En Russe) ; Afanas'ev K, Khazanova V., « Ob'edinenie sovremennykh arkhitektorov (OSA) » [Syndicat des architectes contemporains » (Le groupe OSA)], in *Iz historia sovetskoy arkhitektury 1926-1932 gg. : Dokumenty i Materialy. Tvorcheskie ob'edineniya [De l'histoire de l'architecture soviétique 1926-1932 : Documents et matériaux. Associations créatives]*, Moscou, Maison d'édition « Science », 1970, pp. 65-105. (En Russe).

Le constructivisme graphique¹⁸⁴ se caractérisait par une géométrisation extrême de la structure de la page, une hiérarchie de la composition utilisant des rythmes rectangulaires, une large utilisation des diagonales pour souligner le centre sémantique et des éléments de composition (caractères accentués, signes, règles). Les représentants les plus célèbres sont Alexander Rodchenko et El Lissitzky.

Les travaux novateurs de constructivisme dans l'imprimerie ont été créés par A.M. Rodchenko, G.G. Klutsis, L.S. Popova, V.F. Stepanova, A.M. Lavinsky, M.Z. Levin et d'autres. Les couvertures des publications se distinguaient par la postérité, le remplissage maximum du format avec police et accent, la police carrée dessinée à la main, l'introduction de la retouche photo et des photographies au lieu de graphiques dessinés à la main, l'utilisation fréquente d'éléments qui accentuaient l'attention (flèches, points d'exclamation, formes rectangulaires, etc.). Les frères Stenberg, N. Prusakov et S. Semenov étaient engagés dans des affiches publicitaires pour des produits et des affiches de films. Des artistes constructivistes ont exécuté des commandes publicitaires de Mosselprom, GUM, Rezinotrest, Mospoligraf et d'autres sociétés appartenant à l'État, dont les textes ont été écrits par V.V. Maïakovski [fig. 7].

Au cinéma le constructivisme était associé au principe de montage et à la prédominance des cadres documentaires sur ceux du jeu ; en photographie¹⁸⁵ — la géométrisation de la composition, la prise de vue délibérée en raccourci avec une forte

¹⁸⁴ À propos des graphiques constructivistes voir dans Bowlt John, « New Soviet Publications on Modern Russian Art: A Review Article », *The Slavic and East European Journal*, 1977, vol. 21, n° 2, p. 254-262. Nemirovskaya M.A., *Khudozhniki grippy « 13 »* [Groupe d'artistes « 13 »], Moscou, 1986. (En Russe) ; Demosfenova Galina, *Sovetskaya grafika 1917-1957* [Graphique soviétique 1917-1957], Gosudarstvennoye izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva [Maison d'édition des beaux-arts], Moscou, 1957. (En Russe). Gerchuk Yuriy, *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Livre graphique soviétique], Znanie [La connaissance], 1986. (En Russe). Barkhatova Elena, *Konstruktivizm v sovetskom plakate* [Le constructivisme à l'affiche soviétique], Moscou, Kontakt-Kul'tura, 2005, 240 pages. (En Russe).

¹⁸⁵ À propos de la photographie constructiviste voir dans Klucis Gustavs, « Fotomontazh kak novyi vid agitatsyonnogo iskusstva » [Le photomontage comme nouveau genre d'art de propagande], *Klassovaya bor'ba na fronte prostranstvennyh iskusstv. Sbornik statué ob'edineniya « Oktyabr' »* [Lutte de classe à la pointe des arts spatiaux. Collection d'articles de l'association « Octobre »], Moscou, Léningrad, OGIZ ; IZOGIZ, 1931. (En Russe) ; Val'ran Valeriy, *Sovetskaya Fotografiya. 1917–1955* [Photographie soviétique. 1917-1955], Litres, 2019, 504 pages. (En Russe). « Photostroika : New Soviet Photography », *Aperture*, 1989 ; Elliott David, « Pioneers of Soviet Photography 1917–1940 », *Oxford Art Journal*, 1984, vol. 7, n° 2, p. 65-67.

contraction spatiale des objets, ainsi qu'une « nouvelle vision »¹⁸⁶. Les noms les plus frappants du cinéma constructiviste sont considérés comme S.M. Eisenstein et E.I. Shub.

En théâtre¹⁸⁷ le principe dominant était « l'action de masse »¹⁸⁸. La méthode « biomécanique »¹⁸⁹ de Vsevolod Meyerhold¹⁹⁰ était un système rationnel de mouvements

¹⁸⁶ À propos de « la nouvelle vision » voir dans Moholy-Nagy László, *The New Vision: fundamentals of Bauhaus design, painting, sculpture, and architecture*, London, Dover Publication, 2005, 240 pages; Hambourg Maria Morris, *The New Vision: Photography between the World Wars*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, 318 pages. Margolin Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, New edition, Chicago, University of Chicago Press, 1998, 276 pages.

¹⁸⁷ À propos du théâtre constructiviste voir dans Barris Roann, « The Life of the Constructivist Theatrical Object », *Theatre Journal*, 2013, vol. 65, n° 1, p. 57-76; Nanney Lisa, « Experimental Drama and Soviet Constructivist Theater », dans *John Dos Passos and Cinema*, Liverpool University Press, 2019. pp. 11-24; Filicheva Nadezhda, « O roli konstruktivizma v teatralizatsii khudozhestvennogo prostranstva » [Sur le rôle du constructivisme dans la théâtralisation de l'espace artistique], *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Alexandra Pushkina [Bulletin de l'Université d'Etat de Léninegrad nommée d'après A.S. Pouchkine]*, vol. 2, n° 1, 2011, pp. 222–229. (En Russe). Titova G, *Tvorcheskiy teatr i teatral'nyi konstruktivizm [Théâtre créatif et constructivisme théâtral]*, Saint Petersburg, 1995. (En Russe). Bowlt John E., *Russian Avant-Garde Theatre: War, Revolution & Design*, 1st edition, London, Nick Hern Books, 2014, 450 pages.

¹⁸⁸ À propos d'action de masse voir dans Gan Alexey, « Bor'ba za « Massovoe deystvo » » [La lutte pour « l'action de masse »], *O teatre* [Sur théâtre], Tver', 1922, 151 pages. (En Russe). Khan-Magomedov Selim, « Novye tipy sooruzheniy. Teatry massovogo deystviya », dans *Vseobshchaya Istoriya Arkhitektury* [Histoire générale de l'architecture], Léninegrad ; Moscou, Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu [Maison d'édition de littérature du bâtiment], coll. « Gosudarstvenniy komitet po grazhdanskomu stroitel'stvu i architecture pro Gosstroie SSSR, Nauchno-issledovatel'skiy institut teorii, istorii i perspektivnykh problem sovetskoy arkhitektury [Comité d'État sur le génie civil et l'architecture sous Gosstroy de l'URSS, Institut de recherche sur la théorie, l'histoire et les problèmes de perspective de l'architecture soviétique] », n° 12, vol. 1/2 : *Arkhitektura SSSR [L'Architecture de l'URSS]*, 1975, p. 97-135. (En Russe).

¹⁸⁹ À propos de la « biomécanique » de Meyerhold voir dans Vaingurt Julia, « The Biomechanics of Infidelity: Range of Motion and Limits of Control in Meyerhold's Theater », dans *Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2013. pp. 54-84. Gordon Mel, « Meyerhold's Biomechanics », *The Drama Review: TDR*, vol. 18, n° 3, 1974, p. 73-88; Okhlopkov, Strasberg Lee, Kingsley Sidney, Haskell Molly et Leyda Jay, « Meyerhold's Bio-Mechanic Exercises (A Photographic Series) », *The Drama Review, TDR*, vol. 17, n° 1, 1973, p. 113-123.

¹⁹⁰ À propos du théâtre Meyerhold voir dans Law Alma H., « Meyerhold Speaks... », *Performing Arts Journal*, vol. 3, n° 3, 1979, p. 68-84; Moody C., « Vsevolod Meyerhold and the « Commedia dell'arte » », *The Modern Language Review*, vol. 73, n° 4, 1978, p. 859-869; Hoover Marjorie L., « V. E. Meyerhold : A Russian Predecessor of Avant-Garde Theater », *Comparative Literature*, vol. 17, n° 3, 1965, p. 234-250.

d'acteurs pour exprimer des émotions. C'est elle qui est devenu une manifestation du constructivisme dans la direction et la pédagogie du théâtre. Le constructivisme théâtral se manifeste le plus clairement dans la scénographie¹⁹¹ des spectacles du début des années 1920 ainsi que dans la conception des costumes¹⁹². L'influence des idées de constructivisme est mise en évidence par un ensemble caractéristique d'éléments de scénographie: des rampes et des escaliers; chariots, trottoirs, projecteurs et lumières mobiles; combinaisons d'ascenseurs; grue tournante; publicités légères, etc. Le costume de théâtre a été créé comme une variante du vêtement de travail fonctionnel quotidien des acteurs. Les costumes pour le théâtre ont été occupés par Alexandra Exter, Kazimir Malevich, Lyubov Popova et Varvara Stepanova [fig. 8].

Le constructivisme musical¹⁹³, ne peut être séparé du constructivisme théâtral, qui s'est avéré avant tout comme un style de musique de scène. Les ballets constructivistes et urbains ont été écrits par Sergey Prokofiev¹⁹⁴, A.V. Mosolov¹⁹⁵, Dmitry Shostakovich¹⁹⁶.

¹⁹¹ À propos de la scénographie constructiviste voir dans Bowlt John E., « Constructivism and Russian Stage Design », *Performing Arts Journal*, vol. 1, n° 3, 1977, p. 62-84. Watkins Raymond, « The Design and Pattern of the Whole : Constructivist Painting and Theater », dans *Late Bresson and the Visual Arts : Cinema, Painting and Avant-Garde Experiment*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. pp. 161-206; Barris Roann, « Culture as a Battleground : Subversive Narratives in Constructivist Architecture and Stage Design », *Journal of Architectural Education (1984-)*, vol. 52, n° 2, 1998, p. 109-123. Berezkin Viktor, *Sovetskaya Stsenografiya : 1917-1941* [Scénographie soviétique: 1917-1941], Science, 1990, 232 pages. (En Russe).

¹⁹² À propos de Costume théâtral constructiviste voir dans Bowlt John E., « The Marionettes of Alexandra Exter », *Russian History*, vol. 8, 1/2, 1981, p. 219-232 ; Kate Shilova, *Avant-garde dans le théâtre des années 20: scénographie et costume*, Calaméo (consulté le 1 août 2019; disponible <https://www.calameo.com/books/004965320c82ca53cd919>). (En Russe); Lobanov N. D., « My Collection of Costume and Stage Designs by Russian-born Artists », *Russian History*, vol. 8, 1/2, 1981, p. 265-287.

¹⁹³ Tout d'abord, il était lié à la poétisation d'images d'usines, à l'imitation d'impressions auditives des sons de machines et de mécanismes, perçus par les musiciens comme une «machine musicale» spéciale. À propos du constructivisme musical voir dans Levaya Tamara, *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom konteste epokhi* [La musique russe du début du XXe siècle dans le contexte artistique de l'époque], Moscou, Musique, 1991, 166 pages. (En Ruse) ; Barsova Inna, « Tvorchestvo A. Mosolova v kontekste muzykal'nogo konstruktivizma 1920-h godov » [Le travail de A. Mosolov dans le contexte du constructivisme musical des années 1920], *Rossiia —Frantsyya : Problème pervykh desyatiletiiy XX veka : sb. st. / red. I. Danilovoy* [Russie - France: Problèmes des premières décennies du XXe siècle: recueil d'articles édités par I. Danilova], Moscou, 1988, pp. 202–220 ; Gojowy Detlef, *Novaya sovetskaya muzyka 20-h godov* [Nouvelle musique

Dans la création littéraire¹⁹⁷ le style constructiviste a pris forme en 1922 et, déjà en 1924, le Centre littéraire des constructivistes¹⁹⁸ a été créé. Ses membres étaient I.L. Selvinsky, V.M. Inber, V.A. Lugovskoy, B.N. Agapov, A.N. Chicherin. Les théoriciens du constructivisme littéraire étaient le critique K.L. Zelinsky, ainsi qu'un poète et théoricien de la poésie A.P. Kvyatkovsky. Comme les futuristes de LEF, les constructivistes littéraires ont expérimenté avec «le *zaoum*' »¹⁹⁹, le dialectisme et le jargonisme, ont introduit le principe de « distribution constructive de matériel », de « *gruzifikatsiya slova* » (poidisation du mot)²⁰⁰ et même un type de poème spécial – « *pauznik* »²⁰¹ ou *tactovik*²⁰²²⁰³.

En conséquence, les éléments unificateurs du constructivisme pour tous les types d'arts visuels sont les angles droits, les motifs en diagonale, l'utilisation de techniques de composition dynamique avec asymétrie et déséquilibre²⁰⁴, une certaine palette de couleurs

soviétique des années 20], Moscou, Izdatel'skiy dom « Kompozitor » [Maison d'édition « Compositeur »], 2005, 368 pages. (En Russe).

¹⁹⁴ Un ballet « Le pas d'acier » de 1927.

¹⁹⁵ Suite de la musique du ballet non réalisé « Acier » (1927) comprend un épisode symphonique « Usine (musique de machines) ».

¹⁹⁶ Un ballet « Boulon » de 1931.

¹⁹⁷ Sur le constructivisme littéraire voir dans Kasack Wolfgang, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Ergänzungsband*, München, Verlag Otto Sagner München, 1986; Zelenskiy K. *Poeziya kam smysl. Kniga o konstruktivizme* [La poésie en tant que sens. Livre du constructivisme], Moscou, 1929. (En Russe).

¹⁹⁸ « Informatsionnaya zametka o LTsK » [Notice d'information sur le LTsK] dans *Poeziya kaki smysl* [La poésie comme sens], Moscou, Federation, 1929. (En Russe). *Deklaratsyya Literaturnogo tsentra konstruktivistov* [«Déclaration du centre littéraire des constructivistes»], Moscou, Federation, 1929.

¹⁹⁹ Un type de poésie des futuristes russes qui vise principalement l'organisation des sons pour eux-mêmes : tout le poème est tourné vers le côté phonique du discours.

²⁰⁰ Essentiellement, le laconisme était impliqué.

²⁰¹ Taille poétique, généralement en trois parties, avec des pauses, c'est-à-dire avec un nombre inégal de syllabes pas accentuées entre les accentuées.

²⁰² Un terme utilisé dans la théorie de la versification russe, pour désigner une mètre de la versification tonique dans lequel l'intervalle entre les syllabes accentuées est variable, de une à trois syllabes.

²⁰³ Chicherin Alexey, Sel'vinskiy Elliy-Karl, *Znaem. Klyatvennaya konstruktsyya (Deklaratsyya) konstruktivistov-poetov* [Nous savons. Serment construction (Déclaration) de poètes constructivistes], Moscou, Imprimerie de NK RKI, 1923, 4 pages. (En Russe).

²⁰⁴ La symétrie pourrait être utilisée dans les graphiques d'affiche comme technique d'accentuation agressive.

(le plus souvent blanche-rouge avec éventuellement du noir ou des couleurs primaires²⁰⁵), révélant une structure géométrique rigide, la prédominance d'éléments linéaires, la création de compositions ayant un espace interne prononcé.

²⁰⁵ Parfois, le gris est utilisé. Voir dans Varst (Varvara Stepanova), « Kostyum segodnyashnego dnya — Prozodezhda » [Costume d'aujourd'hui — Vêtements industriels], *LEF*, No 2, 1923, pp. 65-68. (En Russe).

Chapitre 5 – Le point de vue des constructivistes russes sur la mode

Dans le domaine de la mode, le constructivisme russe a été très actif. De nombreuses publications d'artistes divers constructivistes ont été conservées, affectant divers aspects de la mode soviétique ou de la création de vêtements. L'intérêt des artistes dans ce domaine n'était pas accidentel : ils voyaient dans le vêtement le potentiel pour introduire leur théorie du *proizvodnichestvo* (productivisme) dans la production de masse²⁰⁶. La créatrice de mode Nadezhda Lamanova a écrit :

« Ce n'est que par l'art que nous pourrons créer de nouvelles formes de vie, meilleures. Il doit pénétrer dans tous les domaines de la vie quotidienne, en développant le goût artistique et le flair parmi les masses. L'habillement est l'un des chefs les plus appropriés »²⁰⁷.

Il est important d'indiquer que dans les années 1920, le terme «mode» lui-même acquiert un sens négatif, car il indique un statut social :

« Mode, cela signifie imiter quelque chose de nouveau, principalement ce que des classes les plus influentes et les plus riches de la société portent »²⁰⁸.

Dans la vie quotidienne et le vocabulaire des artistes et des créateurs de mode, le terme «vêtements» est fermement établi. Par exemple, Varvara Stepanova a affirmé :

« la mode, reflétant psychologiquement la vie quotidienne, les habitudes, les goûts esthétiques, cède la place à des vêtements organisés pour travailler dans divers secteurs du labour, pour une certaine action sociale, *vêtements qui ne peuvent être portés que dans le processus de travail*, mais qui dans la vie réelle ne représentent pas une valeur autosuffisante, un type particulier de « oeuvre d'art » »²⁰⁹.

²⁰⁶ Zalambani Maria, Op. cit., p. 149. (En Russe).

²⁰⁷ Lamanova Nadezhda, « O masterskoy sovremennykh khudozhestvennykh kostyumov » [À propos de l'atelier de costumes artistiques contemporains], *Pervaya Vserossiyskaya konferentsiya po khudozhestvennoy promyshlennosti. Avgust 1919 goda* [La première conférence panrusse sur l'industrie de l'art. Août 1919], Moscou, 1920, pp. 37-39. (En Russe).

²⁰⁸ Semashko Nikolay, *Iskusstvo odevat'sya* [L'art de s'habiller], Moscou ; Léningrad, 1927, p. 16. (En Russe).

²⁰⁹ Varst (Varvara Stepanova), Op. cit., p. 65. (En Russe, italiques sauvegardés).

Selon Maria Zalambani, le même mécanisme a fonctionné en Russie dans les années 1920, mis en place par la bourgeoisie au 19^{ème} siècle. Elle cite Philippe Perrot à propos du processus « d'embourgeoisement des apparences » qui, « progressivement élargi, dictait « les normes et les formes » du costume bourgeois à l'ensemble de la société, change progressivement la peau »²¹⁰. Le processus qui s'est déroulé en Europe tout au long du XIX^e siècle, en Russie soviétique, est devenu un moyen de « prolétariser l'apparence » – son objectif était d'unifier le vêtement sous les auspices de l'État prolétarien. Si on prend l'axiome de la thèse selon laquelle « comme signe et comme symbole, le vêtement exprime et illumine la séparation, la hiérarchie et la solidarité conformément au code garanti et renforcé par la société et ses institutions »²¹¹, on conclut qu'un État qui veut effacer les inégalités sociales s'efforce d'unifier les vêtements²¹².

Le concept de Prozodezhda²¹³

Comme on l'a constaté précédemment, la culture et l'art commencent à être étroitement liés à la vie quotidienne (*byt*) et à la production²¹⁴. La même chose arrive avec les vêtements. Cependant, la création de vêtements de travail est le résultat d'une tentative de le transférer « d'un monde de théâtre fermé à la vie quotidienne »²¹⁵. En 1922, l'artiste Lyubov Popova crée le « Costume de l'acteur n ° 5 » [fig. 9.] pour la pièce de théâtre de Fernand Crommelink intitulée « Le cocu magnifique »²¹⁶ mise en scène en Russie. Le

²¹⁰ Perrot Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Bruxelles, Belgique, Complexe, 1984, p. 9.

²¹¹ Ibid, p. 17.

²¹² Zalambani Maria, Op. cit., p. 151. (En Russe).

²¹³ Vêtements de fabrication. Ce terme est apparu dans la proclamation d'octobre 1920 "Sur la provision avec Prozodezhda et Spetsodezhda d'ouvriers des mines de charbon", signée par un fonctionnaire bolchevique aussi important que Lénine lui-même. Cite dans Strizhenova Tatiana, *Soviet Costume and Textiles, 1917-1945*, trad. par Era Mozolkova. Moscow, Paris, Verona, Flammarion, 1991, p. 53.

²¹⁴ « Ot redaktsii » [Des éditeurs], *Iskusstvo v bytu* [Art dans la vie quotidienne], Moscou, Izdanie « Izvestiy TsIK SSSR i VTsIk [Édition du Comité exécutif central des Izvestia de l'URSS et du Comité exécutif central de toute la Russie], 1925, p. 1. (En Russe).

²¹⁵ Bartlett, Djurdja, Op. cit., p. 33.

²¹⁶ À propos du travail de Fernand Crommelynck voir dans Feal Gisèle, *Théâtre de Crommelynck. Erotisme et spiritualité*, Paris, Lettres Modernes, 1976, 221 pages.

costume était une version cubiste de la robe d'un travailleur typique d'après les affiches de propagande de l'époque. Popova n'était toutefois pas le seul à avoir participé à l'élaboration de costumes de théâtre de ce type: Varvara Stepanova avait créé les costumes « géométriques » de la même année pour la pièce de théâtre « La mort de Tarelkin »²¹⁷ [fig. 10]. Les artistes qui ont qualifié leurs créations de « prozodezhda » se sont concentrés sur l'esthétique fonctionnelle du constructivisme et la biomécanique de Vsevolod Meyerhold. Cependant, la prozodezhda n'était pas seulement un costume de théâtre ; selon le plan de Popova, les acteurs devaient le porter lors des répétitions et même dans la vie quotidienne : le costume avait été créé

« pour le quotidien et le travail de l'acteur, il était donc nécessaire de le rendre utilitaire à cette but et remplacée tout autre vêtement »²¹⁸.

Les modèles ont été reçues avec enthousiasme par la critique et le public lors de la première des deux productions théâtrales. On a soutenu que les esthètes modernes du constructivisme sont littéralement fascinés par la prozodezhda :

« Ils ont cessé d'aimer Bakst et sont tombés en amour avec prozodezhda, ont trahi Exter et s'occupent intensément du constructiviste Popova »²¹⁹.

Le succès des costumes de théâtre oblige les artistes à créer des vêtements de tous les jours. Et la principale exigence est la opportunité (*tselesoobraznost'*). Par exemple, l'artiste Alexandra Exter a écrit

« le rythme de la vie moderne exige la moindre dépense de temps et d'énergie pour la production. La «mode» moderne, changeant à la fantaisie des hommes d'affaires (*kommersanty*)²²⁰,

²¹⁷ À propos du travail de Sukhovo-Kobylin voir Grossman Leonid, *Teatr Sukhovo-Kobylina* [Théâtre de Sukhovo-Kobylin], Moscou, Leningrad, Maison d'édition de VTO, 1940, 150 pages. (en Russe).

²¹⁸ Popova Lyubov', *Konspekt doklada dlya diskussii v INKhUKe* [Résumé du rapport pour discussion à INHUK]. Cité par Adaskina N.L. « Formirovanie dizaynerskoy kontseptsii L.S. Popovoy. GVKhM — VKhUTEMAS 1921-1923 gody » [La formation du concept de design L. S. Popova. GVKhM - Vhutemas. 1921-1923] dans *Trudy VNIITE* [Actes de VNIITE], No. 41, Nekotorye problemy razvitiya otechestvennogo dizayna [Quelques problèmes de développement du design russe], Moscou, 1983. (En Russe).

²¹⁹ Mass Vladimir, « Pankrasy Levogo fronta » [Pancrases du front gauche], *Zrelischa* [Les spectacles], No.10, 1922, pp. 8-9. (En Russe).

nous devons opposer les vêtements rationnels et beaux dans leur simplicité. Un costume de consommateur devrait consister en des formes géométriques simples comme un rectangle, un carré, un triangle; le rythme de la couleur qui y est incorporé diversifie complètement le contenu de la forme. [...] Fabriquées dans les matériaux les plus simples (toile, satin, radis, soie artisanale, brute, laine), ces vêtements, qui changent facilement, ne s'ennuient pas et une personne vêtue de ces vêtements peut toujours changer la silhouette d'un vêtement. et sa couleur, puisque ses parties sont de couleurs différentes »²²¹

Quant à Stepanova, formaliste et matérialiste²²², elle a constaté une dépendance directe de l'évolution du costume au développement de l'industrie. Elle a fait valoir que certaines circonstances pouvaient provoquer la création de combinaisons, par exemple d'un pilote, d'un conducteur, des tabliers de sécurité, des chaussures de football, des manteaux imperméables et une veste militaire. Par conséquent, comme méthode de création, elle a utilisé le principe de fonctionnalité :

« Passer de la tâche à la conception matérielle. Des caractéristiques du travail pour lequel il est destiné au système de coupe »²²³.

« C'est ainsi que la forme du costume sera façonnée, ce qui n'est pas arbitraire, mais résulte des exigences de la tâche et de sa mise en œuvre matérielle ».²²⁴

En 1924, Stepanova a créé un modèle de costume pour femme, guidé par ses principes esthétiques : les coutures sont clairement distinguées sur un tissu uni, soulignant la ligne de taille et les carrés de grandes poches. De nombreux chercheurs comparent ce costume avec la combinaison « Tuta »²²⁵ [fig. 11], créée par le futuriste italien Thayaht en

²²⁰ Il s'agit de la nouvelle politique économique de la mode.

²²¹ Exter Alexandra, « Prostota i praktichnost' v odezhde » [Simplicité et praticité dans les vêtements], *Krasnaya Niva* [Champ de maïs rouge], Moscou, No. 21, 1923, p. 31. (En Russe)

²²² Stepanova Varvara, « 25 noyabrya — chetverg 1920 » [Jeudi, le 25 novembre], dans *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda : pis'ma, poeticheskiye opyty, zapiski khudozhnitsy* [Un homme ne peut pas vivre sans miracle : lettres, expériences poétiques, notes de l'artiste], Izdatel'stvo « Sfera » [Maison d'édition « Sphère »], 1994, p. 148. (En Russe).

²²³ Varst (Varvara Stepanova), Op. cit., p. 65. (En Russe).

²²⁴ Ibid, p. 65.

²²⁵ Loscialpo Flavia, « Utopian clothing: The Futurist and Constructivist proposals in the early 1920s », *Clothing Cultures*, 2014, vol. 1, pp. 225-244.

1919. La combinaison formule un nouveau concept de vêtements fonctionnels, confortables, pratiques et ergonomiques²²⁶. La « Tuta » de Thayaht de 1919 est une matérialisation des idées similaires avancées par le constructiviste russe Alexander Rodchenko et le créateur du « Normal-odezhda » de Tatline en 1922-1925. En 1920, Thayaht a également publié un modèle de « tuta » féminin. C'est un véritable « prozodezhda », qui rappelle vraiment les esquisses des constructivistes russes : une simple robe de chambre dans laquelle vous pouvez travailler sur un tapis roulant ou sur un métier à tisser. Cependant, malgré la similitude des idées, l'incarnation était différente.

« La combinaison de Rodchenko, qui vit dans une Russie pauvre, est en laine solide avec une bordure en cuir véritable, tandis que les vêtements anti-bourgeois d'un jeune Florentin qui a grandi dans une villa de luxe sont en coton bon marché »²²⁷.

Néanmoins, l'affirmation inverse est affirmée: la « prozodezhda » ne toléraient idéologiquement aucune décoration: les constructivistes s'opposaient ouvertement à la culture bourgeoise, tandis que le futuriste italien décorait sa « tuta » avec une décoration élégante et prenait activement en compte les tendances de l'industrie de masse²²⁸. À notre avis, d'après les photos disponibles des deux combinaisons, la première version est plus précise [fig.12].

²²⁶ Ernesto Michahelles dit Thayaht crée un projet de combinaison dans la forme de la lettre "T", prenant le nom de T-shirt pendant plusieurs décennies. Thayaht appelle son vêtement innovant le néologisme "tuta", combinant la fonctionnalité des combinaisons pour toutes les occasions, la conception et la confection de vêtements et la coïncidence avec la première lettre de son pseudonyme. À propos de la combinaison de Thayaht voir dans Chirella C., Uzzani G. *Per il Sole e Contro il Sole, Thayaht et Ram. La tuta. Modelli per tessuti*, Livorno, 2003; Paulicelli Eugenia, « Fashion and Futurism: Performing Dress », *Annali d'Italianistica*, vol. 27, 2009, p. 187-207; Braun Emily, « Futurist Fashion: Three Manifestoes », *Art Journal*, vol. 54, n° 1, 1995, p. 34-41.

²²⁷ Bespalova Elena. «Bakst I Thayaht. Russkiy khudozhnik i moda ital'yanskogo futurizma » [Bakst et Thayaht. Artiste russe et mode du futurisme italien], *Teoriya mody : odezhda, telo, kul'tura* [Théorie de la mode: vêtements, corps, culture], No. 3, Moscou, 2017, pp. 39-62. (En Russe).

²²⁸ Bartlett Djurdja, Op. cit, p. 35.

*Le concept de Normal-Odezhda*²²⁹

En 1924, deux modèles de vêtements ont été publiés dans le magazine « Panorama Rouge » que Tatline a lui-même démontré sur les photographies [fig. 13] (à cette époque, il était directeur du département de la culture matérielle du Musée de la culture artistique). C'est le résultat de recherches du Département visant à découvrir de nouvelles formes qui seraient également orientées vers la réorganisation de la vie quotidienne²³⁰.

L'artiste a conçu un ensemble complet de vêtements pour hommes, comprenant un costume et un manteau, a élaboré un programme détaillé de sa propre «réforme» du costume. Là, Tatline a également expliqué les principes de la construction d'un costume et d'un manteau pour hommes :

«Les caractéristiques de la veste illustrée sur la figure sont les suivantes: la forme légèrement élargie des épaules et du torse (corps) et rétrécie en bas crée les qualités suivantes: la chaleur ne souffle pas par-dessous, le matériau ne convient pas au corps et laisse un vide d'air - d'une part, il conserve la chaleur (principe du double châssis), d'autre part, il crée des conditions plus hygiéniques. La coupure est faite de manière à ce que les mouvements d'une personne n'y soient pas et a permis de maintenir [la position normale]... De plus, le manteau est doté de deux doublures de maintien détachables, en flanelle (à l'automne) et en fourrure de mouton (en hiver), celles-ci sont fixées au dessus (couverture) souple et imperméable avec un shkert²³¹ spéciale.

Du fait que le manteau se compose de trois pièces distinctes, fixées au besoin, chacune d'elles peut être remplacée par une nouvelle pour l'usage. Le costume est conçu selon le même principe en coupe générale. Les manches de la veste et les pantalons sont effilés. Le gilet est complètement absent. Le collier combiné peut être attaché étroitement. Le cadre est complètement absent. Le manteau et le costume sont confectionnés avec le Trust Leningradodezhda^{232,233}.

Une description similaire du costume et du manteau souligne leur aspect pratique et leur confort. Puisque la mise en page de l'article avec les notes de Tatline dans les marges est conservée dans les archives, on peut supposer que l'artiste a participé à la

²²⁹ Les vêtements normaux.

²³⁰ « Novyy byt » [Nouvelle vie], *Krasnaya panorama* [Panorama rouge], No. 23 (41), 1924, p. 19. (En Russe).

²³¹ Câble ou tanche court et mince.

²³² Les vêtements de Leningrad.

