

ALISA
LOZHKINA

2020
L'ART UKRAINIEN
CONTEMPORAIN
ET SES RACINES
1880

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

NOUVELLES
ÉDITIONS
PLACE

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE
L'ART UKRAINIEN CONTEMPORAIN ET SES RACINES

Collection créée par Cyrille Zola-Place, **L'ART À L'ÉCRIT**, dirigée par Igor Sokologorsky, publie des écrits d'artistes dont l'écriture naît d'une pratique nécessairement confrontée à l'espace socio-culturel toujours répressifs – une écriture qui actualise leurs processus artistiques en deçà et au-delà de l'« œuvre » d'art.

TITRES PARUS

Boulatov, Kabakov, Komar, Monastirski, *L'Aventure de l'art russe non officiel*.

Du dégel à nos jours, 2016

Bruskin, Grisha, *L'Imparfait du temps passé*, 2018

Boulatov, Erik, *Espaces de liberté*, 2018

Pepperstein, *Prague Nuit rouge*, 2019

TITRES À PARAÎTRE

Monastirski, Andreï, *Intervalles*, 2020

Dmitri Prigov, *Versigrammes*, 2020

Les Nouvelles éditions Place remercient le Fonds ukrainien pour la culture et la fondation Zenko pour leur soutien à la production sans lequel ce livre n'aurait pas vu le jour; soutien coordonné par Karina Kachurovskaya.

L'opinion de l'auteur du livre n'engage pas celle du Fonds ukrainien pour la culture ni celle de la fondation Zenko.



UKRAINIAN
CULTURAL
FOUNDATION

- © Alisa Lozhkina, 2020, tous droits réservés
- © Éditions ArtHuss, 2010, pour l'édition ukrainienne
- © Nouvelles éditions Place, 2020, pour l'édition française
12 rue Pierre et Marie Curie 75005 Paris – France
nouvelleseditionsplace.com
ISBN 9782376280590

ALISA
LOZHKINA

2020
L'ART UKRAINIEN
CONTEMPORAIN
ET SES RACINES
1880

**UNE
RÉVOLUTION
PERMANENTE**

Traduit du russe par Igor Sokologorsky

**NOUVELLES
ÉDITIONS
PLACE**

Alisa Lozhkina, la femme à la caméra

Par Igor Sokologorsky

Ce livre n'a pas d'antécédent : avant sa publication conjointe à Kiev et à Paris, il n'existait aucune présentation synthétique de l'art ukrainien moderne et contemporain. Sa réalisation est l'aboutissement d'un projet commun engagé il y a deux ans par les Éditions ArtHuss et les Nouvelles éditions Place.

Cet ouvrage peut se lire de différentes manières.

On peut suivre l'ordre des pages et parcourir ainsi l'histoire de l'art ukrainien depuis le mouvement des Ambulants, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et la figure d'Illia Répine, jusqu'aux courants les plus contemporains, notamment issus de la révolution de Maïdan de 2014, en passant par l'avant-garde et le réalisme socialiste, dont Kiev fut l'un des bastions. En retraçant le fil de cette histoire, Alisa Lozhkina réalise un premier tour de force. Chaque nouveau mouvement artistique semble en effet ne s'être affirmé qu'en effaçant les traces de celui qui l'avait précédé : l'avant-garde a appelé à liquider les musées ; le pouvoir soviétique a imposé son esthétique en condamnant les œuvres avant-gardistes, voire en éliminant les artistes avant-gardistes eux-mêmes ; dans la partie occidentale du pays, notamment à Lvov, il a voulu gommer le souvenir d'un passé antérieur au rattachement de cette région à la République socialiste. Aujourd'hui encore, la politique officielle de « décommunisation » visant à faire disparaître tout ce qui porte la marque de la période soviétique entraîne la destruction des gigantesques mosaïques urbaines réalisées à Kiev dans les années 1960-1980, qui renvoient aussi à l'héritage byzantin de l'Ukraine.

On peut également aborder ce livre dans l'ordre où il a été conçu, c'est-à-dire commencer par sa seconde partie, puis l'éclairer par la lecture de la première. Il est en effet né de la volonté de faire connaître au public français l'art contemporain ukrainien. Progressivement, la tâche n'est apparue réalisable qu'à condition d'inscrire cet art dans son histoire si particulière et de remonter au moins jusqu'au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

L'iconographie très riche de ce volume en fait aussi une sorte de musée imaginaire. La réunion d'un si grand nombre de reproductions de pièces contemporaines est à elle seule une gageure. Après la chute de l'URSS, les collections publiques se sont en effet trouvées dépourvues de tout moyen. Pendant plus de vingt ans, aucune fondation privée n'a pris le relais pour sauvegarder les œuvres qui étaient créées en Ukraine, les premiers amateurs d'art s'étant d'abord tournés vers le marché international. Comme l'indiquent les références iconographiques en annexe, on doit la plupart des images du livre aux relations privilégiées de son auteur avec les artistes eux-mêmes.

Le texte d'Alisa Lozhkina peut aussi être lu comme une étude d'histoire politique et sociale. Il s'attache en effet à situer les courants artistiques dans le

contexte qui les a vus naître. On reste frappé par la succession de malheurs qui affectent l'Ukraine au long des XX^e et XXI^e siècles : beaucoup de confrontations majeures de la Première et de la Seconde Guerre mondiale se déroulèrent sur son territoire ; elle fut l'une des principales victimes des famines des années 1930 et se trouva durement touchée par les répressions stalinienne. L'indépendance, en 1991, n'inaugure pas une période de stabilité : le jeune État, dont les richesses sont accaparées par quelques oligarques, est secoué par des crises violentes à la fois internes, dont les événements sur la place Maïdan sont le paroxysme, et internationales, à l'Est du pays, avec la perte de la Crimée et la guerre dans le Donbass. Cette succession de ruptures radicales réoriente, voire brise les destins des hommes et fait que la vie de nombreux artistes se lit comme un roman à péripéties au dénouement parfois très sombre.

Cependant, si ce livre d'art est également un livre d'histoire, c'est surtout parce qu'en Ukraine, les événements politiques ont eux-mêmes une dimension esthétique. Alisa Lozhkina rappelle que la vie officielle soviétique se déroulait sur le mode d'une mise en scène cinématographique. À Maïdan, on ne distingue pas protestation civique et performance artistique. Quand à la révolution ukrainienne, elle prend le nom d'une couleur, l'orange. L'Ukraine est en vérité un haut lieu de ce que l'on appelle aujourd'hui la politique-spectacle.

Enfin, cet écrit est un livre à thèse. Il vise à prouver qu'il existe un art spécifiquement ukrainien. La démarche d'Alisa Lozhkina n'est cependant pas dogmatique, et elle présente elle-même les objections que l'on pourrait lui opposer. D'abord, l'extraordinaire diversité régionale du pays, qui nécessite que soient traitées à part des villes comme Odessa, avec ses artistes conceptualistes de première force, ou Kharkov, avec son école de photographie, ou bien que soit consacrée une section spéciale à la Transcarpatie, qui a produit des œuvres si singulières. Ensuite, certains artistes, en particulier à l'époque de l'avant-garde, même s'ils sont d'origine ukrainienne, se veulent d'abord cosmopolites. Enfin, paradoxalement, l'Ukraine acquiert son indépendance à l'ère de la globalisation, lorsque ses artistes se dispersent dans le monde et ne restent en lien avec leur patrie que par des réseaux virtuels.

Ainsi, c'est un mélange de lucidité et d'engagement qui caractérise le propos d'Alisa Lozhkina. Si ce livre est écrit avec passion, il n'est pourtant pas une « défense et illustration » de l'Ukraine, mais une vision d'une acuité extrême, parfois douloureuse, qui ne ménage ni sa société et son jeu politique, ni son art – ce qui en dit long sur la liberté d'esprit qui règne aujourd'hui à Kiev.

L'engagement joint à un regard sans concession – souvent photographique – sur la réalité actuelle comme sur le passé de l'Ukraine est aussi une constante dans les productions de ses artistes et sans doute leur principale force. C'est pourquoi ce texte ne présente pas seulement l'intérêt de nous informer sur l'art de ce pays, mais aussi de mettre en question des distinctions qui ont souvent pris chez

nous des formes presque exclusives, où l'artiste crée, l'historien d'art s'attache aux courants artistiques, l'historien aux événements politiques, le philosophe interprète et l'homme politique agit. En Ukraine, l'artiste est aussi un historien, il intervient pour sauvegarder des œuvres du passé, dirige parfois lui-même un musée, et ce, tout en se situant au cœur des événements qui agitent la société, événements qu'il ne cherche pas seulement à comprendre ou à illustrer, mais aussi à provoquer.

Note de l'éditeur :

Les noms ukrainiens sont transcrits phonétiquement. Lorsqu'une consonne finale ne fusionne pas avec la voyelle qui précède, nous l'indiquons par une apostrophe (*Ivan'* se prononce « Ivane »).

Dans la mesure où il n'y a pas de transcription de l'ukrainien internationalement admise, pour celle des noms propres (personnes et lieux), nous avons adopté les choix de l'auteur, tout en respectant les usages de notre langue pour les noms bien connus (nous avons par exemple écrit « Kiev » pour « Kyiv »).

Les reproductions des œuvres sont accompagnées d'une légende réduite (prénom et nom de l'artiste, titre, date et taille); en fin d'ouvrage, une annexe iconographique (pp. 368-375) les complète avec des détails sur les techniques utilisées et, le cas échéant, le contexte de production et le lieu de conservation.

Pour visualiser l'étendue de ce pays plus grand que la France, une carte de l'Ukraine, avec la transcription officielle des noms de ses principales villes, son découpage administratif, établie sur la base d'une carte aimablement mise à notre disposition par l'ambassade d'Ukraine en France, et comprenant en outre ses régions historiques, est reproduite en fin d'ouvrage (pp. 376-377).

Alisa Lozkhina, la femme à la caméra	
Par Igor Sokologorsky	7
En guise d'introduction	12

DES ORIGINES JUSQU'À LA CHUTE DE L'URSS

LE DÉBUT DU MODERNISME

DEPUIS LES ANNÉES 1880 JUSQU'EN 1917

La transformation du langage artistique et la recherche d'un style national	21
Art nouveau, Sécession, impressionnisme	25
Les débuts de l'avant-garde. Le cubo-futurisme	35
Le quaero-futurisme	43
Les salons d'Izdebski et les indépendants d'Odessa	48

LA RÉVOLUTION UKRAINIENNE ET LA RENAISSANCE ROUGE

1917-DÉBUT DES ANNÉES 1930

La révolution ukrainienne et la création de l'Académie des beaux-arts	55
<i>Kultur-Liga</i>	59
L'art et la propagande révolutionnaire. Les fenêtres UkROSTA et le SudLEF	65
Le climat artistique des années 1920	70
La guerre des associations	79
Alexandr Bogomazov. Du cubo-futurisme au spectralisme	83
Vassili Ermilov et la revue constructiviste de Kharkov <i>L'avant-garde</i>	87
Les pan-futuristes, Mikhaïl Semenko et la revue <i>Nouvelle génération</i>	91
Mikhaïl Boïtchouk et son cercle. Le début des répressions	96

LE STALINISME ET LE CULTE DE LA PERSONNALITÉ

DÉBUT DES ANNÉES 1930-1953

La naissance du réalisme socialiste	105
Comment se maintenir sur une couche de glace très fine ?	
Fin des années 1930	109
La Seconde Guerre mondiale. La brûlure de la réalité	116
Le « grand style » stalinien et le virage vers le <i>Biedermeier</i> dans l'après-guerre	123
L'alternative de l'art populaire	132

UNE MOSAÏQUE MULTICULTURELLE

L'UKRAINE OCCIDENTALE AVANT ET APRÈS SON ENTRÉE DANS L'URSS

L'école de peinture de Transcarpatie	143
Des héros de la culture aux marges des empires, des époques et des genres	145
Les noms oubliés du Lvov de l'entre-deux-guerres	148

L'« AUTRE » ART ET LES DERNIÈRES ANNÉES DE L'URSS

1953-FIN DES ANNÉES 1980

Le début du Dégel. Le style rude	159
Les années 1960. La dissidence en politique, le néo-modernisme dans l'art	163
Le cercle des amis. La néo-avant-garde de Kiev	172
Les mosaïques, l'architecture et les monuments du modernisme tardif	179

Les artistes de la gare de Kiev. L'hyperréalisme et la dernière génération de la période soviétique	183
L'école de photographie de Kharkhov	188
Odessa. Du non-conformisme au conceptualisme	199

L'ART DE L'UKRAINE INDÉPENDANTE

LA NOUVELLE VAGUE SUR LES RUINES DE L'UTOPIE

FIN DES ANNÉES 1980-2004

La renaissance autorisée. La trans-avant-garde et la naissance de la Nouvelle vague	224
La Facette libre du post-éclectisme national	229
<i>Sex, drugs</i> et art contemporain. Les squats	231
L'alternative artistique de Lvov	240
La performance politique	252
La Peinture en réserve. Le vecteur abstrait	257
La dynamique odessite	260
La photographie des années 1990. Une nouvelle conscience sociale	266

LA GÉNÉRATION ORANGE

2004-2013

Galleries, projets médiatiques, instabilité politique	285
Le postmodernisme déchaîné et le schizo-baroque rampant	288
L'éros politique. Le style orange	292
L'art de la réaction rapide. L'Espace Révolutionnaire Expérimental	297
Le Groupe R.E.P. Projets de la maturité	300
Le redémarrage de l'école de Kharkov. SOSka	305
L'épreuve du glamour et le style figuratif de l'époque post-media	309
La poésie de l'employé de bureau et l'art brut à la mode de Kherson	314
Hipsters, réseaux sociaux et flux de photographies	316
Les institutions et leur critique	325

ENTRE GUERRE ET RAVE PARTY. LA RÉVOLUTION

DE 2013 ET APRÈS

L'art sur les barricades	333
Après le traumatisme	340
<i>Greater Ukraine</i> . Les nomades qui gardent leur patrie dans leur smartphone	346
La revanche des femmes	350
Poétique provinciale et nouveau <i>night-clubbing</i>	352
En avant vers le passé. Le temps de la réflexion rétrospective	359
En guise de conclusion	361

Notes	364
--------------	-----

Crédits photographiques	368
--------------------------------	-----

Carte	376
--------------	-----

De la nécessité d'un matérialisme poétique	378
Par Cyrille Zola-Place	

En guise d'introduction

Durant les quelque trente années qui ont suivi la chute de l'URSS et pendant lesquelles l'Ukraine est devenue un État indépendant, le pays s'est heurté au phénomène du capitalisme oligarchique et a subi une augmentation jamais vue de la corruption. Il a connu trois vagues de contestation de masse, deux révolutions, une guerre hybride à l'ouest du pays, l'annexion de la Crimée, une « décommunisation » aussi névrotique que tardive, et sa vie politique est devenue une sorte de carnaval : à un certain nombre d'actions d'éclat ont succédé de longues périodes durant lesquelles la politique-spectacle a régné en maître. Ces turbulences sociales permanentes sont pratiquement entrées dans les mœurs et ont déjà formé plusieurs générations d'artistes ukrainiens, dont la vision du monde est indissociable de ces changements radicaux.

Pour un œil étranger, l'Ukraine contemporaine semble parfois être une réplique en miniature de la Russie. En fait, sa situation est radicalement différente, tant du point de vue culturel et historique que politique. D'un côté, l'Ukraine n'est pas suffisamment exotique pour que sa spécificité éveille la curiosité, de l'autre, elle n'est pas une partie totalement prenante des processus européens. Ce vaste pays, avec sa tradition culturelle si riche, sa vie artistique si intense, son expérience historique spécifique, reste jusqu'à aujourd'hui dans un angle mort de la carte de l'Europe.

En 1850, Karl Marx parlait de la révolution permanente et soulignait que le but ultime de tous les processus révolutionnaires était l'avènement d'une société sans classes et la transformation radicale des représentations comme des rapports entre les hommes. Au XX^e siècle, Léon Trotski développa cette idée à sa manière¹. Une chanson soviétique bien connue disait : « La révolution a un début, mais elle n'a pas de fin ! » Concernant l'Ukraine contemporaine, la révolution permanente est une métaphore pertinente de l'atmosphère régnant dans un pays confronté, depuis trois décennies, à des hauts et des bas sans précédents, où les manifestations très étendues de mécontentement se succèdent sans fin, et où, en arrière-fond, continue de planer le spectre tragique de 1917. L'histoire ukrainienne contemporaine commença là où prit fin la fantaisie de l'intellectuel occidental rêvant de la révolution. La réalité de cette histoire se distingue évidemment dramatiquement de la théorie. Les bouleversements qui, une fois commencés, ne s'arrêtent plus, la recherche douloureuse d'une identité au sein du théâtre d'ombres d'un passé complexe, une existence qui se déroule sur les ruines de la plus grande utopie du XX^e siècle – laquelle reste malgré tout encore vivante, en dépit d'un très grand nombre de traumatismes –, la ferme croyance que la société peut et doit être transformée, tout cela donne une énergie unique à l'art ukrainien, et, plus généralement, au climat d'ensemble de ce pays.

Concernant la « révolution permanente » qui se déroule en Ukraine, on observe ces dernières années un déplacement intéressant. Après la Péroïïka et la chute de l'URSS, s'était répandue dans les anciennes républiques soviétiques l'idée selon laquelle tous ces pays parviendraient un jour – dans un futur certes indéterminé – à surmonter leur passé totalitaire et « grandiraient » pour atteindre le niveau des démocraties occidentales. Paradoxalement, c'est l'inverse qui se produisit. Ces dernières années, toute personne familière avec les réalités de l'Ukraine contemporaine ne peut pas ne pas éprouver une impression de déjà-vu au regard des événements qui affectent les pays occidentaux et engendrent de nouvelles pratiques politiques et sociales depuis longtemps entrées dans les mœurs ukrainiennes : des oligarques occupant le pouvoir et exhibant des épouses-trophées, des guerres hybrides et des révolutions de couleur, la perte des repères habituels, le désarroi et le relativisme, etc. Après les élections américaines de 2016, le monde entier annonça l'avènement d'une époque de post-vérité et dénonça les attaques qui subvertissaient l'information sur internet. Or l'Ukraine avait été l'une des premières cibles de campagnes de désinformation de masse sur les réseaux sociaux, et ce dès l'époque de Maïdan, dans les années 2013-2014.

Les changements d'ordre global, qui se produisent aujourd'hui en conséquence de l'avènement d'un capitalisme digital, rendent le futur totalement incertain et invitent à une révision fondamentale des modèles de société qui ont prévalu jusqu'à présent. Depuis la chute de l'URSS, l'Ukraine a appris à vivre dans un monde où les systèmes de valeurs précédemment admis n'ont plus cours. De plus, elle a réussi à éviter un retour vers l'autoritarisme. En un certain sens, la société ukrainienne, au cours des dernières décennies, est parvenue à surmonter les défis du monde contemporain auxquels les autres États ne se trouvent confrontés qu'aujourd'hui. Ainsi, si vous croyez toujours que l'Ukraine et l'expérience douloureuse qu'elle a vécue représentent une réalité lointaine et sans intérêt pour l'actualité, vous devez certainement y réfléchir à deux fois. Et l'art ouvre sans doute le chemin le plus court pour vous permettre de comprendre le sens de cette expérience.

Quelle est donc la place de l'art contemporain dans un système presque entièrement déterminé par l'éros politique ? Quel peut être le sens d'un art politique dans un contexte où le mot même de politique est devenu synonyme de corruption et d'arbitraire, mais où, en même temps, sur la plus grande place du pays, on élève avec une belle régularité des barricades dont le conceptualisme désordonné pourrait faire pâlir d'envie les artistes les plus renommés ?



**DES ORIGINES
JUSQU'À LA CHUTE
DE L'URSS**

Le 24 août 1991, l'Ukraine devient un État indépendant. Cependant, c'est tout au long du XX^e siècle qu'elle fraye son chemin vers l'autonomie, subissant la majeure partie des traumatismes qui affectent cette période. À l'aube de ce siècle, l'Ukraine était une colonie, partagée entre deux grandes puissances, et elle se trouva très vite à l'épicentre des principaux cataclysmes de ce temps : elle fut touchée de plein fouet, successivement, par la chute des empires russe et austro-hongrois, la Première Guerre mondiale, la révolution de 1917, la guerre civile, la famine des années 1932-1933, l'industrialisation stalinienne et la Grande Terreur des années 1937-1938, la Seconde Guerre mondiale, le génocide juif. Tous ces événements firent des dizaines de millions de victimes et brisèrent encore plus de destins – des blessures qui, aujourd'hui encore, ne sont pas guéries.

Après la révolution de 1917, l'Ukraine, temporairement, fut politiquement indépendante : la République populaire ukrainienne se dota d'un gouvernement et d'une constitution. Mais, très vite, survint un coup d'État et l'hetman Skoropadski prit le pouvoir, avant d'être rapidement écarté par le directoire de la République populaire. Sur le territoire du pays se déroula alors une lutte sanglante entre les bolcheviks et les gardes blancs. Le pouvoir passa de mains en mains avant de tomber finalement dans celles des communistes. La République populaire ukrainienne se trouva pratiquement occupée par l'Armée rouge en 1920 pour cesser officiellement d'exister en 1921. À cette époque, c'est-à-dire durant les années 1918-1921, le pays se trouvait au centre d'un puissant mouvement anarchiste dirigé par Nestor Makhno.

Après la victoire définitive des bolcheviks, les nationaux-communistes exercèrent une influence déterminante au sein de la République soviétique d'Ukraine : ils étaient animés par des idéaux qui mêlaient le communisme et une orientation nationale. Le pays connut alors un très bref mais très intense développement de sa vie culturelle. Si celui-ci se trouva tragiquement interrompu par les répressions staliniennes de l'année 1937, nous ne devons pas oublier, lorsque nous parlons aujourd'hui de l'art de la fin des années 1910 et des années 1920 en Ukraine, qu'il s'est épanoui dans un contexte d'amour romantique envers l'utopie et qu'il est impossible de séparer l'histoire de l'avant-garde ukrainienne des conceptions politiques de la majorité de ses représentants.

L'art non officiel qui se développa plus tard dans l'Ukraine soviétique se caractérise par de fortes particularités régionales. Les métropoles du pays virent en effet apparaître des écoles et des traditions spécifiques dont chacune influença à sa manière la formation d'un art nouveau, celui de l'Ukraine indépendante. Pour tout ce qui concerne cette période, il faut également avoir à l'esprit que l'Ukraine de l'Ouest fut la dernière région à intégrer le pays et qu'y perdurèrent un certain nombre de particularités historiques et culturelles.

La République d'Ukraine jouissait d'un statut particulier dans le cadre de l'URSS : c'était la deuxième république la plus puissante du pays. Ses ressortissants occupaient une place si importante au sein de son élite que l'on disait, à

la fin de l'ère soviétique, que c'était eux qui dirigeaient l'État. Il n'en demeure pas moins que l'Ukraine subissait une constante et très forte pression de la part du pouvoir central. Celui-ci, tout en soutenant pour la forme la culture folklorique ukrainienne, réprimait en vérité impitoyablement toute manifestation d'une quelconque liberté de pensée au sein de la République, dans la crainte de ce qu'il appelait « le nationalisme bourgeois ». Aussi les acteurs de la culture ukrainiens vivaient-ils dans un état de peur et d'inhibition qui n'avait pas d'égal dans les autres régions ou dans la capitale de l'Union soviétique. Cette situation est clairement illustrée par ce proverbe bien connu des dernières années de l'URSS : « Quand à Moscou on coupe les ongles, à Kiev, on coupe les doigts. » Et malgré tout, cela n'empêcha pas la formation d'une tradition figurative autonome ainsi que d'une très riche école d'art non officiel. On sait aujourd'hui très peu de choses de cette école à l'étranger. Même en Ukraine, dont l'indépendance n'a été acquise qu'assez récemment, le processus d'interprétation de l'histoire récente de l'art du pays ne fait que commencer.

LE DÉBUT DU MODERNISME

DEPUIS LES ANNÉES 1880
JUSQU'EN 1917



Nikolai Pimonenko, *La fleuriste de Kiev*, 1908, 87 x 62 cm

НИКОЛАЙ ПИМОНЕНКО

La transformation du langage artistique et la recherche d'un style national

Au début du XX^e siècle, l'art ukrainien se trouvait à la croisée des chemins. La crise de l'académisme, l'incapacité d'une tradition réaliste figée à répondre aux défis liés à la découverte de la photographie, les nouvelles exigences d'une société qui s'était massifiée sous l'effet du capitalisme, tout ceci avait conduit, dans le monde entier, au vif développement du modernisme. L'année 1917 approchait: le sentiment régnait qu'une catastrophe sociale s'annonçait, qui serait accompagnée de profondes transformations. Mais dans les ateliers des artistes, une révolution était déjà à l'œuvre. C'est en l'espace d'une quinzaine d'années seulement que se produisit une métamorphose profonde, qui conduisit à abandonner le romantisme colonial, le réalisme ethnographique d'un Nikolaiï Pimonenko et les timides expérimentations impressionnistes pour aboutir, après une brève période de grand intérêt pour l'Art nouveau, à la formation d'une avant-garde cosmopolite, promouvant l'utopie et l'art sans objet.

Au tournant du siècle, l'art prend une dimension radicalement nouvelle: il quitte son contexte local pour intégrer l'espace européen, il se coule dans un mouvement international qui selon les régions du monde prend des noms différents*. Cette nouvelle orientation caractérise l'ensemble de l'espace allant de Saint-Petersbourg, Moscou et Helsinki, en passant par Vienne, Varsovie, Cracovie, jusqu'à Paris, Barcelone et Munich. Elle guide ainsi les processus artistiques qui se développent simultanément dans les deux parties de l'Ukraine, celle contrôlée

* Les courants modernistes dans l'art naissent dès la seconde moitié du XIX^e siècle avec l'apparition de l'impressionnisme, puis du postimpressionnisme, du symbolisme, du fauvisme, etc. L'impressionnisme ainsi que les courants en rapport avec lui s'attachent principalement à reconsidérer la manière dont l'artiste voit: on commence à mettre en œuvre des jeux optiques, on se lance dans la recherche de nouvelles théories sur l'art. L'une des premières tentatives de ce genre est le mouvement qui se fixe pour but d'élargir le diapason des procédés artistiques au prix d'un retour à la simplicité et au caractère organique des arts de l'Antiquité et de ceux de cultures extra-européennes, ainsi qu'une réhabilitation du principe décoratif. Cette orientation s'appelle Art nouveau et Fin de siècle en France, Sécession en Autriche-Hongrie, *Jugendstil* en Allemagne, *Libreti* en Italie, *Modernismo* en Espagne. Dans les territoires sous contrôle de l'Empire russe, le terme généralement admis pour désigner ce courant est *Modern*.





Ilya Répine, *Les cosaques zaporogues écrivent une lettre au sultan turc*, 1889-1896, 170 x 267 cm

par l'Empire russe et celle dominée par l'Autriche-Hongrie. En Ukraine, un tel processus de synchronisation avec le mouvement artistique international ne se reproduira plus qu'à la fin du XX^e siècle, à la Pérestroïka.

Le modernisme pénètre l'art ukrainien progressivement. Ce changement coïncide avec la recherche de nouvelles dynamiques politiques et avec l'éveil d'une conscience nationale. À la fin du XIX^e siècle, malgré la division de l'Ukraine entre deux empires, la curiosité pour l'histoire du pays s'accroît. Les principes qui conduiront à comprendre l'Ukraine comme une zone autonome du point de vue culturel et historique se mettent en place. Dans un tel contexte, tout ce qui relève du folklore acquiert une importance de premier plan. À la différence de ce qui se produira aux époques suivantes, il ne s'agit pas encore d'une coquille vide, et le folklore joue un rôle significatif dans la formation de l'identité d'une nouvelle intelligentsia ukrainienne. Au début du XX^e siècle, le langage de l'art connaîtra certes des transformations profondes, mais cet intérêt pour la recherche d'un style national se manifesterà toujours, et ce, chez des artistes aux conceptions et aux orientations les plus diverses.

Sur cette zone du territoire de l'Ukraine qui, à la fin du XIX^e siècle, fait partie de l'Empire russe, le mouvement des Ambulants joue un rôle non négligeable. Porté par une orientation de gauche radicale qui prévaut au sein des couches éduquées de la société et, en particulier, par l'intérêt général pour l'organisation *Narodniki*, qui prône un socialisme agraire, l'art s'efforce de sortir de la crise de l'académisme en rejetant l'élitisme, en mettant l'accent sur tout ce qui se rapporte à l'éducation du peuple et possède une dimension sociale affirmée. C'est ainsi qu'apparaît la Société des expositions artistiques ambulantes qui connaît son pic d'activité durant les années 1870-1880. La peinture des Ambulants est un phénomène paradoxal : il s'agit d'une curieuse tentative d'adapter un langage artistique traditionnel aux préoccupations sociales du siècle révolutionnaire qui s'annonce. Cependant, très rapidement, les ressources du compromis entre des formes anciennes et un contenu nouveau s'épuisent, et le mouvement des Ambulants s'essouffle.

Iliia Répine est une figure clé pour comprendre le développement ultérieur de l'art ukrainien. Membre actif de la Société des expositions artistiques ambulantes, il entretient des rapports contradictoires avec le modernisme ; cependant il intègre de nombreux éléments du nouveau langage de l'art. Né à Tchougouev, dans la région de Kharkov, il fait ses études à Saint-Pétersbourg et devient rapidement un peintre très connu. Tout en restant un brillant représentant de l'establishment artistique de l'Empire, il conserve toute sa vie durant un intérêt pour sa patrie et son histoire : il fréquente des acteurs de sa culture et consacre une série d'œuvres à des sujets concernant l'Ukraine. La plus célèbre d'entre elles est *Les cosaques zaporogues écrivant une lettre au sultan turc* (1889-1896). Ce grand tableau historique, influencé par l'artiste et historien Dmitri Iavornitski, tire profit des résultats d'une expédition scientifique à laquelle a participé Répine, en

1880, et dont le but était d'étudier l'ancien territoire occupé par les Zaporogues*. Concernant l'itinéraire de cette expédition, Répine a consulté un autre savant de premier plan, spécialiste d'histoire ukrainienne, Nikolaï Kostomarov. Ce tableau devient l'une des œuvres iconiques de la thématique nationale : il joue un rôle dans la formation d'une peinture de genre consacrée à l'histoire ukrainienne ainsi que dans le développement, au sein de la culture populaire, de l'image des cosaques zaporogues. Il trouvera même des échos dans l'esthétique de la protestation au sein de l'Ukraine contemporaine indépendante. Au XX^e siècle, Répine n'inspire pas seulement des réalistes socialistes éminents, mais encore les chefs de file du cercle non officiel des intellectuels kiéviens des années 1960-1970 : Valeri Lamakh lui consacre la partie conclusive du *Livre des schémas*².

Un autre peintre réaliste de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle favorise considérablement l'apparition d'une école ukrainienne, l'Ambulant Nikolaï Pimonenko. Par ses références répétées à la vie quotidienne du peuple, par sa grande précision ethnographique, par son sentimentalisme, par sa palette aux couleurs vives, l'œuvre de Pimonenko est à la source de la représentation sentimentale du village ukrainien, reflétant parfaitement les stéréotypes de l'époque dans l'Empire russe concernant la « Petite Russie ». Le destin du tableau *Ne plaisante pas* (1895), où une mère en furie se dirige vers un couple d'amoureux qui s'enlacent sans cérémonie sur le fond d'un paysage pastoral ukrainien, mérite d'être rappelé. Cette œuvre ironique, comme prise sur le vif et empruntée à la vie paysanne, retournera, à l'époque de la reproductibilité technique, à la culture populaire pour y devenir une scène culte : elle se trouvera en effet diffusée à plusieurs milliers d'exemplaires et, toute référence à son auteur ayant disparu, donnera vie à l'un des sujets les plus connus de la peinture populaire ukrainienne du XX^e siècle. Quant à Nikolaï Pimonenko, ses travaux tardifs évolueront vers l'impressionnisme comme en témoigne *La fleuriste de Kiev* (1908).

Art nouveau, Sécession, impressionnisme

En vérité, c'est seulement lorsqu'il intègre des éléments d'Art nouveau que des transformations profondes commencent à se faire jour au sein de l'art ukrainien. Dès la fin des années 1880, celui qui deviendra le principal représentant de l'Art nouveau et du symbolisme russe, Mikhaïl Vroubel, travaille à Kiev : il réalise les peintures murales et les icônes de l'église Saint-Cyrille ; il dessine également les fresques de la cathédrale Saint-Vladimir et commence à élaborer une figure qui

* Les souvenirs de cette expédition, à laquelle Répine prend part en compagnie de Valentin' Serov, alors âgé de quinze ans, témoignent de l'intérêt du peintre pour l'histoire de l'Ukraine : « J'avais emporté avec moi deux livres magnifiques que nous aimions beaucoup, ceux d'Antonovitch et de Dragomanov, *l'Histoire des cosaques dans les chansons et les épopées du sud de la Russie*. Nous étions plongés dans l'épos de l'Ukraine, et Serov, qui avait étudié dans un lycée de Kiev pendant deux-trois ans, maîtrisait déjà parfaitement le principe de la langue ukrainienne. » (Iliia Répine, *Далекое близкое*, Moscou, *Азбука*, 2010, p. 152)



Petr Kholodny, *Le conte de la jeune fille et du paon*, 1916, 85 x 144 cm

sera programmatique pour toute son œuvre, celle du « démon ». Les travaux de la période kiévienne de Vroubel, tout comme ceux qu'il réalisera après avoir atteint une plus grande maturité, exercent une influence majeure sur le développement de l'Art nouveau en Ukraine. Le Polonais Wilhelm Kotarbinski, autre représentant de ce nouveau style, vit et travaille à Kiev depuis les années 1880 jusqu'à sa mort, en 1921. Il prend part, sous la direction de Viktor Vasnetsov, à la décoration de la cathédrale Saint-Vladimir.

La réalisation du décor intérieur de la cathédrale Saint-Vladimir est un jalon important du développement de la vie artistique à Kiev dans la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est un professeur renommé de Saint-Pétersbourg, l'historien d'art et archéologue Adrian Prakhov, qui dirige le chantier et invite à Kiev les artistes de premier plan que sont à cette époque Viktor Vasnetsov, Mikhaïl Nesterov, Pavel et Alexandr Svedomski, et aussi Mikhaïl Vroubel et Wilhelm Kotarbinski.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, Kiev connaît un développement accéléré : la ville provinciale devient une mégapole aux grandes ambitions culturelles. Cette évolution n'est évidemment pas sans rapport avec l'expansion du capitalisme et la croissance rapide de l'industrie sur le territoire ukrainien. La famille des Terechtchenko, magnats du sucre et grands propriétaires terriens, soutient les arts pendant plusieurs décennies. Le père Ivan' et le fils Mikhaïl font partie des principaux collectionneurs et philanthropes de l'Empire russe. Après la révolution de 1917, leur collection, nationalisée, constituera le noyau de la galerie de Peinture de Kiev, installée dans l'ancienne demeure familiale. Non loin de là se trouve un autre hôtel particulier transformé en musée, l'ancienne maison des grands mécènes kiévins, Varvara et Bogdan' Khanenko, où l'on peut contempler leur riche collection d'art international.

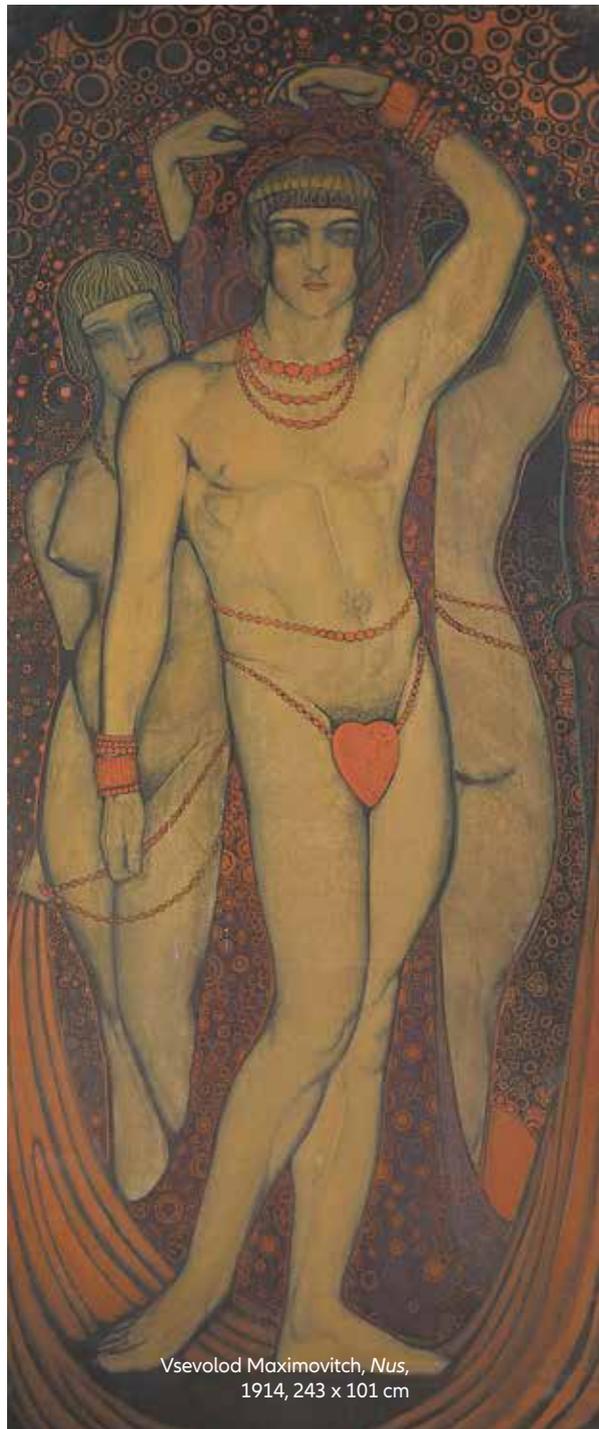


Mikhaïl Sapojnikov, *L'empereur des ténèbres*, n° 4, variante n° 2, série I: *Les spectres*,
1906-1916, 125 × 105 cm

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

Les artistes de l'Art nouveau ukrainien offrent une extrême variété de caractères et de destins. Au début du XX^e siècle, sous l'influence de Vroubel, du symbolisme, des peintures de l'Autrichien Gustav Klimt et de l'Anglais Aubrey Beardsley, se forme Vsevolod Maximovitch, né à Poltava. Mais sa carrière est très brève: il se suicide à 20 ans. En quelques années seulement – de 1912 à 1914 – Maximovitch a le temps de réaliser une quantité impressionnante de toiles à programme, de devenir l'ami, à Moscou, du poète Velimir Khlebnikov, du peintre Mikhaïl Larionov, de l'écrivain et éditeur Vassili Kamenski, et d'autres futuristes; il tourne dans le film d'avant-garde, aujourd'hui perdu, *Drame dans un cabaret futuriste* (1914); enfin, il développe une nouvelle interprétation de l'esthétique de la Sécession viennoise, inspirée du culte du corps. Scènes décoratives représentant des banquets somptueux, références à des sujets antiques, corps athlétiques, décadence et érotisme, tout ceci se mêle dans les toiles de Maximovitch pour réaliser un composé absolument original, qui témoigne du talent peu commun du jeune artiste.

Son goût pour l'athlétisme et l'Art nouveau, le jeune Vsevolod Maximovitch l'emprunte à son professeur, lui-même né à Poltava, Ivan' Miassoedov. Ce fils du célèbre peintre du mouvement des Ambulants a été formé dans les meilleures écoles de Moscou et de Saint-Pétersbourg. Après la mort de son père, avec lequel il entretenait des rapports extrêmement difficiles, le jeune Miassoedov s'installe, en 1911, dans la propriété familiale, située dans la région



Vsevolod Maximovitch, *Nus*,
1914, 243 x 101 cm

de Poltava. Le décadent de la capitale, développant des conceptions choquantes pour l'homme de la rue, devient rapidement le centre de la bohème locale ; il introduit ici la mode de l'Antiquité qui règne au début du siècle à l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg ; son intérêt se porte sur l'Art nouveau ainsi que sur une forme artistique naissante, la photographie. L'extravagant Miassoedov pratique avec passion les sports athlétiques et y obtient des résultats tout à fait remarquables, participant à des compétitions et à des représentations de cirque. Une autre de ses passions est le nudisme. Il promeut activement ses idées au sein d'un cercle artistique et philosophique qu'il crée à Poltava, le Jardin des dieux, groupe dont fait notamment partie Vsevolod Maximovitch.

La vie d'Ivan' Miassoedov est remplie d'incroyables renversements de situation. En 1912, il se marie avec une danseuse de cirque italienne qui l'accompagne dans son domaine de Poltava. Ensemble, ils parcourent les villages ukrainiens, étudiant les danses locales et achetant d'anciens costumes traditionnels. Après la révolution, Miassoedov s'installe en Allemagne, où il trouve à employer de manière tout à fait originale son talent artistique : il réalise des faux billets que sa femme met en circulation. Il finit par être emprisonné. Après avoir été libéré grâce à de faux passeports, il part avec sa famille pour le Lichtenstein, où il est de nouveau arrêté pour avoir falsifié des documents officiels. Ivan' Miassoedov meurt dans la lointaine Buenos Aires, en 1953. Mais, à Poltava, des légendes concernant cet artiste extravagant continueront à courir jusqu'à la fin du XX^e siècle ; on racontera notamment, dans les années 1960, que lors de réparations réalisées dans sa maison, fut découvert tout le matériel nécessaire à la fonte de fausses pièces de monnaie.



La Sécession viennoise est l'une des principales sources d'inspiration des artistes ukrainiens du début du XX^e siècle. Le principal représentant de l'Art nouveau ukrainien est Mikhaïl Jouk, à la fois artiste, poète et dramaturge. L'intérêt de Jouk pour la Sécession viennoise trouve son origine dans son passage à l'Académie des beaux-arts de Cracovie, où il étudie auprès d'un artiste moderniste renommé, le Polonais Stanislav Wyspianski. Le nom de Mikhaïl Jouk est indissolublement lié à Odessa, il y passe de nombreuses années et exerce notamment les fonctions de directeur adjoint de l'Institut des beaux-arts. Avant la révolution de 1917, dans le séminaire de Tchernigov, Mikhaïl Jouk donne des cours de dessin au célèbre poète ukrainien de la première moitié du XX^e siècle, Pavel Tytchina. La proximité intellectuelle de ces deux figures de talent forge leur amitié. Tytchina est le héros principal du grand dessin à programme de Mikhaïl Jouk, *Le blanc et le noir*. Le jeune poète moderniste – dont les vers de cette époque ne trahissent en rien le futur classique de la littérature soviétique qu'il deviendra,



Mikhaïl Jouk, *Le blanc et le noir*, 1912-1914, 207 x 310 cm

chantre de la collectivisation et de l'industrialisation stalinienne – y est représenté sous la forme d'un ange noir. Cette œuvre réunit un certain nombre d'éléments caractéristiques de Jouk : des motifs végétaux, une sensibilité poétique symboliste et un très riche moment décoratif, à l'instar de la Sécession. L'ange noir joue de la flûte, une jeune fille aux ailes blanches l'écoute, figée dans le recueillement, à moins que ce ne soit dans une indécise timidité ; mais peut-être a-t-elle tout simplement l'intuition de la transformation radicale qui s'annonce, celle du poète Tytchina et du triste destin de la terre d'Ukraine, dont la merveilleuse beauté s'étend derrière les ailes des principaux personnages du tableau³.

Parmi les autres modernistes œuvrant en Ukraine dans le premier tiers du XX^e siècle, il convient de mentionner Mikhaïl Sapojnikov. La plus grande partie de ses travaux est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-arts de Dniepropetrovsk. Toute la période de maturité de ce peintre est liée à cette ville. Il reste certainement l'artiste symboliste ukrainien le plus accompli.

Parmi ceux qui, dans la première moitié du XX^e siècle, se lancent à la recherche d'un style artistique national, se détache la figure de Fedor Kritchevski. Ce dernier fait ses études à Moscou dans la même classe qu'Ivan' Miassoedov et devient membre de son Jardin des dieux. Si ses œuvres les plus importantes sont réalisées après la révolution, il est, dès les années 1910, un maître incontestable. Son style est caractérisé par sa dimension monumentale et décorative, sa hardiesse et son assurance ainsi que son amour pour les motifs nationaux. En tant que lauréat de l'établissement d'enseignement supérieur près l'Académie



Fedor Kritchevski, *La mariée*, 1910, 215 x 295 cm

impériale des beaux-arts de Saint-Petersbourg et auteur de *La mariée* (1910), un tableau présenté au concours et qui fait beaucoup de bruit, il obtient une bourse lui permettant un séjour en Europe. Ce voyage, au cours duquel Kritchevski visite Vienne et découvre l'œuvre de Gustav Klimt, transforme radicalement le langage pictural de l'artiste. Durant de nombreuses années, et même sous le régime soviétique, il continue à employer des éléments renvoyant clairement à la Sécession et devient ainsi en quelque sorte le Klimt tardif de l'art ukrainien.

Le frère aîné de Fedor Kritchevski joue lui aussi un rôle significatif dans le développement du modernisme en Ukraine; Vassili Kritchevski est à la fois peintre impressionniste, architecte, réalisateur et dessinateur. On lui doit le blason⁴ de la République populaire ukrainienne, un trident conçu en référence à l'emblème de Vladimir le Grand, prince de la Russie kiévienne; il conçoit également le bâtiment de l'assemblée territoriale de la province de Poltava. Réalisée dans le style de l'Art nouveau ukrainien, cette construction mêle des motifs européens avec l'héritage national, intégrant en particulier des aspects de la tradition baroque du pays.

Alexandr Mourachko est certainement le meilleur peintre du début du XX^e siècle en Ukraine. Né à Kiev, lauréat de l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg, élève d'Iliia Répine, membre de la Sécession munichoise, ayant visité Paris et grand connaisseur de l'impressionnisme, Mourachko développe un style propre qui conjugue la palette des sécessionnistes, la légèreté et l'élégance parisienne avec des éléments typiquement nationaux. Ce sont particulièrement ses portraits qui le rendent célèbre. Mourachko attache une

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

importance particulière aux contrastes : c'est un jeu aveuglant de taches de lumière et de couleurs qui est au cœur des œuvres de sa période ; celles-ci exercent un effet véritablement hypnotique. En 1909, son tableau *Le manège*, qui représente des jeunes filles évoluant au sein d'une bruyante foire populaire, reçoit la médaille d'or d'une exposition à Munich ; il est immédiatement acheté pour la collection de la galerie royale de Budapest. En 1910, deux de ses tableaux sont exposés à la biennale de Venise et, en 1911-1912, l'artiste prend part à quelques expositions de la Sécession munichoise.

Le modernisme de l'Ukraine occidentale, qui se trouve à cette époque sous domination austro-hongroise, se développe évidemment d'une manière spécifique. Cependant, quelques artistes constituent un lien entre les deux parties de la nation et semblent annoncer le futur commun de l'art ukrainien. Considérons par exemple Petr Kholodny, un personnage à la biographie étonnante. Enseignant la physique, directeur d'une école de commerce et du premier lycée ukrainien – Taras' Grigorevich Chevtchenko à Kiev –, ministre de l'Éducation de la République populaire ukrainienne, cet amateur enthousiaste de peinture part en Galicie après la chute de la République et, à partir de 1922, s'installe à Lvov. Là, Kholodnyi prend la tête du Cercle de l'art ukrainien, qui rassemble des personnalités ayant fui l'Ukraine occidentale, et joue un rôle actif dans la vie culturelle locale. Dès les années 1910, il élabore un style particulier, réunissant des éléments de la Sécession



Fedor Kritchevski, *Portrait de l'épouse du peintre, L. Ia. Staritskaia*, 1914, 216 x 99 cm



Olexa Novakivski, *Léda*, 1920, 143 x 220 cm

avec des motifs ukrainiens, mais aussi avec la tradition de peinture d'icône telle qu'elle se pratiquait à Byzance et en Galicie. À Lvov, Kholodnyi se révèle : loin de ses fonctions d'enseignant et de ministre, il se consacre entièrement à l'art ; il décore les murs des églises de la Dormition et de Saint-Nicolas ainsi que ceux du séminaire de Lvov, et dessine des projets de vitraux.

Les œuvres d'Olexa Novakivski font partie de l'héritage artistique légué à l'Ukraine par sa partie occidentale. Le style de cet artiste, lauréat de l'Académie des beaux-arts de Cracovie, doit autant à l'impressionnisme qu'au postimpressionnisme et à l'expressionnisme. Elle s'installe à Lvov en 1913, répondant à l'invitation d'un mécène fondateur du musée national de Lvov, le métropolite Andreï Cheptitski. Ce dernier occupe une place de premier plan dans l'histoire de l'art ukrainien des premières décennies du XX^e siècle : sa largeur de vue et son autorité expliquent certainement la si grande place prise par la thématique religieuse dans le modernisme de Lvov. Dans cette ville, en 1923, avec le soutien de Cheptitski, elle fonde une école d'art où étudieront de nombreux artistes qui joueront un rôle clé dans l'avenir, notamment Roman' Selski. Dans l'œuvre de Novakivski, tout comme dans celle de Kholodnyi, le langage moderniste se trouve étroitement mêlé aux motifs ukrainiens et à l'intérêt pour les sujets religieux. Mais si, chez Kholodnyi, l'esthétisme sécessionniste et une certaine sécheresse décorative dominant, chez elle, c'est l'expressivité et la débauche de couleurs qui prennent le dessus.

Parallèlement à l'influence de la Sécession, des éléments impressionnistes et postimpressionnistes apparaissent dans l'œuvre de certains artistes. Par



Alexandr Mourachko, *Les marchandes de fleurs*, 1917, 133,5 x 159 cm

exemple chez Alexandr Mourachko et Fedor Kritchevski, ces deux styles sont clairement perceptibles. L'influence de l'impressionnisme est manifeste dans les derniers tableaux de certains Ambulants, comme Kiriak Kostandi ou encore Nikolai Pimonenko. L'un de ses vecteurs est l'Académie des beaux-arts de Cracovie, où, à côté d'Olexa Novakivski et de Petr Kholodny déjà mentionnés, étudie par exemple le peintre Ivan' Trouch. Citons aussi Mikhaïl Berkos, Nikolai Bouratchek, Abram Manevitch.

Au début du XX^e siècle, presque tous les futurs avant-gardistes – Kasimir Malevitch, David Bourliouk, Alexandra Exter, Alexandr Bogomazov, etc. – ont leur période impressionniste : elle est comme une épreuve de libération au regard de la tradition. Pour la majorité de ces artistes, ce moment ne représente qu'un bref épisode au sein d'une trajectoire qui les conduira vers l'élaboration d'un langage

qui leur sera propre. Un second avènement de l'impressionnisme se produira à l'époque soviétique. Sous l'ère du totalitarisme, le terme même d'impressionnisme sera l'objet d'un anathème complet, voire, à certaines périodes, synonyme de danger mortel. Cependant, lorsque la pression idéologique se fera moins forte, l'introduction d'éléments d'un impressionnisme timide sera interprétée comme une expérimentation radicale et frisera les limites tolérées dans la sphère des arts figuratifs.

Les débuts de l'avant-garde. Le cubo-futurisme

Au début du XX^e siècle, l'art ukrainien se développe dans le contexte européen du modernisme. D'abord, il s'oriente principalement vers la Sécession austro-hongroise. Mais, très vite, l'attention se porte sur Paris. Et à la fin des années 1900 et dans les années 1910, des artistes s'y rendent pour prendre connaissance de l'actualité artistique ; parmi eux, Alexandra Exter et Alexandr Arkhipenko, nés à Kiev et étudiants au même moment de l'école d'art de la ville. La première retournera rapidement à Kiev et exercera une influence décisive sur le développement du cubo-futurisme ukrainien. Le second restera toute sa vie à l'étranger et deviendra une figure légendaire de l'art américain, tout en soulignant constamment les liens qui l'unissent à l'Ukraine. L'Odessite Sonia Terk, qui s'installe à Paris dès 1907, obtiendra après quelques années une reconnaissance internationale en tant qu'artiste et designer sous le nom de Sonia Delaunay.

À la fin de la première décennie du XX^e siècle, une nouvelle fois, les principes de l'art se modifient totalement. À la place du modernisme, de l'impressionnisme et du symbolisme, avec leur opposition mesurée à la tradition et à l'idée de l'art pour l'art, apparaissent des tendances plus radicales dont l'objectif est de détruire les anciennes normes et de transformer, non seulement l'art, mais encore le monde lui-même. L'ensemble de ce spectre de gauche, qui regroupe un certain nombre de phénomènes artistiques modernistes, sera par la suite réuni sous le terme général d'« avant-garde⁵ ». Mais, en 1910, les avant-gardistes se désignent eux-mêmes par des noms tout autres. C'est l'ère des « -ismes ». Et Paris donne le ton. Là-bas, le fauvisme est le mouvement le plus radical du début du siècle. En 1907, Picasso opère un renversement complet avec ses *Demoiselles d'Avignon*. Dans les années qui suivent, avec Georges Braque, il devient le fondateur d'un art destiné à transformer radicalement notre manière de voir le monde, le cubisme. En Italie, sous l'influence de cette école, dans l'euphorie de l'industrialisation et de la massification, se forme un autre mouvement artistique révolutionnaire, le futurisme. En 1909, Filippo Tommaso Marinetti rédige le *Manifeste du futurisme*, dans lequel il chante la guerre et la poétique de la machine ; le mot même de « futurisme » exercera un effet hypnotique, de par sa puissance, son dynamisme

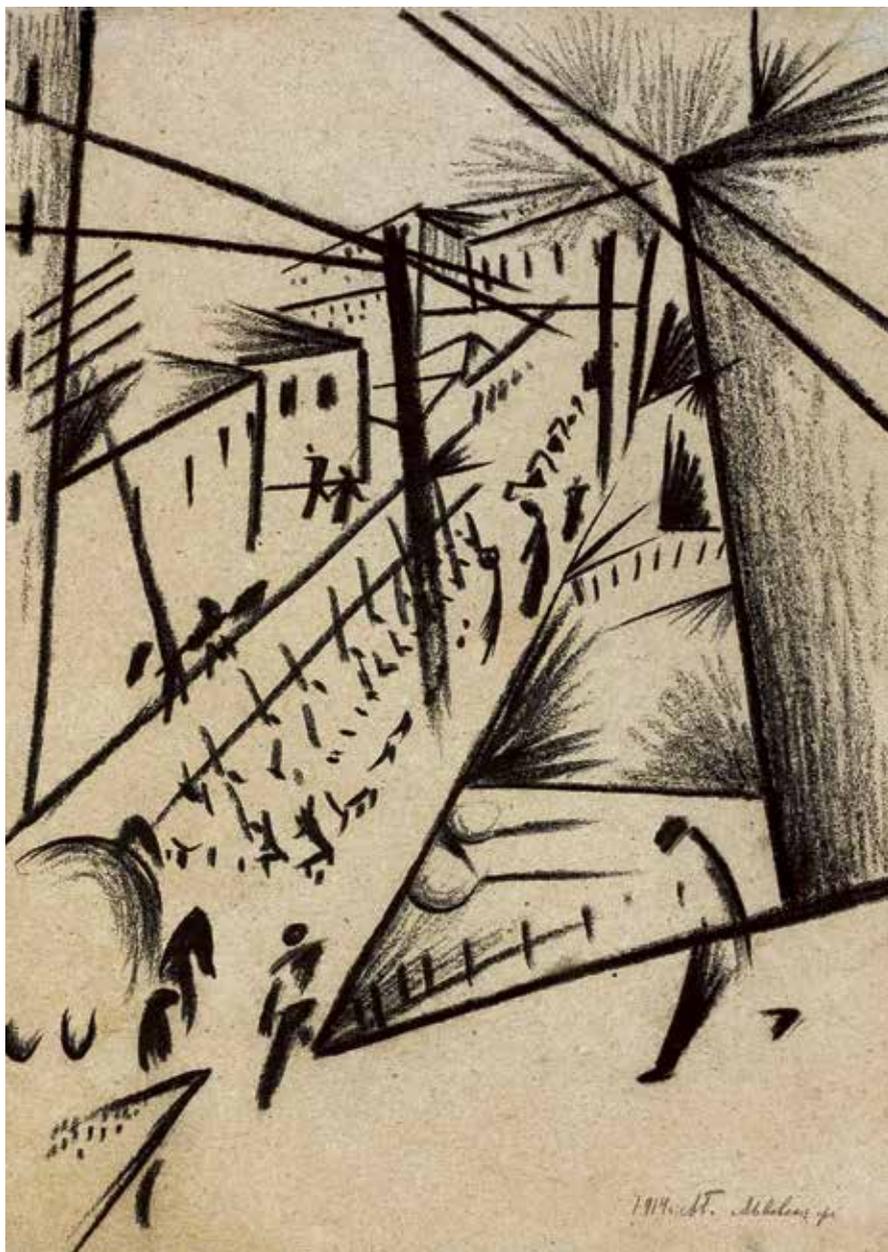


David Bourliouk avec le visage peint, ca. 1914

et son orientation vers l'avenir. C'est pratiquement à la même époque que Velimir Khlebnikov invente le terme d'« aveniristes » pour désigner les artistes et les poètes qui, dès l'été 1910, forment la célèbre association futuriste Gileia. La colonne vertébrale du groupe est constituée par les frères David, Vladimir et Nikolai Bourliouk, Velimir Khlebnikov, Alexei Kroutchenykh, Benedikt Livchits, Vassili Kamenski, Vladimir Maïakovski.

L'histoire familiale du chef de file « aveniriste », David Bourliouk, est indissolublement liée à l'Ukraine. Né dans la région de Kharkov, il a longtemps vécu dans le sud du pays, en Tauride, non loin de Kherson, où son père travaille comme intendant d'un domaine situé à Tchernianka. C'est précisément ici que se forme Gileia, appelée ainsi en l'honneur de cette région que mentionnait déjà Hérodote. La majorité des membres du groupe est liée à l'Ukraine et s'intéresse à son passé lointain. À Saint-Pétersbourg, leur énergie vitale éveille tantôt l'intérêt, tantôt la méfiance, mais elle est clairement identifiée comme quelque chose d'étranger à l'atmosphère froide de la capitale septentrionale. « Nous assistons à une nouvelle invasion de barbares, forts de par leur talent, et terrifiants parce que rien ne les dégoûte. Seul le futur en décidera : s'agit-il de "Germanis" ou bien... de Huns, qui ne laisseront pas même une trace de leur passage⁶ » : dans cette citation du poète Nikolai Goumilev, se déploie une série typique d'idées reçues concernant les provinces du Sud-Ouest de l'Empire.

Toute tentative pour déterminer les frontières de ce que l'on nomme « avant-garde ukrainienne⁷ » se heurte à un même problème dès lors que l'on considère une culture nationale entrant dans la composition d'un vaste État. Beaucoup d'artistes ukrainiens sont reconnus dans le monde entier comme représentants de l'avant-garde russe. Aujourd'hui, un grand nombre de chercheurs s'efforce de mettre au jour les composantes spécifiquement ukrainiennes de ce mouvement tel qu'il s'est diffusé sur le territoire de l'Empire russe au cours de la seconde décennie du XX^e siècle. L'un des pionniers en la matière est Dmitri Gorbatchev, historien d'art, défenseur passionné de l'avant-garde ukrainienne dès l'époque soviétique. La question du caractère national pose assurément des difficultés méthodologiques. Les artistes eux-mêmes qui font partie de ce cercle se distinguent en effet par leur intention cosmopolite : ils se posent plutôt des questions d'ordre universel qui concernent les frontières de l'expression artistique ainsi que la possibilité d'atteindre un espace pur, sans objet ; ils réfléchissent également à l'utilité de l'art. Cependant, l'expérience montre que le monde sans objet n'est en aucun cas un territoire libre de toute idéologie. En détruisant les canons habituels de l'art, en ruinant sans aucune pitié les anciennes normes et les anciens codes de la culture, les premiers avant-gardistes réalisent en fait, dans le domaine de l'art, la même expérimentation que celle qui sera bientôt conduite à l'échelle de tout un pays. Tout en reconnaissant l'orientation universaliste des artistes révolutionnaires, les chercheurs qui s'attachent à mettre au jour les racines nationales de l'avant-garde en Ukraine soulignent les éléments qui conditionnent



Alexandr Bogomazov, *Un tramway, rue de Lvov, Kiev, 1914*, 40,2 x 30,2 cm



Alexandra Exter, *Pont sur la Sèvre*, ca. 1912, 145 x 115 cm

les particularités stylistiques des œuvres, leur palette ainsi que leur thématique en rapport avec une spécificité locale. Il s'agit en particulier de la riche tradition de l'art populaire ukrainien dans lequel, au début du XX^e siècle, les artistes aux orientations les plus diverses viennent puiser leur inspiration.

Le développement des pratiques de l'avant-garde en Ukraine est d'abord lié à quelques expositions à programme qui se déroulent à Kiev mais aussi dans d'autres villes. Ainsi, dès la fin de l'année 1908, rue Krechtchatik, dans le bâtiment du

dépôt des instruments de musique, s'ouvre *Le maillon*, une exposition qui réunit des jeunes artistes. L'événement est organisé par Alexandr Exter et David Bourliouk. À côté de leurs propres œuvres, ils présentent aussi celles de Vladimir Bourliouk, de Lioudmila Bourliouk-Kouznetsov, de Mikhaïl Larionov, d'Aristarkh Lentoulov. *Le maillon* s'inscrit dans le prolongement de l'exposition *Stephanos* de décembre 1907, à Moscou. Lors du vernissage, David Bourliouk diffuse un manifeste intitulé *La voix d'un impressionniste en défense de la peinture* : « Les pontifes de l'art circulent dans leur automobile, emportant avec eux leurs trésors enfermés dans des valises inaccessibles. Bourgeois qui respirez l'autosatisfaction, vos visages rayonnent de la joie propre à ceux qui ont tout compris⁸. » Même si elle n'a pas le retentissement qu'elle mérite auprès du public de Kiev, *Le maillon* entrera cependant dans l'histoire de l'art : elle marque, dans tout l'Empire de Russie, les premiers pas de l'avant-garde.



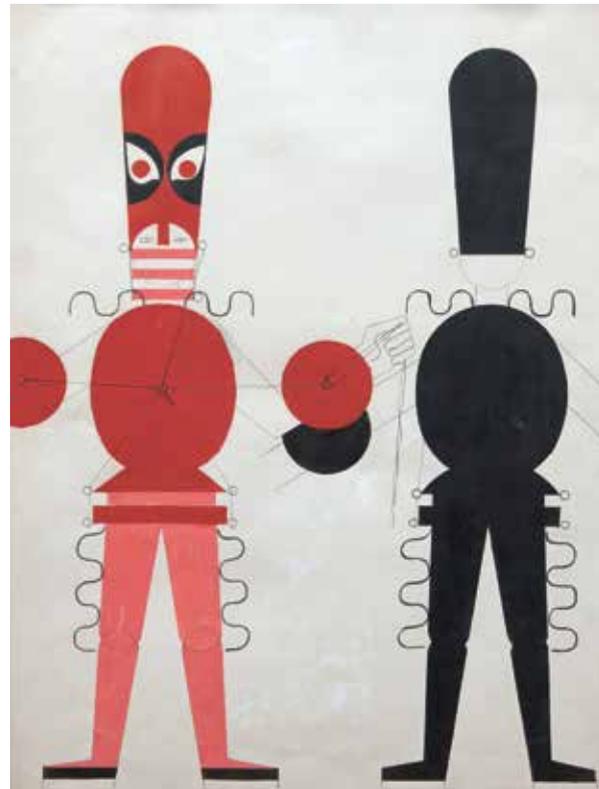
Anatoli Petritski, esquisse du costume du bourreau pour l'opéra *Turandot* de G. Puccini, 1928, 72 x 54 cm

L'exposition *L'anneau*, qui se tient à Kiev début 1914, marque l'histoire du cubo-futurisme. Si dans le groupe organisateur éponyme figure de nouveau Alexandra Exter, ce n'est toutefois pas elle qui joue ici le rôle principal, mais son condisciple de l'École des beaux-arts de Kiev, Alexandr Bogomazov. À cette époque, son œuvre se transforme de manière significative. Sous l'influence probable d'Exter – qui vient de rapporter de l'étranger des informations concernant les courants artistiques contemporains les plus récents –, Bogomazov évolue d'un pointillisme léger vers le cubo-futurisme.

Exter est en effet au cœur de la vie artistique de Kiev à cette période. Elle voyage beaucoup en Europe : à Paris, elle fait la connaissance de Pablo Picasso et de Guillaume Apollinaire ; en Italie, elle se rapproche des futuristes. Aussi, à Kiev, son témoignage concernant les toutes dernières tendances de l'art européen, qui est à cette époque animé de changements constants, a une valeur inestimable. Le studio mansardé du domicile de l'artiste, situé au 27 de la rue Foundoukleiev, devient le centre de diffusion des idées nouvelles. Dans l'atelier d'Alexandra Exter travaillent les futurs coryphées que sont Vadim Meller, Anatoli Petritski, Alexandr Khvostenko-Khvostov, Pavel Tchelichtchev. On peut non seulement y voir les travaux de ses élèves, mais aussi suivre des conférences. Il y a toujours quelqu'un d'intéressant à entendre, que ce soit Ilia Erenbourg, Benedikt Livchits, Iakov Tougenkhold ou Viktor Chklovski.

Chez Alexandra Exter, comme chez la majorité des artistes de cette époque, les pratiques avant-gardistes vont de pair avec un vif intérêt pour l'art populaire. Au début du XX^e siècle, les œuvres de la culture populaire, celles d'artistes marginaux ainsi que l'héritage culturel de peuples non européens, en particulier l'art africain, sont au centre de l'attention des modernistes, qui s'efforcent d'élargir les cadres étroits de la vision traditionnelle de l'art. L'un des phénomènes les plus révélateurs de cet intérêt est constitué par les coopératives créées durant les années 1910 dans le village de Verbovka et dans celui de Skoptsi : à cheval entre l'art populaire et l'art décoratif, elles ont pour but de faire revivre les techniques anciennes de broderie et de fabrication des tapis.

Alexandra Exter, Evguenia Pribylskaïa y travaillent ainsi que, plus tard, Kazimir Malevitch. Les artistes avant-gardistes dessinent des patrons qui sont ensuite réalisés par les artisans. Les écharpes, les coussins, les tapis et les petits sacs suprématises produits dans les coopératives rurales de l'Ukraine rencontrent un vif succès à Poltava, Kiev, Moscou et Berlin. À Skoptsi, sous l'influence d'Exter et de Pribylskaïa, se forme Anna Sobatchko-Chostak, une artiste originale, passée maître dans les arts décoratifs et appliqués, et dont l'œuvre unit des



Anatoli Petritski, esquisse de costumes pour les *Danses excentriques* de K. Golozeïski, 1922, 62 X 50 cm

éléments propres aux traditions populaires avec d'autres qui relèvent du langage avant-gardiste. La dimension cosmique de l'art populaire ukrainien produit une très forte impression notamment sur Exter et sur Malevitch. Les tissus aux teintes vives et aux motifs abstraits, les broderies et, en particulier, les icônes et les œufs de Pâques peints développent des formes qui les séduisent : ils donnent à leurs yeux l'exemple d'un art fondé, non pas sur des principes réalistes, mais sur le rythme, sur la couleur et sur toute la richesse d'une imagination trouvant sa source dans une tradition de magie très ancienne.



Vadim Meller, esquisse de costume pour le ballet *Les masques* sur une musique de F. Chopin, monté par l'école de Mouvement de B. Nijinskaïa à Kiev

En 1919, la sœur de Vatslav Nijinski, Bronislava, ballerine et chorégraphe qui a pris part aux fameuses saisons de Diaguilev, ouvre à Kiev l'école de Mouvement. Le but principal de cette institution est la recherche d'un nouveau langage chorégraphique. C'est grâce à des entretiens avec Alexandra Exter et ses élèves que Bronislava Nijinskaïa parvient à poser les principes d'un nouveau type de ballet découlant de la révolution théorique qui s'est produite dans la peinture de son temps. Pour ses mises en scène, elle collabore avec l'un des meilleurs élèves d'Exter, Vadim Meller, puis avec Alexandra Exter elle-même qui a déjà travaillé dans le domaine du théâtre : elle a dessiné les costumes pour deux célèbres mises en scène, *Thamyris le cithariste* (1916) et *Salomé* (1917), créées dans le théâtre de chambre de Moscou par Alexandr Taïrov, né à Potlava et à l'origine de la notion de théâtre synthétique.

Les esquisses pour les scénographies novatrices réalisées à la fin des années 1910 et au début des années 1920 par des artistes comme Anatoli Petritski, Alexandra Exter, Vadim Meller, Alexandr Khvostenko-Khvostov, ont miraculeusement survécu à l'ère soviétique et elles constituent aujourd'hui la part la mieux conservée de l'héritage de l'avant-garde ukrainienne. Les mises en scène politiques et philosophiques de *Les' Kourbas'*, animées par l'élan qui régnait en Ukraine soviétique après la révolution, témoignent aussi de l'existence dans ce pays d'un théâtre expérimental de niveau international.

