

Expositions

La révolution russe

Pour le meilleur et pour le pire

Geneviève Nevejan, Paris
historienne d'art et journaliste

CULTURE

Il est rare qu'une révolution historique entraîne avec elle une rupture d'ordre à la fois artistique et culturel. C'est pourtant le cas de la Révolution d'octobre 1917, dont le Kunstmuseum et le Centre Paul Klee de Berne célèbrent de concert le centenaire.

Le *Carré noir sur fond blanc* (1915) pourrait à lui seul résumer la révolution opérée par son auteur Kasimir Malevitch. Né à Kiev en 1878, le peintre avait traversé toutes les avant-gardes occidentales et en avait retenu le futurisme, le fauvisme et surtout le cubisme découvert en 1912 lors d'un voyage à Paris, où il avait probablement rencontré Pablo Picasso.

Trois ans plus tard, dans le cadre de l'exposition *0.10*, il présente à Pétersbourg, actuel Saint-Petersbourg, ses dernières créations qu'il érige en manifeste du suprématisme.¹ Dans un accrochage qui s'inspire de celui des icônes russes,

le *Carré noir* ou *Quadrangle* est désigné par son auteur comme « le beau coin orthodoxe, la nouvelle icône de l'avant-garde russe ». Il voisine avec d'autres compositions abstraites intitulées pour certaines *suprématisme*, du nom de la nouvelle doctrine par laquelle Malevitch prétendait atteindre « l'état suprême de la peinture ».

Dans *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*, rédigé au lendemain de l'exposition, il explique comment il a accompli cette révolution esthétique pour créer, « au-delà du zéro des formes, un nouveau monde sans objet ». Il y décrit sa difficile mutation, autant que la richesse de ses implications: « Lorsque, dans mon effort désespéré pour libérer l'art du poids inutile de l'objet, je me réfugiai dans la forme du *Quadrangle*, la critique soupira: « Tout ce que nous avons aimé a péri: nous sommes dans un désert... » Moi aussi, une sorte de réserve poussée jusqu'à l'angoisse m'emplit lorsqu'il s'agit de quitter le monde de la volonté et de la représentation. Mais le sentiment de satisfaction que j'éprouvais grâce à la libération de l'objet me porta toujours plus loin dans le désert où n'existe comme fait que la sensibilité... Ce n'était pas un carré vide que j'avais exposé, mais la sensibilité du monde sans objet. »

Exposé au Centre Paul Klee de Berne, *Composition suprématisme* de 1915 est composé de simples aplats de couleur rouge flottant dans un espace dépourvu de pesanteur. Dans cette peinture, les diagonales et leur fonction dynamique devaient renvoyer implicitement et abs-traitement aux débuts de l'aviation et plus largement à la notion de progrès. En 1918, Malevitch aboutit au quasi monochrome avec le *Carré blanc sur fond blanc*. « J'ai débouché dans le blanc, camarades aviateurs, entonne le peintre, voguez à ma suite dans l'abîme. » Aucun tableau n'a été plus significatif de son radicalisme et de son refus de tout signe.

Geneviève Nevejan est enseignante à l'École du Louvre. Retrouvez ses articles sur www.choisir.ch, rubrique *expositions*.

Expositions

La révolution russe

Pour le meilleur et pour le pire

Octobre 1917

La volonté de changement, l'espoir en l'avenir et la fascination exercée par la modernité expliquent l'enthousiasme de Malevitch et de nombre de ses contemporains pour la révolution bolchevique. Le nouveau régime, croyaient-ils, était la réponse à leurs aspirations. Le politique et le culturel s'accordaient dans une évolution synchronisée.

Élu député au Soviet de Moscou en 1917, Malevitch accepte des fonctions officielles au sein de l'Académie et à l'École d'art de Vitebsk. Au sein des *Ounovis*, ces ateliers créés autour de « l'affirmation du nouveau en art », il diffuse ses idées et prône le suprématisme. Il est aidé par El Lissitzky, une autre figure présentée par le Centre Paul Klee de Berne, qui enseigne à ses côtés. Né en Russie en 1890, celui-ci avait été contraint, parce que juif, de poursuivre ses études en Allemagne. À son retour au pays en 1919, il intègre l'École de Vitebsk et adhère à l'abstraction sous l'égide de Malevitch. Ce sera la figure providentielle du mouvement. Doté de talents multiples, photographe à ses heures, El Lissitzky dirige l'atelier d'imprimerie et, à ce titre, s'intéresse à la publicité, à la typographie et à l'art de l'affiche, autant de domaines qui feront de lui le pionnier du graphisme tel qu'il sera enseigné un demi-siècle plus tard.