²³³ Ibid, p. 17.

révision du texte et à la manière de l'arranger sur la page imprimée par rapport aux illustrations. Dans les notes marginales, Tatline compare les vêtements ajustés qui «restreignent le mouvement, ne sont pas hygiéniques et ne le portent que parce qu'on l'appelle beau », avec des vêtements pour un « mode de vie nouveau» radicalement différent de celui-ci, conçus « pour être chauds et non pour restreindre les mouvements, hygiénique, et doit être porté longtemps ». Pour aider ceux qui souhaitent faire un costume similaire, Tatline a inclus dans la publication des patrons et des photographies de produits finis²³⁴.

Il est important de noter que le département de la culture matérielle du MKhC²³⁵ a proposé des costumes pour femmes, mais ils ne sont connus que dans les croquis de Tatline, qui sont apparus presque immédiatement après leur apparition dans les salles de l'Académie des arts de l'Exposition des artistes de Petrograd de toutes les directions ²³⁶.

De plus, l'histoire de l'attrait de Tatlin pour le costume est plutôt mal documentée, nous ne pouvons donc pas dire avec précision comment le nom «vêtements normaux» est né. Tatlin a utilisé ce terme mathématique, qui dénotait clairement les ambitions du concepteur - la création d'un standard universel pour telle ou telle chose, pour tous ses développements quotidiens. Mais il existe une autre version de son origine: elle est associée à l'expression «normal Kleidung», qui est devenue une phrase stable dans les années 1900-1910, désignant une nouvelle version d'un costume réformé, qui signifiait simplement des vêtements confortables, cousus de manière rationnelle et sans extravagances à la mode²³⁷. Le terme était largement utilisé dans le cercle de l'environnement Tatlin, mais n'entrait pas dans le lexique de la langue russe, contrairement au terme « prozodezhda ».

À notre avis, il est également nécessaire de décrire la méthode de création de l'artiste dans le contexte de la phénoménologie, à partir de laquelle le concept des modèles

²³⁴ Kurchanova Nataliya, « Modeli odezhdy V.E. Tatlina kak antimoda » [Modèles de vêtements de V.E. Tatline comme antimode], *Teoriya Mody* [Théorie de la mode], Moscou, No. 39, 2016, pp. 219-239. (En Russe).

²³⁵ Musée de la Culture artistique.

²³⁶ Demidenko Yuliya, « Novaya odezhda dlya novogo mira. Kostyummy V.E. Tatlina na fone epokhi » [Nouveaux vêtements pour un nouveau monde. Costumes de V.E.Tatlin dans le contexte de l'époque], *Teoriya mody* [Théorie de la mode], Moscou, No. 39, 2016, pp. 241-247. (En Russe).

²³⁷ « Teoriya Karmannago vorovstva » [Théorie du vol], *Ogonyok*, № 41, Tipografiya « Birzhevyyh Vedomostey » [Imprimerie de la bourse], 1902, p. 328. (En Russe dans l'orthographe ancienne).

de vêtements de Tatline devient plus compréhensible. L'artiste a appelé à « mettre un oeil sur le service du toucher »²³⁸, ce qui nous donne l'occasion d'examiner ses vêtements en termes de compréhension de la corporéité humaine. C'est-à-dire que les œuvres de Tatline sont importantes non pas parce qu'elles placent le sens du toucher dans une position privilégiée par rapport à la vision, mais plutôt parce qu'elles ont ouvert le tangible au regard, c'est-à-dire qu'elles ont exprimé, selon la définition de Merlot-Ponti, le « sens musculaire »²³⁹ du monde visible, nous donne l'occasion de saisir la signification de ce que nous voyons à un niveau sensoriel fondamental.

Il est également important de souligner que Tatline n'a pas rejoint le groupe constructiviste, malgré le fait que des membres clés de ce groupe l'ont reconnu comme leur ancêtre :

« Il n'a jamais reconnu ouvertement la relation entre les objectifs du groupe et les siens. Les affaires de Tatline n'ont fait la promotion de rien et n'ont détruit personne, elles ont simplement rempli leur tâche ordinaire et pas glamour, apportant un réconfort au niveau des commodités humaines fondamentales et laissant les tâches d'agitation et de lutte pour un avenir meilleur à des compagnons plus idéologiques »²⁴⁰.

Vêtements de sport

Dans les années 1920, l'Union soviétique connaît une grande popularité du sport²⁴¹. Ce phénomène était répandu dans le monde entier, mais en Russie soviétique était

²³⁸ Cité dans Strigalev A. « From Painting to the Construction of Matter », *Tatlin*, ed. par L. Zhadova, N.Y., Rizzoli, 1988, pp. 13-43.

²³⁹ «Sens musculaire» est une expression de Merlot-Ponti qu'il utilisait pour exprimer la capacité de la peinture à transmettre les «aspects de l'être» invisibles à travers sa «possession du volume du monde». Voir dans Merleau-Ponty Maurice, «Eye and Mind », dans *The Primacy of Perception*, Evanston, USA: Northwestern University Press, 1964, p. 159–190. Dufrenne Mikel et Gallagher Dennis J., « Eye and Mind », *Research in Phenomenology*, vol. 10, 1980, p. 167-173. Johnson G.A., Smith M.B., « Eye and Mind », dans *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, 1993, p. 127.

²⁴⁰ Kurchanova Nataliya, Op. cit., p. 239. (En Russe).

²⁴¹ À propos du sport soviétique voir dans Riordan James, *Sport in Soviet Society : Development of Sport and Physical Education in Russia and the USSR*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 446 pages.

idéologique ²⁴². Le sport a joué un rôle énorme durant ces années. Le désir de créer un nouveau corps social conduit au développement de disciplines qui traitent de la structure du corps et de ses fonctions : taylorisme dans l'usine ²⁴³, réflexologie²⁴⁴, biomécanique, essayant d'appliquer les principes du taylorisme au théâtre²⁴⁵, «gymnastique de production» de Sokolov ²⁴⁶, et même le sport, compris comme la plus ancienne des disciplines, directement impliqué dans le corps humain²⁴⁷.

Dans le cadre de ce projet, des développements sont en cours dans le domaine des vêtements de sport. Varvara Stepanova accorde une attention particulière à cette question. Dans son article pour le magazine LEF²⁴⁸ [fig. 14] elle souligne en particulier les vêtements de sport qui devraient être créés en fonction de la nature du sport – « soit ce sera le football, le ski, l'aviron, la boxe ou l'exercice »²⁴⁹. De plus, elle a bien compris la différence entre un vêtement de sport et tout autre, affirmant que les combinaisons d'une équipe à une autre doivent comporter des signes distinctifs, sous la forme de signes, d'emblèmes ou de la forme et la couleur de la combinaison. Selon l'artiste, sa couleur est l'un des facteurs les plus importants, car

« Les événements sportifs se déroulent dans un grand espace et présentent des événements avec un grand nombre de spectateurs. Il est souvent impossible de distinguer les

²⁴² Sur les relations entre le sport et la politique en URSS voir dans Morton Henry W., *Soviet sport, mirror of Soviet society*, Collier Books, 1963, 230 pages; Howell Reet, « The USSR: Sport and Politics Intertwined », *Comparative Education*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 137-145.

²⁴³ Il s'agit d'apprendre les mouvements d'un travailleur. Voir dans Lenin Vladimir, « « Nauchnaya » sistema vyzhimanija pota [Système "scientifique" de compression de la sueur], Pravda [Vérité], No. 60, le 13 mars 1913.

²⁴⁴ Une science explorant les réflexes du corps, ignorant le psychisme. Voir dans Gastev Alexey, « Nauchnaya organizatsiya truda » [Organisation scientifique du travail], *Kak nado rabotat'* [Comment travailler], Moscou, 1922, p. 193. (En Russe).

²⁴⁵ Voir dans Pozdnev A., « Teylorizm na stsene » [Taylorisme sur scène], *Zrelischa* [Les spectacles], No. 5, 1922, pp. 8-9. (En Russe)

²⁴⁶ Gymnastique, développée non seulement selon les lois de l'anatomie et de la physiologie, mais aussi avec les méthodes du travail. Voir dans Sokolov I., « Industrial'no-ritmicheskaya gimnastika » [Gymnastique rythmique industrielle], *Organizatsiya truda* [Organisation du travail], No. 2, Moscou, 1921. pp. 114-118. (En Russe).

²⁴⁷ Zalambani Maria, Op. cit., p. 153. (En Russe).

²⁴⁸ Varst (Varvara Stepanova), Op. cit., pp. 65-68. (En Russe).

²⁴⁹ Ibid, p. 68.

participants en costume sur mesure pour le spectateur, et même pour le participant lui-même – par couleur, il est incomparablement plus rapide de connaître votre partenaire »²⁵⁰.

Les croquis de vêtements de sport réalisés par elle, sur lesquels le corps humain et le costume avaient des contours géométriques prononcés, ont servi d'illustrations à l'article de Stepanova. Il s'agissait des modèles de costumes d'équipes de football de trois types, dans lesquelles seules les variations de trois couleurs sont indiquées – rouge, noir ou gris et blanc, ce que la mode moderne appellerait le blocage des couleurs (color blocking). Comme on le voit, l'étude de la couleur est particulièrement importante pour ces recherches, de même que la simplicité qui peut être obtenue dans le processus de travail exigeant des compétences et des connaissances artistiques.

Ainsi, résumant ce qui précède, nous pouvons mettre en évidence plusieurs traits communs dans la vision d'une nouvelle mode par les constructivistes. Tout d'abord, c'est la simplification des formes, le contraste des combinaisons de couleurs et de textures, l'accent mis sur les détails fonctionnels et techniques (poches, ceintures, fermetures), la capacité de transformation des vêtements. Les projets des artistes étaient basés sur des constructions structurelles géométriques formelles, dans lesquelles l'attention principale devrait être dirigée non pas à la décoration à l'aide de techniques artistiques, mais à la conception de choses basées sur ses fonctions et sa technologie de production. Par conséquent, les composants principaux du programme constructiviste étaient *la fonctionnalité, l'opportunité et l'utilitarisme*. En d'autres termes, les artistes cherchaient à créer des objets dont l'utilisation devait avant tout être pratique, et leur forme devait être déterminée comme si elle se trouvait à l'intérieur de l'objet, c'est-à-dire en fonction des caractéristiques technologiques de sa fabrication et de son but. Cette attention portée à l'interconnexion de la technologie, des fonctions et de la forme était due à l'impulsion émanant des processus de formation de style²⁵¹.

²⁵⁰ Ibid, p. 68.

²⁵¹ Tulovskaya Yuliya, *Tekstil' Avangarda. Risunki dlya tkani* [Textiles d'Avant-Garde. Dessins de tissu], Yekaterinburg, Tatlin, 2016, 173 pages. (En Russe).

Partie 3

-

L'introduction de la mode constructiviste en Union soviétique

Chapitre 6 – Tentatives. L'incapacité à mettre en œuvre la mode constructiviste pour la production de masse

Décrivant les tentatives d'introduction de la mode constructiviste dans la production de masse, il est nécessaire, à notre avis, de distinguer deux idées principales: l'état général de l'industrie légère en Russie soviétique après la révolution (vieilles machines, l'ossification de la gestion d'usine), ainsi que le manque de préparation du consommateur, mais aussi de « dichotomie » artistique²⁵², décrite par Maria Zalambani, qui sera analysée dans le chapitre suivant.

Tout d'abord, il est important de souligner que les constructivistes ont compris la nécessité d'abandonner le mode de production manuel afin de réaliser leurs idées en production de masse. Ceci a été écrit par Varvara Stepanova :

« Un costume des formes artisanales de sa production devrait aller à la production industrielle en série »²⁵³.

Ainsi, le processus de production de costumes tombe du domaine théorique au domaine pratique, en prenant en compte les besoins matériels du consommateur de masse. À cet égard, il est nécessaire d'envisager un nouveau type de marché auquel ces produits sont destinés :

« le lieu de consommation d'un nouveau produit de production ne devrait pas être un salon de la mode et non un lieu de rencontre privilégié des aristocrates, mais le territoire où se déroule le processus de production et un nouvel espace pour passer du temps libre: cantines publiques et clubs de travail »²⁵⁴.

La réorganisation, la fusion du temps libre à l'image et à la ressemblance du temps de travail du collectif ouvrier dictent également la nécessité d'adapter un nouveau costume à un nouveau modèle de la vie quotidienne:

²⁵² C'est un dualisme de la haute couture et du vêtement de consommation. Les artistes constructivistes ont travaillé dans les deux domaines. Voir dans Zalambani Maria, Op. cit., p. 154. (En Russe).

²⁵³ Varst (Varvara Stepanova), Op. cit., p. 65. (En Russe).

²⁵⁴ Zalambani Maria, Op. cit., p. 152. (En Russe).

« Le design (*razreshenie*) de l'uniforme découle des conditions de la vie: travail et repos »²⁵⁵.

Le modèle des vêtements de travail à l'avenir devrait être transféré à la société:

« La question d'un nouvel uniforme est à l'ordre du jour. Et comme la très grande majorité d'entre nous avons l'élément travail dominant, les vêtements devraient convenir aux travailleurs et au type de travail qui y est effectué »²⁵⁶.

Textiles constructivistes

Ici, à notre avis, le cas des artistes Popova et Stepanova sera représentatif du contexte de leur travail à l'usine de textile. Les artistes ont réussi à faire beaucoup pendant le temps d'influence du constructivisme: en deux ans de travail à l'usine de textile, plusieurs milliers de croquis ont été développés et environ 50 sont encore entrés en production²⁵⁷ [fig. 15].

Lorsque l'industrie textile a commencé à se développer au début des années 1920, la question de sa qualité artistique s'est posée. Avant la guerre, de nombreuses usines recevaient des motifs de dessins de tissus provenant de l'étranger, originaires de la « capitale de la mode » de Paris²⁵⁸, et les dessinateurs d'usine les adaptaient au processus

²⁵⁵ Exter Alexandra, « V konstruktivnoy odezhde » [En tenue constructive], *Atel'e* [Atelier], No.1, 1923, p. 5. (En Russe).

²⁵⁶ Ibid, p. 4.

²⁵⁷ Voir dans Yegorova Sofia, *Agitatsionniy tekstil' : zabytye shedevry sovetskogo dizayna* [Textiles de propagande: chefs-d'œuvre oubliés du design soviétique], (consulté le 1 août 2019; disponible <https://kulturologia.ru/blogs/080518/38882/>). (En Russe). Il y a d'autres informations que sur la centaine de motifs proposés par les artistes, une vingtaine ont été produits en industrie. Voir dans Pitre Marie-Christine, Op.cit, p. 3. Dans ce court laps de temps, « plus de cent cinquante modèles de tissus » ont été réalisés par Stépanova. Voir dans Lavrentiev Alexandre, *Varvara Stepanova, une vie constructiviste*, Paris, Éditions Philippe Sers, 1988, p. 79. Nous n'avons cependant pas trouvé de données équivalentes sur Popova, mais il est fort probable que celle-ci ait produit encore plus de motifs. Voir dans Adaskina Natalia et Sarabianov Dmitriy, *Liubov Popova*, trad. par Marian Schwartz, New York, Henry N. Abrams, 1990.

²⁵⁸ Aranovitch D.M., « Pervaya shtsenabivnaya fabrika v Moskve » [La Première fabrique de textile de Moscou], *Iskusstvo odevat'sya* [L'art de s'habiller], No. 1, Moscou, 1928.

de production. La même situation se passait dans La Première fabrique de textile imprimé, qui s'appelait avant la révolution la manufacture d'Emil Zindel²⁵⁹. Les guerres et les révolutions ont interrompu tous les contacts avec Paris et les usines qui fabriquaient des tissus selon les anciens modèles avaient un besoin urgent de mettre à jour leur assortiment. Il est important de rappeler que le gouvernement soviétique a exigé de manière persistante que les artistes créent un environnement de sujet spécial qui n'aurait pas dû créer d'association avec la vie de la Russie prérévolutionnaire²⁶⁰. Une place importante dans la restructuration idéologique a été assignée précisément à l'ornementation textile. A. Karabanov a écrit sur les pages d'une annexe spécialisée du périodique « Izvestiya textil'noy promyshlennosti » (Nouvelles de l'industrie textile) sur la nécessité

«... pour donner de nouvelles couleurs et de nouveaux motifs à des tissus qui, étant plus pauvres en fibres, vont conquérir la concurrence mondiale avec la richesse de leurs conceptions, le courage et la beauté révolutionnaire de la pensée »²⁶¹.

En outre, les imprimés floraux étaient principalement associés au mode de vie « bourgeois » et ne pouvaient correspondre à la nouvelle réalité socialiste. Cette question était particulièrement aiguë pendant la période de la NPÉ, qui, comme on l'a écrit ci-dessus, a créé une couche de gens riches qui avaient un mauvais goût et une soif de luxe :

« Tout cela a provoqué une allergie aux « fleurs petites bourgeoises »²⁶² sur les tissus et m'a fait ressentir la crise de façon aiguë »²⁶³.

²⁵⁹ À propos de la Première fabrique de textile imprimé voir dans Kurakhtanov V. M., *Sittsevyi potok. Stranitsy istorii Pervoy Moskovskoy sittsenabivnoy fabriki* [Chintz stream. Pages de l'histoire de la Première fabrique de textile de Moscou], Moscou, 1973, 384 pages. (En Russe).

²⁶⁰ Les objectifs du plan de propagande monumentale ont été déterminés par décret du Conseil des commissaires du peuple du 12 avril 1918. Voir dans Dekrety Sovetskoy Vlasti [Décrets du gouvernement soviétique], Vol. 2 : 17 mars - 10 juillet 1918, Moscou, Gosudarsvennoye izdatel'stvo politicheskoy literatury [Maison d'édition nationale de littérature politique], 1957. (En Russe).

²⁶¹ Karabanov A., « Nove sitty » [Nouveau cotons], *Prilozhenie k « Izvestiyam textil'noy promyshlennosti »* [Annexe à la « Nouvelles de l'industrie textile »], No. 6, 1923. p. 1. (En Russe).

²⁶² L'expression de A. Karabanov. Voir dans Karabanov A., Op. cit., p. 1. (En Russe).

²⁶³ Tulovskaya Yuliya, Op.cit. (En Russe).

Par ailleurs, un « directeur rouge²⁶⁴ a été nommé à l'usine, qui a décidé de mettre à jour la gamme de produits. Pour cela, l'usine s'est tournée vers des artistes célèbres, mais pour diverses raisons (Lentoulov a dû être refusé car il a fixé des prix très élevés pour les dessins, mais avec Kuznetsov il n'y avait aucune discussion sur le prix, il a accepté la condition que sa signature soit apposée sur chaque mètre de ce tissu. Il a abordé ses dessins comme un tableau de chevalet) la direction de l'usine a dû les refuser. Par conséquent, le 29 novembre 1923, le professeur P. Viktorov, dans les pages du journal « Pravda », a appelé les artistes à travailler dans la production textile et à donner de nouveaux dessins au coton afin de commencer à

« Servir la couche profonde de toute la population de l'URSS, en créant de nouveaux motifs pour l'impression pour chintz et de nouvelles combinaisons de couleurs sur les tissus »²⁶⁵.

Le magazine LEF a répondu à l'appel et a envoyé à l'usine Lyubov Popova, Alexandra Rodchenko et Varvara Stepanova²⁶⁶, chargée de proclamer une nouvelle approche de la création d'articles ménagers: remplacer le décor traditionnel par les dernières formes d'art sans changer la structure même de l'ornement. Cependant, ils ne pouvaient pas profiter directement des réalisations de leur période de chevalet, les appliquant dans le domaine appliqué, ils devaient concevoir un nouvel ornement en textile conformément aux exigences du programme constructiviste²⁶⁷. Lyubov Popova a écrit :

« La nouvelle production industrielle, à laquelle l'art devrait participer, sera fondamentalement différente de l'approche esthétique antérieure des choses en ce sens que l'objectif principal ne sera pas de décorer les choses avec des techniques artistiques (application),

²⁶⁴ Il s'agit du chef nommé par le parti. À propos du directeur rouge voir dans Muravina N., « Krasniy director » [Directeur rouge], dans Sittsevyi potok. Stranitsy istorii Pervoy Moskovskoy sittsenabivnoy fabriki [Chintz stream. Pages de l'histoire de la Première fabrique de textile de Moscou], Moscou, 1973. pp. 129-141. (En Russe).

²⁶⁵ Viktorov P.P., « Khudozhniki, otkliknites'! » [Artistes, répondez!], Pravda [Vérité], No. 271, le 29 novembre 1923. (En Russe).

²⁶⁶ Popova et Stépanova optent pour la transformation du tissu, une matière à la fois très commune par sa « banalité » liée aux vêtements portés au quotidien, et par les possibilités multiples qui s'offrent à l'artiste désireux d'en métamorphoser la surface textile. Voir dans Pitre Marie-Christine, Op.cit, p.26.

²⁶⁷ Tulovskaya Yuliya, Op. cit.

mais d'introduire le moment artistique d'organiser les choses dans le principe de création la chose la plus utilitaire»²⁶⁸.

Les œuvres de Popova et de Stepanova ont reçu des critiques positives de la presse. En 1924, le théoricien de la production Osip Brick écrivit que leur travail à la Première fabrique de textile imprimé « entend toute l'attention et les éloges »²⁶⁹. Les paroles de Tugendhold témoignent du fait que les tissus ont été achetés et que divers costumes en ont été confectionnés :

« Ce printemps, les femmes de Moscou ne sont pas des Népalais, mais des ouvrières, des cuisinières et des employées se sont habillées. Au lieu des vieilles fleurs de petite bourgeoisie, de nouveaux motifs inattendus, volumineux et accrocheurs ont jailli sur les tissus. L. Popova a brisé le mur chinois entre l'industrie et l'art »²⁷⁰.

Le journaliste D. Aranovich note en 1926 que

« les cotons imprimés ont atteint le niveau de l'art véritable, apportant à nos villes et à notre vaste république un flot continu de couleurs et de motifs d'art contemporain »²⁷¹.

Cependant, après près de quarante ans, rappelant Stepanova et Popova, le magazine «Dekorativnoye iskusstvo SSSR» (Les arts décoratifs de l'URSS) pour 1963 fait état d'expériences sur le textile de 1924 :

« En été, lors du «Congrès des peuples» à Moscou, tous les tissus selon de nouveaux modèles ont été vendus jusqu'à « arshin »²⁷². Des représentants du Tatarstan et de l'Ouzbékistan

²⁶⁸ Cité de livre de Munipov V. M., Zinchenko V. P. *Ergonomika : cheloveko-orientirovannoe proektirovanie tehniki, programmnyh sredstv i sredy: ucheb.* [Ergonomie : conception de la technologie, des logiciels et de l'environnement axée sur l'homme: manuel], Moscou : Logos, 2001, p. 128. (En Russe).

²⁶⁹ Brik Osip, « Ot kartiny k sittsu » [De la peinture au chintz], *LEF*, Moscou, No. 2, 1924, p. 34. (En Russe).

²⁷⁰ Tugendhol'd Yakov, « Pamyati L. Popovoy » [En mémoire de L. Popova], *Khudozhnik i zritel'* [L'artiste et le spectateur], Moscou, 1924, No. 6-7, p. 77. (En Russe).

²⁷¹ Aranovitch D. M., « La fabrique de cotons imprimés n°1 », *Vétcherniaïa Moskva*, 28 février 1928, p. 83, 88.

²⁷² Une ancienne unité de mesure de distance russe (jusqu'en 1918) et turque. L'archine russe équivalait à 0,711167 mètre.

ont commandé les wagons de la manufacture, trouvant dans les couleurs de ces tissus un écho et leurs idées sur le beau »²⁷³.

Ainsi, on voit que la demande de tissus constructivistes était plutôt spéciale et n'avait eu qu'un succès partiel. Et Djurdja Bartlett a même affirmé que ces tissus n'étaient pas un succès²⁷⁴.

Cependant, il y avait des problèmes de production. Quand, en 1924, Stepanova et Popova ont commencé à « se familiariser avec l'état des affaires artistiques » à l'usine, et quand ils ont essayé d'entrer plus étroitement dans le processus de production, ils ont rencontré un manque de compréhension et de surprise de la part des ouvriers de la production :

«Allez mieux dans les musées, vous n'avez rien à faire»²⁷⁵.

Telle a été la réaction aux conditions proposées par les artistes. Cela a été encadré par une note à la direction de l'usine :

« 1. Participer aux travaux des organes de production en contact avec ou en charge du côté artistique, avec droit de vote consultatif (acceptation des plans de production, échantillons pour la production, achat de dessins et attirance des travailleurs pour les œuvres d'art).

2. Entrez dans le travail du laboratoire d'art en tant qu'observateur pendant le processus de coloration.

3. Production de motifs pour tissus imprimés, à notre demande et à notre suggestion.

4. Communication avec des ateliers et des magazines de couture et de mode.

5. Travailler sur la propagande des produits manufacturés dans la presse, la publicité dans les magazines. En cours de route, notre participation peut s'exprimer dans le travail sur les dessins pour les vitrines »²⁷⁶.

²⁷³ Abramova, A. « Odna iz pervyh » [Une des premiers], *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* [Art décoratif de l'URSS.], Moscou, 1963, No. 9. (En Russe).

²⁷⁴ Bartlett Djurdja, Op. cit., p. 37.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Lavrent'ev Alexander, « Poeziya graficheskogo dizayna v tvorchestve Varvary Stepanovoy » [La poésie du design graphique dans les œuvres de Varvara Stepanova], *Tekhnicheskaya Estetika* [Esthétique technique], Moscou, 1980, No. 5. p. 25. (En Russe).

Il est extrêmement important de décrire le travail du département artistique de l'usine. À première vue, il pourrait sembler que

« Ayant rencontré à l'usine un dessinateur traditionnel qui ne s'intéressait ni aux capacités techniques de la production, ni aux besoins du marché, ni à la fonction du tissu, Popova et Stepanova rédigent une note à l'intention pour la direction, dans laquelle ils tentent d'abord de définir les responsabilités de l'artiste dans l'entreprise »²⁷⁷.

Cependant, il n'en est rien, car la profession de dessinateur implique une connaissance des techniques de production. Il y avait des artistes qui ont eu des idées et des dessinateurs qui ont adapté ces idées à des productions spécifiques. Le dessinateur (rapporteur) était obligé passer à une version propre (croc) des croquis (idées) de l'artiste, conformes à ses instructions et à ses capacités technologiques en matière de production, faire des ornements pour un assortiment spécifique de tissus sur la base de la combinaison de différents motifs de rapport extraits du « livre des motifs »²⁷⁸. Par conséquent, lorsque Popova et Stepanova sont venus à l'usine, On n'attendaient d'elles surtout que de nouvelles idées. Et c'est pour cette raison que la nécessité pour les artistes de se familiariser avec la production était au départ déconcertante.

Il est important d'identifier les capacités technologiques de la production de tissus. Par exemple, le niveau de production textile sur La Première fabrique de textile imprimé était assez élevé: des tissus aux ornements complexes, où se réalisaient de délicates transitions de clair-obscur, des lavages de tons, etc., de sorte qu'il n'y avait aucun problème artisanal de création d'ornements complexes. Une autre chose est que, dans des conditions post-révolutionnaires difficiles, des tissus bon marché et technologiquement élémentaires étaient nécessaires. À cette époque, les tissus sont tamponnés par plusieurs rouleaux qui appliquaient une couleur au tissu. Naturellement, moins vous avez besoin d'appliquer de couleurs sur le tissu, moins vous devez fabriquer de rouleaux et moins de couleurs est utilisée, ce qui signifie que la production est moins chère. En d'autres termes,

²⁷⁷ Tulovskaya Yuliya, *V proizvodstvo!* [En production!], Tatlin, (consulté le 1 août 2019; https://tatlin.ru/articles/v_proizvodstvo). (En Russe).

²⁷⁸ À propos du travail du dessinateur et de ses fonctions voir dans Beschastnov, N. P., *Rossijskaja shkola podgotovki hudozhnikov dlja tekstil'noj i ljogkoj promyshlennosti. Stanovlenie i razvitie* [Ecole russe de la formation d'artistes pour le textile et les industries légères. Formation et développement], Moscou, MGTU im. A. N. Kosygina, 2005, 162 pages. (En Russe).

la principale exigence de la technologie dans cette situation a été réduite à la préservation des moyens artistiques. Les croquis textiles des constructivistes ont pleinement répondu à ces exigences. Ils ont utilisé un, deux, rarement trois, dans de très rares cas, quatre couleurs locales sauf le blanc²⁷⁹.

Comme nous l'avons noté précédemment, l'esthétique du technisme a grandement influencé le constructivisme, qui s'est notamment manifesté par l'utilisation d'instruments de dessin. Cependant, tous les dessins de tissus, à l'instar de nombreuses œuvres de chevalet récentes de Popova, Stepanova et Rodchenko, sont réalisés à l'aide d'une règle et d'une boussole.

« Cela est peut-être dû au désir d'identifier le travail de l'artiste et de l'ingénieur, ou peut-être, étant donné la "mécanisation croissante de la vie", les constructivistes ont-ils cherché à donner un caractère de machine aux ornements textiles gravés à la main »²⁸⁰.

Néanmoins, leur travail avec des outils a éveillé la suspicion de la direction de l'usine que les artistes utilisant la règle et le compas ne savent pas dessiner²⁸¹.

Telles étaient les conditions générales pour la création d'ornements en textile, ce qui plaçait le tempérament créatif des artistes dans un cadre plutôt rigide, tel que la dépréciation d'équipements obsolètes, le manque de matières premières et le manque de colorants²⁸². Cependant, le conflit avec la direction de l'usine réside dans le domaine de l'art. Comme le notait Boris Arvatov en 1926, Stepanova a été obligé de quitter l'usine²⁸³ à cause du désir des dirigeants « d' « avoir de l'herbe », pas des motifs géométriques machinisés »²⁸⁴. Selon Arvatov, ce fait indiquait que « et ces « sitchiks » (cotons) sont encore trop avancés pour l'industrie soviétique »²⁸⁵. Cela est également confirmé par le fait

²⁷⁹ Arkin D., *Iskusstvo bytovoy veschi. Ocherki noveyshey khudozhestvennoy promyshlennosti* [L'art de la chose de ménage. Essais sur la dernière industrie de l'art], Moscou, 1932, 174 pages. (En Russe).

²⁸⁰ Tulovskaya Yuliya, Op. cit.

²⁸¹ Bartlett Djurdja, Op. cit., p. 37.

²⁸² Douglas Charlotte, « Russian Fabric Design, 1928-32 » dans *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-32*, ed. par Thomas Krens, N.Y., Guggenheim Museum, 1992, Pp. 634-647.

²⁸³ Lyubov Popova est décédée de la scarlatine le 25 mai 1924, restant comme designer à la fabrique.

²⁸⁴ Arvatov Boris, « Iskusstvo i promyshlennost' » [Art et industrie], *Sovetskoye iskusstvo* [Art soviétique], No. 1, Moscou, 1926, p. 85 (En Russe).

²⁸⁵ Ibid. p. 85.

que les vieux motifs végétaux prévalaient encore dans les textiles des entreprises textiles²⁸⁶.

Ainsi, malgré certaines réalisations individuelles d'artistes constructivistes, la question se pose de nouveau de développer les concepts de la vie quotidienne d'un individu et de son apparence. En 1928, Lunacharsky, dans son discours, insiste sur la nécessité de

« créer de nouveaux motifs de tissus inspirés des goûts des consommateurs »²⁸⁷.