Le quaero-futurisme

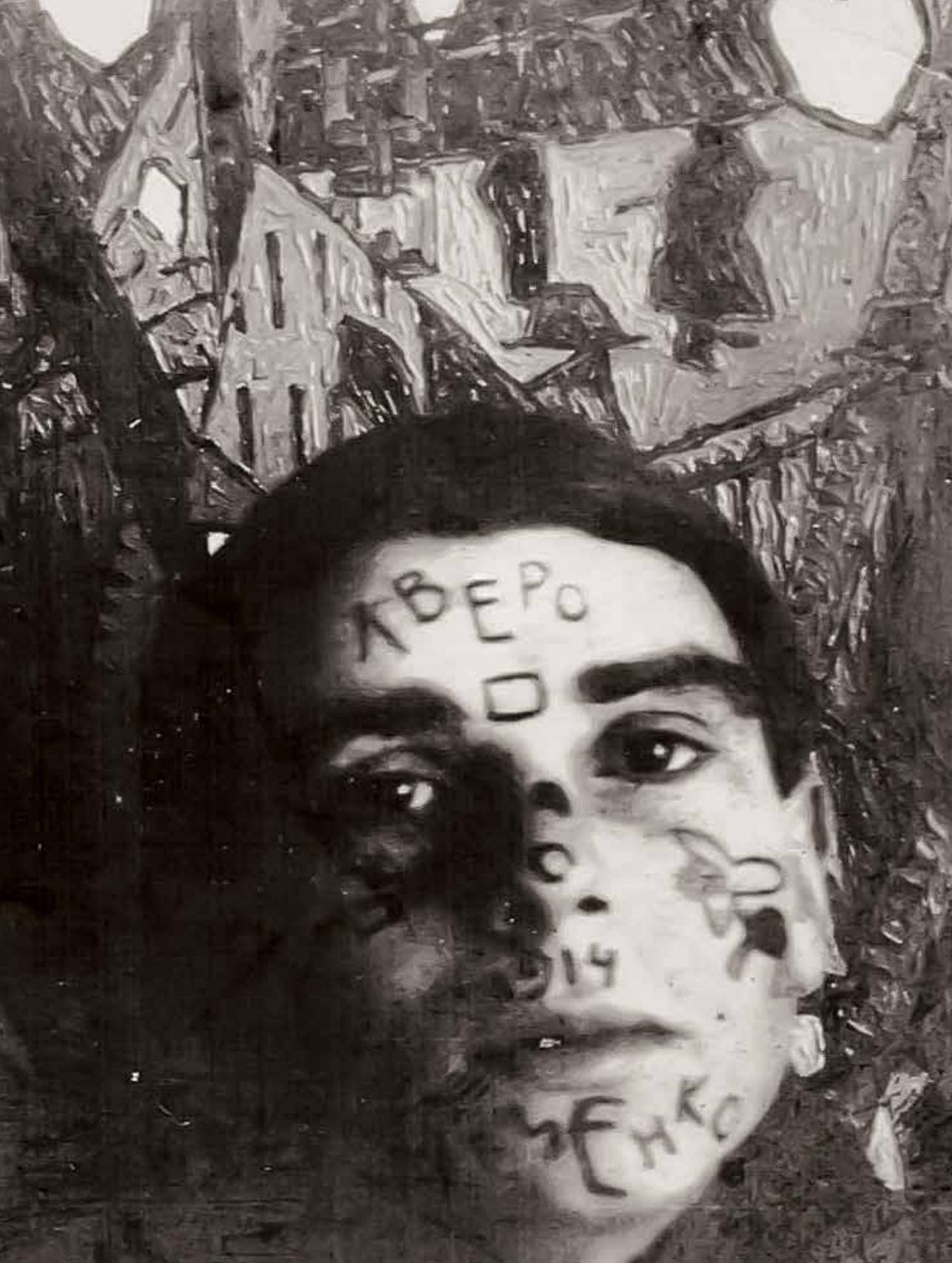
Parallèlement à ceux qui pratiquent le cubo-futurisme dans la perspective d'un art relevant de l'ensemble du territoire de l'Empire russe, d'autres conçoivent en Ukraine une association futuriste avec une teinte plus nationale. Leur chef de file est le jeune poète Mikhaïl Semenko : à la fin de l'année 1913, en collaboration avec son frère Vassili et Pavel Kovjoun, il crée le premier groupe futuriste ukrainien. À l'occasion de leur profession de foi, les jeunes gens s'arment de nouveaux noms à l'aspect exotique, à savoir Michael, Pierre et Basile, et fondent l'imprimerie *Quaero* (« chercher » en latin), où ils commencent à éditer des livres en langue ukrainienne. Paradoxalement, c'est précisément la question nationale qui sera à la source du plus grand scandale provoqué par le quaero-futurisme : quelques mois seulement après la fondation du groupe, en février 1914, paraît un recueil poétique de Mikhaïl Semenko comprenant huit pages, intitulé *Audaces*. Dans sa préface en forme de manifeste, il ose mettre en doute le credo du mouvement national, à savoir Taras' Chevtchenko et son *Kobzar* :

« Tu m'apportes ton *Kobzar* crasseux et tu me dis : voici mon art. Homme, j'ai honte pour toi... Tu me présentes des "idées" artistiques éculées, et elles me donnent envie de vomir. Homme. L'art, c'est quelque chose que tu n'as même pas vu en rêve. Je veux te dire que là où il y a un culte, l'art est absent. [...] Le temps transforme le titan en un lilliputien insignifiant, et la place de Chevtchenko est dans les notes des sociétés scientifiques. [...] J'attends mon *Kobzar*.⁹ »

Lorsque Marinetti appelle à détruire musées et bibliothèques, il le fait en Italie : la valeur de la culture italienne ne fait de doute dans l'esprit de personne ; bien au contraire, on sait que durant des siècles, elle a été l'étalon de toutes les cultures européennes. Quand les « barbares » de Gileia appellent, dans un manifeste écrit à la va-vite dans un hôtel de Moscou et intitulé *Une gifle au goût commun* (1912), à jeter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï par-dessus le bord du navire de la contemporanéité, ils s'adressent à une culture impériale dominante. En apparence, les deux groupes futuristes actifs dans l'Ukraine de cette époque ne se prêtent aucune attention. Et pourtant, il est clair que le geste de Semenko est inspiré de la rhétorique de la *Gifle*. Mais Semenko s'avère autrement radical que ses collègues « aveniristes » : en s'efforçant d'adapter les slogans futuristes à la réalité locale, il touche la fibre sensible d'une société placée dans une situation de dépendance coloniale et extrêmement désireuse d'en être libérée. En visant les classiques du passé, il atteint l'intelligentsia ukrainienne en plein cœur, intelligentsia pour laquelle Chevtchenko reste le symbole de la liberté, d'une culture nationale et d'une indépendance politique. En fait,



Vassili Semenko sur le fond de son tableau *La ville*, 1913-1914



le manifeste de Semenko n'est pas dirigé contre Chevtchenko lui-même, mais contre l'étouffant conservatisme de ses thuriféraires, contre sa canonisation rituelle, laquelle constitue un frein au développement d'une culture de langue ukrainienne dynamique et urbaine. Une visée semblable imprègne le manifeste *Quaero-futurisme* daté de 1914 :

« Puissent nos parents (qui ne nous ont rien laissé en héritage) se consoler par un art "du pays natal" et vivre aussi longtemps que lui : nous, la jeunesse, nous ne leur donnerons pas la main. Allons rattraper le jour d'aujourd'hui¹⁰ ! »

Dans une situation où, dès mars 1914, l'administration impériale interdit de fêter le 100^e anniversaire de Chevtchenko, la position du futurisme naissant, qui s'efforce de sortir l'Ukraine de la naphtaline, éveille évidemment la réaction courroucée d'une intelligentsia animée de sentiments patriotiques. Si plus de cent ans se sont écoulés depuis ce scandale mémorable, les questions qu'il soulève n'ont rien perdu de leur actualité. La culture ukrainienne n'est pas parvenue, aujourd'hui encore, à se libérer des traumatismes que lui ont causés son passé colonial, et l'appel ambigu à « brûler Kobzar », afin de créer une culture contemporaine qui n'aurait pas les yeux rivés sur la tradition, n'a rien perdu de son acuité.

La dimension proprement artistique de l'activité des groupes quaero-futuristes reste encore mal connue. Le jeune Vassili Semenko meurt au front lors de la Première Guerre mondiale. De ses œuvres, il ne subsiste que quelques photographies floues, où le jeune bohème au visage très expressif et peint à la dernière mode futuriste¹¹, pose sur le fond d'un tableau novateur. Après 1917, Pavel Kovjoun prend part aux combats en faveur de l'indépendance de l'Ukraine. Après la défaite de l'armée de la République populaire ukrainienne, il s'installe dans la partie orientale du pays, où il entre dans le groupe Artes, qui jouera un rôle important entre les deux guerres. En 1931, il est co-fondateur de l'association des Artistes ukrainiens indépendants. Il travaille principalement dans le domaine de l'illustration de livres et écrit des articles sur l'art du début du siècle en ukrainien et en polonais. De sa jeunesse futuriste, il ne nous reste pas de description détaillée. Dans une étude portant sur l'histoire de la revue *Le musagète*¹², il évoque le bouillonnement de la vie culturelle kiévienne à l'époque révolutionnaire ainsi que le conflit qui y oppose les futuristes aux symbolistes. La prochaine manifestation importante du futurisme ukrainien se développera dans un contexte tout autre, postérieur à la révolution : elle sera le fait d'un adepte passionné du communisme, Mikhaïl Semenko, et du journal *Nouvelle génération*.



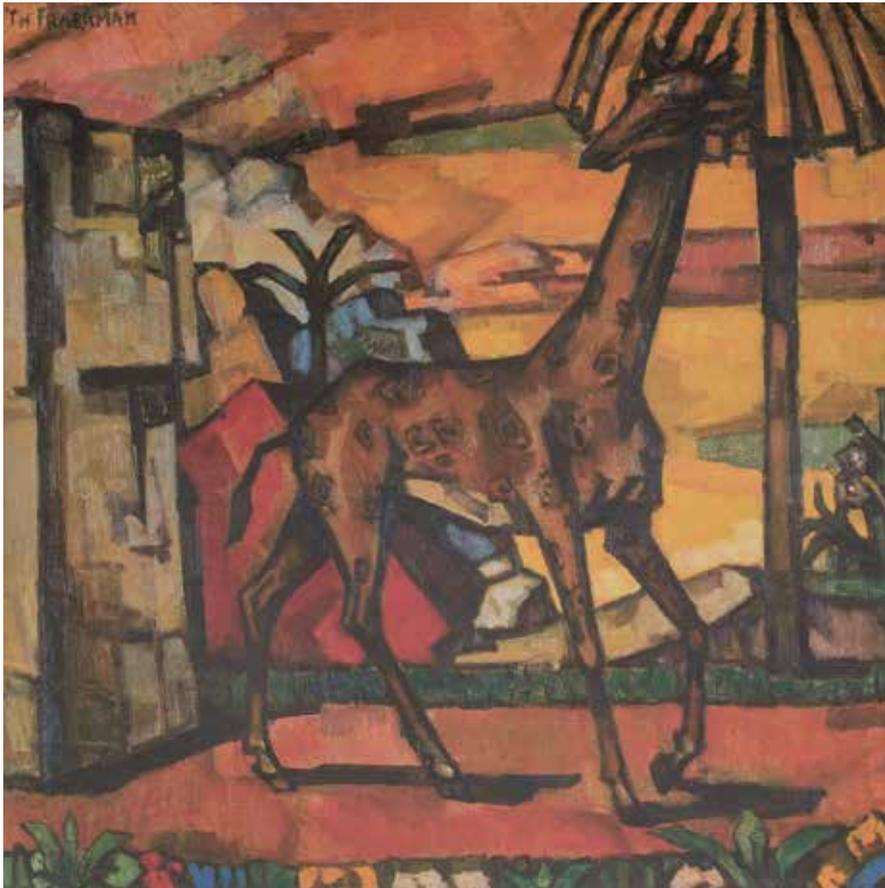
Kiriak Kostandi, *Les oies*, 1913, 45,5 x 35,8 cm



Catalogue de l'exposition internationale de peintures, de sculptures, de gravures et de dessins organisée par V. A. Izdebski (1909-1910), réalisé par Vassili Kandinski

Les salons d'Izdebski et les indépendants d'Odessa

La ville d'Odessa joua un grand rôle dans l'avènement d'un art nouveau. Ici, la tradition moderniste ne s'établit que peu de temps avant la révolution, car le début du XX^e siècle s'y déroula sous le signe de l'impressionnisme. Depuis 1890, la vie artistique d'Odessa gravite autour de l'association des Artistes du Sud de la Russie, dont l'existence se prolongera plusieurs décennies durant. Ce groupe comprend des figures de tout premier ordre : Kiriak Kostandi, Petr Nilous, Guerassim Golovkov, Tit Dvornikov. L'association s'inscrit d'abord dans la continuité de l'école des Ambulants, mais dès le début du XX^e siècle, elle évolue vers l'impressionnisme. Restée dans l'histoire comme une association de portée exclusivement locale, elle donna pourtant à Odessa et à son école des beaux-arts des enseignants certes conservateurs, mais qui formèrent des avant-



Teofil Fraerman, *Girafe*, 1918, 65 x 65 cm

gardistes de premier plan : David et Vladimir Bourliouk, Natan' Altman, Vladimir Baranov-Rossine, Alexeï Kroutchenykh, Teofil Fraerman, Amcheï Niourenberg, Vladimir Izdebski. Un paradoxe.

Pour que l'art se radicalise, il faut toujours un catalyseur. Vladimir Izdebski, jeune imprésario, artiste et sculpteur, joua ce rôle à Odessa ; et c'est grâce à lui que d'autres grandes villes de l'Empire découvrirent l'avant-garde artistique nationale et internationale. Né à Kiev, Vladimir Izdebski se forme artistiquement à Odessa et à Munich, où il se lie d'amitié avec Vassili Kandinski et Alexeï Iavlenski. Il est un SR (socialiste révolutionnaire) enflammé.

Fin 1909 et début 1911, il organise deux salons qui marquent un tournant dans la diffusion de l'art radical. Le premier se tient à Odessa, puis à Kiev, Saint-Petersbourg et Riga. L'exposition internationale réunit près de 800 œuvres, réalisées par 150 artistes. On y voit Henri Matisse, Georges Braque, Maurice Vlaminck, André Derain, Kees Van Dongen, Maurice Denis, Albert Marquet, Gabriele Münter, Giacomo Balla, Paul Signac, Pierre Bonnard, Henri Rousseau. Près de 120 artistes locaux prennent également part à l'exposition : Vassili



Kandinski, Alexeï Iavlineski, Alexandra Exter, Vladimir Tatline, Mikhaïl Larionov, Natalia Gontcharova, Aristarkh Lentoulov, Robert Falk, Ilia Machkov, Kouzma Petrov-Vodkin', Vladimir et David Bourliouk, Leon' Bakst. Le second est un événement de taille plus réduite. Il ne se déroule qu'à Odessa, Kherson et Nikolaev, mais présente plus de 400 œuvres de peintres issus de Russie et d'Allemagne, dont Alexandra Exter, Vladimir Tatline, Ilia Machkov, Robert Falk, Natalia Gontcharova, Aristarkh Lentoulov. Le clou de l'exposition est Vassili Kandinski, qui présente plus de 60 œuvres.

Les salons d'Izdebski font l'effet d'une bombe. Pour beaucoup d'artistes et de critiques, ils marquent leur première rencontre avec l'art contemporain. « L'exposition d'Izdebski joua un rôle décisif dans la transformation radicale du goût et des conceptions de nombreux artistes¹³ » se souvient Benedikt Livchits,



Amcheï Niourenberg, *La chasse*, 1912, 57,5 x 121 cm

membre et chroniqueur du groupe futuriste Gileia et natif d'Odessa, dont la vie est étroitement liée à Kiev et à Saint-Pétersbourg.

Vassili Kandinski se trouve lié de multiples manières à Odessa. Venu de Moscou, il s'y installe avec ses parents en 1871. Il effectue ses études secondaires au troisième lycée pour garçons et prend ses premiers cours de dessin. Kandinski entretient avec la ville un rapport complexe. En 1889, quand il part faire ses études à Moscou, il écrit : « Quel bonheur de partir loin de cette Odessa ! » Et, à plusieurs reprises, notamment dans son livre autobiographique composé en 1918, *Degrés*, il se plaint de ce que sa famille s'est sentie étrangère dans cette cité dont elle ne comprenait pas la langue. Il n'en demeure pas moins que Kandinski retourne chaque année dans cette ville où résident ses parents et ses amis ; de 1898 à 1910, il reste membre exposant de l'association des Artistes du

Sud de la Russie, entretenant des contacts réguliers avec Nilous, Kostandi et de nombreux jeunes artistes, dont certains d'entre eux, sous l'effet de son influence, partiront étudier à l'étranger. Après 1910, les conceptions artistiques de Kandinski et de celles des membres de l'association divergent, mais l'artiste continue cependant d'exposer à Odessa, y donnant à voir ses œuvres programmatiques, *Composition* et *Improvisation*. Kandinski est l'idéologue des salons d'Izdebski et de l'exposition d'Automne de 1914. Le catalogue de cette dernière comprend son essai *Comment comprendre l'art*. Il s'agit là du dernier événement international précédant la guerre auquel prennent part conjointement les membres du groupe munichoïse du Cavalier bleu, sous la direction de Kandinski, ceux du groupe moscovite du Valet de carreau, et des peintres d'Odessa qui composeront plus tard le noyau de l'association des Peintres indépendants.

Les Peintres indépendants d'Odessa, talentueux et expressifs, écrivent une belle page de l'histoire du modernisme local. Veniamin' Babadjan', Moïsseï Gerchenfeld, Amcheï Niourenberg, Teofil Fraerman, Sigizmund Olessevitich, Issaak Malik, Sandro Fazini (Sroul Faïnzilberg, frère d'Ilia Ilf) font tous leurs études à l'École d'art d'Odessa et s'opposent à l'association des Artistes du Sud de la Russie : celle-ci s'est transformée, à la fin de la première décennie du XX^e siècle, en une union de peintres rétrogrades. Un certain nombre d'Indépendants ont longtemps vécu à Paris et font partie du cercle de l'École de Paris. C'est pourquoi les œuvres du groupe trahissent l'influence de Cézanne et de Gauguin, de Matisse et de Vlaminck, de Picasso et de Braque. Revenu de Paris, Amcheï Niourenberg crée à Odessa l'Atelier libre de peinture de chevalet, de peinture décorative et de sculpture. Au cours des années 1918-1919, figurent au nombre de ses élèves Naoum Sobol, Polina Mamitcheva-Niourenberg, Issaak Efet-Kostini. Dans le corps enseignant – des amis de Niourenberg qui, comme lui, font partie du groupe des Indépendants –, on retrouve Fraerman, Malik, Babadjan'. Parmi les autres Indépendants, mentionnons Pavel Nitche ainsi que le jeune symboliste Dmitri Lebedev, mort très jeune, et dont les aquarelles sont comparables à celles de Vsevolod Maximovitch. La création des Indépendants coïncidant avec la révolution et la guerre civile, la majorité de leurs œuvres fut perdue dans le chaos qui régnait alors¹⁴. Le groupe se sépare bientôt. Veniamin' Babadjan', mobilisé au début de la Première Guerre mondiale sera, à l'instar de nombreux autres officiers blancs, fusillé en 1920, lors de la terreur rouge en Crimée. Amcheï Niourenberg, au contraire, vivra longtemps, réalisant des tableaux conformes aux canons du réalisme socialiste. Sandro Fazini émigrera à Paris et mourra à Auschwitz en 1942. Issaak Malik s'installera à Moscou en 1933 : il y réalisera des affiches pour le zoo, des portraits de dirigeants d'entreprises et travaillera comme copiste au musée des Répliques. Teofil Fraerman est le seul membre du groupe qui restera et continuera à travailler à Odessa ; il enseignera à l'École d'art et exercera une influence considérable sur de nombreux artistes de la génération suivante.

**LA RÉVOLUTION UKRAINIENNE
ET LA RENAISSANCE ROUGE**

1917 – DÉBUT DES ANNÉES 1930



Georgi Narbut', feuillet de *L'alphabet ukrainien*, la lettre « A », 1919, 31 x 22,5 cm

La révolution ukrainienne et la création de l'Académie des beaux-arts

Comme l'a remarqué Eric Hobsbawm, la Première Guerre mondiale mit un terme au « long XIX^e siècle » qui commence avec la Révolution française et qui se caractérise par l'expansion du capitalisme et de l'urbanisation, l'apparition des idéologies sous leur forme contemporaine, le développement du socialisme et du nationalisme, mais aussi par le règne des empires. La guerre, la révolution de 1917 et les cataclysmes politiques qu'elles entraînent ouvrirent la voie à une série de transformations très douloureuses qui affecta l'Ukraine au cours de ce « bref XX^e siècle » caractérisé à juste titre comme une « époque des extrêmes¹⁵ » par Hobsbawm.

Le développement des pratiques artistiques de l'avant-garde s'était déclenché en Ukraine avec un certain retard. Si, en Russie, il atteignit son point culminant au cours des années 1910 et de la décennie qui suivit immédiatement la révolution, en Ukraine, les nouvelles formes d'art se diffusèrent largement alors qu'elles étaient déjà entrées en crise en Russie et s'y trouvaient réprimées par les autorités. La cause de ce décalage tient à la situation politique. Au cours de la Première Guerre mondiale, l'Ukraine occidentale était devenue le théâtre de violents combats. C'est précisément dans cette région qu'eut lieu, en 1916, l'une des batailles les plus sanglantes de la guerre, l'offensive de Broussilov, qui coûta la vie à près d'un million d'hommes dans les deux camps en présence. Après la révolution de 1917, sur les territoires qui étaient auparavant sous le contrôle de l'Empire russe, se déclara une lutte pour le pouvoir aussi violente que confuse entre les partisans d'une Ukraine indépendante, les bolcheviks et ceux qui voulaient restaurer la Russie pré-révolutionnaire. Au sein du camp pro-ukrainien, l'unité faisait tout autant défaut. Le pouvoir changeait continuellement de main. Des événements hors du commun venaient transformer complètement le destin des uns et des autres: les biographies de ce temps ressemblent à des scénarios de films à suspense. Malgré tout, cette époque fut un moment clé dans l'histoire du pays.



Georgui Narbout', billet de 100 hryvnia de la République populaire d'Ukraine, 1918

À la fin de l'année 1917 est créée la République populaire ukrainienne: le rêve de l'intelligentsia, qui avait récemment encore tonné contre Semenko appelant à brûler *Kobzar*, était devenu réalité. Le triomphe du mouvement national après la déclaration d'indépendance du 22 janvier 1918 constitua également un jalon important dans la vie culturelle du pays. De nombreux artistes appuyèrent les forces favorables à l'Ukraine, prenant part à la construction de l'État et à la création d'une nouvelle symbolique de gouvernement. Ce ne furent pas les avant-gardistes radicaux qui se trouvèrent ici au premier plan, mais plutôt les modernistes pondérés: leur champ esthétique et leur vision du monde étaient plus proches de ceux de l'intelligentsia qui constituait le noyau de la nouvelle élite ukrainienne. L'une de ses figures centrales est certainement le dessinateur Georgui Narbout': un représentant de la nouvelle génération du groupe du Monde de l'art, fondé en 1898 d'origine ukrainienne, qui a fait ses études à Saint-Pétersbourg, et un fin connaisseur de l'art ukrainien ancien et de son héraldique.

En 1917, Narbout', alors âgé de 32 ans, s'installe à Kiev: le tumulte des événements politiques bat alors son plein. L'artiste remporte le concours organisé en vue de déterminer les symboles qui seront imprimés sur les billets de la République, devenant ainsi l'auteur de la première monnaie ukrainienne. Dans ses dessins, il fait un usage généreux d'éléments propres à l'esthétique baroque, de symboles historiques, notamment du célèbre trident du prince Vladimir le Grand (l'idée de faire de ce symbole le blason de l'Ukraine revient à Dmitri Antonovitch, historien d'art et membre très actif de la Rada centrale, le parlement monocaméral qui gouvernera la République jusqu'au 29 avril 1918). Durant la seule époque de la révolution ukrainienne, il y a en circulation 24 types de coupures et 32 types de bons: un grand nombre d'entre eux ont pour



Mikhaïl Grouchevski avec les fondateurs de l'Académie ukrainienne des beaux-arts.
 Rang du haut, de gauche à droite : Georgui Narbout', Vassili Kritchevski, Mikhaïl Boïtchouk.
 Rang du bas, de gauche à droite : Abram Manevitch, Alexandr Mourachko, Fedor Kritchevski,
 Mikhaïl Grouchevski, Ivan' Stechenko, Nikolai Bouratchek, 1917

auteur Narbout'. Durant le bref gouvernement du hetman Skoropadski, l'artiste parvient à faire supprimer les blasons et les sceaux de la République en usage pour imposer ses propres variantes. Le sceau d'État qu'il crée à cette époque est également reproduit sur les billets de 1 000 karbovanets. Cependant, très vite, le pouvoir change de nouveau de main. On doit encore à Narbout' le dessin des uniformes de l'armée ukrainienne, celui des timbres de la République ainsi que des emballages et des étiquettes réalisés pour les produits ukrainiens. En 1917, il commence aussi à travailler à la réalisation d'un *Alphabet ukrainien*, l'une des œuvres les plus marquantes de cette époque, mais qui ne sera finalement jamais achevée.

En 1917, porté par la vague d'euphorie provoquée par la révolution nationale et sur l'initiative d'un groupe d'intellectuels mené par des personnalités renommées – l'historien Mikhaïl Grouchevski, l'archéologue et ethnographe Mikhaïl Biliachivski, les historiens d'art Dmitri Antonovitch et Grigori Pavloutski – est fondé un comité dont l'objet est de créer à Kiev une Académie ukrainienne des beaux-arts. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, du fait des circonstances historiques, l'école ukrainienne de peinture ne faisait que refléter l'école russe et, en particulier, l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg. Dans les villes ukrainiennes, qui étaient soumises au pouvoir impérial russe, il n'était pas possible de suivre une formation artistique complète. Au tournant du siècle, la situation se mit progressivement à changer. Tout commença à Odessa. À partir de 1865, on y trouvait déjà une école artistique de dessin. À la fin de 1899, celle-ci reçut le statut d'école d'art professionnelle. L'un de ses enseignants les plus célèbres fut

Kiriak Kostandi, ancien membre des Ambulants, directeur du musée municipal. À Kiev, en 1901, sur la base d'une école de dessin créée par Nikolai Mourachko, fut fondée l'École d'art de Kiev avec le soutien financier du mécène et collectionneur Ivan' Terechtchenko. Fedor Kritcheski, Nikolai Pimonenko, Alexandr Mourachko y enseignèrent. Parmi les anciens élèves de cet établissement, on trouve les futurs classiques de l'avant-garde : Kazimir Malevitch, Alexandra Exter, Aristarkh Lentoulov, Alexandr Arkhipenko, Alexandr Bogomazov, Anatoli Petritski, Ivan' Kavalieridze, Solomon' Nikritin'. Fondée le 18 décembre 1917, l'Académie ukrainienne des beaux-arts est l'un des instruments de la politique du nouvel État, qui vise à soutenir la tradition culturelle et intellectuelle nationale. En novembre 1918 est créée l'Académie des sciences, que dirige Vladimir Vernadski, à la fois savant et philosophe. Cependant, le projet de l'Académie des beaux-arts ne peut aboutir complètement, au regard de l'extrême instabilité politique qui règne. Elle reste constituée d'un petit groupe de professeurs portés par leur enthousiasme et d'étudiants qui travaillent sans avoir de bâtiment attitré ni de moyens matériels et techniques suffisants. Malgré tout, les bases d'une école artistique ukrainienne sont posées. À l'origine de l'Académie se trouvent des artistes aux conceptions très diverses, qu'il s'agisse de partisans de l'Art nouveau académique, de tenants du postimpressionnisme, de la Sécession ou de l'expressionnisme : Alexandr Mourachko, Mikhaïl Boïtchouk, Georgui Narbout', Fedor et Vassili Kritchevski, Mikhaïl Jouk, Nikolai Bouratchek, Abram Manevitch.

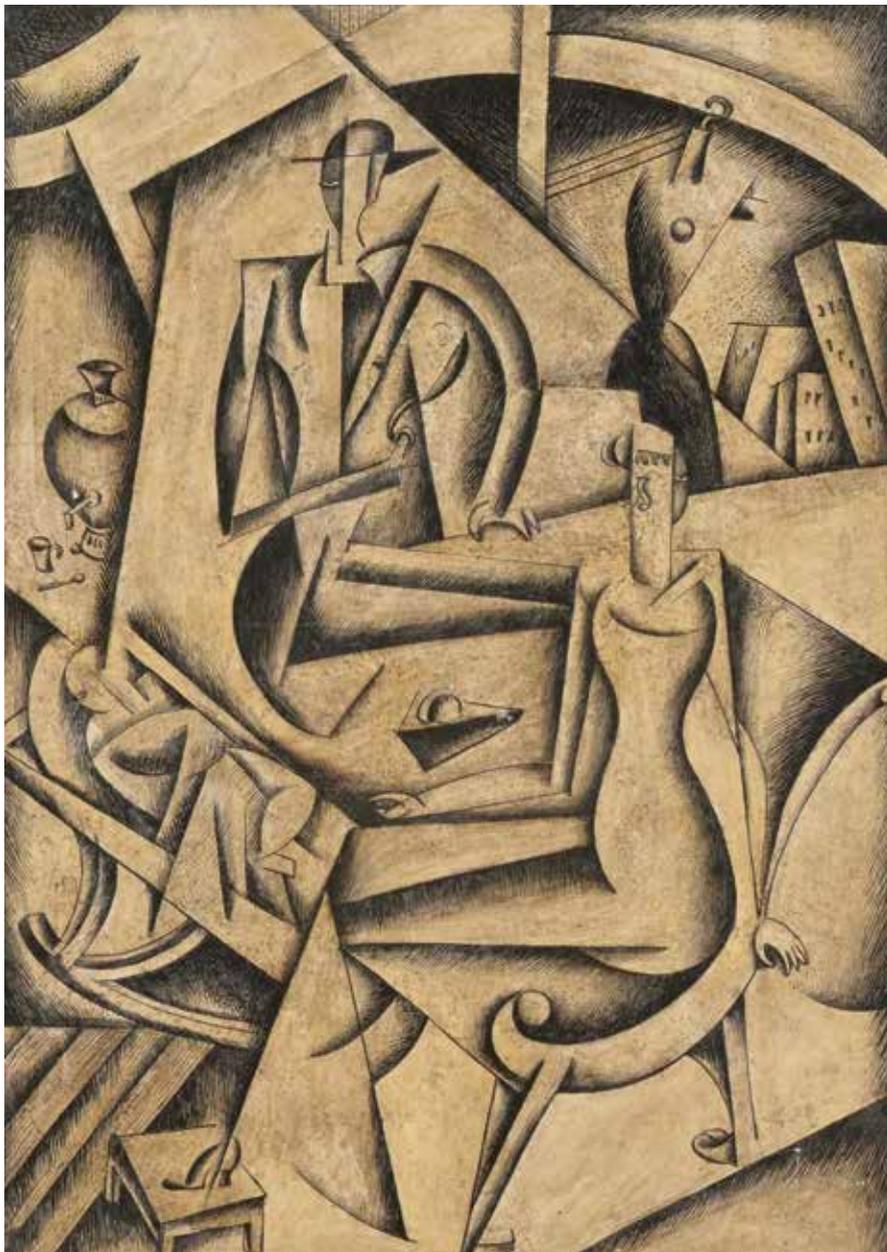
La première équipe d'enseignants de l'Académie connaît des changements importants. Très vite, Abram Manevitch émigre. Le 14 juin 1919, lorsque Kiev est brièvement occupée par les bolcheviks, se produit une tragédie : Alexandr Mourachko, membre très actif de l'Académie et considéré comme le meilleur peintre du Kiev d'avant la révolution, est fusillé rue Loukianov, non loin de sa maison. À l'époque soviétique, on aura coutume d'attribuer cet événement au simple hasard, au désordre et au banditisme qui régnait dans une ville où le pouvoir est très instable. Pourtant, l'épouse de l'artiste, dans ses mémoires, doute du caractère accidentel de ce meurtre¹⁶. Qui aurait donc eu intérêt à la mort de Mourachko ? Il existe une palette d'explications qui vont d'une erreur commise dans les listes des tchékistes jusqu'à un ordre secret venu d'en haut. On avancera aussi l'hypothèse selon laquelle les nationalistes auraient pu ordonner le meurtre au regard des sympathies d'Alexandr Mourachko envers les bolcheviks. D'autres soutiendront, au contraire, que la tragédie avait pour origine l'engagement de l'artiste en faveur du mouvement national et le rôle qu'il avait joué dans la création de l'Académie¹⁷. Ce meurtre, ainsi que les rumeurs qui courront à son propos, illustrent bien la situation de tension et de doute, les dissensions idéologiques et la concurrence acharnée qui règnent alors dans le milieu artistique. Avec le temps, ces dissensions ne se dissiperont pas, elles ne feront au contraire que se renforcer pour atteindre leur paroxysme à la fin des années 1920 et au début des années 1930.

Un an après l'assassinat de Mourachko, le directeur de l'Académie, Grigori Nabrouť, s'éteint. C'est Mikhaïl Boïtchouk, un sculpteur monumental aux idées pro-nationales, qui dirigera alors de fait l'établissement jusqu'en 1922, date de sa réorganisation par les bolcheviks¹⁸. Durant ces années de guerre et de famine, l'atelier de Boïtchouk accouchera d'une pléiade de jeunes artistes : Vassili Sedliar, Oxana Pavlenko, Onoufri Bizioukov, Antonina Ivanova, Ivan' Padalka. Ils donneront le ton de l'art ukrainien des années 1920 et du début des années 1930 : on les appellera les « boïtchoukistes ».

Kultur-liga

L'événement clé de cette époque fut la création à Kiev, début 1918, de la *Kultur-liga* (la ligue juive pour la Culture, en yiddish « *Kultur-Lige* »). L'objectif de cette association était le soutien à la culture yiddish dans tous ses aspects : théâtre, musique, éducation, littérature et aussi arts figuratifs. Au début de son existence, la *Kultur-liga* se limita rigoureusement à la sphère culturelle et joua le rôle d'un organe d'appui au ministère des Affaires juives de la République populaire ukrainienne nouvellement créée. À l'époque du Hetmanat, elle remplit de fait les fonctions dévolues au ministère. Fin de l'année 1918 et début 1919, des associations analogues apparurent à Pétrograd, en Crimée, à Minsk, Grodno, Vilno, Belostok, Moscou, Rostov-sur-le-Don, Tchita, Irkoutsk et Harbine. À l'origine, ces organisations se considéraient comme des antennes de la *Kultur-liga*. Jusqu'au milieu des années 1920, l'organisation ukrainienne fut la plus nombreuse et la plus active de toutes.

Le caractère révolutionnaire de la création de cette association n'apparaît que lorsqu'on considère le contexte, à savoir l'existence qui était celle des Juifs d'Ukraine. La politique du gouvernement de l'Empire russe à l'égard de la nombreuse population israélite qui se trouvait sur son territoire était assez dure. C'était précisément en Ukraine que passait la frontière de ce que l'on appelait la « zone de résidence », c'est-à-dire la frontière à l'est de laquelle il était interdit aux Juifs de s'installer. Les exceptions à cette règle ne concernaient qu'un nombre restreint de personnes. Au début du XX^e siècle, la majorité des Juifs vivait dans des petites villes (les *Shtetl*) de l'Ukraine de la rive droite du Dniepr et, au quotidien, parlait le yiddish. La situation des Juifs dans les territoires autorisés était difficile : la plus grande partie de la population se trouvait dans la misère et n'avait aucun espoir de promotion sociale ; elle vivait dans des communautés fermées, sous la menace permanente de pogroms. Tout cela favorisa le développement des idées marxistes radicales qui y étaient très populaires. Pour ces mêmes raisons, le territoire ukrainien devint à la fin du XIX^e siècle l'un des centres du mouvement sioniste ainsi que l'origine de vastes mouvements migratoires en direction des États-Unis. Durant la Première Guerre mondiale, la situation



Mark Epstein, *Une famille*. *Composition cubiste*, années 1920, 46,5 x 32,3 cm



Issakhar-Ber Rybak, *La ville*, 1917, 57 x 70 cm

ne fit que se détériorer et les tendances antisémites au sein de l'Empire russe redoublèrent d'intensité. De nombreux acteurs de la culture plaçaient de grands espoirs dans la révolution en laquelle ils voyaient une possibilité d'améliorer la situation des Juifs. Malheureusement, cet enthousiasme coïncida avec une époque où la violence se déchaîna. Durant l'instabilité des années 1918-1920, l'Ukraine continua d'être le théâtre de pogroms sanglants, qui emportèrent la vie de milliers de personnes. Malgré tout, la chute de l'Empire donna aux Juifs la possibilité de se déplacer et beaucoup d'entre eux commencèrent à migrer vers les mégalofoles, où leur rôle au sein de la culture alla croissant. La *Kultur-liga* n'est qu'un épisode parmi d'autres qui témoigne de la puissante renaissance culturelle et politique du judaïsme à l'époque de la révolution et au cours des premières années de l'URSS, lorsque se formaient des kolkhozes juifs et que, à l'Extrême-Orient de la Russie, se créait une région nationale juive autonome. Si

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

le projet d'une renaissance juive sous le drapeau soviétique s'acheva quasiment de la même manière que l'histoire d'amour de l'intelligentsia ukrainienne avec la révolution, il ne faut néanmoins pas sous-estimer le rôle qu'il joua dans l'histoire. Ce mouvement peut être considéré comme une tentative pour construire une alternative à la vision sioniste du monde, avec son culte élitiste de la langue hébraïque et son idée selon laquelle tous les Juifs devront un jour ou l'autre se rassembler dans la lointaine Israël : il prônait au contraire la construction de la « terre promise » ici et maintenant, rejetait une identité fondée sur la religion, et s'attachait à promouvoir le yiddish comme contre-poids à l'hébreu.

En 1918, la *Kultur-liga* de Kiev rassemble l'essentiel des acteurs de la culture juive travaillant en Ukraine. La section des beaux-arts fédère presque tous les artistes juifs de la ville : Mark Epstein, Boris Aronson', Solomon' Nikritin',



El Lissitzki, illustration du livre *La poule qui voulait avoir une crête*, 1919.
Avec le coin rouge bats les blancs, 1919-1920, 53 x 70 cm

Issakhar-Ber Rybak, Alexandr Tychler, Abram Manevitch, Issaac Rabinovitch, Issaac Rabitchev, mais aussi des artistes venus des quatre coins de l'Empire, comme Elizzer (El) Lissitski, Sara Chor, Iossif Tchaïkov, Polina Khentova, Mark Cheïkhel. L'une des tâches que s'est fixée la *Liga* est la création d'un musée juif. Sa philosophie recherche la synthèse entre l'ancien et le nouveau, l'effort pour adapter la culture juive traditionnelle aux courants artistiques contemporains. Tout comme les artistes ukrainiens, ceux de la *Kultur-liga* se sont lancés dans la recherche d'un style national, en l'occurrence, d'un style proprement juif.

La plus grande partie des membres de la *Kultur-liga* de Kiev sont des élèves de l'atelier d'Alexandra Exter qui ont connu leur période cubo-futuriste. La synthèse entre leur recherche d'un style national et l'expérience que leur a conférée Exter aboutit à une découverte étonnante. Dans l'article programmatique de 1919, « Chemins de la peinture juive », Boris Aronson' et Issakhar-Ber

Rybak écrivent : « Notre art juif vivant, qui est imbibé d'éléments provenant de l'art occidental européen, se trouve dans le camp "de gauche". Et ce n'est pas par hasard. Les artistes juifs ont senti qu'ils étaient proches des novateurs contemporains professant les principes de l'abstractionnisme parce que c'est seulement dans la création pure, abstraite, libre de prémisses littéraires que l'on peut découvrir un sentiment national particulier de la forme¹⁹. » Au sein de la culture juive, durant des siècles, on a donné la préférence à des activités comme la philosophie, la littérature et la musique. La pratique de l'art figuratif est restée marginale, voire non souhaitable. Dans la tradition, il existe en effet un interdit touchant la représentation anthropomorphe et une méfiance à l'égard de toute image en général. Le deuxième commandement de la Thora intime : « Et tu n'auras pas d'autres dieux que Moi. Tu ne feras pas de statue ni aucune image de ce qui est en haut dans le ciel, de ce qui est en bas sur la terre ni de ce qui est dans l'eau, plus bas que la terre. Tu ne vénéreras pas d'autres dieux que Moi et tu ne les serviras pas. » L'abstractionnisme et son refus d'imiter la réalité offrent une sortie idéale pour ceux qui sont plongés dans le délicat dilemme où le préjugé en défaveur de l'image se heurte au désir pressant d'en réaliser. Aussi, l'orientation de l'avant-garde se mêle à la tradition d'une mystique et d'une métaphysique juive enracinée depuis des siècles. C'est ainsi qu'apparaît le phénomène de l'avant-garde juive, qui devient une page importante de l'histoire de l'art ukrainien.

L'un des acteurs les plus intéressants de la *Kultur-liga* en particulier et de l'avant-garde juive en général est Mark Epstein. Dès 1918 il s'intéresse au cubisme, opérant une synthèse de ses éléments avec ceux de l'art-déco. Durant la courte période de renaissance du livre juif, au début des années 1920, lorsque les artistes du cercle de la *Kultur-liga* travaillent en masse dans le domaine de l'illustration, Epstein crée des couvertures de livres pour enfants en yiddish, et, à la fin des années 1920, il réalise plus de cent compositions de chevet consacrées aux migrants et aux colons israéliens. Du cubisme, l'artiste, sensiblement influencé par le primitivisme, évolue vers un style néo-classique, suivant en cela la trajectoire générale du modernisme durant les années 1910-1930.

L'un des fondateurs de la *Kultur-liga* de Kiev et celui qui, de tout ce cercle, bénéficie de la plus vaste reconnaissance internationale est Elizzer Lissitski. Œuvrant dans la section artistique de la *liga*, il passe progressivement d'un intérêt pour le folklore et les traditions juives au pur art sans objet. À cet égard, il est très significatif de comparer une illustration que cet artiste réalise en 1919 pour le récit de Ben-Tsion' Raskin', *La poule qui voulait avoir une crête*, avec la célèbre affiche de propagande politique *Avec le coin rouge bats les Blancs* (1919-1920) : leurs composition est quasiment identique. Sous nos yeux, un sujet de fable mettant en jeu un méchant tigre se transforme en une arme idéologique de la propagande soviétique, communiquant avec le public dans un langage suprématiste. « Nous sommes nés pour faire du conte une réalité » dit une célèbre



Sroul Faïnzilberg (Sandro Fazini), esquisse pour le décor de la façade principale de l'opéra d'Odessa, *L'ouvrier et le paysan*, 1920



Sroul Faïnzilberg, esquisse pour l'affiche *Combat avec les blancs*, 1920

marche d'aviateurs soviétiques écrite à peu près à la même époque par les auteurs juifs Iouli Khaït et Pavel Guerman. C'est précisément cette trajectoire-là, qui conduit du conte merveilleux vers l'art abstrait et l'idéologie, que suit toute la renaissance juive de cette époque, voire l'avant-garde dans son ensemble, considérant la révolution comme la matérialisation dans la vie réelle du rêve, promesse d'une transformation miraculeuse du monde d'ici-bas.

L'art et la propagande révolutionnaire. Les fenêtres UkROSTA et le SudLEF

Après l'échec de la tentative de création d'un État ukrainien indépendant, les bolcheviks prirent le pouvoir. Entre 1921 et 1991, ce fut le projet communiste qui orienta l'existence de l'Ukraine. Le caractère tardif de l'établissement du gouvernement soviétique se reflète dans l'atmosphère qui règne dans l'art ukrainien des années 1920, également marqué par le combat pour l'indépendance. Le triomphe définitif des bolcheviks en Ukraine coïncidait, en Russie soviétique, avec l'époque de la NEP, c'est-à-dire celle d'une libéralisation de l'économie, de la culture, de la politique nationale et du climat général du pays. L'étape à

la fois complexe et euphorique des années qui avaient suivi immédiatement la révolution étant franchie, on commença progressivement à élaborer les principes d'un État nouveau.

Lorsque le nouveau régime annonça la mort de l'art – une survivance du passé bourgeois –, il conduisit les avant-gardistes, qui voyaient dans la révolution la concrétisation de leurs idéaux utopiques, à réorienter toute leur activité dans un sens utilitaire : la qualité la plus importante de l'art résidait désormais dans sa capacité à se mettre au service de la société nouvelle. Aussi, s'il devait survivre à sa propre fin, c'était pour se rapprocher de la machine politique, la matrice de la propagande : les artistes avant-gardistes prirent ainsi toutes les initiatives possibles pour mettre en forme les manifestations et les fêtes communistes. À Odessa, ce fut Alexandra Exter qui présida aux cérémonies du 1^{er} mai 1919. Parallèlement, elle réalisa les dessins du train et du navire de propagande *Pouchkine* et organisa la décoration festive de Kiev. À Vitebsk, un groupe d'avant-gardistes sous la direction de Kazimir Malevitch transforma le suprématisme, élaboré dans les années 1910, en un instrument idéologique efficace, une langue supergraphique destinée à l'espace urbain : les façades des maisons, les bannières, les intérieurs, tout parlait maintenant le langage propre à l'esthétique de l'avant-garde. Apparut alors toute une classe d'œuvres d'art relevant de l'industrie et destinées à satisfaire les besoins quotidiens du prolétariat triomphant. L'avant-garde devint partie prenante d'un projet plus large, celui de « construire une vie nouvelle²⁰ ».

Au regard de la victoire encore fragile des bolcheviks et de la polarisation extrême de la société, l'une des tâches principales du pouvoir soviétique fut la propagande politique. Dès 1919 fut créé un bureau de la Presse ukrainienne qui se trouva en particulier chargé de la réalisation des affiches. Au début de l'année 1920, ce Bureau devint la section ukrainienne de la ROSTA (UkROSTA, filiale du bureau pan-ukrainien de l'Agence télégraphique russe, qui réunissait l'agence du Télégraphe et la section de la Propagande). Dans les années 1919-1921, le bureau moscovite de la ROSTA édita les fameuses « fenêtres ROSTA », des affiches satiriques tournant en dérision les adversaires du nouveau pouvoir. Vladimir Maïakovski, Alexandr Rodtchenko, l'Odessite Amcheï Niourenberg et d'autres adeptes des formes nouvelles de l'art prirent une part active à leur création. Ces affiches furent un moyen efficace de répandre l'information politique : compensant l'absence de journaux aux formats habituels, s'appuyant sur le visuel et sur le goût de la culture populaire pour le comique, elles étaient accessibles à ceux qui constituaient le principal public des bolcheviks, à savoir les couches sociales sachant à peine lire. Au début, les fenêtres ROSTA étaient affichées dans les vitrines des magasins – d'où leur nom. En Ukraine, le département des affiches de l'UkROSTA fut dirigé par un jeune homme de 19 ans, né à Kiev, un futur classique de la caricature soviétique, Boris Efimov (Boris Friedland). En 1920, les fenêtres UkROSTA étaient imprimées à Kharkov, Kiev et Odessa.



Edouard' Bagritski, esquisse pour l'affiche *Travailleur!* Après t'être libéré du fardeau de l'esclavage, goûte tout le charme de la liberté, ca. 1920



Edouard' Bagritski, esquisse pour l'affiche *En octobre de l'année 1917...*, 1920

Odessa, définitivement occupée par les bolcheviks, devint un centre important de l'art de gauche. Dès la fin de l'année 1918, le bureau de la Presse ukrainienne, pro-soviétique, y était très actif. Sur la base de cette organisation, en février 1920, le lendemain même de l'installation du nouveau pouvoir, fut fondée la SudROSTA, qui commença à publier des « fenêtres SudROSTA » ; elles prendront bientôt le nom de « fenêtres OdSudROSTA ».

Autour de ces « fenêtres » se rassemblait un groupe joyeux de jeunes artistes et de jeunes poètes, grands amateurs du futurisme, lequel avait implanté ses racines à Odessa dès avant la guerre, à l'époque des tournées du groupe Gileia. « Vous pensez que c'est la malaria qui délire ? Mais c'est réellement arrivé, c'est arrivé à Odessa » écrivait Vladimir Maïakovski dans son poème culte, *Le nuage en pantalons*. L'amour passager qui fut à la base de la première œuvre de maturité du poète avait eu pour cadre Odessa et il était né lors d'une intervention des cubo-futuristes au début de l'année 1914. Ces tournées avaient produit un effet inoubliable sur la jeunesse de la ville ; à l'époque héroïque du futurisme, la majorité des futurs auteurs de la SudROSTA étaient des adolescents et des lycéens. Ensuite avait éclaté la guerre, puis la révolution. Mais le nom de Maïakovski et les idées du futurisme ne furent pas oubliés. Tout naturellement, lorsqu'apparurent les fenêtres ROSTA, associées au poète, elles attirèrent les jeunes futuristes qui ne faisaient pas partie de la première génération de l'avant-garde. Les rations de ravitaillement que l'on donnait en échange du travail de propa-

gande exercèrent sans doute sur eux un attrait tout aussi important : durant les années de quasi-famine qui succédèrent à la révolution, tout ce qui permettait de s'approvisionner valait de l'or. L'équipe d'artistes et de poètes rassemblée autour de la SudROSTA était menée par de futures étoiles de la littérature soviétique : Valentin' Kataev, Iouri Olecha, Ilia Ilf, Edouard' Bagritski, Semen' Kirsanov. Au total, une cinquantaine d'auteurs y travaillait, parmi lesquels deux frères aînés de Ilia Ilf, Sandro Fazini et Mikhaïl Faïnzilberg, et Evgueni Oks. Boris Kossarev, l'un des membres du groupe, deviendra un artiste et un scénographe célèbre ; il jouera un rôle important dans l'histoire de l'avant-garde de Kharkov au cours des années 1920.

Parmi les membres de l'IZAGIT (la section de la propagande par l'image de la SudROSTA), se trouve aussi Viktor Fedorov, l'ami d'enfance de Valentin' Kataev, et prototype de l'artiste Dima, qui apparaît dans la nouvelle que l'écrivain consacra aux événements sanglants survenus à Odessa après l'arrivée au pouvoir des bolcheviks, *On a déjà écrit Werther*.

« Il travaillait loyalement pour l'IZAGIT, bien qu'il se soit avéré un artiste pas très bon, un dilettante. Beaucoup de détails inutiles. Dans le style des Ambulants. Les autres artistes de l'IZAGIT, comparés à lui, étaient de véritables maîtres, pointus et contemporains. Leurs matelots révolutionnaires, dessinés dans l'esprit de Matisse sur de gigantesques panneaux de contre-plaqué installés sur le boulevard Feldman étaient presque symboliques. Leurs pantalons cloche noirs. Leurs visages de profil jaune safran. Les rubans de Saint-Georges de leur bonnet tourbillonnant dans le vent. La mer bleu marine, avec les cuirassés en forme de fer à repasser, des drapeaux rouges montés sur les mâts. Cela s'intégrait au paysage du boulevard littoral, avec ses platanes plantés contre l'ancien palais du général-gouverneur et contre l'ancien hôtel de Londres.

Gauche! Gauche! Gauche!

Sur un fourneau de fonte, on faisait chauffer des boîtes pleines de peintures à la colle. Il y avait des épais pinceaux de peintres en bâtiments. Un morceau de carton. Sur ce morceau, on avait grossièrement représenté la figure du baron Wrangel, avec une papakha, une cartouchière noire sur un habit tcherkesse, volant dans le ciel au-dessus des montagnes de Crimée, et, dessous, on avait écrit :

"Au milieu de la nuit, Wrangel volait dans le ciel et chantait une chanson annonçant la mort. Camarade! Mets le baron en joue pour qu'il n'ait même pas le temps de pousser un soupir."

Wrangel avait encore de solides positions en Crimée, et il pouvait à tout moment faire débarquer des troupes.

Venant du Sud, c'était les armées blanches polonaises qui avançaient. Près de Varsovie, elles avaient vaincu Trotski, qui portait la révolution mondiale

à bout de baïonnette. Et elles attaquaient, bien que Lénine leur eût proposé une coexistence pacifique. Pilsoudski avait déjà coupé la route de Kiev, et ses troupes étaient quelque part près d'Ouman, près d'Église blanche, près de Kodyma, près de Birzoula. Des bruits couraient que Vapniarka et Razdelnaïa étaient déjà occupées.

Peut-être avait-il fait une bêtise en travaillant pour l'IZAGIT et en dessinant Wrangel ?

En fait, il ne croyait pas en un nouveau retournement. Aussi étrange que cela paraisse, ce qui le séduisait, c'était le romantisme de la révolution²¹. »

Un peu plus tard, sous l'influence de l'association de créateurs LEF (front de gauche de l'art), dont le noyau était notamment composé du même Vladimir Maïakovski, fut fondé à Odessa le SudLEF. Au cours des années 1924-1925, l'association édita cinq numéros d'une revue du même nom, qui comprenait, entre autres, des articles concernant l'art. La sphère principale d'intérêt du LEF concernait la littérature, mais l'idée d'une synthèse des arts y était extrêmement répandue. Selon l'un des membres les plus actifs de ce cercle, le poète Semen' Kirsanov, alors âgé de 18 ans et protégé de Maïakovski, l'association regroupait plus de 500 personnes²². Les membres du SudLEF prenaient part aux fêtes révolutionnaires. Ils se divisaient en brigades de propagande pour parcourir villes et villages, lisant des vers, promouvant le pouvoir soviétique et les nouvelles formes d'art. À Odessa, le SudLEF avait à sa disposition des ateliers, des clubs, une cantine et un théâtre. C'est précisément une mise en scène de théâtre avant-gardiste, *Les aventures inhabituelles d'un nitchevok*²³, à l'automne 1925, qui constitua l'action ultime du groupe. Dès l'été de cette même année, la majeure partie des membres de cette association partit s'installer à Moscou ou à Kharkov, et l'histoire du SudLEF, *de facto*, s'acheva.

Le climat artistique des années 1920

Le pouvoir soviétique entraît progressivement dans les mœurs. Au milieu des années 1920, les opposants qui n'avaient pas péri durant la révolution avaient déjà quitté le pays. Les membres de l'intelligentsia qui se trouvaient encore sur place, soit n'avaient pas encore perdu espoir dans le nouveau gouvernement, soit le considéraient comme une fatalité. En décembre 1922 fut fondée l'Union des républiques socialistes soviétiques. Formellement, l'Ukraine y obtenait le statut d'une unité étatique indépendante, et ce, bien que sa partie occidentale soit encore sous le gouvernement d'autres puissances. Un développement rapide de la culture ukrainienne devint possible après que le parti, en avril 1923, eut fait de l'indigénisation son orientation principale. À ce moment de son histoire, le rapport du pouvoir soviétique à la question nationale était relativement de



Anatoli Petritski, *Les invalides*, 1924, 167 x 194 cm

bonne foi. S'efforçant de gagner le soutien de la population des différentes républiques et voulant manifester son rejet de la politique coloniale de l'Empire russe qui impliquait notamment l'hégémonie de la langue et de la culture russes, le gouvernement de l'URSS fit tout pour collaborer avec les cultures nationales. En Ukraine, une telle orientation se trouvait en harmonie avec les conceptions des acteurs de la vie politique et sociale locale qui, depuis 1917, promouvaient activement les idées du national-communisme. Les communistes ukrainiens étaient en effet animés par des conceptions patriotiques, notamment le commissaire du peuple à l'éducation, qui occupa ce poste entre 1924 et 1927, Alexandr Choumski, tout comme son successeur, Nikolai Skripnik. Ainsi, un large programme d'ukrainisation fut déployé et la renaissance culturelle s'en trouva pleinement relancée.



Fedor Kritchevski, *L'amour*,
1925-1927, 177 x 85 cm

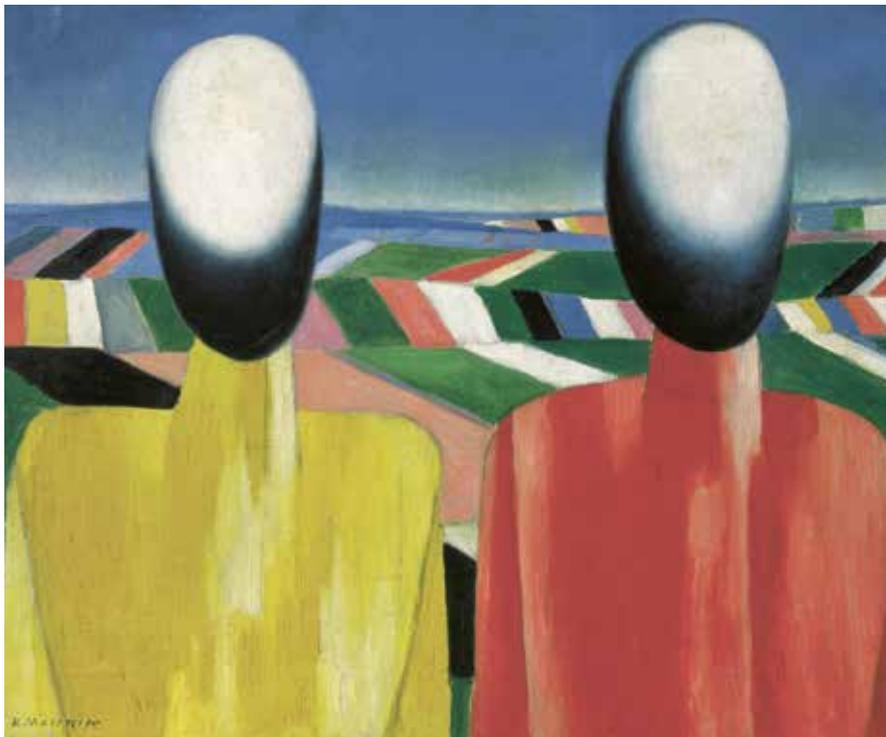
La génération postrévolutionnaire des années 1920 était persuadée de pouvoir créer une culture ukrainienne contemporaine sous l'égide du projet communiste des bolcheviks. Une fermentation sans précédent conduisit au développement du cinéma, de la littérature, du théâtre, du cinéma, de la photographie. C'était l'époque de la synthèse et de l'interaction de tous les arts, quand l'avant-gardisme et l'intérêt pour tout ce qui était contemporain se propageaient dans tous les domaines. À cet élan passionné des années 1920 succéda la tragédie. Les répressions staliniennes des années 1930 entraînèrent l'élimination d'un grand nombre d'acteurs de la vie culturelle. En 1959, à Paris, le critique littéraire Iouri Lavrinenko publia une anthologie des poètes, écrivains et dramaturges qui en avaient été les victimes: il l'intitula *La renaissance fusillée*²⁴. Cette expression, qui présuppose que toutes les victimes du régime ont été des martyrs, fut depuis lors largement employée. Selon les chercheurs contemporains, il serait au contraire plus pertinent de parler de « renaissance rouge »²⁵. *L'appel de la renaissance rouge* était le titre d'un poème publié en 1926. Dans la préface à son édition, son auteur, Vladimir Gadzinski, écrivait: « Pour nous, le passé n'est qu'un moyen de connaître le présent et l'avenir, une expérience utile et une pratique importante permettant de construire une renaissance rouge »²⁶. » Cette métaphore, en effet, reflète plus précisément la réalité de ce qui s'est produit au cours des années 1920, quand un authentique enthousiasme pour l'idéologie rouge a fini noyé dans le sang.

La Première Guerre mondiale, la révolution, la misère, la famine, la lutte sanglante pour le pouvoir menée par les

bolcheviks, dévastèrent l'Ukraine et provoquèrent des millions de victimes. Cette catastrophe est le sujet de trois tableaux à programme du milieu des années 1920 réalisés dans l'esprit du modernisme autrichien du début du XX^e siècle. Il s'agit d'abord des *Invalides*, d'Anatoli Petritski (1924), une sombre toile qui décrit la désolation succédant à la guerre. Des millions de destins brisés, des veuves, des orphelins, des invalides : la plaie ouverte par la Première Guerre mondiale et les troubles qu'elle a entraînés sont encore sensibles au milieu des années 1920. On ne sait pas dans quel combat, en faveur de quelle vérité illusoire parmi celles qui ont alors eu cours, l'un des fils de la femme qui est représentée sur le tableau a perdu sa jambe. On ne saura jamais pourquoi son second fils a perdu la vue. D'ailleurs, on ne saura jamais non plus s'il s'agit véritablement d'une famille ou bien d'un groupe qui s'est formé par hasard, rassemblant des miséreux, des mutilés, que les événements tragiques du début du XX^e siècle ont jetés sur le bas-côté de la vie. Quoi qu'il en soit, ce tableau dépeint la très grande souffrance de toute une génération qui s'est trouvée laminée par l'histoire. Petritski, qui a commencé comme cubiste, a conservé de cette période une gamme sombre de teintes marron gris qui caractérise la majorité de ses peintures de chevalet, et notamment *Les invalides*. En parallèle, l'artiste travaille beaucoup pour le théâtre : il réalisera des centaines de dessins pour les costumes de mises en scène très variées. Paradoxalement, ici, son talent se révèle d'une manière tout autre. À la place des couleurs tristes de ses tableaux, sur ses dessins destinés au théâtre, on observe un ouragan de couleurs et de formes d'avant-garde. Il est difficilement concevable que l'Anatoli Petritski, auteur du tableau désespéré des *Invalides*, qui rencontre le succès à la biennale de Venise en 1930, et l'artiste qui dessine les costumes signés du même nom sont une seule et même personne.

Le triptyque *La vie* (1925-1927) est une autre œuvre significative de ce temps. Son auteur, Fedor Kritchevski, est une figure importante des années 1920-1930. Il conduit, ce qui est dans l'air du temps, un dialogue tardif avec Gustav Klimt, en mêlant généreusement des éléments du style national à celui de la Sécession. Son triptyque relate la triste évolution d'un homme, depuis l'amour et la fondation d'une famille jusqu'au retour chez lui après la guerre alors qu'il a perdu une jambe, avec une telle virtuosité décorative qu'il invite à généraliser ce destin singulier. On s'attendrait à être choqué par cette esthétisation de la tragédie, pourtant, il n'en est rien : l'artiste atteint ici comme un équilibre entre la langue suave de la Sécession et le tragique du sujet. L'œuvre devient une sorte d'icône se rapportant à l'existence humaine en général où, sous une belle apparence et derrière le chant séduisant de l'amour, se cache toujours la fatalité de la souffrance et de la mort.

Le troisième tableau de cette série, *Le pouvoir aux soviets!*, est une œuvre peinte en 1927 par Viktor Palmov. Cet artiste né en Russie, mais qui ne s'est révélé complètement qu'à Kiev, faisait partie du cercle moscovite des cubo-futuristes



Kazimir Malevitch, *Paysans*, ca.1930, 53 x 70 cm

avant la révolution. Pendant la guerre civile, il se trouvait à Vladivostok, en compagnie de David Bourliouk qu'il connaissait de longue date. Là, leurs liens d'amitié se resserrèrent. Dans l'Extrême-Orient russe, Palmov travailla comme professeur de dessin, réalisa des compositions futuristes et collabora avec la revue *L'œuvre*, qui réunissait de futurs ténors du mouvement du LEF moscovite, à savoir Nikolaï Tchoujak, Sergueï Tretiakov et Nikolaï Asseiev. En 1920, il se rendit au Japon avec David Bourliouk pour y organiser une grande exposition avant-gardiste. Dans ce pays, ils rencontrèrent un milieu artistique très actif et exercèrent même une certaine influence sur le développement du futurisme japonais. Puis les chemins de Bourliouk et de Palmov se séparèrent: le premier partit s'installer aux États-Unis avec sa famille; le second, après avoir collaboré pendant quelques mois avec le LEF à Moscou, se rendit dans la patrie de Bourliouk, en Ukraine.

Le reste de sa vie, de 1925 à 1929, Palmov le passa à Kiev. Là, il abandonna définitivement le cubo-futurisme. L'esthétique et la poétique de certaines œuvres de sa période kiévienne font écho à celles de Chagall. Palmov est également l'auteur d'une théorie originale des couleurs. Sa conception repose sur l'improvisation picturale procédant par taches spontanément portées sur la toile et



Viktor Palmov, *Le pouvoir aux soviets !*, 1927, 177 x 142 cm

exprimant l'état psychologique de l'artiste. Le tableau *Le pouvoir aux soviets!* est précisément composé avec un tel jeu engageant de puissantes masses colorées: le révolutionnaire à la chemise bleue, touché en plein cœur, est allongé sur une bannière bolchevique d'un rouge aveuglant; ses lèvres ont encore des reflets roses, mais sous ses yeux, des ombres bleu clair permettent de comprendre que le héros est déjà mort. Cette mort ne fait pourtant pas du tableau une œuvre tragique: considéré du point de vue de l'année 1927 – date à laquelle il a été réalisé –, le combat du révolutionnaire, au regard de son résultat, ne paraît pas avoir été vain.

À Kiev, Palmov est professeur, puis doyen de la faculté de peinture l'Institut des beaux-arts de Kiev. Réorganisée en 1922, l'Académie ukrainienne des beaux-arts avait pris le nom d'Institut des arts plastiques de Kiev pour, après deux ans, fusionner avec l'Institut d'architecture et former l'Institut des beaux-arts de Kiev. Le critique d'art Ivan' Vrona avait été nommé directeur de cette institution.

Les années 1924-1930 sont les plus belles de l'Institut. En Russie, l'histoire d'amour que l'avant-garde entretient avec la révolution touche à sa fin: le nouveau pouvoir n'a pas vraiment besoin des artistes utopistes, avec leur volonté de mettre un terme à la culture bourgeoise et leur idée de transformer le monde à l'aide d'un art souvent abscond et éloigné des préoccupations du peuple dans ses masses les plus larges. Les avant-gardistes eux-mêmes, qui ont soutenu la révolution à son étape « dadaïste », se sentent assez mal à l'aise au regard du gouvernement auquel elle a abouti. En Ukraine, c'est le contraire: les années 1920 marquent un point culminant culturel et artistique. Grâce aux efforts d'Ivan' Vrona et de Nikolai Skripnik, combattant passionné de l'ukrainisation, l'Institut des beaux-arts de Kiev devient pendant quelque temps un centre très actif où se développent des pratiques artistiques nouvelles: on y échange des idées; les passions s'y déchaînent, notamment dans une lutte à mort entre les tenants de conceptions conservatrices et les avant-gardistes.

L'Institut se transforme en une école novatrice du type *Bauhaus*. On y ouvre un département de cinéma, de photographie et de théâtre, que dirigera durant deux ans Vladimir Tatline, venu de Russie. Une section est également consacrée aux disciplines des formes techniques. Parmi les figures de premier plan qui constituent l'équipe d'enseignement de l'Institut, se trouvent des artistes aux points de vue les plus divers: Fedor et Vassili Kritchevski, Mikhaïl Boïtchouk, Vadim Meller, Alexandr Bogomazov, Viktor Palmov. Au nombre des professeurs invités, on compte Pavel Goloubiatnikov et, bien sûr, Kazimir Malevitch.