Le réalisme soviétique

Mais la vision artistique de Lénine est de fait assez étroite et conservatrice. Le libéral Anatoli Lounatcharski, commissaire du peuple à l'éducation, plus favo-

rable à l'art moderne, tente à la fois de protéger le patrimoine ancien de la destruction et de défendre auprès de Lénine les artistes avant-gardistes. Jusqu'à la mort de ce dernier, les artistes demeurent très libres, suffisamment pour que, fait essentiel et rarissime, l'avant-garde soit pour un temps l'art officiel. Pourtant Malevitch s'oppose à la sacralisation étatique du héros de la Révolution, dont plus tard Staline instaurera le culte absolu. Avant de démissionner en 1927 de l'Institut national d'histoire de l'art à Saint-Petersbourg, l'auteur du *Quadrangle* écrit au directeur : « Les hommes qui depuis le début de la révolution se sont acharnés à renouveler leur pratique artistique, non sous l'impulsion de la crainte mais par passion, sont aujourd'hui banalis. »

Déçu par les directions politiques de Staline, El Lissitzky, pour sa part, quitte la Russie pour l'Allemagne, où il se rapproche du Bauhaus, une école d'arts appliqués, creuset des avant-gardes européennes. Son enseignement fait de lui le porte-parole du constructivisme russe. Et lorsque le Bauhaus se voit contraint de fermer sous la pression des nazis, ses idées ne meurent pas pour





Vladimir Dubossarsky et Alexander Vinogradov, *What the Motherland Starts with*, 2006

La révolution est morte. Vive la révolution !
du 13 avril au 9 juillet
2017

De Malevitch à Judd
Centre Paul Klee,
Berne
De Deïneka à Bartana
Kunstmuseum, Berne

autant : quelques-uns de ses plus brillants élèves et plusieurs enseignants s'exilent aux États-Unis, emportant avec eux les préceptes novateurs.

Un univers profondément modifié se dessine donc en Russie à partir de la mort de Lénine en 1924, et plus encore durant les décennies suivantes, lorsque Staline instaure le dogme du réalisme socialiste. Même si Malevitch en revient à la figuration, ses œuvres ne seront plus montrées jusqu'en 1962. La nouvelle esthétique s'impose et se met au service de la propagande.

C'est à cet autre versant, intitulé *De Deïneka à Bartana*, que le Kunstmuseum de Berne consacre un vaste panorama qui illustre l'engagement pour, mais aussi contre le régime en place. Alexandre Deïneka, qui naît avec le siècle, sera le chantre du totalitarisme soviétique et de ses pionniers, sans pour autant se livrer au portrait héroïque de ses grands dirigeants. Il exalte le monde du travail et de ses héros anonymes.

Véhicule d'un monde parfait

En 1972, trois ans après la mort de Deïneka, Vitaly Komar et Alexandre Melamid inventent le terme de *Sots Art*, une contraction de « art » et « socialisme ». Nés au milieu des années quarante, ils font leur miel de l'imagerie propagandiste. Ils en accentuent ironiquement la grandiloquence, l'emphase, pour mieux en dénoncer le grotesque et le mensonger.

À une génération de distance, un autre couple composé de Vladimir Dubossarsky (1964) et d'Alexandre Vinogradov (1963) s'empare à son tour de l'iconographie soviétique qu'il traite dans un style néo-pompier. Il parodie la vision édulcorée du régime soviétique, pour l'appliquer à la nouvelle idéologie de l'argent, du sexe et du glamour. *What the Motherland Starts with* (2006) regroupe tous les ingrédients d'un bonheur promis : le paysage ensoleillé, un ciel sans nuage, une jeunesse épanouie en maillot de bain qu'entourent girafes et faons. Le duo dresse le portrait décomplexé du capitalisme russe.

Avec Yaël Bartana, vidéaste israélienne née en 1970, et la Croate Katarina Zdjelar, de neuf ans sa cadette, le point de vue se mondialise. Il ne s'agit plus simplement d'un monde isolé par la guerre froide. Situées dans une problématique identitaire, l'une et l'autre réalisent des vidéos centrées sur la voix et l'intonation étrangère, signe extérieur de l'immigration. Doit-on bannir l'accent de ses origines au motif de l'intégration obligée et par crainte de la xénophobie ? Peut-on y renoncer sans nier sa propre histoire, sa culture et sa richesse ? Elles replacent ces questions de toute éternité au cœur de notre quotidien. ■

¹ Lire à ce sujet, Geneviève Nevejan. « 0.10. Le degré zéro de la peinture », in *choisir* n° 670, octobre 2015, pp. 31-33.