Les textiles constructivistes sont remplacés²⁸⁸ par des textiles de propagande²⁸⁹. Pour résumer ce qui précède, il est conseillé de citer le critique d'art Roginskaya :

« Les artistes Popova et Stepanova, par exemple, travaillaient dans l'ancienne usine de Tsindel. Finalement, la production les a encore abandonnés. Cela est dû au fait que les artistes, avec tout leur talent et leur enthousiasme, n'ont pas tenu compte du moment mentionné ci-dessus, à savoir la nécessité d'un renoncement créatif bien connu. Ils ont considéré qu'il était possible d'imposer certaines formes selon leurs propres goûts »²⁹⁰.

²⁸⁶ Voir dans Solov'ev Valeriy, Boldyreva Margarita, Ivanovskiye sitty [Chintz d'Ivanovo], Moscou, Legprombytizdat [Industrie légère et services aux consommateurs]1987, 223 pages (En Russe)

²⁸⁷ Lunacharskiy Anatoliy, « Kul'turnaya revolyutsiya i iskusstvo » [Révolution culturelle et art], *Sovetskoye iskusstvo* [Art soviétique], No. 4, 1928, pp. 6-8. (En Russe).

²⁸⁸ Roginskaya F.S. *Sovetskiy tekstil'* [Textiles soviétiques], Moscou, 1930. p. 87. (En Russe)

²⁸⁹ À propos des textiles de propagande voir dans Tolstoy V.P., *Agitmassvoe iskusstvo Sovetskoy Rossii. Materialy i dokumenty* [Art de propagande de la Russie soviétique. Matériaux et documents], Moscou, Iskusstvo [L'Art], 2002, vol. 2/1, 246 pages (En Russe) ; Tolstoy V.P., *Agitmassvoe iskusstvo Sovetskoy Rossii. Materialy i dokumenty* [Art de propagande de la Russie soviétique. Matériaux et documents], Moscou, Iskusstvo [[L'Art]], 2002, vol. 2/2, 246 pages (En Russe); *Agitacija iskusstvom. Kniga-al'bom.* [Propagande par art. Livre d'album], ed. par Shmitkov D., Zverev V.A., Shumkov V.P., Moscou, Molodaja gvardija [Jeune garde], 1977, 112 pages. (En Russe) ; Kareva Galina, « Ivanovskij agitacionnyj tekstil'. Ornament i nadpisi » [Textiles de propagande d'Ivanovo. Ornement et lettrage.], *Teorija mody. Odezhda. Telo. Kul'tura* [Théorie de la mode. Les vêtements. Corps. La culture], No. 21, 2011, pp. 24-28. (En Russe).

²⁹⁰ Roginskaya F., « Tekstil' i khudozhestvennaya kultura » [Textile et culture artistique], *Sovetskoye iskusstvo* [L'art soviétique], No. 4, 1926, p. 14. (En Russe).

Vêtements constructivistes

Un destin similaire s'est produit avec Normal-Odezhda de Tatline. Vraisemblablement, c'était un développement pour le concours de toute la Russie, annoncé par la presse. La pratique même de la tenue de tels concours était courante dans les années 1920, alors que leurs conditions étaient les plus générales et ne spécifiaient pas la tâche à accomplir ²⁹¹.

Le programme de costumes de Tatline était déterminé par les besoins sociaux des habitants de la ville dans laquelle il vivait – Petrograd. Si la NPÉ a quelque peu corrigé la situation à Moscou et à Léninegrad, et que les marchés privés et noirs aient certainement rempli les villes de certains types de produits à des prix spéculatifs, il n'a pas été possible de remédier à la pénurie de biens la plus aiguë, particulièrement visible dans le secteur de l'habillement à la périphérie. Au milieu des années 1920, un demi-chaussure et un bas étaient produits par habitant et par an dans le pays, mais ils n'étaient même pas disponibles pour la majorité de la population en raison des prix gonflés²⁹².

Les dessins de costumes de Tatline ont résolu ces problèmes: confort et commodité maximum à un coût minimal, vêtements hors saison (doublures interchangeables pour l'automne et l'hiver et tissu imperméable pour le haut), vêtements hors du temps, non sujets à l'obsolescence morale (l'orientation anti-mode de la théorie constructiviste des premières années est bien connue), mais aussi à l'usure physique – les parties de la robe les plus exposées sont amovibles, elles peuvent être facilement remplacées. Le principe de l'ensemble n'impliquait pas non plus l'opportunité de diversifier le costume mais aussi de le rendre aussi polyvalent que possible, adapté à tout type d'activité. Les dirigeants du parti ont apprécié ces qualités : le développement de la conception d'articles ménagers simples, y compris les vêtements, réalisés par Tatline et ses collaborateurs du département de la Culture matérielle du Musée d'art et de culture, ont été chaleureusement soutenus par le Gubpolitprosvet²⁹³ de Léninegrad. À TsGALI (Saint-

²⁹¹ Demidenko Yuliya, Op. cit., pp. 241-247.

²⁹² Voir dans Lebina Natalya, Op cit., 504 pages. (En Russe)

²⁹³ Gubpolitprosvet [Comité provincial (département) d'éducation politique].

Pétersbourg)²⁹⁴ la correspondance entre le Gubpolitprosvet et la direction de Sevzapkino²⁹⁵ concernant le tournage de ce matériel a été partiellement préservée. George Maydell, directeur du Gubpolitprasvet à Leningrad, a écrit au département d'agitation scientifique de Sevzapkino²⁹⁶ :

« Selon les négociations camarade Piotrovsky avec le camarade Bratolyubov, Gubpolitprosvet vous envoie le designer Camarade Tatline pour les négociations finales concernant le prélèvement des modèles des Normal'-odezhda nouveaux fabriqués à l'usine de Leningradodezhdy et d'ustensiles (Normal'-fours pour les maisons de travailleurs) fabriqués dans le département de la culture matérielle du MKhC. Considérant que ce travail est précieux pour créer un nouveau mode de vie en URSS, Gubpolitprosvet vous demande de prendre d'urgence des mesures pour prélever des modèles des Normales situées au Musée d'art et de culture (21, rue Svyazi, Appartement 15) »²⁹⁷.

Selon le directeur général de Sevzapkino, le camarade Igushev, qui a envoyé une lettre au conseil d'administration du Leningradodezhda, on peut supposer que Tatline lui-même s'est rendu au studio de cinéma pour discuter des détails du travail du film :

« Sur la base de négociations avec le concepteur détaché par Gubpolitprosvet, le camarade TATLINE, Responsable Régional Nord-Ouest de la Gestion de la Photo et du Cinéma vous informe par la présente qu'elle est prête à prendre elle-même en charge le tirage des modèles

²⁹⁴ Il s'agit des Archives centrales d'État de la littérature et de l'art de Saint-Pétersbourg. À propos de l'activité des archives voir dans TsGALI SPb, (consulté le 1 août 2019; disponible <https://spbarchives.ru/cgali>). (En Russe).

²⁹⁵ Sevzapkino [Département régional du cinéma du Nord-Ouest]. C'est l'une des deux fabriques de production de films à Petrograd; sous ce nom existait en 1922-1925. À propos de l'histoire du studio de cinéma voir dans *L'Histoire*, Lenfilm, (consulté le 1 août 2019; disponible <http://www.lenfilm.ru/studio/history/>). (En Russe). Laurent Natacha, « Le modèle soviétique des studios l'exemple de Lenfilm », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995, n° 46, p. 107-116.

²⁹⁶ Le Département de l'agitation scientifique de Sevzapkino a été créé en avril 1923. Ses tâches comprenaient l'agitation directe de toutes les initiatives du pouvoir, ainsi que la propagande des réalisations les plus diverses de la vie soviétique et la diffusion des meilleures pratiques. Voir dans Bratolyubov Sergey, *Na pare sovetskoy kinematografii : iz istorii kinoorganizatsiy Petrograda-Leningrada 1918-1925 godov* [A l'aube de la cinématographie soviétique : de l'histoire des organisations cinématographiques de Petrograd-Leningrad 1918-1925], Art, Branche de Léningrad, 1976, 186 pages.

²⁹⁷ Lettre du 5 mai 1924. TsGALI, f. 83, op. 1, e.x. 43, l. 65.

de Normal'-odezhda neufs confectionnés dans votre usine. Pour cela, vous devez présenter des conditions et un matériel spécifiques et, si possible, un scénario élaboré »²⁹⁸.

Yulia Demidenko dans son article sur Tatline écrit que

« c'était un événement sans précédent à sa manière : jusqu'alors, pas un seul artiste n'avait jamais été honoré de « son propre film », ce qui témoigne de l'attention la plus sérieuse des autorités sur l'expérience du département de la culture matérielle de MKhC »²⁹⁹.

Cependant, outre le matériel et l'écriture mentionnés dans la lettre du camarade Igushev, d'autres moyens étaient nécessaires.

« À cette époque, les entreprises de Leningrad venaient tout juste de s'autofinancer, ce qui a entraîné la faillite de nombreuses personnes. Pour la même raison, ni Leningradodezhda, ni MKhC, ni Gubpolitprosvet n'étaient également prêts à supporter ces coûts »³⁰⁰.

Ceci est confirmé par une lettre du 14 mai 1924 du président du conseil d'administration du Leningradodezhda à Sevzapkino:

« En raison de votre relation du 8 mai au No. 6719, le Leningradodezhda annonce qu'il refuse de prendre le coût du prélèvement des modèles de vêtements normaux et du développement d'un scénario »³⁰¹.

Malgré le fait que le projet de film n'ait pas été mis en œuvre, nous pouvons conclure que les vêtements de Leningrad étaient intéressés par le projet Tatline, tout comme Gubpolitprosvet, qui n'a pas abandonné ses tentatives d'attirer l'attention du public sur le travail de Tatline. À la fin de 1924, dans le numéro 23 du magazine du parti à Petrograd, « Krasnaya Panorama » (supplément à « Krasnaya Gazeta »), sous le titre « Sur les chemins d'une nouvelle vie », l'article anonyme « Nouvelle vie » déjà cité dans cette étude était entièrement consacré aux expériences de Tatline. Il est important de souligner une fois encore que l'article était illustré de photographies représentant Tatline lui-même vêtu d'un manteau et d'un costume, ainsi que de motifs de ces vêtements.

²⁹⁸ Lettre du 8 mai 1924. TsGALI, f. 83, op. 1, e.x. 43, l. 66, 67.

²⁹⁹ Demidenko Yuliya, Op. cit., pp. 241-247.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ TsGALI, f. 83, op. 1, e.x. 43, l. 69

Comme on peut le constater, malgré les tentatives de la direction pour faire connaître le projet constructiviste, il n'est toujours pas arrivé à l'introduction de nouveaux costumes dans la production. Il y a beaucoup de versions :

« si la coupe de Tatline s'est avérée ne pas être la plus économique lorsqu'elle est étalée sur des tissus; si le Trust de 1924 ne pouvait se permettre de fabriquer de nouveaux modèles et d'acquérir des tissus, des accessoires et des fourrures; si le mauvais caractère de l'artiste constructiviste lui-même a affecté³⁰²; s'ils ont déjà décidé de s'installer à Kiev. Cependant, il est fort probable que les vêtements conçus pour les conditions du communisme militaire ne respectent pas les principes de production et de commerce et, surtout, les idéologies de l'ère du NPÉ. Son introduction en masse mettrait finalement fin à le Trust et au commerce de détail de vêtements »³⁰³.

Cependant, selon Yulia Demidenko, Tatline a toujours influencé la fabrication de vêtements. Etre inclus dans les vêtements du Conseil de Léninegradodezhda pour le développement de nouveaux vêtements,

« il est possible que sa participation au conseil ait au moins partiellement influencé la direction de l'usine de tricot « Krasnoye Znamya » (Bannière rouge), du moins à cette époque-là manifestait-elle un intérêt tout à fait distinct pour le constructivisme, qui s'est manifesté à la fois en 1925 par l'invitation de l'architecte allemand E. Mendelssohn à concevoir de nouveaux bâtiments, ainsi que pour la décoration de nouveaux types de pulls d'entraînement en tricot de sport, rappelant le travail des Moscovites V.F. Stepanova et A.M. Rodchenko »³⁰⁴.

En ce qui concerne les combinaisons, son idée, selon Alexander Lavrentyev, s'est exclusivement développée sur scène dans les années 1920 et transformée en tenue de travail appropriée dans les années 1930. Par exemple, dans le magazine « L'URSS sur un chantier de construction » [fig. 16] on pouvait souvent voir des photographies de représentants de diverses professions vêtus de vêtements de travail appropriés. L'apparition dans la ville de nouvelles installations telles que le métro, les parcs culturels

³⁰² À propos de mauvaise nature de l'artiste voir dans Punine Nikolay, « Dnevnik, 18 yanvary 1925 goda » [Le journal intime du 18 janvier 1925], *Dnevniki, Pis'ma* [Journaux. Lettres], Artiste, Directeur, Le théâtre, 2000, p. 234. (En Russe).

³⁰³ Demidenko Yuliya, Op. cit., pp. 241-247.

³⁰⁴ Demidenko Yuliya, Op. cit., pp. 241-247.

et de loisirs, le commerce « d'entreprise » (ses origines remontent aux activités de publicité et de négoce de Mosselprom, GUM et la GosIzdat dans les années 1920) nécessitait un équipement approprié pour les employés. Le concept de « costume de production » s'est donc progressivement transformé et adapté aux besoins réels de la vie³⁰⁵. Le point de vue opposé est décrit par Maria Zalambani. Elle a affirmé que la prozodezhda

« est devenue l'une des rares applications de la théorie de la production dans la pratique, dans la production de masse, même pour une très courte période »³⁰⁶.

L'auteur mentionne qu'en 1920 déjà avait eu lieu la première distribution de prozodezhda et de combinaisons parmi les ouvriers de l'art. Cependant, la confirmation du texte ou du visuel n'est retrouvée ni par les autres auteurs ni par les sources principales de cette époque.

La production en série de modèles de combinaisons a également rencontré des difficultés de même nature que dans le cas de la Première fabrique de textile imprimé. Osip Brik a écrit qu'il semblait aux leaders de l'industrie que

« un artiste qui cherche à percer le «secret économique» d'une chose ne prend pas son poste. D'où l'application inévitable résultant de l'isolement de l'artiste de la production. Ne recevant pas les directives économiques nécessaires, il recourt involontairement à des motifs esthétiques »³⁰⁷.

Toutefois, dans l'article de Lavrentiev, nous trouvons une autre idée intéressante d'une manière ironique expliquant l'impopularité de la combinaison de production d'Alexandre Rodchenko, conçue comme une combinaison d'artiste-designer :

« Apparemment, le costume était confortable. En tout cas, il est usé et seuls des projets et des photographies en ont survécu »³⁰⁸.

³⁰⁵ Lavrent'ev Alexander, « Proizvodstvennyi kostyum i moda » [Costume de production et de la mode], *Khudozhnik, vesch', moda. Sb. Stat.* [Artiste, chose, mode: Collection d'articles], Moscou, L'Artist soviétique, 1988, pp. 63-75. (En Russe).

³⁰⁶ Zalambani Maria, Op. cit., p. 157. (En Russe).

³⁰⁷ Brik Osip, Op. cit., p. 34.

³⁰⁸ Lavrent'ev Alexander, Op. cit., p. 63. (En Russe).

Par conséquent, pour résumer, à notre avis, l'impossibilité d'introduire des idées constructivistes dans la production de masse est avant tout le résultat d'une mauvaise gestion et de la rigidité de la gestion des usines de confection de vêtements et de textiles. Maria Zalambani appelle ce comportement « la preuve du calme de la classe »³⁰⁹ :

« Les nouveaux dirigeants (souvent d'anciens ouvriers) ne font pas confiance à l'ordre social des artistes, car ils considèrent qu'il est de leur devoir de le remplir personnellement. Ils sont confrontés à la tâche de rechercher la demande du marché et, par conséquent, la production des biens qui lui correspondent. D'autre part, la classe d'artistes représentée dans cette affaire par Stepanova et Popova ne peut complètement abandonner le principe de création «individualiste» qui en faisait des artistes avant les événements révolutionnaires »³¹⁰.

En effet, la méthode graphique constructiviste de mise en forme signifiait que les formes graphiques (esquisses de costumes) sur le plan indiquent très conditionnellement des volumes réels. De plus, voulant comparer la conception artistique à la conception technique, les constructivistes ont créé leurs esquisses comme des analogues uniques des dessins techniques :

« Dans le processus de conception, la forme tridimensionnelle d'un vêtement «disposée» sur un plan ressemblant à un motif, la conception des vêtements était immédiatement illustrée (bien que, s'ils se fixaient d'autres tâches, ils pourraient tracer de manière très convaincante un costume sur la figure, comme dans les projets de décoration de fenêtre de Popova). Les constructivistes ont cherché à montrer dans l'esquisse la technologie de fabrication du produit (les coutures sont mises en évidence, les fixations sont indiquées), tout en ignorant complètement dans la plupart des projets (à l'exception de certains projets de robes de tissus imprimés de L. Popova³¹¹) qu'une personne n'est pas une silhouette plate, mais un corps volumineux. Peut-être parce qu'ils ne possédaient pas suffisamment de connaissances professionnelles dans le domaine de la création vestimentaire ou, avec le maximalisme révolutionnaire, niaient-ils les créations vestimentaires traditionnelles, les réduisant, au profit de la commodité de la production en série, à de simples formes géométriques. En tout état de cause, ils ont donc conçu des vêtements impossibles à porter (les shorts des vêtements de sport de V. Stepanova ne peuvent pas être peints sans nuire à la liberté de mouvement, de même que les manches dans lesquelles il est difficile de lever les mains), ou presque complètement perdu sa

³⁰⁹ Zalambani Maria, Op. cit., p. 157. (En Russe).

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Ces expériences seront décrites par nous plus tard au chapitre suivant.

beauté et son expressivité des formes lors de la matérialisation matérielle. Ceci est clairement visible sur les photographies de costumes de théâtre, de vêtements de sport et de reconstitutions de combinaisons »³¹².

Mais le plus intéressant, à notre avis, d'expliquer l'échec de la prozodezhda a été expliqué par Djurdja Bartlett dans la métaphore déjà mentionnée de l'habillement en tant que camarade³¹³. Si nous développons cette idée, il s'avère que le vêtement constructiviste est dépourvu de fétichisme, ce qui entoure généralement la valeur réelle d'un produit destiné à la consommation de masse. La prozodezhda ne peuvent pas devenir une masse car elles ne contribuent pas à la singularisation, et donc à la commoditisation³¹⁴.

Malgré le fait que les combinaisons constructivistes aient été créées pour la réalité de la vie ordinaire dans une société socialiste, elles sont restées des modèles expérimentaux, également en raison du manque de ressources dans les conditions économiques difficiles de la période post-révolutionnaire³¹⁵. Seul l'univers théâtral fictif, d'une importance fondamentale pour les constructivistes, est devenu un contexte expérimental dans lequel des prototypes conçus pour la vie ordinaire peuvent être vécus³¹⁶.

Ainsi, le chemin de la « peinture au coton »³¹⁷, qui devait commencer par la mort du tableau et se terminer par l'art de production, n'était pas facile, comme l'a écrit F. Roginskaya :

« Le consommateur préfère à nouveau la richesse décorative et la variété des lignes finement tissées et des motifs de dessins étrangers plans de formes géométriques. Les constructivistes, qui sont restés fidèles à leurs traditions, se sont révélés inacceptables pour la production »³¹⁸.

³¹² Ermilova D. Yu., Op. cit., p. 67.

³¹³ Cette métaphore est également présente dans l'étude de Kiaer Christina, « The Russian Constructivist Flapper Dress », dans *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005, p. 188.

³¹⁴ Ibid, p. 83.

³¹⁵ Strizhenova, T., *Moda e Rivoluzione*, Electa, Milano, 1979, p. 5.

³¹⁶ Pedroni Marco et Volonté Paolo, *Moda e Arte*, Milano, Fanco Angeli, 2012, p. 70.

³¹⁷ Brik Osip, Op. cit.

³¹⁸ Roginskaya F., Op. cit., p. 15.

Chapitre 7 – Constructivisme pour la haute couture³¹⁹

Comme on l'a écrit précédemment, toute l'histoire de la production artistique est marquée par une « dichotomie » décrite par Maria Zalambani³²⁰. En fait, on parle de l'influence de l'art ancien du chevalet, vers lequel les artistes constructivistes ont gravité d'une manière ou d'une autre. Même ceux qui préconisaient la production de valeurs artistiques en pleine analogie avec la production de biens :

« Si, d'une part, ils développent des vêtements de production, de l'autre, ils créent des modèles de costumes de théâtre ou des modèles pour des ateliers »³²¹.

À notre avis, il convient ici de considérer deux cas : le premier est un produit du travail conjoint de Vera Mukhina et de la créatrice de mode Nadezhda Lamanova, le second est la Flapper Dress de Lyubov Popova. Si on compare leur travail avec la combinaison de Rodchenko, on peut pleinement voir cette dichotomie. Alexandra Exter tente par exemple de distinguer deux types de vêtements fondamentalement différents, qu'elle appelle respectivement vêtements industriels et vêtements individuels :

« Une base idéologique complètement différente peut être appliquée à la production d'un costume individuel. Ici, il est nécessaire de mettre en évidence certaines catégories de types de personnes et, en conséquence, il est nécessaire de rechercher le caractère, la forme et la couleur des vêtements »³²².

Ici, l'artiste partage spécifiquement le métier d'artiste et d'ingénieur, s'opposant ainsi ouvertement à l'un des principes fondamentaux de la production: le métier d'artiste-ingénieur, dont rêvaient les théoriciens de la construction. Exter insiste sur l'opportunité (*tselesoobraznost'*) d'un tandem de ces deux professions, affirmant que l'artiste est le créateur et le créateur du modèle et que l'ingénieur est son interprète :

³¹⁹ On a choisi ce terme pour décrire des projets de mode constructiviste qui n'étaient pas destinés à une production de masse.

³²⁰ Voir dans Zalambani Maria, Op. cit., p. 154.

³²¹ Ibid.

³²² Exter Alexandra, Op. cit., p. 4.

« Le travail de l'artiste consiste à identifier une nouvelle forme associée à l'homme moderne, à trouver de nouveaux points de départ pour la recherche de vêtements modernes, à inventer des moyens d'expression, à enfreindre les anciennes proportions établies de parties individuelles du vêtement, à déterminer la couleur dans la forme, le choix et le dessin des textures, déterminant le rythme du mètre, faire correspondre la silhouette des vêtements avec la dynamique du corps humain. Un technicien qui comprend bien le langage de l'artiste traduit tout son travail scientifique en matériau »³²³.

Dans ce contexte, la biographie de Nadezhda Lamanova, qui est passée à la mode soviétique, étant déjà un célèbre couturier de la cour, est très intéressante : elle a accepté la révolution et ses idées³²⁴. Et où les artistes de production « trouvent le slogan « Allez à la production! »³²⁵»,³²⁶ le couturier participe à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris, utilisant la scène parisienne de l'exposition internationale d'art décoratif pour montrer ses costumes. La source de leur inspiration n'est pas la vie socialiste, mais l'art populaire russe, motifs des vêtements nationaux des peuples du Nord, broderies populaires. Dans son article de 1929, Arkin soulignait l'élitisme de ces costumes:

« La technique de l'ornementation, exposée au moins à l'Exposition universelle de Paris en 1925, parle de grandes réalisations, mais principalement de choses uniques, faites à la main. Pour la consommation de masse, il reste un substitut pour une chose artistique, imitation, rebut »³²⁷.

Art dans la vie quotidienne": Vera Mukhina et Nadezhda Lamanova

Une tentative de relier le grand art au constructivisme peut, à notre avis, être considérée comme deux aspects différents. Le premier est « Art dans la vie quotidienne » (*Iskusstvo v byty*) – un album avec des motifs de vêtements individuels, créé par Vera

³²³ Ibid, p. 5.

³²⁴ Lamanova a fait valoir que les nouvelles formes du costume devraient être découpées dans les matériaux les plus simples, et que ces formes elles-mêmes devraient être les plus simples pour correspondre au « nouveau mode de vie ». Voir dans Lamanova Nadezhda, Op. cit., p. 38.

³²⁵ Voir dans *Brik Osip*, « V Proizvodstvo! » [En production!], *LEF*, No. 1, 1923, pp. 105–108. (En Russe).

³²⁶ Zalambani Maria, Op. cit., p. 155.

³²⁷ Arkin David, « « Estetika veschi » i nasha khudozhestvennaya kul'tura » [« Esthétique d'une chose » et notre culture artistique], *Pechat' i revolyutsiya* [Presse et révolution], No. 4, 1929. p. 22. (En Russe).

Mukhina et Nadezhda Lamanova. La seconde est l'implication des influenceurs dans la mode constructiviste. On va analyser le premier d'entre eux.

En 1925, Nadezhda Lamanova et Vera Mukhina ont participé au développement de l'album « *Iskusstvo v byty* »³²⁸ [fig. 17], dont le but est d'orienter les « masses populaires » vers un « nouveau design de vie simple et sain », « au lieu de la négligence antérieure des vêtements et des décors (ou, pire, au lieu de l'imitation antérieure de la mode bourgeoise en vigueur) »³²⁹. L'article de l'éditorial décrit les tâches principales que l'album devrait résoudre :

« simplicité, hygiène, opportunité, correspondance avec un mode de vie professionnel et, en même temps, décorativité fraîche et lumineuse - tels sont nos principaux slogans soviétiques en matière d'embellissement extérieur qui nous distinguent du reste de l'Europe, qui, avec tous ses énormes progrès technologiques, mange des modes malsains de la culture bourgeoise dégénérée »³³⁰.

Les auteurs affirment que chaque « ouvrière soviétique trouvera là des modèles des vêtements les plus simples », mais ils soulignent que « cela ne signifie pas que cette publication doit être considérée comme une collection d'échantillons immuables, de timbres tout faits, comme un album de "mode" »³³¹.

L'album est composé de 36 tableaux, parmi lesquels il y a plusieurs modèles de choses simples à construire et à personnaliser. Les modèles de costumes ont été adressés non pas à des professionnels, mais à des couturiers à domicile. Les auteurs se sont fixé comme objectif que chaque femme, guidée par ses motifs, puisse se coudre une robe. De plus, comme l'album a été adressé à une femme ordinaire, Lamanova et Mukhina ignorent délibérément la mode occidentale populaire, notamment grâce au NPÉ, et aux tendances sur le « silhouette d'oiseau mais les tissus « européens » – soie, brocart, satin et fourrure – sont particulièrement refusés. En Russie, très peu de citoyens pouvaient se le permettre.

³²⁸ *Iskusstvo v byty : 36 tablits* [Art dans la vie quotidienne: 36 tables], red. par Yan Tugendkhol'd, Moscou, Izdaniye « *Investiy TsIK SSSR i VTsIK* » [Édition du Comité exécutif central des *Izvestia* de l'URSS et du Comité exécutif central de toute la Russie], 1925, 39 pages. (Supplément au magazine « *Krasnaya Niva* », 1925). (En Russe).

³²⁹ Ibid, Des éditeurs, p. 2.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid.

L'album « L'art au quotidien » propose les motifs d'une robe pour la maison à partir d'un foulard (fig. 17a, Tableau 6), inspirés du « carré d'un foulard en cachemire ; son plan tout entier est donc construit sur un carré »³³². L'article se termine par une recommandation selon laquelle la robe peut également être confectionnée en coton avec un foulard en coton. L'album propose également un caftan de serviettes de Vladimir ³³³. Ce sont deux serviettes artisanales en toile, le complément est une jupe réalisée dans la même toile « ou dans un autre matériau de couleur bleue ou noire. Le caftan est déterminé par la largeur des serviettes »³³⁴.

La manière même de représenter les modèles, l'emplacement des taches de couleur, le rapport entre le motif et la police de caractères – tout cela semble être un exemple de haute conception artistique. L'algorithme de création de vêtements à la maison est complété par deux images: une illustration d'un modèle représentant une femme représentée schématiquement et le schéma de produit lui-même, semblable à un motif. L'un des points clés est la « préservation de la forme du rectangle », qui est mentionnée dans presque tous les articles de l'album. Par exemple, dans un article avec un motif de survêtement, la blouse est également adaptée à partir de deux carrés. « La robe d'une toile sévère » est aussi géométrique ; la base de la coupe de « Sweat-shirt » est un rectangle, sur la « robe d'été », il y a des rayures géométriques. La robe pour la rue et le travail est particulièrement intéressante :

« Une robe au lieu de trois. Cette robe peut être faite de n'importe quel matériau et peut être adaptée à différents usages : pour la maison – une simple chemise rectangulaire sans manches; pour le travail - un bout de manche noir ou épais en tissu lavable est fixé sur les boutons; sortir dans la rue, aux fêtes ou au théâtre – on porte un caftan qui peut être ouvert ou fermé ».³³⁵

L'album a des croquis et des chapeaux. « La base de leur coupe sont les formes géométriques indiquées » ³³⁶. Par exemple, un chapeau pour enfant est construit sur un carré simple, un turban est fabriqué à partir d'un triangle.

³³² Ibid.

³³³ Il s'agit d'une serviette avec broderie, traditionnelle pour la région de Vladimir

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid

³³⁶ Ibid.

Dans la même année 1925, à l'exposition universelle de Paris, les modèles Lamanova ont reçu le Grand Prix ³³⁷. Tous ces modèles de l'album ont été finalisés et exécutés dans le style de « à la russe »³³⁸, très populaire en Occident grâce aux émigrés. Elles étaient décorées de broderies selon les dessins de Vera Mukhina et ressemblaient au dernier mot de la mode. L'effet était superbe, personne ne remarqua après lui que les perles qui ornaient les modèles étaient faites en mie de pain³³⁹. Cependant, malgré le succès rencontré à Paris, le design de mode soviétique n'a pas été distribué.

Mais en Russie soviétique, où la population était principalement composée de résidents ruraux, dont le mode de vie reposait toujours sur les coutumes folkloriques et les traditions familiales, la plupart des habitants cousaient eux-mêmes des vêtements pour eux-mêmes et leur famille. Par conséquent, l'album «Iskusstvo v byty» a été un projet réussi pour introduire des idées constructivistes parmi la population d'un grand pays, devenant ainsi le fer de lance de tous les magazines soviétiques pour femmes³⁴⁰: « Rabotnitsa » (Ouvrière), «Krest'yanka» (Paysanne), qui ont longtemps façonné la vie et la mode de toutes les femmes soviétiques jusqu'à la chute de l'Union.

³³⁷ En parlant de cela, tout le monde se réfère à l'article Strizhenova Tat'yana, « Sud'ba Nadezhdy Lamanovoy » [Le destin de Nadezhda Lamanova], *Zhurnal mod* [Magazine de mode], No. 4, 1989, pp. 40-41. (En Russe). Cependant, la seule preuve indiscutable de l'existence de cette collection est une photographie des soeurs Kagan, mieux connues sous les noms de Lilya Brik et Elsa Triole, vêtues de costumes en vieilles serviettes de lin. Voir dans Kirsanova Raisa, « Legenda russkoy mody » [La légende de la mode russe], *Novoe literaturnoe obozrenie. Teoriya mody* [Nouvelle revue littéraire. Théorie de la mode.], No. 42, Moscou, 2016, pp. 307-313. (En Russe).

³³⁸ En dépit de tous les efforts visant à mettre en œuvre le projet de l'Etat pour la formation de la mode socialiste, Lamanova portait encore le stigmate de l'ancienne maîtresse de la maison de couture de l'élite bourgeoise. Un ornement populaire idéologiquement neutre était son salut. Voir dans Bartlett Djurdja, Op. cit., pp. 66-67.