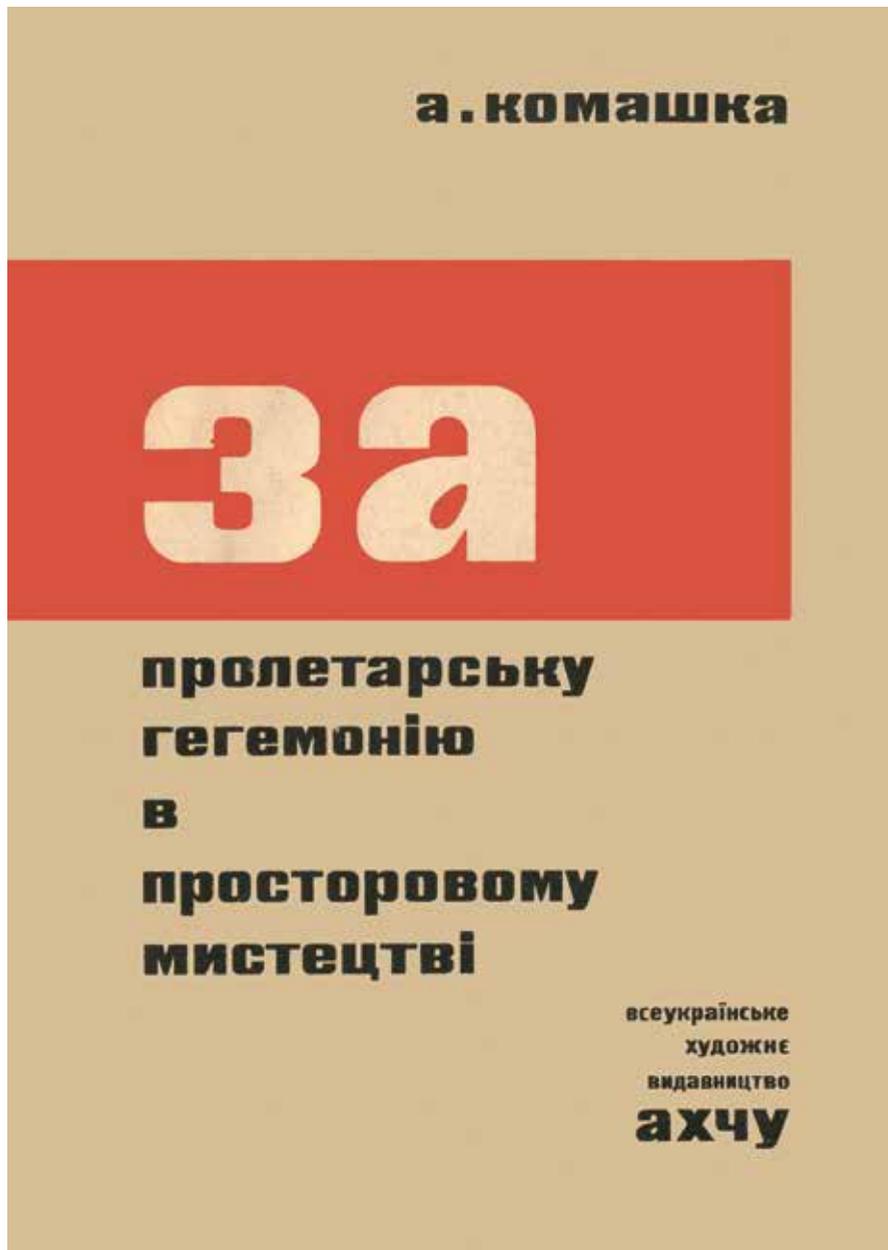
Malevitch est arrivé à Kiev à l'été 1927 après avoir été arrêté une première fois. Immédiatement après, il reçut une invitation d'Ivan' Vrona et de Nikolai Skripnik pour venir enseigner à l'Institut. Natif de Kiev, il a laissé des souvenirs* touchants à propos de sa jeunesse ukrainienne. Il est possible que sa connaissance de l'art populaire ukrainien ait joué un rôle non négligeable dans la formation du suprématisme. Dans sa jeunesse, à Kiev, Malevitch avait étudié une année

durant à l'école de dessin de Nikolai Mourachko auprès d'un classique de l'art réaliste, Nikolai Pimonenko. À la fin des années 1920, l'artiste avait passé de nouveau beaucoup de temps en Ukraine. De 1928 à 1930, il enseigne donc à l'Institut des beaux-arts de Kiev, publie des articles théoriques novateurs dans la revue *Nouvelle génération* éditée à Kharkov, et, en 1930, réalise sa dernière exposition dans la galerie de Peintures de Kiev. La période novatrice de l'Institut s'interrompt brusquement en 1930.

Ivan Vrona est licencié et, avec lui, Malevitch perd son poste, comme d'autres brillants professeurs, Fedor Kritchevski, Mikhaïl Boïtchouk ou Lev Kramarenko. Au-dessus de la tête des formalistes – c'est ainsi que l'on appelle alors les artistes qui se livrent à des expérimentations nouvelles –, les nuages commencent à s'amonceler. L'atmosphère de ces années est bien rendue dans les mémoires de Vassili Kassian', un classique de l'art soviétique, dessinateur, qui s'est installé à Kiev après avoir achevé ses études à Prague en 1927 et à qui l'on a immédiatement attribué un poste d'enseignement à l'Institut : « Dès les premiers jours de mon activité au sein de l'Institut des beaux-arts de Kiev, les débats concernant l'orientation que devait prendre l'art débouchèrent sur une violente lutte idéologique. Aux artistes réalistes s'opposait le camp de l'école formaliste, avec à sa tête son apôtre, le professeur Kazimir Malevitch et ses continuateurs tels que E. Tatline, E. Sagaidatchny, V. Palmov, A. Bogomazov, etc. À l'Institut, K. Malevitch avait même un cabinet destiné "à guérir les étudiants du réalisme" : c'est ce qu'il répondit lorsque je l'interrogeai pour savoir ce qu'il y faisait. L'opinion de Malevitch selon laquelle seule la déformation est capable de rétablir l'art dans ses droits est erronée dans son principe. C'est ce dont témoigna éloquemment l'exposition de ses œuvres à la galerie de Peintures de Kiev : les réactions de l'opinion publique furent très négatives, et on prononça un blâme sévère à l'encontre de l'artiste Koumpan', directeur de la galerie. »

Malevitch n'est pas seulement critiqué pour son exposition à Kiev : dès l'automne 1930, il est arrêté une seconde fois et écroué durant plusieurs mois dans une prison de Leningrad, où, selon le témoignage des membres de sa famille, il est cruellement torturé. Une fois libéré, il commence à travailler au *Second cycle paysan*, une série capitale de sa période tardive qui célèbre les fréquents voyages de l'artiste en Ukraine, ses paysages aux riches couleurs, mais qui évoque aussi la collectivisation forcée mise en œuvre dès 1928 et qui s'achèvera par une terrible famine.

* Dans son autobiographie²⁷, il évoque son premier contact avec l'art populaire ukrainien : « La campagne, comme je l'ai dit plus haut, faisait de l'art (c'est un mot que je ne connaissais pas à cette époque). Plus exactement, elle produisait des choses qui me plaisaient beaucoup. C'est précisément dans ces productions que résidait tout le secret de ma sympathie envers les paysans. C'est avec une grande émotion que je les regardais dessiner des ornements muraux et que je les aidais à enduire les sols de leur maison de glaise et à réaliser des foyers pour leur poêle. Ils représentaient avec talent des coqs, des chevaux et des fleurs. Ils produisaient toutes les couleurs sur place avec toute sorte de terre et de teinture. Je fis une tentative pour transporter cette culture sur les poêles de ma propre maison, mais cela ne donna rien. »



Anton' Komachka, couverture du livre *Pour l'hégémonie prolétarienne dans l'art spatial*

La guerre des associations

Le combat idéologique rappelé par Kassian' et qui visait à déterminer l'orientation que prendrait l'art de la fin des années 1920 atteignit une intensité exceptionnelle. Comme s'ils pressentaient la fin prochaine de la liberté de création, les artistes s'engagèrent en effet dans une guerre sans merci et en même temps assez vaine, une guerre qui mobilisa toute leur énergie. Les cellules de base autour desquelles s'organisa ce conflit furent les associations, les groupements en tout genre, créés sur le modèle des partis politiques engagés dans un violent conflit idéologique. Aujourd'hui, il est assez difficile de saisir toutes les nuances de ce combat complexe.

En premier lieu, presque toutes les organisations en question, suivant la dernière mode prolétarienne, se désignaient par des sigles complexes. Le goût immodéré qu'entretiennent les régimes totalitaires pour les abréviations est décrit dans le roman de George Orwell, *1984*. La langue, défigurée par l'idéologie du parti, s'appelle, dans cette anti-utopie, la « novlangue ». Ce qui la caractérise, c'est notamment un grand nombre de sigles et de mots abrégés. L'obsession du sigle s'empara en effet de l'URSS à son commencement. Les anciens noms des administrations et des organes du pouvoir furent supprimés. On chercha de nouveaux mots pour les institutions des ouvriers et des paysans qui se mettaient en place. Il en résulta des expressions très longues. Comme l'économie des signes était en vogue, suivant l'exemple des dépêches télégraphiques, on se trouva obligé de les réduire drastiquement. C'est ainsi que naquit tout un univers d'abréviations soviétiques qui semblait inspiré par la plus avant-gardiste des poésies : le « zaoum » des futuristes, créé par des poètes, semblait revivre pour se transformer en principe fondateur de la nouvelle langue totalitaire. Dans les années 1920, ces palissades de lettres majuscules omniprésentes n'ont pas encore eu le temps d'agacer : au contraire, elles ont un air très contemporain. Sensibles au mot et à l'air du temps, les artistes utilisent ces formules magiques étranges pour désigner leurs propres groupes.

Le second problème auquel se heurte celui qui s'efforce de pénétrer le sens des débats qui opposent ces artistes, est que leur polémique elle-même se développe en novlangue. Leurs discussions sont pleines de formulations alambiquées et de mantra idéologiques caractéristiques du lexique employé par les bolcheviks dans leurs réunions et dans les congrès de leur parti au début de l'époque soviétique. L'objet du débat est la création d'un art prolétarien idéal, qui serait capable de refléter de la meilleure manière possible les besoins de l'homme nouveau et du pouvoir qui se met en place. La solution proposée par tous les groupes d'artistes est pratiquement la même, et elle est formulée en un assortiment quasi identique de phrases presque vides. Le diable est dans les détails qui se glissent entre les lignes de ces longs manifestes, de ces accusations

venimeuses et de ces procès réciproques en hérésie. L'arène de ces combats est l'Institut des beaux-arts de Kiev, où sont souvent enseignants ceux qui prennent part au conflit. Et les étudiants se trouvent inévitablement entraînés dans la lutte qui s'engage entre leurs professeurs.

Derrière les abréviations tarabiscotées et le tissu de formulations paramarxistes se dissimule l'axe malgré tout visible du conflit qui engage les groupements les plus importants ainsi que les ambitions de leur chef. En 1923 est créée une première société, l'association des Artistes de l'Ukraine rouge (AKhTchOu). Celle-ci est en grande partie le reflet de son modèle russe, l'association des Artistes de la Russie révolutionnaire (AKhRR). Cette dernière, née en 1922 et s'efforçant de recruter des partisans en Ukraine, est un symptôme caractéristique du changement de climat qui se produit en URSS. Les membres de ce groupe, soutenus par le pouvoir en place, campent sur les positions d'un réalisme sans concessions et considèrent les expérimentations des avant-gardistes comme des « élucubrations néfastes ». Toutefois, l'AKhTchOu ukrainienne, créée par des artistes formés par l'école académique russe, tels Fedor Kritchevski, Karp Trokhimenko, Ivan' Ijakevitch, Ioukhim Mikhaïliv, prend bien soin d'exiger que se réalise une synthèse entre l'école réaliste locale et certains éléments relevant des techniques picturales les plus récentes, à savoir l'impressionnisme, l'art nouveau et le symbolisme. Pour parler simplement, elle campe sur une ligne réaliste conforme aux canons, mais qui inclurait quelques aspects modernistes. L'exemple idéal illustrant cette tendance serait le triptyque *La vie* de Kritchevski, sécessionniste dans sa forme, politiquement correct par le caractère hautement social de son contenu.

La seconde organisation la plus puissante, fondée en 1925, est l'association de l'Art révolutionnaire ukrainien (ARMOu). À l'origine, ce groupe réunit des artistes de toutes les tendances : Mikhaïl Boïtchouk, Vassili Sedliar, Alexandr Bogomazov, Vassili Ermilov, Viktor Palmov, Alexandr Khvostenko-Khvostov, Vladimir Tatline. Son programme est à première vue relativement consensuel : la défense de « tout ce qui est bon contre tout ce qui est mauvais ». Le théoricien majeur de l'ARMOu, Ivan' Vrona, souligne, en 1926, que le but principal de l'association est de rassembler le plus largement possible, de consolider la présence des énergies artistiques en Ukraine et de créer une plate-forme commune, capable de faire une place à tous les artistes actifs et occupant une sorte de position centrale au regard des forces situées à l'extrême-droite et à l'extrême-gauche de l'art²⁸. Ce programme correspond à la politique mise en œuvre par Vrona lui-même alors qu'il occupait le poste de directeur de l'Institut ukrainien des arts : il invitait les meilleurs professeurs, quel que puisse être leur point de vue et quels que puissent être leurs désaccords. Dans la situation qui était celle d'une guerre prolongée de « tous contre tous » au sein du monde artistique, un tel appel à l'union pouvait sembler un acte constructif. Mais la bienveillance de cette déclaration d'intention cachait un double fond. Car l'ARMOu, tout en faisant mine d'être ouverte à toutes

les formes d'expression artistique, était en fait constituée de novateurs orientés vers l'art européen. Ceux-ci goûtaient peu le caractère provincial et obtus du réalisme prolétarien, son caractère profondément conservateur.

Comment justifier l'existence de l'art, ce produit de la société bourgeoise, au sein d'un État socialiste, où règne une classe nouvelle, le prolétariat ? Comment l'art peut-il répondre aux besoins de cette classe ? Doit-il faire usage de son autorité pour entraîner la société derrière lui, ou doit-il au contraire céder le pas aux goûts des masses populaires ? Les membres de l'ARMOu étaient plutôt partisans de la première voie. En cela, nombre d'entre eux, sans en avoir conscience, signaient leur arrêt de mort. Tout en se référant à la doctrine officielle, à savoir répondre aux besoins du peuple, les théoriciens de l'ARMOu insistaient pour que l'on attribue la même valeur à l'art figuratif et aux arts appliqués. Progressivement, les postes dirigeants de l'ARMOu tombèrent aux mains des partisans de Boïtchouk, animés par leur goût du style monumental et attachés au primat du style national dans l'art. Il en résulta un conflit qui poussa, en 1927, un groupe d'artistes avant-gardistes, sous la direction de Palmov, à faire sécession.

C'est ainsi qu'apparut l'union des Artistes contemporains ukrainiens (OSMOu). En étaient membres Anatoli Petritski, Pavel Goloubiatnikov, Mikhaïl Charonov ainsi que d'autres artistes que l'on considérait alors comme des tenants de l'« Europe raffinée²⁹ ». Dès 1929, les jeunes artistes fondèrent leur propre organisation, l'OMMOu (Union des jeunes artistes ukrainiens). En 1928, un groupe de partisans du LEF s'était détaché de l'ARMOu. Ils entrèrent dans le dernier groupe ayant fait sécession de l'ARMOu – qui sera sans doute le groupement le plus significatif –, l'association *Octobre*. La déclaration de principe de cette association, signée en 1930, manifeste clairement que la situation politique du pays a définitivement changé. Parmi les membres de ce groupe, on trouve Vassili Kassian', Nikolai Rokitski, Vassili Ovtchinnikov, Zinovi Tolkatchev. La rhétorique de ces schismatiques reprend l'impératif de produire un art authentiquement prolétarien. L'association soutient le principe de méthodes collectives de création artistique ainsi que d'autres considérations générales typiques de cette époque. Ce ne sont plus les arguments esthétiques avancés qui sont importants, mais les appels à l'élimination de l'ennemi de classe. La dénonciation des autres groupes comme étant « bourgeois » ou « petit-bourgeois » résonne lugubrement dans une atmosphère de terreur toujours plus pesante.

La guerre et le bourgeonnement infini des associations d'artistes prirent fin le 23 avril 1932, lorsque le bureau politique du comité central du parti communiste pan-soviétique des bolcheviks publia le décret « Réforme des organisations littéraires et artistiques ». Dans le but de rompre un « cercle sans issue », le parti et Staline initièrent la création d'unions de créateurs centralisées. Il s'agissait au premier chef des écrivains et des artistes, dont la compétition hystérique en vue d'obtenir le titre de promoteur de l'unique art véritablement prolétarien commençait à gêner un régime qui s'avançait à grand pas vers le totalitarisme. Profitant



Alexandr Bogomazov, *Femme assise lisant (Vanda)*, 1913, 21,5 x 18 cm

des dissensions qui régnaient au sein de l'intelligentsia, les instances supérieures du gouvernement se donnèrent le rôle d'un arbitre séparant des premiers de la classe qui auraient été trop loin dans leurs jeux. Au cours des années suivantes, ce souci paternaliste prendra des formes extrêmes. La décision de savoir quelle forme d'art répond aux besoins du peuple reviendra désormais au parti lui-même. Bientôt, tous les courants avant-gardistes seront définitivement écrasés et le réalisme socialiste sera imposé à tous.



Alexandr Bogomazov, *Paysage avec locomotive* 1914-1915, 33 x 41 cm

Alexandr Bogomazov. Du cubo-futurisme au spectralisme

Peut-on considérer que l'avant-garde ukrainienne fut un phénomène autonome? Un grand nombre d'artistes avant-gardistes mondialement reconnus qui entretenaient des liens avec l'Ukraine n'y passèrent qu'une partie de leur vie seulement et appartenirent en vérité à un champ culturel autrement étendu. Bien plus, lorsqu'après la fin de l'Union soviétique on redécouvrit des noms et des pages oubliées de l'histoire, on rangea dans l'avant-garde presque tous les artistes « non soviétiques », jusqu'aux modernistes les plus modérés, ce qui effaça considérablement les frontières du phénomène en question.

L'un des premiers théoriciens de l'avant-garde, Renato Poggioli, considère celle-ci comme un mouvement davantage idéologique qu'esthétique. Parmi ses traits caractéristiques, il distingue le nihilisme (la négation de tout l'héritage du passé), l'activisme (la volonté de transformer la société par tous les moyens



Alexandr Bogomazov, *Aiguillage des scies*, 1927, 138 x 155 cm

possibles), l'agonisme (l'esprit de compétition avec les autres courants), le futurisme (la fascination pour le progrès technique). Ce qu'il convient ici de souligner est la distinction qu'établit Poggioli entre l'avant-garde et les « écoles » du passé, lesquelles reposent sur un principe de transmission des connaissances de maître à élève et présupposent une méthode ainsi qu'une hiérarchie déterminée : l'avant-garde, au contraire, n'est pas une école, mais un « mouvement » animé par les actions communes de certains groupes d'artistes visant à atteindre tel ou tel but³⁰. Or, l'une des particularités de l'art ukrainien en général consiste



Alexandr Bogomazov, *Roulage des troncs*, 1928-1929, 25 x 30 cm

précisément en ce que les pratiques de ses représentants, à de rares exceptions près, ont un caractère foncièrement individualiste.

Les figures de première importance dont la vie et l'œuvre sont entièrement en rapport avec l'Ukraine sont celles de l'avant-gardiste de Kiev Alexandr Bogomazov et du constructiviste Vassili Ermilov. Il s'agit dans les deux cas d'individus isolés. À la fin des années 1970, dans un article consacré à une génération tout à fait différente d'artistes, Susan Richards, décrivant la spécificité de l'art non-conformiste ukrainien, écrit : « Ces icônes de l'individualisme portent en elles un message à destination de l'Occident³¹. » Aux yeux de ce chercheur issu de l'Institut d'art contemporain de Londres, l'isolement des artistes ukrainiens exprime une protestation contre les idéaux du collectivisme qui régissent la société soviétique. Quoi qu'il en soit, la tendance à l'individualisme est une caractéristique profonde de l'intelligentsia ukrainienne. La plupart de ses personnalités les plus brillantes ne se sont pas particulièrement préoccupées de la formation d'un groupe. Des artistes comme Bogomazov et Ermilov, qui, aussi différents soient-ils, prirent une part très active au développement de l'art de leur temps, ne fondèrent, ni l'un ni l'autre, de « mouvement » : ils se limitèrent à élaborer des projets avant-gardistes individuels.



Carte postale imprimée en URSS et montrant le bâtiment du Gosprom sur la place Dzerjinski à Kharkov, 1953

Alexandr Bogomazov resta longtemps dans l'ombre de ses amis et condisciples de l'École professionnelle d'art de Kiev, Alexandra Exter et Alexandr Arkhipenko. Pourtant, il est considéré aujourd'hui comme l'une des figures clés de l'avant-garde internationale. Avant la Première Guerre mondiale, Bogomazov était déjà en effet un cubo-futuriste accompli, d'abord en tant que participant et co-organisateur d'expositions d'avant-garde, mais aussi comme auteur de *La peinture et les éléments*³² (1914), écrit tout à fait original qui suit la naissance de la forme artistique à partir du mouvement de son premier principe, le point. Si l'on considère le niveau de réflexion de ce manuscrit, la profondeur de son effort pour donner une nouvelle interprétation des formes, ce texte doit être rangé à côté des classiques tels que *Le suprématisme* de Kazimir Malevitch (1920) et le traité *Point et ligne sur plan* de Vassili Kandinski (1918-1920), alors même qu'il les précède chronologiquement.

Après la guerre et la révolution, Bogomazov a en charge la mise en scène artistique des fêtes communistes ; il travaille comme artiste en chef de la 12^e armée bolchevique, qui est engagée dans de violents combats au sud et à l'ouest de l'Ukraine. Il met en forme un train sanitaire de propagande et, en collaboration avec Alexandra Exter et Vadim Meller, il décore le navire *Pouchkine*. Ainsi qu'on l'a dit plus haut, durant les années qui suivent immédiatement la révolution,

les cubo-futuristes et les avant-gardistes soutiennent en règle générale les bolcheviks : dans le programme de ces derniers, ils voient la matérialisation d'un projet utopique qui est aussi le leur et qui vise à transformer la société pour la reconstruire autrement. Après l'avènement de la paix, Bogomazov enseigne beaucoup et travaille à l'Institut des beaux-arts de Kiev (1922-1930). Mais sa participation aux guerres bolcheviques et aux péripéties révolutionnaires n'a pas été sans conséquences : il en retire une forme sévère de tuberculose dont il mourra en 1930.

Au cours sa dernière période d'activité artistique, Bogomazov franchit une étape supplémentaire : au début des années 1920, il passe du cubo-futurisme au spectralisme. L'intérêt pour l'action psychophysiologique exercée sur le spectateur par des masses de couleurs déterminées ainsi que par leurs différentes associations est partagé à cette époque par Viktor Palmov et Kazimir Malevitch. Mais Bogomazov atteint dans ce domaine un niveau de virtuosité sans égal. À la fin des années 1920, il se consacre à un cycle d'œuvres traitant du travail. En 1927, à Boïarka – ce village de datchas qu'il apprécie tant, où il a écrit *La peinture et les éléments* et puis exercé, au cours des années de famine qui ont marqué la période révolutionnaire, comme enseignant dans une école –, Bogomazov commence une série d'esquisses et de croquis représentant des travailleurs occupés à scier des bûches. Il parvient à achever en tout et pour tout deux œuvres, manifestement conçues comme parties d'un triptyque : *Aiguisage des scies* (1927) et *Les scieurs de bois* (1929). Parmi ses esquisses se trouve un troisième élément de cette composition intitulé *Roulage des troncs* (1928-1929). Au sein de cette série, on connaît une autre œuvre achevée : *Les porteurs de copeaux* (1929). Le principal acteur de ces tableaux est l'harmonie des taches claires et chatoyantes, qui provoque une émotion intense. Ces œuvres rayonnent d'une couleur égale et chaude, qui transforme le croquis tiré d'un épisode banal de la vie des travailleurs en un condensé d'énergie métaphysique, mais aussi en une source de plaisir physique provoqué par le spectacle du tourbillon des couleurs.

Vassili Ermilov et la revue constructiviste de Kharkov *L'avant-garde*

Vassili Ermilov est un artiste-constructiviste ayant exercé une influence importante sur le développement du design, et, plus généralement, sur celui de l'art figuratif ukrainien. Dans les années 1920, les expressions « écriture ermilovienne » et « école de Ermilov » étaient synonymes de très grande qualité artistique. En 1912, Ermilov étudia dans la même classe que Vladimir Maïakovski et David Bourliouk à Moscou, à l'école de peinture, de sculpture et d'architecture. Mais la majeure partie de sa vie resta liée à Kharkov, et sa carrière atteignit son apogée lorsque sa ville natale connut un véritable âge d'or.



Vassili Ermilov, *Arlequin*,
1924, 76 x 36 cm

En 1919, Kharkov obtint le statut de capitale de l'Ukraine soviétique. À Kiev, la bataille pour l'indépendance faisait encore rage : après l'installation du pouvoir des soviets, les élites favorables à l'indépendance nationale y occupaient des positions encore trop fortes. C'est pourquoi, jusqu'en 1934, Kharkov conserva son statut de capitale et fut le principal centre de l'Ukraine bolchevique. C'est là que se développa activement la construction architecturale, que s'épanouirent la culture, l'art, le design industriel et graphique. À la différence de Kiev, à bout de forces, où l'arrivée des bolcheviks signifiait la fin des espoirs d'indépendance, le Kharkov d'après la révolution connut une période faste. L'euphorie y régnait, et même le combat actif auquel se livraient les différents groupes d'artistes se trouvaient adouci par l'enthousiasme général.

Le meilleur témoin de cette période héroïque est le constructivisme architectural, et en particulier le Gosprom (maison de l'industrie nationale). Il s'agit du premier gratte-ciel soviétique, un énorme bâtiment érigé entre 1925 et 1928, sur le projet des architectes de Léningrad, Sergueï Serafimov, Samouïl Kravets et Mark Felger. À Kharkov, le constructivisme intéresse aussi les écrivains. En 1925, Vassili Ermilov intègre le groupe L'avant-garde, à la tête duquel se trouve l'écrivain moderniste Valerian Polichtchouk, partisan d'une synthèse des arts. Très vite, Ermilov en devient l'un des chefs de file. Il conçoit le graphisme de la revue *L'avant-garde*, éditée à Kharkov au cours des années 1928-1929. En 1927, il rejoint parallèlement le groupe des boïtchoukistes de l'ARMOU.



Vassili Ermilov, maquette pour la revue *L'avant-garde*, 1929, 30,5 x 22,9 cm

Ermilov a de multiples facettes. Dès sa jeunesse, après avoir étudié dans un atelier d'art et d'artisanat, il est attiré par les aspects appliqués de l'art : il travaille à l'architecture des petites formes et à l'illustration de livres ; il crée des affiches ; il réalise des produits destinés à l'industrie, dessins d'emballages, d'étiquettes, de timbres d'usines. Ses collages et ses reliefs sont particulièrement intéressants.

Il parvient à concevoir une langue minimaliste très singulière, dont la sobriété, tout en étant le produit de l'ascétisme qui succède à la révolution, résulte également du manque constant des matériaux nécessaires à l'activité artistique. Il n'utilise que quelques couleurs, deux ou trois éléments géométriques, et inclut dans ses créations des objets qu'il collecte – bois, métal, tissus, vis, etc. Les œuvres de Ermilov, tout en saisissant l'esprit de leur temps, manifestent un sentiment aigu du style et de la composition, uni à une rare maîtrise des techniques qui permettent le travail des matériaux les plus variés.

Le destin de cet avant-gardiste d'exception ne fut cependant pas des plus heureux. Les persécutions commencèrent pour lui à la fin de l'année 1929, quand, dans un numéro de *L'avant-garde*, furent publiés simultanément trois articles consacrés à son œuvre, écrits par Valerian' Polichtchouk ainsi que par des artistes du cercle bouïtchoukiste de l'ARMOu, Vassili Sedliar et Bernard' Kratko. Dans l'un des articles, Sedliar souligne la proximité de Ermilov et des boïtchoukistes, pour expliquer ensuite la généalogie constructiviste de ses conceptions. « L'affirmation de la beauté de ce qui est utile, qui est le trait caractéristique de notre époque, la manifestation, à l'aide de tous les moyens de l'art, de la beauté de parties composantes rationnellement réunies et de celle d'un plan construit avec logique, a en Ermilov son meilleur praticien³³ » écrit-il. Récemment de retour d'un voyage qu'il a effectué en Europe en compagnie de Mikhaïl Boïtchouk, Sedliar conclut son éloge par l'exclamation naïve : « Je félicite Ermilov, et lui souhaite de séjourner à l'étranger³⁴. » Quelques années plus tard, ce seront précisément les voyages à l'étranger des bouïtchoukistes qui leur seront formellement reprochés et qui constitueront l'un des prétextes de leur annihilation.

L'avant-garde introduisait dans la thématique classique du constructivisme une certaine dose d'humour, de voyoutisme et d'érotisme, qui n'était pas caractéristique du mouvement considéré dans son ensemble. Même les questions concernant l'aménagement de la vie quotidienne des ouvriers se coloraient d'une teinte ambiguë dans les réalisations des constructivistes ukrainiens. La musique contemporaine était également pour eux l'objet d'un intérêt majeur. La sortie du troisième numéro de *L'avant-garde* se termina par un scandale. Iouli Meïtous y avait publié une étude sur le jazz. En soi, cela constituait déjà une provocation dans une société où le jazz et le fox-trot commençaient à être dénoncés en tant que symboles de « décomposition bourgeoise ». La poésie maniérée du sex-symbol de *L'avant-garde*, Raïssa Troïanker, suscita une exaspération tout aussi grande : le numéro en question s'ouvrait avec son poème érotique qui faisait allusion à son passé, lorsque la future avant-gardiste, prenant part aux représentations de dressage de son mari, se trouvait obligée de glisser sa tête dans la gueule du tigre. Toute cette décadence, couplée avec le ton général du journal empreint de frivolité et d'insolence, embrasa les imaginations mal intentionnées. Ce qui ajouta de l'huile sur le feu fut le « lit pour l'amour », secret décrit par Valerian' Polichtchouk : « L'artiste Vassili Ermilov a transformé son

appartement de manière constructive et il se bat avec les housses de couette de son épouse, s'efforçant de faire de la chambre à coucher un compartiment de wagon-lit. En outre, prenant la mesure de l'inconfort des lits traditionnels bénis par l'Église pour l'accouplement, V. Ermilov élabore actuellement un atelier-lit bon marché, confortable et esthétique, permettant d'accomplir ces fonctions animales de l'organisme humain. Dans ce travail, il est aidé par les conseils de sa femme. Et c'est ainsi que nous formulons le slogan suivant : pour la pureté et la transparence, pour les fonctions saines du corps humain – fussent-elles exercées publiquement. Vive le baiser humide déposé sur la poitrine féminine nue³⁵ ! »

Le gouvernement soviétique puritain ne pouvait permettre de tels agissements, pas même à celui qui avait obtenu le titre d'« Homère de la révolution³⁶ ». Après un meeting des étudiants prolétariens qui avait rassemblé beaucoup de monde et était dirigé contre le manège pornographique de Valerian' Polichtchouk et consort, la revue fut fermée. Ermilov entendit longtemps parler de ce « lit pour l'amour » et des articles le concernant publiés par la revue tombée en disgrâce. Pour lui, à l'instar des autres artistes et intellectuels ukrainiens, les persécutions véritables commencèrent à la fin des années 1930. Tout le reste de sa vie, il le passa dans la pauvreté, ignoré de tous. Mais il parvint néanmoins à survivre et put bénéficier de la libéralisation qui toucha plus tard le pays. En 1968, ses œuvres furent incluses dans le dernier tome de la monumentale *Histoire de l'art ukrainien* éditée par l'ancien futuriste Nikolaï Bajan'. Bien qu'Ermilov ne connut ni le respect ni la gloire qu'il méritait, sur le déclin de son âge, il devint un lien vivant qui rattachait l'avant-garde ukrainienne à la scène de l'art non officielle du Kharkov des années 1950-1960.

Les pan-futuristes, Mikhaïl Semenko et la revue *Nouvelle génération*

Mikhaïl Semenko et les nombreux projets réalisés par les pan-futuristes ukrainiens constituent un phénomène unique, à la croisée de l'art figuratif et de la littérature, et représentent un autre « pilier » de l'avant-garde ukrainienne. « La destruction est à nos yeux l'étape ultime du développement de l'art et non pas l'une de ses branches ou bien sa perversion. Ce que l'on appelle art est à nos yeux une chose qui doit être liquidée. Mais nous la liquidons par des actes et non pas par des mots » : c'est ainsi que s'ouvrait le recueil *Sémaphore vers le futur* (1922)³⁷. Ce sont des idées analogues que les futuristes développaient dans la revue *Le catafalque de l'art*, éditée la même année. Le chercheur Peter Bürger, dans sa *Théorie de l'avant-garde*, a formulé la maxime bien connue selon laquelle l'avant-garde est la critique de l'art comme institution par les moyens de l'art lui-même³⁸. Si l'on y ajoute les caractéristiques établies par Renato Poggioli et rappelées plus haut, alors, selon tous les critères formels,

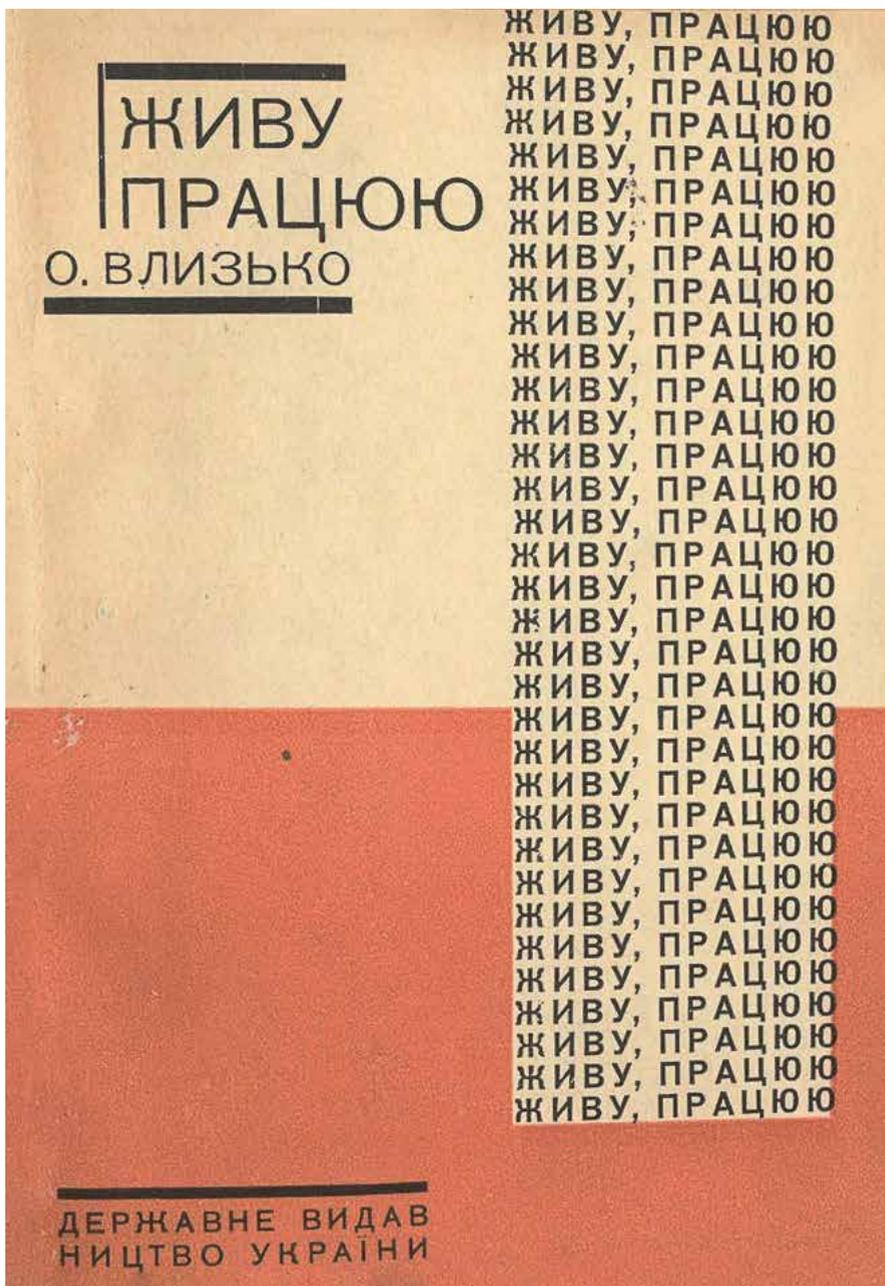


Mikhaïl Semenko, *Poème câblé par-delà l'océan*, 1920-1921

l'activité des pan-futuristes dirigée par Mikhaïl Semenko constitue le projet avant-gardiste le plus conséquent de l'Ukraine des années 1920. Dès le début de la décennie, les tenants du futurisme s'étaient rassemblés autour de Semenko au sein de l'organisation Aspanfut (association des Pan-futuristes). Dans ce groupe, dont l'existence devait se prolonger jusqu'en 1924, entrèrent Geo Chkouroupi, Iouliań' Chpol, Nikolaiĭ Bajan, Olexa Slissarenko, etc. La composition du groupe varia au cours de son histoire. Un grand nombre de ses membres se dispersèrent au milieu des années 1920, s'engageant dans différentes associations, qui, à cette époque, poussaient comme des champignons. Même Geo Chkouroupi s'inscrivit par inadvertance dans le groupe littéraire concurrent VAPLITE, ce dont il s'excusa par la suite publiquement. Mais le noyau du mouvement dirigé par Mikhaïl Semenko resta inchangé et continua d'exister jusqu'aux années 1930, donnant vie au phénomène artistique central de ce temps, la revue *Nouvelle génération*.

Du quaero-futurisme, Semenko avait conservé une haine farouche pour le localisme: il continua d'attribuer une place importante à la critique des aspects spécifiquement ukrainiens de l'art de son temps, même dans ses œuvres de la maturité. Paradoxalement, les pan-futuristes ukrainiens, tout en se tenant à des positions de l'ultra-gauche, préfèrent s'orienter, non pas vers Moscou, mais vers le mouvement culturel européen: ils traduisent leurs œuvres en allemand, militent pour le passage à l'écriture latine et, dans leurs publications, donnent des comptes rendus détaillés des événements de l'art international.

Les couvertures et les maquettes de tous les recueils de textes des pan-futuristes sont réalisées dans le style avant-gardiste le plus avancé. Depuis l'époque du *Sémaphore vers le futur* et du *Catafalque de l'art*, les pan-futuristes possèdent leur propre maison d'édition, Golfstrom. Le principal artiste qui y



Olexa Vlysko, couverture du livre *Je vis, je travaille*, Kharkov/Kiev, DVou, 1930



Olexa Vlysko. couverture du livre *Hoch, Deutschland!*, Kharkov/Kiev, DVOU, 1930

travaille est l'élève d'Alexandra Exter et épouse de Vladimir Meller, Nina Genke-Meller. Les « poésies-peintures » de Semenko ne présentent pas un intérêt moindre : ces œuvres renvoient en même temps aux expérimentations avant-gardistes des cubo-futuristes, aux *Calligrammes* d'Apollinaire et à l'ancienne tradition de la poésie en dessins du baroque ukrainien³⁹, tout en annonçant les expérimentations conceptualistes de la seconde moitié du XX^e siècle. Dès l'époque du *Catafalque de l'art*, où il avait publié quelques-uns de ses dessins-poèmes, Sémenko développe l'idée que c'est précisément avec la « poésie-peinture » que commencera le méta-art de l'avenir, lequel pourra s'épanouir à la suite du meurtre rituel de l'art comme tel opéré par l'avant-garde.

Au milieu des années 1920, Semenko déménage à Odessa. Il y travaille dans un studio de cinéma. Il écrit des scénarios et encourage tous ses amis à se lancer dans cet art nouveau. C'est durant cette période que se développe activement l'avant-garde cinématographique ukrainienne. De 1922 à 1930 fonctionne en Ukraine une organisation qui joue un rôle de première importance, la VOuFKOu (direction pan-ukrainienne de la photographie et du cinéma). Un grand nombre

d'écrivains et d'artistes collaborent avec elle, dont Semenko. *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov (1928) est le chef-d'œuvre mondialement connu que l'on doit à la VOuFKOu. En 1930, cet organisme produit un autre film qui entrera dans l'histoire, *Le printemps*, réalisé par Mikhaïl Kaufman, l'opérateur de *L'homme à la caméra*. Parmi les nombreux réalisateurs qui collaborent avec la VOuFKOu, figurent des personnalités aussi célèbres que Les' Kourbas' et Ivan' Kavaleridze, ainsi que le principal avant-gardiste du cinéma ukrainien, Alexandr Dovjenko. *La terre*, qu'il réalise en 1930 et qui est produit par la VOuFKOu, est une œuvre majeure de l'avant-garde internationale en général. L'artiste et scénographe de Kharkov, Boris Kossarev, qui a commencé à travailler au SudROSTA odessite, est assistant opérateur du film : ses cadres documentaires du tournage sont l'un des exemples les mieux conservés de la photographie des années 1920.

La magie du cinéma s'empare d'un grand nombre d'auteurs et d'artistes. Cependant, avec Semenko, l'écrit n'est pas négligé. C'est ainsi qu'à la fin des années 1927 est fondée à Kharkov *Nouvelle génération*. Il ne s'agit pas seulement d'une revue, mais aussi d'une société d'intellectuels animés d'une pensée libre proclamant la synthèse des arts. *Nouvelle génération* parvient à se maintenir et à survivre trois années durant, jusqu'en décembre 1930. Avant la fondation de la revue, en 1927, Semenko a publié un recueil intitulé *Rencontre à une station située au carrefour des chemins* qui rend compte d'un rendez-vous imaginaire avec ses partisans les plus proches, Geo Chkouroupi et Nikolaï Bajan ; Vladimir Tatline a réalisé la maquette du livre. Durant cette période apparaît également un autre jeune écrivain de talent, Olexa Blysko. En 1930, le frère du poète, Alexandr, conçoit de superbes couvertures avant-gardistes pour ses recueils *Je vis, je travaille*, *Les trains se dirigent vers Berlin* et *Hoch, Deutschland*.

À *Nouvelle génération* s'associent également Anatoli Petritski et Vadim Meller. Le théâtre de Les' Kourbas', pour lequel Vadim Meller réalisait des décors, a déménagé à Kharkov en 1926. Meller exerce ici parallèlement la fonction de directeur artistique de la revue. Ce dessinateur d'un talent exceptionnel peine à résoudre les difficultés que posent les montages photographiques et d'autres tâches relevant des nouveaux media vers lesquels s'oriente toujours davantage la rédaction de la publication. À partir de mai 1928, le poste de Meller est occupé par le photographe Dan' Sotnik. Accompagné d'autres pan-futuristes, Sotnik part en 1929 réaliser un reportage sur le développement des centres industriels du Donbass et de la Transcaucasie. Il publie de nombreux clichés dans la revue. Son œuvre évolue progressivement, passant de l'expressionnisme à la simplicité et au laconisme propre au constructivisme. *Nouvelle génération* publie des œuvres des photographes ukrainiens et internationaux, les expérimentations des étudiants du département de photographie et de cinéma de l'Institut des beaux-arts de Kiev, les cadres des films avant-gardistes de la VOufkOu. La revue devient un bastion de la propagande en faveur des nouveaux media artistiques ainsi que de l'art synthétique du futur.

Kazimir Malevitch publie également des articles dans *Nouvelle génération*. Dès la fin des années 1910, Mikhaïl Semenko s'était intéressé au suprématisme et il avait même composé deux « super-poésies » : la convention qu'elles adoptent du sans-objet et les combinaisons de surfaces qu'elles mettent en jeu rapprochent ces œuvres de celles de Malevitch. Jusqu'à l'été 1930, *Nouvelle génération* publie 12 textes de Malevitch. La majorité d'entre eux s'appuie sur des cours que l'artiste a donnés à l'Institut de la culture artistique, à l'Institut national d'histoire de l'art ainsi qu'à l'Institut des beaux-arts de Kiev.

Valerian' Polichtchouk avec sa revue *L'avant-garde* est l'opposant principal à *Nouvelle génération* et aux pan-futuristes. Accaparés par une polémique aussi vive que stérile, ces deux groupes ne se rendent pas compte qu'ils sont chacun de plus en plus menacés. Le régime stalinien qui s'est maintenant renforcé n'a plus besoin des pan-futuristes pro-européens orientés à gauche ni des constructivistes ukrainiens. On commence à poursuivre *Nouvelle génération* précisément au nom de ce qu'elle avait durant toutes ces années si violemment combattu, à savoir l'élitisme et le régionalisme. L'existence de la revue s'interrompt une année après celle de *L'avant-garde*, en décembre 1930. Semenko fait quelques tentatives pour se plier aux canons du réalisme socialiste. Mais la terreur stalinienne menace. Les deux anciens chefs de file de l'avant-garde ukrainienne qui se sont combattus, Valerian' Polichtchouk et Mikhaïl Semenko, sont l'un et l'autre victimes des répressions, ainsi que Geo Chkouroupi, Olexa Vlyzko et la majorité des autres acteurs de la culture des années 1920.

Mikhaïl Boïtchouk et son cercle. Le début des répressions

Mikhaïl Boïtchouk, natif de Lvov, est une figure centrale de l'art ukrainien. En 1907, en tant que boursier d'Andreï Cheptitski, il arriva à Paris après avoir auparavant étudié à Vienne, Cracovie et Munich. Il se plongea alors dans la vie artistique parisienne, fréquentant l'académie Ranson, où il s'intéressa particulièrement à l'art monumental. Le modernisme occidental, alors en pleine recherche d'un nouveau langage, empruntait aux traditions extra-européennes et à l'art populaire. En essayant d'appliquer cette stratégie au contexte ukrainien, Boïtchouk trouva un point d'appui alternatif dans l'héritage byzantin, dans l'art de la Russie kiévienne et dans la peinture populaire ukrainienne. La proto-renaissance, l'art de Giotto et de Cimabue, était une autre passion de Boïtchouk.

Considéré comme le Socrate de l'art ukrainien, il ne fut pas très prolifique. Un grand nombre de ses œuvres seront détruites après sa mort. La majeure partie de ce qui est conservé ne surprend pas par des qualités esthétiques extraordinaires. Et pourtant, Mikhaïl Boïtchouk savait faire naître des idées nouvelles, rassembler autour de lui ceux qui partageaient ses conceptions et orienter leur travail. Alors



Peinture murale du club du service de la direction politique nationale d'Odessa. Travail collectif : I. Gourvitch, A. Tkatchev, L. Doukovitch, I. Pasternak, P. Parkheta), 1930



Fragment de peinture murale de la salle de réunion de la maison de la presse M. Kotsioubinski à Odessa. Travail collectif : M. Pavliouk, Ia. Timofeev, I. Pasternak, O. Seriakova, V. Volianska, G. Dovjenko, I. Gourvitch (tous membres de l'École polytechnique d'art figuratif d'Odessa), 1930

qu'il était à Paris, se forma déjà autour de lui un petit cercle ukrainien et polonais. Ce cercle ne put éviter les drames affectifs : tombée amoureuse de Boïtchouk, l'aristocrate polonaise Sofia Segno fut contrainte par son frère de quitter Paris et d'épouser un autre homme ; elle fut remplacée par une autre artiste, Sofia Nalepinskiâia. À ce groupe, appartenaient également le jeune Nikolai Kasperovitch, venu de Tchernigov, une amie de Sofia Nalepinskiâia, Sofia Baudoin de Courtenay, Helena Shramm et Ianina Levakovskaïa. Dès cette époque, Boïtchouk militait en faveur de la création collective selon le principe des ateliers d'icônes. En 1910, au célèbre Salon des Indépendants de Paris, furent présentés 18 œuvres de Mikhaïl Boïtchouk, Sophia Segno et Nikolai Kasperovitch, signées par l'association Rénovation byzantine. Ces néo-Byzantins attirèrent l'attention de la critique. Guillaume Apollinaire souligna la fraîcheur de l'approche artistique de ce groupe. La synthèse entre les courants les plus avancés de l'art européen du début du XX^e siècle et le monumentalisme religieux archaïque deviendra à partir de ce jour la carte de visite de Mikhaïl Boïtchouk.

La seconde période de Mikhaïl Boïtchouk débuta après la révolution, en particulier au cours des années 1920. Boïtchouk devint l'un des fondateurs de l'Académie ukrainienne. Son atelier d'art monumental devint le centre d'attraction de toute la jeunesse. C'est ici que se forma progressivement un groupe d'artistes de talent qui s'imposa progressivement au cours de la décennie : Vassili



Ivan' Padalka, *La récolte des tomates*, 1932, 244 x 184 cm

Sedliar, Oxana Pavlenko, Ivan' Padalka, Antonina Ivanova, Konstantin Eleva, Onoufri Bizioukov, Sofia Nalepinskaïa-Boïtchouk, etc. Au regard du caractère patriarcal de l'art ukrainien qui domine alors, la liste des boïtchoukistes étonne par le grand nombre de femmes-artistes. Chacune d'entre elles est une figure de premier plan, développant un langage esthétique spécifique. On peut d'ailleurs douter de la pertinence du terme-chapeau de « boïtchoukisme », qui diminue le rôle des individualités artistiques et porte avec lui un relent de culte de la personnalité. Et pourtant, le terme est resté vivant : le charisme de Mikhaïl Boïtchouk était sans doute trop fort, tout comme l'attrait de son projet qui invitait à renoncer à l'égoïsme dans le domaine de la création. Les boïtchoukistes saisirent au vol la théorie de « l'art de production », travaillant beaucoup dans le domaine des arts appliqués. En 1923, Vassili Sedliar devint directeur du lycée technique de Mejgiorié spécialisé dans la céramique. Oxana Pavlenko y travailla également. Cet établissement joua un rôle notable dans la formation de l'art appliqué ukrainien des années 1920 et devint une base de production importante des créateurs de ce cercle.

Lorsque s'installe le pouvoir soviétique, Mikhaïl Boïtchouk s'engage dans une aventure paradoxale : il tente d'adapter le langage de l'art d'Église aux besoins de la machine de propagande monumentale communiste qui se met en place. Boïtchouk et son école créent ainsi des fresques et des panneaux de grand format qui décrivent des épisodes de la vie de l'homme soviétique. Au cours des années 1919-1935, ils travaillent à la réalisation de peintures murales : dans les casernes de Loutsk, à Kiev (1919) ; au sanatorium VOuTsVK de l'estuaire de Khadjibeï, à Odessa (1928) ; à la maison de la presse N. Kotsioubinski, située dans la même ville (1929-1930) ; ou encore au théâtre de l'usine Rouge à Kharkov (1933-1935). Les recherches de ce groupe font écho au monumentalisme mexicain dont elles sont contemporaines, en particulier à l'œuvre d'artistes comme Diego Rivera, José Orozco et David Siqueiros.

Boïtchouk réalise également quelques peintures de chevalet dans lesquelles il donne la préférence aux techniques de la peinture d'icônes, faisant usage du levkas (enduit à base de poudre d'albâtre et de colle de peau pour la préparation du support des icônes) et de la détrempe. Les dessins de Sofia Nalepinskaïa-Boïtchouk et d'Oxana Pavlenko occupent une place particulière dans les œuvres que ce groupe nous a laissées en héritage. Il en va de même pour les illustrations originales que Vassili Sedliar a réalisées pour le *Kobzar* de Chevtchenko, où se fait jour la grande expérience qu'avait leur auteur dans le domaine de la céramique.

La question du caractère authentiquement avant-gardiste des boïtchoukistes est complexe. D'un côté, ce groupe manifeste une synergie rarement observée dans l'art figuratif ukrainien, une grande cohérence dans les idées et une orientation déterminée vers « l'art de production » : il s'agit là de traits caractéristiques propres aux mouvements avant-gardistes. Et malgré tout, le projet consistant

à construire un nouvel art communiste en se fondant sur la peinture religieuse médiévale reste, dans son principe, très conservateur. Beaucoup plus évidente est la contribution des boïtchoukistes à la construction d'un style national, question qui était posée à l'art ukrainien depuis le début du XX^e siècle.

Durant les années 1920, le cercle de Boïtchouk n'est pas un regroupement d'artistes parmi d'autres : il représente certainement la force qui exerce la plus grande influence au sein de la principale association de créateurs de ce temps, à savoir l'ARMOu. Au début des années 1930, après que le climat idéologique dans le pays a changé, les artistes du cercle évoluent rapidement dans la direction de ce que l'on peut très schématiquement appeler le pré-réalisme soviétique. Mais les tentatives d'aboutir à un compromis avec le régime s'achèvent tragiquement : en 1936, le chef du mouvement Boïtchouk est accusé d'espionnage et fusillé l'année suivante ; un sort identique est réservé à son épouse, Sofia Nalepinskaïa-Boïtchouk, à Vassili Sedliar, à Ivan' Padalka, ainsi qu'à la majorité des artistes du groupe. La quasi-totalité des œuvres monumentales de leur école est détruite ainsi qu'un très grand nombre de travaux individuels de ses représentants. Durant de longues décennies, les boïtchoukistes ainsi que Mikhaïl Semenko et les autres acteurs de la renaissance rouge restèrent effacés des mémoires. On remplissait les trous béants de l'historiographie par un bavardage creux en novlangue, qui posait le « réalisme » comme l'unique forme d'art répondant aux besoins esthétiques du prolétariat.

Que devint le projet d'une renaissance communiste de l'Ukraine ? Pourquoi la renaissance rouge fut-elle noyée dans le sang ? Comme le relève l'historien Iouri Chapoval⁴⁰, en Ukraine, la terreur rouge commença bien antérieurement à son déclenchement dans les autres régions de l'URSS. La collectivisation y fut mise en œuvre avant 1937 : elle fut engagée dès la fin des années 1920. Dans une Ukraine dont l'agriculture faisait la richesse, ce processus prit des formes extrêmes. Le rassemblement contraint des exploitations paysannes en kolkhozes s'accompagna de la dékoulakisation. L'anéantissement de la classe moyenne rurale et des paysans aisés, les koulaks, ainsi que les déportations afférentes se poursuivirent durant de nombreuses années. La terrible famine de 1932-1933 acheva les paysans mécontents.

Naturellement, même si elle vivait dans les villes, l'intelligentsia pro-Ukraine prenait la mesure de ce qui se passait dans les campagnes. La traditionnelle méfiance de la nomenklatura soviétique à l'égard de l'Ukraine et de son élite s'en trouva décuplée. On assista à une vague d'arrestations. En mai-juin 1933, à Kharkov, l'un après l'autre, se suicident deux figures marquantes de la renaissance rouge : l'écrivain Nikolai Khvylevoï, auteur du slogan « Partir loin de Moscou ! » et commissaire du peuple à l'éducation ; Nikolai Skripnik, activiste de l'ukrainisation, se tue d'une balle dans son bureau du Gosprom de Kharkov. Dans la capitale, la répression est particulièrement sévère. À l'épicentre de la vague d'anéantissement se trouvent les chefs de file du monde littéraire et artistique

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

avant-gardiste. À la fin de l'année 1930, Les' Kourbas', le principal directeur du théâtre avant-gardiste Mars est arrêté⁴¹. Le 21 janvier 1934, le XII^e congrès du parti communiste bolchevique d'Ukraine prend la décision de transférer la capitale à Kiev, devenue à cette époque plus obéissante et plus loyale.

L'époque de la renaissance rouge prend fin. Les artistes et les écrivains victimes des répressions seront effacés par le pouvoir soviétique qui réécrira l'histoire si vivante des années 1920 d'une manière méconnaissable.

En 1937, la Grande Terreur stalinienne commence. L'élimination de masse des indésirables n'a plus de fin : on peut exécuter quelqu'un simplement parce qu'une erreur a été commise sur une liste de personnes à fusiller. Cette évolution embrasse l'ensemble de l'URSS, mais en Ukraine, au sein de l'intelligentsia, le nettoyage des créateurs est mené avec un soin particulier. D'après certaines données, plus du tiers des artistes éliminés durant les années 1930-1940 en URSS le sont en Ukraine⁴².

**LE STALINISME
ET LE CULTE DE LA PERSONNALITÉ**
DÉBUT DES ANNÉES 1930-1953



Gustav Kloutsis, *Le communisme est le pouvoir des soviets plus l'électrification de tout le pays.*
La station hydroélectrique sur le Dniepr (DneproGES) est une réalisation majeure de l'industrialisation socialiste, décoration de la place Sverdlov à Moscou durant la fête du 1^{er} mai 1932, fragment

La naissance du réalisme socialiste

L'euphorique polyphonie des années 1920, au cours desquelles se succédèrent les disputes entre artistes, prétendant à l'envi saisir l'esprit du temps, et se forma l'esthétique du nouveau pouvoir, prit fin avec les années 1930. L'innovation et les pratiques avant-gardistes furent brusquement remplacées par des exigences d'un autre ordre : à partir de 1934, dans tout le pays, c'est le « réalisme socialiste » qui fut reconnu comme l'unique orientation artistique correcte. Ce terme apparut dans les pages du journal moscovite *Literatournaïa gazeta* au cours de l'année 1932, dans un contexte de discussions portant sur la nécessité de refréner les écrivains et de les canaliser à l'aide d'une esthétique normative. L'attention particulière que portait le régime, aux problèmes de la littérature n'était pas due au hasard : elle reflétait les intérêts de Joseph Staline lui-même. Ni lui ni son entourage le plus proche n'estimaient vraiment l'art figuratif contemporain, qu'ils ne comprenaient d'ailleurs pas bien⁴³. La conception du réalisme socialiste dans les arts fut simplement calquée sur les prescriptions imposées dans le domaine de la littérature. Entre l'œuvre littéraire et le travail de l'artiste, on plaça un signe d'égalité : dans ces deux domaines, les fonctionnaires soviétiques firent usage d'un seul et même critère d'appréciation, à savoir la capacité pour les œuvres à servir d'instrument pour l'éducation d'un homme nouveau.

La principale qualité d'une œuvre d'art devint son contenu idéologique adéquat. Toutes les expérimentations purement formelles, où l'affirmation de la grandeur du chef et de la société socialiste ne trouvait pas sa place, furent catégoriquement rejetées. L'assimilation de l'art figuratif à une littérature d'éducation et de propagande généra un grand nombre de clichés. L'art du socialisme développé n'était qu'une bande illustrée figurant le bonheur, sans limite aucune, porté par le socialisme contemporain, bonheur qui n'existait que dans l'imagination de l'appareil d'État et en particulier dans celle de son chef. Le présent accompli caractéristique du tableau réaliste socialiste n'était pas la réalité telle que la voyait le citoyen, mais le projet d'un futur souhaitable, d'un idéal qui n'existait pas. Le stalinisme transportait ainsi les lendemains heureux

de l'avant-garde dans le jour présent. En présentant ce qui était souhaitable comme une réalité et en donnant des directives diffusées par tous les media disponibles concernant ce que l'on devait voir et la manière dont on devait le voir, le régime totalitaire construisit une réalité virtuelle complète, un réalisme heureux, qui existait parallèlement à la réalité empirique des répressions de masse, de la misère et de la précarité généralisée. En fait, Staline réussit ce dont avaient toujours rêvé les futuristes : en finir avec l'art au sens classique du terme. C'est pourquoi Boris Groys écrit que le réalisme socialiste et le stalinisme ne sont pas, à tout prendre, la négation du projet de l'avant-garde, mais sa transposition à un niveau de qualité supérieur⁴⁴.

La détermination de ce qui précisément constituait le contenu adéquat auquel on devait aboutir, conformément aux préceptes vagues du réalisme socialiste, pouvait changer selon l'humeur du dirigeant et selon l'ordre du jour imposé par les opérations de nettoyage politique menées au sein de l'État. C'est pourquoi, même s'il avait réalisé une œuvre de propagande parfaite, l'artiste ne pouvait ni ne devait dormir tranquille : dès le lendemain, la situation pouvait changer radicalement, et l'on serait alors susceptible de découvrir dans son travail des éléments de « sabotage »⁴⁵. Qu'est-ce donc que le réalisme socialiste ? Au regard des kilomètres de littérature produite sur le sujet par le parti dans sa novlangue, on constate que cette question n'admet pas de réponse simple et unique. « On ne peut pas considérer que la représentation soit le but de cette "méthode". Bien plus, il n'y a pas, et il ne peut y avoir de représentation qui lui corresponde parfaitement » écrit Elena Petrovskaja⁴⁶. Le réalisme socialiste n'existe pas non plus comme forme monolithique : au sein même de l'art soviétique, selon les époques et selon les différentes circonstances politiques, la réalité que recouvre ce concept se transforme très sensiblement. L'erreur inverse serait de considérer que tout le corpus des œuvres créées à l'époque soviétique relève du réalisme socialiste. Une société dans laquelle le principe esthétique se trouve entièrement soumis au principe politique appelle une approche nuancée, capable de distinguer un très grand nombre d'inflexions de sens. Paradoxalement, le propre du réalisme socialiste réside précisément dans ce vide, dans son caractère rhizomatique, dans sa capacité à être en même temps tout et rien : il relève de cette magie propre au point de vue totalitaire qui lui permet d'échapper à toute codification.

Ce qu'il est important de comprendre, c'est que le réalisme socialiste fut d'abord une « méthode » et non pas un style. Il s'agissait d'un mode de rapport à la réalité où la finalité idéologique se substituait à l'authenticité. Autrement dit, la vérité n'y désigne pas ce qui est en effet, mais ce qui correspond aux intérêts du pouvoir. Comme l'a remarqué Ekaterina Degot' : « une œuvre d'art soviétique nous propose de considérer une réalité qui n'est pas accomplie. Nous avons devant nous un tableau auquel nous devons croire⁴⁷. » Et la méthodologie du réalisme socialiste devint le principe, non seulement de la littérature et de l'art

soviétiques, mais encore celui du journalisme, de la philosophie, des sciences historiques. La tentative pour appliquer une approche analogue aux sciences exactes se termina par la campagne politique que l'on appela du nom de Lyssenko et qui visait à anéantir la génétique soviétique au profit d'une science fautive, mais idéologiquement proche des directives stalinienne, l'agrobiologie mitchourinienne. À l'époque de la Pérestroïka, Alexandr Gangnous', connu pour ses travaux de vulgarisation scientifique, relève que dans la théorie de Lyssenko, à l'instar du réalisme socialiste, « différentes formes de l'idéalisme subjectif parvenu au pouvoir, une espèce de religiosité mystique rendue obligatoire viennent se substituer aux valeurs qui ont cours dans toute approche démocratique de la science et de la culture : liberté de recherche, continuité des conceptions, développement ininterrompu⁴⁸ ».

C'est l'écrivain Maxime Gorki qui se fit le héraut du réalisme socialiste. Dès le début du XX^e siècle, il avait appelé à revoir le réalisme classique qui avait fait son temps, et ce, du point de vue d'un art qui regarderait la vie du haut d'un futur idéal. Cette exigence était également partagée par Anatoli Lounatcharski, révolutionnaire, écrivain et critique d'art. En 1905, Lounatcharski avait développé la théorie de l'« esthétique positive », qui soulignait la nécessité d'accorder l'idéal d'harmonie esthétique avec celui du socialisme, appelant l'art à « jouer une marche qui donnerait du cœur à l'ouvrage à ceux qui seraient engagées dans la réalisation d'une œuvre sérieuse⁴⁹ » selon la formule bien trouvée du théoricien soviétique Mikhaïl Lifchits. Bien que Lounatcharski lui-même, tout comme son ancien camarade, l'idéologue du Proletcult, Alexandr Bogdanov, ait insisté de toutes les manières possibles, au début de la période soviétique, sur la nécessité d'une polyphonie dans le domaine des arts, l'exigence d'une « esthétique positive », ainsi que les idées des bolcheviks-bogdanoviens, inspirées par le culte nietzschéen de la force et le mépris envers tout ce qui est faible, favorisèrent grandement l'instauration du réalisme socialiste comme unique méthode adéquate. Tous trois, Lounatcharski, Gorki et Bogdanov, avaient appartenu au début du XX^e siècle au cercle de la « construction de Dieu », dont les partisans prônaient l'intégration du marxisme au sein d'une nouvelle religion prolétarienne. Après quelques décennies, ce furent précisément leurs conceptions de l'art qui offrirent d'utiles instruments à la formation de la nouvelle religion stalinienne, celle d'un culte de la personnalité teinté de marxisme.

Les chercheurs ont remarqué depuis longtemps que les réalistes engagés idéologiquement ne sont pas un phénomène soviétique par essence, mais un produit caractéristique du XX^e siècle. L'Allemagne nazi et son esthétique, l'Italie fasciste et l'Espagne des années 1930 découlent de principes identiques : une absence cruelle de respect pour l'individu et la volonté de manipuler la conscience de masses populaires gigantesques, entrées de manière inattendue dans l'arène de l'histoire à la suite d'un saut technologique et démographique colossal.

Ayant rejeté l'art novateur, ceux qui fixèrent les règles du réalisme socialiste se tournèrent vers l'héritage classique, prétendant lui avoir donné une interprétation nouvelle conforme aux besoins du prolétariat. En vérité, leurs références n'étaient pas si lointaines : tout en affirmant revenir à l'époque des Ambulants, à ses valeurs comme à son esprit, les réalistes socialistes firent un usage massif de la photographie et de cadres cinématographiques : le tableau le plus célèbre de l'époque du culte de la personnalité, la toile d'Alexandr Guerassimov, *I. V. Staline et K. E. Vorochilov au Kremlin* (1938) – que l'on appelait ironiquement dans le peuple *Deux chefs (vojd) après la pluie (dojd)* –, offre un exemple typique de dessin copié d'une photographie.

L'émergence des idées du réalisme socialiste en URSS fut indissolublement liée aux progrès dans le domaine des nouveaux media. Le développement rapide de la photographie et du montage cinématographique au cours des années 1920 exerça une grande influence sur la formation de l'esthétique stalinienne. À la fin des années 1920, Lev Koulechov décrivit les expériences révolutionnaires qu'il avait conduites avec le montage de cadres de cinéma, expériences qui seront par la suite appelées « effet Koulechov » et « expérimentation géographique de Koulechov ». Ayant réalisé un gros plan du visage de l'acteur Mozjoukhin', Koulechov monta ce même portrait en l'accompagnant à chaque fois d'un cadre tout à fait différent : une assiette de soupe appétissante, une jeune fille sur un divan et un enfant dans un cercueil. Les spectateurs à qui Koulechov avait donné à voir le film ainsi réalisé étaient persuadés qu'ils avaient vu trois portraits différents de l'acteur Mozjoukhin : dans le premier cas, il aurait voulu manger, dans le second, il serait charmé par la jeune femme, et dans le troisième, anéanti par le malheur d'avoir perdu un enfant. En fait, les spectateurs avaient vu trois fois le même visage, resté inchangé. Dans l'expérimentation géographique, à l'aide d'une succession bien conçue de cadres et de gros plans, le réalisateur construisit une réalité imaginaire qui poussa le public à croire que le héros, filmé à Moscou montant les marches de l'église du Christ Sauveur, entra ensuite directement dans le Capitole situé à Washington. La découverte de Koulechov constitue une conceptualisation importante du caractère manipulateur du langage cinématographique, lorsque le contenu du plan suivant peut complètement transformer le sens de celui qui le précède, et quand une succession appropriée de cadres documentaires peut relater une histoire totalement fictive. Tout le réalisme socialiste, au sens large du terme, peut être considéré comme une expérimentation dans l'esprit de celles de Koulechov, conduite avec la conscience de l'homme soviétique.

Il est plus facile de manipuler une image en mouvement qu'un cadre statique. Les possibilités offertes par le montage photographique étaient encore à l'époque à un stade embryonnaire : quel que soit l'effet produit par les montages de propagande réalisés par les artistes avant-gardistes, il leur était difficile dans ce domaine d'atteindre la pleine illusion de conformité avec

la réalité indispensable à l'effet de trompe-l'œil voulu par le réalisme socialiste. C'est pourquoi la peinture s'avéra être un outil d'une valeur tout à fait inestimable pour la réalisation des constructions idéologiques. On mit l'accent sur un réalisme maximum, sur la sécheresse du style et sur l'absence d'expérimentation : il fallait aboutir à ce que la vérité souhaitable produise l'effet d'une réalité ayant été fixée de manière documentaire.

En 1932, le critique Viktor Chklovski fait l'annonce suivante : « Le temps du baroque est passé. Celui de l'art ininterrompu est advenu. » Par « baroque », il vise le montage caractéristique de l'époque de l'avant-garde, où l'autonomie de l'image et la profusion de détails représentent un intérêt en elles-mêmes, comme on le voit dans les travaux de Sergueï Eisenstein, d'Issaak Babel et d'autres auteurs. Leur œuvre a vieilli, dit Chklovski, puisqu'arrive l'époque de l'art « sans collages ni montages⁵⁰ ». Pourtant, tout en rejetant l'expérimentation dans le domaine artistique, Staline réalise lui-même une expérimentation de niveau macro-social. Et pour mener ses expériences, il utilise de nombreuses découvertes qui sont le fait de l'avant-garde. Si le montage avant-gardiste disparaît ainsi de l'art, il devient la stratégie principale du pouvoir, qui pousse la société à croire à la permanence et au caractère non factice d'une réalité totalitaire artificiellement constituée.

Comment se maintenir sur une couche de glace très fine ? Fin des années 1930

En 1934, la capitale de la République socialiste soviétique d'Ukraine fut déplacée à Kiev. Dans cette ville, alors même que les répressions battaient leur plein, on engagea une active campagne de construction. Dès 1933, les autorités avaient commencé à démanteler l'un des principaux monuments de l'architecture religieuse de l'ancienne Russie kiévienne, à savoir la cathédrale Saint-Mikhaël. En 1934, les parties restantes furent détruites à l'explosif. L'explication officielle donnée pour justifier ce vandalisme sans précédent était la construction, sur l'emplacement de la cathédrale, d'un quartier administratif. En effet, à proximité de l'ancienne église, fut érigé en 1934 l'un des deux bâtiments officiels qui avaient été planifiés ; cependant, le projet d'occuper complètement la place laissée vacante par des constructions du gouvernement ne fut jamais mené à son terme. Au cours des années 1936-1939, c'est à l'autre extrémité du centre de Kiev que l'on érigea le Soviet suprême de la République, puis, non loin, en 1935-1937, le bâtiment destiné à abriter le Conseil des ministres.

À l'époque du socialisme victorieux, la principale force active dans le domaine de l'art était la commande d'État. L'artiste était totalement dépendant de la hiérarchie administrative, de la nomenklatura et, en vérité, il se transformait en grande partie lui-même en fonctionnaire au service du département du



Vassili Efanov, *Une rencontre inoubliable*, 1937, 270 x 391 cm

parti chargé de l'idéologie*. Une telle situation généra un double système d'interprétation, caractéristique de toute la période soviétique : à côté de la lecture officielle que l'on faisait de chaque œuvre et de chaque événement, ceux-ci purent, parallèlement, recouvrir une histoire secrète. Il s'agissait alors de prêter attention à toutes les nuances susceptibles d'échapper au premier regard. C'est de cette manière que subsistait une communauté artistique ayant subi les lourds traumatismes des répressions et s'étant habituée durant de longues années à vivre dans la peur et sous le regard vigilant des organes de sécurité de l'État. D'un autre côté, comme l'a à juste titre remarqué l'historien d'art Boris Lobanovski, « sans une crédulité irrationnelle (par exemple dans les "actes terroristes" que l'on avait inventés pour les attribuer aux boïtchoukistes), sans la jalousie et la haine qui soulevaient les poitrines, le réalisme des années 1930-1950 ne serait pas⁵¹ ». Il n'est en effet pas possible de considérer que tout

* « On ne peut pas, sans éprouver un dégoût physique mêlé d'horreur, lire les vers et les nouvelles produits en Union soviétique, ou regarder les reproductions des tableaux qui y sont réalisés : on s'imagine des fonctionnaires armés de la plume, du pinceau ou bien du burin, travaillant, sous la surveillance de fonctionnaires armés de mausers, à glorifier les "grands" et "géniaux" leaders, et ce sans la moindre étincelle de génie et de talent » écrivait en 1929 Léon Trotski, alors qu'il était tombé en disgrâce et, après avoir été expulsé de l'URSS sur le bateau *Ilitch*, s'était installé sur l'une des îles des Princes, au large d'Istanbul. Voir Léon Trotski, « *Искусство и революция* », lettre à la rédaction de *Partisan Review*, 1929, accessible en ligne sur magister.msk.ru

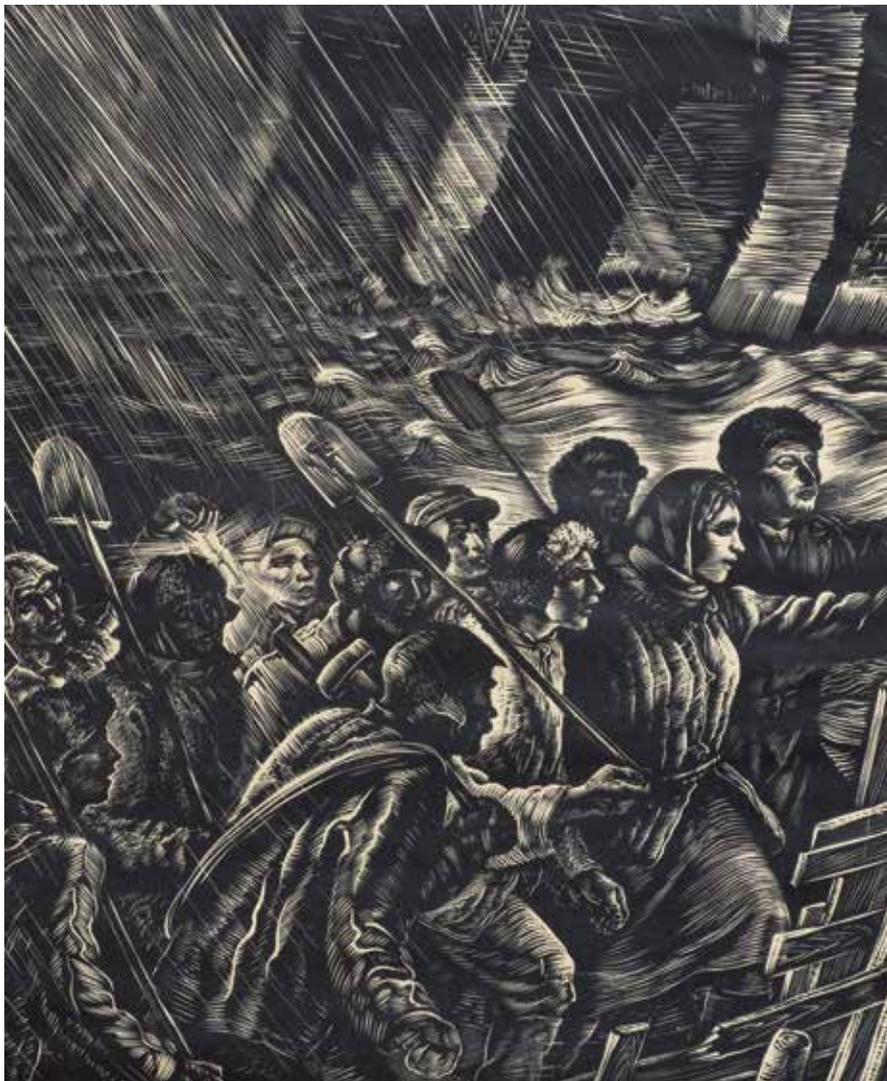
le drame des années 1930 se résume à la contrainte que l'État faisait peser sur les artistes : la tyrannie et la réaction furent la conséquence logique du caractère radical des transformations révolutionnaires. De nombreux acteurs du monde culturel ne se cantonnèrent pas au rôle de victimes : ils saluèrent une nouvelle étape du renforcement du système existant et y prirent une part active. Durant cette période, beaucoup d'entre eux croyaient encore sincèrement aux idéaux socialistes et faisaient confiance au chef, alors que, dans le même temps, le régime et la société évoluaient vers le totalitarisme.

En étouffant l'avant-garde de Kharkov et en transportant la capitale dans une ville plus conservatrice, les autorités soviétiques donnèrent son orientation à tout le développement ultérieur de l'école artistique ukrainienne. Désormais, et pour de longues décennies, l'Ukraine sera l'un des principaux centres de l'art pictural soviétique. L'Institut des beaux-arts de Kiev, une fois réformé, y pourvoira : c'est là que seront éliminés tous les germes du formalisme et que sera élaboré un terreau favorable à la formation d'artistes qui, très vite, auront la haute main sur une vaste production à lourde charge idéologique dans la technique du pinceau et de la toile.

Le tableau à thème et l'exposition thématique occupent un rôle central dans la formation du canon réaliste socialiste. Il s'agit en effet du format idéal pour déployer la mythologie présentant l'histoire et le quotidien de l'homme soviétique. Ce sont les fonctionnaires qui décident de telles manifestations, du choix des sujets et des artistes participants. Les expositions thématiques sont la forme privilégiée grâce à laquelle le régime diffuse dans les larges masses l'art qui bénéficie de son soutien. *Les vingt ans de l'Armée rouge des travailleurs et des paysans ; Les vingt ans du Komsomol* pan-soviétique de Lénine ; L'industrie du socialisme ; Staline et les habitants du pays soviétique dans l'art figuratif* : voici quelques exemples de *blockbusters* de la fin des années 1930. Ces expositions jouent évidemment un grand rôle dans l'établissement du culte de Staline.

En Ukraine, à la différence de la Russie, le courant dominant de l'époque, celui que l'on a appelé « le style d'applaudissement », où l'on représente le « petit père des peuples » entouré d'une foule battant des mains, n'est pas représenté outre mesure. De nombreux artistes se contentent de la variante de compromis qu'offre l'histoire de la révolution mise au service d'une mythologie naissante, celle des actes héroïques accomplis par les bolcheviks dans les années 1917-1920. Et pourtant la transformation de l'art bat son plein. Jusqu'à leur élimination, les boïtchoukistes font un certain nombre de tentatives d'accommodement avec le régime et commencent à se mettre en mouvement vers le réalisme socialiste. On le voit notamment dans les fresques du théâtre de l'usine Rouge à Kharkov réalisées au cours des années 1933-1935 par Mikhaïl Boïtchouk, Oxana Pavlenko, Ivan Padalka et Vassili Sedliar. Durant cette période, la carrière des

* Nom courant de l'organisation de la jeunesse communiste du parti communiste de l'Union soviétique fondée en 1918.



Vassili Kassian', *À l'assaut de la brèche*, 1934, 28,6 x 24 cm

anciens membres de l'AKhTchOu évolue très favorablement : dès le milieu des années 1920, cette association a préventivement soutenu des positions réalistes.

Fedor Kritchevski, le principal artiste de cette époque, abandonne définitivement sa passion pour Gustav Klimt pour se souvenir de ses années passées à l'Académie de Saint-Pétersbourg. En 1934-1935, il réalise dans un genre classique le tableau empreint de certitude intitulé *Les vainqueurs de Wrangel* : avec ses héros idéalisés, aux joues vermeilles et débordant d'énergie – semblables aux trois *Bogatyrs* peints par Viktor Vasnetsov en 1898 –, avec son ton triomphaliste,

avec son abondance de couleur rouge, il semble que Kritchevski tente de faire comprendre de toutes ses forces qu'il est disposé à devenir le principal peintre d'une époque nouvelle. Pourtant, par la suite, l'artiste ne réalise rien qui relève particulièrement du réalisme socialiste. En 1937, il peint *Les joyeuses trayeuses de vache* : provocatrices et sensuelles, il est clair qu'elles ne forment pas un sujet politique. Ensuite, se consacrant principalement à son travail d'enseignant au sein de l'Institut des beaux-arts de Kiev, on n'entend progressivement plus parler de lui : le « style d'applaudissement » est étouffé par l'horreur de la réalité qui se met en place, sans avoir eu le temps de se réaliser pleinement sous le pinceau de cet artiste qui semblait fait pour lui. La tentative de fuite qu'il entreprit, à l'instar de son frère Vassili, durant la Seconde Guerre mondiale, prouve bien qu'il n'était pas séduit par le pouvoir soviétique. Vassili émigra en Occident, et, de là, s'installa au Venezuela. Fedor Kritchevski ne réussit pas, quant à lui, à desserrer l'étau de sa patrie socialiste : le contre-espionnage soviétique l'intercepta, et il mourut en 1947, près de Kiev.

Durant cette période, sont également actifs deux artistes, anciens membres de l'AKhTchOu mais formés avant l'arrivée des bolcheviks, à savoir le peintre de batailles à l'ancienne mode, Nikolai Samokich, et l'ancien maître de peinture religieuse, Ivan' Ijakevitch. En 1935, Samokich peint *La traversée du Sivach par l'Armée rouge*. La scène du combat est réalisée dans des tons pastel. L'attention de l'auteur se concentre sur les belles tâches rose pâle que produisent les explosions se reflétant avec effet dans le bleu doux de la rivière et du ciel. Les masses qui s'affrontent dans une lutte à mort aux confins de la Crimée semblent ici constituer comme un fond pour cette esthétique de feux d'artifice. La lutte insensée des gardes rouges avec les forces du général Wrangel préoccupe peu l'artiste, qui admire en philosophe les beaux chatoiements rouges de ces feux mortels.

Cependant, de nombreuses œuvres de la fin des années 1930 peuvent être considérées comme une confession cachée de leur auteur. Pendant la période des répressions, parfois, ce que l'artiste passe sous silence est tout aussi important que ce qui est dit explicitement.

En 1938, Ivan' Ijakevitch peint *Le baladin*. Le 125^e anniversaire de Taras' Chevtchenko approche et le pouvoir soviétique a déjà révélé l'un de ses traits caractéristiques les plus étranges, à savoir sa passion pathologique pour les dates, pour les expositions-anniversaires de toutes sortes, et d'autres semblables. Le culte de Taras' Chevtchenko, qui avait été critiqué par les quæro-futuristes, prend, à l'époque soviétique, des proportions extraordinaires. Progressivement, il évince la rencontre directe avec cette poésie audacieuse, ramenant tout rapport à Chevtchenko à la célébration rituelle d'un monument de bronze n'ayant rien à voir avec le poète lui-même. Et malgré tout, les dates des fêtes soviétiques non officielles sont un espace à double sens. Ici, dans les meilleures traditions de la logique bakhtinienne du carnaval, se trouve permis ce qui est interdit les autres jours. C'est ainsi que, en pleine période de violence contre les boïtchoukistes, qui



Nikolaï Bouratchek, *Le chemin vers le kolkhoze*, 1937, 57 x 76 cm

se déroule sous le signe de la lutte contre le nationalisme, l'artiste Ijakevitch, âgé de 64 ans, dessine tranquillement un barde de la tradition populaire ukrainienne, un musicien errant aveugle, figure pour laquelle le pouvoir soviétique entretient une haine viscérale⁵². Ce qui rend cette œuvre possible, c'est la célébration anniversaire de Chevtchenko et son poème consacré au poète solitaire et inutile à la société, conversant avec Dieu sur une tombe dans la steppe. En 1938, il est très probable que ce n'est pas par hasard si l'artiste évoque cette thématique.

Au cours de la terrible année 1937, Nikolaï Bouratchek, impressionniste reconnu, cofondateur de l'Académie ukrainienne des beaux-arts, peint *Le chemin vers le kolkhoze*. Dans un paysage de campagne idyllique respirant bonheur et satiété, une foule paysanne s'engage au loin sous une arche folklorique improvisée au-dessus de laquelle s'élève un portrait flou du dirigeant de l'État, et, à l'horizon, des montagnes se dessinent, sans doute celles de la Podolie, une région située au-delà de la frontière occidentale de l'Ukraine soviétique. Les territoires ukrainiens, où l'on peut observer un tel paysage, ne se sont pas encore, lorsque le tableau est peint, intégrés à l'URSS ; mais ils accueilleront bientôt, eux aussi, « ce chemin vers le kolkhoze ». Durant la même année, lorsque dans les caves de l'ancien Institut pour jeunes filles nobles, on torture et fusille à tour de bras les « ennemis du peuple », Vladimir Kostetski peint *L'interrogatoire de l'ennemi*. Cette œuvre, qui se réfère à l'histoire de la révolution bolchevique, reflète indirectement



Karp Trokhimenko, *Cadres de la construction sur le Dniepr*, 1937, 120 x 166 cm

l'atmosphère de terreur et la psychose qui s'empare d'une société imaginant voir partout des adversaires de la construction socialiste.

La passion pour l'industrialisation stalinienne est l'un des grands thèmes de l'époque. C'est durant cette période que se développent activement les nouvelles entreprises industrielles du Donbass. La construction, entre 1927 et 1932, d'une station hydroélectrique sur le Dniepr dans la région de Zaporoujé (DneproGES) est un jalon emblématique de ce processus. L'architecte en chef de ce projet d'étape soviétique sur la voie de la conquête des forces de la nature, l'un des célèbres frères Vesnin', Viktor, a été un constructiviste de premier plan. Fierté de l'Ukraine socialiste, le DneproGES entre dans la culture de masse soviétique comme le symbole du boom industriel et de la mobilisation générale en faveur de la construction du communisme. Aussi le paysage industriel devient-il une composante importante du canon réaliste socialiste. Parmi les œuvres consacrées à ce sujet, considérons le dessin d'Alexeï Chovkounenko *Construction du bâtiment de la station d'hydroélectricité* (1931) ainsi que la célèbre toile du peintre réaliste Karp Trokhimenko, ancien membre de l'AKhTchOu, *Cadres de la construction sur le Dniepr* (1937). On y voit un groupe de travailleurs venant tout juste d'arriver sur le plus grand chantier de la République : les voici, les hommes nouveaux d'un pays nouveau, habitués au labeur ; hier de pauvres gens dépourvus d'ins-truction, et demain déjà, les maîtres de l'énergie produite par la plus puissante

rivière d'Ukraine ; des stakhanovistes, de vaillants leaders du Komsomol et des syndicalistes actifs. Les *Cadres de la construction sur le Dniepr* est un exemple très parlant de la manière dont la peinture s'inspire du film soviétique : il s'agit comme d'un plan figé tiré d'un conte pour le cinéma réaliste socialiste qui n'aurait pas été tourné, à propos d'une Cendrillon ouvrière et paysanne.

À la fin des années 1930, une partie des artistes cesse de travailler activement, s'efforçant de passer inaperçus en attendant que la terreur prenne fin. D'autres, au contraire, se réforment pour entrer dans le mouvement esthétique dominant, assimilent la langue ésopique de la nomenklatura et s'efforcent, en profitant des places que les répressions ont libérées dans l'Olympe des arts, de s'inscrire dans le nouveau paysage. Pour certains, cette époque compliquée constitue leur heure de gloire. Les années 1930 sont ainsi un tournant dans la carrière du dessinateur Vassili Kassian' : formé à l'européenne, ancien membre de l'ARMOU, il a commencé, dès le début des années 1930, une migration déterminée vers les organes du pouvoir en place. De 1930 à 1949, Kassian' vit à Kharkov et fait partie des fondateurs de l'Institut de polygraphie de la ville, un centre important travaillant au développement du design graphique soviétique. Dans les décennies qui suivent, Kassian' occupe toutes les fonctions de direction possibles au sein de l'Union des artistes de l'Ukraine, fondée en 1938 ; il deviendra député de la République socialiste soviétique d'Ukraine et le restera pendant trois législatures ; il sera un artiste unanimement apprécié, dont les illustrations de livres, réalisées avec le plus grand talent, seront diffusées dans des tirages à plusieurs millions d'exemplaires.

La Seconde Guerre mondiale. La brûlure de la réalité

La Seconde Guerre mondiale s'inscrit dans la série des catastrophes qui frappèrent l'Ukraine. Quatre années sanglantes firent plusieurs millions de victimes⁵³. La confrontation avec une tragédie d'ampleur planétaire fut, pour le réalisme socialiste mensonger, une expérience de dégrisement. Plus exactement, c'est ce qui fut vécu isolément par quelques artistes, dont les œuvres, réalisées durant la guerre et dans l'immédiat après-guerre, révèlent une rupture humaniste : à la place d'une héroïcité d'opérette mettant en scène la révolution et son histoire, à la place de sujets évoquant une prospérité soviétique qui n'existait pas dans les faits, apparut dans leur art un réalisme authentique et sans concessions.

À partir de la seconde moitié de l'année 1941, l'Ukraine est occupée par les Allemands. Si certains artistes, comme Vassili Ermilov, les frères Vassili et Fedor Kritchevski, restent dans les territoires occupés, la majorité des cadres « des idées » est évacuée par le pouvoir soviétique. De là où ils se trouvent, dans les pays d'Asie centrale ou à Moscou, ils travaillent activement à la mise en forme



Zinovi Tolkathev, *Une mère et son enfant*, 1945, 28 X 20 cm

Apr 45



Mikhaïl Derégouss', *Sur la terre natale*,
1942-1943, 15 x 18,8 cm

de trains de propagande, de tracts et, bien sûr, d'affiches, qui sont le principal médium de l'époque du conflit. Celle de Vassili Kassian', intitulée *En avant les slaves!* (1942), est particulièrement significative. Le héros, habillé de la veste en fourrure traditionnelle des Houtsoules⁵⁴, un drapeau soviétique entre les mains, appelle au combat contre l'occupant allemand. Le texte de l'affiche écrit en russe, s'adresse à l'ensemble des Slaves. Or, c'est précisément à cette période qu'est active en Ukraine occidentale la puissante Organisation des nationalistes ukrainiens (OOuN) et que naît l'Armée insurrectionnelle ukrainienne (OuPA). En 1942, dans les territoires occupés, Hitler commence à exercer des répressions à l'encontre de certains membres de l'OOuN. Il n'est pas à exclure que, avec son affiche, Kassian' envoie un double message aux soldats ukrainiens : combattre les Allemands et se détourner entièrement du mouvement nationaliste.

Les affiches ont généralement pour objectif de stimuler l'esprit guerrier de l'Armée rouge. Le matériel de propagande diffusé par la « fenêtre de propagande (*agitokno*) » se révèle à cet égard particulièrement efficace : il est réalisé sur le modèle de ce que les fenêtres UkROSTA et SudROSTA ont produit à l'époque de la révolution. Les posters de l'*agitokno* se caractérisent par la fragmentation



Vassili Ovtchinnikov, *Babi Iar, Le chemin des condamnés*, 1947, 109 x 160 cm, panneau gauche du triptyque

du récit découpé en cadres sur le modèle des bandes dessinées, ainsi que la satire qui se mêle à l'esprit héroïque. Ce qui distingue les affiches de l'*agitokno* des affiches habituelles et fait leur immense popularité, c'est qu'elles réagissent presque immédiatement aux sujets d'actualité : chaque « fenêtre » répond au bulletin diffusé quotidiennement par l'*informburo* soviétique.

Le dessin dans son ensemble prend une importance de premier plan durant la guerre : il s'agit d'un moyen rapide de documenter la réalité. Les croquis des terres vidées par les combats, ou bien de Berlin venant d'être pris par les forces soviétiques, sont des témoignages mémoriels importants de l'époque. Mikhaïl Deregous', l'étoile montante de l'école artistique ukrainienne, produit des affiches, des posters

de l'*agitokno*, et les séries marquantes d'eaux-fortes que sont *Sur les chemins de la guerre* (1941-1942) et *Kiev détruite* (1943).

Deregous', comme la majorité des artistes soviétiques, travaille sur le lieu où il a été évacué, et ne peut donc s'appuyer que sur une documentation photographique des désolations ainsi que sur sa propre imagination. Les œuvres des témoins oculaires ont évidemment une valeur plus grande. Dans ce domaine, les travaux de Zinovi Tolkatchev, à Kiev, sont particulièrement remarquables. Jusqu'à la guerre, Tolkatchev est un artiste soviétique parmi d'autres. En 1928, il réalise les séries de dessins intitulés *L'Armée rouge* et *La masse Lénine*. En 1930, il entre dans le groupe Octobre puis enseigne à l'Institut des beaux-arts de Kiev ; juste avant que le conflit n'éclate, on lui propose d'en être le doyen. Bref, il s'agit d'un artiste à la carrière solide, qui a produit une œuvre de circonstance, mais de qualité. Durant le conflit, Tolkatchev se transforme radicalement.

Il sert dans une section de l'armée soviétique chargée de rassembler des témoignages à propos des crimes nazis dans les territoires occupés. À l'automne 1944, suivant les ordres du commandement, il se trouve dans le camp de la mort de Maïdanek, situé près de Lioubline, que les nazis viennent de quitter. L'horreur

de ce qu'il voit est tellement prégnante que Tolkatchev se met à dessiner sans interruption, essayant de documenter la tragédie et l'inhumanité du camp de concentration. C'est ainsi que sont réalisés les dessins *Assassinat*, *Les fours fument*, *Que des os*, *Câble à haute tension*, *Chambre à gaz*, *Ah ! les enfants*. Des prisonniers marqués au fer rouge sur le bras, des potences, des corps raidis, des chambres à gaz, où les victimes étaient asphyxiées au Zyclon B : dans tous ces sujets traités par Tolkatchev, on reste frappé par sa capacité à rendre la vérité des choses, à généraliser et à distinguer ce qui est le plus important. Après avoir fait l'expérience du choc de la réalité, Tolkatchev ne voudra – ou ne pourra plus – suivre le cours de « l'esthétique normative » soviétique. Dans ses œuvres se fera jour une expressivité d'une nature purement moderniste.

À la fin de l'année 1945, Tolkatchev pénètre dans le camp de concentration d'Auschwitz (*Osventsim*), quelques heures après les sections de l'Armée rouge. Il y reste quelques mois durant lesquelles il produit ses séries les plus marquantes, *Auschwitz* et *Fleurs d'Auschwitz*. Lorsqu'il n'a plus de papier, il utilise des formulaires administratifs trouvés dans le camp. Ce procédé conceptuel, qui est le fruit du hasard, produit chez lui un nouveau tournant. Réalisés sur d'authentiques formulaires officiels à la signature du « commandant du camp de concentration d'Auschwitz », ses dessins rendent compte de la réalité des faits : dans la marge de documents soutenant par eux-mêmes son témoignage, ils exercent un effet particulièrement saisissant. Dès la fin de la guerre, ces œuvres sont remarquées : elles font l'objet d'expositions à Varsovie et dans d'autres villes de Pologne. Les albums *Maidanek* et *Fleurs d'Auschwitz* seront adressés au nom du gouvernement polonais aux chefs d'État de la coalition anti-hitlérienne, aux officiers et à d'autres personnages officiels. Cependant, sa patrie ne témoignera aucune reconnaissance à Tolkatchev.

Une situation analogue se produit avec Vassili Ovtchinnikov, qui peint immédiatement après la guerre le triptyque *Babi Iar*, *Le chemin des condamnés* (1946). Cette toile est consacrée aux exécutions de masse dont ont été victimes les Juifs en 1941 à Kiev ; drame qui a coûté la vie à près de 150 000 personnes. De retour chez lui après la guerre, l'artiste se rend compte que la moitié de ses anciens voisins ont disparu. En interrogeant les survivants, il est horrifié d'apprendre que les nazis ont rassemblé et conduit à la mort un très grand nombre de vieillards sans défense, de femmes et d'enfants, en les trompant et leur faisant croire qu'il s'agissait seulement d'un déménagement. Comme tout ce qui concerne la Shoah, la tragédie de Babi Iar devient très rapidement un thème à éviter. Après la fin de la guerre, l'euphorie et les élans humanistes sont vite oubliés : l'État soviétique, avec un enthousiasme redoublé, impose de nouveau ses normes dans l'art et se lance dans une recherche paranoïaque visant à débusquer ceux qui ne penseraient pas comme lui. Les répressions recommencent, sous l'égide du combat contre le formalisme, le cosmopolitisme, et « la servilité à l'égard de l'Occident ».

Babi Iar de Vassili Ovtchinnikov et *Le Christ à Maidanek* de Zinovi Tolkatchev sont montrées en 1946, lors de la première exposition des artistes ukrainiens après la guerre, au musée de l'Art russe à Kiev : ces œuvres soulèvent immédiatement un scandale. On accuse Vassili Ovtchinnikov de sionnisme, considéré comme « l'incarnation du cosmopolitisme et du nationalisme bourgeois ». Jusqu'à la fin de sa vie, Ovtchinnikov continuera cependant à produire des œuvres traitant du judaïsme et des camps de la mort. En 1949, son triptyque sera déclaré antipatriotique. Cet artiste monumentaliste, qui, depuis 1936, et durant quarante-deux ans, dirigera le musée des Arts orientaux et occidentaux de Kiev, sera privé de toute commande ; il sera longtemps poursuivi pour « cosmopolitisme » de tendance « juive ». Quant au triptyque lui-même, les autorités ordonneront sa destruction : il sera sauvé de justesse grâce à Mikhaïl Deregous', qui le dissimulera dans les réserves souterraines du musée de l'Art ukrainien.

En Ukraine occidentale, la fin de la Seconde Guerre mondiale ne marque pas le début d'une vie paisible : ses territoires passent sous le contrôle de l'URSS. Dans la plupart des régions existe cependant un fort courant national, qui s'est rassemblé sous le sigle du combat en faveur de l'indépendance. L'activité de l'Organisation des nationalistes ukrainiens et de l'Armée insurrectionnelle ukrainienne a connu un point d'orgue durant la guerre. Après l'arrivée du pouvoir soviétique, les combattants-partisans favorables à l'indépendance entrent dans la clandestinité pour continuer la lutte. Dans leurs rangs, il y a plusieurs centaines de milliers de personnes. Le régime soviétique ne parvient à venir totalement à bout de leur résistance qu'au milieu des années 1950.

L'OOuN et l'OuPA, qui ont développé une propagande active en faveur de leurs idées durant la guerre, prolongent leurs efforts après son achèvement. Nil Khassevitch, lauréat de l'École des beaux-arts de Varsovie, est le principal artiste de ce mouvement. Qu'il s'agisse d'affiches, de cartes postales, d'illustrations ou de caricatures, de bons monétaires ou de décorations de l'OuPA, toute son œuvre liée à son activité politique. Après l'arrivée du pouvoir soviétique, il s'installe dans le bunker souterrain de Kryivka, dans la région de Rivne, où, avec l'aide de quelques adjoints, il travaille à xylographier du matériel de propagande antisoviétique. En 1952, les œuvres de Khassevitch, qui témoignent de la réalité de la situation et de l'état d'esprit en Ukraine, tombent entre les mains de diplomates étrangers ; elles sont également reproduites dans un livre édité aux États-Unis, *Dessins réalisés dans les bunkers de l'OuPA*⁵⁵. Les organes de la sécurité d'État soviétique se lancent alors à la chasse de Zot (le surnom que l'artiste portait dans la clandestinité) : il est tué ainsi que ses adjoints.

Progressivement, le thème de la guerre devient la pierre angulaire des mythes de la culture de masse soviétique. Avec les années, il ne restera presque aucune trace des événements qui s'y sont réellement déroulés. Presque tout ce qui a fait l'objet d'humanisme a été broyé dans la machine idéologique du réalisme socialiste, donnant lieu à un corpus incommensurable d'œuvres de qualités diverses.



Viktor Pouzyrkov, *Les marins de la mer Noire*, 1947, 220 x 340 cm

Le « grand style » stalinien et le virage vers le *Biedermeier* pris dans l'après-guerre

Les toiles au format gigantesque, à la gloire du premier secrétaire du parti et de l'esprit soviétique – qui souvent représentaient une foule de personnages –, à l'abondance baroque, aux touches hardies, aux compositions sculpturales, aux ensembles architecturaux impressionnants, respiraient un optimisme frisant l'hystérie : un contraste radical avec la réalité d'un pays où la population citadine se tassait dans les chambres inconfortables des appartements communautaires et où les kolkhoziens ne possédaient même pas de passeports intérieurs permettant de circuler librement. Dans presque toutes les familles, des parents avaient été victimes des répressions. Les pertes subies par l'Ukraine au cours de la Seconde Guerre mondiale s'élevaient à plus de dix millions de morts.

À Moscou, dès les années 1930, s'était formé le « style d'applaudissement » et s'étaient établies les règles afférentes concernant la représentation de Staline. Le chef lui-même n'aimait pas poser. Ses premiers portaitistes l'avaient représenté à partir de photographies. À la fin de la décennie, les artistes proches du secrétaire général – Issaac Brodski, Alexandr Guerassimov, Vassili Efanov – élaborèrent une iconographie de Staline qui fut universellement adoptée : par la suite, on se fonda sur ce corpus de représentations existantes et non pas sur la nature. Il faut encore remarquer que dans les tableaux qui précèdent la guerre, Staline



Leonid Moutchnik, *Les marins insurgés du cuirassé Potemkine transportent sur le rivage le corps de Vakoulentchouk qui a été tué*, 1949-1957, 290 x 457 cm

est généralement représenté personnellement, intervenant dans un plenum, rencontrant des kolkhoziens ou embrassant des enfants ; après le conflit, il se transforme de plus en plus souvent en simple signe, présent sous la forme d'un buste, d'un portrait ou de toute autre représentation au sein de la représentation.

En Ukraine s'imposent, dès l'immédiat après-guerre, des canons déjà établis comme le « grand style » stalinien. Et les années qui suivent marquent le point culminant de l'illusionnisme soviétique. C'est au cours de cette période que les spécificités du réalisme socialiste apparaissent le plus clairement. Au nombre des principaux chantres du stalinisme en Ukraine, on compte Viktor Pouzyrkov, auteur du tableau *I. V. Staline sur le croiseur Molotov*, clou de l'exposition artistique pan-soviétique de 1949. En 1947, il réalise une autre œuvre à programme de taille imposante (220 x 340 cm), *Les marins de la mer Noire*. Les formats colossaux sont un trait caractéristique du réalisme socialiste « noble ». De tels tableaux ne sont pas conçus pour un usage de chambre, à des fins privées : ils sont destinés à des établissements administratifs, comme les palais des congrès, les salles de réception de délégations étrangères, ainsi qu'aux principaux espaces d'exposition du pays. La manie des grands formats prend également sa source dans la spécificité du système soviétique de fixation du prix d'un tableau, qui repose sur la quantité de centimètres carrés de toile utilisée. À partir d'un tableau qui a particulièrement plu aux autorités, on réalise immédiatement des millions de reproductions de taille réduite ainsi que des cartes postales. Ce dernier format est à cette période l'un des principaux moyens de diffusion des œuvres d'art.



Alexandr Khvostenko-Khvostov, *Kiev. On bâtit la rue Krechtchatik*, 1954, 78 x 119,5 cm

L'Odessite Leonid Moutchnik peint, entre 1949 et 1957, un tableau dont le sujet se rapporte à l'histoire de la révolution et qui sera destiné à jouer un rôle particulier dans l'histoire de l'art de l'Ukraine indépendante⁵⁶, à savoir *Les marins insurgés du cuirassé Potemkine transportent sur le rivage le corps de Vakoulentchouk qui a été tué* (290 x 457 cm). La révolte de ces matelots qui se déroula au cours de la révolution de 1905, lorsque les insurgés dirigèrent leur navire vers Odessa, fut immortalisée par Sergueï Eisenstein dans son *Cuirassé Potemkine*, pour devenir l'un des mythes soviétiques majeurs se rapportant à la ville.

Mikhaïl Khmelko est l'artiste le plus emblématique de cette époque, le peintre du grandiose *Toast porté au grand peuple russe* (1947), une « icône » du style d'applaudissement. Cette composition à multiples personnages renvoie à un classique de la commande d'État antérieur à la révolution : le tableau d'Illia Répine, *Séance solennelle du conseil d'État du 7 mai 1901, le jour du centième anniversaire de sa création* (1903). Khmelko représente Staline dans le cadre d'une réception donnée le 24 mai 1945 à la salle Saint-Georges du Kremlin en l'honneur des officiers commandant l'Armée rouge. Au cours de cette cérémonie, le premier secrétaire prononce le célèbre toast qui déclare l'hégémonie en URSS du « peuple russe » et lui donne le statut de principal vainqueur de la Seconde Guerre mondiale. Une telle œuvre, réalisée dans une Ukraine qui, avec la Biélorussie, a supporté les plus grandes pertes au cours de la guerre, et où, par ailleurs, une très grande partie de la population participe à la lutte clandestine nationaliste, représente assurément un cadeau particulièrement agréable pour le secrétaire général.



Sergueï Grigoriev, *Admission au Komsomol*, 1949, 142 x 201 cm, après la mort de Staline en 1953, l'artiste a effacé son buste



Admission au Komsomol de S. Grigoriev encore avec le buste de Staline



Mikhaïl Khmelko, *Toast porté au grand peuple russe*, 1947, 297 x 513 cm

En 1951, dans la continuité du courant idéologique ouvert par le *Toast*, Khmelko réalise une toile immense consacrée à la Rada de Pereïaslav, l'assemblée de cosaques qui reconnut en janvier 1654 la suzeraineté du tsar de Russie sur l'Ukraine orientale, et au choix historique opéré par l'hetman Bogdan' Khmelnitski, le commandant en chef, en faveur d'une alliance avec le tsar russe : *Pour toujours avec Moscou, pour toujours avec le peuple russe* (280x551 cm). Khmelko est un maître à propos duquel circuleront encore longtemps nombre de légendes : on racontera qu'ayant dépensé l'argent que l'État lui avait attribué pour engager des modèles, il prit un paquet de cigarettes de la marque Zaporogues, qui portait une reproduction du célèbre tableau de Répine, et en recopia les personnages pour réaliser sa toile se rapportant à Bogdan' Kmelnitski. Après la condamnation du culte de la personnalité, l'artiste ne perd pas pied : en 1961, il réalise une toile épique intitulée *La patrie accueille le héros*, où l'on voit le premier cosmonaute louri Gagarine marchant à la rencontre de Nikita Krouchtchev qui l'attend pour le prendre dans ses bras, sur un fond de foule battant des mains.

Sergueï Grigoriev est un autre grand nom de cette époque. Après avoir entamé sa carrière dès la fin des années 1920, il est, dans les années 1930, l'assistant de Fedor Kritchevski et se distingue toujours par une obéissance démonstrative envers les règles en vigueur. Entre 1951 et 1955, Grigoriev occupe le poste de directeur de l'Institut des beaux-arts de Kiev. La sécheresse de son écriture dépourvue d'expression est compensée par le contenu pédagogique de ses œuvres. Il en va ainsi du tableau *Discussion à propos d'une mauvaise note* (1950), où les membres du comité du Komsomol d'une école sermonnent avec vivacité un élève de la classe supérieure ayant obtenu un résultat médiocre. *Admission au Komsomol* (1949) est un tableau non moins célèbre de Grigoriev. Ces deux œuvres sont également connues parce qu'elles illustrent les difficultés



Tatiana Iablonskaïa, *Le pain*, 1949, 201 x 375 cm

que rencontrèrent les chantres consciencieux du stalinisme après la mort du chef : sur les deux tableaux, Iossif Vissarionovitch était à l'origine présent sous la forme d'un buste imposant ; après 1953, pour que ces œuvres puissent encore être exposées, et pour rester en ligne avec la politique du parti, l'auteur dut y effacer toute trace de la présence de Staline. La représentation des enfants du quotidien était l'un des rares sujets échappant à la pression idéologique. Dans *Le gardien de but*, Grigoriev donne à voir un match de football improvisé dans la Kiev de l'après-guerre. Pour la force émotionnelle et dramatique dégagée par ce tableau, son auteur reçut en 1949 le prix Staline qui lui fut en même temps attribué pour *Admission au Komsomol*.

Dans les années 1940 et au début des années 1950, l'art est le lieu d'un combat très vif en vue de l'obtention du principal « Oscar » artistique soviétique attribué à l'œuvre qui aura le mieux réussi à glorifier le chef, à savoir le prix Staline. Ceux qui l'obtiendront enseigneront le plus souvent à l'Institut des beaux-arts de Kiev, comme Mikhaïl Khmelko, Viktor Pouzyrkov, Sergueï Grigoriev. Paradoxalement, ces artistes ainsi que leurs écoles transmettront certains traits reconnaissables du réalisme socialiste « noble » à leurs élèves et opposants, les représentants de la Nouvelle vague qui s'imposera après la fin de l'URSS, avec Arsen' Savadov et Georgui Sentchenko, Vassili Tsagolov, Oleg Golossi, Valeria Troubina, Alexandr Gnilitski, etc.

Après la Seconde Guerre mondiale entre en scène une nouvelle génération pour laquelle le réalisme socialiste n'est déjà plus un style parmi d'autres, mais le seul style possible pour un pays héroïque, vainqueur du nazisme. Ces artistes



Valentin' Zadorojny : V. I. Lénine examine le projet d'un monument à T. G. Chevtchenko qui serait érigé à Moscou, 1958, 1 075 x 1 610 cm

apportent avec eux l'énergie et le sentiment heureux de la jeunesse, comme on le voit dans le célèbre tableau *Le pain* réalisé en 1949 par l'une des artistes les plus brillantes de l'Ukraine soviétique, Tatiana Iablonskaïa, une œuvre pour laquelle elle reçoit le prix Staline. À la différence d'un autre grand succès de cette époque, *Les maîtres de la terre* d'Alexandr Maximenko peint en 1951, où l'on voit un jeune et vigoureux vélocipédiste, une jeune paysanne décidée et un vieillard, animés de la ferme résolution de reconstruire main dans la main un kolkhoze détruit par la guerre, l'œuvre de Iablonskaïa est plus proche de la réalité. Elle représente en effet un groupe de femmes au travail, ce qui est le reflet exact d'une situation où, après la guerre, il ne reste presque plus d'hommes. Iablonskaïa fait naître un espoir pour l'art soviétique ukrainien. Pourtant, il n'est déjà plus possible de contrer le mouvement général qui conduit le réalisme socialiste vers sa chute.

Le redressement du pays après la guerre est le principal ressort de l'époque. À Kiev, à la fin des années 1940, on commence à reconstruire la rue Krechtchatik. L'ensemble formé par cette artère principale de la ville, que l'on doit à Alexandr Vlassov, Anatoli Dobrovolski, Boris Priïmak et quelques autres, est un exemple éblouissant d'architecture stalinienne, avec les « excès » décoratifs qui la caractérisent. On y remarque également l'attrait traditionnel en Ukraine pour le baroque. Le cœur de Kiev est conçu comme une copie en taille réduite de la Moscou stalinienne, avec ses gratte-ciel caractéristiques. La tâche fixée aux architectes est manifeste : il s'agit d'établir un lien stylistique avec le centre de



Mikhaïl Derzgovs', *Taras' à la tête de son armée*, 1952, 50 x 86 cm

l'Union soviétique, tout en ne remettant pas en cause le rôle prépondérant de Moscou. Ce sentiment que donne Kiev d'être une « sous-Moscou » est aussi prégnant lorsque l'on considère d'autres objets de prestige construits à cette époque, le VDNKh (espace d'exposition des réalisations de l'économie nationale) et le métro.

C'est vers le milieu et la fin des années 1950 que la nouvelle stratégie du pouvoir soviétique à l'égard de la culture nationale ukrainienne prend sa forme définitive. Formellement, la langue ukrainienne et le livre ukrainien bénéficient d'un quota bien défini. Pourtant, la culture ukrainienne se trouve progressivement réduite à une série de clichés ethnographiques : dans le cosmos soviétique, l'« ukrainité » est le territoire des pantalons bouffants, de la danse folklorique, de l'eau-de-vie maison accompagnée de lard. La culture citadine élitaire se crée et se diffuse principalement en russe. Le processus de constitution d'un stéréotype national se trouve considérablement renforcé par la réinterprétation du culte de Taras' Chevtchenko dans le sens des intérêts du pouvoir en place. *T. G. Chevtchenko sur le mont Tchernetcha* de Karp Trokhimenko (1954) est l'un des exemples de l'incommensurable corpus visuel produit par la lecture soviétique de Chevtchenko. Une autre œuvre particulièrement impressionnante en la matière est celle de Valentin' Zadorojny : *V. I. Lénine examine le projet d'un monument à T. G. Chevtchenko qui serait érigé à Moscou* (1958). L'histoire ukrainienne et la rada de Pereïaslav, dont l'anniversaire est largement fêté en 1954, occupent également Mikhaïl Derzgovs'. Si l'on compare ses œuvres à



Evgueni Volobouev, *Le matin*, 1954, 72 x 110 cm

celles de Khmelko, qui sont dans l'exagération, avec leur défilé de modèles costumés comme au théâtre, on voit que Deregous' se caractérise davantage par sa romantisation des événements, et, selon Boris Lobanovski, par une certaine « ivresse d'âme⁵⁸ ».

Lorsque le stalinisme commence à décliner, au sein de l'industrie du pathos et de la mégalomanie réaliste socialiste, des humeurs discordantes se font progressivement jour. D'une manière très approximative, on peut les rassembler sous le titre de « Biedermeier stalinien ». Après plusieurs dizaines d'années de privations extrêmes, après l'ascétisme postrévolutionnaire et celui qui a succédé à la guerre, après le primat absolu du principe social sur le principe individuel, la population finit progressivement par en avoir assez et exprime des besoins qui relèvent de la sphère privée et de l'intime. On s'oriente vers ce que le système de valeurs soviétique traditionnel caractériserait de « petit-bourgeois ». Des petits éléphants sur un trumeau, des rideaux en dentelles et des lampes à abat-jour représentent un luxe que l'on ne pouvait pas se permettre avant la révolution. Après la guerre, c'est précisément ce à quoi les gens aspirent : un espace de vie privé, un lieu avec lequel on entretient un lien sentimental, sans aucun caractère grandiose et dépourvu de toutes implications sociales critiques ou idéologiques.

Cette tendance est particulièrement sensible dans les arts décoratifs. À partir des années 1950, la porcelaine connaît un nouvel essor. Les spécimens les plus intéressants en la matière étaient ceux des années 1920-1930 : ils relevaient de ce qu'on appelait « la porcelaine de propagande », comprenant des statuettes,

des assiettes décoratives et de la vaisselle ornée de représentations révolutionnaires et de slogans. Ils étaient principalement réalisés pour exporter ou pour offrir un cadeau à des personnages haut placés. À partir des années 1950, les porcelaines représentant des sujets du quotidien connaissent progressivement un boom. En Ukraine, les centres de production sont Baranovski, Gorodnitski, Dobrychski, Korostenski, Polonski et l'usine expérimentale de Kiev. Des millions d'exemplaires de bibelots intimistes se diffusent, figurant des enfants qui jouent, de charmants petits animaux, des personnages issus d'œuvres littéraires ou du folklore, des joueurs de bandoura, des brodeuses, de belles assiettes et de beaux services. Cette demande d'objets se rapportant à la vie privée, qui a commencé dès la fin des années 1930, atteindra son apogée dans les années 1960, lorsque commencera la construction à très grande échelle de logements individuels, les « khrouchtchevki ». Cette tendance coïncide avec un changement radical de l'esthétique du design soviétique. Dans les arts figuratifs du début et du milieu des années 1950, les scènes attendrissantes sont à la mode, représentant des enfants joufflus, des promenades sans but dans les squares, de joyeuses fêtes de fin d'année. Les œuvres de Tatiana Iablonskaïa (*L'automne*, 1951) et d'Evgueni Volobouev (*Le matin*, 1954) font ressentir cette atmosphère de cordialité propre à la fin de l'époque stalinienne.

L'alternative de l'art populaire

Les paysages monotones du réalisme socialiste ampoulé prirent une certaine vie dans des domaines marginaux. Ce que l'on appelle « l'art populaire » devint un petit îlot étonnant de liberté artistique. Il s'agissait d'un art soutenu et cultivé par le pouvoir central et dont les œuvres étaient produites par personnes « issues du peuple » n'ayant pas reçu de formation spécialisée. Dans le système soviétique de valeurs, les réalisations artistiques des habitants des campagnes devaient non seulement refléter la grande variété des cultures qui se trouvaient à l'intérieur de l'URSS, mais encore servir de confirmation concrète à la phrase lancée par Staline « la vie est devenue meilleure, la vie est devenue plus joyeuse ». À ce point joyeuse, que même de simples paysans disposaient désormais de suffisamment de temps libre pour jouer du pinceau. En Ukraine, deux femmes furent les représentantes les plus brillantes de « l'art populaire » : Ekaterina Bilokour, auteur de compositions florales métaphysiques et escapistes, et Maria Primatchenko, une visionnaire tout à fait originale. La biographie de ces artistes, de ces rares femmes au sein du monde résolument patriarcal de l'élite artistique soviétique, montre à quel point la réalité était loin de la « vie devenue plus joyeuse » du slogan stalinien.

Le « grand style » stalinien était un art produit par les hommes et qui parlait d'eux. Si les femmes y obtenaient un rôle, c'était dans les effets de masse. L'art



Anna Sobatchko-Chostak, *La danse des fleurs*, 1912, 64 x 77 cm

populaire devint une niche où les femmes se trouvèrent sur un pied d'égalité avec les hommes, et même supérieures. Traditionnellement, c'était en effet elles femmes qui s'occupaient des broderies, du tissage des tapis, voire des peintures décorant les murs des habitations paysannes ainsi que les poêles, un artisanat très ancien. Au XX^e siècle, prenant sa source dans la peinture murale décorative des maisons rurales, se développa le célèbre style de Petrikovsk, constitué de riches ornements à motifs végétaux, dont la plus célèbre créatrice à l'époque soviétique fut Tatiana Pata. L'essor de l'art populaire en Ukraine soviétique n'était pas seulement la conséquence des priorités idéologiques fixées par l'État, mais il constituait également l'héritage que l'avant-garde avait légué au monde non officiel. L'interaction active entre les courants esthétiques les plus contemporains et la tradition populaire avait en effet commencé à se mettre en place dès l'époque de la collaboration des avant-gardistes avec les coopératives des villages de Skoptsi et Verbovka au début du XX^e siècle. Ces ateliers avaient constitué une véritable « pépinière de cadres » pour les futures étoiles de l'art populaire de la période soviétique. C'est à Skoptsi que, sous la direction d'Evguenia Pribylskaïa et avec la participation active d'Alexandra Exter,



Fragment de la seconde exposition *Verbovka*. Au centre, un coussin avec un ornement suprématisiste de Kazimir Malevitch, 1917

s'était formée la plus célèbre artiste populaire avant-gardiste d'Ukraine, Anna Sobatchko-Chostak, ainsi qu'une autre artiste éminente, Paraska Vlassenko. À Verbovka, collaborant avec la directrice de l'atelier Natalia Davydova, avec Alexandra Exter et Kazimir Malevitch, travaillait Evmen Pchetchenko. Ses travaux avaient été présentés à l'exposition-bilan de la coopérative qui s'était déroulée en 1915 dans la galerie moscovite Lemercier, à côté des productions d'Alexandra Exter, de Kazimir Malevitch, d'Ivan' Pouni, de Nina Genke-Meller et d'Evguenia Pribylskaïa. Dans un contexte analogue été apparu à Verberovka un autre créateur exceptionnel, Vassili Dovgochia. Peu d'information concernant cet artiste ont été conservées. En 1920, les critiques expliquaient l'originalité de ses œuvres par sa connaissance de l'art du Japon, où il aurait soi-disant séjourné à l'époque de la guerre russo-japonaise de 1904-1905.

Le mélange détonnant entre l'antique tradition de peintures murales paysannes et l'expérience de création de tapisseries suprématisistes, le cosmisme archaïque démultiplié sous l'influence des avant-gardistes, générèrent l'un des phénomènes les plus intéressants de l'histoire du modernisme ukrainien, le « surréalisme populaire ». La première vague de ce courant atteignit son apogée au cours des années 1920. Bien entendu, on ne parlait pas explicitement de surréalisme : les œuvres des meilleurs représentants de ce courant, comme Evmen



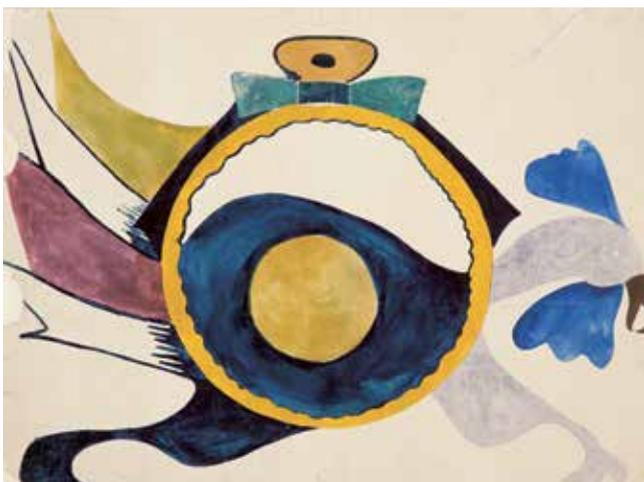
Evmen Pchetchenko, *Acrobate*, 1927, 40 x 30 cm

Pchetchenko et Vassili Dovgochia, étaient estampillées « art populaire ». Mais si l'on considère la plénitude, la liberté de pensée, l'originalité qui caractérisent le monde qu'ils donnent à voir, ces créateurs l'emportent sur la majorité des prétendus artistes professionnels.

En 1935, dans une Ukraine dévastée par la famine, on prépare la première exposition nationale d'art populaire. En février 1936, elle fut présentée à Kiev ;

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

puis en juillet de la même année, elle s'ouvrit à Moscou, et enfin à Leningrad. Dans le but de produire des œuvres destinées à être exposées dans la laure des Grottes, le plus important monastère de Kiev, on organisa des « ateliers centralisés expérimentaux » au musée national d'Art ukrainien de Kiev. Des maîtres talentueux originaires de toute l'Ukraine furent invités. Les meilleurs artistes professionnels furent sollicités pour participer à ce travail : Vassili Kritchevski, moderniste exceptionnel qui admirait depuis longtemps l'art populaire ; Anatoli Petriski, avant-gardiste du théâtre ; Vassili Kassian', dessinateur de tout premier ordre. Au sein des ateliers, Anna Sobatchko-Chostak enseignait la composition. Parmi d'autres artistes, notons la présence d'Ivan' Gontchar, un sculpteur issu d'une dynastie de potiers, de Paraska Vlassenko, qui avait pris part à la coo-



Vassili Dovgochia et Evmen Pchetchenko, *Cheval*, 1925, 30 X 41 cm ; *Coq*, début des années 1920,

pérative d'avant-garde de Verbovka, ainsi que Maria Primatchenko, une jeune femme qui donnera une seconde vie au « surréalisme populaire » et véritable maître dans le domaine de la peinture décorative des habitations rurales, dans celui de la broderie et dans celui des figurines en mie de pain.

Pour beaucoup, Maria Primatchenko serait une autodidacte exceptionnelle, une artiste n'appartenant à aucune école, une babouchka en foulard à demi-sauvage, produisant des chefs-d'œuvre dans sa lointaine et profonde campagne. En vérité, ce mythe avait en grande partie été forgé par l'artiste elle-même, qui, après son retour dans son village natal, s'attacha soigneusement à cultiver une telle image : à l'époque soviétique, le foulard paysan et une vie ostensiblement rurale constituaient une bonne défense contre bien des tempêtes idéologiques. Et pourtant, Maria Primatchenko et son monde si particulier ne viennent pas de nulle part. Ils se sont nourris de cette remarquable école qui mêlait l'art populaire et l'avant-garde et à laquelle Evguenia Pribylskaïa et

Alexandra Exter avaient donné l'impulsion dès le début du XX^e siècle. On ne saurait qualifier d'autodidacte une artiste ayant travaillé pendant deux ans côte à côte avec des maîtres tels que Kritchevski et Petritski, et ayant ensuite collaboré avec les studios de cinéma de Kiev. Les meilleurs œuvres de Primatchenko sont nées de ses échanges avec les modernistes et les autres créateurs d'art populaire de premier plan. Retournée sur sa terre natale avant la guerre, l'artiste y travailla dans un style bien reconnaissable : elle produisit tout un monde de représentations qui exerça une influence non seulement sur l'art figuratif ukrainien, mais encore sur le design, la mode et la culture de masse.

Maria Primatchenko réalise ses albums les plus extraordinaires, habités de personnages fantastiques dans l'esprit du surréalisme, au cours des années 1936-



Maria Primatchenko, *Éléphant vert*, 1936, 30 x 41 cm ; *Animal noir*, 1936, 30 x 41 cm

1937. Et elle obtient presque immédiatement toutes les gratifications officielles possibles. Si l'on se souvient de l'atmosphère sanglante de l'année 1937, lorsque les boïtchoukistes sont exécutés parce qu'ils se sont permis de réinterpréter l'art populaire, alors l'assemblage paradoxal ou plutôt l'ambiguïté programmée du système artistique soviétique saute aux yeux : il laisse subsister la niche isolée de l'art populaire et décoratif, grâce à laquelle un art comme celui de Maria Primatchenko put en son temps survivre et acquérir de la notoriété, tout en marginalisant son statut, en lui collant l'étiquette d'art « naïf ».

Ekaterina Bilokour est une artiste qui parvint, tout en œuvrant au cours des pesantes années staliniennes, à conserver une autonomie quasi complète à l'égard de l'idéologie. Elle ne fréquenta jamais l'école et n'apprit à dessiner nulle part. Elle se forma par elle-même au métier d'artiste, elle apprit par elle-même à lire et à écrire. Bilokour illustre la manière dont, au début du XX^e siècle, les filles dans les familles paysannes pauvres étaient traitées : personne ne jugeait



Ekaterina Bilokour, *Fleurs des champs*, 1941, 107,5 x 74 cm



Ekaterina Bilokour, *Fleurs sur fond bleu*, 1942-1943, 107 x 71 cm

nécessaire de leur donner de l'instruction, et encore moins de soutenir leur désir de devenir artiste professionnel. Son cri, « Je veux devenir artiste ! », ne relève pas de la pose, mais du choix existentiel d'une femme qui dut sacrifier son bonheur personnel pour avoir la possibilité de dessiner des fleurs. C'est en 1941 que se déroula sa première exposition à Poltava. Pendant la guerre, la plupart de ses œuvres de jeunesse furent perdues. Une nouvelle étape de son travail s'ouvrit durant la période qui suivit le conflit.

Les œuvres de Ekaterina Bilokour constituent un univers floral parfaitement autonome. L'artiste ne prend pas le chemin de l'art populaire décoratif traditionnel : elle préfère travailler de manière méticuleuse dans le style des anciens maîtres hollandais. La tension existentielle de ses grandes toiles claires est le résultat de pauses particulières : entre les compositions végétales radieuses s'ouvre un vide cosmique qui n'est que ténèbres. Aussi, il semble que ces fleurs proviennent de nulle part, que seul le regard de l'artiste, habité par la volonté palpitante de créer des formes, les fait naître de la profondeur du cosmos. En analysant la théorie du rythme développée par Alexandr Bogomazov, Dmitri Gorbatchev remarque qu'elle est en relation avec la tradition de l'ornementation populaire, où la tension plastique alterne avec des zones de tranquillité : « L'intervalle, la grande pause, c'est une particularité de Kiev, et, plus largement, de l'Ukraine dans son ensemble : c'est le signe de la mentalité des steppes. "La steppe, c'est ce qui n'est pas", plaisantait Marc Johansen⁵⁸. » C'est précisément « ce qui n'est pas », la steppe universelle qui est l'acteur principal des tableaux de Ekaterina Bilokour.

Ekaterina Bilokour, devenue une artiste culte de son vivant, mourut pourtant dans la misère. À la différence des artistes repus versés dans le réalisme socialiste, qui étaient l'objet des faveurs du pouvoir, ceux qui pratiquaient l'art populaire ne recevaient pour l'essentiel que des distinctions honorifiques.

**UNE MOSAÏQUE
MULTICULTURELLE**

L'UKRAINE OCCIDENTALE AVANT ET
APRÈS SON ENTRÉE DANS L'URSS



Adalbert Erdeli, *Nature morte avec tasse rouge et campanules*, 1946, 69 x 82 cm (détail)

L'école de peinture de Transcarpatie

Avec la mort de Staline le climat du pays changea et une relative période de libéralisation commença, le Dégel: après avoir visité une exposition d'artistes originaires de Transcarpatie (région située à l'extrême sud-ouest de l'Ukraine), Tatiana Iablonskaïa s'orienta vers un modernisme modéré. Le fait est significatif: la situation qui régnait en Ukraine occidentale se distinguait radicalement de celle dans le centre et l'est du pays.

Après la chute de l'Empire austro-hongrois, l'histoire de cette zone géographique s'était divisée. Les territoires des actuelles régions de Lvov, de Ternopol, d'Ivano-Frankovsk, de Volynie et de Rivne avaient été, jusqu'en 1939, intégrés à la Pologne. La région de Tchernovtsy était officiellement entrée dans l'URSS en 1940, mais elle était restée de fait sous gouvernement roumain jusqu'à la fin de la guerre; la Transcarpatie, sous administration tchécoslovaque à l'issue de la Première Guerre mondiale, n'était devenue partie intégrante de l'URSS qu'en octobre 1944. Ces régions furent donc les dernières à être réunies à l'Ukraine soviétique et elles ne connurent pas les terribles répressions de la fin des années 1930. C'est pourquoi les traditions modernistes y restaient vivantes et la mémoire d'une « autre » forme d'art y fut conservée.

L'Ukraine occidentale est un étonnant composé de langues, de cultures et d'ethnies les plus variées. L'art de cette région, qui s'est formé dans des conditions historiques spécifiques, décrit une véritable polyphonie de traditions, qui devinrent pendant des décennies source d'inspiration pour le reste de l'Ukraine, auquel elles donnèrent l'exemple d'une relative liberté artistique.

Quand l'Union soviétique parvint à atteindre la Transcarpatie, elle y découvrit une école de peinture autonome et bien affirmée. Des coloris vifs, une forte influence du modernisme et notamment du cézannisme, le goût du plein air, avec comme sujet favori le paysage montagneux des Carpates: bref, les artistes de cette région apparaissaient tels des extraterrestres au regard de l'art soviétique. Iossif Bokchaï et Adalbert Erdeli, qui étaient parents et tous deux lauréats de l'Académie des beaux-arts de Budapest, avaient, dès 1927, fondé une école



Andreï Kotska, *Delphiniums*, 1971, 116 x 130 cm

publique de dessin à Oujgorod. Ses enseignants tout comme ses étudiants travaillaient dans le sens des courants européens progressistes. Parmi les autres peintres importants de cette école, un élève de Bokchaï et Erdeli, Zoltan' Choltes, ainsi que Fedor Manailo, pratiquaient la peinture et les arts décoratifs. Les artistes de cette région conciliaient souvent la peinture avec une autre activité. Ainsi, Andreï Kotska, un élève de Bokchaï et Erdeli et lauréat de l'Académie des arts figuratifs de Rome, fut, durant les années 1945 et 1946, chef de la milice populaire d'Oujgorod et, avant, simple enseignant dans un village des Carpates.

L'Oujgorod soviétique demeura un centre important de vie artistique, en particulier non officielle. Ferents Seman', l'un des élèves les plus doués de Bokchaï et Erdeli, était natif de cette ville. Artiste non-conformiste et ami proche du réalisateur Sergueï Paradjanov, il commença dès les années 1960 à s'essayer à l'abstraction. Seman' ne fut pas épargné par le monde de l'art qui dépendait de l'État: sa première exposition personnelle s'ouvrit seulement en 1990.

Pavel Bedzir fut un brillant représentant de l'art de l'Ukraine occidentale de la seconde moitié du XX^e siècle. Il travaillait souvent en tandem avec son épouse Elisaveta Kremnitskaïa. Fils de prêtre et grand amateur de philosophie orientale, il subit de nombreuses vexations. En 1960, Bedzir et son épouse parvinrent malgré tout à obtenir une petite commande d'État: la réalisation du design d'arrêts d'autobus. Bedzir élabora un style personnel parfaitement reconnaissable, dont le trait principal était l'attrait pour le décoratif et un usage généreux des



Pavel Bedzir, de la série *Moments de la vie des arbres*, 1994, 100 x 150 cm

motifs végétaux. Dans ses tableaux et dans ses dessins, les arbres entremêlent leurs racines et leurs couronnes ; ils semblent suggérer à l'homme soviétique que derrière la réalité qu'il se représente, une toute autre dimension existe. Le monde organique de Bedzir, bien qu'un peu effrayant, porte en lui l'énergie de la forêt des montagnes et de l'antique tradition des molfars, représentants d'un chamanisme local : un univers, libre de tout ethnographisme grossier, animé par les traditions de ces régions dont les racines plongent dans la nuit des temps et ne sont soumises ni aux pouvoirs transitoires, ni aux idéologies d'emprunt.

Des héros de la culture aux marges des empires, des époques et des genres

Tchernovtsy, charmante petite ville de Bucovine, faisait historiquement partie de l'Empire austro-hongrois. On y parlait l'allemand, le yiddish, l'ukrainien, le roumain, le polonais, le russe : le poète contemporain Igor Pomerantsev qualifia un jour Tchernovtsy de « petit miracle acoustique⁵⁹ ». Cette ville était en effet un carrefour de cultures et de destins. Au cours de l'histoire, une importante communauté juive s'y était développée. Plus tard, quand les frontières s'ouvrirent, les Juifs de Tchernovtsy se dispersèrent. Aujourd'hui, en Ukraine, on commence à se remémorer cette ville tombée dans l'oubli, qui, entre les deux grands conflits du XX^e siècle, donna la vie

à toute une pléiade de poètes de langue allemande d'origine juive. Paul Celan y vécut jusqu'en 1945. Survivant de la Shoah, c'est à Tchernovtsy qu'il composa sa célèbre *Fugue de mort*, ce poème visionnaire dans sa forme qui semble gommer les frontières entre les arts. Le destin d'un autre auteur de langue allemande est lié à cette ville, celui de Roza Ausländer. Elle aussi eut la chance d'échapper au génocide – à la différence de la poétesse Zelma Meerbaum-Eisinger, petite cousine de Celan, morte à 18 ans et surnommée l'« Anne Franck de Tchernovtsy ». Dans ses souvenirs, Roza Ausländer se remémore Tchernovtsy comme une ville habitée par des rêveurs et des adeptes de différents courants philosophiques : des schopenhaueriens et des nietzschéens, des marxistes et des freudiens. Lorsque, dans sa vieillesse, la poétesse s'interroge, se demandant pourquoi elle écrit, la réponse qui lui vient à l'esprit est la suivante : « C'est certainement parce que j'ai vu le jour à Tchernovtsy. Parce que le monde est venu à moi à partir de Tchernovtsy. » Des artistes y travaillaient aussi : un dessinateur de talent, Leon' Kopelman et un membre remarquable de la *Kultur-liga*, Arthur Kolnik.

Si l'on considère la fin du XX^e siècle, Bronislav Toutelman fut la figure la plus marquante de la vie artistique de la ville. Toutelman – ou bien Bouma, comme on l'appelait le plus souvent – fut, à partir de la fin des années 1970, un acteur engagé de la scène non officielle à Moscou et à Kiev et ami d'Ilia Kabakov et d'autres artistes de son cercle conceptualiste. À la différence de ses collègues, qui avaient fait le deuil de leur province natale, Bouma fut un véritable *genius loci* : quels que soient les endroits où il avait pu se rendre, New York, Kiev, Moscou ou Tel Aviv, il revenait toujours dans sa ville natale. Le premier Toutelman est peintre-conceptualiste. Dans ses tableaux, il retrace la vie des gens et des signes qui se manifestent toujours dans un espace urbain. Toutelman montre la ville comme quelque chose de mystérieux et de sublime ; les objets du quotidien – le lampadaire, le tuyau de descente de la gouttière, le fil électrique – unissent le ciel et la terre. Sa peinture des années 1980 tout comme sa photographie, à laquelle il se consacre avec passion au cours des dernières décennies, traite presque toujours de sa cité, de ses habitants réels ou bien d'une ville métaphorique. Après la chute de l'URSS, la vie ne fut pas facile pour Toutelman : ayant rompu tous liens avec la scène moscovite, il ne parvint pas à s'intégrer au cercle des artistes kiéviens : il resta isolé à Tchernovtsy. Aujourd'hui, il demeure un personnage indissolublement lié à la figure d'une cité qui l'aura captivé pour toujours.

Trois photographes du groupe des Quatre, formé à Moscou, étaient natifs de Tchernovtsy : Viatcheslav Tarnovetski, Sergueï Lopatiouk ainsi que Boris Saveliev (le quatrième membre était le photographe russe Alexandr Slioussarev). Dès les années 1910, Boris Saveliev passait la plus grande partie de son temps à Tchernovtsy. Aujourd'hui, devenu célèbre, ses œuvres se trouvent dans les collections de la Galerie Tretiakov, du musée d'Art contemporain de San Francisco et d'autres institutions de premier plan. Les principaux thèmes de cet artiste se rapportent à la ville et à l'homme, à l'absurde, à la poétique accidentelle et à la



Bruno Schulz, *Révolution dans la ville*, de la série *Le livre idolâtre*, 1920-1921, 17,4 x 22,7 cm

métaphysique involontaire qui se dégage de l'existence de l'individu vivant au sein de grandes métropoles.

Bruno Schulz fut l'un des « génies des lieux » de Tchernovtsy. Écrivain moderniste, peintre et graphiste, plusieurs pays concourent à revendiquer son héritage. Il naquit en 1892, dans une famille juive de culture polonaise, à Drogobitch, une petite cité provinciale de Galicie située sur le territoire de l'actuelle région de Lvov. Il y passa la plus grande partie de sa vie, ne quittant la ville que rarement. Pour Schulz, Drogobitch était le centre du monde et le lieu où se déroulait l'action de toutes ses œuvres littéraires, rédigées en polonais. Dans sa jeunesse, Bruno Schulz avait reçu des rudiments d'éducation artistique à Lvov et à Vienne, et à partir de 1924 il se mit à travailler comme professeur de dessin et de travaux manuels dans un lycée de Drogobitch. En 1920, en utilisant le cliché-verre, une technique rare et complexe, à mi-chemin entre la gravure et la photographie, Schulz réalisa sa célèbre série graphique, *Le livre idolâtre*. Le principal sujet de cette œuvre, comme de la plus grande partie de ses productions, est l'admiration



qu'éprouvent les hommes petits et malingres pour les belles femmes sculpturales et altières. Presque à chaque page de la série, parmi les personnages au caractère soumis, l'auteur se représente. L'érotisme décadent de ses dessins les apparente à l'œuvre d'un célèbre écrivain également galicien, Leonard von Sacher-Masoch. Lorsqu'en 1939 l'Armée rouge entre à Drogobitch, Schulz est contraint de peindre Staline et d'autres dirigeants soviétiques, ainsi que de réaliser un gigantesque tableau intitulé *La libération du peuple d'Ukraine occidentale*. Parce qu'il utilise les couleurs bleu et jaune, celles du drapeau de la République populaire ukrainienne, il est arrêté et interrogé sous le chef d'accusation de nationalisme ukrainien et bourgeois. En 1941, les Allemands, qui occupent à leur tour Drogobitch, l'obligent à servir le nouveau pouvoir. Par une cruelle ironie du sort, c'est le jour même où il programme son évasion du ghetto, le 19 novembre 1942, que se déclenche un pogrom dans la ville : il périt sous les balles d'un gestapist ivre, à quelques minutes à pied de son lieu de naissance.