³³⁹ Voir dans Yurova Elena, *Blesk i nischeta bizhuterii. Povsednevnye ukrasheniya v Rossii i SSSR. 1880-1980 gody* [Brillance et pauvreté des bijoux. Bijoux de tous les jours en Russie et en URSS, 1880-1980], Litres, 2017, 507 pages (En Russe).

³⁴⁰ *Iskusstvo v bytu* : 36 tablits. Op.cit., p.2.

*Flapper Dress*³⁴¹ de Lyubov' Popova

Flapper dress [fig. 18] de Lyubov Popova provoque une discussion entre chercheurs ³⁴²: dans quelle mesure est-il constructiviste? De plus, selon Christine Kiaer, cette expérience de l'artiste peut être qualifiée de super-constructiviste :

« La robe à papillons de Popova dépasse nos définitions données du constructivisme, uniquement parce que ces définitions sont trop restrictives »³⁴³.

En outre, les esquisses de cette robe de l'artiste étaient la seule tentative ³⁴⁴ des constructivistes de transférer des idées constructivistes en deux dimensions en une silhouette en trois dimensions d'une personne vivante³⁴⁵. De plus, la Flapper Dress est un attribut de la mode européenne, qui a pénétré la société soviétique avec NPÉ. Sarabyanov et Adaskina soutiennent également que les modèles de vêtements de Popova n'étaient pas orientés vers une travailleuse, mais « vers un type plus artistique » : « gay twenties », « artiste », « star de cinéma ».³⁴⁶ Tout cela nous permet de considérer ce concept comme une haute couture en dehors de la production en série (ces robes n'ont jamais été produites en série).

Tout d'abord, à notre avis, il convient de souligner que c'était une tentative de considérer comment les tissus avec ses propres dessins allaient ressembler au produit final.

³⁴¹ Ici nous avons sauvé le terme de Christina Kiaer, qu'elle utilise dans son essai Kiaer Christina, « The Russian Constructivist Flapper Dress », dans *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005. Elle l'utilise pour évoquer la vision familière d'une robe ample à taille basse des années 1920 plutôt que la silhouette du clapet lui-même.

³⁴² Par exemple, Christina Lodder appelle le design de la robe élégante de Popova une "déviation" par rapport aux objectifs définis du constructivisme. Voir dans Lodder Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 152. Une question similaire apparaît dans l'étude d' Adaskina Natalia et Sarabianov Dmitriy, *Liubov Popova*, trad. par Marian Schwartz, New York, Henry N. Abrams, 1990, p. 304.

³⁴³ Ibid, p. 191.

³⁴⁴ Sauf peut-être des croquis de Normal'-Odezhda de Tatlin. Cependant, les croquis de Popova et de Tatlin avaient des objectifs différents.

³⁴⁵ Ses croquis représentent le corps humain, habillé de vêtements avec des dessins sur le tissu.

³⁴⁶ Adaskina Natalia et Sarabianov Dmitriy, Op. cit., p. 303.

Et, bien entendu, ce concept ne peut être considéré en dehors des motifs de tissus créés par Popova pour la Première Fabrique de textile imprimé. Cependant, notre tâche est différente: montrer que les pratiques constructivistes tentent de devenir à la mode, et pas seulement opportunes. Ça montre également que le constructivisme est la même pratique de satisfaction des besoins de consommation qu'un fantasme de production.

Il est difficile de donner des caractéristiques exactes au concept de vêtement en clap sans aucune information de la propre idée de l'auteur : Lyubov Popova n'a pas écrit sur ses projets de mode, contrairement à Varvara Stepanova. Néanmoins, en regardant les dessins de l'artiste, on peut supposer que sa vision de la mode socialiste était différente de celle de ses collègues par la présence en elle d'un article comme l'utilisateur final ³⁴⁷. Popova a mis au point des vêtements appropriés, dont les formes répondent pleinement et adéquatement aux restrictions imposées par les conditions de production de masse soviétiques. La robe a une silhouette allongée et un col décoratif. Elle est fabriquée à partir de coton industriel abordable de la Première Fabrique de textile imprimé. Dans notre étude, nous nous sommes appuyés sur le travail de Christina Kiaer qui a décrit les robes de Popova comme maladroitement³⁴⁸, mais elle affirme également que

« le but ou la valeur d'usage de cette robe n'est pas seulement l'habillement efficace du corps de la femme, mais aussi la conviction que lorsqu'elle porte cette robe au lieu de vêtements de fabrication occidentale ou de NPÉ, la femme qui la porte est plus rationnelle et plus libérée (si utiliser le terme Stepanova) que les non-socialistes, porter des flapper dresses »³⁴⁹.

Cependant, à notre avis, le plus intéressant n'est pas le dessin de la robe, mais l'affiche de la décoration de vitrine du Studio de mode de Moscou³⁵⁰ [fig. 19], ou plutôt la silhouette même de la femme qu'elle représente, qui porte cette robe. La silhouette ressemble à une illustration à la mode des magazines européens des années 20, tels que *The Housewives' Magazine* : de minuscules pieds pointus en bas et une petite tête en haut, mais entre eux un corps imposant avec d'énormes mains rouges, dont l'une pour toucher les clavicules nues³⁵¹. La robe tourbillonne autour de son corps, s'accrochant pour révéler

³⁴⁷ Kiaer Christina, Op. cit., p. 228.

³⁴⁸ Ibid, p. 229.

³⁴⁹ Ibid, p. 230.

³⁵⁰ Il est à noter que le mot «été» est présent sur l'affiche.

³⁵¹ Christina Kiaer appelle cela un geste auto-érotique.

ses contours, et Popova a peint les joues par un éclat rouge vif pour animer la photo de son visage sculpté.

Comme on le voit, l'artiste Lyubov Popova, dans le cadre de ses croquis de robes, a tenté de leur donner un attrait à la mode. Pour ce faire, elle a utilisé des techniques typiques, largement utilisées dans les illustrations à la mode de nos jours: des signes qui font référence à la sexualité – tels que la couleur écarlate des lèvres et des joues, une pose spéciale. Tout cela nous montre clairement que l'artiste avait de sérieuses intentions de faire de la mode constructiviste un niveau supérieur et de l'élever³⁵² au niveau de la haute couture. Cependant, l'effet ne pourrait fonctionner qu'en cas de production en série de ces robes, ce qui, comme nous l'avons déjà mentionné, ne s'est pas produit, notamment en raison de la mort prématurée de l'artiste.

Influenceurs de la mode soviétique : Vladimir Maïakovsky Et Lilya Brik

Une autre tentative d'introduire des idées constructivistes dans la mode a été l'utilisation de divers influenceurs à cette fin. Dans cette étude scientifique, à notre avis, les deux chiffres les plus représentatifs sont les plus représentatifs. Ce sont Vladimir Mayakovsky et Lilya Brik.

Dans les années 1920, Vladimir Maïakovsky n'était pas seulement un modèle et une icône de style pour le public métropolitain, il collaborait aussi activement avec des constructivistes. En 1923, il devint l'éditeur du magazine LEF. Par la suite, Varvara Stepanova dira qu'elles étaient toutes « éclairées » par les idées de Maïakovsky³⁵³ et a souligné qu'elle avait suivi les paroles de Maïakovski pour voir « une beauté qui n'a pas été héritée, mais créée par l'homme »³⁵⁴. Maïakovski et Brik avaient une amitié avec Nadezhda

³⁵² Voir dans Fallers Lloyd A., « A Note on the « Trickle Effect » », *Public Opinion Quarterly*, 1954, vol. 18, n° 3, p. 314-321; Blumer H., « Fashion: from Class Differentiation to Collective Selection », *The Sociological Quarterly*, Vol.10, No. 3, 1969, pp. 275-291; Polhemus Ted, *Street Style: From Sidewalk to Catwalk*, London, Thames & Hudson, 1994.

³⁵³ Kolesnikova Larissa, « Mayakovskiy « Haute Couture » », *Teoriya mody : odezhd, telo, kul'tura* [Théorie de la mode: habillement, corps, culture], No. 37, 2015, 352 pages. (En Russe).

³⁵⁴ Shklovskiy Viktor, *Alexander Rodchenko — khudozhnik-fotograf* [Alexander Rodchenko — artiste-photographe], Prometey : Istoricheski-biograficheskiy al'manakh [Prométhée: Almanach historique et biographique], Vol. 1/2, Moscou, Molodaya Gvardiya [Jeune garde], 1966, p. 387. (En Russe).

Lamanova. Initialement, ils travaillent en étroite collaboration en vue de l'Exposition universelle de 1925 à Paris. Puis Maïakovsky écrit un poème « publicitaire » en l'honneur de l'ouverture de l'Atelier de la Mode, dirigé par Nadezhda Lamanova :

« Lancée décortiquer des graines de tournesols avec délice,

relevée les soursils avec enthousiasme,

ouvrière lit :

«Chemisiers confectionnés.

Le dernier cri de Petrovka³⁵⁵»³⁵⁶.

De nombreux poèmes du poète soulèvent la question des vêtements à la mode de grande qualité. Ainsi, dans l'un de ses poèmes intitulé « Stikhotvoreniye odezhno-molodezhnoye » (Le poème, habillement-jeunesse), le poète aborde les problèmes de la mode chez les jeunes. Maïakovski raconte comment la jeune « prolétarienne » est allée au magasin pour acheter des vêtements³⁵⁷. En tant qu'homme public, il considérait comme un devoir non seulement dans la poésie, mais aussi depuis la scène de promouvoir la culture du vêtement, lui-même donnant l'exemple du bon goût et de l'élégance. Ainsi, n'étant pas un artiste, il introduisit beaucoup de constructivisme dans la mode du constructivisme et inspira de nombreux artistes à créer la mode soviétique des années 20, et de ses nombreuses œuvres, on peut retracer les tendances de la mode de l'époque.

Lilya Brik était la « it-girl » de son temps. Ils ont commencé à parler d'elle pour la première fois quand, en 1914, au milieu de l'armée de Petrograd, elle et son premier mari, l'écrivain Osip Brik, ont ouvert un salon de l'intelligentsia créative dans son appartement :

³⁵⁵ Rue à la mode de Moscou.

³⁵⁶ Mayakovskiy Vladimir, *Polnoye sobraniye sochineniy* [Les œuvres complètes], Vol. 8/13, GIKhL [Maison d'édition de la fiction], 1955–1961, p. 7. (En Russe).

³⁵⁷ Mayakovskiy Vladimir, *Polnoye sobraniye sochineniy* [Les œuvres complètes], Vol. 10/13, GIKhL [Maison d'édition de la fiction], 1955–1961, p. 161. (En Russe).

« Des poètes, des écrivains et des artistes se sont rassemblés là-bas, des poèmes lui ont été dédiés, ils ont offert les rôles principaux au cinéma, peint ses portraits »³⁵⁸.

Le poète chilien Pablo Neruda l'appelait «la muse de l'avant-garde russe», écrit-il :

« Elle appartient à ces personnes, grâce auxquelles l'épanouissement des idées et des talents devient possible. Notre XXe siècle n'aurait pas été ce qu'il est devenu sans des femmes exceptionnelles autour desquelles les meilleures personnes de l'époque réunies, enflammées et inspirées »³⁵⁹.

Brik a préféré la géométrie aux motifs floraux. C'est dans une écharpe avec un tel imprimé et un costume en jersey qu'elle a posé pour son image la plus célèbre: une affiche de Rodchenko et Maïakovsky, qui a fait la publicité de la Maison d'édition d'Etat. En 1925, cette affiche est présentée à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels contemporains à Paris [fig. 20].

Lilya avait aussi du talent en design. C'est elle qui a donné à Nadezhda Lamanova l'idée d'une robe en foulard :

« Après avoir vu cette robe inhabituelle sur Lilya Brik, Nadezhda était ravie. Après quoi Lily l'a emmenée à son chalet, a ôté sa robe et lui a présenté sa robe et son idée »³⁶⁰.

Par la suite, Lamanova invitera Brik à participer à l'atelier de la mode en tant que mannequin. Lilya Brik a montré pour la première fois à Paris les robes Lamanova avec des broderies à la russe à Paris en 1924. Avec sa sœur Elsa Triolet, elle leur a montré deux soirées du journal « Ce Soir ». Ainsi, à Paris, pour la première fois, ils ont entendu parler de Nadezhda Lamanova et ont par la suite beaucoup écrit sur elle dans les journaux français³⁶¹.

³⁵⁸ Zolotukhina Elizaveta, « Lilya Brik — muza russkogo avangarda » [Lilya Brik — muse de l'avant-garde russe], *BluePrint*, 2017, (consulté le 1 août 2019; disponible <https://theblueprint.ru/culture/lilya-brik-phenomenon>). (En Russe)

³⁵⁹ Smola Oleg, « Davayte poverim poetu », *Znamya*, No. 1, 2014, (consulté le 1 août 2019; disponible <https://magazines.gorky.media/znamia/2014/1>). (En Russe).

³⁶⁰ Kolesnikova Larissa, « Lilya Brik « Haute Couture » », *Teoriya mody : odezhda, telo, cul'tura* [Théorie de la mode: habillement, corps, culture], No. 4, 2016, pp. 230-282. (En Russe).

³⁶¹ Ibid.

Lilya Brik était très intéressée par les tissus à motifs géométriques et même dans son appartement était accrochée dans le cadre un motif d'un coton imprimé de Lyubov Popova, qu'elle aimait et qu'elle considérait comme proche de l'esprit. Dans les archives familiales d'Alexander Rodchenko, un négatif a été conservé avec l'inscription : « Lilya dans une robe dorée ». Elle a été photographiée dans une robe en tissu doré brillant avec un haut uni, une frange et une jupe droite avec un motif de rayures verticales [fig. 21].

« De tels tissus n'étaient pas fabriqués dans le pays, probablement L. Brik avait acheté une robe de Paris en 1924 ou l'avait cousue à partir de tissus importés. Mais le modèle de robe rappelait beaucoup les modèles préférés de L. Popova »³⁶².

Sur la tête, une écharpe avec un motif géométrique à la mode issu du tissu de L. Popova. Ce portrait, à l'instar d'autres photographies de Rodchenko Lily Brik, est devenu une marque de l'apogée du constructivisme ³⁶³. Comme nous pouvons le constater, le peuple populaire des années 1920 a beaucoup influencé les constructivistes eux-mêmes et a activement aidé leurs idées à se développer et à se répandre parmi les gens. Cependant, malgré leur grande popularité, ils étaient inaccessibles aux masses laborieuses et pouvaient propager la mode constructiviste exclusivement parmi l'intelligentsia et l'élite créative.

À la fin des années vingt, il y aura un retour à l'institut de la mode. Il réapparaîtra officiellement en tant que concept artistique et régnera dans diverses institutions. Créé en 1922, le Centre pour la formation d'un nouveau costume soviétique sera transformé en atelier de mode de la Maison du design de mode de Moscou. En 1934, la Maison modèle sera créée. L'histoire de la mode dans les années 1930 se déroulera comme suit: Les couturiers soviétiques ont essayé de suivre la mode européenne, malgré le fait qu'ils étaient constamment confrontés à des difficultés telles que le manque de technologie, de matériel, d'informations.

« La mode soviétique parviendra à son terme dans une tentative désespérée de suivre la mode occidentale. A partir de maintenant, elle choisit le sentier de « l'exposition parisienne » et non « l'usine » »³⁶⁴.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Kozhevnikova Nadezhda, *Lilya Brik i Elsa Triolet : Istorii zhizni i lybvi* [Lilya Brik et Elsa Triolet : Histoires de vie et d'amour], (consulté le 1 août 2019; disponible <https://7x7-journal.ru/posts/2014/03/14/lilya-brik-i-elza-triole-istorii-zhizni-i-lyubvi/>) (En Russe).

³⁶⁴ Zalambani Maria, Op. cit., p. 157.

Conclusion

Le philosophe soviétique Karl Kantor a formulé en 1971 une position commune sur la mode soviétique :

« Comme si un jour nous aurions le temps de nous engager sérieusement dans la mode et de lui accorder une attention sérieuse »³⁶⁵.

En effet, dans la vie quotidienne des Soviétiques dans les années 20, la mode n'avait aucune priorité, et l'attention portée aux vêtements à la mode s'inscrivait dans le cadre de projets de partis visant à réorganiser la vie du nouvel homme soviétique. D'une manière ou d'une autre, la société soviétique avait besoin d'une «modernisation de sa garde-robe», non seulement à cause du manque banal de vêtements par habitant, mais également à cause de la tension sociale créée par les attributs de la garde-robe pré-révolutionnaire. La mode bourgeoise occidentale a suscité l'hostilité des gens ordinaires et créé des conflits au sein de la société. À partir de ce moment, trois scénarios se présentent, selon lesquels la mode des années 1920 en Russie soviétique va : c'est une démocratisation de la mode et un recours à un costume folklorique, qui visait à niveler l'agression des masses sur un costume coûteux, caractéristique des représentants de l'ancienne classe dirigeante; le retour de l'ancienne mode à la période du NPÉ, qui allait à l'encontre de la ligne du parti et n'a pas résolu les problèmes d'inégalité sociale; de nouveaux attributs de mode issus d'une garde-robe militariste, ainsi que divers projets d'artistes dans le domaine du costume, qui ont résolu les problèmes susmentionnés, mais n'ont pas pu être pleinement réalisés en production de masse. Les deux premiers scénarios n'étaient pas nouveaux et se sont mutuellement détruits. Cependant, la troisième option méritait une attention

³⁶⁵ Kantor, Karl, « Moda kak stil' zhizni » [La mode comme mode de vie], dans *Moda : za i protiv* [Mode: avantages et inconvénients], red. par Toslykh V., Moscou, Iskusstvo [l'Art], 1971, p. 141. (En Russe). Voir aussi dans Kantor Karl, *Krasota i pol'za. Sotsiologitseskie problemy material'no-khudozhestvennoi kultury* [Beauté et bien. Problèmes sociologiques de la culture matérielle et artistique.]. Moscou, Iskusstvo 1967. (En Russe).

particulière en raison de sa tentative révolutionnaire de devenir une tendance de masse imposée par l'idéologie³⁶⁶.

Cette étude a tenté d'illustrer comment les artistes constructivistes se retrouvent impliqués dans la lutte pour un rôle dominant dans la culture, ainsi que pour la construction d'une nouvelle société où l'art et la vie coïncident. Leurs projets dans le domaine du design de mode étaient révolutionnaires précisément dans le but de les mettre en pratique, en particulier dans les conditions socio-économiques du socialisme, car leur développement théorique, tant au niveau du projet de production artistique³⁶⁷, qu'au niveau des idées artistiques³⁶⁸, n'était pas original.

Cependant, toutes les sphères de l'art des années 1920, des beaux-arts à la littérature et à la musique, étaient subordonnées aux idées constructivistes. À bien des égards, telle était la position des autorités, qui autorisaient et encourageaient les activités des artistes, qui eux-mêmes manifestaient un grand enthousiasme. Leur zèle pour la production coûte à l'État moins d'argent que les demandes d'artistes célèbres³⁶⁹, et a également répondu aux exigences de l'idéologie, selon laquelle

³⁶⁶ Il s'agit d'une tendance qui était une solution innovante puissante, adoptée non pas par le système social, mais par un groupe de personnes au pouvoir Voir dans Rogers Everett M., *Diffusion of innovations*, 3rd ed., New York, London, Free Press, Collier Macmillan, 1983, 453 pages.

³⁶⁷ On sait que le rêve du travail créatif, qui serait identifié au processus de l'art ouvrier, au niveau de la théorie est né en Angleterre dans la seconde moitié du XIXe siècle dans les œuvres de William Morris. Voir dans Morris William, « The lesser arts. Delivered before the trades' guild of learning. December 4. 1877 » dans *Collected works*. London, 1914. Vol. XXII. P. 26–27. Puis naîtra le Bauhaus, où artisanat et technologie doivent fusionner pour déterminer les formes de biens industriels. Voir dans Gropius Walter, « Principes de production du Bauhaus », dans *Architecture et société*, Éditions du Linteau, 1996.

³⁶⁸ il s'agit de combinaisons « Tuta" de Thayah.

³⁶⁹ Les travailleurs d'art ont été divisés en deux groupes selon les qualifications et les salaires. Le premier comprenait des artistes hautement qualifiés (auteurs). Le second — artistes appliqués, exécuteurs de projets finis (compilation régulière). 1 heure de travail des artistes du premier groupe a coûté 100 roubles, le second — 75. Dans le même temps, ceux-ci et les autres pouvaient compter sur une augmentation de paiement de 25 à 100% si leurs œuvres sur les qualités artistiques étaient classées parmi les œuvres de la plus haute qualification. Les données correspondent à l'état économique d'avant la réforme de 1921. Suite à la réforme monétaire, un nouveau rouble en 1922 équivalait à 10 000 roubles unités antérieures à la réforme et, en 1923, à 100 roubles en 1922. Voir dans *Archives d'Etat de la Fédération de Russie (GARF)*. F. P-5508. Op. 1, d. 178, l. 32. (En Russe).

« les idées socialistes sont acceptées par les producteurs et comprises par eux comme un système global, selon lequel il est supposé redessiner la société, en utilisant les impératifs de l'Organisation scientifique du travail »³⁷⁰.

De nombreuses idées pour la mise en œuvre de ce projet émergeront lors de discussions théoriques d'artistes, de théoriciens de l'art et de membres de partis. Les polémiques seront les pages de magazines³⁷¹ et les bureaux d'INKhUK.

Ainsi, l'intelligentsia créatrice formule l'hypothèse de l'art, qui « passe de l'individuel au collectif (ou à l'art du collectif) »³⁷², passe « de la spontanéité à un changement normalisé de la vie (*byt*) »³⁷³, ce qui n'est possible que si, comme Boris Arvatov l'a écrit,

« si les artistes arrêtent de décorer ou de représenter la vie et – commencent à la construire. [...] Construire la vie signifie participer de manière égale à la production sociale, principalement à la production des moyens de consommation dite productive; cela comprendra: les transports, la construction, les vêtements, les ustensiles, la littérature pratique, etc. »³⁷⁴.

Dans le domaine du vêtement, les artistes constructivistes ont laissé un grand nombre de projets. On peut dire que beaucoup d'entre eux ont commencé par la conception d'un costume de théâtre. Ce n'est pas un hasard, car sur la scène théâtrale,

« art et production se confondent; l'artiste et l'ouvrier deviennent les personnages principaux de la grande scène sociale de l'état socialiste »³⁷⁵.

³⁷⁰ Zalambani Maria, Op. cit., p. 184.

³⁷¹ Il s'agit de l'hebdomadaire «L'art de la commune ». Voir dans Pouni Ivan, « Tvorchestvo zhizni » [Créativité de la vie], *Iskusstvo Kommuny* [L'art de la commune], 1919. No 5. p. 1. (En Russe). « Ot redaktsii » [Des éditeurs], *Iskusstvo Kommuny* [L'art de la commune], 1919. No 5. p. 1. (En Russe). Ban'kovskiy, Tupik [Impasse], *Iskusstvo Kommuny* [L'art de la commune], 1919. No 7. p. 2. (En Russe). Birbaum F., K voprosu « Iskusstvo i proizvodstvo » [À la question "Art et production"], *Iskusstvo Kommuny* [L'art de la commune], 1919. No 8. p. 2. (En Russe).

³⁷² Zalambani Maria, Op. cit., p. 44.

³⁷³ Arvatov Boris, *Iskusstvo i proizvodstvo. sbornok statey* [Art et production. Collection d'articles], Moscou, 1926, p. 117. (En Russe).

³⁷⁴ Ibid, p. 117.

³⁷⁵ Zalambani Maria, Op. cit., p. 11.

Ce sont les expériences théâtrales de Popova et de Stepanova qui ont jeté les bases de la création du concept de la Prozodezhda. Elles ont également incarné le rêve des constructivistes de travailler dans la production en développant des modèles de tissus pour la Première Fabrique de textile imprimé. Un projet séparé était le développement de « Normal' odezhda » de Vladimir Tatline, ainsi que du constructivisme couture de Nadezhda Lamanova, aux côtés de Vera Mukhina, qui, tout en restant des adeptes de la production de masse, continuaient de travailler avec des « vêtements individuels » à la demande, comme l'exigeaient les vieux canons de la mode bourgeoise. Néanmoins, tous ces projets étaient unis par une idée de fonctionnalité, de formes simplifiées, de contrastes de combinaisons de couleurs et de textures dans les vêtements de sport, de la exposition du motif coupé, de l'accent mis sur les détails fonctionnels et techniques, ainsi que par le système de construction d'un costume sur des plans et de découpage selon un motif rectangulaire.

Malgré le caractère révolutionnaire des idées constructivistes dans le domaine des vêtements à la mode, de nombreux projets n'ont pas été mis en œuvre pour plusieurs raisons. Certaines d'entre elles: il s'agit d'un manque d'argent banal, d'une mauvaise gestion des usines nationalisées pour la production de textiles et de vêtements, d'une immobilité de classe de la direction des usines. Cependant, l'échec de la mode constructiviste des années 1920 a également des raisons non évidentes. Premièrement, l'impossibilité de transférer des idées constructivistes des esquisses à la production de couture: la plupart des artistes ne savaient tout simplement pas comment concevoir des vêtements pour une personne vivante, et lorsqu'ils essayaient de recréer des vêtements dans la pratique, l'apparence du produit était changée ou il devenait inconfortable à porter. Deuxièmement, c'est le manque de relations publiques (ou le manque d'argent ou de ressources) pour promouvoir la mode constructiviste, ainsi que l'absence de pouvoir fétiche dans ces vêtements qui ferait de ces vêtements un produit souhaité. Et troisièmement, c'est peut-être le moment le plus important de toute l'étude: la mode constructiviste des années 1920 était, est et reste un projet artistique. Comme Nikolai Tarabukin a écrit:

«C'est la raison pour laquelle l'idée de constructivisme a pris la forme d'une imitation par des artistes de structures techniques d'ingénierie, amateurs et naïfs, imprégnés seulement d'un respect exagéré pour l'industrialisme de notre siècle. De telles constructions ne pourraient pas s'appeler des modèles, car elles

ne représentent pas des projets de construction – ce sont des choses complètement autosuffisantes qui n'admettent qu'un critère artistique»³⁷⁶.

On est d'accord avec cette affirmation, car tout au long de leur expérience dans le domaine de la mode, les constructivistes restent des artistes et l'éducation artistique qu'ils reçoivent « les empêchera de fusionner complètement leur art avec l'ingénierie et leur talent avec les réalisations de la science »³⁷⁷.

Il est également important de souligner que, malgré de nombreuses idées progressistes sur une nouvelle mode prolétarienne et des expériences radicales ultérieures avec les vêtements, la mode constructiviste restait élitiste, car en réalité la population soviétique, composée de la grande majorité des paysans, continuait de vivre sa vie, selon les traditions de son peuple. Comme avant la révolution, la majorité de la population ne pouvait pas se permettre de suivre ce qui était à la mode à Moscou et

« acheter des vêtements de fabrication industrielle et la plupart des gens cousaient des vêtements pour leurs familles. L'éthique traditionnelle, combinée à des conditions de vie difficiles, ne laissait pas beaucoup de place à la mode dans son sens moderne. Même lorsque les besoins de base ne peuvent être satisfaits de manière adéquate, l'espace social de la mode sera sans doute restreint »³⁷⁸.

Néanmoins, pour paraphraser Christina Kayer, les constructivistes avaient

« le rêve de créer une forme de modernité socialiste, dans laquelle le pouvoir fantomatique des choses serait racheté pour le bénéfice de tous »³⁷⁹.

En 1923, Varvara Stepanova affirmait que le socialisme détruirait la mode ³⁸⁰, mais quelques années plus tard, l'artiste écrivait un texte important³⁸¹, dans lequel la

³⁷⁶ Taraboukine Nikolai, Op.cit., pp. 10–11.

³⁷⁷ Zalambani Maria, Op. cit., p. 85.

³⁷⁸ Gronow Jukka et Zhuravlev Sergey, Op. cit., p. 50.

³⁷⁹ Kiaer Christina, Op.cit., p. 234.

³⁸⁰ Kiaer Christina, Op.cit., p. 215.

³⁸¹ Cet essai de 1928 intitulé « Les tâches de l'artiste dans l'industrie textile ». Voir dans Stepanova Varvara, «Zadach khudozhnika v tekstil'nom proizvodstve » [Les tâches de l'artiste dans la production textile], dans *Rodchenko — Stepanova : Budushee — Edinstvennaya Nasha Tsel'* [Rodchenko - Stepanova: L'avenir est

question est posée: comment le socialisme peut changer de mode³⁸²? L'artiste a exprimé son engagement continu envers le modèle de l'artiste-producteur et, ce qui est plus surprenant, une nouvelle compréhension de la mode en tant que symbole de la modernité et objet de désir socialement significatif des consommateurs³⁸³. Elle conclut que la tâche principale d'un artiste textile est de cesser de faire des dessins textiles comme une abstraction et de participer activement à leur transformation en vêtements³⁸⁴,

« pour pénétrer dans la vie quotidienne et la vie du consommateur et découvrir ce qui est fait avec le tissu après sa sortie de l'usine »³⁸⁵.

Cependant, écrit Djurdja Bartlett,

« à la fin des années 1920, l'avant-garde a perdu la bataille pour obtenir le droit de concevoir l'image de la femme nouvelle. [...] Dans le monde qui a remplacé l'utopie bolchevique,

notre seul objectif], ed. par Peter Noever, Munich, 1991, pp. 190-193. Christina Kiaer a écrit que l'article original avait été publié dans le journal *Vechernyaya Moskva* le 28 février 1928 et Alexander Lavrentiev l'a écrit dans le journal *Vechernyaya Moskva* du 27 février 1928. Voir dans Lavrentiev Alexander, *VARST : geometricheskiye tsvety na konstruktivistskom pole* [VARST: fleurs géométriques sur un champ constructif], Izdatel'stvo «Grant» [Maison d'édition « Grant »], 2002, p. 30. (En Russe). Cependant, dans deux les cas il n'a pas été trouvé.

³⁸² Kiaer Christina, Op.cit., p. 215.

³⁸³ Ibid, p. 215.

³⁸⁴ Cette conclusion reposait sur un plan plus élaboré par ses méthodes d'enseignement à Vkhutemas en 1925. Elle demandait aux étudiants de garder un cahier sur eux en permanence pour enregistrer les tissus et les vêtements qu'ils observaient dans les rues. C'étaient les exigences suivantes:

a) observation directe des dessins actuels des tissus produits par l'industrie textile soviétique, avec croquis;
(b) étude de l'évolution des changements de "mode" et analyse de ceux-ci;
(c) l'observation de la situation actuelle, dans le but de concevoir des méthodes permettant de prendre conscience des exigences imposées par les nouvelles conditions sociales. Voir dans Stepanova Varvara, «Organizatsionniy Plan» [Le Plan d'organisation], dans *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda : pis'ma, poeticheskiye opyty, zapiski khudozhnitsy* [Un homme ne peut pas vivre sans miracle: lettres, expériences poétiques, notes de l'artiste], Izdatel'stvo «Sfera» [Maison d'édition « Sphère »], 1994. (En Russe). Kiaer Christina, Op.cit., p. 223.

³⁸⁵ Stepanova Varvara, «Zadach khudozhnika v tekstil'nom proizvodstve» [Les tâches de l'artiste dans la production textile], dans *Rodchenko — Stepanova : Budushee — Edinstvennaya Nasha Tsel'* [Rodchenko - Stepanova: L'avenir est notre seul objectif], ed. par Peter Noever, Munich, 1991, p. 192.

l'attitude envers la mode a changé. La place centrale a été prise par l'esthétique cérémonielle d'un costume représentatif »³⁸⁶.