Les noms oubliés du Lvov de l'entre-deux-guerres

Lvov est indéniablement le principal centre culturel de la région et dispose de la scène artistique la plus intéressante. Dans cette ville ancienne de Galicie à l'histoire complexe se mêlent les traditions ukrainiennes, polonaises et juives. Au début du XX^e siècle, sous domination austro-hongroise, l'influence de la Sécession viennoise et de l'Art nouveau y était forte. Puis, d'autres courants de l'art européen de cette époque y prospérèrent : le cubisme, l'expressionnisme, le futurisme. En 1913, le musée des Arts et de l'industrie accueillit une exposition du cercle de la galerie berlinoise *Der Sturm* : la ville découvrit les œuvres d'artistes tels que Vassili



Вид из водосточной
трубы 22.9.82.

В ВОДОСТОЧНОЙ ТРУБЕ

22.9.82.

Ъ 80.

Bronislav Toutelman. *Paysage composé de quatre tableaux*, 1989, 130 x 520 cm

Kandinski, Alexei Iavlenski, Oskar Kokochka, etc. Le public ne considéra pas immédiatement les nouveaux courants avec faveur, mais ils firent l'objet d'une série d'articles dans la presse locale. Après la Première Guerre mondiale, ce processus s'intensifia sensiblement. La Société des amis de l'art se fit l'initiatrice d'une série d'expositions consacrées aux avant-gardes. En 1918, c'est sous son égide que se déroula à Lvov une *Exposition des expressionnistes polonais* qui influença profondément la vie artistique locale. En 1920, 1921 et 1922, l'expressionnisme polonais revint dans la ville sous le nom de « formisme ». Progressivement, des artistes de Lvov intégrèrent, eux aussi, les rangs du mouvement. Plusieurs voyagèrent pour apprendre et s'approprier l'expérience de maîtres étrangers. Entre 1924 et 1929, un groupe considérable d'artistes de Lvov s'installa à Paris. Une partie d'entre eux (parmi lesquels la future étoile du modernisme de Lvov, Margit Reich) étudia à l'Académie moderne de Fernand Léger. À cette époque, le mari de Margit Reich était lui aussi étudiant à Paris: Roman' Selski sera le principal représentant de la scène artistique de Lvov au milieu du XX^e siècle.

À Lvov travaillent des grands classiques du modernisme ukrainien : Ivan' Trouch, Olexa Novakivski. Après l'échec de la révolution ukrainienne, s'y installent Petr Kholodny et le futur quæro-futuriste Pavel Kovjoun. Comme il l'a été dit plus haut, le métropolitain Andreï Cheptitski joue un rôle décisif dans le soutien à la tradition artistique ukrainienne de Lvov.

L'avant-garde artistique multiculturelle qui a été active dans la Lvov de l'entre-deux-guerres est jusqu'à présent un sujet relativement peu étudié: à l'époque soviétique, il était pratiquement tabou. L'histoire fut alors réécrite à partir d'exigences idéologiques: il fallait montrer que l'entrée de l'Ukraine occidentale dans l'URSS était un processus qui avait une justification organique et historique. On s'efforça de répandre l'idée selon laquelle la tradition réaliste avait été la seule et unique école du Lvov de l'entre-deux-guerres; quand aux courants pluriculturels



Danilo Figol, *La visite des ombres*, de la série *Lumière et ombre II*, 1937



Roman' Selski, *Nature morte au livre*, 1926, 40,75 x 50 cm

d'orientation avant-gardiste, on préféra les passer sous silence. Selon ce même principe, tous les phénomènes qui ne s'inscrivaient pas dans le modèle donné, pour des raisons éthiques ou idéologiques, étaient purement et simplement rayés de l'histoire. Aussi, après la chute de l'URSS, la recherche académique se trouva en crise. Aujourd'hui, l'histoire d'un « autre » Lvov fait son retour dans le contexte général de l'histoire ukrainienne, notamment grâce aux efforts de l'artiste et commissaire d'exposition, Andreï Boïarov.

En 1930, il existait à Lvov deux associations importantes d'artistes également actives : l'association des Artistes ukrainiens indépendants (ANOUm) et Artes. L'ANOUm (1931-1939) organisait des expositions personnelles et collectives. Dans le cadre de ces événements, les artistes de Lvov montraient leurs œuvres à côté de celles de leurs collègues de Galicie vivant à Paris et également à côté des plus grands noms de la scène artistique internationale, parmi lesquels Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Gino Severini, Marc Chagall. Quant à l'association Artes, elle organisa au cours de son activité (1929-1935) treize expositions dans différentes villes. Les membres de ce groupe s'exerçaient aussi activement à la photographie et au cinéma, ils cofondèrent le ciné-club de Lvov, *L'avant-garde*. Parmi eux, on retrouve Magrit Reich, Roman' Selski, Henryk Streng et de nombreuses autres personnalités. Magrit Reich et Roman' Selski figurent au nombre



Henryk Mikoliach, *La bouteille bleue*, 1914

des rares acteurs de la communauté culturelle qui, ayant survécu à la Seconde Guerre mondiale, restèrent à Lvov. Leur salon devint un centre important de la vie intellectuelle de la ville.

En 1933, à l'occasion de la mise en scène de sa pièce *Les otages* dans le grand théâtre municipal, Filippo Tommaso Marinetti se rendit à Lvov. À cette époque, il n'était déjà plus le révolté radical des années 1910, mais un bon vivant et le favori de Mussolini. Son arrivée à Lvov fut saluée par les futuristes de droite et critiquée par les activistes de gauche.

L'école photographique de Lvov a une histoire bien à elle. Dans les années 1910, vivait et travaillait à Lvov un passionné, Henryk Mikoliach, qui était à la tête de la société photographique de la ville et un critique influent. Mikoliach publiait beaucoup à Vienne, Cracovie comme à Lvov. Il expérimentait des genres qui étaient à la mode à cette époque, à la frontière entre la photographie et le dessin, et il devint le pionnier de la photographie en couleur en Ukraine occidentale. L'une des œuvres les plus célèbres de Mikoliach est *La bouteille bleue* : ce cliché en couleur réalisé en 1914 avec la technique des tripacks, un assemblage de trois couches d'émulsions sensibles à la couleur, fait référence aux célèbres natures mortes de Cézanne. Le pictorialisme fut une étape importante sur le chemin qui aboutit à faire de la photographie un genre autonome, et les expériences réalisées dans cette direction par Henryk Mikoliach occupent une place centrale dans l'histoire de la photographie à Lvov. À partir de 1921, Mikoliach dirigea le département de la photographie de l'École polytechnique de Lvov. L'Institut



Marek Włodarski, *Le magicien devant la falaise verte*, 1930, 60 x 81 cm

de photographie qu'il fonda en son sein devint un centre d'expérimentation important dont sont notamment issus Ianina Merjetskaïa, Louzef Svitkovski, des classiques de l'école de photographie de Lvov. Le photographe Vitold Romer fut un autre directeur important, l'un des pionniers de la photographie aérienne, très en vogue à l'époque. Après avoir fui Lvov en 1941, Romer travailla pour la Royal Air Force britannique et découvrit un procédé novateur pour réaliser des photographies aériennes de nuit.

Entre 1930 et 1939, la Société photographique ukrainienne fut très active à Lvov : cette association diffusait l'art et la technique de la photographie parmi la population ukrainophone de la partie occidentale du pays. Entre 1930 et 1934, les membres de l'OuPhOTO organisèrent cinq expositions annuelles intitulées *Expositions de la photographie ukrainienne*. En 1935, s'ouvrit *Notre patrie en photographies* qui présentait 67 photographes et plus de 450 photos réparties dans les catégories suivantes : photographie d'art portant sur des sujets d'histoire locale, photographie documentaire et œuvres de photographes débutants. Les sixièmes et septièmes expositions de l'OuPhOTO (1937 et 1938) eurent pour titre *Exposition de la photographie d'art ukrainienne*. La huitième exposition de cette série, prévue en 1939, n'eut pas lieu eu égard au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Parmi les membres actifs de l'association, comptaient Danilo Figol, Ioulian' Doroch, Iaroslav Savka, Stepan' Chrtchourat'. Ce dernier édita, entre 1933 et 1939, la première revue spécialisée en photographie d'Ukraine occidentale, *Lumière et ombre*.



Karl Zvirinski, *Verticale II*, 1957, 67 x 86,5 cm

Dans l'entre-deux-guerres, tous semblent se passionner pour la photographie. Le grand philosophe polonais, élève de Husserl, Roman Ingarden, enseigna à l'université de Lvov de 1931 à 1941. Photographe amateur, il réalisa une série d'œuvres que la directrice du musée d'Art contemporain de Cracovie (MOSAK), Maria Anna Potocka, qualifie de « phénoménologie en photographie⁶¹ ».

Les expérimentations des photographes de Lvov à cette période, tout comme celles des avant-gardistes qui leur sont contemporains dans les autres pays, portent sur le montage et le collage. C'est à ce genre que s'essaye Magrit Reich ainsi que d'autres membres d'Artes. Des montages, littéraires cette fois, forment une partie de l'héritage artistique que nous a laissé une autre femme remarquable de l'avant-garde, Debora Vogel, critique d'art, poète et fiancée malheureuse de Bruno Schulz. C'est précisément de leurs échanges épistolaires que naquirent les *Boutiques de cannelle* de Schulz, son premier chef-d'œuvre littéraire. Vogel s'intéressait au constructivisme et à d'autres mouvements de l'art contemporain, elle écrivait sur la peinture en polonais et en yiddish. Elle périt tragiquement en même temps que toute sa famille dans les camps d'extermination. Le corps de Debora Vogel fut reconnu par Henryk Streng, lui aussi membre d'Artes, et qui avait illustré le livre de ses essais. S'étant échappé par miracle d'un camp, il était resté caché deux ans sous la fausse identité de Marek Wlodarski.

L'arrivée du pouvoir soviétique, la Seconde Guerre mondiale, la Shoah redécoupèrent complètement la carte culturelle de Lvov. Certains périrent,



Vitold Romer, photographie la série *Start*, 1939

beaucoup se dispersèrent. Et malgré tout, la tradition ne s'interrompt pas. À moins de connaître l'histoire des courants avant-gardistes de Lvov, il est difficile de croire que les réalisations des années 1950 de Karl Zvirinski, un élève de Roman' Selski, sont contemporaines des innombrables représentations du réalisme socialiste « noble ». Ses assemblages non figuratifs de corde, de bois, de fer blanc ou de carton sont des expérimentations conséquentes dans le domaine de l'abstraction. Chrétien à la foi profonde, ayant reçu une instruction primaire dans un monastère, Zvirinski se trouvait dans une situation ambiguë. À l'instar de nombreux autres artistes de sa génération en Ukraine, il vivait plutôt parallèlement au système que dans un antagonisme ouvert avec lui. Zvirinski enseignait à l'Institut des arts décoratifs et appliqués de Lvov, mais ce qui s'avérait plus important pour ses élèves, c'était l'« académie spirituelle » qu'il avait organisée à son domicile. L'histoire de Zvirinski illustre bien la situation dans laquelle se trouvaient les artistes non-conformistes de l'Ukraine occidentale au sein du monde soviétique : ils ne recevaient pas de prix d'État, mais n'étaient pas non plus l'objet de vexations particulièrement cruelles. C'est ainsi que se forma progressivement à Lvov une esthétique originale fortement influencée par le modernisme européen, même au niveau officiel des arts décoratifs et appliqués.



**L'« AUTRE » ART ET LES DERNIÈRES
ANNÉES DE L'URSS**

1953 – FIN DES ANNÉES 1980



Vilen' Tchekaniouk, *La première cellule des Komsomols au village*, 1958, 220 x 180 cm

Le début du Dégel. Le style rude

Staline meurt le 5 mars 1953 après être resté 29 ans au pouvoir. La disparition du dirigeant fut un choc pour la société soviétique et transforma radicalement le climat politique et social du pays. Au début, l'ancien chef fut toujours considéré avec vénération : son sarcophage fut placé dans le mausolée de la place Rouge à côté de la plus sainte dépouille du pays, celle de Lénine. Cependant, en 1956, lors du XX^e congrès du parti communiste de l'Union soviétique, son nouveau secrétaire général présenta un rapport intitulé « Du culte de la personnalité et de ses conséquences ». Dans un discours historique, on entendit pour la première fois l'ancien leader du pays accusé de nombreux crimes et on lui reprocha d'avoir implanté le culte de la personnalité ; la nécessité de réhabiliter les victimes des répressions fut aussi mise en avant. La déstalinisation commença. Les portraits furent démontés ainsi que les sculptures de l'ancien dirigeant qui avaient accompagné le citoyen soviétique à chaque pas de son existence, que ce soit au sein des organismes d'État, dans le métro ou au sein du paysage urbain. Dans les musées, on modifia considérablement le contenu des expositions. Certains artistes parmi les plus entreprenants, à l'instar de Sergueï Grigoriev, parvinrent à sauver leurs œuvres en effaçant toute trace du dictateur tombé en disgrâce. Les créations pour lesquelles une telle opération n'était pas possible furent cachées par les responsables des musées dans les réserves, loin du regard des visiteurs.

Cependant, la société soviétique ne pouvait déjà plus vivre en se passant complètement des icônes du socialisme. Le système avait impérativement besoin de propagande. À cette période, l'idée la plus répandue était que toutes les horreurs du totalitarisme, tous les excès de la collectivisation et des répressions n'avaient été que le résultat de la perversion par Staline des idées du premier leader de la révolution bolchévique qui restaient, quant à elles, lumineuses et pertinentes. Aussi, le culte de Lénine en vint à se substituer partout à celui de Staline. En Ukraine, la production sur commandes d'État de portraits du leader du prolétariat devint une véritable industrie. La formation de cadres susceptibles



Irina Pap, *L'université nationale de Kiev Taras' Chevtchenko*, avril 1961

de répondre à cette demande fut désormais l'objectif principal de l'Institut des beaux-arts de Kiev et des autres établissements d'enseignement spécialisés. En 1953, Alexandr Lopoukhov, qui deviendra un grand nom de l'art soviétique, intitule son tableau de fin d'études *À Pétrograd*. Cette œuvre, qui rencontre immédiatement un grand succès, représente un épisode de l'hagiographie de Lénine, où celui-ci quitte la Finlande en train pour rejoindre la Russie. Cette toile est aussi un bel exemple de la manière dont la mythologie du réalisme socialiste prend naissance dans la culture cinématographique de masse : elle fait tout autant référence à la réalité historique qu'au célèbre film de Mikhaïl Romm daté de 1939, *Lénine en octobre*. Dans le même esprit, *Lénine prenant la parole sur la place Rouge* (1959), peint par une autre étoile montante de l'Institut des beaux-arts de Kiev, Viktor Chatalin', s'inspire de photographies de l'époque révolutionnaire, sans pour autant conserver leur force documentaire. En 1957, Chatalin' rencontre la gloire grâce à *Par monts et par vaux*, qui renvoie à l'histoire de la révolution. Ces deux peintres sont des figures majeures de l'art soviétique poststalinién, tous deux professeurs de l'Institut des beaux-arts de Kiev. Au début des années 1980, en compagnie d'une série d'autres maîtres de la génération suivante, ils formeront les futurs chefs de file de la Nouvelle vague ukrainienne.

La mort de Staline et le XX^e congrès marque le début du Dégel. En Ukraine, il se prolongera jusqu'aux premières arrestations d'intellectuels en 1965, et s'achèvera définitivement en 1968, comme dans le reste de l'URSS, lorsque les troupes soviétiques entrèrent en Tchécoslovaquie.



Viktor Chatalin', *Lénine est mort. Le deuil de tout un peuple*, 1967, 245 x 243 cm

Nikolaï Glouchtchenko est un personnage passionnant de cette période, dont le passé mérite aussi d'être relaté. Au cours des années 1920-1930, alors qu'il vivait à Berlin et à Paris, Glouchtchenko, ancien soldat de l'Armée blanche, conciliait les activités de peintre et d'espion. Il maintenait le contact avec la diaspora ukrainienne et faisait des rapports aux autorités soviétiques sur l'état d'esprit qui régnait en Europe. En 1923, grâce à l'appui du réalisateur Alexandr Dovjenko, le jeune homme obtint un passeport soviétique. En 1940, alors qu'il préparait à Berlin une exposition d'art populaire soviétique, l'agent Iarema (le pseudonyme que lui avaient attribué les services russes) apprit que l'Allemagne nazie se préparait à envahir l'URSS. Son rapport atterrit sur le bureau de Molotov et de Staline, qui n'en tinrent aucun compte. De nombreuses légendes couraient autour de Glouchtchenko : il connaissait personnellement le Führer et il lui aurait prodigué des leçons de dessin. Une chose est certaine : alors qu'il visitait en

1940 l'exposition d'art soviétique organisée par l'artiste, le ministre des Affaires étrangères allemand, Ribbentrop, déclara publiquement qu'Hitler estimait beaucoup le talent de Glouchtchenko et lui avait offert un album de ses propres aquarelles. En 1944, il s'installa à Kiev et réalisa de prudents paysages lyriques. Avec le Dégel, il se remit à voyager activement en Europe et revint à son style de prédilection, un modernisme ampoulé, dans l'esprit des Fauves et des Nabis. Ses paysages aux tons clairs, qui tranchaient avec ce qui se faisait alors en URSS, rencontrèrent un vif succès auprès du public.

Le Dégel diminua considérablement l'isolement culturel de l'URSS. Un certain nombre d'expositions internationales, qui se déroulèrent à Moscou à la fin des années 1950, ouvrirent de nouvelles perspectives aux créateurs et jouèrent un grand rôle dans la formation d'un art non officiel soviétique. En 1956, le musée Pouchkine proposa une grande rétrospective consacrée à Picasso. Pour le public soviétique, qui ne savait rien des courants modernistes, ce fut un choc. En 1957, se déroula le VI^e festival international de la Jeunesse et des étudiants; 34 000 personnes issues de 131 pays y prirent part, ce fut une véritable fête qui entrouvrit le rideau de fer et permit de prendre connaissance de ce qui se passait à l'extérieur. En 1959, au parc Sokoloniki, se déroula l'Exposition internationale des États-Unis. Le choix des œuvres artistiques exposées fut opéré avec le plus grand soin par les services secrets américains. C'est l'expressionnisme abstrait, dont on considéra qu'il était la manifestation même d'une liberté illimitée, qui fut choisi en qualité d'antithèse idéologique au réalisme socialiste et qui se trouva ainsi de manière inattendue engagé dans le combat de la guerre froide. Ainsi, grâce à la CIA, l'intelligentsia soviétique découvrit l'œuvre de Jackson Pollock, de Mark Rothko, de Willem de Kooning. En 1961, au même endroit, s'ouvrit l'Exposition française de Moscou. Parmi les œuvres présentées, le public vit les créations abstraites d'Yves Klein et de Pierre Soulages, des œuvres de Jean Dubuffet, et découvrit aussi le surréalisme de René Magritte et d'Yves Tanguy. À la même époque, à Moscou, on exposa l'art contemporain anglais et belge.

Un marqueur de cette transition fut « le style rude » : rejetant les faux-semblants lénifiants du réalisme socialiste, de jeunes artistes s'efforcent de dire la « cruelle vérité ». Les héros de leurs toiles sont principalement des personnages qui exercent des professions aux accents romantiques : les explorateurs du pôle Nord, les géologues, les jeunes komsomols qui partent à la conquête de la lointaine Sibérie. Il ne s'agit plus d'archétypes du système totalitaire, mais de jeunes intellectuels à l'individualité rayonnante et animés par la volonté déterminée de transformer le pays. Après la mise en orbite en 1957 du premier satellite de l'humanité par l'URSS, le thème du cosmos occupe une place de premier plan à la fois dans la poétique du « style rude » et dans l'imaginaire collectif de la culture soviétique. Par ses affiches, ses articles, son retour à certains procédés des années 1920, le « style rude » brosse le portrait d'une jeunesse qui

s'épanouit en même temps que les espoirs qui succèdent à la mort de Staline. Il ne s'agit ni d'une révolte ni de dissidence, mais d'une foi authentique dans la possibilité de réformer le système. Dans la deuxième moitié des années 1960 et au cours des années 1970, le « style rude » prend une dimension purement lyrique et métaphysique. En Russie et dans d'autres républiques soviétiques, ce courant produit toute une génération d'artistes remarquables, parmi lesquels Taïr Salakhov, Viktor Popkov, Gueli Korjev. En revanche, en Ukraine, la liberté de pensée se paye toujours au prix fort. Le système reste en effet beaucoup plus réactionnaire, étouffant et inamovible. Le « style rude » n'arrive que tardivement et ne se manifeste que de manière incomplète. Il n'en demeure pas moins qu'il donne une impulsion décisive qui transformera le langage esthétique de nombreux créateurs. Des éléments du « style rude » se retrouvent dans les œuvres d'artistes comme Vilen' Tchekaniouk, Dmitri Chavykin', Mikhaïl Vaïnstein, Viktor Ryjikh. C'est sans doute chez les jeunes Vladislav Mamsikov et Igor Gigoriev qu'il se lit de la manière la plus claire.

Les années 1960. La dissidence en politique, le néo-modernisme dans l'art

Au cours des années 1960, l'écart ne fait que se creuser entre le « réalisme » officiel et la tradition esthétique réaliste authentique, qui intègre des traits du modernisme national et international. Progressivement se dessinent deux univers parallèles, mais qui, à l'instar de ce qui se produit dans la géométrie de Lobatchevski, se recoupent fréquemment : d'une part l'orbite de l'art officiel, celui du pouvoir ; d'autre part le monde non officiel, qui possède ses propres modes narratifs, ses propres valeurs et ses propres héros. Quelle que puisse être l'antipathie que ces deux univers éprouvent l'un envers l'autre, de nombreux artistes sont contraints de coexister dans l'un et dans l'autre. Cette situation influence toute la stylistique de l'art soviétique de cette période. Si l'on exclut les « fabriques » qui produisent en quantité industrielle des portraits de Lénine et des slogans de propagande perdant toujours davantage en signification, l'art s'éloigne tout à fait du réalisme socialiste stalinien, ne conservant avec lui qu'un lien purement rhétorique.

Après la mort de Staline, des survivants de la Grande Terreur commencent progressivement à se manifester. En 1962, portée par la vague de libéralisme du Dégel, la revue *Le nouveau monde* publie *Une journée d'Ivan' Denissovitich* d'Alexandre Soljenitsyne. Ce récit, qui relate l'existence des prisonniers des camps de concentration soviétiques, fait l'effet d'une bombe. Parallèlement à la littérature officielle, le samizdat, ce système clandestin de circulation d'écrits dissidents, joue un rôle toujours plus important au sein de l'intelligentsia. Depuis le milieu des années 1960, c'est sous cette forme que se répand largement un



Tatiana Iablonskaïa, *Les cygnes*, 1966, 105,5 x 129,5 cm

autre témoignage choc à propos des répressions staliniennes: les *Récits de la Kolyma* de Varlaam Chalamov. Depuis l'année 1954, les gens commencent à avoir l'impression qu'ils peuvent enfin dire leurs convictions au grand jour, obtenir la vérité et acquérir une certaine indépendance à l'égard de l'État Léviathan. Durant le Dégel, le courant dissident ne relève pas de l'*underground*, mais constitue un mouvement social à ciel ouvert.

Ce qui caractérise la génération des années 1960 en Ukraine relève à la fois de la culture et de la politique. L'intelligentsia humaniste s'oppose à la russification et s'efforce de faire revivre la culture nationale. La sécession de l'Ukraine n'étant pas à l'ordre du jour, elle vise la libéralisation du régime existant. La littérature est la première concernée par cette ambition. Concernant l'art figuratif, c'est le couple d'artistes et d'activistes politiques constitué par Alla Gorskaïa et Viktor Zaretski qui symbolise le mieux l'orientation nationale du mouvement. Leur appartement devient un lieu de rencontre fréquenté par des artistes, des écrivains, des prisonniers politiques tout juste libérés des camps, mais aussi des dissidents aux convictions patriotiques. Lioudmila Semykina est aussi une artiste qui prend part au mouvement. L'atelier d'Ivan' Gontchar, artiste et collectionneur d'art populaire, est un autre lieu qui fédère cette nouvelle génération. Alla Gorskaïa est certainement l'artiste la plus engagée politiquement: c'est elle en effet qui, en compagnie d'autres défenseurs des droits civils – le réalisateur

Les' Taniouk, les poètes Vassili Simonenko et Ivan' Svetlitchny –, est à l'origine du club de la Jeunesse et des créateurs, le lieu favori de la jeune intelligentsia kiévienne des années 1960.

Le mouvement des années 1960 se développa en vérité d'abord sous l'égide du Komsomol et n'éveilla pas l'attention des autorités. Une étape décisive fut franchie lorsque, en 1962, profitant de la vague d'intérêt pour les victimes des répressions et d'une opinion publique favorable à leur réhabilitation, des acteurs de la culture créèrent une commission pour enquêter sur le bien-fondé des rumeurs évoquant l'existence de charniers près du village de Bykovnia, près de Kiev : à partir de l'année 1937, on avait commencé à y enterrer des milliers de prisonniers politiques qui avaient été torturés dans les geôles du NKVD pour être ensuite fusillés sur place. Les premières à mentionner l'existence de fosses communes avaient été les autorités d'occupation nazie en 1941. Lorsque les membres de la commission d'enquête – Les' Taniouk, Alla Gorskaïa et Vassili Simonenko – arrivèrent sur le lieu supposé des exécutions, la première chose qu'ils virent fut des enfants jouant au football avec un crâne humain percé d'une balle. Après avoir interrogé les habitants, les activistes apprirent des détails encore plus sordides. Des intellectuels envoyèrent un mémorandum au soviet municipal pour exiger l'ouverture d'une enquête sur les crimes du stalinisme et que soit érigé à Bykovnia un monument en mémoire des prisonniers politiques fusillés. Après cet incident, les autorités soviétiques s'efforcèrent pendant des décennies de démontrer que les prisonniers du NKVD enterrés à Bykovnia étaient des victimes du nazisme.



Alla Gorskaïa, *Portrait de Vassili Simonenko*, 1964, 111 x 47 cm



Galina Zoubtchenko et Grigori Prichedko, mosaïque *Les forgerons de l'avenir* située sur le mur d'entrée de l'Institut de recherches nucléaires de l'Académie nationale des sciences d'Ukraine à Kiev, 1974

Et, au KGB, on ne pardonna pas aux activistes l'ombre qui avait été jetée sur la réputation des services spéciaux.

Au cours des années 1960, on voit réapparaître dans le monde de l'art les noms de personnalités qui avaient été victimes des répressions avant la guerre. On est encore loin d'une révision complète de l'histoire, mais grâce aux efforts des historiens d'art, le discours officiel s'infléchit pour laisser quelque place au modernisme. Lorsque renaît en URSS l'art monumental, le boïtchoukisme sort de l'oubli auquel on l'avait condamné. Les artistes ukrainiens des années 1960 produisent un grand nombre de mosaïques, de vitraux et de hauts-reliefs qui viennent orner les façades des bâtiments et se caractérisent par une énergie



particulière. L'art monumental commence à bénéficier d'une liberté relative. Une tradition des années 1920 retrouve ainsi une force nouvelle. Toutefois, les artistes ne cherchent pas à élaborer un nouveau langage de propagande, mais ils s'orientent d'une manière intuitive vers le modernisme et les recherches plastiques, en prenant pour la forme l'aspect des mantras communistes. Le néo-modernisme n'est pas seulement un choix esthétique : il détermine l'orientation politique de toute une génération.

Cependant, dès le milieu des années 1960, l'intelligentsia ukrainienne est forcée de constater que le régime totalitaire n'est pas du tout prêt à accepter les opinions divergentes : c'est l'époque des premières arrestations. Les esprits furent

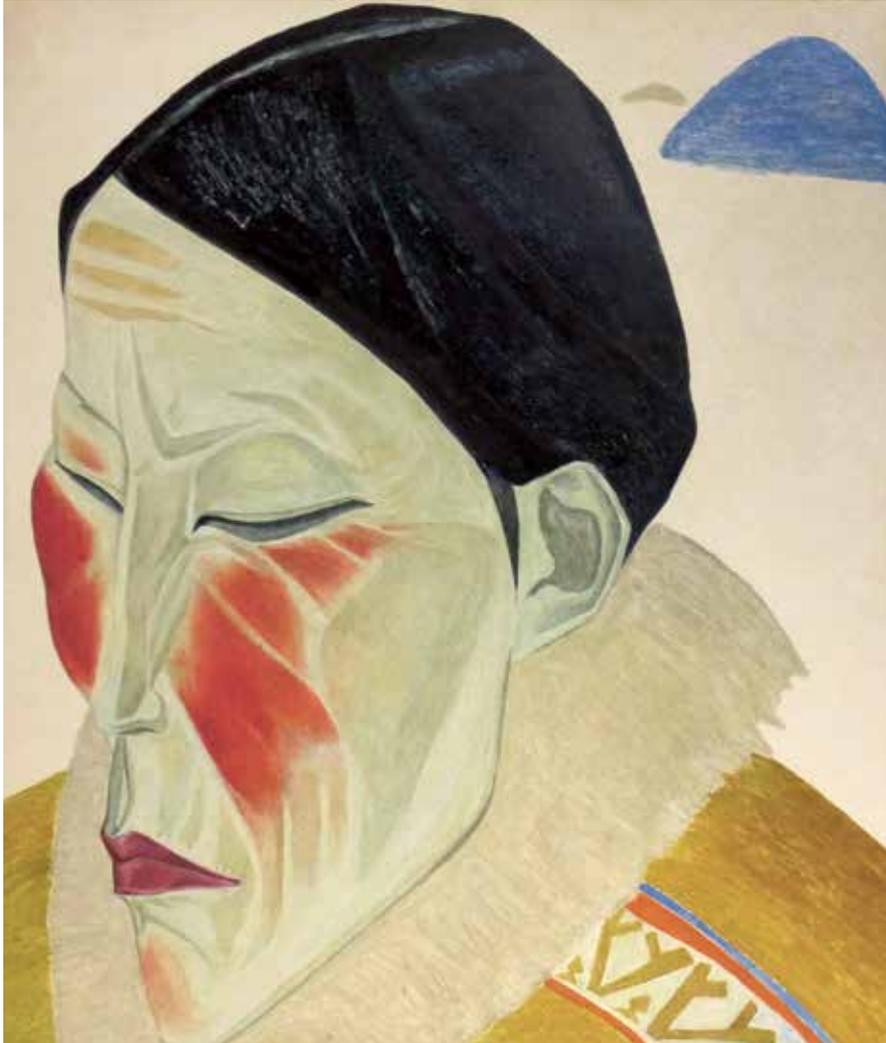


Anatoli Soumar, *La rue Lénine*, 1959, 65,5 x 110 cm

avant tout marqués par le meurtre de l'activiste Alla Gorskaïa, perpétré dans des circonstances troubles en 1970. Des bruits, non dépourvus de fondement, coururent presque immédiatement : la mort de l'artiste aurait été une « punition » du KGB pour son enquête à Bykovnia et ses autres activités de défense des droits civils ; elle aurait également eu pour but d'effrayer les milieux pro-ukrainiens.

Quoi qu'il en soit, parmi les artistes, les dissidents sont rares : ils préfèrent éviter une confrontation directe avec l'État et vivre une vie parallèle où ils poursuivent leurs recherches. L'une des formes que prend alors l'opposition silencieuse est l'expérimentation dans le domaine de l'art abstrait. Karl Zvirinski, travaillant à Lvov, fait depuis le début des années 1950 des assemblages dans l'esprit de l'Arte povera. En Transcarpatie, ce sont les formes végétales de Pavel Bedzir qui, dans leur expansion maximale, s'engagent parfois dans l'espace de la pure abstraction. À Kharkov, Vassili Ermilov continue à réaliser des collages abstraits ou semi-abstraites ainsi que des projets de monuments, même si son œuvre est peu connue. À Kiev, ce sont Valeri Lamakh et Vilen' Barski qui s'essayaient à l'abstraction, ainsi que, dans la seconde partie des années 1960, Grigori Gavrilenko. Alexandr Doubovik, un artiste qui produit beaucoup d'œuvres monumentales, introduit dans son travail de nombreux éléments abstraits. Cependant, l'abstraction pure intéresse peu les artistes. Pour la majorité d'entre eux, il s'agit en vérité d'un moyen qui leur permet de réinterpréter les formes figuratives et qui leur ouvre une perspective davantage politique et protestataire que véritablement esthétique.

À la fin des années 1950, Anatoli Soumar, un architecte de formation, se lance dans l'art abstrait. Il s'est exercé à la peinture durant sept années seulement,



Ada Rybatchouk, de la série *Sept femmes provenant de sept pestes*, 1963, 70 x 62 cm

de 1957 à 1964. Ayant commencé à s'y intéresser sous l'influence de Picasso et des expositions moscovites du Dégel, il se trouve toujours à la frontière de l'art sans objet. Ses œuvres ne décrivent pas un pur espace d'énergies et de formes : elles procèdent d'une généralisation de la réalité, laquelle provient souvent d'une observation de la sphère urbaine : Kiev est le personnage principal de ses tableaux, même s'il n'est pas toujours facile de déterminer au premier regard le sens des figurations choisies. Cet architecte qui prend le pinceau devient immédiatement une légende du monde non officiel de Kiev : il travaille peu et, à de rares exceptions près, ne vend pas ses œuvres.



Iouri Khimitch, *Une belle journée*, 1968, 50 x 73,5 cm

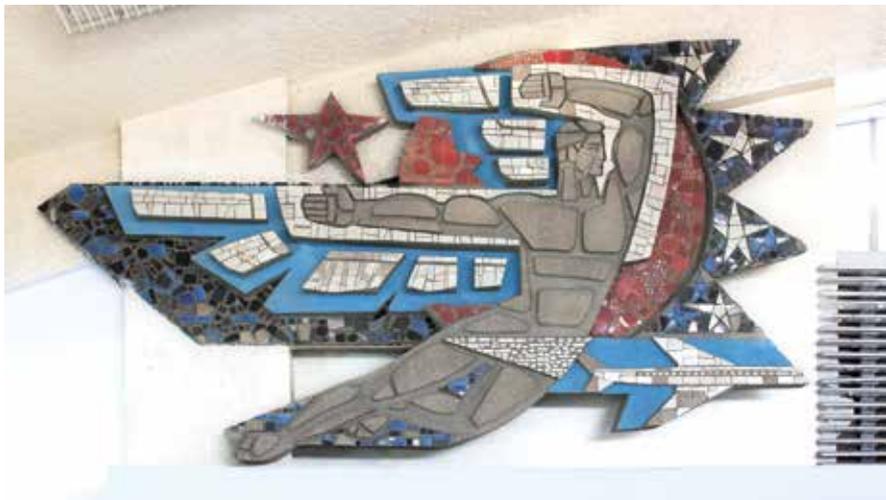
Une autre stratégie de protestation silencieuse contre l'esthétique officielle étouffante fut de fuir les grandes villes. Le système soviétique offrait aux créateurs un grand nombre de possibilités de voyages d'études de longue durée. L'espace incommensurable de l'URSS permettait de s'y perdre, et la grande variété de nationalités et de cultures ne pouvait pas ne pas être une source d'inspiration pour les artistes. Le pouvoir soviétique reposait sur les mégalo-poles. En 1960, dans les villages perdus, on en était encore au « long Moyen Âge ». C'est précisément de cela dont profitèrent de nombreux auteurs qui trouvèrent leur salut dans les voyages à travers le pays. La Géorgie, l'Arménie, l'Asie centrale, le Nord russe et les Carpates ukrainiennes furent les destinations favorites de toute la génération des années 1960, qui se trouvait en recherche permanente d'authenticité, d'une nouvelle vérité susceptible d'offrir une alternative à la *Pravda*.

Au milieu des années 1950, Ada Rybatchouk et Vladimir Melnitchenko, alors étudiants de l'Institut des beaux-arts de Kiev, lancèrent la mode de l'escapisme : préparant leur diplôme, ils ne suivirent pas la voie habituelle qui voulait que l'on réalise un stage dans une usine. À la place, le jeune couple prit la direction du grand Nord pour se rendre au-delà du cercle polaire. Dans l'océan Glacial arctique, à l'est de la mer de Barents, se trouve l'île de Kolguev : c'est ici que

les artistes passèrent plusieurs années. À la différence des autres arrivants, géologues ou constructeurs qui préféraient éviter les populations locales, les jeunes kiéviens, bien que peu habitués aux dures conditions climatiques du lieu, s'imprégnèrent des coutumes locales : ils se mirent à porter des habits en fourrure, déménagèrent dans la toundra et s'installèrent dans une habitation traditionnelle. Portés par l'intérêt de l'époque pour une vision romantique du grand Nord, les artistes, à la différence des représentants du « style rude », ne chantèrent pas la conquête soviétique de l'Arctique. Ils s'intéressèrent à ceux qui en étaient les principales victimes, à savoir les peuples autochtones. Ayant fait connaissance avec les Nénètses, avec leur folklore, leurs costumes et leurs traditions, Ada Rybatchouk et Vladimir Melnitchenko se trouvèrent être les témoins d'une véritable tragédie humaine. En 1955, sur le territoire voisin de la Nouvelle-Zemble, avait commencé la construction d'un site d'essais nucléaires. En conséquence, on déplaça de force tous les habitants autochtones de la région, alors même qu'un certain nombre d'entre eux étaient jusqu'à présent de fervents partisans du pouvoir en place. C'est sur l'île de Kolgouev, si difficile d'accès, qu'on installa et mit sous haute surveillance plusieurs centaines de Nénètses qui vécurent dans la nostalgie de leur terre natale.

Iouri Khimitch, architecte et enseignant qui menait une carrière officielle plutôt réussie, fit aussi de l'escapisme en plein air une règle de vie. Après avoir commencé, à la fin des années 1950, par des aquarelles réalistes, il changea brusquement de technique et employa la gouache pour travailler d'une manière moderniste tout à fait originale. Cantonné à la niche du paysage architectural, il ne fut pas inquiété et put conserver sa liberté d'expression – ce qui aurait été impossible s'il s'était aventuré dans le genre plus prestigieux du tableau à thème. L'utilisation de la gouache lui offrit la possibilité de se déplacer à son gré. Au cours de sa vie, il produisit des milliers d'œuvres, circula dans toute l'URSS ainsi que dans les pays limitrophes. Ses séries les plus réussies sont consacrées aux paysages de la région de Kiev et des Carpates, ainsi qu'à ses séjours en Arménie, en Finlande et dans le grand Nord. Durant toute son existence, Khimitch ne « pointa pas le bout de son nez », il ne prit part à aucun événement collectif et ne s'efforça pas de démontrer à son entourage qu'il était un grand artiste. Simplement, il sortait tous les jours en plein air et peignait. La portée réelle de son œuvre et sa capacité phénoménale de travail ne se révélèrent au grand jour qu'après sa mort.

Un grand nombre d'artistes se trouvèrent dans une situation analogue, où seul le voyage avec leurs couleurs dans les immensités de l'URSS pouvait leur apporter une bouffée d'air frais. Mentionnons Roman' Selski qui adorait travailler en plein air avec ses étudiants, ainsi que Leonid Tchitchkan' qui fuyait la pression idéologique dans les Carpates, ou bien encore Oleg Vassiliev ainsi que les centaines de membres anonymes de l'Association des artistes qui partaient chaque année pour des séjours de travail de plusieurs mois.

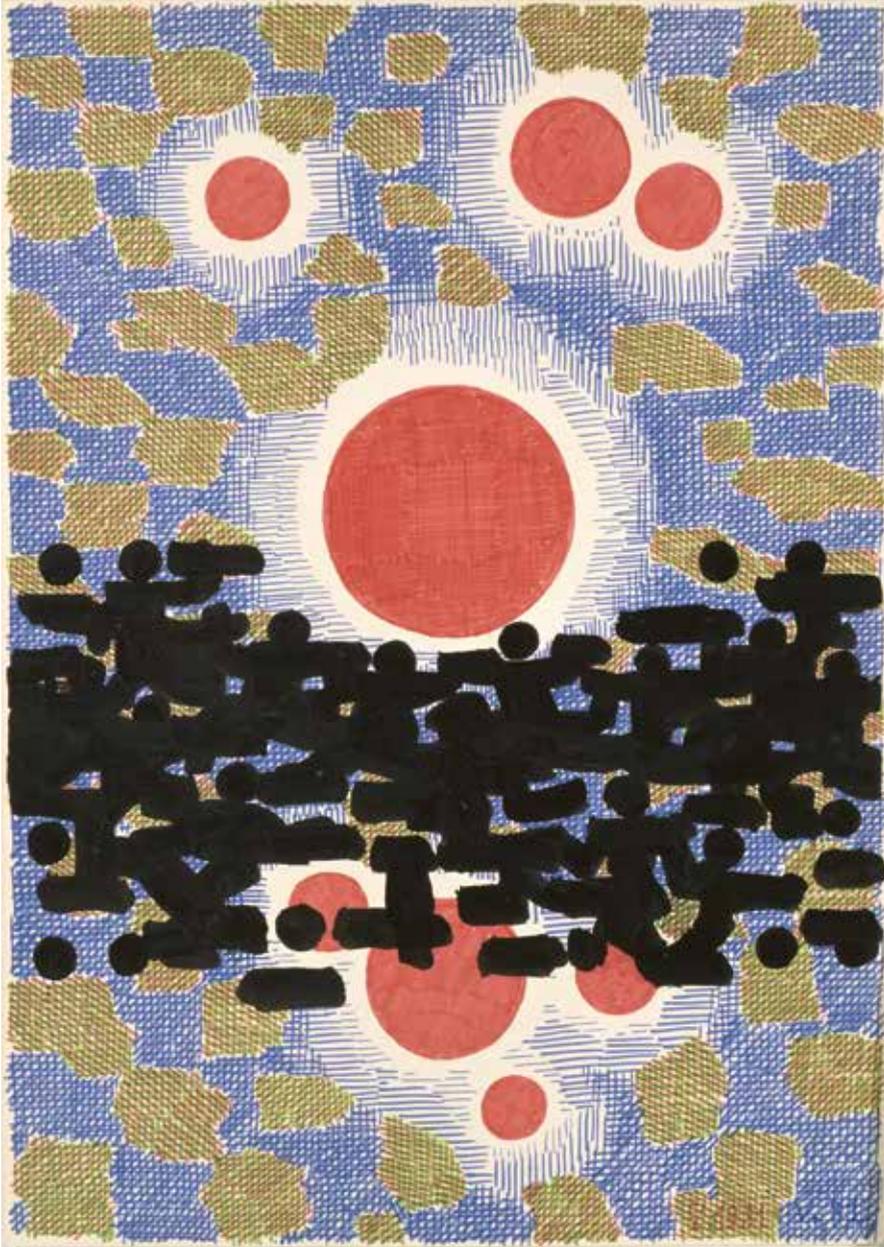


Valeri Lamakh, Ivan' Litovtchenko, Ernest Kotkov, *Icare*, 1965,
terminal B de l'aéroport international de Kiev

Le cercle des amis. La néo-avant-garde⁶⁰ de Kiev

Après le Dégel, l'atmosphère à Kiev resta toujours plus étouffante qu'à Moscou : la pression idéologique de la part des organes du parti se faisait beaucoup plus fortement ressentir. Ce qui était tout à fait admissible dans le centre relativement libéral du pays était ici immédiatement et totalement réprimé. C'est pour cette raison que la stagnation et l'art non officiel prirent ici une autre forme que dans la capitale de l'URSS. Pendant longtemps, il n'y eut pas à Kiev de contre-culture au sens propre du terme. La majorité des artistes cherchaient à sortir de l'impasse du réalisme socialiste, soit en rejoignant les rangs de ceux qui pratiquaient un modernisme mou dépourvu de toute puissance novatrice authentique, soit en devenant des avant-gardistes du dimanche. Parfois, ils parvenaient à concilier carrière au sein du système officiel avec des recherches, une démarche critique et expérimentale, qu'ils pratiquaient durant leurs loisirs.

En 1960, à Kiev, se forme un cercle intellectuel d'amis et de créateurs qui écrira l'une des plus belles pages de l'histoire de « l'autre » art ukrainien, un cercle pluridisciplinaire. Au côté des peintres Valeri Lamakh, Grigori Gavrilenko et Vilen' Barski, il rassemble le compositeur Valentin' Silvestrov, les historiens d'art Anna Zavarova et Boris Lobanovski, également artiste, le traducteur de l'allemand Mark Beloroussets, la cybernéticienne Tala Ralleva, l'architecte Florian' Iouriev, grand amateur des jeux de synesthésie associant la musique et les couleurs. Le groupe ne se limite d'ailleurs pas aux ressortissants de Kiev : y prennent part le réalisateur Sergueï Paradjanov et le poète Guennadi Aigui.



Grigori Gavrilenko, *Composition colorée*, 1981, 41,5 x 29,5 cm

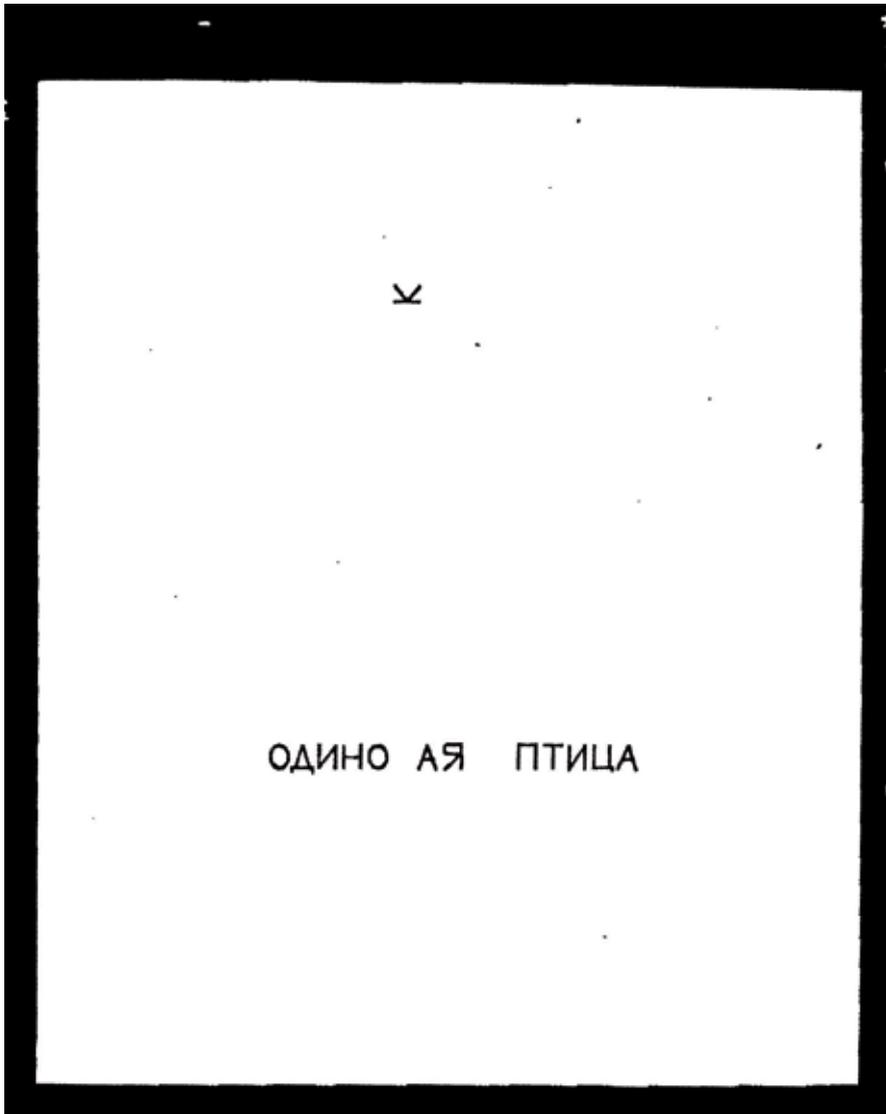


Vilen' Barski, *Mains et cible*, 1969, 29,7 x 42 cm

Valeri Lamakh était le créateur le plus remarquable de ce groupe, son principal idéologue. « Je comprends aujourd'hui que Valeri Lamakh était le centre intellectuel d'un univers culturel en expansion, semblable à ce que chaque nouvelle génération semble vouloir s'efforcer de créer, où qu'elle se trouve, dans l'espace et dans le temps⁶¹ » écrira plus tard le représentant de la néo-avant-garde musicale, Valentin' Silvestrov.

Lamakh réunissait en lui des personnages qui auraient pu sembler incompatibles : artiste monumentaliste de renom, auteur de mosaïques de très grand format et de compositions qui décoraient les bâtiments les plus importants du pays, membre de la direction de l'Association des artistes d'Ukraine ; il était parallèlement, pour ses amis, un artiste abstrait accompli, un penseur, qui avait des intuitions proches de celles des structuralistes français dont il était le contemporain.

Lamakh est l'auteur d'un texte en cinq tomes qui relève à la fois de l'art, de la philosophie et de l'ésotérisme, intitulé *Les livres des schèmes*, auquel il travailla durant plusieurs décennies. Lamakh s'intéressait à la philosophie depuis son adolescence, lisant Kant, Hegel et Schopenhauer dans le texte. Ce qui frappe dans l'œuvre de Lamakh, c'est que ses aspects hétérogènes n'entrent pas en conflit. Le Lamakh monumentaliste, grand amateur d'art byzantin et le Lamakh philosophe, s'ils emploient des media différents, traitent en vérité des mêmes vérités humaines et développent une seule et même conception du rôle de l'artiste comme médium entre le monde visible et le monde invisible.



Vilen' Barski, *Poèmes visuels. L'oiseau solitaire*, 1976-1980, 29,5 x 21 cm

La vie soviétique semblait se dérouler parallèlement à l'univers de ces artistes, fait de débats dans la cuisine d'un ami (le lieu où l'on courait le moins de risque d'être écouté) ou bien de réflexion solitaire. Les habitants de ce monde faisaient plutôt penser à des moines et à des ermites qu'à des combattants, des révolutionnaires, ou des représentants d'une contre-culture transgressive. Si l'on considère le climat idéologique qui régnait alors à Kiev, il s'agissait là probablement de la seule forme possible de protestation pour rester en liberté.

Les artistes du cercle de Lamakh savaient dans les grandes lignes ce qui se passait de l'autre côté du rideau de fer. Contrairement à ce que l'on pense généralement, il était alors possible en URSS d'obtenir des informations à propos des courants artistiques qui se développaient à l'Ouest⁶⁴. Celles-ci étaient reconstituées à partir de bribes, notamment à partir des revues polonaises ou tchèques, d'orientation plus libérale. Aujourd'hui, nous sommes entourés d'une myriade d'images et voyager dans les plus grands musées du monde n'est plus un luxe inaccessible, aussi est-il difficile de se représenter le culte dont était entourée la moindre reproduction qui parvenait à l'artiste ou à l'historien d'art vivant de ce côté-ci du rideau de fer. On dépensait alors tout son salaire pour acquérir un livre d'art qui faisait l'envie et l'admiration de ses amis; on adorait avec passion l'œuvre d'un Rubens et d'un Velasquez dont on connaissait les moindres détails grâce à des images de mauvaise qualité en noir et blanc que l'on trouvait dans des éditions soviétiques médiocres... Tout cela était dans l'ordre des choses d'une société où l'espace privé était réduit au minimum, où tout ce qui ne relevait pas du strict nécessaire était considéré comme un luxe bourgeois, où les livres et les reproductions de bonne qualité avaient dans certains milieux plus de valeur que les fameux Jeans, qui étaient hors de portée du citoyen soviétique moyen.

Boris Lobanovski appelait les membres du cercle de Kiev des « anachorètes⁶¹ », ces religieux contemplatifs qui se retirent dans la solitude. En effet, intellectuellement, ils étaient isolés. Le Kiev non officiel ne forme pas un tout: il est atomisé en petits groupes, dont le nombre de membres est limité par le nombre de places assises que comprennent les cuisines des minuscules appartements soviétiques. Le cercle de Lamakh s'occupe peu de politique, du moins si l'on entend par là un activisme public. La production de ce groupe atteint son apogée à la fin des années 1960 et au début des années 1970, lorsque le Dégel a déçu et que la pression du gouvernement est si forte qu'un sentiment de désespoir total domine. *C'était destiné à durer toujours, jusqu'à ce que cela s'arrête*: le titre plein d'esprit du livre d'Alexeï Iourtchak décrit l'atmosphère régnant dans les dernières années de l'URSS. En effet, Lamakh et les siens considéraient que l'URSS était une donnée inamovible; ils interprétaient le totalitarisme comme des ténèbres métaphysiques, comme une partie constituante du monde, comme le noir du *yin* dans la philosophie chinoise, sans lequel il n'y aurait pas la lumière du *yang*.

Valeri Lamakh comparait la machine d'État aux conditions climatiques: celles-ci peuvent certes être inconfortables, mais il suffit de bien se couvrir, de se trouver un abri sûr, et le mauvais temps ne pourra exercer aucune influence sur la liberté de notre esprit. La philosophie chinoise, et en particulier le *Classique des transformations*, que Lamakh connaissait bien, exercèrent une influence évidente sur la formation des *Livres des schèmes*, notamment sur les parties graphiques, ces cercles de « signes qui reviennent ». L'impossibilité de s'exprimer publiquement et la laideur du monde environnant obligeaient à

prendre le chemin de l'émigration intérieure, à partir à la recherche de vérité et de sens universels et intemporels. On compensait le fait de ne pas avoir accès à la littérature et à la philosophie contemporaines par une étude approfondie des classiques. C'est pourquoi les chapitres philosophiques du *Mahābhārata*, les recherches du bouddhisme zen, les travaux de Grigori Skovoroda étaient au cœur des intérêts du cercle des intellectuels de Kiev : ce sont précisément des textes qui portent sur des phénomènes que Michel Foucault qualifiera plus tard de « pratiques de soi⁶³ ». Un intérêt commun à l'ensemble de l'espace soviétique après le printemps de Prague : le temps des physiciens et des lyriques a pris fin. On se plonge maintenant dans la philosophie orientale et l'ésotérisme ; l'intelligentsia soviétique se spiritualise.

L'épouse de Lamakh, Alina, conservera son livre avec soin et s'inscrira dans sa continuité. Elle travaille principalement avec des tissus et produit des compositions florales animées de paix et d'un existentialisme profond, inspirées par la philosophie contemplative de son mari, mais aussi par l'œuvre d'Ekaterina Bilokour.

S'étant essayé à l'abstraction, Valeri Lamakh en vient à redécouvrir une forme de futurisme. Grigori Gavrilenko, l'un des principaux membres de son cercle, emprunte ce même chemin un peu plus tard. Au cours des années 1960, il réalise un nombre considérable d'expérimentations abstraites, tout en produisant, parallèlement, des séries figuratives. Parmi ces dernières se distingue particulièrement un cycle d'illustrations qu'il réalise pour la *Vita Nova* de Dante. Deux fils conducteurs animent son œuvre : l'intérêt pour la philosophie orientale et pour la figure féminine. La muse de l'artiste – si l'on veut faire usage de catégories platoniciennes – n'est pas l'Aphrodite de chair, l'Aphrodite terrestre, mais son pendant abstrait, céleste, l'Aphrodite Ourania. Alexei Titarenko considère que la génération ukrainienne des années 1960 relève de la proto-renaissance : manifestement, il veut la distinguer de celles qui occuperont la scène deux décennies plus tard, lorsque viendra le temps de la trans-avant-garde, d'une peinture promouvant le corps brut. Pour l'instant, le travail des intellectuels du cercle de Lamakh s'oriente plutôt vers le corps rêvé. *Deux femmes dans la nature* (1965) est le tableau le plus connu de Gavrilenko. Il représente une jeune fille et sa mère symbolisant deux âges, deux états de l'univers, le tout pénétré d'une harmonie insaisissable. Par son sujet, ce tableau renvoie à celui que Fedor Kritchevski a peint en 1913, *Les trois âges*. Pourtant, Kritchevski est loin de ressembler à un sévère et sentimental représentant de la génération des années 1960, et sa toile pulpeuse est réalisée dans l'esprit du modernisme. D'après le témoignage de ses contemporains, c'est précisément Gavrilenko qui souffle à Sergueï Paradjanov l'idée de son film le plus célèbre, *L'ombre des ancêtres disparus* (1964), une histoire d'amour poétique se déroulant dans les Carpates ; le dessinateur Georgi Iakoutovitch réalise les décors du film et Fedor Manaïlo conseille le réalisateur.

Les *Madones* de Grigori Gavrilenko apparaissent dans les rushes du court-métrage de Paradjanov, *Les fresques de Kiev* (1965). L'objet de ce film

était de produire une œuvre novatrice sur la capitale contemporaine de l'Ukraine. Mais les autorités ne laissèrent pas Paradjanov aller au bout de son projet, l'accusant d'entretenir « un rapport mystique et subjectif envers la réalité⁶⁴ ». Des essais d'une quinzaine de minutes pour un film qui n'a finalement jamais été tourné forment une vidéo d'un genre particulier, où il n'y a ni sujet, ni cadre stylistique, ni dialogue des acteurs; on y reconnaît pourtant immédiatement l'atmosphère du Kiev des années 1960.

Vilen' Barski, membre des cercles kiéviens de la néo-avant-garde, est l'un des premiers, à la fin des années 1950, à employer un langage conceptualiste, réalisant des projets à la frontière de la poésie et des arts visuels. Il est frappant de constater que les artistes occidentaux et soviétiques en arrivent pratiquement au même moment, dans la seconde moitié du XX^e siècle, au conceptualisme. Dans les deux cas, la volonté de renoncer à une visualisation excessive a une seule et même origine: la méfiance à l'égard de l'image. Mais si, à l'Ouest, l'image est corrompue par l'utilisation qu'en fait la société, lorsque la beauté devient la proie du marketing et de la publicité, en URSS, le conceptualisme est une réaction au totalitarisme et à l'usage de l'image à des fins de propagande.

Vilen' Barski, qui est dans la vie un portraitiste de talent, en vient progressivement à rejeter complètement la peinture, qu'il associe à la production de masse d'œuvres conformes aux canons du réalisme socialiste. Tout comme Lamakh, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, il connaît une période abstraite. Il étudie aussi le bouddhisme zen. Pourtant, visuellement, il s'oriente dans une direction tout autre. Il s'intéresse tout particulièrement à la répétition des mêmes motifs: des têtes, les mains de l'artiste, des combinaisons de chiffres. Barski rend compte en détail de la généalogie de chacun de ces motifs dans ses textes. Sa poésie visuelle n'est pas moins intéressante: une poésie en phase avec les recherches du cercle conceptualiste de Moscou et qui prolonge la tradition ouverte au début du XX^e siècle par le futuriste Mikhaïl Semenko.

À l'Ouest, où il émigrera en 1981, il n'admettra ni ne comprendra les lois du marché et ne saura donc jamais s'adapter au nouveau contexte institutionnel dominé par les galeries. L'œuvre à la fois poétique et graphique de Barski, *L'oiseau solitaire*, est en fait un autoportrait de l'artiste. À l'instar de la lettre K que l'on voit ici représentée, il plane quelque part très haut, loin des calculs petits-bourgeois, de la trivialité du commerce, de la satiété superficielle et des autres attributs de la société de son temps.

Valeri Lamakh meurt prématurément en 1978, et Grigori Gavrilenko, en 1981. La même année, Vilen' Barski émigre pour l'Allemagne. Le cercle néo-avant-gardiste de Kiev se referme à jamais. La réflexion sur l'art était une de ses caractéristiques: une telle orientation est particulièrement importante pour l'Ukraine, où les créateurs considèrent très souvent que leur profession relève de l'artisanat. « La vie cachée » du Kiev des années 1960 et 1970, selon l'expression d'Anna Zavarova, est un exemple de la manière dont, en période de stagnation

extrême, un petit groupe d'intellectuels collectivement animés par un authentique intérêt pour l'art peut s'ouvrir un espace de création unique, même s'il est limité aux murs de quelques appartements et de quelques ateliers d'artistes.

Les mosaïques, l'architecture et les monuments du modernisme tardif

En Ukraine, entre les années 1960 et le début des années 1980, les frontières esthétiques deviennent poreuses et les styles s'influencent réciproquement. Dans le langage de l'art officiel, pénètrent de plus en plus d'éléments modernistes. Ce phénomène est particulièrement apparent au sein des sphères qui ont été moins marquées par le tableau réaliste socialiste à la mode stalinienne : l'art monumental et l'architecture. Pour la première fois depuis les années 1920 et les boïtchoukistes, le langage de l'art monumental connaît un développement important. La technique favorite des artistes ukrainiens de la Nouvelle vague, leur « marque de fabrique », est la mosaïque. Comme s'ils devinaient l'avènement prochain de l'époque du numérique, où tout sera pixelisé, ils donnent une vie nouvelle à un art depuis longtemps oublié qui consiste à produire des images à partir de minuscules morceaux d'émail et de céramique.

Les panneaux de mosaïque viennent à la rescousse des monotones constructions préfabriquées soviétiques. On les utilise pour décorer généreusement les façades et les intérieurs des bâtiments. La magnificence des grandes compositions d'émail est capable de masquer les insuffisances d'une architecture bon marché, triste et standardisée. La mosaïque était depuis longtemps l'un des symboles de Kiev, mais elle restait exclusivement associée à l'art sacré. La cathédrale Sainte-Sophie de Kiev est la principale curiosité historique de la ville : un monument de l'architecture slave ancienne, abondamment décorée de mosaïques réalisées par les maîtres byzantins – en particulier la monumentale Orante qui orne l'abside – qui sont encore bien conservées aujourd'hui. Grâce aux efforts des artistes modernistes, sur les bâtiments soviétiques à plusieurs étages, la mosaïque ne fait plus immédiatement référence à l'art d'église et devient un media contemporain. De nombreux artistes, comme Ivan' Litovtchenko, Valeri Lamakh, Vladimir Priadka, Ernest Kotkov, Alexandr Doubovik, Ivan' Martchouk, font renaître dans la mosaïque les compositions abstraites pourtant frappées d'interdiction (ill. pp. 166-167, 172, 180). Progressivement se crée une situation tout à fait paradoxale : le pouvoir soviétique condamne officiellement l'art abstrait et reste très attentif à la moindre manifestation du modernisme dans la peinture de chevalet. Mais en même temps, l'espace urbain voit apparaître des dizaines de compositions modernistes éclatantes. Sur l'une des principales artères de Kiev, l'avenue de la Victoire, plusieurs bâtiments ont leur mur de pignon décoré de gigantesques panneaux de mosaïque semi-abstraits.



Alla Gorskaja, Viktor Zaretski, Vladimir Smirnov, *Le drapeau de la victoire*, esquisse d'une mosaïque pour le musée de la Jeune garde à Krasnodon, 1968, 78 x 160 cm

Le langage de l'architecture connaît une transformation tout aussi importante. Le modernisme architectural soviétique tardif se forme au regard du contexte international. Un bâtiment particulièrement révélateur à cet égard, dont le projet a été établi durant les années 1964-1971 sous la direction de Lev Novikov et de Florian' lourev, tous deux collaborateurs de l'Institut national Kievprojekt, est « La maison à la soucoupe », le nom donné par la population à l'Institut de l'information scientifique et technique et des recherches techniques et économiques de l'administration du plan national de la République socialiste soviétique d'Ukraine. La bibliothèque de l'Institut a, en effet, la forme d'une énorme soucoupe volante; elle semble s'être posée là devant le corps central du bâtiment qui la jouxte. La conception de l'Institut est une citation presque littérale du palais du congrès national de Brasilia (1960) d'Oscar Niemeyer. Dans le projet de Florian' lourev, la « soucoupe » devait à terme être dédiée à un théâtre contemporain de son et de lumière. Cette idée ne fut cependant jamais réalisée.

Au nombre des réalisations qui suscitèrent en leur temps beaucoup de controverses, il faut citer le monument de Vassili Borodai, *La mère-patrie* (1981). Il s'agit d'une sculpture d'acier d'une hauteur de 102 mètres, située dans un complexe mémoriel consacré à la Seconde Guerre mondiale. Visuellement, le monument rappelle le « talisman protecteur » de la capitale ukrainienne, l'Orante en mosaïque de la Sainte-Sophie de Kiev. Cependant, la « madone » athée ne prie pas, mais brandit au-dessus de la ville un bouclier orné d'une symbolique soviétique ainsi qu'une énorme épée. À la même époque, en 1982, on érige l'*Arc de l'amitié entre les peuples*, un ensemble destiné à célébrer le caractère éternel du « rattachement de l'Ukraine à la Russie » selon l'interpré-

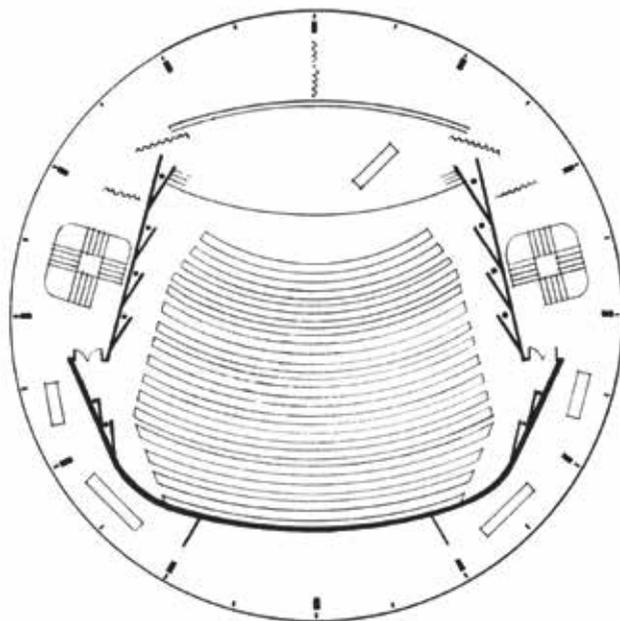
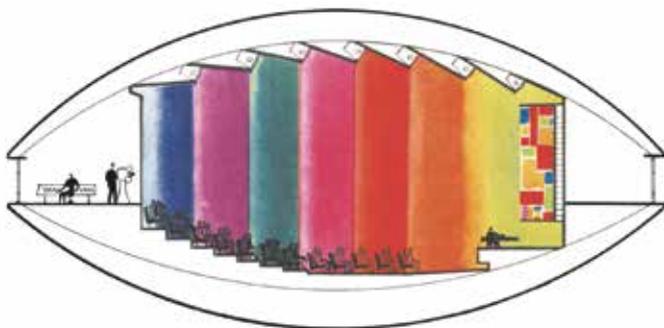


L'Institut de l'information scientifique et technique et des recherches techniques et économiques de l'administration du plan national de la République socialiste soviétique d'Ukraine, 1971

tation soviétique des événements de 1654. Dans le Kiev de cette époque, on n'appréciait franchement pas l'architecture moderniste ni les constructions qui ornaient l'espace public. Leur originalité fut mesurée beaucoup plus tard, alors que les bâtiments se dégradèrent et qu'une crise générale de l'urbanisme affectait la ville. Une page sombre de l'histoire récente de l'art ukrainien est liée à l'ensemble qui entoure le magnifique monument de l'architecture moderniste de la dernière période soviétique à Kiev : le crématorium, construit en 1975 d'après le projet d'Avraam Miletski.