Et le désir des constructivistes de refaire la vie sous forme d'art était un exercice totalitaire qui anticipait le stalinisme et trouvait son achèvement à l'apogée du réalisme socialiste stalinien des années 1930³⁸⁷.

La réalisation de rêves constructivistes est devenue possible après des décennies: les expériences menées dans le laboratoire constructiviste du futur ont été fructueuses pour les futures générations de créateurs de mode. Par exemple, Audrey Hepburn est apparue dans une mini-robe de tricot à rayures rouges et jaunes à la manière du constructivisme russe dans le film «Two for the Road» (1967). Jean-Paul Gaultier s'est inspiré du constructivisme russe dans sa « Collection russe » (automne-hiver 1986-1987). En 2008, Karl Lagerfeld a créé la collection « Paris-Moscou » pour la marque Chanel, inspirée par des affiches constructivistes. En 2009, Christopher Kane a présenté une collection sur le thème du « Constructivisme russe ». Collections de Raf Simons SS 2014 et de Nina Donis SS 2018-2019³⁸⁸. Il existe de nombreux exemples de ce type - malgré le climat «anti-mode», le constructivisme soviétique est devenu une partie de l'histoire de la mode et inspire périodiquement les créateurs de mode occidentaux. En tant que créateurs de vêtements, les constructivistes ont beaucoup apporté à la mode soviétique et, puis à la mode quotidienne: faire des attaches comme un élément de décor et les mettre en couleur, arrêter de cacher la couture et faire-en un décor, suggérer d'utiliser certaines combinaisons de couleurs dans des vêtements spéciaux, populariser les combinaisons.

Cependant, ce n'est que maintenant que les idées de constructivisme se réalisent dans la société du capitalisme et, par conséquent, elles sont épargnées de leur matrice théorique, ce qui leur permet de faire partie du design moderne, dont la principale

³⁸⁶ Bartlett Djurdja, Op. cit., p. 79.

³⁸⁷ Voir dans Groys Boris, *The Total Art of Stalinism : Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trad. par Charles Rougle, Princeton, N.J., 1992. Cette déclaration influente de Boris Groys est réfutée par Christina Kiaer. Elle comprend le constructivisme comme une pratique qui s'est volontairement adaptée aux besoins de la vie quotidienne. Et elle dit que ce qui était la source de sa force en tant que pratique artistique avant-gardiste dans la vie, et non un signe de son échec. Voir dans Kiaer Christina, Op. cit., p. 225.

³⁸⁸ Tret'yakova Anna, *Konstruktivizm XX veka v iskusstve i prikladnom iskusstve*, HSE Art and Design School, Moscou, 2019. 256 pages, (consulté le 19 août 2019, disponible <https://www.calameo.com/read/005787165f78a79549e8d>). (En Russe).

réalisation est la fusion de l'esthétique et de l'utilitarisme. Et si on développe cette idée, dans ce contexte, le vêtement constructiviste acquiert son pouvoir fétiche, capable de lui donner un attrait pour la marchandise. Ce n'est plus un art de production doté de significations idéologiques. Le constructivisme est devenu un style, ne laissant que des signes-choses. Mais surtout, si les vêtements faisaient auparavant partie d'une culture populaire ou urbaine (et étaient considérés comme tels), alors, grâce au constructivisme, ils sont maintenant subordonnés aux méthodes du fonctionnalisme structurel³⁸⁹.

³⁸⁹ Baudrillard Jean, *Pour une critique de l'économie politique de signe*, Paris, 1974, p. 206-207.

Postface

Cette étude de l'histoire de la mode constructiviste soviétique se limite à une décennie et à un mouvement artistique. Ainsi qu'au point de vue de l'auteur sur ce phénomène qui décrit les tendances imposées à la société. Mais, en règle générale, toute diffusion de mode affectant le design de vêtements est difficile à étudier systématiquement. Par exemple, en ce qui concerne la dispersion géographique de la mode – l'Union soviétique avait un vaste territoire et, partant, diverses conditions climatiques, ainsi que divers degrés de développement des transports et des télécommunications; également en raison du grand nombre de participants à ce processus: dans les années 20, environ 20 grandes nationalités³⁹⁰ présentant diverses caractéristiques culturelles et traditionnelles vivaient en Union soviétique. Un large assortiment de produits joue également un rôle: non seulement les constructivistes, mais aussi les représentants d'autres mouvements artistiques de l'Avant-garde russe se sont engagés à la mode socialiste. Par exemple, il est tout à fait possible que ce soit grâce aux futuristes russes. Maria Zalambani écrit que le modèle d'art de production a été formulé grâce au modèle artistique du futurisme qui repose à sa base³⁹¹. En effet, des représentants du futurisme russe tels que Mikhaïl Larionov, David Burliuk et Nikolai Suetin ont été associés au développement de la mode. Certains d'entre eux ont mis en œuvre leurs idées avec succès en Europe: Nadezhda Goncharova, Ilya Zdanevich, qui a dirigé le Tissu Chanel en France.

Il est important de noter qu'en règle générale, pour comprendre comment la mode se répand dans la société, deux modèles sociologiques sont utilisés. Le premier modèle est articulé dans les écrits de Veblen³⁹². Selon sa théorie, les nouveaux courants et styles sont d'abord acceptés par la classe supérieure et par l'élite, puis réduits progressivement à la classe moyenne et à la classe ouvrière. Cependant, dans le cas de la première décennie de l'Union soviétique, ce modèle souffre sinon de défaite, alors d'un raffinement très sérieux. La classe supérieure et l'élite, qui étaient représentées par l'aristocratie russe avant la

³⁹⁰ Andreev E.M., Darskiy L.E., Khar'kova T.L., *Naselenie Sovetskogo Soyuza, 1922-1991* [La population de l'Union soviétique, 1922-1991], Moscou, Nauka [Science], 143 pages.

³⁹¹ Zalambani Maria, *Op.cit.*, p. 12.

³⁹² Veblen Thorstein Bunde, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1979, 322 pages.

révolution, ont été supprimées et le cours visait l'égalité, y compris le genre. Ainsi, ce que l'on pourrait appeler le phénomène de « l'imitation »³⁹³, n'existait tout simplement pas en tant que catégorie. Et cela condamne également une recherche séparée, qui était exactement un modèle pour le style et le comportement de copie pour une personne soviétique. Dans notre étude, nous ne donnons que deux des exemples les plus représentatifs, mais ils étaient sans doute plus nombreux. Comme nous le voyons, les groupes sociaux les plus bas ne cherchaient pas à acquérir un statut élevé en adoptant les «étiquettes» des groupes sociaux plus élevés, même pendant la période du NPÉ. Le deuxième modèle, opposé, lorsque les tendances évoluent du bas vers le haut, n'est pas non plus pertinent pour la même raison.

À notre avis, il est pertinent d'examiner plus en détail la période au cours de laquelle la mode utopique des années 1920, créée par des artistes, a été remplacée par la mode socialiste des années 1930, modelée par des couturières spécialement formés à cette fin. C'est un autre segment qui mérite l'attention des scientifiques: l'éducation à la mode en Union soviétique. Comme nous l'avons écrit en introduction, cette étude n'a pas affecté les Ateliers d'art supérieur (VKhUTEMAS). Cependant, cette institution éducative a contribué à de nombreux égards à la libération de dessinateurs qualifiés pour la production de tissus et de vêtements.

Le potentiel de recherche réside également dans le concept même de la mode constructiviste. La Prozodezhda et la Normal'-odezhda peuvent-ils être une tendance en soi? Tous les chercheurs bien connus dans le domaine de la mode constructiviste ont peu de questions à poser à ce sujet, car une telle analyse est importante dans la perspective historique: il est important de connaître sa répétabilité historique et ses comportements dans les nouvelles conditions. Au moment actuelle, il existe déjà suffisamment de matériaux dans les collections de mode des marques de vêtements pour parler de la mode constructiviste dans la société capitaliste moderne et pour déterminer quelles conditions historiques, économiques et politiques provoquent sa répétition. L'analyse de la tendance de la mode au parallélisme dans d'autres secteurs, ainsi que des facteurs de tendance auto-limitants, tels que, par exemple, les limites technologiques, les restrictions géographiques, d'âge et culturelles, offrira d'importants avantages. Il est également possible d'envisager la

³⁹³ McCracken Grant D., *The Trickle-Down Theory Rehabilitated. In The Psychology of Fashion*, ed. par Michael R. Solomon. Lexington, MA: D. C. Heath, Lexington Books, 1985.

mode constructiviste dans le contexte des tendances mondiales globales, sans la limiter à l'idéologie soviétique.

Bien entendu, cette étude manque d'une analyse artistique plus détaillée, qui donne une image plus complète de la méthode de création des artistes individuels. Par exemple, les motifs des tissus de coton de Popova et de Stepanova, qui à première vue n'ont pas le rein de l'auteur, ont toujours un style et une attention différents pour la géométrie³⁹⁴.

Ainsi, malgré l'étude du thème du constructivisme soviétique même dans le cadre du phénomène de la mode, cette recherche scientifique pourrait à notre sens être étendue à un travail scientifique sérieux et complétée par une nouvelle lecture grâce à la présence de nouveaux matériaux de recherche : en conclusion, nous avons donné un nombre suffisant d'exemples d'appels des créateurs de vêtements modernes au style constructiviste, qui peuvent nous renseigner de l'influence des idées constructivistes sur la mode mondiale, qui peuvent également être étudiées de diverses façons, dans les cadres des approches et disciplines différentes.

³⁹⁴ Tulovskaya Yuliya, Op. cit.

Citations

10. The leaders of the Communist party, busy as they must be making history, still find time for writing, in fact display an exceptional eagerness to write, at times almost bordering on graphomania.

13. Многие русскоязычные коллеги обвиняют их в том, что большинство их авторов не искусствоведы, а слависты, именно англоязычные исследования помогли сформировать исследовательскую, интеллектуальную традицию, в то время как русская традиция — энциклопедическая.

25. Реалистичный и прагматичный подход к жизни почти всегда одерживал победу над идеологией, и это проявилось и в текстиле, одежде и моде.

31. В конечном итоге, благодаря совокупности обстоятельств — парламентскому, экономическому и политическому кризисам, «ошибкам Временного правительства, падению его авторитета, авантюризму правых сил, радикализму «низов», замешательству и растерянности меньшевиков и эсеров, энергии большевиков, политической воле и политическому искусству вождей — Владимира Ленина и Льва Троцкого» — в октябре 1917 года происходит еще одна Революция — Октябрьская — победа в которой достается партии большевиков, финансируемой немецким правительством.

34. «Социалистическая революция на Западе» позволит «непосредственно и прямо превратить временное господство рабочего класса в социалистическую диктатуру».

35. Со всеми направлениями в российской и международной социал-демократии, не признающими радикальной программы большевиков и необходимости создания нового Коммунистического Интернационала, был объявлен разрыв.

36. Организуем крупное производство, исходя из того, что уже создано капитализмом, сами мы, рабочие, опираясь на свой рабочий опыт, создавая строжайшую, железную дисциплину, поддерживаемую государственной властью вооруженных рабочих, сведем государственных чиновников на роль простых исполнителей наших поручений, ответственных, сменяемых, скромно оплачиваемых «надсмотрщиков и бухгалтеров» — вот наша, пролетарская задача, вот с чего можно и должно начать при совершении пролетарской революции. Такое начало, на базе крупного производства, само собой ведет к постепенному «отмиранию» всякого чиновничества, к постепенному созданию такого порядка... когда все более упрощающиеся функции надзора и отчетности будут выполняться всеми по очереди, будут затем становиться привычкой и, наконец, отпадут, как особые функции особого слоя людей.

37. Разбить, сломать вдребезги, стереть с лица земли буржуазную государственную машину, постоянную армию, полицию, чиновничество, заменить их более демократической, но все еще государственной машиной в виде вооруженных рабочих масс, переходящих к поголовному участию народа в милиции.

43. Перед нами проблема обработки людей [...] и превращение их в такие живые машины, которые бы во всех своих действиях [...] руководствовались бы новыми принципами, новой пролетарской идеологией.

44. « Организованного человека », способного всюду выдвинуть ловкий действенный план, схему, которую через полчаса уже посажена на колеса и работает.

45. Каждая молекула-человек бьется во все стороны, натывается на всех своих соседей и хаотично, беспорядочно мечется. Сорганизовать эти молекулы, придать им единое направление, придать им целеустремленность, порядок — вот в чем заключается дело. И когда человеческие воли будут организованы в единство, будут действовать как согласованный пучок энергий, то, может быть, ничто не в состоянии будет им противостоять

48. Вопрос об искусстве одеваться далеко не второстепенный вопрос в нашем быту, одежда играет громадное значение в жизни людей. Прежде всего одежда является внешним мерилom культуры...

49. Тот крупный сдвиг в культурно-социальных формах жизни, который мы переживаем, — неминуемо захватит и область костюма, — причём не только со своей внешнеэстетической стороны...

55. озлобление низших классов населения против каждого, носившего внешние признаки принадлежности к классам привилегированным, выбивалось до такой степени бурно, что стало невозможным, например, ездить в трамваях, не подвергаясь оскорблениям...

56. Достаточно сослаться на ухоженное лицо и руки без всяких мозолей, чтобы обвинить кого-то в буржуазии

62. В народных костюмах, несмотря на всю их зависимость от быта, от традиции, мы видим известную целесообразность, — ту цель, для которой делается платье.

63. Resources should be used for the betterment of society and should not be squandered on fashion.

68. « Под подбородком (узнаваемый атрибут сельской жительницы) или на затылке (признак социально активной фабричной работницы)

73. Модели, разработанные Н. П. Ламановой, демонстрировали не только традиционный народный колорит, они были очень современные, эргономичны, рациональны, они подарили западному миру новый стиль — конструктивизм.

79. Публика [Большого Театра] не менее роскошна, чем раньше, но при ближайшем рассмотрении, это не те же люди, что раньше, не те, кто имеет постоянную подписку на билеты для всех премьер, а новые, не городские, так называемые нэпачи и нувориши. Старых землевладельческих аристократов и владельцев магазинов, а также старых литературно-аристократических людей Москвы больше нет.

85. Традиционные символы буржуазной пошлости — косметика, лак для ногтей, женственные платья и ювелирные украшения — угрожали осквернить целомудренное тело пролетариата.

88. Женщина, которая выглядит подобным образом, превращается в постельную принадлежность. Обладательница маленьких ножек, нежных рук и изящных форм не просто не может трудиться на заводе или быть товарищем мужчине. Она — враг

92. It will also suggest that initial official attempts to inculcate new attitudes toward women on the shop floor soon failed and that divisions between men and women in Soviet work places became more distinct, not less, by the eve of the First Five-Year Plan.

97. и «предметом вождения многих » ... « служила пропуском в любое советское учреждение ».

106. Образец формы предлагаем московский (гимнастерка с откладным широким воротником, с двумя карманами по бокам, с двумя карманами на груди, брюки полугалифе, чулки и ремень, можно портупея).

107. Форма юнгштурма «дисциплинирует комсомольцев», позволит «воспитать чувство ответственности у комсомольца за свое пребывание в комсомоле, примерность поведения у станка, на улице, дома».

111. Рассматривали субъектно-объектные отношения в категориях, предполагающих доминирование политической воли над сексуальным желанием.

112. Their main invention, which was in line with their self-understanding as artists serving the proletarian masses instead of the individual members of the bourgeoisie, was the design of prozodezhda (production clothing).

113. they will replace the pleasure of commodity possession, not with its presumed Communist opposite of material renunciation, but with something far more peculiar and psychologically powerful: the material object as an active, almost animate participant in social life.

124. Попова начала свою художественную деятельность с станковой живописи. Делала картинки. А когда поняла, что делать картинки ни к чему, что открылись новые пути художественного творчества, — бросила писать картинки, бросила раз навсегда, без малейшей мысли когда-нибудь вернуться к этому буржуазно-эстетскому занятию. «Угадать» ситчик было для нее несравненно привлекательней, чем «угодить» эстетствующим господам от чистого искусства.

126. The strategies they proposed included investigating the Soviet building industry and establishing links with committees in charge of production. These measures were to be accompanied by a highly organized propaganda campaign of exhibition and publications that would include a weekly journal, Vestnik intellektual'nogo proizvodstva (The Herald of Intellectual Production) and a bulletin.

127. Для того, чтобы показать нашу работу, должна быть организована выставка конструктивистских пространственных работ, свидетельствующих не только о том, что мы делаем сегодня, но и о том, к чему мы стремимся, и о тех задачах, которые мы перед собой поставили.

131. Если социалистическое общество не принимает культурного наследия прошлого, если буржуазное искусство отброшено как «бегство от действительности», то авангардистское искусство должно стать «воссозданием действительности». Именно так возникает великий проект

«жизнестроения» (о чем говорит само название «конструктивизм»), в котором объединяются все виды искусства: театр и кино, литература и мода, архитектура и графика.

134. Преобразовательный потенциал конструктивизма являл новый путь реализации вечной «русской идеи», охарактеризованной Н. Бердяевым как постоянное стремление к преобразению действительности. Те черты конструктивизма, которые принято соотносить с немецкой практичностью, рациональностью, функциональностью, веками коренились и в русской «смекалке», в вековом опыте деревенских «кулибиных», в «хозяйском отношении» к вещам.

137. «Великий коллективный пропагандист, коллективный проповедник — Коммунистическая партия — должна вооружиться всеми средствами искусства, которое, таким образом, явится могучим подспорьем для агитации. Не только плакат, но и картина и статуя, — в менее летучей форме, но овладевая более глубокими идеями, более сильными чувствами, — могут явиться, так сказать, наглядным пособием при усвоении коммунистической истины.

Театр так часто называли великой трибуной, великой кафедрой для проповеди, что на вопросе о нем не стоит здесь и останавливаться.

Музыка всегда играла громадную роль в массовых движениях: гимны, марши являются необходимой принадлежностью их. Надо только развернуть эту магическую силу музыки и довести ее направление до высшей степени определенности. Мы пока не в состоянии в широкой мере пользоваться для целей пропаганды архитектурой, но, создавая, быть может, в близком будущем наши великие Народные дома, мы противопоставим их дворцам, казармам и церквям всех вероисповеданий.

Такие формы искусства, которые возникли только в самое последнее время, как, например, кинематография, отчасти и ритмика, могут быть использованы с огромным результатом. О пропагандирующей и агитационной силе кино смешно распространяться — она бросается в глаза каждому. И подумайте, какой характер приобретут наши празднества, когда через посредство Всеобуча мы будем создавать ритмически движущиеся массы, тысячи и десятки тысяч людей, притом не толпу уже, а действительно охваченную одной идеей упорядоченную мирную армию!

На фоне подготовленных Всеобучем масс выдвинутся другие, меньшие группы учеников наших ритмических школ, которые вернут танцу его настоящее место. Народный праздник всеми искусствами украсит окружающую его раму, которая будет звучать музыкой и хорами, выражать его чувства и идеи спектаклями на подмостках, песнями, декламацией стихотворений в разных местах, в ликующей толпе, которая сольет потом все во всеобщем действе. Это то, о чем мечтала, к чему стремилась Французская революция, это то, что проносилось перед лучшими людьми культурнейшей из демократий — афинской, и это то, к чему мы уже приближаемся.

145. Промышленность только тогда получит настоящий размах, когда она будет художественной. Надо влить весь мир наших изобразительных искусств в эту художественную промышленность, и это можно сделать, только доверив ее нашему миру художников. Надо втянуть художника в эти гигантские запросы масс, научить его поднять художественный вкус и художественные методы, и поднять художественное творчество.

149. «Вчера голодали на чердаках, а сегодня комиссары искусства», — говорил о своих коллегах по цеху Родченко, призывая сжечь все старое, изжившее, «порабощающее, угнетающее нас».

152. The convergence of events would not go unrelated, and indeed, the paradoxical reintroduction of capitalism to defeat capitalism as described in the NEP would have to be rationalised and mediated in turn, by the Constructivists.

153. Художественную промышленность можно разделить на два основных вида. Первый — это художественный конструктивизм, где искусство совершенно сливается с промышленностью; художник инженер, обладающий особенным геометризированным вкусом, может сделать машину красивой путем замечательной координации линий. [...] У конструкции всегда есть и должна быть техническая, практическая цель. [...] Тут не художнику приходится учить инженера, а, напротив, художник должен учиться у инженера.

156. СТРОИТЕЛЬСТВО является современным требованием для ОРГАНИЗАЦИИ и утилитарного использования материала. КОНСТРУКТИВНАЯ ЖИЗНЬ — ИСКУССТВО БУДУЩЕГО. ИСКУССТВО, не вошедшее в жизнь, будет пронумеровано и передано в археологический музей АНТИЧНОСТИ.

157. Только в эпохи глубокого упадка общественной жизни искусство замыкалось в музейные клетки. Теперь перед искусством открывается необозримый горизонт поприща в самой жизни. И как бы ни негодовали эклектики-искусствоведы, что бы ни говорили о профанации «святого» искусства, им не удержать его в своих клетках, и, разрывая музейные оковы, оно выходит победоносно в жизнь.

161. Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства - конструктивизм..., понимающий формальную работу художника только как инженерную, нужную для оформления всей нашей жизни.

163. Термин "конструктивизм" возник в России. Им обозначалось искусство, которое вместо привычного материала использовало современные конструктивные материалы и ставило конструктивные цели. На Дюссельдорфском конгрессе 1920 г. термин "конструктивизм" Десбургом, Лисицким и мной был принят в более расширенном смысле.

168. Документы (архив Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа) свидетельствуют, что он [термин «конструктивизм»] появился не позднее начала 1921 г., хотя не исключена возможность, что в дальнейшем будут найдены документы о его более раннем появлении (в 1920 или даже в 1919 г.).

171. От метафизической сущности идеалистической эстетики и встать на путь последовательного художественного материализма. Конструктивисты поставили перед собой задачи: уничтожить абстрактные формы и старые виды искусства и рационализировать художественный труд.

173. Конструктивизм — художественное направление представители которого стремятся создать синтез техники и всех видов изобразительных искусств в единой форме «

конструктивистического искусства », которое строится соответственно принципам механического, геометрического и эстетического взаимоотношения материала конструкции (краска, полотно, железо, стекло и т.д.) и ее форм. Конструктивизм должен создать практические и красивые (то есть полезные и хорошие) вещи или проекты их.

175. Конструктивизм был выдвинут теми, кто нашел свой выход из разногласия мнений, связав «конструкцию» с утилитарной целью, с решением конкретных социальных задач. Желаемая ясность достигалась как бы двухступенчатым сужением области определения конструкции: сужением круга объектов и утверждением особенности метода деятельности, которая может быть признана конструктивно целесообразной.

207. Только через искусство мы можем прийти к созданию новых лучших форм жизни. Оно должно проникнуть во все области жизненного обихода, развивая художественный вкус и чутье в массах. Одежда является одним из наиболее подходящих проводников.

208. Мода, это значит — подражание чему-то новому, главным образом тому, что носят более влиятельные и более богатые классы общества.

209. Мода, психологически отражавшая быт, привычки, эстетический вкус, уступает место одежде, организованной для работы в различных отраслях труда, для определенного социального действия, одежде, которую можно показать только в процессе работы в ней, вне реальной жизни не представляющей из себя самодовлеющей ценности, особого вида «Произведений Искусства».

211. Как знак и как символ одежда выражает и освящает разделение, иерархию и солидарность в соответствии с кодом, гарантированным и упроченным обществом и его институтами.

218. Для каждодневной и обыденной жизни и работы актера и поэтому необходимо было сделать его утилитарным и для этой цели и заменяющим всякую другую одежду.

219. Они разлюбили Бакста и полюбили прозодежду, изменили Экстер и усиленно ухаживают за конструктивисткой Поповой.

221. Темп современной жизни требует наименьшей затраты времени и энергии на производство. Современной “моде”, меняющейся по прихоти коммерсантов, мы должны противопоставить одежду целесообразную и красивую по своей простоте. Костюм широкого потребления должен состоять из простейших геометрических форм, как прямоугольник, квадрат, треугольник; ритм цвета, вложенный в них, вполне разнообразит содержание формы. [...] Исполненные в самых простых материалах (холст, сатинет, рединка, кустарный шелк, сырец, шерсть), одежды эти, легко видоизменяясь, не могут надоесть, и человек, одетый в них, при желании всегда может изменить и силуэт одежды и ее цвет, так как отдельные части ее разного цвета.

223. Идти от задания к его материальному оформлению. От особенностей работы, для которой он предназначен к системе покроя.

224. Не произвольной, а выходящей из требований задания и материального его осуществления.

227. Комбинезон Родченко, живущего в нищей России, сшит из добротной шерсти с отделкой из натуральной кожи, в то время как антибуржуазная одежда молодого флорентийца, выросшего на роскошной вилле, сделана из дешевого хлопка.

233. Характерные черты данного на рисунке пальто следующие: несколько расширенная в плечах и торсе (корпусе) и суженная книзу форма создает следующие качества: тепло не выдувается снизу, материал не облегает тела и оставляет воздушную прослойку — с одной стороны, удерживая этим тепло (принцип двойной рамы), с другой, создает более гигиеничные условия. Покрой сделан с таким расчетом, чтобы движения человека в нем не были стеснены и давал возможность [сохранять нормальное] положение... Кроме того, пальто имеет две сменных, пристяжных подкладки, фланельную (осенью) и меховую-баранью (зимой), эти прикрепляются к мягкому непромокаемому верху (чехлу) специальным шкертом.

Ввиду того, что пальто состоит из трех отдельных, по мере надобности скрепляемых, частей, то каждая из них по износу может быть заменена новой. Костюм конструирован по тому же принципу в общих чертах покроя. Рукава куртки и брюки сужены книзу. Жилет совсем отсутствует. Комбинированный воротник может быть застегнут наглухо. Каркасный приклад целиком отсутствует. Пальто и костюм выполнены совместно с трестом Ленинградодежды.

238. Ставить глаз на службу осязания.

240. Он никогда открыто не признавал родства между целями группы и своими собственными. Вещи Татлина ничего не пропагандировали и никого не уничтожали, они просто выполняли свои обыкновенные, негламурные задачи, обеспечивая комфорт на уровне фундаментальных человеческих удобств и оставляя задачи агитации и борьбы за светлое будущее более идеологически направленным сотоварищам.

249. Будет ли это футбол, лыжный спорт, гребля, бокс или физическое упражнение.

250. Спортивные состязания происходят в большом пространстве, а показательные спортпраздники при огромном количестве зрителей. Различить участников по покрою костюма для зрителя, часто бывает невозможно, да и для самого участника – по цвету несравненно быстрее узнать своего партнера.

253. Костюм из кустарных форм его производства должен перейти к индустриально-массовой выработке.

254. Местом потребления нового продукта производства должен стать не салон мод и не излюбленное место встреч аристократов, а территория, где осуществляется производственный процесс, и новое пространство для проведения свободного времени: общественные столовые и рабочие клубы.

255. Разрешение формы одежды вытекает из условий жизни: работы и отдыха.

256. Вопрос о новой форме одежды стоит на очереди дня. И так как в подавляющем большинстве у нас преобладает трудовой элемент, одежда должна быть приспособлена для трудящихся и для того вида работы, которая в ней производится.

261. ...дать новые расцветки и рисунки тканей, которые, будучи беднее по волокну, победят мировую конкуренцию богатством своего замысла, смелостью и революционной красотой мысли.

263. Все это вызывало аллергию на «мещанские цветочки» на тканях и заставляло остро ощутить кризис.

265. обслуживать глубокую толщу всего населения СССР, создавая новые мотивы рисунка для ситцев и новые сочетания цветов на тканях.

268. Новое индустриальное производство, в котором должно принять участие художественное творчество, будет коренным образом отличаться от прежнего эстетического подхода к вещи тем, что главное внимание будет направлено не на украшение вещи художественными приемами (прикладничество), а на введение художественного момента организации вещи в принцип создания самой утилитарной вещи.

270. Этой весной женщины Москвы — не нэпманки, но работницы, кухарки, служащие поприоделись. Вместо прежних мещанских цветочков замелькали на тканях новые неожиданно крупные и броские узоры. Л. Попова пробила брешь в той китайской стене, которая существовала между промышленностью и искусством.

271. Печатные хлопки поднялись до уровня подлинного искусства, привнося в наши города и всю нашу огромную республику непрерывный поток цветов и мотивов современного искусства.

273. Летом, во время „Съезда народов“ в Москве, были раскуплены „до аршина“ все ткани по новым рисункам. Представители Татарии и Узбекистана заказывали вагоны мануфактуры, найдя в расцветках этих тканей отзвук и своих представлений о прекрасном.

275. Ходите лучше в музеи, нечего вам заниматься не своим делом.

276. 1. Участвовать в работе производственных органов, соприкасающихся, или ведающих художественной стороной, с правом совещательного голоса (прием производственных планов, образцов для производства, приобретение рисунков и привлечение работников для художественной работы).

2. Войти в работу художественной лаборатории на правах наблюдателей при расцветке.

3. Производство рисунков для набивных тканей как по нашему требованию, так и по нашему предложению.

4. Связь с портновскими и модными мастерскими и журналами.

5. Работа по агитации продукции фабрики в прессе, реклама в журналах. Попутно наше участие может выразиться в работе над рисунками для оконных витрин.

277. Столкнувшись на фабрике с рисовальщиком традиционного толка, который не интересовался ни техническими возможностями производства, ни требованиями рынка, ни назначением ткани, Попова и Степанова составляют для дирекции записку, где впервые пытаются очертить круг обязанностей художника на предприятии.

280. Возможно, в этом сказалось желание отождествления работы художника и инженера, а может быть, учитывая все большую «машинизацию жизни», конструктивисты стремились придать выгравированным вручную текстильным орнаментам машинный характер.

284. Иметь « травку », а не геометрически-машинизированные рисунки.

285. И эти « ситчики » еще слишком передовые для советской промышленности.

287. Создании новых мотивов тканей на основании вкусов потребителей.

290. Художницы Попова и Степанова, например, работали на б. Цинделевской фабрике. В конце концов производство все же от них отказалось. Произошло это потому, что художники при всем их таланте и увлечении не учли того момента, о котором говорилось выше, а именно, необходимости известного творческого отречения. Они считали возможным навязать определенные формы сообразно своим собственным вкусам.

297. Согласно переговоров тов. Пиотровского с т. Братолобовым , Губполитпросвет направляет к Вам конструктора тов. Татлина для окончательных переговоров относительно съемки образцов нормалей новой одежды, сделанной на фабрике Ленинградодежды, и утвари (нормаль печей для домов рабочих), сделанные в отделе материальной культуры МХК. Считая эту работу в плане создания нового быта СССР ценной, Политпросвет просит Вас срочно принять меры для съемки образцов нормалей находящихся в Музее Художественной Культуры (ул. Связи д. № 21 кв. 15).

298. Основываясь на переговорах с командированным Губполитпросветом конструктором тов. ТАТЛИНЫМ, Северо-Западное Областное Фото-Кино Управление настоящим сообщает Вам, что готово принять на себя съемку образцов нормалей новой одежды, сделанных на Вашей фабрике, для каковой цели необходимо представление Вами конкретных условий и материалов и, по возможности разработанного сценария.

299. Это был по-своему беспрецедентный случай: до тех пор ни разу ни один художник не удостоивался «своего» кино, и как раз это свидетельствует о самом серьезном внимании властей к опыту Отдела материальной культуры МХК.