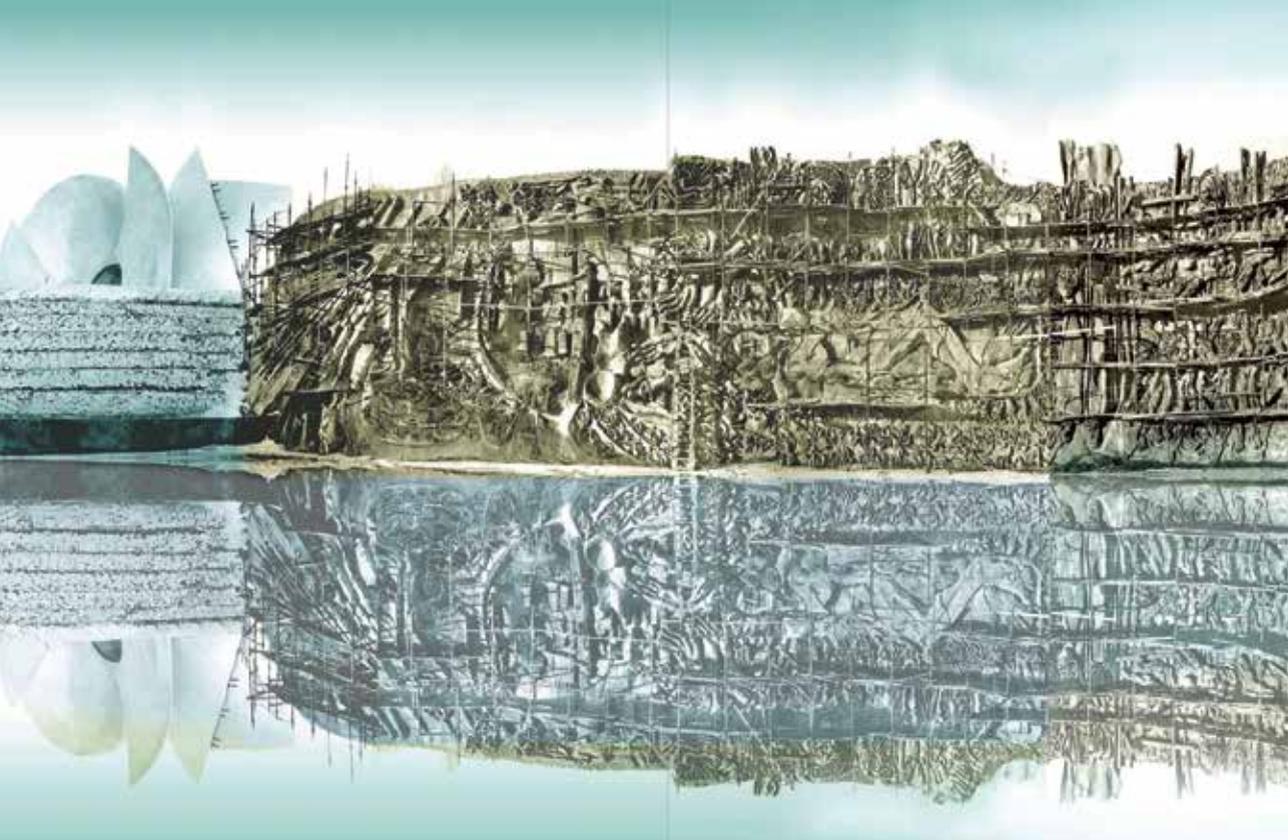
En 1967, on proposa aux époux Ada Rybatchouk et Vladimir Melnitchenko de présenter un projet pour le terrain entourant le crématorium. Ils imaginèrent un complexe mémoriel. Celui-ci devait notamment comprendre un *Mur de la mémoire* d'une longueur de 230 mètres et d'une hauteur allant de 4 à 14 mètres, recouvert d'une succession de scènes tirées de l'histoire mondiale et de la mythologie, allant de Prométhée jusqu'au second conflit mondial et à la reconstruction de l'après-guerre. Le chantier dura quinze ans en raison des difficultés techniques rencontrées et du raffinement stylistique du décor. Le gigantesque panneau fut achevé à la fin de l'année 1981. Il ne restait plus qu'à le colorer. Cependant le gouvernement prit la décision brutale de détruire le mur. Les lettres de protestation qui furent envoyées n'eurent aucun effet : dès mars 1982, on commença à couler du béton, annihilant le résultat d'un si long effort des artistes. Sur cette œuvre pratiquement achevée, on déversa plus de 300 camions de béton.

Les causes alors avancées pour expliquer cette tragédie sont « la piste antisémite » – le caractère trop « juif » des visages représentés sur le haut-relief aurait déplu aux autorités – ou l'existence d'un banal conflit entre les artistes



Florian' lourev, projet pour une salle de conférence d'un théâtre son et lumière, ca. 1965

et l'architecte en chef du complexe mémoriel, Miletski. Quoi qu'il en soit, le mur coulé dans le béton subsiste encore près du crématorium. Et, même si un visiteur de passage ne peut le deviner, il n'en reste pas moins sur place, comme le puissant symbole et l'illustration spectaculaire de la politique du pouvoir soviétique, qui avait l'habitude d'effacer de la mémoire les tragédies et les crimes qu'il avait commis contre son propre peuple. Le mur rappelle également que même enfouie sous une couche gigantesque de béton, la vérité reste présente, et qu'il est indispensable de s'efforcer d'en conserver le souvenir.



Ada Rybatchouk, Vladimir Melnitchenko, *Panorama du mur de la mémoire*, 1975

Les artistes de la gare de Kiev. L'hyperréalisme et la dernière génération de la période soviétique

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, la situation paraît totalement dénuée de perspective alors qu'une nouvelle génération entre en scène. Elle n'a d'autre issue que de prendre le chemin de Moscou. C'est ainsi qu'apparaît le groupe qui fut surnommé « Les artistes de la gare de Kiev » : c'est de la gare de Kiev que partent à Moscou les trains en direction de l'Ukraine, et les membres de ce groupe, en déplacement permanent entre Kiev et Moscou synthétisent dans leur pratique artistique, l'expérience qu'ils acquièrent dans l'une et l'autre capitale. Sergueï Bazilev, Sergueï Gueta et Sergueï Cherstiouk deviennent célèbres au début des années 1980 pour leurs toiles hyperréalistes. À première vue, leur travail semble ne contenir aucune dimension critique, mais en vérité leur peinture, qui imite la photographie, souligne le caractère absurde, voire pathologique, du quotidien soviétique si bien ordonné en apparence. Cette génération d'artistes se forme dans les années 1970, une époque relativement heureuse, mais emplies de contradictions extrêmement profondes qui très bientôt conduiront à la crise et à la chute de l'URSS.

Sergueï Bazilev et Sergueï Gueta, alors même qu'ils sont encore étudiants, commencent à faire des allers et retours incessants entre Kiev et Moscou. Dans



Fedor Tetianitch (Fripoulia), *La ville des gens immortels*, 1989, place de Lvov, Kiev

la capitale soviétique, de grandes expositions internationales sont organisées. L'année 1980 est cruciale puisque le musée Pouchkine réalise un projet qui aura une influence considérable sur toute une génération d'artistes. L'exposition *La peinture américaine depuis la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au XX^e dans les collections des États-Unis* fait découvrir au public soviétique les œuvres de Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, James Rosenquist. En plus des classiques du pop art, un courant plus contemporain y est généreusement représenté, celui du post pop art, qui apparaît en réaction au conceptualisme et à son rejet de la figuration, l'hyperréalisme. Les immenses portraits de Chuck Close, qui rappellent des agrandissements de photographies, les tableaux de Richard Estes et de Ralph Goings, qui semblent être des clichés photographiques, produisent un très grand effet, non seulement sur les artistes, mais aussi sur le public.

En URSS, l'hyperréalisme n'était pas totalement inconnu grâce à quelques articles parus dans *L'Amérique* ainsi que dans d'autres revues. *L'art* lui avait également consacré une analyse en 1974. Les conceptualistes moscovites,



Alexandr Rantchoukov, *Brejnev est mort*, 15 novembre 1982

tout comme les jeunes artistes de Kiev, utilisaient déjà des photographies pour réaliser des tableaux. Il en allait de même en Estonie. Pourtant, ce n'est qu'après 1980 que l'hyperréalisme devient un courant artistique important. Son arrivée triomphale sur la scène moscovite est due principalement aux trois artistes de Kiev mentionnés plus haut, Cherstiouk, Bazilev et Gueta. À l'Ouest, on considère leur art d'un bon œil, y voyant une critique du régime, et un grand nombre de leurs toiles sont acquises par les musées (en particulier pour la collection de Peter et d'Irène Ludwig). Pourtant, cet art est dans l'ensemble un pur produit du système. L'establishment soviétique accueille favorablement ce nouveau courant dont le « photoréalisme » – terme employé pour le qualifier dans l'exposition américaine – développe une langue qui lui est familière. L'historien d'art Alexandr Kamenski proposera plus tard un autre terme pour qualifier la pratique des artistes qui font usage en peinture de l'esthétique photographique : le « romantisme documentaire⁶⁵ ». Une fois l'URSS disparue, l'hyperréalisme sera considéré comme l'ultime grand style de l'époque soviétique.

L'hyperréalisme est un phénomène paradoxal. En créant une illusion parfaite, il souligne par là même le caractère fictif de la réalité empirique et semble indiquer que le tableau qui donne l'impression la plus véridique n'est probablement rien d'autre qu'une tromperie. Toutefois, la nomenklatura soviétique interpréta de manière tout autre la falsification programmatique de l'hyperréalisme : elle vit en lui le reflet de la méthode qu'elle considérait comme la seule valable, celle du réalisme socialiste. Dans l'art soviétique de l'après-guerre, on aimait réaliser



Tiberi Silvachi, *Pendant ce bel été, dédié à Andreï Tarkovski*, 1985, 100 x 200 cm

des tableaux copiés sur des photographies. Un langage pictural bien léché, dépourvu de toute extravagance et aussi proche que possible de la photographie constituait en effet l'idéal du réalisme socialiste d'État à son apogée, à l'époque du grand style stalinien.

Le tableau de Sergueï Bazilev, *Il était une fois sur la route* (1983), fut le symbole de cette génération. Le groupe de jeunes gens bien habillés qui y figure semble étrangement contemporain. La caméra les a surpris quelque part sur la côte du sud de la Crimée. On se demande s'ils discutent de la direction qu'ils vont prendre ou s'ils se sont simplement arrêtés pour fumer une cigarette. Tous les héros de la toile sont à ce jeune âge de la vie où chacun, au plus profond de son âme, est principalement préoccupé par lui-même, se considérant comme unique. Au centre du tableau se trouve Sergueï Cherstiouk, à gauche, portant un sac rouge, Sergueï Bazilev, et tout au bord du même côté, un condisciple des hyperréalistes, issu d'une dynastie d'artistes, Alexandr (Les') Poderevianski. Élève de Vassili Kassian, Sergueï Gueta est un dessinateur de premier plan qui produit des œuvres hyperréalistes avec un crayon comme seul outil. Il consacre des mois d'un travail minutieux à recopier chaque photographie à grande échelle. Le clic de l'obturateur d'un appareil photo que l'on déclenche par hasard se transforme en une puissante pratique méditative. Parmi les œuvres de ce genre, la plus intéressante est la série *VDNKh* (1983). *Mon père et moi* (1983) de Sergueï Cherstiouk est un autre tableau emblématique de cette période. Les portraits photographiques de l'auteur et de son père offrent une analyse comparative de deux générations : d'un côté le père au visage sévère, en uniforme militaire, de l'autre le fils, à l'allure dégingandée et névrotique.

À Moscou, Bazilev, Cherstiouk et Gueta se lient rapidement avec les artistes de Lvov, Nikolai Filatov et Igor Kopistianski. L'hyperréalisme intéresse aussi le



Sergueï Bazilev, *Il était une fois sur la route*, 1983, 180 x 220 cm

moscovite Alexeï Teguin'. Ils constitueront Le groupe des six, même si, formellement, un tel cercle n'aura jamais existé. À Moscou, l'hyperréalisme est considéré comme un phénomène avant tout ukrainien. Un autre trait caractéristique de ce courant l'apparente à la tradition picturale ukrainienne : l'absence complète de discours théorique, pourtant si important dans l'art contemporain. C'est précisément cette incapacité à réfléchir à sa propre pratique, à expliquer quels sont ses buts qui conduira par la suite à rejeter l'hyperréalisme dans l'ombre du conceptualisme moscovite et du sots art qui surent, quant à eux, développer un discours parfaitement articulé.

Nikolaï Filatov et Igor Kopystianski deviendront rapidement des figures centrales de l'art moscovite durant la Pérestroïka ; Alexeï Teguin', lui, se consacra entièrement à la philosophie orientale et à la musique expérimentale. En 1984, Sergueï Bazilev composera un tableau qui est aussi un manifeste : *L'adieu à Kiev*. Il s'y représente lui-même accompagné de Sergueï Cherstiouk, se reposant à côté de leur vélo avec, en arrière-plan, un panneau indiquant la direction de la capitale ukrainienne. *L'adieu à Kiev* est une allusion à un déménagement définitif de sa ville natale. Cependant, au milieu des années 1980, alors que tout le cercle des artistes de Kiev s'est finalement installé à Moscou, l'hyperréalisme



Sergueï Gueta, *La promenade*, de la série *VDNKh*, 1983, 61 x 76 cm

s'essoufflera : ce déclin coïncidera avec le début de la Pérostroïka qui verra la promotion de nouveaux héros et de nouvelles valeurs, et au cours de laquelle les jeunes étoiles montantes de l'art soviétique ne trouveront déjà plus leur place. Paradoxalement, l'apogée de leur carrière se sera déroulée alors qu'ils étaient en transit entre les gares de Moscou et de Kiev.

L'école de photographie de Kharkov

Kharkov est un très grand centre industriel et scientifique de l'URSS et, plus tard, de l'Ukraine indépendante. Elle est la deuxième ville du pays par sa population. Elle possède une forte tradition avant-gardiste, une scène *underground* très active et une école artistique extrêmement sensible aux problèmes sociaux, l'une des plus intéressantes de toute l'Ukraine contemporaine.

Kharkov est indissolublement liée à la mémoire des débuts de la période soviétique, de cette époque héroïque où l'histoire d'amour qu'entretenait l'avant-garde et le communisme n'était pas encore entachée du sang de « la



Sergueï Iakoutovitch, *C'est l'Afrique (récit d'un ami)*, 1988, 50 x 61 cm

renaissance fusillée ». Dans les années 1960 et 1970, le souvenir de l'avant-garde y était encore vivant. Vassili Ermilov, l'une de ses grandes figures, avait survécu à la terreur stalinienne, et, au début des années 1960, s'était formée une scène artistique souterraine dont les membres les plus remarquables étaient l'artiste Vagritch Bakhtchanian, ami d'Ermilov, et le poète Edouard Limonov. Très vite, tous deux déménagèrent à Moscou, où ils se fondirent dans la communauté des créateurs non officiels, puis émigrèrent à l'Ouest. À New York, où il passa le reste de sa vie, Vagritch Bakhtchanian rejoignit le groupe Fluxus. Ses œuvres conceptualistes ironiques, son charisme hors du commun, marquèrent de leur empreinte l'histoire du Kharkov non officiel. « Nous sommes nés pour faire de Kafka une réalité », un slogan soviétique dans lequel « Kafka » vient remplacer le mot « conte », eut un grand succès, tout comme le terme « SOSréalisme », que l'artiste avait forgé pour se moquer du réalisme socialiste (« sotsréalisme »). On se souvient également de l'action de Bakhtchanian qui, après avoir lu un article qui parlait de Jackson Pollock, persuada les ouvriers d'une usine dans laquelle il occupait le poste d'artiste-décorateur de percer des trous dans des sceaux de peinture pour créer un panneau dans la technique du *dripping* sur le sol d'un atelier inoccupé.



Boris Mikhaïlov, de la série *La tartine d'hier*, fin des années 1960 – fin des années 1970

Kharkov est une ville ouvrière. On y trouve beaucoup de voyous, de miséreux, d'étudiants... et de poètes. La bohème de Kharkov se constitue dans l'interaction active avec les couches les plus modestes de la société, une interaction qui imprime une marque particulière sur toutes les productions des artistes de la ville. C'est dans ce cadre qu'à la fin des années 1960 entrent dans l'art des jeunes gens qui n'ont pas pour origine le monde intellectuel, mais le club local de photographes amateurs. Il faut se rappeler que la photographie était le premier loisir de masse en URSS : dans le pays on ne comptait plus les associations professionnelles et les clubs régionaux. À Kharkov, où les ateliers de construction mécanique produisaient le *Leica* soviétique, le *FED*, qui jouissait d'une très grande popularité, l'intérêt pour la photographie était particulièrement prégnant. Boris Mikhaïlov, un simple ingénieur soviétique, fut le premier à réaliser des séries expérimentales dans l'esprit du conceptualisme et fut suivi par quelques amateurs enthousiastes, membres du club de photographie. Ils étaient le plus souvent employés dans l'une des innombrables usines de Kharkov. Ce qui les intéressait, ce n'était pas seulement les questions techniques, mais aussi la dimension esthétique de la photographie et le sens qu'elle pouvait produire. Et cela suffit pour qu'apparaisse un courant qui, des décennies durant, déterminerait une orientation artistique radicalement différente du *mainstream* photographique soviétique, lequel se fixait pour but de produire des clichés faisant écho à l'optimisme officiel et se conformant au dogme du réalisme socialiste.



Vagrich Bakhtchanian, *Stalin Test*, 1982, 36,9 x 47 cm

Le groupe Le temps fut formé en 1971. Il comprenait Boris Mikhaïlov, Evgueni Pavlov, Iouri Roupin', Oleg Malevany, Alexandr Souproun, Guenadi Toubalev, Anatoli Makienko et Alexandr Sitnitchenko. La méthode de ces photographes reposait sur la « théorie du coup de poing » : la forme tout comme le contenu de leurs clichés devait provoquer une société plongée dans la léthargie. Il en résulta un certain nombre de procédés qui avaient pour but commun d'ôter tout caractère héroïque à ce qui était soviétique, de générer un choc par la dureté de ce qui était montré. À une époque où l'utopie fossilisée s'était transformée en un triste « culte du cargo », les artistes de cette génération s'efforcèrent de montrer une réalité dont ne parlait pas la *Pravda* communiste. Ils développèrent des récits qui restaient hors du champ de vision de la photographie officielle grandiloquente.

Dans les années 1970, ce cercle appréciait les expérimentations qui mettaient en jeu des techniques complexes. Kharkov s'inscrit pleinement dans la tradition de la photographie amateur soviétique. Les exercices formels, très populaires parmi les passionnés, deviennent ici un instrument au service de la critique. Équidensités et colorisations, double exposition, montages, collages, retouches, tous ces procédés qui semblent avoir un intérêt purement technique se transforment en une méthode de portée non seulement esthétique, mais



Boris Mikhaïlov, de *La série rouge*, 1968-1978

encore politique: ils disent le caractère grotesque du monde contemporain et manifestent la crise de ses valeurs sociales.

C'est précisément ce dont il s'agit dans la série *La tartine d'hier* (fin des années 1960-fin des années 1970) réalisée avec la technique de la double exposition, ainsi que dans d'autres séries de la première période de Boris Mikhaïlov, le chef de file de ce groupe et l'artiste contemporain ukrainien le plus reconnu dans le monde.

« Alors que je commençais seulement à m'occuper de photographie, je juxtaposai simplement deux diapositives: j'obtins de manière inattendue une représentation complexe. C'est à partir de telles juxtapositions que je réalisai la série *La tartine d'hier*, dont le caractère surprenant m'apporta mon premier succès de photographe dès le début des années 1970. Cette série intéressa tout particulièrement les spécialistes de cinéma. En juxtaposant des diapositives, j'obtenais une sorte d'effet de généralisation, une image à portée métaphysique et, me semblait-il alors, une représentation tout à fait unique de notre existence⁶⁶ » se souvient le photographe.

La série rouge (1968-1975) constitua une étape importante de son travail. Le projet, réalisé à Kharkov, tourne autour de la couleur rouge. Ce puissant symbole du combat révolutionnaire connut une telle inflation dans la langue de la propagande soviétique, il imprégna à tel point la vie quotidienne des gens, qu'il



Boris Mikhaïlov, de *La série rouge*, 1968-1978, 30,2 x 20,3 cm



Evgueni Pavlov, de la série *Le violon*, 1972

en devint presque invisible. Aujourd'hui, lorsque nous examinons son œuvre, nous observons cette surabondance de rouge, qui domine totalement dans l'espace visuel de la ville et remplit tous les aspects de son existence.

Une autre série de Mikhaïlov réalisée à la même époque est tout aussi impressionnante, *Le mémoire de thèse inachevé* (1984-1985) : une sorte de journal en photographies, où l'artiste s'empare du texte d'une thèse que son auteur n'a pas menée à son terme pour y disposer ses photographies et ses remarques textuelles. Le palimpseste qui en résulte devient un témoignage unique de l'état d'esprit d'une époque, et comme un monument élevé aux vains espoirs de toute une génération. En URSS, la thèse était considérée comme la clé qui donnait l'accès à un avenir radieux et confortable. Durant la stagnation, les Instituts de recherche scientifique (NII), avec leur atmosphère bureaucratique qui ralentissait tous les élans, deviennent, pour les intellectuels, le lieu principal de toutes les procrastinations, une forme de protestation silencieuse contre un système pétrifié qui avait perdu tout son sens. L'époque à laquelle a été réalisée la série est celle du calme avant la tempête. Quelques années plus tard à peine, après la chute de l'URSS, les chercheurs académiques seront l'une des principales victimes de la transition vers le capitalisme. Les instituts de recherche fermeront, quant aux auteurs des nombreuses thèses qui auront été soutenues, ils resteront sans ressources, et, pire encore, sans comprendre les usages qui permettent de survivre dans le nouveau monde : ils sombreront dans l'alcool, deviendront vendeurs à la sauvette de

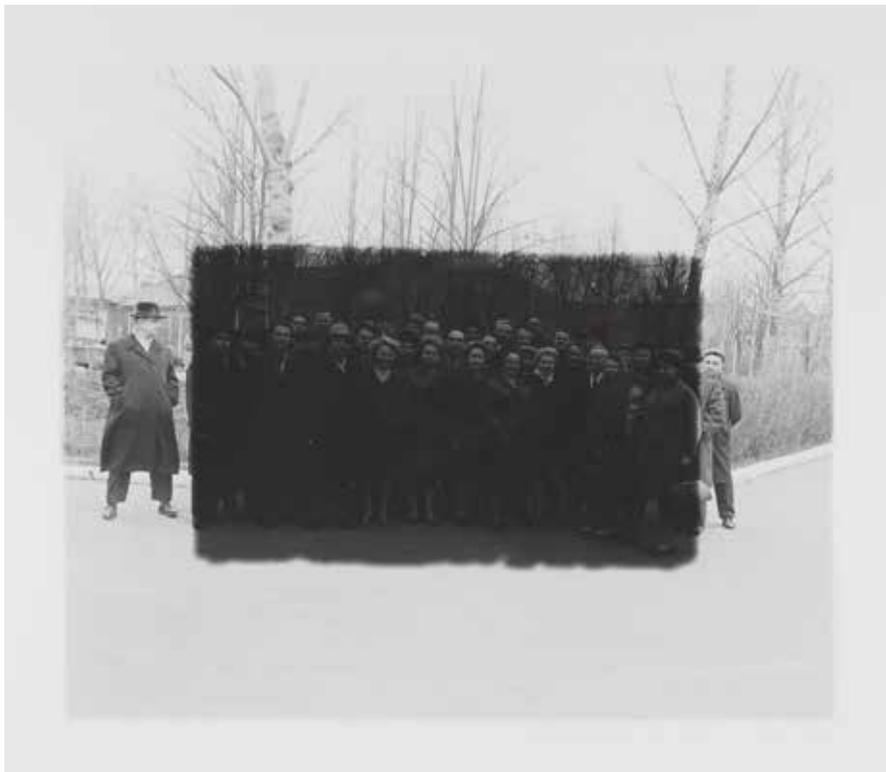


Evgueni Pavlov, de la série *L'amour*, 1976, 38 x 56 cm

vêtements bon marché venus de Turquie sur l'un des nombreux marchés qui s'ouvriraient et feront les plus grands efforts possibles pour rejoindre des pays plus cléments.

Mentionnons également un autre projet de Mikhaïlov consacré aux aspects grotesques du quotidien de la dernière période soviétique : les *Louriki* (1985), un terme en usage dans le peuple pour désigner les anciennes photographies en noir et blanc. À l'époque soviétique, les photographes gagnaient de l'argent en agrandissant de tels clichés et en les colorant avec des teintes vives à base d'aniline. Par exemple, une famille qui avait perdu un père et un mari au cours de la Seconde Guerre mondiale et dont il ne restait qu'une petite photographie sur un passeport – un *lourik* – pouvait acquérir un grand portrait en couleur du disparu. Les photographes de Kharkov étendirent la notion de « *lourik* » à l'ensemble des clichés qu'ils coloriaient. Les *louriki*, avec leur esthétisme sentimental frisant l'absurde, et en même temps avec leur qualité d'authentique document historique, sont devenus les créations les plus recherchées du groupe Le temps.

Au début des années 1970, Evgueni Pavlov – un autre membre très actif du groupe – réalise une série révolutionnaire, *Le violon* (1972). Il s'agit de mises en scène lyriques auxquelles prennent part de jeunes hippies de Kharkov, l'un des premiers projets incorporant le nu humain au sein d'une URSS homophobe. À une époque où la majorité des photographes soviétiques raisonnaient en termes de photographie unique, le seul fait de concevoir des séries et d'étendre par



Evgueni Pavlov, de la série *L'éclipse*, 1999

là-même l'espace du dialogue avec le spectateur était déjà en soi une innovation. Au *Violon* succéda *L'amour* (1976). La *Série d'archives* est tout aussi remarquable : des instantanés en noir et blanc qui semblent volés à la vie soviétique (1965-1988), sont en réalité des clichés soumis à la logique rigoureuse de leur auteur en particulier et aux principes de l'école de Kharkov en général.

Le co-fondateur du groupe *Le temps*, Iouri Roupin', n'était pas seulement photographe, mais également écrivain. Son roman *Louriki*, son récit *Le journal d'un photographe*, ainsi que ses autres nouvelles croquent avec le plus grand talent l'existence souterraine des photographes de Kharkov des années 1970. Ses travaux les plus significatifs sont des histoires en photographies qui décrivent la vie réelle du Kharkov soviétique, sans le vernis de la propagande, et qui révèlent son caractère profondément dépressif. La déconstruction du mythe promettant une vie meilleure, l'utilisation hardie du model nu dans *Nous. Double autoportrait avec ma femme* (1971) ainsi que dans *La bania* (1972) correspondent parfaitement à la « théorie du coup de poing » : choquer le contemporain, réveiller sa perception, l'obliger à réfléchir, à se dire que, peut-être, le roi est nu...



Iouri Roupin', de la série *La bania* (bains russes), 1972

La représentation du nu était un sujet tabou dans la photographie soviétique. « La nudité en photographie faisait peur, et ce qui était surtout effrayant, c'était l'idée des conséquences judiciaires possibles⁶⁷ » écrit Tatiana Pavlova, une historienne de l'école de photographie de Kharkov. Le nu et les clichés qui documentent le quotidien soviétique si peu attrayant sont alors en contre-point dans la photographie de l'école de Kharkov. La présence de nu dans pratiquement toutes les séries devient un symbole de libération, une protestation contre la sphère sociale opprimante et moisie. L'homme sans vêtements des photographies de Kharkov des années 1970, c'est presque *L'Homme sans qualités* de Musil, un homme sans idéologie. Ceux habillés sur les clichés des membres du groupe Le temps sont presque toujours repoussants, grotesques. La nudité, le fait d'ôter « l'étui » dans lequel est enfermé l'homme soviétique et de révéler ce qu'il cache, un corps pur, radieux, blanc et choquant par sa dimension érotique, constitue l'unique rayon de lumière au sein de l'univers déprimant fixé par l'objectif des auteurs de ce cercle. Chez Boris Mikhaïlov apparaissent des photos qui révèlent des moments intimes, et pas toujours plaisants, de la vie dans les appartements communautaires, réduite au strict nécessaire, photos qui semblent avoir été prises par hasard. Mais ici aussi, la représentation réaliste d'une nudité maladroite et sans apprêt, saisie par le regard voyeur du photographe, agit comme un déclencheur qui engage un processus de déconstruction du narratif soviétique bien lustré et le renverse.



louri Roupin', de la série *Le 7 novembre* (jour de la fête nationale soviétique), 1975

En 1976, le radicalisme des membres du groupe *Le temps* conduisit à la fermeture du club de photographie du quartier. Cependant, même si, formellement, le groupe cessa d'exister, les photographes qui en étaient membres participèrent, à ce titre, à différentes expositions jusqu'aux années 1990. La seule exposition du groupe qui se déroula à Kharkov eut lieu en 1983 dans la maison des Savants, et fut fermée le jour même de son ouverture. Lors de la Pérestroïka, une nouvelle génération de photographes voit le jour, il s'agit du groupe *Gosprom*, qui rassemble notamment Sergueï Bratkov, Igor Manko, Guennadi Maslov, Kostia Melnik, Mikhaïl Pedan', Leonid Pessin', Vladimir Starko. Avec le regain d'intérêt pour la politique, le groupe prend pour méthode principale le reportage. Depuis les années 1990, la scène artistique de Kharkov s'enrichit de nouveaux talents et collabore activement avec les photographes issus du groupe *Le temps*: ils s'appuient également sur le système interprétatif et sur les orientations dégagées par le groupe.

Odessa. Du non-conformisme au conceptualisme

La situation artistique à Odessa n'était pas moins intéressante. Au cours des années 1950-1970, s'y forme la scène non officielle la plus riche de toute l'Ukraine, avec ses expositions, ses clubs intellectuels, ses collectionneurs. C'est dans cette ville portuaire de la mer Noire que travaillait jusqu'à la fin des années 1950 Oleg Sokolov. L'artiste avait rompu avec la représentation au sens traditionnel du terme pour créer des objets alternatifs, que l'on pourrait qualifier de « proto-conceptuels ». À la fin des années 1960, apparut un cercle d'artistes non officiels dont les représentants les plus significatifs furent Valentin' Khrouchtch, Lioudmila Iastreba, Alexandr Anoufrieu, Lioucién' Doulfan et Vladimir Strelnikov.

Cette époque fut marquée par les expositions d'appartements. Au milieu des années 1970, il y en eut des centaines à Odessa : elles devinrent un phénomène systémique de la vie non officielle de la ville. L'esprit « port franc » qui régnait à Odessa résistait à l'hermétisme sectaire par nature présent dans l'art non-conformiste. Les portes des expositions d'appartement restaient ouvertes à tous : elles accueillaient non seulement les membres élus d'un groupe partageant les mêmes idées, mais aussi de nombreux visiteurs venus par hasard.

À l'été 1967, c'est-à-dire bien avant la fameuse « exposition Bulldozer » qui se déroula à Moscou en 1974, où les artistes tentèrent sans succès d'exposer leurs tableaux en plein air, le duo Sytchik+Khrouchtchik, composé de Stanislav Sytchev et de Valentin' Khrouchtch, organisa la première exposition non-conformiste, *L'exposition de la palissade*. Les œuvres restèrent accrochées sur l'enceinte de l'opéra d'Odessa durant trois heures.

« Il s'agissait d'une protestation davantage éthique et esthétique que politique. Et c'est en cela que les non-conformistes d'Odessa se distinguaient des avant-gardistes moscovites. L'"exposition Bulldozer", dont l'un des initiateurs était Oskar Rabine, avait pour objectif de combattre "Sofia Vlasevna" (c'est ainsi que les Moscovites, par crainte des écoutes, appelaient le pouvoir soviétique⁶⁸). Khrouchtch et Sytchev ne combattaient personne : ils affirmaient leur propre dignité, le droit à la vérité et à l'intégrité en art⁶⁹ » écrit à propos de cet événement décisif, dont il fut le témoin vivant, Evgueni Goloubovski, culturologue à Odessa.

Les expériences esthétiques de ce cercle se cantonnaient en réalité à opérer un « rattrapage » moderniste modéré ; la majorité de ses représentants s'orientait vers un questionnement d'ordre exclusivement esthétique et, à la différence du cercle non officiel moscovite, se distinguait par son caractère tout à fait apolitique.

C'est seulement à partir des années 1980 que l'on assista à Odessa à l'émergence d'une véritable contre-culture, lorsque se forma une société de jeunes artistes aux orientations intellectuelles et esthétiques nouvelles. Au début, il



Oleg Sokolov, *La prison des esthètes*, fin des années 1950, 21 x 29,7 cm

ne s'agissait pas à proprement parler d'un groupe constitué, mais plutôt d'une nébuleuse d'amis qui échangeaient parce qu'ils partageaient les mêmes intérêts et parfois travaillaient de manière analogue : mentionnons Sergueï Anoufrieu, Iouri Leiderman, Igor Tchatskin', Dmitri Fedorov, Pertsy, Larissa Rezoun', Dmitri Noujin'. Leonid Voïtsekhov, en tant qu'artiste le plus âgé, devint le chef de file latent de ce groupe. Tout commença par des actions d'appartement, dans l'esprit du Fluxus européen.

Parmi les premiers projets collectifs initiés par Voïtsekhov figure l'exposition d'appartement intitulée *La parentèle* (1983). Elle se déroulait dans la maison de la mère de Sergueï Anoufrieu, Margarita Jarkova, dans le fameux « salon », ou, plus exactement, dans le banal appartement soviétique de la rue Solnetchnaïa où se réunissaient habituellement les représentants de la bohème odessite de l'ancienne génération. *La parentèle*, c'était le mur entier de l'une des chambres recouvert par les photographies issues des archives familiales privées des participants à l'exposition. On avait averti à l'avance tous les visiteurs qu'ils verraient des œuvres réalisées « dans une technique nouvelle ». En réalité, une fois sur place, ils durent supporter les longs récits méticuleux que leur tenaient les artistes à propos de chacune des photographies : où se trouvait la grand-mère d'untel ou d'untel ; qui avait étudié avec qui, et qui, en conséquence, s'était marié avec qui... Une démarche manifestement ironique qui se moquait de l'atmosphère familiale régnant dans l'art non officiel du début des années 1980, qui allait de



Ilia Gerchberg, Valentin' Khrouchtch et Stanislav Sytchev. *L'exposition de la palissade, square du Palais-Royal d'Odessa, 1967, 13 x 18 cm (détail)*

pair avec une solidarité confortable, mais aussi avec le caractère étouffant et propice aux querelles de l'appartement communautaire.

À la même époque, à Kiev, un grand vide culturel s'installe et les jeunes odessites s'orientent principalement vers le cercle conceptualiste moscovite. Leur idole est Andreï Monastirski; ils découvrent son groupe des Actions collectives et passent progressivement de plus en plus de temps à Moscou. Sergueï Anoufrieu, grâce à son caractère sociable et charmeur – il est le fils d'un artiste



Lioudmila Iastreba, *Couleur rose tordue*, 1978, 42 x 31 cm



Valentin' Khrouchtch, *Souvenir du passé*, 1985, 16 x 16 cm

non-conformiste de la génération précédente, Alexandr Anoufrieu –, est le premier à s'y faire une place. Iouri Leïderman, lui, étudie à l'Institut de chimie et de technologie de Moscou. Le plus souvent, les cercles odessites de cette génération ne manifestent aucun intérêt pour les formations artistiques professionnelles : les établissements d'enseignement supérieur artistique soviétiques se caractérisent pas un conservatisme total. Il est dans l'air du temps de croire que tout un chacun peut être artiste et que l'essentiel dans l'art n'est pas la manière dont il est réalisé, mais ce dont il parle. Cette culture, à l'instar, de celle qui s'était développée à Moscou, est née de l'écrit, davantage orientée vers le texte et le sens que vers l'image.

Le poète Igor Tchatskin', l'auteur du premier tableau conceptualiste de l'histoire de l'art ukrainien *Je suis le rouble Igor Tchatskin'*, se souvient de la manière dont ils étaient informés à Odessa des développements de l'art moscovite : « [...] les textes de Monastirski exercèrent sur nous une influence énorme, ceux que l'on



Leonid Voïtsekhov, Lioudmila Skripkina, Oleg Petrenko, Sergueï Anoufrieu, Iouri Leïderman, exposition-action *La parentèle*, Odessa, rue Solnetchnaïa, 1982

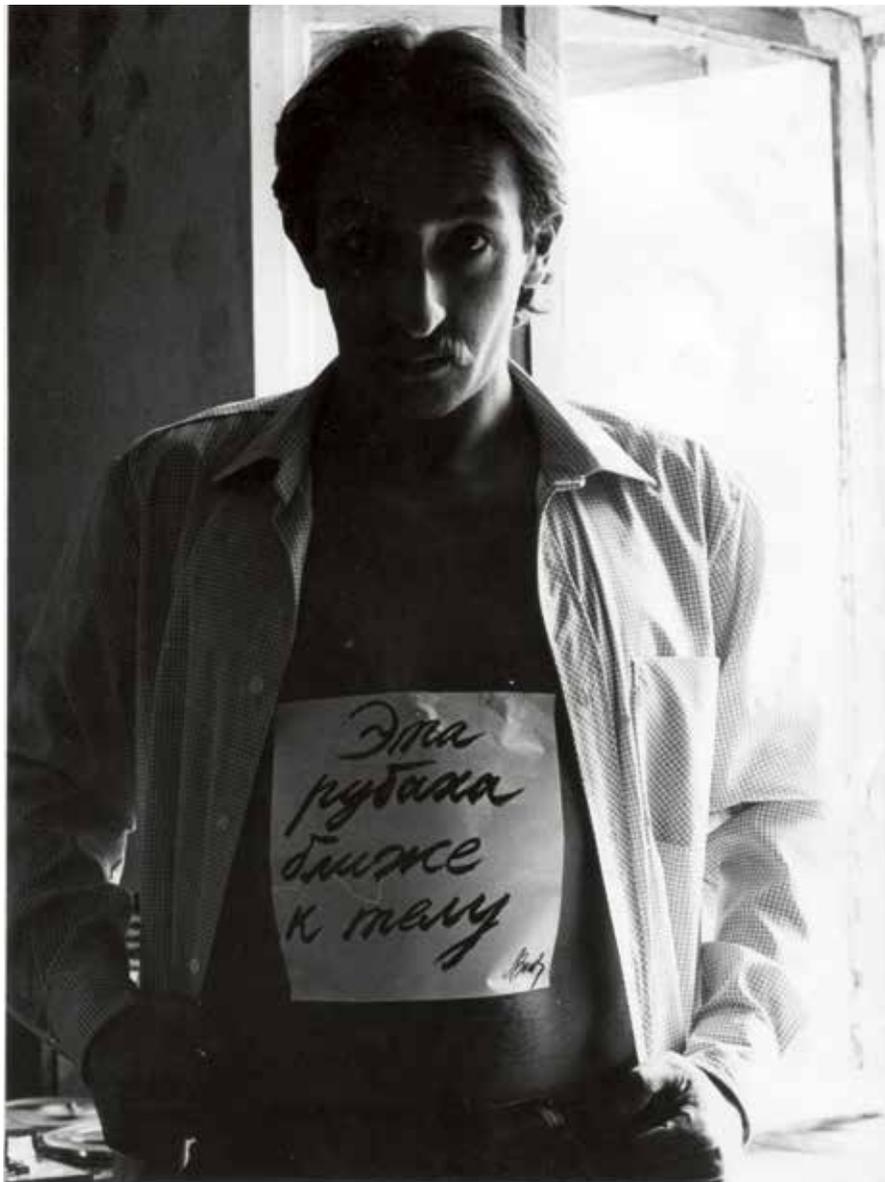
apportait, et aussi ceux dont on entendait parler. À mon avis, les rumeurs sont un sujet à part, quelque chose d'important. Elles étaient les plus diverses et les plus incroyables. Serioja Anoufrieu, qui en était le principal colporteur, avait un vrai talent pour altérer les choses. Je me souviens d'une histoire mémorable avec Vadim Zakharov: il nous parlait d'une œuvre de cet artiste. Vadim avait un œil fermé par un bandeau (il a réalisé une telle série). Il avait à l'époque commencé à travailler avec Skersis, et au-dessus de lui, il y avait un panneau sur lequel était écrit: "La piraterie, c'est bien." Pour une raison ou pour une autre, l'interprétation qu'en fit Serioja fut la suivante: "Le fascisme, c'est ce dont nous avons aujourd'hui besoin." C'est le seul exemple dont je me souviens actuellement, mais il y en eut des milliers. Un si étrange "téléphone arabe", fonctionnait alors que, pourtant, *A-IA*, une revue assez objective, publiait des textes de Monastirski, auxquels nous ne comprenions pas toujours tout, mais qui exerçaient sur nous un charme absolument envoûtant, quel chamane que cet homme⁷⁰! »

Quoi qu'il en soit, Odessa ne serait pas Odessa si elle n'avait pas introduit un peu de son esprit mauvais garçon dans l'art non officiel. Le conceptualisme est ici un cocktail particulier qui développe une série de procédés spécifiques : rassembler des principes qui s'opposent, manipuler ironiquement les clichés idéologiques, utiliser des éléments reconnaissables du quotidien des dernières années de la période soviétique, mélanger des procédés enfantins à d'autres pleins d'esprit, confondre tous ces aspects. Dans les créations des Odessites, il est difficile de distinguer l'œuvre de l'auteur lui-même. C'est notamment le cas pour Sergueï Anoufrieu et Leonid Voïtsekhov. S'il s'agit de deux représentants majeurs du conceptualisme odessite, en même temps, il est difficile de rapporter leur contribution à telle ou à telle production, à un texte, à une série ou à un projet précis. Chacun d'entre eux a bien entendu réalisé des œuvres qui le distinguent, mais ils sont tous deux avant tout des communicants charismatiques, qui ont contribué à créer l'atmosphère créatrice unique de l'Odessa des années 1980. Iouri Leïderman occupe une place à part : prisant la réflexion et tout ce qui est intellectuel, grand amateur de textes difficiles, il est parallèlement un romantique qui raisonne en poète et un observateur ironique de la réalité.

Le temps passé dans les squats moscovites de la rue Fourman et de Tchistye Proudy, qui ont joué un rôle si important dans l'art des années 1900, a marqué l'ensemble du groupe des artistes odessites.

S'étant réunis en 1987, Iouri Leïderman, Sergueï Anoufrieu et le Moscovite Pavel Pepperstein fondèrent le groupe Inspection herméneutique médicale. Cette association fut l'événement majeur du conceptualisme moscovite tardif. Dans les meilleures traditions de la schizo-analyse, s'appropriant avec ironie le langage des sociétés secrètes et le mensonge, les artistes se qualifièrent d'inspecteurs. Ils tenaient des réunions et composaient des textes relativement complexes. Les documents qu'ils réalisaient, écrits dans la langue d'Ésope, peuvent s'interpréter comme des commentaires destinés à moquer l'hermétisme qui caractérisait la communauté artistique moscovite d'alors. Et en même temps, ils ne peuvent être réduits à un simple jeu intellectuel. Il s'agit bien d'œuvres autonomes, truffées de néologismes poétiques, qui ont immédiatement été partout citées et qui ont fortement influencé leur génération.

À Odessa, il y avait dans les années 1980 deux groupes d'artistes autonomes, composé chacun d'un couple : Les poivres (Lioudmila Skripkina et Oleg Petrenko) et les Martyntchiki (Svetlana Martyntchik et Igor Stepin'). Les œuvres les plus connues des Poivres sont des objets absurdes qui relèvent d'un certain surréalisme d'appartement communautaire et qui font se télescoper de simples attributs du quotidien soviétique et des éléments d'un discours scientifique et technique. C'est ainsi qu'apparaissent une « bouilloire qui bout à la manière des petits-poids verts », des peintures sur mouchoir, des instruments domestiques sur lesquels sont dessinées toutes les tables de calcul possibles.

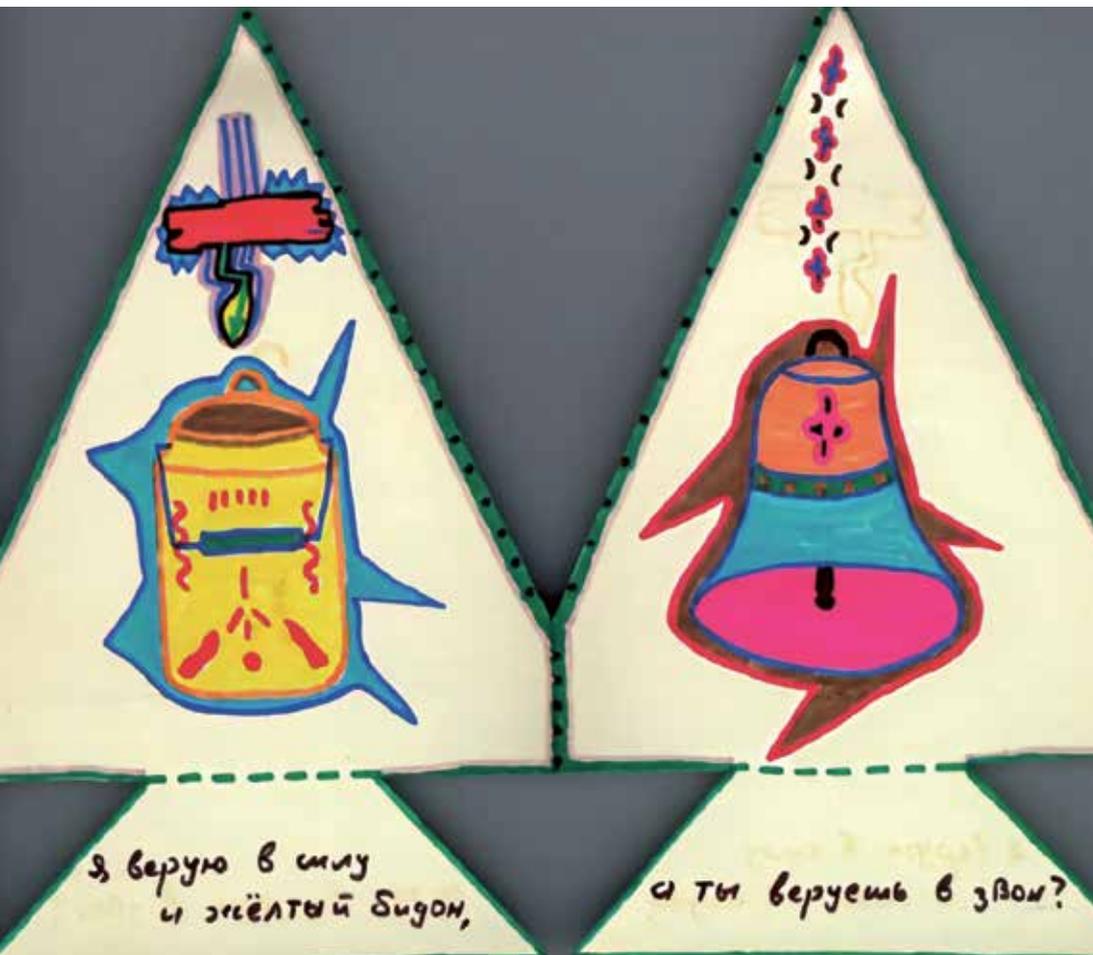


SerLeonid Voïtsekhov, *Cette chemise est plus près du corps*, 1983, 18 x 13 cm.
« Sa propre chemise est plus près du corps. » (proverbe slave)

Ci-contre :
Sergueï Anoufrieu, sans titre, 1985, 38 x 18 cm.
*Rappelle-toi, ma petite Anna, transpercer la gaine, c'est le premier stade de la transgression.
L'étape suivante, plus radicale, c'est d'enfiler indéfiniment les gaines sur les tiges
de la Pénétrabilité de part en part.*



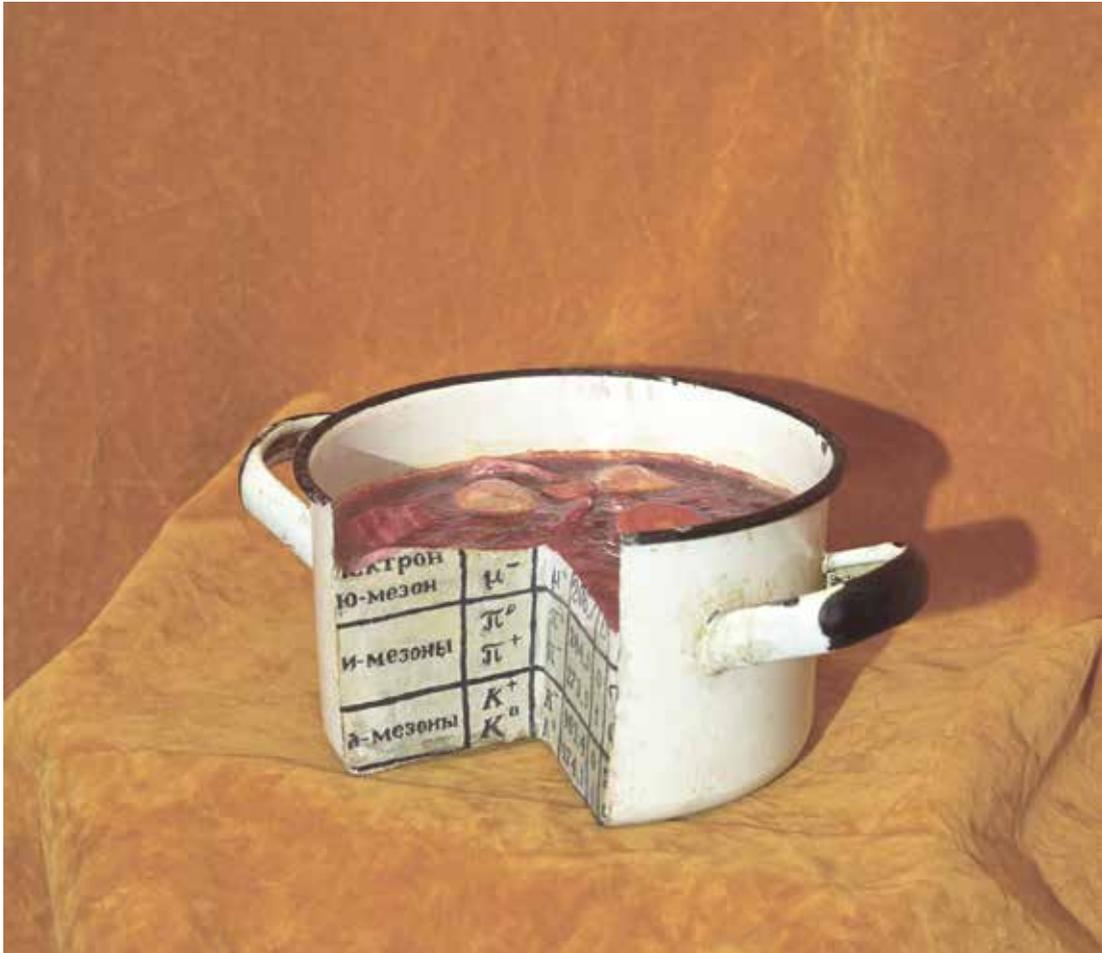
- Заглавни, Анежа - проникновение сквозь оболочку - это первая ступень трансгрессии. Следующая ступень - более радикальная - это бесконечное напизывание оболочек на сквозные стержни. Проникновенности.



Louri Leïderman, tiré du livre *Je crois dans la force et dans le bidon jaune...*, 1984, 10 x 16,5 cm.
Texte: *Je crois dans la force et dans le bidon jaune, et toi, tu crois dans le carillon ?*

L'autre duo, les Martyntchiki, est un peu à part. Il relève du vaste cercle des artistes conceptualistes en raison des liens d'amitié qu'il entretient avec eux, mais l'esprit de son travail est assez singulier: il crée une mythologie personnelle qu'il s'attache à développer sur le mode de la farce et le long terme. Les tribus et les peuples « primitifs » imaginaires, leurs us et coutumes, tout cela se matérialise dans un grand nombre de tableaux, de dessins et d'objets. Leurs installations les plus célèbres sont certainement celles qu'ils réalisent en pâte à modeler, où la dimension infantile de l'œuvre est confortée par le matériau utilisé.

L'actionnisme odessite forme une branche particulière de l'art ukrainien, qui fut aussi une belle page de l'histoire de la performance de l'ère soviétique. Retenons l'*Exploration des jachères artistiques* (1987) et *En deux comptes* (1987).



Groupe Les poivres, *Petite assiette avec son borchtch*,
1995, 10 x 25 x 17 cm

L'action que Iouri Leïderman et Igor Tchatskin' réalisèrent en 1984, *Des manières de tuer avec un drapeau*, traite de la réalité soviétique sans pour autant perdre de son actualité. En un certain sens, cette performance pourrait être considérée comme l'épigraphe de toute l'histoire moderne de l'Ukraine, remplie de querelles et de batailles politiques incessantes.

Après des années 1980 très fertiles, certains membres du cercle des artistes conceptualistes odessites restèrent à Moscou, d'autres émigrèrent à l'Ouest, mais la majorité d'entre eux, soit retourna à Odessa, soit continua d'entretenir avec elle des liens étroits. Ces dernières années, on assiste à un regain d'intérêt pour cet art odessite : le rôle et l'influence que ce cercle a exercés sur l'ensemble de l'art ukrainien, sont réévalués.



Iouri Leïderman, Igor Tchatskin', *Des manières de tuer avec un drapeau*, performance réalisée dans l'appartement de Leonid Voitsekho, 1984





**L'ART DE L'UKRAINE
INDÉPENDANTE**

**LA NOUVELLE VAGUE
SUR LES RUINES DE L'UTOPIE**
FIN DES ANNÉES 1980-2004



Viktor Marouchchenko, *Pérestroika*. Bykovnia, 1987

En URSS, le régime n'éclata pas d'un seul coup. Le conflit entre l'appareil idéologique officiel et le monde soviétique du quotidien – tel qu'il avait été saisi par les artistes conceptualistes odessites et par le groupe *Le temps à Kharkov* – s'intensifia progressivement. La nomenklatura du parti vieillissait, perdait progressivement ses capacités, mais ne lâchait pas pour autant les rênes du pouvoir dans ce pays immense. La politique économique du gouvernement était orientée vers l'industrie lourde et la défense. Les besoins du citoyen ordinaire en biens de consommation, son désir de confort dans la vie privée avaient été considérés depuis le début de l'ère soviétique comme une manifestation petite-bourgeoise qui méritait d'être réprouvée. Évidemment, si l'on compare l'URSS des premières décennies qui suivent la révolution à celle du temps du « socialisme développé », l'amélioration du bien-être saute aux yeux, et l'on voit bien qu'un certain compromis avait fini par s'établir avec « les valeurs petites-bourgeoises ». Une telle évolution avait commencé dès la fin des années 1930 et s'était considérablement accélérée pendant les années 1950. Et pourtant, l'homme soviétique continuait à vivre au sein d'un monde où, dans tout ce qu'il voyait, la sévérité dominait et les biens de consommation courants manquaient.

Les difficultés du quotidien n'étaient plus compensées au niveau symbolique. Les slogans des années postrévolutionnaires avaient depuis longtemps perdu leur force pour se réduire à de simples signes. S'ils accompagnaient pratiquement chaque pas de la vie de l'homme soviétique, les instruments de propagande, parce que l'État exaspéré les produisait en trop grande masse, finissaient par perdre presque toute visibilité. La culture officielle, avec sa réalité bien arrangée, son patriotisme enthousiaste et ses slogans creux ne suscitait rien d'autre que de la lassitude et une indifférence ironique.

La vie de l'intelligentsia soviétique était envahie par le sentiment d'être dans une impasse et l'unique intérêt qui l'animait était orienté vers tout ce qui se passait de l'autre côté du rideau de fer. On écoutait les doux échos d'un monde libre, plein de petits plaisirs séduisants; on imaginait un univers aux couleurs vives, aux odeurs agréables, avec des magasins remplis de denrées variées, de vêtements à la mode, et, bien entendu, de musiques et de films populaires.



Viktor Marouchtchenko, *Tchernobyl, L'évacuation*, mai 1986

L'Ouest remporta la guerre froide avant tout avec des symboles. Dans un monde où se développaient les technologies et les moyens de communication, l'Union soviétique, avec son quotidien ascétique, ses slogans ayant perdu toute signification, et son incapacité à produire un modèle culturel au goût du jour et attirant, perdit le combat. Arriva un temps où un consensus se fit autour de ce que l'on ruminait depuis longtemps : la consommation de masse et le fantôme de la liberté. Le citoyen ordinaire comme l'élite politique de la nouvelle génération, issue de l'aile jeune du parti communiste, à savoir le Komsomol, voulurent à tout prix se dégager d'une utopie qui avait fait son temps.

Dans la majorité des républiques, y compris en Ukraine, cette situation de crise conduisit au renforcement de l'élite locale, portée par des aspirations décentralisatrices. Après une tentative de réforme politique et économique durant la période de la Péréstroïka, amorcée en 1986, l'URSS se disloqua définitivement en 1991. Un vent de liberté et d'euphorie souffla dans l'ancienne Union soviétique.

Deux films sont révélateurs de ce combat des valeurs qui anima la plus grande partie du XX^e siècle et qui aboutit à la chute retentissante de l'URSS. Il s'agit d'abord de *La Seule*, sorti en 1931, réalisé par un ressortissant de Kiev, un élève d'Alexandra Exter, Grigori Kozintsev, et par Leonid Traouberg, natif d'Odessa. Le montage avant-gardiste du film et sa musique composée par Dmitri Chostakovitch, soulignent avantagement le caractère novateur du scénario relatant l'histoire d'une jeune lauréate de l'Institut pédagogique de Léningrad. Celle-ci choisit avec son fiancé un service de table pour son trousseau en vue de son prochain mariage. « Comme la vie sera belle ! » exulte un chœur féminin que l'on entend hors-cadre.



Viktor Marouchtchenko, *La milice dans la zone de Tchernobyl*, automne 1991

Pourtant, la jeune fille ne pourra pas vivre à l'ancienne, dans le confort, la chaleur et l'indifférence heureuse de ceux dont les besoins matériels sont satisfaits, car il lui faudra servir son pays. Elle sera en effet nommée institutrice dans le lointain Altaï. Les espoirs d'une vie privée heureuse s'effondrent, mais la jeune femme fait le choix de l'utopie. Elle part au bout de la terre, enseigner aux enfants des peuples nomades, pour leur apprendre non seulement la grammaire, mais encore les idéaux de la nouvelle société communiste. Lorsqu'elle est sur le point de mourir de froid, la patrie soviétique envoie à sa rescousse dans la taïga profonde le dernier miracle technique d'alors, un aéroplane, alors que l'on entend en arrière-fond toutes les radios du pays diffuser une rude voix masculine qui informe la population des exploits de cette simple institutrice de l'Altaï.

Il est difficile de ne pas se laisser prendre par cette histoire, par son dynamisme, par la puissance des idéaux totalitaires qui l'animent, d'autant plus qu'ils ne sont pas encore entachés du sang des répressions stalinienne. Il semble encore plus difficile de lui opposer une quelconque alternative « capitaliste ». Pourtant, lorsqu'en 1939 les studios de la Metro Goldwyn Mayer à Hollywood produisent *Ninotchka* d'Ernst Lubitsch, la société occidentale n'est déjà plus sous le charme et elle comprend où se trouve le talon d'Achille de l'homme soviétique. Progressivement commence à s'imposer ce « contre-film », au succès immense, qui aborde la question de la liberté et de sa manifestation la plus palpable, la possibilité de consommer à l'infini. L'héroïne du film, interprétée par Greta Garbo, est une sévère commissaire politique soviétique. Elle vit dans une misère extrême, dans un appartement communautaire moscovite, mais elle est animée d'une foi

intangibles dans le communisme et ses chefs. Pourtant, lorsqu'elle tombe dans le tourbillon de la vie aristocratique parisienne, et sous l'influence d'une passion soudaine pour un apollon capitaliste, elle abandonne progressivement ses principes qui semblaient inébranlables: le bas bleu qui dormait avec un buste de Lénine sous son oreiller se transforme en une ardente beauté glamour, aux robes de soirée luxueuses, couverte de diamants et de fourrures en vison.

À court terme, le mythe de la moniale-activiste communiste, dont la vie est un sacrifice, s'était avéré plus fort, mais à long terme, la fourrure en vison triompha. Après la ruine de l'URSS, les ingénieurs soviétiques, des prolétaires, des Komsomols et des savants, s'engagèrent dans les pas de Ninotchka et, reniant leur foi, se lancèrent dans une poursuite quasi rablaisienne du luxe.

La transition instantanée du socialisme au capitalisme fut un processus douloureux. On le comprit très vite lorsque la monnaie se dévalua, que les étagères des magasins se vidèrent presque complètement et que la vie sur les ruines de l'idéologie ne s'avéra pas aussi joyeuse et paisible qu'on se l'était imaginée en URSS. Les années 1990 en Ukraine se caractérisent d'un côté par un élan romantique: surpris d'avoir acquis l'indépendance, le pays part à la recherche de son identité, crée de nouvelles valeurs, de nouveaux principes de société. Mais ces temps sauvages sont aussi l'époque d'une quasi-famine. L'*Homo sovieticus* monte sur la scène de l'histoire alors que l'industrie s'effondre, que le chômage est à son comble et que la criminalité se répand en même temps que se forment des clans mafieux. Les « nouveaux Russes » – le terme n'a pas de connotation nationale – désignent ces heureux nouveaux riches qui ont su avant les autres assimiler avec succès « l'art de vivre » dans un monde en mutation. Dans le pays, on se partage le capital, et le pouvoir tombe aux mains des bandits et de l'ancienne élite des Komsomols. C'est précisément ce mélange détonnant qui aboutira, à la fin des années 1990, à la formation d'une société nouvelle. Ce sont ceux qui survivront aux guerres de clan entre bandits et oligarques aux fortunes immenses qui joueront les premiers rôles.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, dans le domaine des arts, le système soviétique survécut bien plus longtemps que l'Union soviétique elle-même. Les artistes formés à l'ancienne ne laissèrent leur place que très progressivement et de mauvaise grâce. Certains firent tout simplement leur temps, restant fidèles à leur pratique. Apparut cependant un grand nombre de créateurs hybrides. D'anciens maîtres du réalisme socialiste se mirent à décorer des églises orthodoxes, à peindre le portrait des chefs mafieux à la place de celui de Lénine, celui des hommes d'affaires et des nouveaux fonctionnaires ukrainiens. L'art réaliste, produit par les membres de l'anachronique Association des artistes, se dégrada progressivement pour devenir un simple art de salon sans pour autant disparaître. C'est précisément lui qui resta, et qui reste aujourd'hui encore, la référence des académies d'art figuratif ou bien d'architecture ainsi que de tous les établissements d'enseignement supérieur spécialisés. Actuellement, en Ukraine,

les jeunes artistes ne peuvent toujours pas apprendre les pratiques contemporaines dans l'enceinte d'une école : ils les découvrent chez des amis, en ligne, ou bien au cours de brèves sessions d'enseignement, et le plus souvent à l'étranger.

Le conservatisme des écoles d'art explique de nombreux traits spécifiques de l'art contemporain ukrainien, ses faiblesses, mais aussi ses forces. Il en résulte notamment une domination des media traditionnels, à savoir le dessin, la sculpture et au premier chef évidemment la peinture. Celle-ci reste la « carte de visite » de l'Ukraine, mais en même temps, son développement démesuré entrave le développement d'autres formes d'art.

Les époques de transition ne sont pas favorables à la perpétuation de la mémoire. Après l'indépendance, le gouvernement interrompit ses achats d'œuvres d'art. Il en résulte que, même dans la principale institution du pays, celle du musée national des Beaux-arts, trois décennies sont pratiquement absentes. Aujourd'hui, ni l'État, ni aucune institution privée n'a de collection d'art de cette période digne de ce nom. Les œuvres sont dispersées dans de nombreuses collections particulières, en Ukraine mais aussi à l'étranger ; une partie d'entre elles est irrémédiablement perdue. C'est pourquoi l'histoire de l'art ukrainien reste jusqu'à aujourd'hui en grande partie à écrire ; elle se transmet de bouche-à-oreille par les artistes, les commissaires d'exposition, les historiens d'art enthousiastes et les témoins des événements qui sont encore en vie.

S'occuper d'art contemporain en Ukraine n'est pas une décision innocente. Ce choix relève d'un engagement culturel, existentiel, et, dans une certaine mesure, politique. Ces trente dernières années, la participation à cette sous-culture impliquant peu de personnes était l'objet d'une fierté particulière, comme une marque d'excellence que seuls les « initiés » comprenaient. C'est cet esprit de secte qui en grande partie donna le ton de ces processus artistiques, lui conféra leur énergie. En 1987, l'artiste Leonid Voïtsekhov, qui appartenait au cercle des conceptualistes odessites produisit une œuvre en forme de slogan : « *De quel côté êtes-vous, vous les maîtres de la Renaissance ?* ». D'un côté, il parodiait la célèbre lettre que Maxime Gorki avait adressée aux correspondants de presse américains⁷¹, mais en même temps, il rendait compte du combat qui s'était engagé entre l'ancien et le nouveau système artistique. « Si les artistes de la Renaissance étaient vivants, ils s'occuperaient aujourd'hui d'art contemporain et abandonneraient l'ennuyeux réalisme socialiste » : tel est le message que Voïtsekhov semble adresser au spectateur. C'est un choix semblable que chaque artiste ukrainien dut faire au cours de ces dernières décennies : rester sur les positions d'un académisme post-soviétique de salon ayant perdu toute sa vigueur ou bien se lancer à l'assaut des territoires encore vierges de l'art contemporain. À cet égard, il est symptomatique que la principale revue d'art des années 1990 dirigée par Gleb Vycheslavski, ait pour titre *Terra Incognita*. Ce sentiment d'incertitude faisait d'un engagement en faveur de l'art contemporain, non pas un choix de carrière, mais l'entrée dans une aventure passionnante, dans un roman au dénouement incertain.





Arsen' Savadov,
Georgui Sentchenko,
La tristesse de Cléopâtre,
1987, 275 x 330 cm

La renaissance autorisée. La trans-avant-garde et la naissance de la Nouvelle vague

Dès les années 1970, le système soviétique, ayant pris conscience qu'il ne lui était pas possible d'assimiler totalement les courants non-conformistes, relâcha quelque peu la pression idéologique. C'est ainsi qu'apparut le phénomène de « l'art autorisé » : un certain nombre de jeunes créateurs purent pratiquer des expériences formelles mesurées. Et c'est précisément dans cette lignée que, au cours des années 1990, portée par l'enthousiasme de la Péréstroïka, s'inscrivit la Nouvelle vague⁷² ukrainienne. Cette génération, formée à l'heure de radicales transformations, eut la chance de pouvoir crier à pleine voix, alors que les précédentes avaient dû se taire. Le nombre des artistes rassemblés atteignit la masse critique qui permit de faire basculer les choses. Ils s'intéressaient à la philosophie et aux différents courants de l'art contemporain ; ils partageaient une même énergie vitale débordante et semblaient incarner pleinement l'esprit d'une époque d'espoirs et de renouveau.

Si la Nouvelle vague s'éleva sur les ruines de l'ancien système, elle sut cependant en exploiter les très nombreuses ressources. Les expositions pan-soviétiques et locales destinées aux jeunes artistes offrirent une tribune aux tendances nouvelles. En 1987, se déroula à Kiev une exposition où, à côté des créations conservatrices, on vit pour la première fois des réalisations novatrices et originales. L'artiste Tiberi Silvachi joua un rôle décisif dans la consolidation du phénomène de la Nouvelle vague. Il était destiné à devenir plus tard le chef de file d'un autre mouvement marquant, vecteur d'abstraction plastique, la Peinture en réserve.

Silvachi est à Kiev un fonctionnaire plein d'énergie. Il dirige la section des jeunes de l'Association des artistes et se charge de leur formation. Ainsi, avec ses collègues, il invite les artistes les plus prometteurs de l'exposition de 1987 en résidence à Sednev. Dans cette petite ville du Monténégro, l'Association possédait une maison ancienne. En 1987 et en 1988, plusieurs ateliers en plein air s'y déroulèrent.

Les artistes ukrainiens de la Nouvelle vague qualifièrent d'abord leurs œuvres de « trans-avant-garde ». Ce terme avait été introduit par le critique italien Achille Bonito Oliva pour désigner un courant de l'art italien de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Les jeunes peintres ukrainiens se sentirent immédiatement proches de l'expressive peinture moderniste de grand format de Fransesco Clemente, de Sandro Chia, de Mimmo Paladino et d'Enzo Cucchi. Mais il serait exagéré d'affirmer qu'ils connaissaient bien les œuvres des trans-avant-gardistes italiens et les postulats théoriques sur lesquels elles reposaient. Même si à la fin des années 1980 le vent du changement soufflait avec vigueur, l'information circulait encore par bribes. En réalité, la trans-avant-garde ukrainienne de cette

période entretenait la même relation avec son modèle que le futurisme russe des années 1910 avec les manifestes de Marinetti, c'est-à-dire une relation très approximative. À la vérité, les artistes de la Nouvelle vague eurent à peine le temps de sauter dans le dernier wagon de la trans-avant-garde, un courant alors déjà en fin de vie. Malgré tout, pour la première fois depuis de nombreuses années, l'art ukrainien, bien qu'avec retard, s'inscrivait volontairement dans la continuité d'une tendance de l'art international.

Une autre expression désigne l'art de cette époque, la « trans-avant-garde néo-baroque ». Le baroque est en effet l'une des traditions classiques les plus importantes de l'art ukrainien. Aussi, tout en ayant choisi de se présenter comme les tenants d'un courant postmoderniste, les artistes de la Nouvelle vague firent un usage généreux du langage visuel baroque et les étonnantes formes tourbillonnantes de certains de leurs tableaux furent qualifiées de « style frisé ».

Le tableau figuratif de grand format, aux références multiples et pénétré d'esprit postmoderniste, devint la marque de fabrique de la Nouvelle vague des premières années. Il ne s'agissait en aucun cas de peinture classique académique. La majorité des toiles était réalisée *alla prima*, comme une pure décharge d'énergie. Les artistes rivalisaient pour savoir lequel d'entre eux parviendrait à produire le plus d'œuvres en une seule nuit. Même s'ils utilisaient la technique traditionnelle de l'huile sur toile, ils aspiraient à une forme d'expressivité proche de la spontanéité du *Street art* et de la peinture murale – qui n'apparaîtront dans l'art ukrainien qu'une vingtaine d'années plus tard. À la fin des années 1980, les jeunes artistes, à dessein, ne se préoccupaient que peu des questions de forme. Le but de leur recherche était d'atteindre une perfection, non pas technique, mais expressive, la pure « vitalité », comme on aimait alors à le dire.