300. Ленинградские предприятия в это время как раз переводились на хозрасчет, в результате чего многие просто разорялись. По этой же причине ни Ленинградодежда, ни МХК, ни Губполитпросвет также не готовы были взять на себя эти расходы.

301. Вследствие Вашего отношения от 8 сего Мая за № 6719, Правление Ленинградодежды сообщает, что оно отказывается принять на себя расходы по съемке образцов нормальной одежды и разработке сценария.

303. То ли крой Татлина оказался при раскладке на ткани не самым экономичным; то ли трест в 1924 году не мог позволить себе изготовление новых лекал и приобретение тканей, фурнитуры и меховых подкладок; то ли сказался скверный характер самого художника-конструктивиста; то ли им уже было принято решение о переезде в Киев. Однако вероятнее всего другое: одежда, спроектированная для условий военного коммунизма, не отвечала принципам производства и

торговли, а главное — идеологии эпохи НЭПа. Ее массовое внедрение в конечном итоге поставило бы крест и на самом тресте и на розничной торговле одеждой.

304. Вполне возможно, что его участие в совете хотя бы отчасти повлияло и на руководство трикотажной фабрики «Красное знамя», по крайней мере именно в это время оно проявляло вполне отчетливый интерес к конструктивизму, сказавшийся как в приглашении в 1925 году немецкого архитектора Э. Мендельсона для проектирования новых корпусов, так и в декоре новых видов спортивных трикотажных фуфаяк, напоминающих работы москвичей В.Ф. Степановой и А.М. Родченко.

306. Прозодежда « стала одним из немногих применений теории производственничества на практике, в массовом производстве, пусть даже и на весьма короткий срок ».

307. Художник, стремящийся проникнуть в “экономическую тайну” вещи, берется не за свое дело. Отсюда — неизбежное прикладничество, как результат оторванности художника от производства. Не получая нужных экономических директив, он поневоле прибегает к эстетическим шаблонам.

308. Видимо, костюм был удобен. Во всяком случае, он износился, и от него сохранились лишь проекты и фотографии.

310. Новые руководители (часто бывшие рабочие) не доверяют социальный заказ художникам, поскольку считают своим долгом выполнить его лично. Перед ними стоит задача исследования спроса на рынке и, следовательно, производства товаров, ему соответствующих. С другой стороны, класс художников, представленный в данном случае Степановой и Поповой, не может полностью отказаться от того «индивидуалистского» творческого начала, которое сделало их художниками еще до революционных событий.

312. В процессе проектирования объемная форма вещи «раскладывалась» на плоскости как выкройка, сразу изображалась конструкция одежды (хотя, если они ставили перед собой другие задачи, вполне убедительно могли нарисовать костюм и на фигуре — как в проектах оформления витрин Л. Поповой). Конструктивисты стремились показать в эскизе и технологию изготовления изделия (выделены швы, обозначены застежки), при этом совершенно не учитывая в большинстве проектов (за исключением некоторых проектов платьев из набивных тканей Л. Поповой), что человек — не плоский силуэт, а объемное тело, возможно потому, что не владели в достаточной степени профессиональными знаниями в области конструирования одежды или с революционным максимализмом отрицали традиционные конструкции одежды, сводя их, ради удобства массового производства, к простым геометрическим формам. В любом случае в результате они проектировали одежду, которую или вообще невозможно было носить (шорты в проектах спортодежды В. Степановой нельзя скроить так, как нарисовано, без ущерба для свободы движения, так же, как и рукава, в которых неудобно поднять руки), или почти полностью утрачивавшую свою красоту и выразительность форм при материальном воплощении. Это хорошо заметно по фотографиям театральных костюмов, спортодежды и реконструкциям прозодежды.

318. Потребитель снова предпочитает декоративное богатство и разнообразие мелко-сплетенных линий и пятен заграничных рисунков сплошным и резким плоскостям геометрических фигур. Конструктивисты, оставшиеся непреклонно верными своим традициям, тем самым оказались неприемлемыми для производства.

321. Если, с одной стороны, они разрабатывают производственную одежду, то с другой — создают модели театральных костюмов или модели для ателье.

322. Совсем другая идеологическая основа может быть применена к производству индивидуального костюма. Здесь необходимо выделение отдельных категорий типов людей и сообразно с этим надо искать характер, форму и цвет одежды.

323. Работа художника — выявлять новую форму, связанную с современным человеком, нахождение новых исходных точек для поисков современной одежды, изобретение способов выражения, нарушение прежних установившихся пропорций отдельных частей одежды, определение цвета в форме, подбор и конструкция фактур — материала, определение ритма метра, согласование силуэта одежды с динамикой человеческого тела. Техник, ясно понимающий язык художника, переводит всю научную работу его в материал.

327. Техника орнамента, показанная хотя бы на Всемирной парижской выставке 1925 г., говорит о высоких достижениях, но преимущественно в уникальных, ручных вещах. Для массового потребления остается суррогат художественной вещи, имитация, брак.

330. Простота, гигиеничность, целесообразность, соответствие трудовому образу жизни и, вместе с тем, свежая и яркая декоративность — таковы наши основные советские лозунги в области внешнего благоустройства, отличающие нас от остальной Европы, которая, при всем своем громадном техническом прогрессе, питается нездоровыми модами вырождающейся буржуазной культуры.

331. Авторы утверждают, что каждая «советская работница найдет в нем модели наиболее простой одежды», однако подчеркивают, что « это отнюдь не значит, что данное издание следует рассматривать как сборник непреложных образцов, готовых штампов, как альбом „мод“».

335. «Одно платье — вместо трех. Платье это делается из любой материи и может быть приспособлено для разных целей: для дома — простая прямоугольная рубаша без рукавов; для работы — пристегивается на кнопках черный или суровый рукав из любого моющегося материала; для выхода на улицу, на празднества или в театр — сверху одевается кафтан, могущий быть открытым или закрытым.

343. Popova's flapper dress exceeds our given definitions of Constructivism only because those definitions are too narrow.

346. A more artistic type from the « gay twenties'... the artist, the film star ».

249. The purpose or use-value of this flapper dress is not only to clothe a female body efficiently but to elicit the belief that, in wearing this dress instead of a Western or NEP- produced one, the woman who

было бы назвать моделями, ибо они не представляют собою проектов сооружения, — они являются вполне самодовлеющими вещами, допускающими к себе лишь художественный критерий.

377. Помешает им полностью слить свое искусство с инженерным делом, а свой талант — с достижениями науки.

378. Just as before the Revolution, the majority of the population could not afford to buy industrially made clothes and most people sewed clothes for their families themselves. The traditional ethics combined with the rough conditions of life did not leave much space for fashion in its modern meaning. When not even basic needs can be properly satisfied, the social space for fashion undoubtedly gets narrower.

379. I think, to make sense of the Constructivist project: the grim determination, out of the impossible material privations of the postrevolutionary years, to mass-produce transparent utilitarian things for use in everyday life-and the dream of creating a socialist form of modernity in which the phantasmatic power of things would be redeemed for the benefit of everyone.

385. Чтобы пробиться в быт и жизнь потребителя и выяснить, что делается с тканью после того, как она покидает фабрику.

386. В конце 1920-х годов авангардисты проиграли битву за право конструировать образ Новой женщины. [...] В мире, пришедшем на смену большевистской утопии, отношение к моде изменилось. Центральное место в ней заняла парадная эстетика репрезентативного костюма

Bibliographie

Ouvrages

Sources primaires

- ARKIN D., *Iskusstvo bytovoy veschi. Ocherki noveyshey khudozhestvennoy promyshlennosti* [L'art de la chose de ménage. Essais sur la dernière industrie de l'art], Moscou, 1932, 174 pages (En Russe).
- ARVATOV Boris, *Iskusstvo i proizvodstvo. sbornok statey* [Art et production. Collection d'articles], Moscou, 1926, p. 117. (En Russe).
- ARVATOV Boris, *Ob agit- i proz-iskusstve* [À propos de l'art agitational et industriel], Moscou: Federatsiya, 1930, p. 25. (En Russe).
- BERDIAEV Nicolas, *Les Sources et le sens du communisme russe* (1936), trad. Alexis Nerville, Gallimard, Paris, 1951.
- BOGDANOV A., *O proletarskoy kul'ture : 1904-1924* [Sur la culture prolétarienne : 1094-1924], Léninegrad-Moscou : Izdatel'skoye tovarischestvo «Kniga» [Association de publication « Livre »], 1924, 344 pages. (En Russe).
- BUKHARINE Nikolai, *Revolutsia i kultura* [Révolution et culture], Fond imeni N.I. Bukharina [Fondation nommé d'après N.I. Boukharine], 1993, 378 pages (En Russe).
- CHICHERIN Alexey, SEL'VINSKIY Elliy-Karl, *Znaem. Klyatvennaya konstruktsiya (Deklaratsiya) konstruktivistov-poetov* [Nous savons. Serment construction (Déclaration) de poètes constructivistes], Moscou : Imprimerie de NKRRKI, 1923, 4 pages. (En Russe).
- GAN Alexey, *Konstruktivizm* [Constructivisme], Tver', 1922, 70 pages. (En Russe).
- GASTEV Alexey, *Poeziya rabocheho udara* [La poésie des travailleurs de choc], Moscou, 1971. p. 45. (En Russe).
- GORKI Maxime, *O starom i novom cheloveke* [À propos de l'ancien et du nouvel homme], Litres, 2017, 15 pages (En russe).
- KOLLONTAÏ Alexandra, *Prostitutsiya i metody bor'by s ney : Rech' na III Vserossiyskom soveschnii zaveduyuschih gubzhenotdelami* [Prostitution et mesures pour la combattre: discours prononcé à la IIIe réunion pan-russe des chefs de département provincial de la condition féminine], 1921, 23 pages. (En Russe).
- LENIN Vladimir, *K 8 marta* [Vers le 8 mars], Moscou : Otdel rabotnits TsKRKP [Département de travailleuses de Comité central du parti communiste], 1924, 24 pages. (En Russe).
- LUNACHARSKIY Anatoliy, « Revolyutsiya i iskusstvo » [Révolution et art], dans *Ob izobrazitel'nom isskussive* [Sur l'art visuel], Vol. 2/2, Moscou, 1924, pp. 61–66. (En Russe).
- LUNACHARSKIY Anatoliy, *O kommunisticheskom vospitanii* [À propos de l'éducation communiste]. Kyev, 1977. p. 52. (En Russe).
- MAÏAKOVSKIY Vladimir, *Polnoye sobraniye sochineniy* [Les œuvres complètes], Vol. 8/13, GIKhL [Maison d'édition de la fiction], 1955–1961, p. 7. (En Russe).
- MAÏAKOVSKIY Vladimir, *Polnoye sobraniye sochineniy* [Les œuvres complètes], Vol. 10/13, GIKhL [Maison d'édition de la fiction], 1955–1961, p. 161. (En Russe).
- MAÏAKOVSKIY Vladimir, *Sochineniya v dveh tomah* [Écritures en deux volumes], vol.2/2, Moscou, 1988.
- MAKARENKO Anton, *Poème pédagogique : le chemin de la vie. Œuvres complètes*, Moscou, Éditions du Progrès, 1967.

- MARX Karl, Engels Friedrich et Bottigelli Emile, *Manifeste du Parti communiste*, Paris, Flammarion, 1999, 224 pages.
- MATSA Ivan, *Iskusstvo sovremennoy Evropy* [Art de l'Europe moderne], Moscou ; Léningrad, Gosudarstvennoye Izdatel'stvo [Maison d'édition d'Etat], 1926, 148 pages.
- MEL'GUNOV S.P., *Martovskie dni 1917 goda*. [Les jours de Mars de l'année 1917], Moscou, 2006, 1351 pages. (En Russe dans l'orthographe ancienne).
- MOHOLY-NAGY László, *The New Vision: fundamentals of Bauhaus design, painting, sculpture, and architecture*, London : Dover Publication, 2005, 240 pages.
- MORRIS William, « The lesser arts. Delivered before the trades' guilt of learning. December 4. 1877 » dans *Collected works*. London, 1914. Vol. XXII. P. 26–27.
- PUNINE Nikolay, « Dnevnik, 18 yanvarya 1925 goda » [Le journal intime du 18 janvier 1925], dans *Dnevniki, Pis'ma* [Journaux. Lettres], Artiste, Directeur, Le théâtre, 2000, p. 234. (En Russe).
- ROGINSKAYA F.S. *Sovetskiy tekstil'* [Textiles soviétiques], Moscou, 1930. (En Russe)
- SEMASHKO Nikolay, *Iskusstvo odevat'sya* [L'art de s'habiller], Moscou ; Léningrad, 1927, p. 16 (En Russe).
- STEPANOVA Varvara, « 25 noyabrya — chetverg 1920 » [Jeudi, le 25 novembre], dans *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda : pis'ma, poeticheskiye opyty, zapiski khudozhnitsy* [Un homme ne peut pas vivre sans miracle: lettres, expériences poétiques, notes de l'artiste], Izdatel'stvo « Sfera » [Maison d'édition « Sphère »], 1994. (En Russe).
- STEPANOVA Varvara, «Organizatsionniy Plan» [Le Plan d'organisation], dans *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda : pis'ma, poeticheskiye opyty, zapiski khudozhnitsy* [Un homme ne peut pas vivre sans miracle: lettres, expériences poétiques, notes de l'artiste], Izdatel'stvo « Sfera » [Maison d'édition « Sphère »], 1994.
- STEPANOVA Varvara, «Zadach khudozhnika v tekstil'nom proizvodstve » [Les tâches de l'artiste dans la production textile], dans Rodchenko — Stepanova : Budushee — Edinstvennaya Nasha Tsel' [Rodchenko - Stepanova: L'avenir est notre seul objectif], ed. par Peter Noever, Munich, 1991, p. 192.
- STEPANOVA Varvara, «Zadach khudozhnika v tekstil'nom proizvodstve » [Les tâches de l'artiste dans la production textile], dans Rodchenko — Stepanova : Budushee — Edinstvennaya Nasha Tsel' [Rodchenko - Stepanova: L'avenir est notre seul objectif], ed. par Peter Noever, Munich, 1991, pp. 190-193.
- STRUMILIN Stanislav, *Rabochiy byt v tsyfrakh. Statistiko-ekonomicheskie etyudy* [La vie professionnelle en chiffres. Etudes statistiques et économiques], Moscou - Léningrad : Planovoe khozhaistvo, Gosudarstvennyi plan SSSR [Économie planifiée, plan d'État de l'URSS], 1926, 134 pages. (En Russe).
- TARABOUKINE Nikolaï, *Ot mol'berta k mashine* [Du chevalet à la voiture], Moscou, 1923. (En Russe).
- TEIGE Karel, *Arte e ideologia 1922–1933*, Torino, 1982.
- TROTSKY Leon, *K istorii russkoi revoliutsii* [L'histoire de la révolution russe], Moscow, Politizdat, 1990. 447 p. (En Russe).
- ZELENSKIY K. *Poeziya kam smysl. Knigge o konstruktivizme* [La poésie en tant que sens. Livre du constructivisme], Moscou, 1929. (En Russe).

Sources secondaires

- 1917 god v sud'bah revolyutsii i mira. Fevral'skaya revolyutsiya. Ot novykh istochnikov k novomu osmysleniyu* [1917 dans le destin de la révolution et du monde. Révolution de février. De nouvelles sources à de nouvelles idées], Moscou, IRI RAN, 1997, 399 pages. (En Russe).
- ADASKINA Natalia et SARABIANOV Dmitriy, *Liubov Popova*, trad. par Marian Schwartz, New York, Henry N. Abrams, 1990.

- AKHMATOVA Ol'ga, Sotsyal'no-filosofskie problemy konstruktivizma [Problèmes socio-philosophiques du constructivisme], Moscou, 2001, (consulté le 15 août 2019; disponible <https://www.dissercat.com/content/sotsialno-filosofskie-problemy-konstruktivizma>). (En Russe).
- ANDREEV E.M., Darskiy L.E., Khar'kova T.L., *Naselenie Sovetskogo Soyuz, 1922-1991* [La population de l'Union soviétique, 1922-1991], Moscou, Nauka [Science], 143 pages.
- BARKHATOVA Elena, *Konstruktivizm v sovetskom plakate* [Le constructivisme à l'affiche soviétique], Moscou : Kontakt-Kul'tura, 2005, 240 pages. (En Russe).
- BARTLETT Djurdja, *FashionEast. The Spectre that Haunted Socialism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010. (En Russe).
- BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique de signe*, Paris, 1974.
- BEREZKIN Viktor, *Sovetskaya Stsenografiya : 1917-1941* [Scénographie soviétique: 1917-1941], Science, 1990, 232 pages. (En Russe).
- BESCHASTNOV, N. P. *Rossijskaja shkola podgotovki hudozhnikov dlja tekstil'noj i ljogkoj promyshlennosti. Stanovlenie i razvitie* [Ecole russe de la formation d'artistes pour le textile et les industries légères. Formation et développement], Moscou : MGTU im. A. N. Kosygina, 2005, 162 pages. (En Russe).
- BOWLT John E., *Russian Avant-Garde Theatre: War, Revolution & Design*, 1st edition., London, Nick Hern Books, 2014, 450 pages.
- BRATOLYUBOV Sergey, *Na pare sovetskoy kinematografii : iz istorii kinoorganizatsiy Petrograda-Leningrada 1918-1925 godov* [A l'aube de la cinématographie soviétique : de l'histoire des organisations cinématographiques de Petrograd-Leningrad 1918-1925], Art, Branche de Leningrad, 1976, 186 pages. (En Russe).
- BULDAKOV, V.P. *Krasnaya smuta: Priroda i posledstviya revoliutsionnogo nasiliya* [Troubles Rouges : La nature et les conséquences de la violence révolutionnaire], Moscou: ROSSPEN, 2010. (En Russe).
- CARR E. H., *A History of Soviet Russia: 1 The Bolshevik Revolution, 1917-1923: Volume 3: Soviet Russia and the World*, 1953 edition., London, Palgrave Macmillan, 1978, 600 pages.
- CHIRELLA C., UZZANI G., *Per il Sole e Contro il Sole, Thayaht et Ram. La tuta. Modelli per tessuti*, Livorno, 2003.
- DEMOSFENOVA Galina, *Sovetskaya grafika 1917-1957* [Graphique soviétique 1917-1957], Gosudarstvennoye izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva [Maison d'édition des beaux-arts], Moscou, 1957. (En Russe).
- Drama Rossiyskoy istorii : bol'sheviki i revolyutsiya* [[Drame de l'histoire russe: bolcheviks et révolution.]], Moscou, Novyy Khronograf, coll. « Rossiya. XX vek. Issledovaniya » [La Russie. XXème siècle. Recherche], 2002, 456 pages. (En Russe).
- ERMILOVA D., *Istoriya domov mody* [Histoire des maisons de couture], Moscou, Maison d'édition «Academia», 2003. (En Russe).
- FEAL Gisèle, *Théâtre de Crommelynck. Erotisme et spiritualité*, Paris, Lettres Modernes, 1976, 221 pages.
- FIGES Orlando, *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924*, London, Cape, 1996.
- Foster Hal, « Some Uses and Abuses of Russian Constructivism », dans *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, N.Y., Rizzoli, 1999.
- GAKOV Vladimir, *Zhizn' udalas'?' Kak zhili, skol'ko i na chom zarabatyvali, skol'ko i na chto tratili « starye » russkie*. [La vie est-elle un succès? Comment vivaient, combien gagnaient, combien dépensaient les «vieux» russes], Dobraya Kniga, Moscou, 2007, 392 pages. (En Russe).
- GERCHUK Yuriy, *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Livre graphique soviétique], Znanie [La connaissance], 1986. (En Russe).
- GOJOWY Detlef, *Novaya sovetskaya muzyka 20-h godov* [Nouvelle musique soviétique des années 20], Moscou : Izdatel'skiy dom « Kompozitor » [Maison d'édition « Compositeur »], 2005, 368 pages. (En Russe).
- GORDON Leonid, KLOROV Eduard, ONIKOV Leon, *Cherty sotsyalisticheskogo obraza zhizni : byt gorodskih rabochih vchera, segodnya, zavtra* [Caractéristiques du mode de vie socialiste: la vie des travailleurs urbains hier, aujourd'hui, demain], Moscou : Znanie [Connaissance], 1977, 159 pages. (En Russe).

- Gosudarstvenniy budzhet SSSR. Statisticheskiy sbornik 1918-1937* [Budget de l'URSS. Collection statistique. 1918-1937], Moscou, Ministère des finances de l'URSS, 1955, vol. 1/2, 259 pages. (En Russe).
- GOUGH Maria, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California, 2005.
- GROSSMAN Leonid, *Teatr Sukhovo-Kobylina* [Théâtre de Sukhovo-Kobylin], Moscou ; Léningrad, Maison d'édition de VTO, 1940, 150 pages. (en Russe).
- GROYS Boris, *The Total Art of Stalinism : Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trad. par Charles Rougle, Princeton, N.J., 1992.
- HAMBURG Maria Morris, *The New Vision: Photography between the World Wars*, New York : Metropolitan Museum of Art, 1989, 318 pages.
- HUDSON Hugh D., *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937*, Princeton University Press, 1994.
- IDOV Michael, Shayevich Bela, Kachka Boris, Shteyngart Gary et Vapnyar Lara, *Made in Russia: Unsung Icons of Soviet Design*, 01 éd., New York, NY, Rizzoli, 2011, 224 pages.
- JOHNSON G.A., Smith M.B., « Eye and Mind », dans *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, 1993.
- KANTOR Karl, *Krasota i pol'za. Sotsiologitseskie problemy material'no-khudozhestvennoi kultury* [Beauté et bien. Problèmes sociologiques de la culture matérielle et artistique.]. Moscou, Iskusstvo 1967. (En Russe).
- KANTOR Karl, « Moda kak stil' zhizni » [La mode comme mode de vie], dans *Moda : za i protiv* [Mode: avantages et inconvénients], red. par Toslykh V., Moscou, Iskusstvo [l'Art], 1971. (En Russe).
- Karpov A., *Russkiy Proletkul't : ideologiya, estetika, praktika* [Proletkult russe : idéologie, esthétique, pratique], Saint-Pétersbourg : SPbGUP [Université humanitaire des syndicats de Saint-Pétersbourg], 2009, 256 pages. (En Russe)
- KASACK Wolfgang, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Ergänzungsband*, München, Verlag Otto Sagner München, 1986.
- KATKOV Georgiy, *Fevral'skaya Revolyutsiya* [La Révolution de février], Moscou, Russkiy Put' [Le chemin russe], 1997, 419 pages. (En Russe). Nikolaevskiy Boris, *Russkie massony i revolyutsiya*, Moscou, Terra, 1990, 210 pages. (En Russe).
- KHAN-MAGOMEDOV Selim, « Kontrel'efy i Bashnya Tatlina » [Contre-reliefs et tour de Tatline], dans *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture de l'avant-garde soviétique], vol. 1 : Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya [Problèmes de formation. Maîtres et courants]/2, Moscou : Stroyizdat [Maison d'édition de construction], 1996, pp. 107-112. (En Russe).
- KHAN-MAGOMEDOV Selim, « Novye tipy sooruzheniy. Teatry massovogo deystviya », dans *Vseobshchaya Istoriya Arkhitektury* [Histoire générale de l'architecture], Léningrad ; Moscou : Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu [Maison d'édition de littérature du bâtiment], coll. « Gosudarstvenniy komitet po grazhdanskomu stroitel'stvu i architecture pro Gosstroie SSSR, Nauchno-issledovatel'skiy institut teorii, istorii i perspektivnykh problem sovetskoy arkhitektury [Comité d'État sur le génie civil et l'architecture sous Gosstroy de l'URSS, Institut de recherche sur la théorie, l'histoire et les problèmes de perspective de l'architecture soviétique] », n° 12, vol. 2/1 : Arkhitektura SSSR [L'Architecture de l'URSS], 1975, p. 97-135. (En Russe).
- KHAN-MAGOMEDOV Selim, *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture de l'avant-garde soviétique], vol. 1 : Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya [Problèmes de formation. Maîtres et courants]/2, Moscou : Stroyizdat [Maison d'édition de construction], 1996, 709 pages. (En Russe).
- KHAN-MAGOMEDOV Selim, *INKhUK i ranniy konstruktivizm* [Institut de culture artistique et constructivisme précoce], Arkhitektura [Architecture], 1994, 244 pages. (En Russe).
- KHAN-MAGOMEDOV Selim, *Pionery Sovetskogo dizayna* [Pionniers du design soviétique], Moscou: Galart, 1995, 424 pages. (En Russe).
- KHRENOV N. A. *Izbrannye raboty po kul'turologii. Kul'tura i Imperiya* [Sélection d'œuvres d'études culturelles. Culture et Empire]. Moscou, Soglasie Publ., Artem Publ., 2014. 528 pages. (En Russe).

- KIAER Christina, "The socialist object », dans *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005, pp. 1-40.
- KIAER Christina, « The Russian Constructivist Flapper Dress », dans *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005.
- KIAER Christina, *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005, 326 pages.
- KRISTIN Romberg, « From Veshch' to SA: Journal as Object », dans Richard Anderson and Kristin Romberg, *Architecture in Print: Design and Debate in the Soviet Union, 1919-1935*, Wallach Art Gallery, 2005.
- KÜENZLEN Gottfried, HARING Sabine A, DICKEL Sascha, HEILINGER Jan-Christoph, DUTTWEILER Stefanie et BRAIDOTTI Rosi, *Aus Politik und Zeitgeschichte. Der Neue Mensch*, No. 37-38, München, 2016, 40 pages.
- KULESHOV Sergey et Volobuev Oleg, *Nashe Otechestvo. Opyt politicheskoy istorii* [Notre patrie. Expérience d'histoire politique], vol. 1/2, Moscou, Terra, 1991, 392 pages. (En Russe).
- KURAKHTANOV V. M., *Sittsevyi potok. Stranitsy istorii Pervoy Moskovskoy sittsenabivnoy fabriki* [Chintz stream. Pages de l'histoire de la Première fabrique de textile de Moscou], Moscou, 1973, 384 pages. (En Russe).
- LAVRENTIEV Alexander , VARST : *geometricheskiye tsvety na konstruktivistskom pole* [VARST: fleurs géométriques sur un champ constructif], Izdatel'stvo «Grant» [Maison d'édition « Grant »], 2002. (En Russe).
- LAVRENTIEV Alexandre, *Varvara Stepanova, une vie constructiviste*, Paris, Éditions Philippe Sers, 1988.
- LEBINA Natalya, *Povsednevnyaya zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii, 1920-1930 gody* [La vie quotidienne de la ville soviétique: normes et anomalies, 1920-1930], Saint-Pétersbourg, Saint-Pétersbourg : Letniy sad [Jardin d'été] : Zhurnal «Neva» [Magazine «Neva»], 1999, 317 pages. (En Russe).
- LEPP Nicola, ROTH Martin et VOGEL Klaus, *Der Neue Mensch - Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, 01 éd., Ostfildern-Ruit, Cantz, 1999.
- LEVAYA Tamara, *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom konteste epokhi* [La musique russe du début du XXe siècle dans le contexte artistique de l'époque], Moscou : Musique, 1991, 166 pages. (En Ruse).
- LODDER Christina, « The transition to Constructivism » dans *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-32*, ed. par Thomas Krens, N.Y., Guggenheim Museum, 1992.
- LODDER Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983, 336 pages.
- MALLY Lynn, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990, 306 pages.
- MALYGINA I. V., *V labirintakh samoopredeleniya: opyt refleksii na temu etnokul'turnoi identichnosti* [Dans les labyrinthes de l'autodétermination : l'expérience de réflexion sur le thème de l'identité ethnoculturelle], Moscou, Maison d'édition de l'Université de Moscou de la Culture et des Arts, 2005, 282 pages. (En Russe).
- MARGOLIN Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, New edition., Chicago, University of Chicago Press, 1998, 276 pages.
- MCCRACKEN Grant D., *The Trickle-Down Theory Rehabilitated. In The Psychology of Fashion*, ed. par Michael R. Solomon. Lexington, MA: D. C. Heath, Lexington Books, 1985.
- MERTINS Detlef et JENNINGS Michael William, G., *An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926*, Getty Publications, 2010.
- MORTON Henry W., *Soviet sport, mirror of Soviet society*, Collier Books, 1963, 230 pages.
- MUNIPOV V. M., ZINCHENKO V. P. *Ergonomika : cheloveko-orientirovannoe proektirovanie tehniki, programmykh sredstv i sredy: ucheb.* [Ergonomie : conception de la technologie, des logiciels et de l'environnement axée sur l'homme: manuel], Moscou : Logos, 2001. (En Russe).

- NEMIROVSKAYA M.A., *Khudozhniki grippy « 13 »* [Groupe d'artistes « 13 »], Moscou, 1986. (En Russe).
- ORISHEV A.B., TARASENKO V.N. *Povsednevnyaya zhizn sovetskogo cheloveka v epokhu NEPa: istoriograficheskiy analiz: monografiya*. M.: RIOR, INFRA-M, 2016. (En Russe).
- PEDRONI Marco et VOLONTE Paolo, *Moda e Arte*, Milano, Fanco Angeli, 2012.
- PERROT Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Bruxelles, Belgique, Complexe, 1984.
- PITRE Marie-Christine, *Quand l'art rencontre l'industrie ou « l'impossible conciliation des inconciliables » : la collaboration de Lioubov Popova et Varvara Stépanova avec une fabrique de tissus (1923-1924)*, Université du Québec à Montréal, 2011.
- POLHEMUS Ted, *Street Style: From Sidewalk to Catwalk*, London, Thames & Hudson, 1994.
- RAEVA Darya, *Sotciokul'turniy analiz sovetskoy mody 20-30 godov XX veka* [Analyse socioculturelle de la mode soviétique des années 20-30 de XXème siècle], Nizhny Novgorod, 2007. (En Russe).
- RICKEY George, *Constructivism: Origins and Evolution*, N. Y. : G. Braziller, 1967.
- RIORDAN James, *Sport in Soviet Society: Development of Sport and Physical Education in Russia and the USSR*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 446 pages.
- RODCHENKO Aleksandr, BOWLT John E. et LAVRENTIEV Alexander N., *Experiments for the Future, Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, traduit par Jamey Gambrell, New York, The Museum of Modern Art, New York, 2005.
- RODCHENKO Alexander, *V Parizhe. Iz pisem domoy.*, Ad Marginem, coll. « Minima », n° 07, 2017, 136 pages. (En Russe).
- ROGERS Everett M., *Diffusion of innovations*, 3rd ed., New York : London, Free Press ; Collier Macmillan, 1983, 453 pages.
- ROGOVIN Vadim, *Iz istorii sovetskoy esteticheskoy mysli : Sbornik statey* [De l'histoire de la pensée esthétique soviétique: Recueil d'articles], L'Art, 1967, pp 46-47. (En Russe).
- RUANE, Christine, *The Empire's New Clothes. A History of the Russian Fashion Industry, 1700–1917*. New Haven and London: Yale University Press, 2009
- SARABIANOV Dmitri, *Stil' modern : Istoki. Istoriya. Problemy* [Style Art Nouveau: Origines. Histoire. Problèmes], Moscou. Iskustvo [L'Art], 1989, 293 pages. (En Russe).
- SHATUNOV Georgiy, *Leninskiy Vseobuch* [L'éducation générale de Lénine], Kosaaf, 1970. (En Russe).
- SHKLOVSKIY Viktor, *Alexander Rodchenko — khudozhnik-fotograf* [Alexander Rodchenko — artiste-photographe], Prometey : Istoricheski-biograficheskiy al'manakh [Prométhée: Almanach historique et biographique], Vol. 1/2, Moscou, Molodaya Gvardiya [Jeune garde], 1966. (En Russe).
- SIDORINA Elena, « Liki Konstruktivizma » [Les visages de constructivisme], dans *Konstruktivizm bez beregov. Issledovaniya I etudy o russkom avangarde* [Constructivisme sans côtes. Recherches et études sur l'avant-garde russe], Moscou : Progress-Traditsiya [Progrès-Tradition], 2012, pp. 15-124. (En Russe).
- SIDORINA Elena, *Russkiy konstruktivizm: istoki, idei, praktika* [Le constructivisme russe : origines, idées, pratique], Moscou: B. I., 1995, 240 pages. (En Russe).
- SMIRNOVA T.M. «Byvshie lyudi» *Sovetskoi Rossii. Strategii vyzhivaniya i puti integratsii. 1917-1936 gody*, Moscou, Mir istorii, 2003. (En Russe).
- SOLOV'EV Valeriy, Boldyreva Margarita, Ivanovskiye sitty [Chintz d'Ivanovo], Moscou, Legprombytizdat [Industrie légère et services aux consommateurs]1987, 223 pages (En Russe)
- STERN Radu, *Against Fashion: Clothing As Art, 1850-1930*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2004, 213 pages.
- STRAKHOVSKY Leonid I., *American Opinion About Russia 1917-1920*, University of Toronto Press, 1961.
- STRIZHENOVA Tatiana, *Soviet Costume and Textiles, 1917-1945*, trad. par Era Mozolkova, Moscow, Paris, Verona, Flammarion, 1991.
- STRIZHENOVA, Tatiana, *Moda e Rivoluzione*, Electa, Milano, 1979.

- Sverzhenie samoderzhaviya. Vtoraya burzhyazno-demokraticheskaya revolyutsiya v Rossii* [Le renversement de l'autocratie. La deuxième révolution démocratique bourgeoise en Russie], ed. par P.A. Golub, Moscou, Politizdat, coll. « Istoricheskiy opyt trekh revolyutsiy » [L'expérience historique des trois révolutions], vol. 2/3, 1986, 415 pages. (En Russe).
- Svet i teni Velikoi voiny. Pervaia mirovaia voina v dokumentakh epokhi* [Light and Shadows of the Great War: First World War in Documents of the Era], Moscou, Politicheskaya entsiklopediya, 2014, 414 pages. (En russe)
- TITOVA G, *Tvorcheskiy teatr i teatral'nyi konstruktivizm* [Théâtre créatif et constructivisme théâtral], Saint Petersburg, 1995. (En Russe).
- TULOVSAYA Yuliya, *Tekstil' Avangarda. Risunki dlya tkani* [Textiles d'Avant-Garde. Dessins de tissu], Yekaterinburg, Tatlin, 2016, 173 pages. (En Russe).
- TUPITSYN, Margarita, *Rodchenko & Popova. Defining Constructivism*, London: Tate Publishing, 2009.
- VEBLEN Thorstein Bunde, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1979, 322 pages.
- WADE Rex A., *The Russian Revolution, 1917*, 2nd ed., Cambridge ; New York, Cambridge University Press, coll. « New approaches to European history », n° 32, 2005, 347 pages.
- WADE Rex A., *The Russian search for peace, February - October 1917*, First Edition, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1969, 208 pages.
- WATKINS Raymond, « The Design and Pattern of the Whole: Constructivist Painting and Theater », dans *Late Bresson and the Visual Arts: Cinema, Painting and Avant-Garde Experiment*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. pp. 161-206.
- WOOD Paul « Art and politics in a workers' state », *Art History*, vol. 8, no. 1, 1985, pp. 105-124.
- YUROVA Elena, *Blesk i nischeta bizhuterii. Povsednevnye ukrasheniya v Rossii i SSSR. 1880-1980 gody* [Brilliance et pauvreté des bijoux. Bijoux de tous les jours en Russie et en URSS, 1880-1980], Litres, 2017, 507 pages (En Russe).
- ZALAMBANI Maria, *Iskusstvo v proizvodstve : Avangard i revolutsiya v Sovetskoy Rossii 20-h godov* [Art en production: Avant-garde et révolution en Russie soviétique des années 20], trad. de l'italien V. Kardanova, Moscou: IMLI PAN [Institut de littérature mondiale nommé d'après A.M. Gorki de l'Académie des sciences de Russie], « Nasledie » [Héritage], 2003, 240 pages. (En Russe).
- ZALETOVA, L., CIOFI degli Atti, F., PANZINI, F., KARAVAEVA, E., AKSENOVA, L., VLASOVA, O., ZEMLIJKOVA, O., IVANOVA, E., MYLNIKOVA, E., SMIRINA, A., FORMICEVA, T., ALESSANDRI, M., BOWLT, J., DOLCINI, M., MISLER, N. (eds), *Revolutionary Costume. Soviet Clothing and Textiles of the 1920s*, New York: Rizzoli Publications, 1989.
- ZHURAVLEV Sergey et GRONOW Jukka, *Fashion Meets Socialism: Fashion industry in the Soviet Union after the Second World War*, Finnish Literature Society / SKS, 2015.

Articles

Sources primaires

- « Konstruktivism v armature povsednevnogo byta » [Le constructivisme dans la vie quotidienne], *Architecture moderne*, No. 2, 1926. (En Russe).
- « Novyy byt » [Nouvelle vie], *Krasnaya panorama* [Panorama rouge], No. 23 (41), 1924. (En Russe).
- « Ot redaktsii » [Des éditeurs], *Iskusstvo v bytu* [Art dans la vie quotidienne], Moscou, Izdanie « Izvestiy TsIK SSSR i VTsIk [Édition du Comité exécutif central des Izvestia de l'URSS et du Comité exécutif central de toute la Russie], 1925. (En Russe).
- « Ot redaktsii » [Des éditeurs], *Iskusstvo Kommuny* [L'art de la commune], 1919. No 5. (En Russe).
- « Svoevremenno li rabochemu i rabotnitse podumat' ob iskusstve odevat'sya? », [Est-il opportun pour un travailleur et un travailleur de penser à l'art de s'habiller?] *Iskusstvo odevat'sya* [L'art de s'habiller], 1928, No. 1. (En Russe).

- « Teoriya Karmannago vorovstva » [Théorie du vol], *Ogonyok*, № 41, Tipografiya « Birzhevyh Vedomostey » [Imprimerie de la bourse], 1902. (En Russe dans l'orthographe ancienne).
- « Zadachi "Zhenskogo zhurnala" » [Les tâches du Magazine féminin], *Zhenskiy Zhurnal* [Magazine féminin], 1926, No 1. (En Russe).
- Abramova, A. « Odna iz pervykh » [Une des premiers], *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* [Art décoratif de l'URSS.], No. 9, 1963, (En Russe).
- ARANOVITCH D.M., « Pervaya sittsenabivnaya fabrika v Moskve » [La Première fabrique de textile de Moscou], *Iskusstvo odevat'sya* [L'art de s'habiller], No. 1, Moscou, 1928.
- ARKIN David, « « Estetika veschi » i nasha khudozhestvennaya kul'tura » [“Esthétique d'une chose” et notre culture artistique], *Pechat' i revolyutsiya* [Presse et révolution], No. 4, 1929. (En Russe).
- ARVATOV Boris, « Iskusstvo i promyshlennost' » [Art et industrie], *Sovetskoye iskusstvo* [Art soviétique], No. 1, Moscou, 1926, p. 85 (En Russe).
- ARVATOV Boris, « Za chto boretsya Lef? » [Pour quoi se bat Lef?], *Lef*, No. 1, 1923. (En Russe).
- BAN'KOVSKIY, « Tupik » [Impasse], *Iskusstvo Kommuny* [L'art de la commune], 1919, No 7. (En Russe).
- BIRBAUM F., « K voprosu « Iskusstvo i proizvodstvo » » [À la question "Art et production"], *Iskusstvo Kommuny* [L'art de la commune], 1919, No 8. (En Russe).
- BRİK Osip, "Pamyati L. Popovoy » [En mémoire de L. Popova], *LEF*, No. 2 (6), Moscou ; Léningrad, 1924, pp. 3-4. (En Russe).
- BRİK Osip, « Ot kartiny k sittsu » [De la peinture au chintz], *LEF*, No. 2, 1924. (En Russe).
- BRİK Osip, « V Proizvodstvo! » [En production!], *LEF*, No. 1, 1923, pp. 105–108. (En Russe).
- EXTER Alexandra, « V konstruktivnoy odezhde » [En tenue constructive], *Atel'e* [Atelier], No.1, 1923. (En Russe).
- EXTER Alexandra, « Prostota i praktichnost' v odezhde » [Simplicité et praticité dans les vêtements], *Krasnaya Niva* [Champ de maïs rouge], Moscou, No. 21, 1923. (En Russe).
- GAN Alexey, « Bor'ba za « Massovoe deystvo » » [La lutte pour "l'action de masse"], *O teatre* [Sur théâtre], Tver, 1922, 151 pages. (En Russe).
- GASTEV Alexey, « Nauchnaya organizatsiya truda » [Organisation scientifique du travail], *Kak nado rabotat'* [Comment travailler], Moscou, 1922. (En Russe).
- GASTEV Alexey, « O tendentsyah proletarskoy kul'tury » [Sur les tendances de la culture prolétarienne], *Proletarskaya kul'tura* [La culture prolétarienne], No. 9–10, 1919, pp. 33–45. (En Russe).
- KARABANOV A., « Novye sittsy » [Nouveau chintz], *Prilozhenie k « Izvestiyam textil'noy promyshlennosti »* [Annexe à la "Nouvelles de l'industrie textile"], No. 6, 1923. (En Russe).
- KHIGER Roman, « Obschestvo sovremennykh arkhitektorov » [Syndicat des architectes contemporains — OSA], *Sovetskaya Arkhitektura. Sbornik SA SSSR*. [Architecture soviétique. Collection de AS de l'URSS], n° 18, Moscou, 1969. (En Russe).
- KLUCIS Gustavs, « Fotomontazh kak novyi vid agitatsyonnogo iskusstva » [Le photomontage comme nouveau genre d'art de propagande], *Klassovaya bor'ba na fronte prostranstvennykh iskusstv. Sbornik statué ob'edineniya « Oktyabr' »* [Lutte de classe à la pointe des arts spatiaux. Collection d'articles de l'association « Octobre »], Moscou ; Léningrad : OGIZ ; IZOGIZ, 1931. (En Russe).
- KOLLONTAÏ Alexandra, « Lyubov' i novaya moral' » [L'amour et Nouvelle morale], dans *Filosofiya lyubvi* [Philosophie de l'amour], Moscou., coll. « Politizdat », vol. 2/2, 1990. (En Russe).
- KOLLONTAÏ Alexandra, *Rabotnitsa i krest'yanka v Sovetskoy Rossii* [Travailleuse et paysanne dans La Russie Soviétique], Moscou-Petrograd, 1923, 35 pages. (En Russe).
- LAMANOVA Nadezhda « O sovremennom kostyume [À propos du costume contemporain] ». *Krasnaya niva* [Champ rouge]. 1924, No.27. (En Russe).
- LAMANOVA Nadezhda, « O masterskoy sovremennykh khudozhestvennykh kostyumov » [À propos de l'atelier de costumes artistiques contemporains], *Pervaya Vserossiyskaya konferentsiya po khudozhestvennoy*

promyshlennosti. Avgust 1919 goda [La première conférence panrusse sur l'industrie de l'art. Août 1919], Moscou, 1920, pp. 37-39. (En Russe).

- LENIN Vladimir, « Doklad na sobranii bol'shevikov — uchastnikov Vserossiiskogo soveshchaniia sovetov rabochikh i soldatskikh deputatov 4 (17) apreliia 1917 g. », [Rapport à la Conférence des Soviets des députés des ouvriers et des soldats, le 4 (17) avril, 1917], *Polnoe sobranie sochinenii* [Oeuvres Recueillies], 5ème ed., Vol. 31 (Mars — Avril 1917), Moscou, Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1969, pp. 103–112. (En Russe).
- LENIN Vladimir, « Gosudarstvo i revoliutsiia » [Etat et révolution], *Polnoe sobranie sochinenii* [Oeuvres Recueillies]. 5ème ed. Vol. 33 (Août — Septembre 1917). Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1969, pp. 49-50. (En russe).
- LENIN Vladimir, « Pis'mo Innesse Armand ot 24 yanvarya 1915 » [La lettre à Inessa Armand du 24 janvier 1915], *Polnoe sobranie sochinenii* [Oeuvres Recueillies]. 5ème ed. Vol. 49, Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1969, p. 54-57. (En Russe).
- LUNACHARSKIY Anatoliy, « Sovetskoye gosudarstvo i iskusstvo » [État et art soviétiques], *Ob iskusstve* [Sur l'art], Moscou, 1982. (En Russe).
- LUNACHARSKIY Anatoliy, « Iskusstvo snova v shkole » [L'art est encore dans l'école], *dans Iskusstvo v shkole* [L'art dans l'école], 1927, n° 1, p. 7-12 (En russe).
- LUNACHARSKIY Anatoliy, « Kul'turnaya revolyutsiya i iskusstvo » [Révolution culturelle et art], *Sovetskoye iskusstvo* [Art soviétique], No. 4, 1928, pp. 6-8. (En Russe).
- LUNACHARSKIY Anatoliy, *Vospotanie Novogo Cheloveka* [L'éducation d'une nouvelle personne], Leningrad., 1928, 48 pages (En russe).
- MAIER, Nikita, « Sluzhba v Komissariate yustitsii i narodnom sude » [Service au commissariat à la justice et au tribunal populaire], dans *Arkhiv russkoi revolyutsii*. Vol. 8. Berlin 1923. (En Russe dans l'orthographe ancienne).
- MASS Vladimir, « Pankrasy Levogo fronta » [Pancrases du front gauche], *Zrelischa* [Les spectacles], No.10, 1922, pp. 8-9. (En Russe).
- PLETNYOV Valerian, « Na ideologicheskome fronte » [Sur le front idéologique], *Voprosy kul'tury pro diktature proletariata* [Problèmes culturels sous la dictature du prolétariat. Compilation], Moscou; Léningrad, 1925, p. 17. (En Russe).
- POUNI Ivan, « Tvorchestvo zhizni » [Créativité de la vie], *Iskusstvo Kommuny* [L'art de la commune], 1919. No 5. (En Russe).
- POZDNEV A., « Teylorizm na stsene » [Taylorisme sur scène], *Zrelischa* [Les spectacles], No. 5, 1922, pp. 8-9. (En Russe)
- RODCHENKO Alexander, « Laboratornoe prokhozhenie cherez iskusstvo zhivopisi i konstruktivno-prostranstvennyye formy k industrial'noy initsiative konstruktivizma. 1917-1921 » [Passage en laboratoire de l'art de la peinture et des formes structurellement spatiales à l'initiative industrielle du constructivisme. 1917-1921], *Opyty dlya budushego* [Expériences pour le futur], Moscou, 1996. (En Russe).
- ROGINSKAYA F., « Tekstil' i khudozhestvennaya kultura » [Textile et culture artistique], *Sovetskoye iskusstvo* [L'art soviétique], No. 4, 1926. (En Russe).
- SEMASHKO N. A. « Gigiena kostyuma » [Hygiène des costumes]. *Iskusstvo odevat'sya* [L'art de s'habiller], No. 3, 1928. (En Russe).
- SMOLA Oleg, « Davayte poverim poetu », *Znamya*, No. 1, 2014, (consulté le 1 août 2019; disponible <https://magazines.gorky.media/znamia/2014/1>). (En Russe).
- SOKOLOV I., « Industrial'no-ritmicheskaya gimnastika » [Gymnastique rythmique industrielle], *Organizatsiya truda* [Organisation du travail], No. 2, Moscou, 1921. pp. 114-118. (En Russe).
- STROGOVA Yekaterina, « Baby : (Fabrichnye ocherki) » [Femmes : (essais d'usine)], *Pereval : Sbornik* [Pass : Collection.], Moscou, Molodaya Gvardiya [Jeune garde], No. 5, 1927, pp. 175-197. (En Russe).
- TUGENDKHOL'D Yakov, « Pamyati L. Popovoy » [En mémoire de L. Popova], *Khudozhnik i zritel'* [L'artiste et le spectateur], No. 6-7, 1924. (En Russe).

- VARST (Varvara Stepanova), « Kostyum segodnyashnego dnya — Prozodezhda » [Costume d'aujourd'hui — Vêtements industriels], *LEF*, No 2, 1923, pp. 65-68. (En Russe).
- VIKTOROV P.P., «Khudozhniki, otkliknites'!» [Artistes, répondez!], *Pravda* [Vérité], No. 271, le 29 novembre 1923. (En Russe).
- VOYCE Arthur, « Contemporary Soviet Architecture », *The American Magazine of Art*, 1935, vol. 28, n° 9, p. 527-535.
- WALTERS David, « Tenth Congress of the R.C.P.(B.) », *Marxist*, (consulté le 29 juin 2019; disponible <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1921/10thcong/index.htm>).

Sources secondaires

- «Konstruktivisty» [*Constructivistes*], Encyclopédie de l'avant-garde russe (consulté le 1 août 2019; disponible <http://rusavangard.ru/online/history/konstruktivisty/>). (En Russe).
- ADASKINA N.L. « Formirovanie dizaynerskoy kontseptsii L.S. Popovoy. GVKhM — VKhUTEMAS 1921-1923 gody » [La formation du concept de design L. S. Popova. GVKhM - Vhutemas. 1921-1923] dans *Trudy VNIITE* [Actes de VNIITE], No. 41, Nekotorye problemy razvitiya otechestvennogo dizayna [Quelques problèmes de développement du design russe], Moscou, 1983. (En Russe).
- ALEKSEEV Georgiy, «Vlast' i Rynok v usloviyah NEPa» [Le pouvoir et le marché dans les conditions du NPÉ], *Vlast'* [Le pouvoir], 2011, n° 8. pp. 129-132. (en Russe).
- ATTWOOD L., KELLY C., « Programmes for Identity: The “New Man” and the “New Woman” », *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution 1881-1940*, ed. par Catriona Kelly et David Shepherd, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 256-290.
- BAILES Kendall E., « Soviet Design: A Comment and an Alternative View », *Slavic Review*, 1978, vol. 37, n° 4, p. 595-601.
- BARRIS Roann, « Culture as a Battleground: Subversive Narratives in Constructivist Architecture and Stage Design », *Journal of Architectural Education* (1984-), vol. 52, n° 2, 1998, p. 109-123.
- BARRIS Roann, « The Life of the Constructivist Theatrical Object », *Theatre Journal*, 2013, vol. 65, n° 1, p. 57-76.
- BARSOVA Inna, « Tvorchestvo A. Mosolova v kontekste muzykal'nogo konstruktivizma 1920-h godov » [Le travail de A. Mosolov dans le contexte du constructivisme musical des années 1920], *Rossiia — Frantsyya : Problème pervyh desyatiletiy XX veka : sb. st. / red. I. Danilovoy* [Russie - France: Problèmes des premières décennies du XXe siècle: recueil d'articles édités par I. Danilova], Moscou, 1988, pp. 202–220.
- BESPALOVA Elena. «Bakst I Thayaht. Russkiy khudozhnik i moda ital'yanskogo futurizma » [Bakst et Thayaht. Artiste russe et mode du futurisme italien], *Teoriya mody : odezhd, telo, kul'tura* [Théorie de la mode: vêtements, corps, culture], No. 3, Moscou, 2017, pp. 39-62. (En Russe).
- BIRINGER Johannes, « Bauhaus, Constructivism, Performance », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 35, n° 2, 2013, p. 39-52.
- BLUMER H., « Fashion: from Class Differentiation to Collective Selection », *The Sociological Quarterly*, Vol.10, No. 3, 1969, pp. 275-291.
- BOWLT John E., « Constructivism and Russian Stage Design », *Performing Arts Journal*, vol. 1, n° 3, 1977, p. 62-84.
- BOWLT John E., « Constructivism and Russian Stage Design », *Performing Arts Journal*, 1977, vol. 1, n° 3, p. 62-84.
- BOWLT John E., « Constructivist Graphic Design in the U.S.S.R. between 1917 and the Present », *Leonardo*, 1980, vol. 13, n° 1, p. 86-86.

- BOWLT John E., « Introduction: Art into Production: Russian and Soviet Design », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1987, vol. 5, p. 6-11.
- BOWLT John E., « Introduction: Art into Production: Russian and Soviet Design », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1987, vol. 5, p. 6-11.
- BOWLT John E., « The Marionettes of Alexandra Exter », *Russian History*, vol. 8, 1/2, 1981, p. 219-232.
- BOWLT John, « New Soviet Publications on Modern Russian Art: A Review Article », *The Slavic and East European Journal*, 1977, vol. 21, n° 2, p. 254-262.
- BOYD John R., « The origins of order no. 1 », *Soviet Studies*, 1968, vol. 19, n° 3, p. 359-372.
- BRAUN Emily, « Futurist Fashion: Three Manifestoes », *Art Journal*, vol. 54, n° 1, 1995, p. 34-41.
- CHAMBERLIN William Henry, « The First Russian Revolution », *The Russian Review*, 1967, vol. 26, n° 1, p. 4-12.
- Constructivisme*, Encyclopédie de l'avant-garde russe (consulté le 1 août 2019; disponible <http://rusavangard.ru/online/history/konstruktivizm/>). (En Russe).
- COX Randi, « NEP Without Nepmen! Soviet Advertising and the Transition to Socialism », *Everyday life in early Soviet Russia: taking the Revolution inside*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 119-153.
- DEMIDENKO Yuliya, « Novaya odezhda dlya novogo mira. Kostyummy V.E. Tatlina na fone epokhi » [Nouveaux vêtements pour un nouveau monde. Costumes de V.E. Tatlin dans le contexte de l'époque], *Teoriya mody* [Théorie de la mode], No. 39, 2016, pp. 241-247. (En Russe).
- DOUGLAS Charlotte, "Russian Fabric Design, 1928-32 » dans *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-32*, ed. par Thomas Krens, N.Y., Guggenheim Museum, 1992, Pp. 634-647.
- DOUGLAS Charlotte, "Russian Fabric Design, 1928-32 » dans *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-32*, ed. Thomas Krens. N.Y.: Guggenheim Museum, 1992. Pp. 634-647.
- DUFRENNE Mikel et Gallagher Dennis J., « Eye and Mind », *Research in Phenomenology*, vol. 10, 1980, p. 167-173.
- ELLIOTT David, « Pioneers of Soviet Photography 1917–1940 », *Oxford Art Journal*, 1984, vol. 7, n° 2, p. 65-67.
- ERMILOVA D. Yu., « Soviet constructivism as a creative concept in the design of the XX century », *Service plus*, vol. 11, no. 3, 2017, pp. 54—70. (En Russe).
- FALLERS Lloyd A., « A Note on the "Trickle Effect" », *Public Opinion Quarterly*, 1954, vol. 18, n° 3, p. 314-321.
- FEDOTOVA Elena, *Amazonki i revolutsiya : glavnye geroini sotsialisticheskogo moderna* [Amazones et la révolution: les personnages principaux du modernisme socialiste], Forbes, (consulté le 1 août 2019; disponible <https://www.forbes.ru/forbes-woman/339671-amazonki-i-revoluciya-glavnye-geroini-socialisticheskogo-moderna>). (En Russe).
- FILICHEVA Nadezhda, « O roli konstruktivizma v teatralizatsii khudozhestvennogo prostranstva » [Sur le rôle du constructivisme dans la théâtralisation de l'espace artistique], *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Alexandra Pushkina* [Bulletin de l'Université d'Etat de Léningrad nommée d'après A.S. Pouchkine], vol. 2, n° 1, 2011, pp. 222–229. (En Russe).
- GOODMAN Elliot R., « The Soviet Design for a World Language », *The Russian Review*, 1956, vol. 15, n° 2, p. 85-99.
- GORDON Mel, « Meyerhold's Biomechanics », *The Drama Review: TDR*, vol. 18, n° 3, 1974, p. 73-88.
- GROPIUS Walter, « Principes de production du Bauhaus », dans *Architecture et société*, Éditions du Linteau, 1996.
- HOOVER Marjorie L., « V. E. Meyerhold: A Russian Predecessor of Avant-Garde Theater », *Comparative Literature*, vol. 17, n° 3, 1965, p. 234-250.
- HOWELL Reet, « The USSR: Sport and Politics Intertwined », *Comparative Education*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 137-145.

- KAREVA Galina, « Ivanovskij agitacionnyj tekstil'. Ornament i nadpisi » [Textiles de propagande d'Ivanovo. Ornement et lettrage.], *Teoriya mody. Odezhda. Telo. Kul'tura* [Théorie de la mode. Les vêtements. Corps. La culture], No. 21, 2011, pp. 24-28. (En Russe).
- KARPOVICH Michael, « The Russian Revolution of 1917 », *The Journal of Modern History*, vol. 2, n° 2, 1930, pp. 258-280.
- KHIGER Roman, « Obschestvo sovremennykh arkhitektorov » [Syndicat des architectes contemporains — OSA], *Sovetskaya Arkhitektura. Sbornik SA SSSR*. [Architecture soviétique. Collection de AS de l'URSS], n° 18, Moscou, 1969. (En Russe).
- KIRSANOVA Raisa, « Legenda russkoy mody » [La légende de la mode russe], *Novoe literaturnoe obozrenie. Teoriya mody* [Nouvelle revue littéraire. Théorie de la mode.], No. 42, Moscou, 2016, pp. 307-313. (En Russe).
- KOENKER D.P. « Men against Women on the Shop Floor in Early Soviet Russia: Gender and Class in the Socialist Workplace », *American Historical Review*, No. 5, 1995.
- KOLESNIKOVA Larissa, « Lilya Brik « Haute Couture » », *Teoriya mody : odezhda, telo, cul'tura* [Théorie de la mode: habillement, corps, culture], No. 4, 2016, pp. 230-282. (En Russe).
- KOLESNIKOVA Larissa, « Mayakovskiy « Haute Couture » », *Teoriya mody : odezhda, telo, cul'tura* [Théorie de la mode: habillement, corps, culture], No. 37, 2015, 352 pages. (En Russe).
- KOSTYAEV Eduard, « Rossiyskie social-demokraty i prikaz № 1 Petrogradskogo Soveta ot 1 marta 1917 goda » [Social-démocrates russes et Ordre n° 1 du Soviet de Petrograd du 1er mars 1917], *Vlast'* [Le pouvoir], 2014, n° 4. pp. 147-151. (En Russe)
- KOZHEVNIKOVA Nadezhda, Lilya Brik i Elsa Triolet : Istoriï zhizni i lybvi [Lilya Brik et Elsa Triolet : Histoires de vie et d'amour], (consulté le 1 août 2019; disponible <https://7x7-journal.ru/posts/2014/03/14/lilya-brik-i-elza-triole-istorii-zhizni-i-lyubvi/>) (En Russe).
- KRAVCHENKO Artem, *Sozdanie novogo sovetskogo cheloveka* [Création d'un nouvel homme soviétique], *Arzamas*, (consulté le 29 juin 2019; disponible <https://arzamas.academy/materials/1499>) (En Russe).
- KURCHANOVA Nataliya, « Modeli odezhdy V.E. Tatlina kak antimoda » [Modèles de vêtements de V.E. Tatlin comme antimode], *Teoriya Mody* [Théorie de la mode], No. 39, 2016, pp. 219-239. (En Russe).
- L'Histoire*, Lenfilm, (consulté le 1 août 2019; disponible <http://www.lenfilm.ru/studio/history/>). (En Russe).
Laurent Natacha, « Le modèle soviétique des studios l'exemple de Lenfilm », *Vingtème Siècle. Revue d'histoire*, 1995, n° 46, p. 107-116.
- LANTSOV S.A. *Russian October Revolution of 1917: Plans and outcomes*. Vestnik SPbSU. Political Science. International Relations, 2017, vol. 10, issue 4, pp. 289–300. (En russe).
- LAVRENT'EV Alexander, « Poeziya graficheskogo dizayna v tvorchestve Varvary Stepanovoy » [La poésie du design graphique dans les œuvres de Varvara Stepanova], *Tekhnicheskaya Estetika* [Esthétique technique], 1980. No. 5.
- LAVRENT'EV Alexander, « Proizvodstvennyi kostyum i moda » [Costume de production et de la mode], *Khudozhnik, vesch', moda. Sb. Stat.* [Artiste, chose, mode: Collection d'articles], Moscou, L'Artiste soviétique, 1988, pp. 63-75. (En Russe).
- LAW Alma H., « Meyerhold Speaks... », *Performing Arts Journal*, vol. 3, n° 3, 1979, p. 68-84.
- LOBANOV N. D., « My Collection of Costume and Stage Designs by Russian-born Artists », *Russian History*, vol. 8, 1/2, 1981, p. 265-287.
- LODDER Christina, « Art Journal 52(1) », *Political Journals and Art, 1910-40*, College Art Association, Spring 1993, pp. 24-33.
- LODDER Christina, « Colour in Vladimir Tatlin's Counter-Reliefs », *The Burlington Magazine*, vol. 150, n° 1258, 2008, p. 28-34.
- LOSCIALPO Flavia, « Utopian clothing: The Futurist and Constructivist proposals in the early 1920s », *Clothing Cultures*, vol. 1, 2014, pp. 225-244.
- MARCADE Jean-Claude, « Review of l'InKhouK : naissance du constructivisme », *Revue des études slaves*, vol. 85, n° 1, 2014, p. 178-181.