Les premiers leaders intellectuels de cette génération furent Arsen' Savadov et Georgui Sentchenko, les auteurs du tableau iconique de la Nouvelle vague, *La tristesse de Cléopâtre* (1987). Cette œuvre postmoderniste est une paraphrase du *Prince Baltasar Carlos à cheval* de Diego Velasquez. La cavalière transpire une sexualité brute et barbare; elle galope sur un tigre gigantesque, souligné d'un insolent contour rouge, dans un désert surréaliste. Au premier plan se trouve un piédestal vide, qui attend son nouveau héros. Une légende dit que pour sortir cette toile de leur atelier, les artistes durent casser le mur pour agrandir l'ouverture de la porte. Elle fut longtemps laissée en l'état, comme témoignage d'une percée autant réelle que symbolique. *Cléopâtre* est un portrait qui rassemble toutes les ambitions du nouvel art ukrainien, lequel s'affirme en rupture totale aussi bien avec le système soviétique qu'avec la tradition de l'art non officiel.

Comme c'est souvent le cas dans l'histoire de l'art ukrainien contemporain, *La tristesse de Cléopâtre* relève pour le critique, mais aussi pour le spectateur, davantage de la légende que de l'objet d'art réel. Cette œuvre rencontra un succès immense et immédiat. Elle fut vendue une première fois à la Galerie de France, à Paris. Ensuite, elle figura dans la collection de l'artiste et collectionneur



Alexandr Gnilitcki, *Discussion à propos d'un secret*, 1988, 200 x 200 cm

franco-américain Arman, l'un des fondateurs du Nouveau réalisme. Après sa mort, le tableau intégra une collection privée où il se trouve encore aujourd'hui. C'est pourquoi en Ukraine, depuis la fin des années 1980, le tableau n'est connu que par des reproductions de mauvaise qualité et grâce aux témoignages enthousiastes de ceux qui ont pu le voir à l'époque.

La nouvelle génération d'artistes se constitue au moment où les structures du pouvoir soviétique se dissolvent définitivement et où l'Ukraine apparaît sur la carte comme un État indépendant. Pourtant, au tout début de cette période, l'URSS est encore bien vivante : l'ancien système de références dont le centre reste Moscou est toujours d'actualité. Les jeunes artistes rêvent toujours de conquérir la capitale. Et ils y réussissent. Sur un fond de conceptualisme moscovite refroidi, une certaine lassitude s'installe et la peinture barbare et pulpeuse de la trans-avant-garde apporte une bouffée d'air frais. Évidemment, elle se heurte à une



Alexandr Roïtbourd, *Les tourments de Jacob et de Rachel*, 1989, 198 x 296 cm

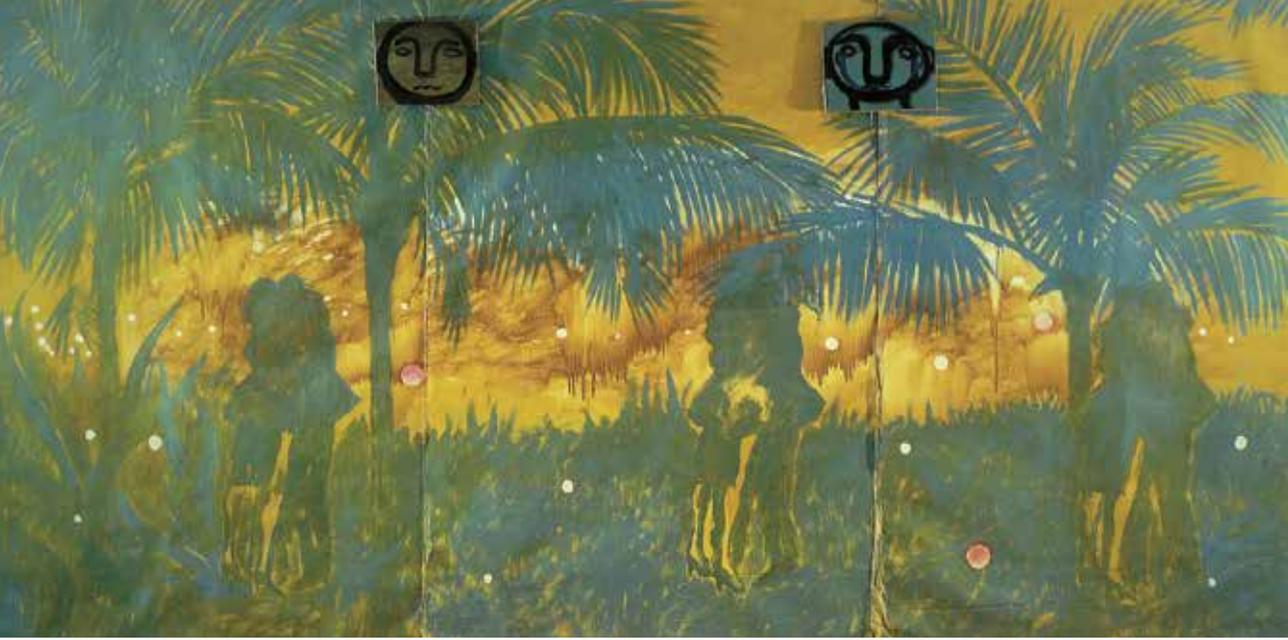
certaine dose de jalousie et de scepticisme. Mais, de manière générale, les artistes venus d'Ukraine sont chaleureusement accueillis par les critiques et les commissaires d'exposition locaux. Les historiens d'art russes (Ekaterina Degot', Andreï Kovalev, Vladimir Levachov) consacrent toute une série d'articles à l'art ukrainien de la fin des années 1980. À Moscou, ce groupe d'artistes acquiert la notoriété en tant que « Vague venue du sud de la Russie », c'est-à-dire comme contrepoids à l'école conceptualiste moscovite. Avec l'indépendance de l'Ukraine, cette expression aux relents impérialistes est abandonnée. Quoi qu'il en soit, les Ukrainiens intéressent immédiatement les premières galeries privées russes, la galerie Regina et la galerie Marat Guelman. Après la chute de l'URSS, les chemins de l'ancienne colonie et celui de la capitale russe se séparent et l'art contemporain ukrainien s'engage sur une voie autonome. Moscou perd sa fonction de boussole et passe au second plan.

Si Kiev était le centre du nouveau mouvement pictural, celui-ci ne se réduisait pas à elle. Dès 1987, plusieurs artistes odessites se joignirent au cercle des peintres kiéviens : Vassili Riabtchenko, Sergueï Lykov, Zoïa Sokol, ainsi que l'un des personnages les plus importants de sa génération, le futur chef de file de la Nouvelle vague d'Odessa, le commissaire d'exposition Alexandr Roïtbourd. En outre, Pavel Keresteï, originaire d'Oujgorod, et Andreï Sagaïdakovski, de Lvov, jouèrent également un rôle au sein de la nouvelle génération.

Dans le système soviétique, progressivement, l'art était devenu une affaire de caste, une sorte de charge qui se transmettait bien souvent par héritage. Et de nombreux artistes de la Nouvelle vague appartenaient en vérité, eux aussi, à des lignées privilégiées. Ainsi Arsen' Savadov était le fils d'un dessinateur célèbre, Vladimir Savadov, ancien membre de l'Association des artistes de l'URSS ; Maxim Mamsikov, le fils de Vladislav Mamsikov, membre de l'Association des artistes de la République soviétique socialiste d'Ukraine, une figure marquante des années 1970 ; Ilia Tchichkan, le petit-fils de Leonid Tchichkan, ancien professeur à l'Institut des beaux-arts de Kiev, et le fils d'Arkadi Tchichkan, membre de l'Association des artistes de la République soviétique d'Ukraine ; Ilia Issoupov, le fils de l'artiste monumentaliste Vladimir Issoupov et de la célèbre céramiste Nelli Issoupov.

La colonne vertébrale de la Nouvelle vague était formée par des étudiants de l'Institut des beaux-arts de Kiev. Beaucoup d'entre eux avaient auparavant suivi les cours de l'École d'art de la République soviétique. En URSS, on estimait que les techniques complexes des arts figuratifs nécessitaient un apprentissage précoce pour en saisir toutes les nuances. D'où l'existence de toute une série d'écoles spécialisées où les élèves étaient internes. Arsen' Savadov, Georgui Sentchenko, Oleg Golossi, Alexandr Gnilitiski, Valeria Troubina, Vassili Tsgolov, Oleg Tistol, Nikolai Matsenko : tous avaient été élèves de ces mêmes maîtres qui, dans les années 1940-1950, avaient reçu le prix Staline et avaient illustré le réalisme socialiste à l'époque de son apogée. Ces artistes, depuis leur plus tendre enfance, peignaient et dessinaient. Ils avaient été élevés dans un système de valeurs où dominait la piété envers le tableau, comme forme suprême de l'expression artistique.

Au regard de cette formation, il n'est pas étonnant que la peinture ukrainienne postmoderniste ait hérité d'un certain nombre de caractéristiques proches du réalisme socialiste : des toiles impliquant un grand nombre de personnages, des coloris éclatants, un pinceau à la fois hardi et sûr, des formats gigantesques. Le travail des artistes avait alors consisté à insuffler un contenu radicalement nouveau, la vitalité et l'énergie qui étaient le propre de leur génération, à une forme qui, elle, était traditionnelle. Ainsi, paradoxalement, en mourant, le réalisme socialiste accoucha d'un art nouveau. Aussi révoltée qu'elle ait pu être la génération nouvelle, quelles que soient les expérimentations qu'elle ait pu tenter avec de nouveaux media, quelles qu'aient pu être ses efforts pour le désacraliser, le tableau figuratif de grand format la suivit comme une ombre : dans l'art figuratif ukrainien, le postmodernisme est avant tout un postsotsréalisme.



Oleg Golossi, *Oui*, 1990, 300 x 600 cm

La Facette libre du postécléctisme national

Sur le fond de la Nouvelle vague, se détache un cercle d'artistes connu sous le nom de Facette libre du postécléctisme national. À la différence de l'orientation cosmopolite de la majorité des représentants de la trans-avant-garde, ses membres s'attachent à explorer le mythe national. Le groupe a été fondé par deux couples : Oleg Tistol et Marina Skougareva, Iana Bystrova et Konstantin' Reounov. Leur recherche découle d'un programme non écrit établi par Oleg Tistol et Konstantin' Reounov en 1987, alors qu'ils effectuaient leur service militaire dans les rangs de l'armée soviétique. Le critique Konstantin' Akinsha a consacré un article⁷³ au concept de « nats art » qu'il décrit comme une réponse spécifique au « sots art ». Dans le travail de ce groupe domine en effet la question des stéréotypes nationaux traitée souvent ironiquement.

Le groupe s'attache principalement aux événements qui ont joué un rôle important dans l'histoire de l'Ukraine. Il se forme, en effet, à une époque où l'ancienne République soviétique cherche activement à se forger une identité nouvelle. Alors que le pays vient d'obtenir l'indépendance, il devient particulièrement important de réinterpréter l'historiographie soviétique, de déconstruire des stéréotypes coloniaux dont les origines remontent au passé tsariste. La création de nouveaux héros, la volonté de réouvrir des pages oubliées de l'histoire, la recherche de ses racines, s'accompagnent parfois d'un pathos et d'une rhétorique qui confinent à l'absurde. L'intérêt des artistes de la Facette libre porte sur la manière dont l'Ukraine, venant à peine d'échapper à l'emprise d'un mythe politique, s'attache immédiatement à en bâtir un nouveau.

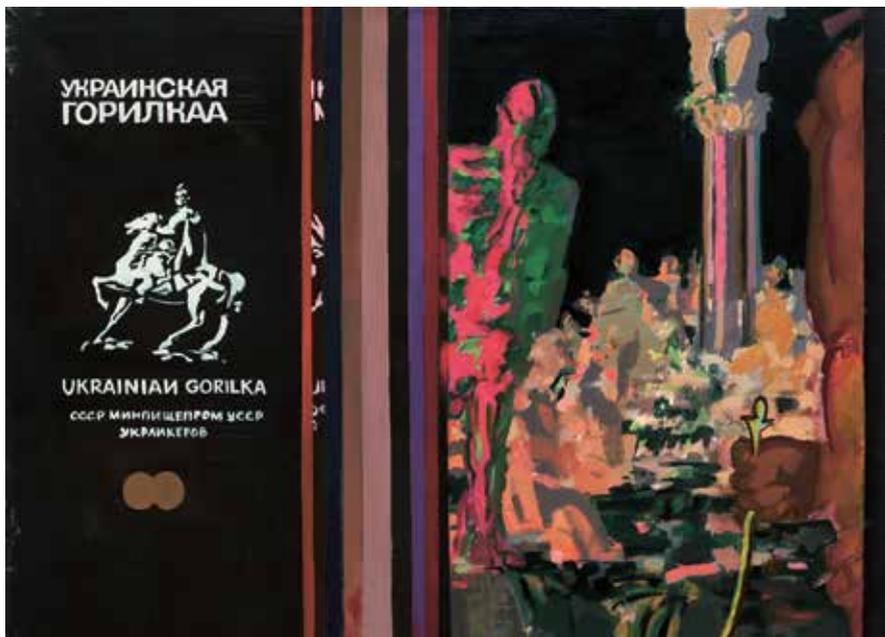
La Facette libre analyse les clichés, le kitsch et tous les excès possibles qui affectent le processus de décolonisation. Les artistes ne s'en tiennent pas à la



Oleg Tistol et Konstantin' Reounov, *Acte de la résistance artistique*, 1990

position d'observateurs extérieurs. Au contraire, armés d'un humour bienveillant, à l'instar d'anthropologues de terrain, ils s'imprègnent pleinement de leur objet et s'efforcent de mettre au jour ce qui fait le charme et l'esthétique particulière de la naïveté provinciale qu'ils analysent. « La beauté des stéréotypes nationaux », c'est ainsi que les artistes désignent leur principale source d'inspiration. Dans les œuvres de ce groupe, l'ironie se mêle à ce point au sérieux qu'il est parfois difficile de discerner la critique de la sympathie authentique.

Si une certaine distance se fit entre les artistes de ce groupe et les autres mouvements artistiques qui se développaient à Kiev, c'est parce qu'à la fin des années 1980, ils émigrèrent à Moscou, où ils prirent une part active à la vie artistique des fameux squats, d'abord celui de la rue Fourmann, puis celui de la rue Trekhproudnaïa. La commissaire d'exposition Olga Sviblova joua un rôle important dans leur travail. En phase complète avec cette époque de transition, ils fondèrent une société par actions portant le nom de L'art de la fin de siècle. Tistol et Reounov en furent les co-directeurs et diffusèrent des encarts publicitaires dans différentes publications : comme dans une authentique compagnie capitaliste. Olga Sviblova consacra à ce projet un article intitulé « À la recherche d'une fin heureuse⁷⁴ » – un titre ironique et ambigu qui fut imprimé sur les documents d'entreprise de la société – dans lequel elle décrit la démarche de la Facette libre comme une « création de nouveaux stéréotypes au service d'une érotique totalitaire, politique et intellectuelle ».



Konstantin' Reunov, *sans titre*, 1989, 90 x 120 cm

Cependant, en 1991, le groupe cessa pratiquement d'exister. À la différence des conceptualistes odessites, dont seuls quelques-uns revinrent dans leur ville d'origine après la chute de l'URSS, aucun des artistes de ce groupe ne s'attarda à Moscou. Oleg Tistol et son coauteur de longue date Nikolai Matsenko, continuent aujourd'hui encore à interroger l'identité nationale ainsi que les clichés et stéréotypes qui lui sont afférents au sein d'un projet de longue haleine intitulé « *Natsprom* ».

Les femmes artistes de ce groupe connurent des destins divers. Iana Bystrova s'installa en France dès le début des années 1990, où elle devint programmeur et rompit tout lien avec l'art; Olga Sviblova devint directrice du musée d'Art multimédia de Moscou; et Marina Skougareva élaborait son propre langage artistique, mêlant peinture classique et éléments de broderie.

Sex, drugs et art contemporain. Les squats

En 1990, la Nouvelle vague ukrainienne est déjà un mouvement bien établi. Après les succès éclatants de la fin des années 1980, vient la maturité, puis apparaissent les premiers signes de décadence. On peut considérer que les années 1990-1992 marquent l'âge d'or du groupe: il est alors le centre, non seulement de la vie artistique de Kiev, mais encore de toute sa vie mondaine. Les représentants de la Nouvelle vague se plaisent à produire des œuvres de grand



Oleg Tistol, Nikolai Matsenko, *Projet d'argent ukrainien*, 1995, 32 x 92 cm

format. Ils ont donc besoin de disposer d'ateliers très vastes. Au centre de Kiev se trouvent des bâtiments datant de l'époque prérévolutionnaire et qui n'ont pas de propriétaire bien défini. Ni la ville ni la nouvelle bourgeoisie d'origine criminelle n'ont les moyens d'en entreprendre la restauration. Les anciens appartements communautaires aux nombreuses pièces et aux plafonds hauts conviennent parfaitement aux artistes. Alexandr Klimenko parvient à convaincre les autorités de lui laisser, à lui et ses amis, occuper l'une de ces maisons, en attente de réhabilitation. La majorité des artistes étant dépourvus de logement, ce bâtiment devient une sorte de foyer, à la différence que chaque artiste a à sa disposition l'ensemble des pièces d'un ancien appartement. Le premier squat artistique de Kiev apparaît à la fin de l'année 1989, à l'angle de la rue Lénine (aujourd'hui rue Bogdan' Khmel'nitski) et de la rue Ivan' Frank. Durant les cinq années qui suivront, l'histoire de l'art contemporain ukrainien sera indissolublement liée à cette existence communautaire des artistes.

Les squats occupent, de manière générale, une place importante dans la culture de la seconde moitié du XX^e siècle. Que l'on se souvienne de la fameuse Christiania de Copenhague ou bien des squats de l'East Village à New York. Évidemment, dans l'espace postsoviétique, les squats les plus connus se trouvent à Moscou : la rue Fourmann, la rue Trekhproudnaïa étaient des adresses que connaissaient tous ceux qui, à l'époque, s'intéressaient à l'art contemporain. À la fin des années 1980, les squats moscovites n'étaient pas seulement le centre de la vie artistique locale, mais encore une fenêtre ouverte sur le monde. Lorsque l'intérêt pour tout ce qui était soviétique fut à son apogée, les commissaires d'exposition, les marchands d'art et les collectionneurs sy pressèrent. Les squats



Alexandr Chevtchouk, de la série *Kiev, Balcon*, 1994.

De gauche à droite: Valeria Troubina, Rouslan' Roubanski, Viktoria Parkhomenko

de Kiev étaient davantage fermés sur eux-mêmes. Certes, on y voyait parfois des étrangers, mais ils n'étaient pas un facteur déterminant de la vie collective.

Jusqu'à l'été 1990, les squatteurs de la rue Lénine se concentrèrent principalement sur des questions d'ordre purement esthétique. Ces six premiers mois formèrent, tant du point de vue de la productivité que de l'énergie créatrice, la période la plus riche de l'histoire de cette génération. Ayant obtenu un espace suffisant, Vassili Tzagolov, Valeria Troubina, Dmitri Kavsan, Iouri Solomko, Alexandr Klimenko et d'autres produisirent des toiles monumentales en masse. Puis les artistes quittèrent leurs ateliers de la rue Lénine pour une autre maison abandonnée de la rue Mikhaïlov que l'on avait alors encore coutume d'appeler du nom qui lui avait été attribué après la révolution.

Le squat du numéro 18A de la rue de la Commune de Paris devint fameux à Kiev. Au début de leur vie au Parcom, comme on surnomma le squat, les artistes maintinrent leur rythme de production. Cependant, progressivement, le bâtiment devint davantage un espace de sociabilité festive qu'un lieu proprement artistique. S'y retrouvaient, non seulement les artistes, mais aussi toute la jeunesse de Kiev: des musiciens, des poètes, les premiers informaticiens, des dandys, des collectionneurs débutants, des galeristes et des commissaires d'exposition occidentaux qui s'intéressaient aux nouveaux courants de l'art postsoviétique.

Dès l'année 1991, la production artistique commença à décliner. À ce stade, les artistes ne mettaient plus particulièrement en avant ce qui faisait l'unité de leur mouvement, et n'affichaient plus leur participation à un courant collectif. Progressivement, ils s'éloignèrent de la trans-avant-garde, sans avoir pour autant



Nikolai Trokh photographie, dans la cour du squat de la rue de la Commune de Paris à Kiev, les artistes Maxim Mamsikov, Kirill Protsenko et Oleg Golossi, 1991



Valeria Troubina, *Un petit chat blessé marchant, d'un petit chien l'oreille rougeant*, 1990, 200 x 300 cm

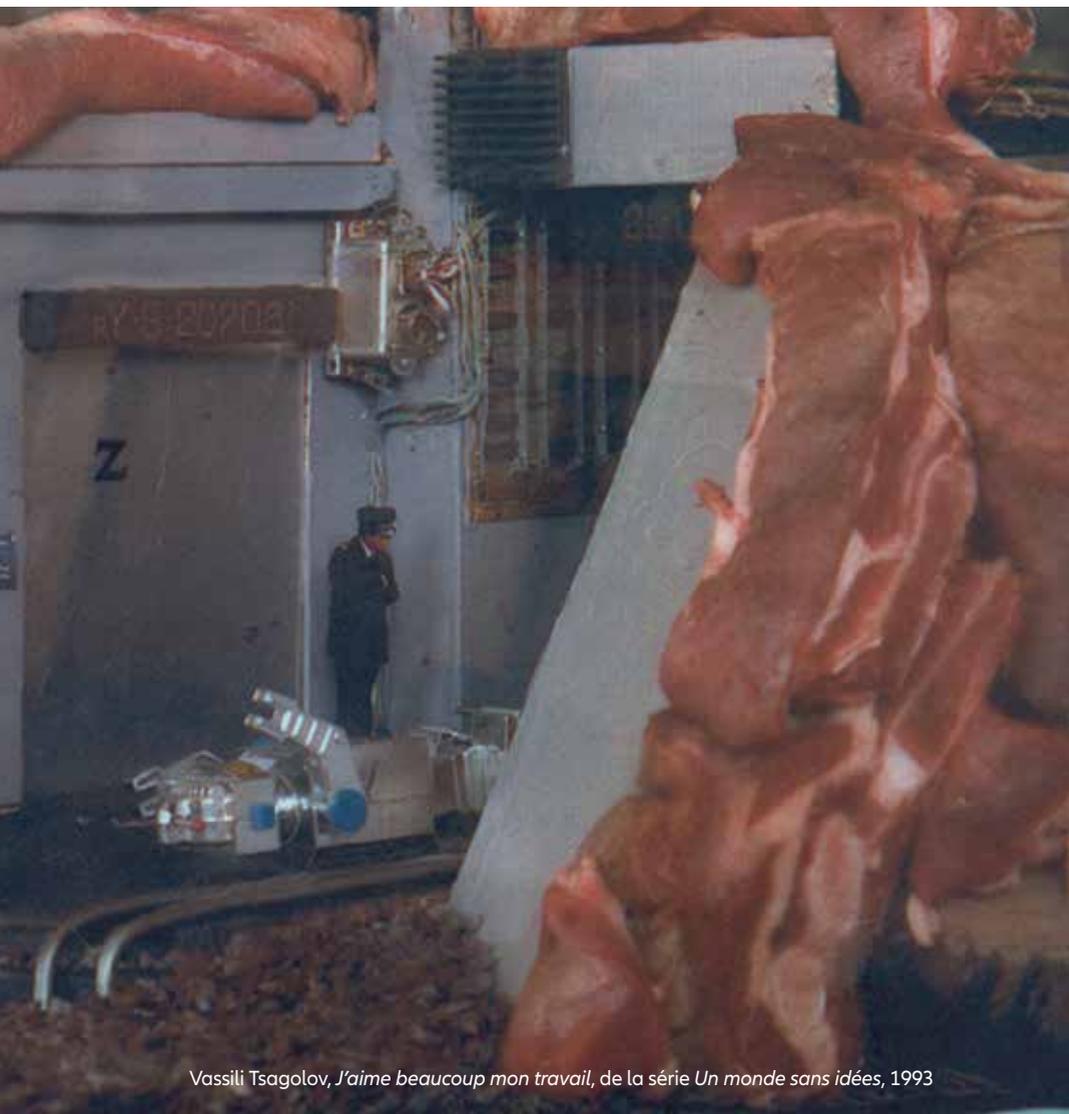
atteint de résultat concret. Au regard de cette dispersion, Konstantin' Akinsha écrivit plus tard un article au titre significatif, « Une couronne sur la tombe du postmodernisme ukrainien⁷⁵ ». Mais ce qui apparut comme une fin à Akincha ne fut en vérité qu'une mue : le temps était venu pour la Nouvelle vague d'abandonner les formes métaphoriques baroques, complexes et tourbillonnantes, pour élaborer un langage esthétique nouveau.

Oleg Golossi et Alexandr Gnilitski s'imposèrent comme les figures centrales des squats de Kiev. Ils étaient tous les deux animés par l'idée néo-expressionniste du « non-finitisme » : une œuvre peut être considérée comme achevée à n'importe quel stade ; il n'est pas nécessaire de la dessiner complètement, de l'amener à la perfection. Ils aimaient l'impulsivité brute, les pinceaux larges et préféraient utiliser des peintures dégoulinantes employées dans la vie courante que des couleurs professionnelles. Pour Golossi, un romantique au grand talent pictural, le processus de création lui-même comptait parfois plus que le résultat. Son « flux de peinture » était agité, intuitif, nerveux, réflexif. Quant à Gnilitski, ses œuvres avaient toujours un caractère apocalyptique, comme on le voit clairement dans ses *Peintures des vagues*, ou bien dans *Nourrir le petit chat* ou *Mauvaise flore*.

Cette nouvelle orientation n'est pas le propre de Golossi ou de Gnilitski, puisqu'elle est aussi visible chez Vassili Tzagolov, Maxim Maximov ou Ilia Tchitchkana. Tous commencent à faire des emprunts à l'esthétique du cinéma et



de la culture de masse. La direction générale vers laquelle se dirigent désormais les artistes se caractérise par la simplification du langage, le refus du baroque, l'apparition d'un vide à la mode du zen, une légère dimension narrative et de l'ironie. À cette époque, Gnaoli lance la mode des surfaces sans dessin ni peinture. Apparaissent alors des tableaux où la couche de couleur est de plus en plus réduite et les surfaces de toile vierge toujours plus étendues. Suivant la tendance générale qui invite à moins pratiquer la peinture, les artistes intègrent dans leurs œuvres des éléments matériels. Cette frénésie de simplicité, cette



Vassili Tsagolov, *J'aime beaucoup mon travail*, de la série *Un monde sans idées*, 1993

recherche de naïveté et de spontanéité, cette infantilisation préméditée, orientée vers la création d'un art « bien gentil », au geste léger, se résumait par un nom, le « cutisme » (de l'anglais *cute*). *Le petit écureuil*, d'Alexandr Gnilitski, manifeste la quintessence de cette esthétique : une toile vide, avec en son centre un écureuil en peluche, dont seule l'ombre est peinte.

Si le squat de la Commune de Paris était l'épicentre de la vie artistique, celle-ci rayonnait bien au-delà. Au début des années 1990, le quartier des rues radiales convergeant vers la place, qui porte aujourd'hui le nom de « *Maidan*



Oleg Golossi, *Attaque psychédélique de lapins verts*, 1990, 200 x 300 cm

Nezalejnosti » (place de l'Indépendance), était devenu le plus bohème de la ville, une sorte de Soho kiévien – à la différence que là-bas vivaient plusieurs milliers d'artistes, alors qu'ici, quelques dizaines seulement. Mais les deux se ressemblaient : un quartier dense, où l'on allait les uns chez les autres, où l'on échangeait des idées, où l'on discutait des œuvres et où, bien sûr, l'on s'amusa beaucoup.

L'intérêt commercial pour l'art du squat de la Commune de Paris atteignit son apogée alors même que l'argent ne circulait plus. Tout le pays, des tickets de rationnement furent distribués. Cette instabilité monétaire affecta également la nature même des rapports commerciaux entre l'artiste et le collectionneur : la monétisation des échanges disparut et le troc fit son retour. Aussi, il n'était pas rare de voir l'œuvre d'un artiste achetée au prix d'une machine à laver, d'un réfrigérateur, d'une chaîne hi-fi ou d'autres objets domestiques qui à l'époque relevaient encore du luxe. Tout cela ajouta une dimension d'absurde à la vie des squatteurs kiéviens. Malgré tout, au début des années 1990, par rapport à la majorité des citoyens et à leurs collègues moins chanceux, ils étaient considérés comme relativement favorisés. Ainsi, la Commune de Paris mêlait de manière étonnante des éléments de bohème et de bourgeoisie. D'anciennes maisons du XIX^e siècle presque abandonnées, avec des plafonds à moulures et des hamacs installés sur les balcons, des tenues excentriques, le sentiment léger d'être en

dehors du temps, créèrent le cadre et l'atmosphère des plus belles années de l'art contemporain ukrainien.

On ne saurait traiter de la Commune de Paris en esquivant la question de la sexualité et de l'usage des psychotropes. On disait sur le mode de la plaisanterie qu'« en Union soviétique, il n'y avait pas de sexe ». En vérité, la révolution sexuelle qui se déroula en Occident dans les années 1960 se produisit en URSS au moment de sa décomposition. Dans la Commune de Paris, le cocktail d'éros et de drogues donna l'impression que ce squat était un lieu de totale liberté sans aucune sorte de frontière.

La situation qui régnait dans l'espace soviétique à l'époque de la dislocation de l'URSS avait ceci de particulier que les changements qui, dans les autres sociétés, s'étaient déroulés progressivement, s'imposèrent subitement. La ruine des valeurs habituellement admises et la découverte de la culture de masse produisirent un choc majeur. Au début des années 1990, les *soap operas* bon marché mexicains, brésiliens et américains, qui mettent en scène des Cendrillons du capitalisme, attirent devant les écrans de télévision presque l'ensemble du pays. Le public cultivé découvre quant à lui une littérature et une philosophie qui jusqu'à présent faisaient l'objet d'un tabou idéologique complet : Sigmund Freud, Carlos Castaneda, Timothy Leary et Henry Miller, les structuralistes et les poststructuralistes français, les postmodernistes et les positivistes, l'ésotérisme et la chiromancie, la Bible et la Bhagavad Gita. On se met à lire cela pêle-mêle et à la hâte, comme mangent les affamés. L'industrie des vidéo-cassettes pirates prospère. Parallèlement aux classiques hollywoodiens et aux films pornographiques qui heurtent la sensibilité du public soviétique, on découvre l'existence du cinéma d'auteur européen. Dans les soirées festives, de nouvelles drogues apparaissent dont les effets enthousiasment les artistes. La scène musicale alternative se développe activement, avec l'organisation des premières *raves*. Tout ceci produit un kaléidoscope de représentations tout à fait singulier. Les artistes s'efforcent d'étendre le champ de leur conscience par tous les moyens possibles. Ils n'y voient pas l'entrée dans un banal processus de décadence, mais l'engagement dans une démarche philosophique contemporaine.

On reproche souvent à la Nouvelle vague de ne pas s'être intéressée à la politique. Et, en effet, dans l'art ukrainien, l'activisme n'apparaîtra que dix ans plus tard. Toutefois, on peut également considérer que l'apolitisme et la révolution sexuelle et psychédélique, caractéristiques de la génération des années 1990, constituent en eux-mêmes un engagement. Quand les artistes de cette époque abordaient des sujets relatifs à la politique, c'était le plus souvent avec distanciation et ironie. Cette nouvelle génération mettait à l'ordre du jour la liberté, l'hédonisme et la transgression.

La transgression est le mot-clé pour comprendre l'art postpérestroïka. Sortir des limites imposées par la norme avec pour objectif de s'approprier le territoire de l'impossible est la stratégie de vie que les artistes empruntent à la philosophie

postmoderne. Sur les ruines de l'utopie communiste, leur mot d'ordre est le renversement des interdits sociaux et des règles morales par des abus et des excès de toute sorte. Les pratiques des artistes de la Nouvelle vague sont sans compromis : ils prennent au premier degré « l'expérience négative⁷⁶ » de Bataille et la vivent dans l'extase, la déraison, la folie ou la mort.

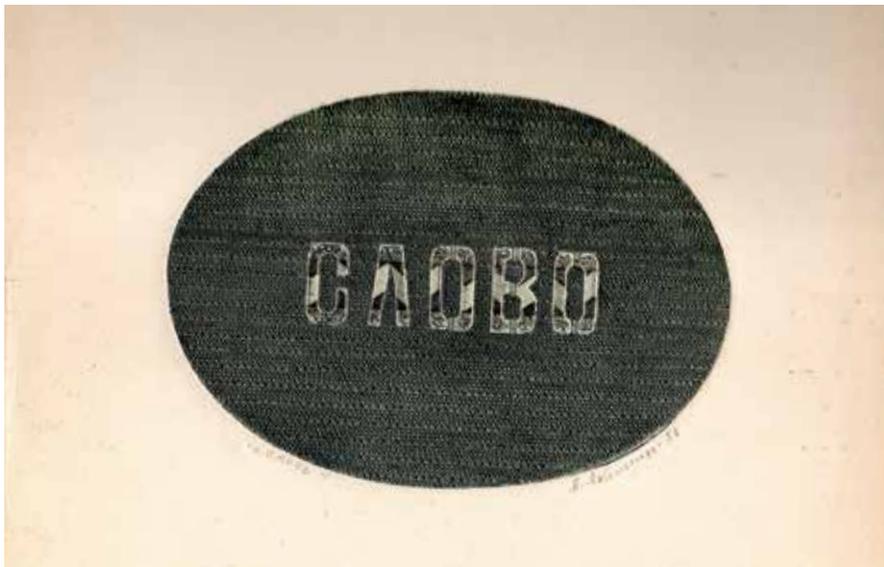
La transgression doit être comprise comme une réaction esthétique aux transformations profondes dont est affectée une société qui voit ses repères dominants bouleversés. Aux idéaux communistes se substituent les valeurs du capitalisme, mais ce changement n'intéresse ni n'inspire vraiment les jeunes artistes. La perte de confiance en la société aboutit chez eux à la recherche de territoires nouveaux qui échapperaient au pouvoir de l'idéologie. Les expériences psychédéliques menées par les artistes des années 1990 relèvent de l'*inodus* visant l'*exodus*, pour reprendre l'analyse de Pascal Gielen⁷⁷ : une fuite en soi-même, dans l'espace de son imagination, et même plus loin, dans les territoires d'une conscience modifiée. Emportés par les expérimentations postmodernistes à la limite de la farce, par la « négativité absolue », les artistes de la Nouvelle vague s'engageaient en réalité sur un terrain où les risques qui guettent tout psychonaute amateur sont bien réels.

Le 17 janvier 1993, alors qu'il accomplissait une énième promenade psychédélique, Golossi fut victime d'un accident mortel : il chuta, alors qu'il tentait de s'envoler de la tour en construction du jardin botanique. Son corps non identifié resta près d'un mois dans l'une des morgues de la ville, où il avait été laconiquement enregistré comme « étranger » : au regard de la misère postsoviétique ambiante, l'artiste, qui venait de rentrer de Munich, était trop bien habillé.

Sa mort fut un choc énorme pour la Nouvelle vague et mit un terme symbolique à l'époque héroïque festive des squats. L'euphorie abandonna la Commune de Paris, qui fut envahie par un sentiment d'« après l'orgie » selon la formule de Jean Baudrillard, auteur alors à la mode. En 1994, le squat se dispersa définitivement.

L'alternative artistique de Lvov

Si la scène artistique du Lvov des années 1980-1990 est relativement réduite et presque ignorée de Kiev, elle se caractérise par une densité exceptionnelle et un dialogue constant avec les pays Baltes, Moscou et la Pologne. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, s'y forme un petit cercle non officiel dont Alexandr Axinin⁷⁸ est la figure centrale. Celui-ci réalise un certain nombre d'illustrations : pour *Alice au pays des merveilles*, pour *Les aventures de Gulliver*, pour un texte de la Chine ancienne intitulé *Le classique des transformations*. Il crée également une série qui se réfère à Jérôme Bosch, *Boschiana*. En outre, il entretient des relations d'amitié avec des artistes d'Estonie et de Pologne où il est



Alexandr Axinin', *Le verbe*, 1980, 9,5 x 13,3 cm (ovale)

exposé. À Moscou et à Leningrad, il se rapproche des conceptualistes et rencontre Ilia Kabakov, Éric Boulatov, Dmitri Prigov. Il participe à la revue *Underground*.

Bien que son esthétique soit assez conservatrice, les aquarelles et les eaux-fortes d'Axinin' sont très intéressantes si elles sont considérées dans le contexte de leur production, celui de la fin de l'époque soviétique où l'art de l'illustration explore des voies nouvelles. Cependant, c'est en tant que générateur et diffuseur d'idées que son rôle fut décisif. Personnalité autant mystique qu'intellectuelle, il trouva la mort dans un accident de voiture en 1985, à tout juste 35 ans. Ses amis artistes – Galina Jegoulskaïa, Genrietta Levitskaïa, Nikolai Koumanovski – continuèrent à travailler après avoir perdu celui qui était devenu pour eux une référence majeure. Le photographe Mikhaïl Frantsouzov, dont l'esthétique se rapproche de celle de l'école de Kharkov, faisait également partie de ce groupe.

Iouri Sokolov, un autre personnage de Lvov, a également marqué cette époque, mais avec son nom plus qu'avec ses œuvres. Dès les années 1980, cet « artiste de la vie » s'était orienté vers le conceptualisme. Il enseignait la décoration d'intérieur à l'Institut national des arts décoratifs et appliqués de Lvov, tout en menant ses propres expérimentations, notamment dans le domaine du collage. Pédagogue, pionnier dans l'exercice du commissariat d'exposition, il deviendra de manière étonnante un lien vivant entre le Lvov postsoviétique et la toute nouvelle génération d'artistes. En 2010, il sera en effet invité à faire partie du nouveau groupe Ouvert, dont il sera l'inspirateur.

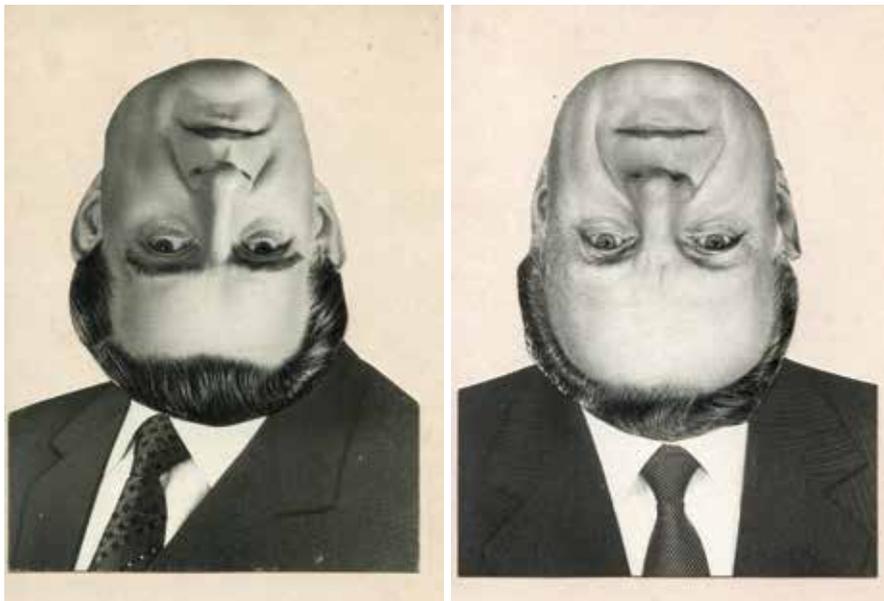
À la fin des années 1980, Sokolov était déjà l'un des chefs de file de la vie non officielle de Lvov. Il organisa un certain nombre de projets artistiques

alternatifs de grande envergure : *Invitation à la discussion* (1988), *Le théâtre des choses ou l'écologie des objets* (1988), *Plus '90* (1990). Peu après l'indépendance, en 1992, il exposa les œuvres d'Alexandr Axinin' et de son cercle dans la Maison centrale de l'artiste à Moscou. Au musée ethnographique de Lvov, il proposa, en 1994, le projet *À la recherche de la tentation. Exposition féminine*. Enfin, il réalisa des objets, des œuvres d'art environnementales, des performances.

Sokolov collaborait avec le groupe Centre de l'Europe, et, en 1994, dans le foyer du musée d'ethnographie, il ouvrit l'un des premiers espaces d'art contemporain de Lvov, la galerie Detsima. La majorité des projets était d'orientation conceptualiste. Par exemple, le 13 juin 1994, s'y déroula son exposition-performance, *Un million de fleurs ou bien Kam Tou Veä Ze Fleivör Yz* : des branches de sureau répandues sur le sol et quelques feuillets imprimés accrochés aux murs. L'événement était destiné à fêter le 25^e anniversaire du *minimal-art* : une « réplique-réflexion minimaliste conceptuelle se référant aux œuvres réalisées les années précédentes par des collègues-artistes, notamment par Ter-Ogania dans la rue Trekhproudnaïa (Moscou), et aux projets qu'avait proposés la galerie Kirtchen à New York⁷⁸ », selon le chercheur Gleb Vycheslavski. En 1995, Detsima déménagea dans la maison de Sokolov. Ce territoire informel de l'art actuel – appelé « La rue rouge » –, comprenant la cave, le grenier et la cour intérieure d'une maison divisée en plusieurs appartements, fonctionna jusqu'en 1999.

En 1995, en collaboration avec Dmitri Kouzovkin', Sokolov fonda à Lvov une institution fictive intitulée « Septième Académie de Lvov des arts et de la littérature Mike Johansen ». Elle poursuivit son activité jusqu'en 1999. D'après les mots de Sokolov, il s'agissait de donner un point d'ancrage à la scène artistique de Lvov. En effet, ses membres menaient souvent une vie de bohème dans laquelle les expérimentations proprement artistiques passaient au second plan : dans les cafés réputés de la ville, ou bien autour d'un verre de vin, ils consacraient un temps infini à discuter ; ils avaient le sentiment que tout était permis, mais, en même temps, se sentaient complètement perdus. L'institution imaginaire avait aussi son périodique, *Les nouvelles de l'Académie*. Tous les numéros étaient réalisés par Sokolov et Kouzovkin en un seul et unique exemplaire.





Iouri Sokolov, *sans titre*, 1980, 29,7 x 21 cm (chaque)

Sokolov se qualifiait ironiquement d'*artman*, par analogie avec les *buisnessmen* et les *showmen*, des personnages si populaires dans les années 1990. Dans une interview datée de 2007, il expliqua très clairement quel avait été son principe d'action ; dans un univers postsoviétique caractérisé par un vide institutionnel complet et un déficit de sens, la capacité à s'organiser par soi-même était devenue l'art le plus important de tous : « Parvenu au terme de ma vie, j'ai compris qu'il ne fallait avoir peur de rien, qu'il ne servait à rien de chercher des historiens d'art, pas plus que des critiques, qu'il suffisait en fait de s'écouter soi-même, de faire confiance à son milieu, aux gens, de chercher par soi-même et de tirer soi-même des conclusions, qu'il fallait être son propre historien d'art, son propre artiste, son propre *artman* et son propre photographe⁷⁹. »

Andrei Sagaidakovski est un autre représentant majeur de la scène artistique de Lvov de ces dernières décennies. « Grand-père » – surnommé ainsi parce que depuis sa prime jeunesse il portait une barbe en éventail – avait dès la fin des années 1980 prit part à des expositions à Lvov et à Kiev, et il était devenu une sorte de chef de file informel de la vie artistique de Lvov. Son atelier, avec son chaos créatif et son atmosphère macabre, évoquant une installation totale semblable à l'atelier de Francis Bacon, était fréquenté par tous ses collègues. En outre, son style était très reconnaissable : une peinture expressive, volontairement un peu sale, réalisée au dos de vieux tapis élimés, de vieilles couvertures, de vieilles carpettes. Ces procédés dans l'esprit de l'*arte povera* s'accompagnaient toujours d'éléments textuels.



Andreï Sagaïdakovski, *Sourd*, 1996, 65 x 65 cm

Ces fragments de phrase, comme choisis au hasard, avec leur poésie de l'absurde, soulignent l'expressivité quasi pathologique des œuvres de l'artiste; ils sont un élément central de son style à la fois brutal et intime. À la différence d'un grand nombre d'artistes de Lvov à cette période, Sagaïdakovski est, dès les années 1990, partie prenante de la vie artistique de la capitale. Il participe à un grand nombre d'expositions ukrainiennes et internationales qui font date, et les galeries de Kiev accueillent régulièrement ses projets personnels.



Andreï Boïarov, *Sommeil. Acte I-II*, 1994

Le groupe d'artistes Fonds Masoch, fondé en 1991 par Igor Podoltchak et Igor Diouritch ainsi que par le metteur en scène de théâtre Roman' Viktiouk, illustre une autre facette de l'art de Lvov qui s'intégrera à la vie artistique de la capitale. C'est principalement Podoltchak et Diouritch qui conduisirent le groupe à sa pleine maturité artistique. Celui-ci joua un rôle important dans l'art ukrainien des années 1990. Son nom fait référence à Leopold Sacher-Masoch, né à Lvov au XIX^e siècle – la ville était alors autrichienne – et dont l'esthétique avait donné son nom à des pratiques sexuelles particulières. Dans l'œuvre de l'écrivain, la Galicie apparaît comme un eldorado sexuel exotique. C'est là que sont nés les principaux héros de *Vénus en fourrure*, de *Don Juan de Kolomea* et d'un grand nombre d'autres récits. Les attributs folkloriques ukrainiens, les caracos et foulards guzuls, les différents fouets sont fétichisés par Masoch. Diouritch et Podoltchak associaient la figure de l'écrivain avant tout aux zones marginales de la culture et de l'espace social. Si le groupe prit ce nom, c'était pour s'efforcer de dessiner un autre Lvov, dont les manuels ne parlent pas, mais qui excite l'imagination parce qu'il évoque la décadence et les perversions sexuelles.

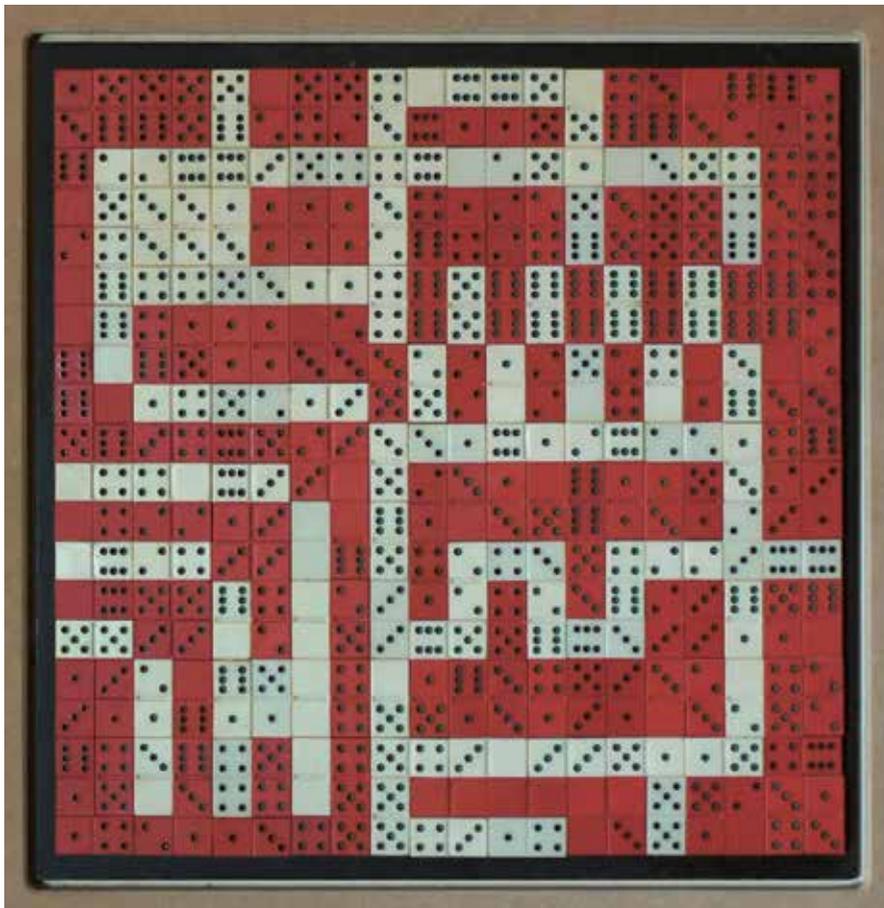
On pourrait très facilement oublier de mentionner Andreï Boïarov. Durant de nombreuses années, la vie de cet artiste se déroula à cheval entre Lvov, Tallin et Varsovie. Ayant définitivement renoncé à la peinture, Boïarov travaillait dans le sens des pratiques conceptualistes. Dès le début des années 1980, il commença à utiliser des images qu'il trouvait par hasard, des fragments d'archives, des photographies, et aussi à prendre en photo des objets apparemment sans



L'exposition *Défloration*, 1990, Salle de Platon' Silvestrov

importance mais dont le sens surgissait dans un système plus large d'associations. Lvov, son histoire et l'énergie particulière qu'elle dégage, font partie intégrante de la plupart des projets de Boïarov. Cependant, il ne s'agit pas de la ville où les habitants de la capitale ont l'habitude de passer quelques jours de congé sur fond de beaux motifs architecturaux. Le Lvov d'avant la guerre, sur lequel travaille aujourd'hui encore Boïarov, est imprégné d'histoire, des relations intellectuelles qu'il entretenait avec les grandes figures et les grands courants du modernisme européen. Dans les projets artistiques et curatoriaux qu'il propose ces dernières années, Boïarov développe un système complexe d'hyperliens, une toile d'araignée d'événements et de correspondances qui lui permettent de mettre à jour la continuité de la vie artistique de Lvov depuis le début du XX^e siècle jusqu'à nos jours.

À la fin des années 1980, alors qu'il était encore jeune architecte, Andreï Boïarov fit la connaissance d'Andreï Sagaïdakovski et d'autres artistes de Lvov qui rejetaient à la fois l'univers soviétique et son opposition mesurée représentée par l'art décoratif et appliqué qui était devenu la carte de visite de la ville. Tous deux, par l'entremise de Nikolai Filatov, natif de Lvov, eurent accès au célèbre squat



Platon' Silvestrov, *Labyrinthe*, 1996, 42,5 x 42,5 cm

de la rue Fourmann à Moscou, l'épicentre de la vie artistique alternative à une époque où l'empire se mourait. Après l'indépendance, les liens des artistes de Lvov avec l'ancienne capitale de l'URSS finirent par se dissoudre complètement.

Igor Kopystianski est un autre artiste qui rattache le Lvov des années 1980 à la scène artistique non officielle moscovite. Tout en travaillant dans la capitale en tandem avec son épouse Svetlana, il resta lié à Lvov. C'est à travers lui que la ville commença à s'intéresser à l'art conceptuel. La fameuse première vente aux enchères réalisée par Sotheby's à Moscou en 1988 fut un succès retentissant pour les Kopystianski. *Le tableau n° 5 restauré* d'Igor Kopystianski – le portrait postmoderniste d'une jeune femme noble du XIX^e siècle, couvert de craquelures à l'ancienne – fut adjugé pour la somme considérable à l'époque de 44 000 livres sterling au chanteur Elton John. Une œuvre de Svetlana, *Paysage*, fut acquise pour la même somme par un autre acheteur. Peu après, les artistes s'installèrent

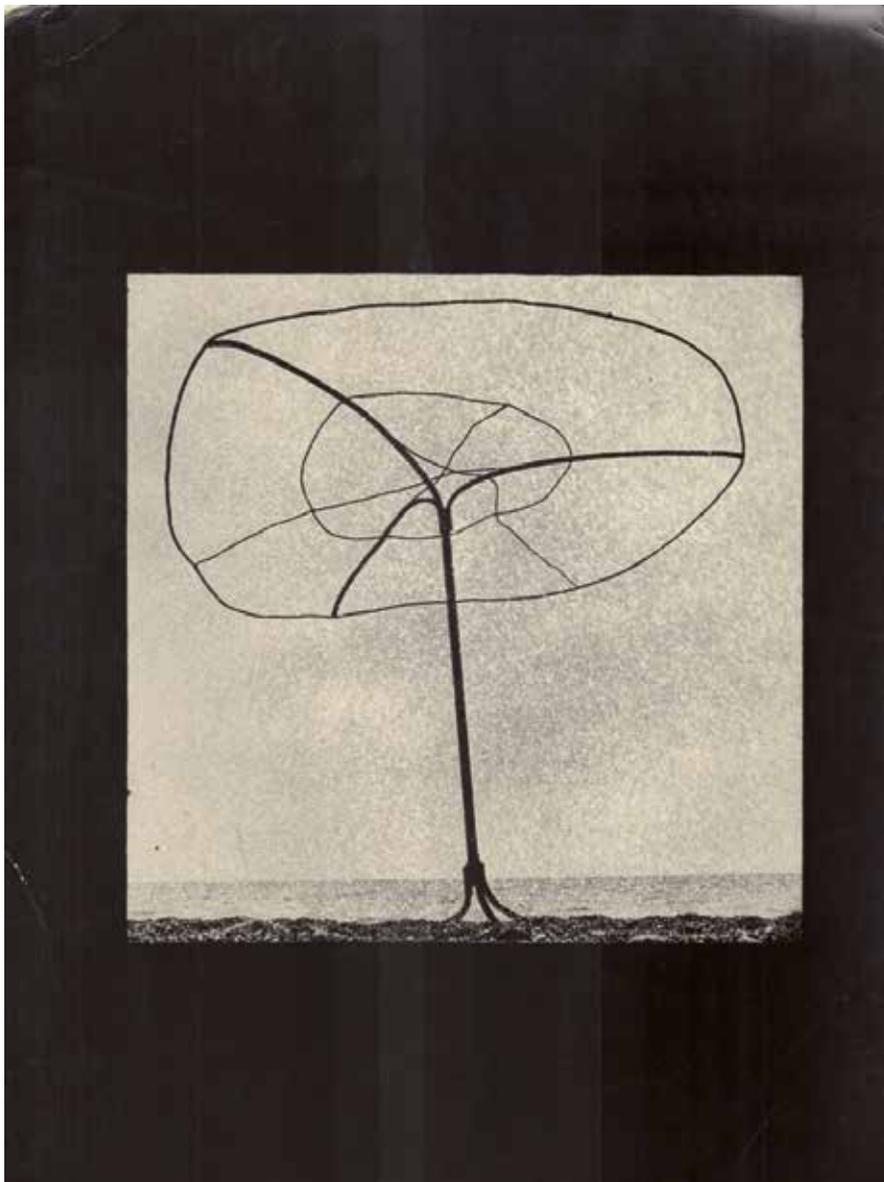
à New York. Aujourd'hui leurs tableaux sont dans des musées tels que le MoMa, le Metropolitan ou la Tate. Depuis leur départ, ils n'entretiennent pratiquement plus de relations avec Lvov.

Comme toutes les grandes villes soviétiques, Lvov avait son musée Lénine. Paradoxalement, il devint un lieu majeur d'art contemporain. En 1990, il perdit son statut de musée pour devenir un centre d'activités politiques et sociales. Presque immédiatement s'y déroula une exposition restée célèbre, *Défloration*. Son commissaire, Gregori Kossoban, fut le fondateur de la première galerie d'art contemporain de Lvov, Les trois points. Pour les artistes participant à l'événement – Platon' Silvestrov, Andreï Sagaidakovski, Alexandr Zamkovski et Igor Chouliev –, ce devait être une « défloration » esthétique opérée par de mauvais garçons avec pour cible la citadelle du totalitarisme idéologique de la ville. Les œuvres contemporaines provocatrices qui furent exposées, des objets, des collages, des installations, choquèrent le public conservateur de Lvov, car elles opéraient une dissection ironique du discours soviétique qui était jusque-là encore dominant : au centre de l'une des salles, par exemple, se trouvait un cercueil dans lequel nageait un poisson vivant, une œuvre de Platon' Silvestrov.

Avant l'exposition *Défloration*, Silvestrov avait créé des œuvres composées à partir de dominos. La plus expressive d'entre elles est un objet où les pièces forment une Vierge, une icône orthodoxe. Aussi l'utilisation de dominos resta l'un des procédés caractéristiques de l'artiste. En URSS, ce jeu était un loisir masculin très populaire : dans la plupart des cours d'immeubles, le soir, on se rassemblait pour y jouer. Le contraste manifeste entre un art « élevé » et une distraction prolétarienne, un jeu de hasard provenant de l'Inde ancienne, produisait un effet de contre-point tout à fait inattendu.

Le Lvov des années 1990 était comme une mosaïque de figures autonomes. On n'y trouvait pas de centre idéologique stable comme à Kiev, où le squat de la rue de la Commune de Paris avait fédéré autour de lui tout un cercle d'artistes. Il n'y avait pas non plus dans la ville d'institutions très ambitieuses. La majorité des initiatives prises à cette époque se caractérisaient par un format très réduit, qui les condamnait à l'isolement. Être artiste signifiait alors entretenir de nombreux liens d'amitié, se réunir autour de cafés, boire des boissons plus alcoolisées, mais en même temps être totalement solitaire dans la création. C'est sans doute pour cela que l'art des années 1990 à Lvov est resté dans l'ombre de Kiev, Odessa ou Kharkov, villes qui entretenaient entre elles des rapports plus étroits.

Parmi les figures dominantes de l'époque, les femmes sont pratiquement absentes. Cette caractéristique est représentative de l'ensemble du nouvel art ukrainien, hérité de l'ère soviétique. À de rares exceptions près, une femme ne pouvait alors devenir qu'historienne d'art, fonctionnaire de l'art, ou « muse ». Il est d'ailleurs étrange de constater que dans l'art contemporain de l'Ukraine libre et indépendante, les femmes occupant des positions clés sont moins nombreuses que dans les dernières années de l'URSS. À Kiev, à Odessa, ou à Kharkov, les



Mikhaïl Frantsouzov, *Fermeture de la saison*, 1980

femmes sont principalement inspiratrices ou organisatrices des événements artistiques, sans être elles-mêmes artistes. Dans la ville traditionnelle de Lvov, la situation n'est à cet égard pas différente.

Évoquons d'autres personnalités du Lvov des années 1990: Vladimir Kostyrko, artiste postmoderniste; Boris Berger, artiste, commissaire d'exposition, et figure

mondaine; Sergueï Iakounin', sculpteur, auteur d'installations, de projets de vidéo et de land art; et aussi Anna Sidorenko, Dmitri Kouzovkine. Le courant non figuratif est incarné par un élève de Roman' Selski, Karl Zvirinski, peintre, auteur de performances et d'installations ainsi que par Vassili Bajai, représenté par la galerie L'atelier du Carassin au tournant du siècle. C'est à cette époque que Vlodko Kaoufman, qui pendant de nombreuses années a été le directeur artistique de la principale galerie d'art contemporain de Lvov de la fin des années 1990 et du début des années 2000, la galerie Dziga, s'engage lui-même dans la pratique artistique, notamment en tant que peintre et performeur.

Il ne faut pas oublier non plus Miroslav Iagoda. Peintre, dessinateur, poète, scénographe, il fut lauréat de l'Institut ukrainien de polygraphie. Il séjourna à trois reprises à l'hôpital psychiatrique de la rue Koulparkovski. L'alcool était le principal psychotrope de la bohème de Lvov, mais dans le cas de Iagoda, sa consommation n'était pas un simple hobby social. Son alcoolisme chronique était sévère, puisait ses racines dans une grande solitude et semblait sans issue. Au sein de cette cité pleine de bruit, il vivait en ermite: des années durant, il ne quitta pas son atelier humide, aux allures de cave et que, selon l'ancienne tradition de Lvov, il surnommait « cave à bières ». Il fumait chaque jour deux paquets de cigarettes bon marché. Progressivement, son visage se transforma en un masque monstrueux et bouffi, s'illuminant parfois d'un regard d'enfant. Trop authentique pour s'adapter à ce monde, trop pénétrant pour se satisfaire de l'ironie propre à la culture postmoderniste.

L'œuvre de Iagoda oscille entre le « génial » et le « rien ». Le rien est d'ailleurs l'une des catégories préférées de l'artiste. C'est aussi le titre de sa pièce montée en 2002 dans le théâtre de Lvov, *Le ciel*. Sa peinture et ses dessins sont ceux d'un *outsider*. Bien qu'artiste professionnel, il reste un marginal, dans la vie comme dans ses œuvres. Le monde de Iagoda est plein de fantasmagories sinistres, de personnages mystiques. Cet expressionnisme se mêle à un symbolisme naïf et à une corporéité maladivement pulpeuse. Les œuvres de Iagoda sont une quintessence de cauchemars nocturnes, ou encore la chronique d'un délire psychopathe. Mais ce n'est qu'une apparence. À y regarder de plus près, ces personnages abandonnés, monstrueux et terrifiants, comme abandonnés de Dieu, n'ont aucune méchanceté. Les yeux dans leur visage sombre sont pleins de solitude et de souffrance. Le Iagoda poète donne la clé d'interprétation de ses peintures. Ses vers sont habités par les ténèbres, le désespoir, le doute. Cependant, parallèlement à une mythologie et une mystique, ses textes développent une réflexion vivante sur le rôle de l'artiste dans l'univers, que l'on ne peut accepter tel qu'il est sans recourir à des drogues.

Une autre facette de Iagoda est son activité de scénographe qu'il a exercée auprès de Atilla Vidnianski, le principal metteur en scène de sa génération, aujourd'hui directeur artistique du Théâtre national de Hongrie. Ensemble, au début des années 2000, ils créèrent un spectacle au Théâtre populaire hongrois



Miroslav Jagoda, *Tu courrais après la clé ?*, années 2000, 24 x 36 cm

de Berehove et sur la scène du Théâtre national de Budapest. *A priori*, la vie d'ermite ne peut se concilier avec le travail au sein d'un théâtre, mais c'est précisément dans l'association paradoxale des contraires que réside toute la singularité de Jagoda.

Dans son œuvre, beaucoup d'éléments rappellent la décadence austro-hongroise du début du XX^e siècle. Il est possible que l'artiste soit parvenu à saisir un tout autre Lvov, la ville de la tragédie, de la mort, dont les racines ont été refoulées et le passé effacé. Les morts de Lvov boivent et discutent avec Miroslav Jagoda qui est sensible à leur sort. Vu de l'extérieur, pour ceux qui pensent que la santé réside dans la maîtrise des émotions, cela peut évidemment sembler être de la folie.

*On me montre du doigt
et on le tourne au niveau de la tempe – mais moi, je me blottis
dans un coin et j'attends
l'extase perverse du mot et de la couleur.
En dehors du tableau. L'art, c'est
l'amour au temps de l'accident de voiture.
Je veux peindre le gémissement de la terre⁸⁰.*

La performance politique

Dans le contexte postsoviétique, le postmodernisme se teinta de ce nihilisme si caractéristique des périodes de fin d'empire, où toutes les interprétations généralement admises perdent leur sens. De manière paradoxale, s'ajoutèrent à cela une dose de romantisme, un esprit de liberté, et le sentiment que le pays entrait dans un nouvel âge politique. Ce mélange généra une vision du monde tout à fait particulière. Dans l'univers des années 1990, le cynisme radical s'accommodait facilement du lyrisme, et la déception envers les idéaux coexistait avec la foi fervente dans la toute-puissance de ce que l'on appelait les « technologies politiques ». C'est à cette époque que l'Ukraine découvrit des pratiques artistiques qui étaient déjà devenues courantes dans tout le monde occidental, mais qui restaient encore novatrices au sein de l'espace postsoviétique : l'art vidéo, la performance, l'installation. Dans l'art régnaient la transgression et l'esthétique du laid. Apparut alors toute une série d'œuvres qui réunissaient en elles l'énergie impétueuse propre à cette époque et une conscience aiguë des problématiques politiques et sociales.

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, ces créations mêlaient la performance et le happening, l'ironie postmoderniste, le burlesque, le jeu, ainsi qu'une satire politique incisive. En général, elles n'étaient pas le fait d'étudiants en art, mais en histoire ou en philosophie. Dans le système de références ukrainien très conservateur, et où tout était centré sur la peinture, de telles pratiques furent longtemps exclues du champ artistique.

C'est en 1989 que fut fondée à Kiev l'Union révolutionnaire et patriotique de la jeunesse Lumière du Juche. L'organisation avait été imaginée par deux étudiants, Nikolai Politchtchouk (commissaire) et Dmitri Polioukhovitch (commandant Leïbedev-Koumatch). Elle connut son pic d'activité au cours des années 1990-1991. Lumière du Juche fut l'une des belles pages de la performance politique ukrainienne à ses débuts. Ses actions burlesques s'inspiraient de l'idéologie des communistes nord-coréens telle qu'elle était notamment diffusée dans les revues *La Corée* et *Corée d'aujourd'hui*. À la fin de la période soviétique, ces éditions de propagande apparaissaient comme une parodie idéale de l'URSS en décomposition, avec leurs slogans et leurs rituels creux. Juche désigne en effet la variante coréenne du marxisme telle qu'elle a été codifiée par Kim Il-Sung. Sous cette couverture nord-coréenne, les jeunes fondateurs de la Lumière du Juche manifestaient en vérité l'absurdité de la réalité qui les entourait ; et aussi bien les communistes que les nationalistes étaient ciblés. Le principal repère de la Lumière du Juche était un débit de boissons bon marché installé dans la cave de l'Union des écrivains située rue Bankovskaya à Kiev. S'y retrouvaient toutes sortes d'activistes politiques, du Mouvement populaire créé en 1989, et de tendance démocratique, aux monarchistes pro-russes.



Groupe Fonds Masoch

L'alternative orange, qui avait mis en place des interventions très originales pendant l'état d'urgence militaire proclamé le 12 décembre 1981 par le général Jaruzelski, comme organiser un défilé de pères Noël pour le Nouvel An. Parmi les actions les plus connues de la Lumière du Juche, citons: la recherche d'or sous le bâtiment du Comité régional du parti communiste; l'annonce de la construction d'un tunnel souterrain entre Lougansk et Pyongyang; l'accueil fait aux participants de l'un des derniers congrès du parti communiste de l'Ukraine du temps de l'URSS, où les délégués furent couverts de confettis et de serpentins; l'accompagnement en grande pompe d'un détachement d'« éperviers coréens » en partance pour l'Irak; la prise, à l'occasion de l'anniversaire du soulèvement bolchevique, du canon mémorial situé devant l'une des plus anciennes usines de Kiev, l'arsenal, et la tentative de l'utiliser pour bombarder le parlement d'Ukraine.

Au milieu de l'année 1993, un groupe similaire fut formé par des membres du Rassemblement de la jeunesse de gauche (LOM), le Combinat de la révolution, qui pratiquait la performance politique et intervenait sur le campus de l'université Chevtchenko de Kiev mais aussi dans la ville. Au sein de la structure du LOM, le groupe était représenté par la fraction de la Perspective postmoderne, qui organisa des performances ironiques d'avril 1994 jusqu'en 1998.

Les actions du groupe de Lvov, Fonds Masoch, comptent parmi les plus intéressantes de cette époque. L'une d'entre elles marqua l'art ukrainien:



Un mausolée pour le président, 1994

Un mausolée pour le président. L'événement eut lieu dans les locaux du musée des Beaux-arts d'Ukraine, la veille de la deuxième élection présidentielle de l'histoire. Les artistes avaient invité le public sans autres informations. À l'entrée du plus grand musée du pays, un objet était recouvert d'un tissu blanc qui le masquait entièrement. Lorsque la performance commença, les artistes l'ôtèrent, et l'on découvrit un récipient de verre de trois litres contenant du saindoux traditionnel ukrainien. Après l'avoir posé sur une plaque électrique, les artistes firent doucement fondre la graisse. Devenu transparent sous l'effet de la chaleur, le saindoux laissa apparaître l'image du premier président ukrainien, Leonid Kravtchouk, mise en conserve. L'action destinée à choquer le public

fut accompagnée d'un discours enflammé d'Igor Podoltchak sur les marches du musée, au grand dam des fonctionnaires qui y travaillaient.

L'art dans le cosmos, réalisé en 1993, est une autre œuvre célèbre et la première exposition extra-terrestre: elle eut lieu à bord de la station orbitale Mir. La captation vidéo de l'action montre les cosmonautes russes, Serguei Avdeev et Anatoli Soloviev, en état d'apesanteur, qui regardent deux petits dessins d'Igor Podoltchak. Le Fonds Masoch fit lui aussi preuve d'un amour transi pour le peuple nord-coréen. En 1994, après la mort du grand leader Kim Il-Sung, le groupe réalisa une action postale. Les artistes expédièrent à l'ambassade de Corée du Nord à Moscou un télégramme de condoléances, composé dans le langage baroque caractéristique de la propagande coréenne. La même année, à l'occasion de l'arrivée en Ukraine de George Soros, les artistes proposèrent à ce richissime mécène du centre d'Art contemporain de Kiev le projet *Climax*. L'idée était de surélever l'Everest d'une couche de 40 mètres de neige, de sorte que le plus haut sommet du monde atteigne la hauteur symbolique de 8 888 mètres, nombre qui, si on pivote de 90 degrés chacun des chiffres, comprend alors quatre fois le signe infini. Selon les artistes, on aurait alors là une image digne des ambitions sociales et humanitaires du milliardaire. Citons deux autres projets marquants réalisés au cours des années 1990: *Le dernier pogrom juif* (1995), *Joyeuse fête de la victoire, cher monsieur Müller* (1995).