- MERLEAU-PONTY Maurice, « Eye and Mind », dans *The Primacy of Perception*, Evanston, USA: Northwestern University Press, 1964, p. 159–190.
- MILLER William C., « Review of Soviet Architecture 1917-1987 », *Journal of Architectural Education* (1984-), 1990, vol. 43, n° 3, p. 56-57.
- MILNER John et SOKOLOV Kirill, « Constructivist Graphic Design in the U.S.S.R. between 1917 and the Present », *Leonardo*, vol. 12, n° 4, 1979, p. 275-282.
- MISLER Nicoletta, « The Science of Dressing from the Industrial Workshop: The Russian Academy of Artistic Science and Costume », dans *Costume Revolution: Textiles, Clothing and Costume of the Soviet Union in the Twenties*, ed. Lidya Zaletova, Fabio Ciofdegli Atti, and Franco Panzini. London: Trefoil Publications, 1989. Pp. 45-50.
- MOODY C., « Vsevolod Meyerhold and the « Commedia dell'arte » », *The Modern Language Review*, vol. 73, n° 4, 1978, p. 859-869.
- NANNEY Lisa, « Experimental Drama and Soviet Constructivist Theater », dans *John Dos Passos and Cinema*, Liverpool University Press, 2019. pp.11-24.
- OKHLOPKOV, Strasberg Lee, Kingsley Sidney, Haskell Molly et Leyda Jay, « Meyerhold's Bio-Mechanic Exercises (A Photographic Series) », *The Drama Review: TDR*, vol. 17, n° 1, 1973, p. 113-123.
- PAULICELLI Eugenia, « Fashion and Futurism: Performing Dress », *Annali d'Italianistica*, vol. 27, 2009, p. 187-207.
- PUNANOVA Nataliya, « Otechestvennaya moda v conteste formirovaniya « Sovetskoy identichnosti » v 20-e gode XX veka » [Mode domestique dans le contexte de la formation de "l'identité soviétique" dans les années 20 du XXème siècle], *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kul'tury i Iskusstv* [Bulletin de l'Université d'Etat de la culture et des arts de Moscou], 2016, 2 (70), p. 125-133. (En Russe)
- PUNANOVA Nataliya, « Otechestvennaya moda v conteste formirovaniya « Sovetskoy identichnosti » v 20-e gode XX veka » [Mode domestique dans le contexte de la formation de "l'identité soviétique" dans les années 20 du XXème siècle], *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kul'tury i Iskusstv* [Bulletin de l'Université d'Etat de la culture et des arts de Moscou], 2016, 2 (70), p. 130. (En Russe).
- REID Susan E., « Review of Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism », *Journal of Design History*, 2007, vol. 20, n° 1, p. 75.
- REMPEL Richard A., « Pacifism and Revolution: Bertrand Russell and Russia, 1914–1920 », *The Pacifist Impulse in Historical Perspective*, ed. par Harvey L. Dyck, University of Toronto Press, 1996, pp. 341–361.
- RICHMAN Sheldon L., « War Communism to NEP: The Road From Serfdom », *Journal of Libertarian Studies* 5, No.1, 1981, pp. 89–97.
- RICHTER Z., « Moskva. Iz byta nepachey » [Moscou. Dans la vie des NPÉ-men], *Izvestiya VTsIK*, March 11, 1923. (En Russe).
- RINDISBACHER Hans J., « Fashion and Ideology: From Lenin to Gorbachev, revue de FashionEast: The Spectre That Haunted Socialism », trad. par Marina Mikhaïlova, *Teoriya Mody : Odezhda, telo, kul'tura* [Théorie de la mode: vêtements, corps, culture], No. 22, 2011, (consulté le 1 août 2019; disponible https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/22_tm_4_2011/article/18834/) (En Russe).
- SHKLOVSKY Victor, « Regarding Texture and Counter-Reliefs » dans *The Knight's Move* (1923), trad. par Richard Sheldon, Champaign, Dalkey Archive Press, 2005, pp. 65-68.
- STARKOV Boris, « Fevral'skiy izlom 1917 goda » [La cassure de février 1917], *Obschestvo, Sreda, Razvitie* [La société, le milieu, l'évolution], 2007, 4 (5), p. 30-45. (En russe).
- STRIGALEV A. « From Painting to the Construction of Matter », *Tatlin*. ed. par L. Zhadova, N.Y., Rizzoli, 1988, pp. 13-43.
- STRIZHENOVA Tat'yana, « Sud'ba Nadezhdy Lamanovoy » [Le destin de Nadezhda Lamanova], *Zhurnal mod* [Magazine de mode], No. 4, 1989, pp. 40-41. (En Russe).

- STUPPLES Peter, « The Birth of Constructivism », *New Zealand Slavonic Journal*, n° 2, 1981, p. 51-71.
- SZAMUELY L., « The after-life of NEP », *Acta Oeconomica*, 1988, vol. 39, 3/4, p. 341-355.
- TSOUMAS Johannis, « The Association of Art with Technology as the Basis of the Russian Constructivism Aesthetic and Ideological Targeting Application », *Artciencia*, No. 16, 2013, (consulté le 1 août 2019; disponible https://www.academia.edu/7631288/The_Association_of_Art_with_Technology_as_the_Basis_of_the_Russian_Constructivism_Aesthetic_and_Ideological_Targeting_Application?email_work_card=title).
- TULOVSKAYA Yuliya, *V proizvodstvo!* [En production!], Tatlin, (consulté le 1 août 2019; https://tatlin.ru/articles/v_proizvodstvo). (En Russe).
- VAINGURT Julia, « The Biomechanics of Infidelity: Range of Motion and Limits of Control in Meyerhold's Theater », dans *Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2013, pp. 54-84.
- VAINSHEIN Olga, « Designing the Future: Constructivist Laboratory of Fashion », dans *Fashion and Modernism*, Bloomsbury Publishing., Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz, 2018, pp. 101-124.
- VAL'LAN Valeriy, *Sovetskaya Fotografija. 1917–1955* [Photographie soviétique. 1917-1955], Litres, 2019, 504 pages. (En Russe).
- VANDAME Thibaut, « How did the Soviet Union Configure the Aesthetic Dimension of Trade : How does one Market in a Non-Market Society », *Academia.edu* (consulté le 29 juin 2019; disponible https://www.academia.edu/8153555/How_did_the_Soviet_Union_Configure_the_Aesthetic_Dimension_of_Trade-How_does_one_Market_in_a_Non-Market_Society?auto=download).
- YAKHUTL' Yuriy, « Krizisy NEPa : vtoroy krizis Novoy Economicheskoy Politiki 1925 goda » [Crises de NPÉ : la deuxième crise de la nouvelle politique économique de 1925], *Istoricheskaya i sotsyal'no-obrazovatel'naya mysl* [Pensée historique et socio-éducative], 2012, n° 3. (En Russe).
- YEGOROVA Sofia, *Agitatsionnyy tekstil' : zabytye shedevry sovetskogo dizayna* [Textiles de propagande: chefs-d'œuvre oubliés du design soviétique], (consulté le 1 août 2019; disponible <https://kulturologia.ru/blogs/080518/38882/>). (En Russe).
- YOUNGBLOOD D. « Entertainment or Enlightenment? Popular Cinema in Soviet Society, 1921-1931 », *New Directions in Soviet History*, ed. Stephen White. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- ZAYKOV V.S., « Neorusskiy stil' i sovetskiy konstruktivizm : sravnitel'nyy analiz kul'turno-semanticheskikh istokov i khudozhestvenno-tvorcheskikh printsypov » [Le style néo-russe et le constructivisme soviétique : une analyse comparative des sources culturelles et sémantiques et des principes artistiques et créatifs] dans *V mire nauki i iskusstva : voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii : sbornik statey po materialam LXVII mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Dans le monde de la science et de l'art : questions de philologie, d'histoire de l'art et des études culturelles: recueil d'articles sur les supports de la conférence scientifique et pratique internationale LXVII], Novosibirsk : SibAK, 2016, №12 (67), pp. 66-73. (En Russe).
- ZOLOTUKHINA Elizaveta, « Lilya Brik — muza russkogo avangarda » [Lilya Brik — muse de l'avant-garde russe], *BluePrint*, 2017, (consulté le 1 août 2019; disponible <https://theblueprint.ru/culture/lilya-brik-phenomenon>). (En Russe)

Albums et Catalogues d'exposition

- « Iskusstvo v bytu : 36 tablits » [Art dans la vie quotidienne: 36 tables], red. par Yan Tugendkhol'd, Moscou, *Izdaniye « Ivestiy TsIK SSSR i VTsIK »* [Édition du Comité exécutif central des Izvestia de l'URSS et du Comité exécutif central de toute la Russie], 1925, 39 pages. (Supplément au magazine "Krasnaya Niva », 1925). (En Russe).
- « Photostroika: New Soviet Photography », *Aperture*, 1989.
- Agitaciya iskusstvom. Kniga-al'bom*. [Propagande par art. Livre d'album], ed. par Shmitkov D., Zverev V.A., Shumkov V.P., Moscou, Molodaja gvardija [Jeune garde], 1977, 112 pages. (En Russe).

- ATABEGOVA Viktoriya, Image design: produits d'impression de l'école Bauhaus et constructivisme russe des années 20, *Calaméo* (consulté le 1 août 2019; disponible <https://www.calameo.com/books/005796543e66a3352c6aa>). (En Russe).
- DOUGLAS Charlotte, « Liubov Popova's Spatial Force Constructions », dans *Liubov Popova. Rachel Adler Gallery* [Catalogue], New York, 1985. Gray Frank, « Review of Liubov Popova », *Journal of Design History*, vol. 4, n° 4, 1991, p. 264-267.
- SHILOVA Kate, Avant-garde dans le théâtre des années 20: scénographie et costume, *Calaméo* (consulté le 1 août 2019; disponible <https://www.calameo.com/books/004965320c82ca53cd919>). (En Russe).
- TRET'YAKOVA Anna, *Konstruktivizm XX veka v iskusstve i prikladnom iskusstve*, HSE Art and Design School, Moscou, 2019. 256 pages, (consulté le 19 août 2019, disponible <https://www.calameo.com/read/005787165f78a79549e8d>). (En Russe).

Journaux

- «Izvestiya BtsIK » [Les Nouvelles du Comité exécutif central russe], No 162, le 24 juillet 1920. (En Russe),
- «Izvestiya BtsIK » [Les Nouvelles du Comité exécutif central russe], No 165, le 29 juillet 1920. (En Russe).
- ARANOVITCH D. M., « Pervaya Moskovskaya sittingsabivnaya fabrika » [La première fabrique de textile imprimé], *Vétchernaiä Moskva*, 28 février 1928, p. 83, 88 (En Russe).
- Petrogradskaya Pravda. 27.9. 1919. (En Russe).
- Komsomol'skaya pravda, 10.10.1926. (En Russe).
- Komsomol'skaya pravda, 02.07.1928. (En Russe).
- LENIN Vladimir, « « Nauchnaya » sistema vyzhmaniya pota [Système "scientifique" de compression de la sueur], *Pravda [Vérité]*, No. 60, le 13 mars 1913.

Acte de colloque et documents

- "Polozhenie Otdela izobrazitel'nykh iskusstv i khudozhestvennoi promyshlennosti NKP po voprosu khudozhestvennoi kul'ture » [La position du département des arts visuels et de l'industrie de l'art de la NKP sur la question de la culture artistique], *Iskusstvo kommuny* [Art de la commune], No. 11, 1919, p. 4. (En Russe).
- « Informatsionnaya zametka o LTsK » [Notice d'information sur le LTsK] dans *Poeziya kaki smysl* [La poésie comme sens], Moscou, Federation, 1929. (En Russe). *Deklaratsiya Literaturnogo tsentra konstruktivistov* [«Déclaration du centre littéraire des constructivistes»], Moscou, Federation, 1929.
- « Moskva–Washington: politika i diplomatiya Kremliä, 1921–1941 » [Moscou - Washington: politique et diplomatie du Kremlin, 1921-1941]. *Sbornik dokumentov v 3-kh tomakh* [Sbornik dokumentov v 3-kh tomakh], red. par G. Sevost'yanov, Vol. 2/3, Moscou : Nauka [Science], 2009, pp. 11–17. (En Russe).
- « Report No. 1. The Assembly for the Organisation of the Working Group of Constructivists of Inkhuk » [18 Mar 1921], trad. par Huw Evans, dans S.O. Khan-Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work*, London, 1986, pp. 289-290.
- «Izvestiya Petrogradskago Soveta Rabochih i Soldatskih Deputatov» [Nouvelles du Conseil des députés ouvriers et soldats de Petrograd]. Le 2 Mars 1917, № 3, p. 3. (En Russe dans l'orthographe ancienne).
- AFANAS'EV K., KHAZANOVA V., « Ob'edinenie sovremennykh arkhitektorov (OSA) » [Syndicat des architectes contemporains] (Le groupe OSA), dans *Iz historia sovetskoy arkhitektury 1926-1932 gg. : Dokumenty i Materialy. Tvorcheskije ob'edineniya* [De l'histoire de l'architecture soviétique 1926-1932 : Documents et matériaux. Associations créatives], Moscou, Maison d'édition « Science », 1970, pp. 65-105. (En Russe).
- Dekrety Sovetskoy Vlasti* [Décrets du gouvernement soviétique], Vol. 2 : 17 mars - 10 juillet 1918, Moscou, Gosudarsvennoye izdatel'stvo politicheskoy literatury [Maison d'édition nationale de littérature politique], 1957. (En Russe).

Pervaya vserossiyskaya konferentsiya po khudozhestvennoy promyshlennosti, avgust 1919 [Première conférence panrusse sur l'industrie de l'art, août 1919], Moscou, 1920. (En Russe).

Protokoly XX s'ezda RKP(b) [Protocoles du 10ème congrès du parti communiste russe (bolcheviks)], Moscou : PartIzdat [Maison d'édition du parti], 1933. (En Russe).

TOLSTOY V.P., *Agitmassvoe iskusstvo Sovetskoj Rossii. Materialy i dokumenty* [Art de propagande de la Russie soviétique. Matériaux et documents], Moscou, Iskusstvo [L'Art], 2002, vol. 2/1, 246 pages (En Russe).

TOLSTOY V.P., *Agitmassvoe iskusstvo Sovetskoj Rossii. Materialy i dokumenty* [Art de propagande de la Russie soviétique. Matériaux et documents], Moscou, Iskusstvo [[L'Art]], 2002, vol. 2/2, 246 pages (En Russe).

Trudy Pervoy vserossiyskoj konferentsii po nauchnoj organizatsii truda i proizvodstva, 20-27 yanvarya 1921 goda [Actes de la première conférence panrusse sur l'organisation scientifique du travail et de la production, 20-27 janvier 1921], Moscou, No. VI, 1921.

Télégrammes

Lettre du 5 mai 1924. TsGALI, f. 83, op.1, e.x. 43, l. 65. (En Russe).

Lettre du 8 mai 1924. TsGALI, f. 83, op.1, e.x. 43, l. 66, 67. (En Russe).

TsGALI, f. 83, op.1, e.x. 43, l. 69. (En Russe).

Archives d'Etat de la Fédération de Russie (GARF). F. P-5508. Op. 1, d. 178, l. 32. (En Russe).

Vidéo et les sites internet

GURIANOVA Nina, *Russkiy avangard i metodologiya ego issledovaniya v SChA* [Avant-garde russe et méthodologies pour ses recherches aux États-Unis], MoscowManege, YouTube, 2015, 24:53 (consulté le 15 août 2019; disponible <https://www.youtube.com/watch?v=dfFDoxP0mw&t=531s>). (En Russe).

TsGALI SPb, (consulté le 1 août 2019; disponible <https://spbarchives.ru/cgali>). (En Russe).

Sigles et abréviations utilisés

VTsYK :	Comité exécutif central russe / Всероссийский центральный исполнительный комитет
INKhUK :	Institut de culture artistique / Институт художественной культуры
LEF :	Avant gauche d'Art / Левый фронт искусства
IMLI RAN :	Institut de littérature mondiale nommé d'après A.M. Gorki de l'Académie des sciences de Russie / Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук
VKhUTEMAS :	Ateliers supérieurs d'art et de technique / Высшие художественно-технические мастерские
SPbSU :	Université d'État de Saint-Pétersbourg / Санкт-Петербургский государственный университет
Politizdat :	Maison d'édition de littérature politique du Comité central du PCUS / Издательство политической литературы ЦК КПСС
PCUS:	Parti communiste de l'Union soviétique / Коммунистическая партия Советского Союза
TsKRKP :	Département de travailleuses de Comité central du parti communiste / Центральный комитет Коммунистической партии Советского Союза
ROSSPEN :	Maison d'édition «Encyclopédie politique» / Издательство «Политическая энциклопедия» (ancien nom — Российская политическая энциклопедия)
SibAK:	Maison d'édition scientifique «SibAK» / Научное издательство «СибАК»
PartIzdat :	Maison d'édition du parti / Партийное издательство
NPÉ :	Nouvelle politique économique / Новая экономическая политика
SPbGUP :	Université humanitaire des syndicats de Saint-Pétersbourg / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
StroyIzdat :	Maison d'édition de construction / Строительное издательство
OSA :	Syndicat des architectes contemporains / Общество современных архитекторов
IZOGIZ :	Maison d'édition soviétique "Arts visuels" / Советское специализированное издательство «Изобразительное искусство»
NKRKI :	Inspection du Commissariat du Peuple aux Ouvriers et Paysans / Народный комиссариат Рабоче-крестьянской инспекции
VNIITE :	Institut de recherche russe de l'esthétique technique / Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики

TsGALI SPb:	Archives d'État de la littérature et de l'art / Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
MKhC :	Musée de la Culture Artistique / Музей художественной культуры
Sevzapkino :	Département régional du cinéma du Nord-Ouest / Северо-Западное отделение кино и фотографии
Gubpolitprosvet :	Comité provincial (département) d'éducation politique / Губернский комитет (отдел) политического просвещения
Mosselprom :	Association provinciale des entreprises de transformation de produits agricoles de Moscou / Московское губернское объединение предприятий по переработке продуктов сельскохозяйственной промышленности
ProletKul't :	Organismes culturels et éducatifs prolétariens / Пролетарские культурно-просветительные организации
GUM:	Magasin principal universel / Главный универсальный магазин
GosIzdat :	Maison d'édition d'État / Государственное издательство
GIKhL :	Maison d'édition de la fiction / Государственное издательство художественной литературы
VARST :	Varvara Stepanova / Варвара Степанова
HSE :	École supérieure d'économie / Высшая школа экономики
GARF :	Archives d'État de la Fédération de Russie / Государственный архив Российской Федерации

Glossaire

Bolcheviks :	les membres d'une des deux factions du Parti ouvrier social-démocrate de Russie, créée en 1903 sous la direction de Lénine.
Boudionovka :	un type de chapeau qui était un élément essentiel de l'uniforme communiste de la guerre civile russe.
la forme de Jungsturm :	Vêtements militarisés, costumes, à la mode en URSS à la fin des années 1920-1930. Tout d'abord, parmi les membres du Komsomol, participants à diverses associations sportives militaires.
Sitchik :	Coton léger.
Smekalka :	La capacité de comprendre rapidement, esprit vif, intelligence, finesse, ingéniosité.
« Kulibins » rustiques :	C'est une métaphore, nommé d'après Ivan Kulibin, un célèbre inventeur russe d'autodidacte. Nom commun pour tous les types d'amateurs d'inventeurs travaillant, en règle générale, seuls sans formation spéciale.
Okhudozhestvlenie :	Le processus de devenir artistique. Il s'agit du projet de Lunacharskiy sur « okhudozhestvlenie » des ouvriers.
Nouvelle vision :	Tendance de la photographie d'art, qui s'est généralisée dans les années vingt. Il est associé à l'utilisation de raccourcis, d'images abstraites et de techniques photographiques non standard.
Le zaoum' :	Un type de poésie des futuristes russes qui vise principalement l'organisation des sons pour eux-mêmes : tout le poème est tourné vers le côté phonique du discours.
Gruzifikatsiya slova :	Poidisation du mot, le laconisme était impliqué.
Pauznik :	Taille poétique, généralement en trois parties, avec des pauses, c'est-à-dire avec un nombre inégal de syllabes pas accentuées entre les accentuées.
Taktovik :	Un terme utilisé dans la théorie de la versification russe, pour désigner une mètre de la versification tonique dans lequel l'intervalle entre les syllabes accentuées est variable, de une à trois syllabes.
Proizvodnichestvo :	productivisme.
Prozodezhda :	Vêtements de fabrication. Ce terme est apparu dans la proclamation d'octobre 1920 « Sur la provision avec Prozodezhda et Spetsodezhda d'ouvriers des mines de charbon », signée par un fonctionnaire bolchevique aussi important que Lénine lui-même.
Normal'-odezhda :	Les vêtements normaux.

Sens musculaire :	Une expression de Merlot-Ponti qu'il utilisait pour exprimer la capacité de la peinture à transmettre les «aspects de l'être» invisibles à travers sa «possession du volume du monde».
Taylorisme dans l'usine :	Il s'agit d'apprendre les mouvements d'un travailleur.
Reflexologie :	Une science explorant les réflexes du corps, ignorant le psychisme.
« Gymnastique de production»	
de Sokolov :	Gymnastique, développée non seulement selon les lois de l'anatomie et de la physiologie, mais aussi avec les méthodes du travail.
Directeur rouge:	Il s'agit du chef nommé par le parti.
Arshin :	Une ancienne unité de mesure de distance russe (jusqu'en 1918) et turque. L'archine russe équivalait à 0,711167 mètre..
Tselesobraznost' :	Opportunité, exactitude, rationalité.
Serviettes de Vladimir:	Il s'agit d'une serviette avec broderie, traditionnelle pour la région de Vladimir.
Petrovka :	Rue à la mode de Moscou.
Byt :	Mode de vie habituel d'une personne dans laquelle ses besoins physiologiques sont satisfaits.

Index des noms de lieux, de personnes, etc.

- « Art dans la vie quotidienne » (Iskusstvo v byty), Искусство в быту
- « Atel'e » (Atelier), Ателье
- « Iskusstvo Odevat'sya » (L'art de s'habiller), Искусство одеваться
- « Izvestiya », Известия
- « Izvestiya textil'noy promyshlennosti » (Nouvelles de l'industrie textile), Известия текстильной промышленности
- « Izvestiya VTsYK » (Nouvelles du Comité exécutif central russe), Известия ВЦИК
- « Komsomol'skaya Pravda » (Komsomol vérité), Комсомольская правда
- « Krasnaya Panorama » (supplément à « Krasnaya Gazeta »), Красная панорама, приложение к «Красной Газете»
- « Petrogradskaya Pravda » (La vérité de Petrograd), Петроградская правда
- « Pravda » (Vérité), Правда
- « Proletarskaya Kul'tura » (La culture prolétarienne), Пролетарская культура
- « Rabotnitsa » ((Ouvrière, Travailleuse), Работница
- « Zhenskiy Zhurnal » (Magazine pour les femmes), Женский журнал
- «Dekorativnoye iskusstvo SSSR» (Les arts décoratifs de l'URSS), Декоративное искусство СССР
- «Krest'yanka» (Paysanne), Крестьянка
- «LEF» (Avant gauche d'Art), ЛЕФ
- «Sovremennaya Arkhitektura» (Architecture moderne), Современная архитектура
- Aleksey Gastev, Алексей Гастев
- Alexander et Victor Vesniny, Александр и Виктор Веснины, братья Веснины
- Alexander Rodchenko
- Alexandra Exter
- Alexei Gan, Алексей Ган
- Anatoly Lunacharsky, Анатолий Луначарский
- Boris Arvatov, Борис Арватов
- Conseil des députés ouvriers et soldats, Совет рабочих и солдатских депутатов
- Comité exécutif du Soviet de Petrograd, Исполнительный комитет Петроградского Совета
- D. Aranovich, Д. Аранович
- El Lissitzky, Эль Лисицкий
- Elsa Triolet, Эльза Триоле
- Emil Zindel, Эмиль Циндель
- Evgeniya Pribyl'skaya, Евгения Прибыльская
- Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris
- F. Roginskaya, Ф. Рогинская
- Femme de NPE (NEPmanka), НЭПманка, Нэпманша
- GosIzdat, ГосИздат

Gouvernement provisoire, Временное правительство
Gubpolitprosvet, Губполитпросвет
GUM, ГУМ
INKhUK, ИНХУК
Ivan Matsa, Иван Маца
Joseph Staline, Иосиф (Виссарионович) Сталин
Kazimir Malevich
Komsomol, Комсомол
Konstantin Medunetskiy, Константин Медунецкий
Konstantin Yuon, Константин Юон
L'Exposition des artistes de Petrograd de toutes les directions, выставка петроградских художников всех направлений
La forme de Jungsturm, Юнгштурмовская форма
La Première fabrique de textile imprimé, Первая Московская ситценабивная фабрика
Le Comité central du Komsomol, Центральный комсомольский комитет
Leningradodezhda, Ленинградодежда
Léon Trotski, Лев Троцкий
Lilya Brik, Лиля Брик
Lyubov Popova
MKhC, МХК, Музей художественной культуры
Mospoligraf, Мосполиграф
Mosselprom, Моссельпром
Nadezhda Lamanova, Надежда Ламанова
Nikita Mayer, Никита Майер
Nikolai Boukharine, Николай Бухарин
Nikolai Semashko, Николай Семашко
Normal-Odezhda (Les vêtements normaux), Нормаль-одежда
Nouvelle Politique Économique (NPE), Новая Экономическая Политика (НЭП)
Osip Brik, Осип Брик
P. Viktorov, П. Викторов
Proletcult, Пролеткульт
Prozodezhda (Vêtements de fabrication), Прозодежда
Rezinotrest, Резинотрест
Selim Khan-Magomedov, Селим Хан-Магомедов
Sergei Zorin, Сергей Зорин
Sevzapkino, Севзапкино
Société pour l'organisation scientifique de la vie quotidienne, Общество научной организации быта
Thayaht, Ernesto Michahelles
TsGALI, ЦГАЛИ
URSS, СССР

Valerian Pletnev, Валериан Плетнев

Vera Mukhina, Вера Мухина

VKhUTEMAS, ВХУТЕМАС

Vladimir Lénine, Владимир Ленин (Ульянов)

Vladimir Maïakovski, Владимир Маяковский

Vladimir Tatline, Владимир Татлин

Vsevolod Meyerhold, Вселовод Мейерхольд

Z. Richter, З. Рихтер

Comité exécutif du Soviet de Petrograd, Исполнительный комитет Петроградского Совета

TABLE DES MATIERES

DECLARATION SUR L'HONNEUR DE NON-PLAGIAT	3
DEDICACE.....	4
REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	7
PARTIE 1 - LES OBJECTIFS ET PROBLEMES DE L'INDUSTRIE DE LA MODE PENDANT LA FORMATION DE L'UNION SOVIETIQUE, DEPUIS 1917 JUSQU'AUX ANNEES 1920.....	13
CHAPITRE 1 – INTRODUCTION HISTORIQUE.....	14
CHAPITRE 2 – LA FORMATION D'UNE NOUVELLE MODE : TROIS SOLUTIONS	21
Démocratisation de la mode et sarafan paysan	21
Nouvelle mode comme le retour de la mode ancienne	25
Nouveaux attributs de mode	30
CHAPITRE 3 – CHAPITRE 3. LES ORIGINES DE LA NOUVELLE MODE	34
PARTIE 2 - LE CONSTRUCTIVISME COMME SOLUTION POSSIBLE POUR LA NOUVELLE ESTHETIQUE SOVIETIQUE	39
CHAPITRE 4 – LE CONSTRUCTIVISME DANS L'ART	40
CHAPITRE 5 – LE POINT DE VUE DES CONSTRUCTIVISTES RUSSES SUR LA MODE	56
Le concept de Prozodezhda	57
Le concept de Normal-Odezhda	61
Vêtements de sport	63
PARTIE 3 - L'INTRODUCTION DE LA MODE CONSTRUCTIVISTE EN UNION SOVIETIQUE.....	66
CHAPITRE 6 – TENTATIVES. L'INCAPACITE A METTRE EN ŒUVRE LA MODE CONSTRUCTIVISTE POUR LA PRODUCTION DE MASSE	67
Textiles constructivistes	68
Vêtements constructivistes.....	76
CHAPITRE 7 – CONSTRUCTIVISME POUR LA HAUTE COUTURE.....	83
CONCLUSION.....	94
POSTFACE.....	102
BIBLIOGRAPHIE	118
Ouvrages	118
Sources primaires.....	118
Sources secondaires.....	119
Articles	124
Sources primaires.....	124
Sources secondaires.....	127
Albums et Catalogues d'exposition.....	131
Journaux.....	132

Acte de colloque et documents	132
Télégrammes.....	133
Video et les sites internet	133
<u>SIGLES ET ABREVIATIONS UTILISES</u>	<u>134</u>
<u>GLOSSAIRE</u>	<u>136</u>
<u>INDEX DES NOMS DE LIEUX, DE PERSONNES, ETC.</u>	<u>138</u>

RÉSUMÉ

Les révolutions de 1917 en Russie ont amené à la formation d'un nouveau statu quo sociopolitique. La naissante société soviétique a exigé de la personne une nouvelle identité et, par conséquent, la formation d'un nouvel environnement social nécessitant une nouvelle esthétique. Dans ce créneau, les artistes constructivistes ont formé une nouvelle idéologie radicale différente des normes esthétiques établies : cet art est désormais au service du prolétariat et s'identifie progressivement au processus de production. Une place particulière a été accordée aux expériences dans le domaine de l'habillement, qui ont été incarnées comme des projets de Prozodezhda et de Normal'-odezhda. Et aussi dans le domaine des textiles, qui a été imprimé à la Première fabrique de textile imprimé de Moscou. Dans les conditions socio-économiques du socialisme, ces projets étaient révolutionnaires et constituaient une tentative de mise en œuvre concrète en masse. Dans cette étude, en utilisant diverses sources, on essaie d'analyser la manière dont les constructivistes ont pris une position de leader dans l'industrie de la mode des années 1920 et pourquoi ils l'ont perdu. En analysant diverses publications et enregistrements d'artistes, on tente de répondre aux questions suivantes : où se situent les limites de la méthode constructiviste, comment fonctionne-t-elle dans le domaine de la création vestimentaire et à quels principes adhère-t-elle. Après avoir analysé le contexte historique, cette étude conclut que le succès et l'échec de la mode constructiviste n'est que partiellement lié à l'idéologie soviétique. De nombreux facteurs ont joué un rôle dans cette situation : immobilité de la classe, état de production textile médiocre, manque de relations publiques compétentes, mais surtout, incapacité des artistes à faire abstraction de la pensée artistique.

SUMMARY SINTESI RESUMEN ZUSAMMENFASSUNG

The 1917 revolutions in Russia led to the formation of a new socio-political status quo. The new Soviet society demanded a new identity from a person and, as a result, the formation of a new social environment that needed a new aesthetics. In this niche, constructivist artists have formed a new radical ideology that is different from established aesthetic standards. From now on, such art becomes at the service of the proletariat and is gradually identified with the production process. A special place was given to experiments in the field of clothing, which were embodied as projects of Prozodezhda and Normal'-odezhda clothing. And also in the field of textiles, which was printed at the First Moscow Printed Textile Factory. In the socioeconomic conditions of socialism, these projects were revolutionary as an attempt at their practical mass implementation. In this study, using various sources, an attempt is made to analyze how constructivists took a leading position in the fashion industry of the 1920s, and also why they lost it. By analyzing various publications and recordings of artists, we try to answer the question of where are the boundaries of the constructivist method, how does it work in the field of clothing creation and what principles does it adhere to. After analyzing the historical context, this study concludes that the success and failure of the constructivist fashion is only partly related to Soviet ideology. Many factors played a role in this: class stillness, unsatisfactory state of textile production, lack of competent PR, but most importantly, the inability of artists to abstract from the artistic way of thinking.

РЕЗЮМЕ

Революции 1917 года в России привели к формированию нового социально политического статус-кво. Новое советское общество требовало от человека новой идентичности и, как следствие, формирование новой социальной среды, которая нуждалась в обновленной эстетике. В этой нише конструктивистские художники сформировали новую, отличную от установленных стандартов, радикальную идеологию. Отныне такое искусство становится на службу пролетариату и постепенно отождествляется с процессом производства. Особенное место было отведено экспериментам в области одежды, которые воплотились в качестве проектов Прозодежды и Нормаль-одежды. А также в области текстиля, который печатался на Первой Московской ситценабивной фабрике. В социально-экономических условиях социализма эти проекты были революционны в качестве попытки их практического массового воплощения. В данном исследовании с помощью различных источников делается попытка проанализировать как конструктивисты заняли ведущую позицию в модной

индустрии 1920-х годов, а также почему они ее потеряли. С помощью анализа различных публикаций и записей художников мы пытаемся ответить на вопрос где границы конструктивистского метода, как он работает в области создания одежды и каких принципов придерживается. Проанализировав исторический контекст, данное исследование приходит к выводу, что успех и провал конструктивистской моды связан с советской идеологией лишь отчасти. Множество факторов сыграло в этом роль : классовая неподвижность, неудовлетворительное состояние текстильного производства, отсутствие грамотного пиара, но самое главное неспособность художников абстрагироваться от художественного образа мысли.

MOTS CLÉS : la mode, constructivisme, prozodezhda, propagande, l'art idéologique, la société sovetique, l'art de production, tselesoobraznost'.