Groupe Fonds Masoch, *Art in Space*, 1993

La politique, les sujets délicats, les provocations, le *trolling* des institutions officielles de l'art étaient les thèmes centraux du Fonds Masoch. L'évolution du groupe est significative au regard des transformations qui affectèrent les espaces postsoviétiques. Partis de jeux ironiques postmodernes évoquant la politique de manière symbolique, les artistes en arrivèrent à une action menée dans un champ bien réel. À partir de la fin des années 1990, ils participèrent en tant que créateurs à plusieurs campagnes électorales de portée nationale. Une telle symbiose de l'art de la politique, un tel attrait exercé sur les artistes par le « chamanisme social », sont typiques de cette époque où tout semblait désopilant. On se mit à croire qu'un artiste authentique était capable de diriger le monde à l'aide de quelques formules ou de quelques procédés simples, en manipulant, en jouant. Dans un univers où tout a perdu son sens, le nihilisme romantique dominait, mais aussi le sentiment que tout était permis. La principale orientation était donnée par la croyance que la réalité n'est qu'une représentation, une hallucination, un rêve, au sein duquel on peut – et on doit – s'amuser un peu. Bientôt, les Golems politiques conçus par les cerveaux des artistes prendront corps, échapperont des mains de ceux qui les auront créés pour vivre

une vie nouvelle, d'une authenticité douteuse, et loin d'être inoffensive. Mais, à cette époque, les artistes Diouritch et Podoltchak auront déjà quitté la politique pour se consacrer au cinéma. Ils réaliseront en 2008 *Les ménines*, leur premier long-métrage.

La Peinture en réserve. Le vecteur abstrait

Parallèlement au postmodernisme logo-centré, une autre forme d'art se développe à Kiev. Un cercle se forme qui vise l'abstraction et la métaphysique, et s'intéresse à l'alchimie qui se produit entre l'artiste et la surface de la toile peinte. La colonne vertébrale de ce mouvement est constituée par les artistes d'une génération légèrement plus âgée que celle qui a animé la Nouvelle vague. Tiberi Silvachi, Nikolai Krivenko, Anatoli Krivolap, ont déjà tous plus de 40 ans lorsque l'URSS s'effondre; leurs personnalités sont déjà formées et ce sont des auteurs accomplis. Quelques talents plus jeunes se joignent à eux: Alexandr Jivotkov, Marko Geïko et Sergueï Jivotkov. La Peinture en réserve ne produit pas d'œuvres collectives ni de manifestes. Il s'agit plutôt d'un cercle où l'on débat, d'un laboratoire d'idées. Ces artistes, d'une autre génération et d'un autre tempérament que les membres du squat de la Commune de Paris, s'efforcent de trouver et de formuler leur propre réponse à la question de savoir quel art doit succéder à la ruine de l'idéologie. À une époque où le vent dominant pousse à expérimenter de nouveaux media, la Peinture en réserve reste fidèle au tableau, qui demeure le cadre exclusif de ses expériences formelles. Ce conservatisme voulu ou, plus exactement, cette fidélité chevaleresque se reflète dans le nom du groupe. Il révèle le sentiment qu'éprouve l'artiste dans un monde où la peinture devient progressivement démodée, comme cantonnée dans une réserve naturelle.

L'historien d'art Alexandr Soloviev a situé ce groupe^{B1} entre les deux pôles radicaux que forment la Nouvelle vague et l'académisme rétrograde et usé de la fin de la période soviétique. En un certain sens, la Peinture en réserve constituait en effet un rattrapage de la ligne moderniste dans un pays où sa tradition avait été interrompue. L'un des membres du cercle, Nikolai Krivenko, avait été dans sa jeunesse l'élève du fameux Grigori Gavrilenko, un maître très fin, qui pratiquait un art non figuratif en pleine période soviétique. En vérité, les artistes de la Peinture en réserve restaurent une continuité entre l'avant-garde, la tradition de l'art non officiel et l'art de la nouvelle Ukraine indépendante.

L'idéologue principal de ce cercle était Tiberi Silvachi, ancien membre de la section des jeunes de l'Union des artistes et organisateur des séances de travail en plein air de Sednev qui avaient été cruciales pour la trans-avant-garde. L'évolution de Silvachi, qui le conduisit depuis le réalisme modéré qu'il pratiquait au début des années 1980 jusqu'aux monochromes, constitue une sorte de



Tiberi Silvachi, installation *Peinture* lors de l'exposition *Peinture. Leon' Tarasevitch – Tiberi Silvachi*, 2001

tâtonnement pour trouver un nouveau sens dans une époque qui avait perdu ses repères. On peut y déceler le complexe du bon élève. Un fonctionnaire soviétique accompli, qui se targue de libéralisme, veut évidemment avoir son mot à dire dans l'art de la nouvelle Ukraine indépendante. Considéré du point de vue qui dominait dans les dernières années de l'URSS, l'abstraction signifiait la transgression du plus absolu des tabous. Et pourtant, les surfaces de Silvachi, recouvertes d'une simple et unique couleur, sont un tribu payé moins au modernisme mondial qu'à l'abandon de la narrativité démesurée de l'art soviétique; elles sont une sorte d'ascèse artistique, de cache créatif. Assurément, on peut s'interdire de dessiner des toiles narratives à multiples personnages, ne pas se livrer corps et âme à la peinture, mais il est impossible de sortir du champ d'attraction de la tradition locale, et, à tout prendre, il est peut-être inutile d'y prétendre.

Dans l'art non figuratif des années 1980, on devine l'influence de l'école de peinture ukrainienne dans les riches teintes vives qui vont parfois jusqu'à heurter l'œil (en particulier chez Anatoli Krivolap) et les couches de couleurs épaisses à la surface de la toile. De manière générale, la couleur joue un rôle important dans la philosophie de la Peinture en réserve. Se trouvant totalement libres, dans un monde où les lois de l'époque précédente n'ont plus cours, les artistes



Anatoli Krivolap, *sans titre*, 1990, 100 x 140 cm

prennent appui sur la toile du tableau, cette surface familière. Une délimitation, comme dans le cas d'une réserve naturelle, leur est indispensable pour établir des frontières dans un espace où tout est permis. En dessinant autour de soi un petit cercle protecteur, à l'instar du héros de la nouvelle gogolienne « Vii », les artistes partent pour un voyage optique et émotionnel dans le territoire inhabituel pour eux du monde de l'art sans objet. En un certain sens, les œuvres de ce groupe relèvent aussi de l'expérience psychédélique. Mais, là où les plus jeunes ont eu besoin de faire appel à des substances chimiques, la couleur et la lumière ont suffi à des maîtres plus mûrs.

L'existence de la Peinture en réserve ne dura que cinq années (1991-1995), mais ses anciens membres continuèrent à se fréquenter et à pratiquer un art non figuratif. L'abstraction était plus facilement compréhensible par le public et la demande dans ce domaine était plus forte : jusqu'au milieu des années 2000, c'est l'art de ce cercle qui domina au sein des galeries moscovites. Anatoli Krivolap devint l'un des artistes les plus florissants de l'Ukraine indépendante. Tiberi Silvachi était plus proche de la Nouvelle vague ; il réalisa plusieurs projets dans le centre Soros de Kiev et s'essaya à l'installation ; il est aujourd'hui encore fidèle au monochrome.

La dynamique odessite

L'Odessa des années 1990 est un chapitre à part de l'histoire de l'art contemporain ukrainien. Les artistes conceptualistes des années 1980 étaient, à la fin de la décennie, pour la plupart d'entre eux, partis à Moscou. Le vide ainsi créé fut vite comblé par l'arrivée de nouvelles pratiques artistiques. L'art d'Odessa des années 1990 plonge ses racines dans la tradition locale de l'art non-conformiste. Dans le même temps, ses artistes entretiennent des rapports plus étroits avec Kiev et avec l'Ukraine en général que la génération précédente.

Un cercle de peintres aux théories proches de celles de la Nouvelle vague kiévienne se forma dans la ville portuaire, composé d'Alexandr Roïtbourd, Vassili Riabtchenko, Sergueï Lykov. Une exposition des années 1990 à laquelle ces artistes prirent part avait un titre parlant : *Après le modernisme*. La variante odessite de la trans-avant-garde ukrainienne brisa le cadre du non-conformisme pour se mêler au conceptualisme et à la poétique du photographe Savadov. L'influence du conceptualisme était en fait principalement verbale. Grâce, par exemple, aux discussions avec Sergueï Anoufrieu, où l'on traitait du « pseudo-sujet », le récit moderniste traditionnel intégra une dose considérable d'absurde. Quoi qu'il en soit, si la trans-avant-garde kiévienne considérait par principe que la peinture ne relevait que du simulacre, aux yeux de ce cercle, dans les premiers temps, le modernisme conserva un caractère sacré.

Les tableaux métaphoriques postmodernistes étaient pleins de citations et de renvois à des sujets bibliques. À cette époque, les références des artistes à l'Ancien et au Nouveau Testament – tout comme l'intérêt que manifestait l'ensemble de l'intelligentsia pour toute sorte de traditions religieuses et de pratiques ésotériques – étaient une forme de protestation contre l'athéisme d'État des dernières années de l'Union soviétique, qui pesait lourdement sur les esprits. Dans l'œuvre de Roïtbourd, la tradition hébraïque occupait une place importante. Cependant, la dimension mythologique de l'art odessite allait bien au-delà d'une banale quête de racines, quelles qu'elles fussent.

À la différence de Kiev, la Nouvelle vague d'Odessa ne concernait pas seulement des artistes ayant reçu une formation académique en peinture. Grâce à l'intense activité d'Alexandr Roïtbourd, qui parcourait tous les lieux où se rencontrait la bohème de la ville, ses cafés, ses bars à vin, d'autres représentants de l'*underground* furent initiés à l'art contemporain, en particulier les écrivains et les artistes. Cela introduisit dans la Nouvelle vague une certaine fraîcheur – certes teintée de naïveté – et une certaine légèreté qui permit aux Odessites, au milieu des années 1990, de s'éloigner du modèle artistique centré sur le tableau.

En 1996, s'ouvrit à Odessa le second centre Soros d'Ukraine, contribuant à faire revivre la vie artistique et culturelle locale. Mais on ne partait pas de zéro. Dès le début des années 1990, le centre d'art contemporain Tirs avait œuvré



Anatoli Gankevitch, Oleg Migas', performance *Nettoyage*, 1991



Alexandr Roitbour, de la série *Vsekidnevniat život v Pompei*
(du serbe « La vie quotidienne à Pompéi »), 1994-1999, 59,4 x 42 cm



Alexandr Roïtbourd, *Intrusion psychédélique du cuirassé Potemkine dans l'hallucination tautologique de Sergueï Eisenstein*, 1998

dans la ville, puis s'était constituée l'Association du nouvel art. Son co-fondateur était précisément le chef de file informel de la vie artistique de la ville, Alexandr Roïtbourd. À la fin des années 1980, ses immenses toiles, débordant de références religieuses et de citations, portaient toujours des titres complexes. Cet amour du verbe n'était pas destiné à disparaître. Durant les années 1990, il sera l'auteur de textes-manifestes de l'art contemporain ukrainien, et au cours des années 2000, l'un des blogueurs politiques les plus influents du pays.

Durant une décennie – depuis la fin des années 1980 jusqu'à la fin des années 1990 –, Roïtbourd est le gourou de toute une génération de jeunes artistes, de jeunes commissaires d'expositions, de jeunes historiens d'art. Il devient le maillon qui relie les Odessites à la Commune de Paris à Kiev, un pionnier dans le domaine de l'organisation d'expositions, de l'art vidéo et un membre très actif des nouvelles institutions d'art de la ville.

Au cours des années 1990 se produisit une série d'événements qui déterminèrent le caractère de toute cette époque. Par sa hardiesse, par son caractère novateur, qui allait de pair avec l'introduction d'éléments d'art brut et de provocation ainsi qu'avec l'expérimentation de nouveaux media, la scène artistique d'Odessa rivalisait de richesse avec celle de Kiev.

En juillet 1998, dans le musée des Beaux-arts d'Odessa, se déroula la seconde exposition-bilan annuelle du centre Soros intitulée *Académie du froid*, dont



Groupe Situation commune, action *Ceux du Potemkine aux descendants*, 1993, 13 x 18 cm

Alexandr Roïtbourd était le commissaire. Le titre de l'événement était destiné à caractériser l'état de l'art. D'après les mots de Roïtbourd, en cent ans de révoltes et de transgressions, l'art avait accumulé tant de clichés qu'il était devenu académique et froid. La réaction de Roïtbourd était un signe avant-coureur de la déception qui allait toucher toute une génération au regard de pratiques artistiques venues de l'Ouest et en partie imposées, des pratiques qui, au début des années 1990, avaient exercé un certain effet d'attraction de par leur potentiel de liberté.

C'est précisément dans le cadre de l'*Académie du froid* qu'il montra sa célèbre installation vidéo *L'intrusion psychédélique du cuirassé Potemkine dans l'hallucination tautologique de Sergueï Eisenstein*. Roïtbourd avait monté des extraits du film d'Eisenstein : avec des images surréalistes ayant pour sujet *Le cuirassé Potemkine*, avec la participation de figurants, issus de la scène artistique de la ville des années 1990. Ce qui tenait lieu d'écran de projection était le gigantesque tableau réaliste socialiste de Leonid Moutchnik, connu de tous, *Les marins insurgés du cuirassé Potemkine transportent sur le rivage le corps de Vakoulentchouk qui a été tué* (1949-1957), qui appartient au musée. La vidéo de Roïtbourd fut très rapidement acquise par le MoMa de New York, avant d'être choisie par le commissaire de la biennale de Venise, Harald Szeeman, pour figurer dans le projet principal de l'année 2001, *le Plateau de l'humanité*. La seconde partie du cycle, *Éros et Thanatos du prolétariat victorieux dans la*



Sergueï Zarva, revue *Ogonek*, 2007, 46 x 38 cm

paranoïa psychomotrice de Dziga Vertov, fut créée en 2001. Ici, au matériau classique du *Ciné-œil* se trouvent mêlés organiquement des éléments très divers, qui vont de plans d'autopsies jusqu'à des fragments de films pornographiques allemands; ce qui conduit à une esthétique comparable à celle de l'œuvre bien connue de Vertov, mais rehaussée de cette brutalité prisée par Roïtbourd. À la même époque, Gleb Kattchouk et Olga Kachimbek en arrivent à développer une esthétique postmoderniste analogue, fondée sur le nouveau montage d'anciens films en noir et blanc.

Igor Goussev est un artiste, poète et performeur qui participe activement à la vie artistique des années 1990. Il combine son activité de peintre à la recherche de nouvelles formes d'expressivité qui concernent la performance, l'objet, l'installation. Sa peinture est avant tout caractérisée, aujourd'hui encore, par un « mauvais goût » délibéré, la vulgarité, le kitsch, le côté papier glacé et l'esthétique postmedia. Un autre artiste de ce même cercle, Edouard' Kolodi, réalise une série, *Anatomie pour artistes*, qui se compose de 20 feuilles reproduisant les dessins de modèles nus auxquels Kolodi a très habilement ajouté des détails surréalistes. Sur les torsos des modèles apparaissent ainsi des gueules de toute sorte d'animaux, un lion, un bélier...

En 1999, le maître conceptualiste Igor Tchatskin' conçut l'exposition *Crime* qui s'inspirait de faits réels. Plus tôt dans la même année, l'artiste avait mystérieusement disparu. Un véritable drame avait alors secoué la ville. La milice avait en effet découvert le corps d'un homme mutilé et avait pensé qu'il pouvait être celui de Tchatskin'. Ses collègues avaient d'abord été soupçonnés. La maison de Roïtbourd avait même été perquisitionnée. Un jour, lorsqu'une tête – qui aurait pu être celle de l'artiste – fut découverte dans la mer, la paranoïa fut à son comble. Par la suite, fort heureusement, Tchatskin' réapparut et expliqua sa disparition par une chute qu'il avait faite lors d'un voyage en Crimée. Il affirma s'être foulé le pied et avoir survécu un mois en se nourrissant d'orge, abandonné dans un sac, qu'il accompagnait d'eau d'un ruisseau. Il y découvrit un magazine sur papier glacé dont les feuilles s'étaient collées. En le lisant, il apprit par cœur la recette d'un plat de selle de bélier. Ses amis odessites firent semblant de croire à ce roman. On acheta de la selle de bélier au marché et on la prépara en suivant la recette en question. Après coup, Tchatskin' rendit compte de cet épisode dramatique pour tout son cercle sous la forme d'une exposition. Chacun des artistes prenant part au projet devait relater l'histoire du crime imaginaire qu'il aimerait le plus réaliser. On exposa aussi les caractéristiques psychologiques des participants selon la méthode de Lombroso, réalisées par le psychiatre et poète Boris Khersonski. Un livre d'art fut édité au terme de l'exposition.

La photographie des années 1990. Une nouvelle conscience sociale

Les décombres sur lesquels se sont retrouvés les citoyens soviétiques d'hier, la vie au sein d'une société dont les valeurs ont été radicalement bouleversées sont les sujets majeurs de l'art des années 1990. Le changement de paradigme affecta tout particulièrement le Sud-Est de l'Ukraine. À l'époque soviétique, cette région était réputée pour son industrie lourde et ses complexes miniers. Mais, au cours des années qui suivirent la chute de l'URSS, elle fut touchée par la crise économique. Le chômage explosa, l'argent vint à manquer et les grandes

entreprises passèrent sous le contrôle d'organisations criminelles locales: au milieu des années 1990, le Donbass fut une source constante d'instabilité sociale et de criminalité. Les mineurs, que la propagande soviétique avait à ce point portés aux nues, devinrent des parias et le foyer d'une révolte continue. Les politiciens de Kiev utilisaient régulièrement leurs mouvements de grève pour exercer toute sorte de chantage. C'est à cette époque que se forma dans la région un écheveau de conflits et de contradictions qui aboutit à la sanglante tragédie politique de l'année 2014.

Les mineurs du Donbass sont les principaux héros du projet d'Arsen' Savadov *Donbass-chocolat* (1997). Les éléments de base qui constituent cette série ont pour antécédent la vidéo *Les voies de l'amour* qu'il avait conçue à l'époque soviétique avec Georgui Sentchenko dans le cadre du projet *La capitulation alchimique*, tourné sur le navire de guerre *Slavoutitch* (1994). Il s'agissait d'un film d'une heure et demie où l'on voyait les marins habillés en tutu. Ayant interrompu sa longue collaboration avec son co-auteur, Arsen' Savadov, au cours des années 1990, abandonne complètement la peinture pour réaliser une série de reportages photographiques qui marqueront la décennie. La majorité d'entre eux est axée autour d'un principe unique: un groupe de performeurs fait intrusion dans une scène de la vie réelle pour en souligner à la fois le caractère absurde et la dimension esthétique. Le tutu est le leitmotiv de la plupart de ses réalisations. Dans la série *Donbass-chocolat*, les jeunes performeurs descendent dans un puits où, en compagnie des mineurs, ils prennent part à des scènes chtoniennes.

Donbass-chocolat est l'un des projets les plus expressifs de l'art de l'Ukraine nouvelle. Son succès s'explique en partie par le fait que l'hyper-esthétisme de Savadov et le caractère volontairement paradoxal de l'œuvre se déploient dans le contexte de l'une des crises sociales les plus aiguës qu'ait connues l'Ukraine postsoviétique. Le sentiment prégnant d'une existence dépourvue de sens et de toute perspective, la saleté, la sueur et la menace permanente qui pèsent sur la vie – c'est à cette période que les bulletins d'informations annonçant de graves accidents miniers deviennent fréquents – sont soulignés par le contrepoint des tutus qui évoquent un monde doux et fragile. Le tutu, pour le citoyen postsoviétique, symbolise également la ruine du puissant empire de l'URSS. Durant le putsch de 1991, la télévision soviétique avait retransmis le ballet du *Lac des cygnes*.

Il est probable qu'en aucun autre lieu et en aucun autre temps, sinon dans le Donbass du milieu des années 1990, c'est-à-dire dans un espace caractérisé par une angoisse et une incertitude absolue, il n'aurait été possible de voir les membres d'une société masculine des plus fermées se transformer avec autant de facilité en agents psychédéliques au service d'une performance artistique. Cette situation limite transforme cette scène au fond de la mine avec son caractère absurde en un carnaval mystique construit sur un jeu de contraires: le masculin contre le féminin, le monde d'en haut contre le cosmos souterrain du néant, le



Arsen' Savadov, de la série *Donbass-chocolat*, 1997, 180 x 120 cm



Arsen' Savadov, de la série *Rouge collectif-2*, 1999

réel contre l'imaginaire... L'innocence outragée, symbolisée par les tutus salis, interagit, selon une alchimie très particulière, avec l'énergie d'un groupe viril pour aboutir à un moment transgressif d'une grande force, dont font l'expérience les participants de la performance tout comme ses spectateurs. À l'instar des autres séries produites par l'artiste à la même époque, *Donbass-chocolat* fut largement repris dans la presse, notamment dans la revue moscovite sur papier glacé *OM*. En dissimulant le caractère provocateur de cette œuvre d'art contemporain sous



Alexandr Tchekmenev, de la série *Passeport*, 1994-1995, 40 x 60 cm

l'aspect d'une banale *fashion story*, Savadov aboutit à une forme d'expressivité qui exerce un effet hypnotique sur un large public. Il procède du pictoralisme, en construisant ses méga-projets avec le plus grand soin, à la manière des peintres, tout en parvenant à manifester l'acuité extrême des problèmes sociaux qu'il évoque et à atteindre ainsi une forme d'authenticité documentaire.

Rouge collectif-2, datée de 1999, est une autre série de Savadov qui mérite d'être évoquée. Elle commence par une intrusion réalisée sur le mode de la performance au sein d'une manifestation communiste qui se déroule à l'occasion du 1^{er} mai sur la place de l'Europe à Kiev. Les mêmes performeurs en tutu prennent des poses fantasques au milieu d'un meeting; ils transforment ainsi les participants en figurants d'une représentation homo-érotique. Le parti communiste d'Ukraine de la fin des années 1990 était devenu un rassemblement caricatural de dinosaures qui faisaient seulement illusion. *Rouge collectif-2* capte cette existence vacillante qui caractérise la fin d'une époque, où la ruine du système totalitaire ne laisse en héritage aux jeunes décadents qu'un amas de symboles vidés de leur sens et le souvenir trouble d'une couleur rouge évoquant à la fois une terreur sanguinaire et l'utopie la plus vivante du XX^e siècle. Au sein de ce spectacle, le jeu des performeurs relève de cette étrange beauté destinée, selon les meilleures lois du genre, à sauver le monde de la domination des signes défunts d'une époque révolue. Le conflit entre le soviétique et le postsoviétique est ici présenté sous le mode d'une contradiction esthétique opposant une jeunesse apolitique, à savoir les beaux acteurs dont émane une



Maxim Mamsikov, *Le cimetière Berkovtsi et ses habitants*, 1999, 70 x 100 cm

grande énergie érotique et les manifestants symbolisant une réalité fanée et devenue grotesque.

La seconde partie de cette série, qui relève de la scénographie, se distingue par sa composition surchargée à dessein. Un amoncellement de corps, de slogans et de drapeaux renvoie à ce théâtre de l'absurde qu'était devenu l'URSS totalitaire des dernières années ainsi qu'aux traditions du *sots art*, qui avaient consciencieusement tourné en dérision son esthétique. Dans le théâtre trans-media de Savatov, le rôle dévolu aux attributs soviétiques est celui d'un fond sur lequel se déroule un spectacle traditionnel d'auteur, auquel participent des éphèbes en costumes. Les jeunes gens en tutu semblent avoir complètement dissous et démoralisé le groupe de petits-bourgeois issus de l'URSS. Le dévergondage psychédélique l'emporte sur le sérieux totalitaire. Les vétérans posent vêtus de couvre-chefs en forme d'amanite tue-mouche et, à un certain moment, il apparaît clairement que tous, y compris les performeurs eux-mêmes, ne sont rien d'autre sinon les acteurs d'une hallucination rouge sang à n'en plus finir.

La photographie ukrainienne de la seconde moitié des années 1990 se distingue par son refus d'utiliser les moyens numériques de retouche des images qui deviennent alors à la mode, en même temps que par ses efforts toujours plus grands pour provoquer le spectateur, tant dans le domaine de la photographie documentaire que dans celui de la photographie scénographiée. Ce « photo-choc sans photoshop⁸² » est paradoxal au regard de l'intérêt des artistes ukrainiens pour les nouveaux media. La volonté de sauvegarder l'authenticité du



Vassili Tsagolov, *La gymnastique artistique*, 1997

cliché à l'heure du numérique et le refus des nouvelles technologies est pourtant constante chez ces photographes. Les artistes s'orientent vers une nouvelle forme de conscience sociale présupposant que tout art qui, pour parler de manière figurée, refuserait d'aller affronter l'ennemi dans sa tanière jusqu'au dernier sang serait condamné à tomber dans une abstraction métaphorique méprisable.

Le *Passeport* d'Alexandr Tchekmenev – un artiste originaire de Lougansk – est l'un des témoignages documentaires les plus marquants sur le Donbass des années 1990. Cette série photographique est créée au cours des années 1994-1995. À cette époque, on échange en masse les passeports soviétiques des habitants de l'Ukraine indépendante pour de nouveaux documents d'identité. À ceux qui, pour une raison ou pour une autre, ne peuvent se déplacer jusqu'au studio, les autorités envoient un photographe à domicile. C'est ainsi qu'Alexandr Tchekmenev se retrouve face aux habitants les moins favorisés de la région de Lougansk : les malades, les impotents ou les vieillards ayant perdu la raison. La tragédie de ces gens, abandonnés à leur sort dans une misère sordide depuis des semaines, voire des mois, se trouve ici soulignée par le fait que les autorités les obligent, sans explication, à suivre les procédures administratives en vue de l'obtention de nouveaux documents. Les portraits réalisés par Tchekmenev frappent par leur pénétration psychologique et la compassion qu'ils font naître. Sur l'une des photos, une vieille femme se trouve à côté d'un cercueil déjà prêt. Le fond blanc monochrome que les assistants tiennent derrière le dos de ceux qui apparaissent sur les photos ajoute une spontanéité conceptualiste à l'événement, en renvoyant de manière inattendue au *Carré rouge sur fond blanc*. *Réalisme pictural d'une paysanne en deux dimensions* de Malévitch.



Groupe de réaction rapide, *Si j'étais un Allemand*, 1994

L'*Homo novus* des années 1990 tombe bien sûr également dans le champ de vision des artistes. Ce sont ces « nouveaux Russes » à propos desquels de nombreuses anecdotes comiques circulent ainsi que leurs prototypes, tout à fait réels et loin d'être toujours aussi amusants, à savoir les bandits habillés de vestes couleur framboise qui étaient alors à la mode et conformes à leur vision du monde. Le projet de Maxim Mamsikov, *Le cimetière de Berkovtsi et ses habitants* (1999), est à cet égard un document éloquent. Se promenant un jour dans ce cimetière de Kiev, il découvrit toute une petite ville de monuments funéraires récents. Des chefs mafieux, leur femme, leurs collaborateurs et tout simplement des « gens des années 1990 » étaient représentés sous forme de gravures funéraires hyperréalistes reflétant les goûts et l'esprit du temps. Le caractère naïf de ces plaques de granit, leur kitch empreint de brutalité et mêlé au tragique propre à toute mort, l'absence de mise en scène de la série qu'en tira l'artiste cherchant seulement à documenter méthodiquement les « productions » de ces créateurs anonymes, éveillèrent le plus grand intérêt du public, particulièrement en dehors de l'Ukraine pour leur caractère extrêmement « exotique ».

La gymnastique artistique de Vassili Tsagolov, une œuvre réalisée en 1997 dans laquelle un athlète est crucifié dans un gymnase typique de l'époque soviétique, produit une impression tout à fait surréelle. Et pourtant, ce cliché éveille toute une série d'associations évoquant très concrètement l'Ukraine des années 1990. « Les gymnastes » est le nom donné, dans les anecdotes, aux grandes croix pectorales pourvues d'un Christ qui étaient à la mode parmi les « nouveaux Russes » mafieux. Les salles de sport et d'arts martiaux étaient, quant à elles, le lieu où à la fin de l'époque soviétique se formaient les futurs



Sergueï Bratkov, *Zakhar*, de la série *Les enfants*, 2000

chefs criminels et les représentants du monde des affaires. En mêlant ironie et expressivité esthétique, Vassili Tsagolov développe ainsi un discours à la fois poétique et socialement pénétrant.

Kharkov, s'appuyant sur une solide tradition remontant à l'époque soviétique, devient, au cours des années 1990, un centre important de l'art photographique. Cette école est depuis connue pour son fort intérêt pour les problématiques sociales. En même temps, il est difficile de tracer une limite bien claire entre le genre documentaire et les photos scénographiées. Même les séries « reportages » semblent à ce point travaillées qu'elles produisaient spontanément un effet de mise en scène et qu'il est difficile de dissocier le témoignage de l'intention esthétique.

Durant les années 1993-1996 travaille à Kharkov le Groupe de réaction rapide auquel appartiennent Boris Mikhaïlov, Sergueï Bratkov et Sergueï Solonski, les photographes majeurs de la ville. La série *Si j'étais un Allemand* (1994) est l'un des projets du groupe qui rencontra le plus grand écho. Dans cette œuvre, les artistes jouèrent à inverser les rôles de la Seconde Guerre mondiale : ils enfilèrent des uniformes nazis et jouèrent le rôle de l'occupant, explorant les relations contradictoires et parfois empruntées de perversité qui s'établissent entre la victime et son bourreau. Parmi les autres réalisations du groupe, citons *Crachons sur Moscou* (1995), où les artistes s'efforcent de dresser un chameau du zoo de la ville à cracher en direction de la Russie, calculée précisément à l'aide d'un compas, ou bien *Une caisse pour trois lettres* (1995) – les trois lettres qui différencient l'alphabet ukrainien du russe – et *Sacrifice au dieu de la guerre* (1994) dans le cadre de la *Capitulation alchimique*.

Sergueï Bratkov est une figure clé de l'art ukrainien de cette époque puisqu'il est pratiquement le seul représentant de l'école photographique de Kharkov ayant reçu une formation classique dans le domaine de la peinture et du dessin. Au milieu des années 1990, il est en pleine possession de ses moyens et travaille aussi bien avec le Groupe de réaction rapide qu'individuellement. Au cours des années 1993-1997, l'atelier de Bratkov abrite la galerie d'art alternatif Up/Down qui organise des expositions d'art contemporain dont le commissariat est assuré par les artistes eux-mêmes.

En 1996, Bratkov élabore la série *Princesse* destinée à heurter le public. Les héroïnes du projet sont des patientes du centre de fertilité de Kharkov, des femmes qui rêvent de tomber enceintes. Bratkov les photographie collants baissés avec un récipient de sperme provenant d'un donneur anonyme entre les mains. « Toutes veulent mettre au monde l'enfant d'un prince, mais en fait, elles ne parviennent qu'à concevoir celui d'un soldat⁸³ », tel est le sens de son œuvre, comme le décrit l'artiste.

En 1998, Bratkov réalise *Historiettes pour faire peur* qui se compose d'une série de photographies scénographiées d'après les motifs des chansonnettes de pionniers soviétiques. Dans ces petites pièces en vers très connues et à la



Sergueï Bratkov, de la série *Historiettes pour faire peur*, 1998







Sergueï Solonski, de la série *Les fabricants de tord-boyaux*, 1998

forte dimension folklorique, l'enthousiasme pour les aventures des pionniers, héros de la Seconde Guerre mondiale, est amoindri par la présence d'éléments burlesques et d'humour noir typiques de l'imaginaire populaire :

*Un petit garçon a trouvé une mitrailleuse
Dans le village, tout le monde est mort.*

*Les enfants dans la cave jouèrent à la Gestapo
Le plombier Potapov fut cruellement torturé.*

Bratkov donne une réalité visuelle aux courtes plaisanteries macabres issues du monde de l'enfance soviétique, créant en quelque sorte des images arrêtées d'un film jamais tourné qui décrirait les horreurs commises par des pionniers sadiques. *Les enfants* (2 000) est un autre projet marquant de cette période : des enfants mineurs sont maquillés de manière provocante et prennent des poses suggestives sur fond d'une tristesse intérieure. L'une des petites filles fume une cigarette, une autre écarte sans complexe les jambes, exposant des collants à larges mailles. Cette série, qui prend le risque de s'aventurer sur le terrain des phantasmes pédophiles interdits, fut créée à Kharkov. Pour la produire, le photographe collabora avec des agences locales de mannequins. Selon ses dires, les parents, attirés par la perspective d'une gloire facile et d'une rémunération, amenaient eux-mêmes leurs enfants, ne voyant rien de malsain dans les vêtements sans équivoque et les maquillages dont on les affublait. Ce qui maintenant





Boris Mikhaïlov, *Crépuscule*, 1993, 13 x 30 cm

serait considéré comme relevant de la provocation, ou même de l'exploitation sexuelle des enfants, s'avérait être la norme dans les années postsoviétiques. La destruction du système totalitaire avait conduit à gommer les frontières entre ce qui était socialement admissible et ce qui ne l'était pas, et à déplacer le seuil de tolérance. Après l'exposition de la série par la galerie moscovite Regina – qui fit grand bruit –, Bratkov s'installa à Moscou en 2000. Mais il continue aujourd'hui à entretenir des liens très étroits avec la scène artistique de Kharkov en particulier et de l'Ukraine en général.

Sergueï Solonski est un autre créateur important du cercle des photographes de Kharkov dans les années 1990. Son projet de 1993, *Viens boire un coup*, est consacré aux traditionnelles beuveries qui se déroulaient dans les trains soviétiques. La série trouva son prolongement en 1998 dans *Les fabricants de tord-boyaux*. Le photographe se nourrit du quotidien de ses voisins alcooliques qui gagnent leur vie en produisant de l'eau-de-vie frelatée. La misère et la précarité extrême de la vie, la déchéance et l'abandon sont relevés par le photographe et documentés par la pellicule. Cependant, à l'instar de la série précédente, le désespoir est absent de ces clichés ; il y règne au contraire une ivresse irrépressible. La joie alcoolisée de ces personnages qui boivent jusqu'à perdre connaissance, et qui n'ont ni passé, ni futur, mais seulement un fragile présent immédiat d'ébriété, produit une impression bien plus tragique que les scènes de tristesse et de désespoir présentes chez d'autres photographes de Kharkov.

Au *Fabricants de tord-boyaux* de Solonski fait écho la célèbre série de Boris Mikhaïlov réalisée en 1997-1998, *Histoire d'une maladie*. Le photographe a commencé à aborder le sujet de la catastrophe qui a suivi la fin de l'URSS dès le début des années 1990. *Auprès de la terre* (1991) et *Crépuscule* (1993) – qui sont aussi connues sous le nom de *Série marron* et *Série bleue* – présentaient toutes deux une collection impressionnante de personnages et de scènes. Ce qui ressemblait à des esquisses éparées et volées à une société venant de subir une

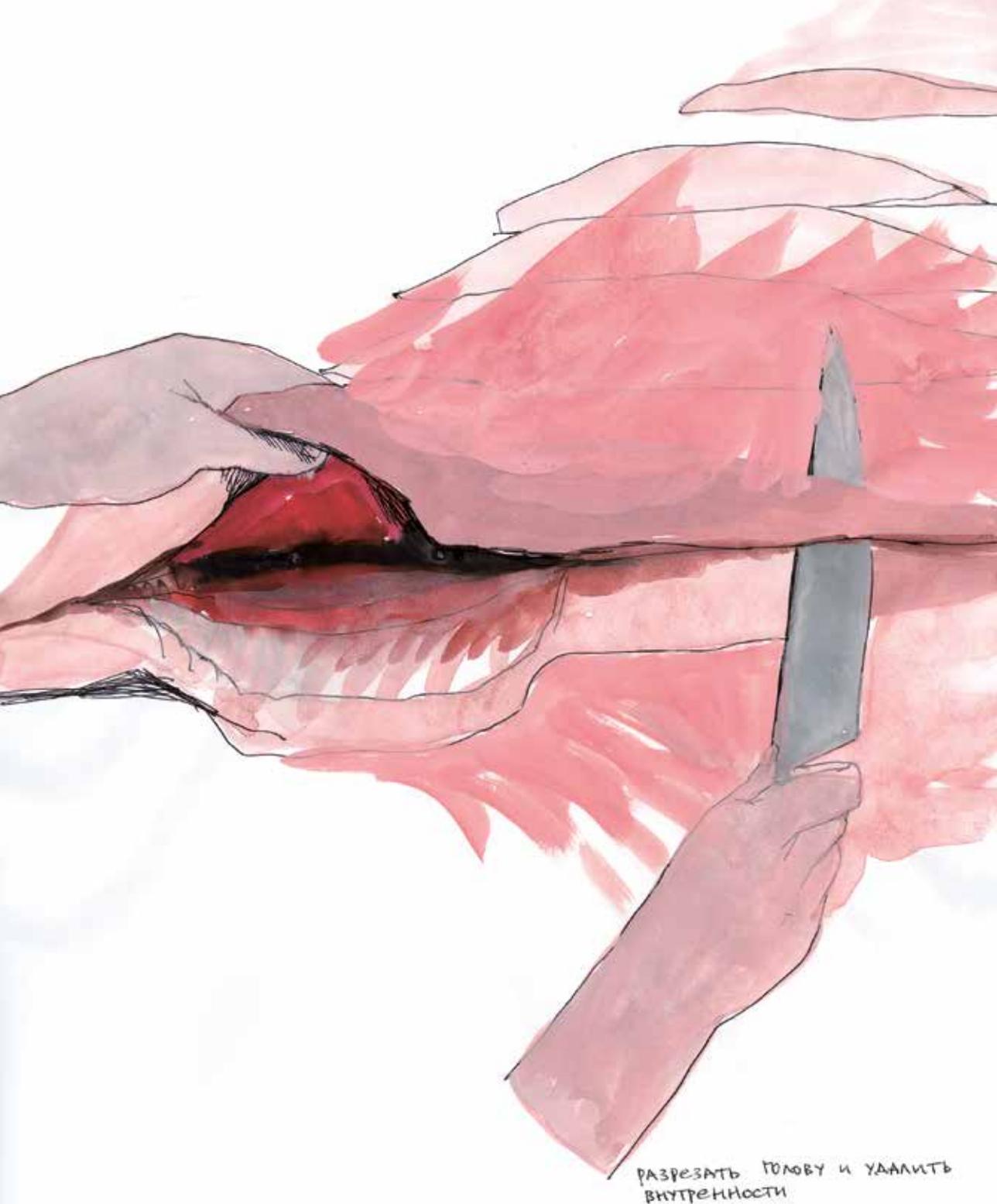
crise majeure se déployait en réalité en un authentique panorama monumental et complet. Les deux séries avaient en commun un regard sans concession et un lyrisme qui oscille entre l'esthétisme et l'anti-esthétisme. Après avoir vécu quelques années en Occident, Mikhaïlov revint à Kharkov dans la seconde moitié des années 1990. La ville, qui avait été le cadre de toutes ses œuvres majeures, avait considérablement changé. Elle était maintenant sous domination des nouveaux riches surgis de nulle part. Le clivage social avait généré, à l'autre extrémité de l'échelle sociale, un nombre de sans-abris jamais vu, des citoyens soviétiques d'hier touchés par l'alcoolisme et la déchéance.

L'Histoire d'une maladie est le projet le plus contradictoire, et en même temps le plus puissant de Mikhaïlov. En 1999, la série fut publiée sous forme de livre par l'éditeur suisse Scalo. En 2011, certains clichés furent montrés au MoMA de New York, dans le cadre d'une exposition personnelle de l'auteur. Auparavant, le public avait pu voir des pièces de la série dans les centres d'art et les galeries les plus renommées. Des photographies de très grand format montraient des scènes tirées de la vie des clochards de Kharkov, avec leurs visages d'alcoolique, leurs mains bouffies devenues bleues, exhibant leurs parties génitales, dans des poses bizarres. Dans son pays, l'œuvre de Mikhaïlov suscita des réactions contrastées. On l'accusa d'opportunisme, d'avoir à dessein noirci le trait, d'avoir servi le marché occidental, très friand de *trash* venu d'URSS. De tels reproches étaient fréquemment adressés aux artistes ukrainiens qui, dans les années 1990, s'aventuraient dans le domaine de l'art contemporain.

Ce qui donnait un argument supplémentaire à la critique conservatrice et aux réactions négatives de la société était le fait que les photographies de Mikhaïlov relevaient à la fois du document et de la mise en scène. L'auteur lui-même reconnaissait que, moyennant une petite somme d'argent, ses héros avaient accepté de jouer des scènes de la vie soviétique. L'écho du projet de Mikhaïlov et la force de son impact ne peuvent toutefois s'expliquer seulement par les seules questions éthiques que souleva sa réalisation. Les images tirées de la vie des « intouchables » de la nouvelle société postsoviétique ne relèvent pas d'un banal jeu voyeuriste. Elles prennent ici une dimension allégorique, qui renvoie à la « condition humaine » dans son ensemble. L'abréviation BOMJ était employée par la milice soviétique pour désigner les sans domicile fixe. En 1990, c'est précisément dans une telle situation que semble se trouver une génération qui voit s'écrouler tous ses repères. Mais l'œuvre de Mikhaïlov est bien plus qu'une simple satire sociale. Les clochards de Kharkov sont le reflet de la société contemporaine, de chaque homme qui, à certaines phases de sa vie, éprouve le sentiment d'être sans foyer, abandonné, « abandonné de Dieu » ou en proie « à la solitude existentielle » comme on le disait aux époques précédentes. L'horreur et la répulsion que les œuvres de Mikhaïlov provoquent chez le spectateur sont semblables au vertige né de la peur du déclassement quand elle est démultipliée par l'effort de réprimer sa volonté d'anéantissement.

LA GÉNÉRATION ORANGE

2004-2013



Vlada Ralko, de la série *Journal intime érotique chinois*, 2002, 29,7 x 21 cm

Galleries, projets médiatiques, instabilité politique

Au cours des années 2000, la vie artistique se centralise progressivement et les villes régionales ne jouent plus un rôle aussi important qu'auparavant. La situation socio-économique des régions est d'ailleurs souvent plus difficile à cette période qu'elle ne l'était au temps de l'Union soviétique. Cette situation provoque une migration massive vers la capitale. En art, réussir signifie alors avoir ses œuvres exposées dans les meilleures institutions de Kiev, qui elle, à l'inverse, cesse pratiquement de prêter attention au reste de l'Ukraine. Il en résulte des lacunes mémorielles importantes que les artistes et les commissaires d'exposition de la décennie suivante s'efforceront de combler. D'un autre côté, l'expansion de l'art contemporain dans la capitale aboutit, dans la seconde partie des années 2000, à un processus de diversification sensible. S'il était pertinent, pour les périodes antérieures, d'étudier l'art par région, il est plus judicieux pour comprendre les années 2000 de procéder autrement, par courant ou même par individualité.

En 2002, un festival, *Les héros de la culture*, se déroule simultanément dans plusieurs régions. Des artistes, des musiciens, des écrivains et des artistes issus de différentes villes de l'Ukraine y prennent part : Kiev, Odessa, Kharkov, Lvov, Ivano-Frankovsk, Oujgorod et Dnepropetrovsk. L'originalité de ce festival est qu'il marque sans doute la première tentative dans l'histoire de l'Ukraine indépendante de créer un échange culturel entre les différentes régions du pays. Il était organisé par la chaîne de télévision Inter, ce qui donna aux acteurs de la vie culturelle le sentiment – sans doute illusoire – qu'ils répondaient à une certaine demande sociale. L'un des initiateurs du festival, le galeriste Marat Guelman, était engagé en politique et intervenait comme consultant auprès de différents partis à Kiev. Au cours de la même année, dans la rue Kostelnaïa de Kiev, il ouvrit une filiale de sa galerie moscovite. Dirigée par Alexandr Roitbourd, elle sera les deux années suivantes au cœur de la scène artistique. Alors que le centre Soros s'essoufflera et que de nombreuses galeries kiévienne s'orienteront vers



Ilia Tchitchkan', *Amour atomique*, 2001

l'abstraction, la galerie de Guelman se distinguera à la fois par son radicalisme politique et par sa dimension mondiale.

L'exposition *Nouveau gouvernement* que l'artiste moscovite Gocha Ostretsov présenta à la galerie, fut comme le signe avant-coureur du cataclysme politique à venir. Cette science-fiction pleine d'esprit représentait cinq dirigeants politiques. Pour exercer leurs responsabilités, ils devaient dissimuler leur visage sous d'effrayants masques noirs. Cette dépersonnalisation complète du pouvoir était une caricature de la bureaucratie, telle qu'elle fonctionne dans tout gouvernement. L'ouverture de l'exposition mettait en scène une action de protestation symbolique de l'opposition contre le nouveau gouvernement. La manifestation défila sur la place de l'Indépendance (*Maidan Nezalejnosti*) en scandant des slogans : elle provoqua un désordre considérable. En 2003, cette performance avec sa

bouffonnerie de mots d'ordre quasi révolutionnaires et de pin-ups insensées, et ses appels au renversement d'un gouvernement déshumanisé, semblait n'être qu'un simple jeu. Un an plus tard, sur cette même place, se rassembleront d'authentiques manifestants, criant des slogans analogues et relevant d'une même esthétique à la fois tragique et farcesque : mais alors une révolution bien réelle sera à l'ordre du jour.

À cette époque, on se rendit compte qu'il n'y avait en Ukraine aucun musée d'art contemporain pour conserver la mémoire de ce qui avait été créé au cours de ces dernières années. À la fin de l'année 2002, sur les conseils de Guelman, le collectionneur d'art Viktor Pintchuk commença à s'intéresser à la question. Un vaste projet fut lancé, la direction fut déléguée à la galerie Marat Guelman et un groupe d'experts fut réuni sous l'autorité d'Alexandr Roïtbourd et d'Alexandr Soloviev. L'idée de rassembler une collection représentative de l'art contemporain ukrainien dans son ensemble ne semblait pas utopique : presque tous ses acteurs étaient encore en vie, et ni le marché ni l'insouciance des hommes n'avaient vidé les ateliers et les collections de leurs plus belles pièces ; les prix des œuvres d'art contemporaines étaient encore plus qu'abordables. Ainsi, en novembre 2003, une exposition – bilan du travail du groupe d'experts – s'ouvrit à la Maison des artistes : *Première collection* esquissait l'hypothétique fonds du futur musée d'art contemporain qui semblait à portée de main.

Au début et au milieu des années 2000, l'art contemporain était devenu, pour la nouvelle élite, un symbole de réussite sociale. Les galeries londoniennes avaient joué un rôle décisif dans cette promotion. Les stars de l'art « commercial », comme Damien Hirst, Jeff Koons, Takashi Mourakami, voyaient leurs œuvres se vendre avec une étonnante facilité. La surconsommation d'art était devenue un ticket d'entrée dans les clubs et les sociétés les plus fermés. Les hommes d'affaires du Proche-Orient, de l'Amérique latine, de la Chine achetaient fébrilement ces nouveaux jouets hors de prix. Les anciens « nouveaux Russes » jouaient ici les premiers rôles, grâce aux moyens gigantesques dont ils disposaient.

L'équipe de Viktor Pintchuk chercha un bâtiment à Kiev pour abriter le nouveau musée : l'arsenal, un gigantesque bâtiment de style classique qui avait abrité jusqu'à peu une entreprise militaire et dont l'accès était interdit au public, sembla convenir. En 2004, Alexandr Soloviev y organisa une exposition, *L'adieu aux armes*. Les salles gigantesques du bâtiment étaient encore celles d'une usine soviétique, mais convenaient parfaitement à l'art. Le projet de musée semblait une nouvelle fois tout près d'aboutir. Dans son texte de présentation, Alexandr Soloviev n'hésitait pas à parler du futur établissement, et Viktor Pintchuk lui-même, dans le préambule du catalogue, désignait l'arsenal comme le futur centre d'Art contemporain. Un mois et demi après l'ouverture de l'exposition, dans un contexte où les passions politiques étaient à leur comble, éclatait la Révolution orange. Viktor Pintchuk, gendre du président déchu (Leonid Koutchma), tomba en disgrâce, et le nouveau leader du pays, Viktor Iouchtchenko, bien connu

pour son profond attachement à la culture ukrainienne traditionnelle et à son folklore, déclara vouloir faire de l'arsenal un musée de l'Ermitage ukrainien. En 2005, Viktor Pintchuk finira malgré tout par fonder une institution ambitieuse qui portera son nom et dont les « stars » de l'art contemporain international seront le noyau dur.

À la veille de la Révolution orange, une certaine mélancolie régnait dans l'univers artistique, donnant le sentiment d'être arrivé au terme d'un cycle. Tous attendaient du sang neuf, mais les jeunes talents s'orientaient vers des activités bénéficiant d'une plus grande reconnaissance sociale. La génération de la fin des années 1980 avait le sentiment que l'histoire de l'art ukrainien « actuel » s'achevait avec elle. Nombre d'artiste travaillait déjà dans d'autres domaines, notamment celui de la publicité.

Le postmodernisme déchaîné et le schizo-baroque rampant

En 2001, se déroulent presque simultanément deux événements qui reflètent on ne peut mieux l'esprit et l'esthétique de leur temps. Au centre de Kiev, on restaure la place Maïdan Nezalejnosti. Au centre d'un ensemble architectural soviétique réalisé entre les années 1950 et 1970 surgit un monde hétéroclite d'un genre nouveau. Sous la plus grande place publique du pays, on réalise une gigantesque excavation destinée à abriter le centre commercial *Globus*, conçu par Sergueï Babouchkin', l'architecte en chef de Kiev. Pour compléter les façades et les coupoles de verre du *Globus*, sont érigés sur la place des monuments qui relèvent d'un prétendu « style national », mais qui ne s'accordent pas entre eux : les portes Liadski, couronnées par la figure de l'archange Michel ; un groupe de sculptures en l'honneur des fondateurs légendaires de Kiev ; le monument de l'Indépendance de l'Ukraine, réalisé par Anatoli Kouchtcha, une colonne de 62 mètres, coiffée d'une divinité du panthéon slave représentée par une jeune fille habillée en costume national et tenant une branche de viorne obier dans la main. Ce complexe de l'Ukraine nouvelle démontre parfaitement qu'elle est en fait l'héritière directe du réalisme socialiste tardif, qu'elle adapte aux besoins d'une industrie en plein essor : celle des monuments à caractère national et patriotique.

Les sculpteurs soviétiques, qui avaient durant toute leur carrière créé des Lénine standardisés, des trayeuses laitières et des kolkhoziennes, s'efforçaient du mieux qu'ils le pouvaient de s'adapter à la nouvelle idéologie : leurs œuvres se caractérisaient par un réalisme bon teint, une dimension narrative très marquée, une utilisation généreuse de motifs ethnographiques. Toutefois, l'usage du langage d'un art soviétique révolu ne parvenait pas à masquer l'absence de vision affichée du nouveau pouvoir ukrainien. Les jeunes filles en costume brodé



Nikolai Matsenko, *Maidan*, 2002-2003, 146 x 116 cm

et les anges nimbés n'étaient qu'un cache-misère avec lequel les fonctionnaires, à tous les échelons, essayaient, sans d'ailleurs se donner beaucoup de peine, de dissimuler leur principale activité : s'approprier les ressources de l'ancienne URSS. Il en résulta une double simulation : l'État faisait semblant de développer un certain nombre d'idéaux et de valeurs, et les artistes, en exploitant mollement des clichés éculés, faisaient mine de se mettre au service de ces mêmes idéaux.



Décor de Sergueï Iakoutovitch pour le film de Iouri Ilenko, *Une prière pour l'hetman Mazepa*, 2001

La reconstruction de Maïdan signe le début d'un désastre urbanistique à Kiev. Les quinze années à venir seront marquées par l'absence de cadre légal rigoureux et de planification rationnelle. Les constructions seront chaotiques, sans style déterminé, et les infrastructures de la ville seront exploitées de manière excessive et irresponsable. Dans le même temps, la création spontanée triomphera avec des façades d'immeubles défigurées par des fenêtres en plastique et des annexes bâties sauvagement en faisant un usage inconsidéré de placoplâtre.

2001 est aussi l'année du tournage du premier *blockbuster* de l'histoire de l'Ukraine indépendante. *Une prière pour l'hetman Mazepa*, biographie historique réalisée par une légende du cinéma poétique ukrainien, Iouri Ilenko, fut subventionnée par l'État à hauteur de 12 millions de hryvnia soit plus de 2 millions d'euros, une somme alors considérable. Le sujet du film tant attendu était destiné à réjouir le cœur des patriotes. L'hetman Mazepa est en effet l'une des grandes figures de l'histoire du pays et cet antihéros de l'historiographie russe traditionnelle devint, durant les années qui suivirent l'indépendance, un personnage culte et la pierre angulaire d'une nouvelle identité nationale. La première du film se déroula dans la salle du cinéma *Ukraine*, tout juste restaurée d'une manière très contemporaine et où chaque fauteuil semblait vouloir vous dire : « la voici enfin cette nouvelle patrie capitaliste si longtemps rêvée, avec ses salles de projection confortables, son pop corn, son cinéma vivifiant, presque hollywoodien ». Pourtant, à l'image de l'Ukraine du début des années 2000, ce

film était une sorte de parodie grotesque du capitalisme occidental et ne fut pas à la hauteur de l'espérance des spectateurs assis dans des fauteuils douillets.

Le film de Iouri Ilenko s'ouvrait sur une carte dessinée, où l'Europe avait l'apparence d'une femme. L'Ukraine se trouvait à l'endroit de son vagin, et à la place du clitoris se dressait le clocher de la lauré des Grottes de Kiev, monastère et lieu de résidence du primat de l'Église orthodoxe d'Ukraine. Sergueï Iakoutovitch, l'auteur de la carte et le décorateur du film, est un dessinateur célèbre, descendant d'une dynastie d'artistes. Pour le film, il avait conçu, dans la meilleure tradition réaliste, des dessins par la suite regroupés dans une série, *Mazepiana*. Représentant différentes scènes de l'histoire ukrainienne, ils mêlent la langue expressive et bien reconnaissable de l'art soviétique à un érotisme brutal et outrancier. Le film se poursuit avec des scènes dans le même esprit : un amour homosexuel que Mazepa et Pierre le Grand auraient partagé, l'épouse de Kotchoubéï qui se masturbe avec la tête coupée de son mari avec en fond la bataille de Poltava*. Les deux heures et demie du film sont toutes réalisées dans la même veine d'absurdité, de jeu approximatif et d'érotisme délirant.

Ce film, trop long, mal monté, mal sonorisé et réalisé à la seule fin d'épater, ne prétendait aucunement paraître réel ; son esthétique reposait sur l'artifice : aux décors réalistes étaient juxtaposés des dessins de pin-up théâtralisées. Peu auparavant, Arsen' Savadov avait employé un procédé similaire dans des séries photographiques où il avait introduit des décors fictifs : *Les anges* (1997-1998), *Underground 2000* (1999), *Le cimetière karaïte* (2001). D'ailleurs la « Femme-Europe » dessinée en ouverture du film n'était rien d'autre qu'un hommage aux peintures sur cartes bien connues de Iouri Solomko du début des années 1990. Iouri Ilenko tout comme Sergueï Iakoutovitch avaient plus d'une fois déclaré qu'ils n'aimaient pas « l'art contemporain ». Mais comme on leur avait donné le moyen de s'exprimer, ils avaient sans doute décidé de surpasser en radicalité les plus hardis des artistes. Aux frais de l'État et sous les applaudissements de ses fonctionnaires, cette charge burlesque reflétait la réalité d'une situation postsoviétique caractérisée par une désorientation totale et une passion pour la transgression. Symptôme de la persistance du baroque ukrainien, ce film témoigne du piège qu'il constitue : les tentatives de s'en défaire sont réalisées avec des moyens tout aussi baroques qui les réduisent à sa simple pérennisation.

La reconstruction de Maïdan et *Une prière pour l'hetman Mazepa*, apparemment si différents, ont en commun un même amour de la théâtralité. Ce que Maïdan s'efforce de réaliser sur le plan architectural, une restauration du « style national », apparaît dans le film comme une parodie non dissimulée : le rêve d'un passé héroïque et la volonté de le reconstituer, en se heurtant à une société privée de ses repères, mènent tous deux au règne de l'absurde et de l'irrationnel.

* Bataille décisive remportée en 1709 par le tsar russe Pierre le Grand sur le roi suédois Charles XII appuyé par les cosaques d'Ukraine du hetman Ivan' Mazepa. Ivan' Kotchoubéï, général cosaque ayant dénoncé les plans de la trahison de Mazepa, ce dernier l'avait fait décapiter.

L'éros politique. Le style orange

Révolution orange est le nom donné aux vagues de protestation de 2004, dont l'épicentre était la place de l'Indépendance. Bien que d'une ampleur jusqu'alors inégalée, il ne s'agissait pourtant pas des premières turbulences qui affectaient le pays depuis la chute de l'URSS : en 2001, l'Ukraine avait déjà mobilisé les foules contre le président de la République Leonid Koutchma, mobilisation qui avait dégénéré en affrontements avec la police. Le meurtre du journaliste ukrainien d'origine géorgienne, Georgui Gongadze, déclencha la Révolution orange : le corps décapité du co-fondateur du portail internet *La vérité ukrainienne* fut retrouvé dans la forêt de Tarachtchanski, proche de Kiev. Quelques semaines plus tard, des enregistrements sonores, dans lesquels on entendait le président de la République discuter avec son entourage des possibilités de faire taire le journaliste, furent découverts.

Cette affaire déclencha une enquête épique que le public suivit avec attention durant plusieurs années. Tous les ingrédients y étaient réunis : des oligarques proches du pouvoir, violents et corrompus, une police sans foi ni loi, des aventures sentimentales sulfureuses, des espions, des suicides étranges, des ententes secrètes pimentaient un récit qui entretenait le très mince espoir d'un journaliste encore vivant. On aurait dit une mise en scène postmoderne complètement délirante. La « tête de Gongadze » – qui ne fut jamais retrouvée – devint le symbole de la vacuité de la politique ukrainienne et la recherche des commanditaires et des exécutants du crime, l'une des principales revendications de la Révolution orange.

En 1990, sur la place Maïdan de Kiev, avait eu lieu la Révolution de granit : une grève de la faim mobilisant une foule d'étudiants en lutte contre le pouvoir communiste. À l'instar de ce qui se passa durant la Révolution orange, les protestataires avaient monté des tentes et l'événement s'était achevé par un concert du groupe Le coq mort et de Maritchka Bourmaka. Mais en 2004, cette fois-ci, plusieurs centaines de milliers de personnes occupèrent la place. La scène, où les discours politiques alternaient avec des concerts, n'était plus une périphérie de l'événement, mais son centre : la révolution s'appuyait avant tout sur les media et les réseaux sociaux. Elle remporta la victoire, principalement grâce au soutien que lui apporta la 5^e chaîne de télévision.

Le spectacle politique était l'attraction principale ; l'action politique, elle, se trouvait constamment interrompue par de longs intermèdes dominés par les shows et les débats télévisés. Ce ne sont ni les films, les chansons ou les livres, ni même des œuvres d'art, qui marquent la culture ukrainienne des années postsoviétiques, mais une succession de spectacles, à connotation politique, que le pays regardait avec un sentiment mêlé de plaisir, de lassitude et d'agressivité. En un sens, cette situation se prolonge encore aujourd'hui avec le remplacement



Paraska Koroliouk (*baba Paraska*) durant les événements de la Révolution orange de 2004

des journaux et des chaînes de télévision par les sites d'information en ligne, et les réseaux sociaux ne font qu'accentuer la dimension purement visuelle des événements.

Mais le principal poison était l'oligarchie : une part gigantesque des ressources du pays était tombée entre les mains de quelques petits groupes qui s'affrontaient sur le terrain économique et politique. La Révolution orange et la campagne électorale qui l'avait précédée ne furent en réalité, selon l'économiste et diplomate suédois Anders Aslund, qu'une lutte qui opposait les millionnaires aux milliardaires⁸⁴. Toutefois une classe moyenne naissante protestait : cette génération qui s'était formée après la chute de l'URSS n'était pas prête à accepter la mainmise sur un pays jeune et plein d'avenir par les « directeurs rouges », ceux qui avaient conservé des positions acquises durant l'époque soviétique en s'alliant avec des truands et des voleurs : Leoni Koutchma, le président de la République de 1994-2005 avait été de 1986 à 1992 le directeur de *loujmach*, une très grande entreprise de l'aérospatial.

La Révolution orange, comme son nom le sous-entend, avait une forte dominante esthétique. Cette couleur évoquant l'énergie devint le signe distinctif des contestataires et envahit le centre de la capitale. C'est pourquoi certains analystes définissent les événements de l'année 2004 comme une Révolution visuelle orange, et y voient « la destruction du système classique du pouvoir par les moyens technologiques postmodernes⁸⁵ ». Si un nombre sans précédent de personnes manifestaient leur fort mécontentement dans le centre de Kiev, l'événement avait toutefois un caractère absolument non violent. En fait,



Meeting sur la place de l'Indépendance (Maïdan Nezalejnosti) à Kiev avec les leaders de la Révolution orange Ioulia Timochenko et Viktor Iouchtchenko, 2004

toute cette révolution s'apparentait à une gigantesque performance de rue. Il s'agissait certes d'une protestation politique, mais elle avait aussi une dimension carnavalesque visant à renverser la hiérarchie officielle et à restaurer l'âge d'or mythique d'une égalité universelle.

Le labyrinthe de velours, une œuvre vidéo réalisée par Gleb Kattchouk et Olga Kachimbekova en 2004, témoigne de la très riche symbolique visuelle dont était entourée la vague de protestation orange. Durant la nuit précédant la destruction du village de tentes construit par les révolutionnaires, les artistes parcoururent l'espace situé entre la station de métro Krechtchatik et la place Maïdan. Ils filmèrent en un long plan-séquence les barricades hivernales et les manifestants, enrubannés d'orange, qui les avaient dressées. À l'aide de procédés numériques, les artistes incrustèrent des éléments encore plus étranges à ces prises de vue déjà très expressives : au milieu des protestataires avec leur pancarte aux slogans politiques radicaux écrits en orange, ils firent apparaître l'image de *la Joconde* ; sur les barricades, ils postèrent des poupées Barbie et Ken avec un large sourire aux lèvres ; ailleurs, une fusée cosmique décollait. À regarder cette vidéo, les événements semblaient suivre les lois du théâtre de l'absurde ou bien n'être qu'une interminable hallucination, aussi prégnante qu'insensée.



Alexandr Roïtbourd, de la série *Tango*, 2004, 150 x 200 cm

Les événements de la Révolution orange développaient parfois une vision du monde proche de la fable, divisé soudainement entre « les bons » et « les méchants » : le principal antihéros de Maïdan était le candidat pro-pouvoir et représentant le clan économique du Donets, Viktor Ianoukovitch, que l'ironie du sort destina à jouer ce rôle par deux fois ; le personnage « positif » des révolutionnaires était, quant à lui, incarné par le candidat à la présidence, Viktor Iouchtchenko, dont l'empoisonnement à la dioxine, qui lui laissera le visage grêlé et déformé, provoqua un choc dans l'opinion et conforta les forces d'opposition. Les occupants de Maïdan se prenaient également pour des personnages de conte : ils voulaient tous être meilleurs qu'ils ne l'étaient dans la vie ordinaire. La partenaire de Iouchtchenko, Ioulia Timochenko, devint une icône de la mode : sa tresse, qui renvoyait aux anciennes traditions ukrainiennes tout en faisant référence à la princesse Leia dans *La guerre des étoiles*, conquiert le cœur des citoyens.

Le couple que formaient Iouchtchenko et Timochenko ne se réduisait pas au simple projet politique que tous les deux portaient. Ils étaient comme un roi et une reine de conte de fées, des dirigeants bienveillants issus de l'inconscient collectif, qu'il fallait à tout prix sauver des forces du mal. À l'époque des fêtes du Nouvel An 2005, alors que la révolution avait déjà triomphé, le public exigea d'ailleurs qu'en lieu et place du père Noël et de sa compagne traditionnelle, la Fille des



Gleb Kattchouk, Olga Kachimbekova, *Le labyrinthe de velours*, 2004

neiges, la *Snegourotchka*, montent sur la scène Viktor Iouchtchenko et Ioulia Timochenko. Ils s'exécutèrent, bien évidemment. En voyant Ioulia Timochenko dans sa pelisse blanche bordée de fourrure sous la neige, la foule pleurait de joie : la fable semblait être enfin devenue réalité.

Les œuvres d'Alexandr Roïtbourd rendaient bien compte de l'euphorie qui régnait alors : l'artiste y traitait les événements d'une manière à la fois ironique et romantisée. Par exemple, son *Portrait à cheval de Viktor Iouchtchenko* (2005) est composé dans la plus pure tradition du tableau de parade et renvoie au célèbre tableau de Jacques Louis David, *Napoléon franchissant le Grand-Saint-Bernard* (1801) : monté sur un beau cheval blanc, le nouveau président ukrainien est représenté avec en fond le Grand Canyon américain. Ce décor fait allusion aux bruits qui couraient concernant le rôle que les États-Unis auraient pu jouer dans les événements de 2004. Dans les tableaux de la série *Tango* (2005-2006), le couple phare de la Révolution orange, Iouchtchenko et Timochenko, évolue au rythme enflammé de cette musique argentine dans un paysage de carte postale planté de derricks, une référence aux matières premières qui constituaient les principales ressources de la nouvelle oligarchie.

L'art de la réaction rapide. l'Espace Révolutionnaire Expérimental

Ce contexte accoucha d'une génération d'artistes tout à fait singulière et Maïdan fut son lieu de naissance: l'enthousiasme à la fois révolutionnaire et carnavalesque qui y régnait stimula les énergies créatrices. Les jeunes étudiants de l'Académie des beaux-arts, ses lauréats récents, ainsi que quelques autres individualités, prirent part aux protestations. C'est à cette époque qu'ils firent la connaissance de Eji Onoukh, directeur du centre d'Art contemporain situé près de l'Académie Mogilia de Kiev. La légende veut que tout commença lorsque Vladimir Kouznetsov, le seul artiste ayant exposé au centre d'art avant la révolution, s'y rendit pour chercher une échelle: il en avait besoin pour accrocher ses toiles en face des ministères et soutenir ainsi la ferveur révolutionnaire.

Lors de la crise, les espaces du centre d'art restèrent vides, parce que la situation politique du pays avait conduit à l'annulation de toutes les expositions qui y avaient été programmées. Or, les artistes avaient besoin d'un lieu de rencontre que la place où se déroulait la révolution, et où il faisait chaque jour plus froid, n'offrait plus. Il est important de remarquer que les révolutions en Ukraine se produisent toujours entre la fin de la saison agricole et les fêtes du Nouvel An, à l'époque du spleen automnal et des premières gelées; l'image que l'on retient de Maïdan est d'ailleurs souvent celle d'un grand rassemblement sous des chutes de neige abondantes. « Au cours de cette période révolutionnaire, le Centre servit d'atelier pour les jeunes artistes, de quartier général, de lieu de rencontre mais aussi de repos; en un mot, d'espace révolutionnaire expérimental⁸⁶ » se souvient Eji Onoukh.

C'est ainsi que, entre Maïdan et le centre d'Art contemporain, dans les conditions d'un quasi-état de guerre, un groupe de jeunes artistes se forma et prit très rapidement conscience de son unité, en quelques semaines seulement, voire en quelques jours: les protestations avaient débuté sur Maïdan le 22 novembre et dès le 18 décembre s'ouvrit une exposition au Centre. Le projet, intitulé *Espace Révolutionnaire Expérimental* (R.E.P., ses initiales en ukrainien), donna son nom au groupe d'artistes qui, au début, n'en était pas un, mais une plateforme ouverte de dialogue, dont les participants changeaient constamment. Cependant, un noyau d'une vingtaine de personnes donnait un semblant de stabilité à cet univers mouvant. La plupart d'entre eux étaient destinés à devenir des figures de premier plan de leur génération. Citons notamment Vladimir Kouznetsov, Lessia Khomenko, Nikita Kadan', Lada Nakonetchnaïa, Janna Kadyrova, Boris Kachapov. Artour Bezlozerov, Xenia Gnilitckaïa, Vladimir Chtcherbak, Alexandr Semenov, Sacha Makarskaïa, Viktor Kharkevitch, Alina Iakoubenko, Denis' Salivanov et Anatoli Belov et Mitia Bougaïtchouk. Nombre d'entre eux avaient pris part à des actions culturelles pro Maïdan avant l'exposition du centre d'Art



Préparation de l'exposition *Espace Révolutionnaire Expérimental* au centre d'Art contemporain près l'Académie Mogilia de Kiev, 2004

contemporain, notamment au *OUI des artistes à la Révolution orange* organisée à la Maison des artistes de Kiev. À cette époque, la capitale était en ébullition, et beaucoup d'artistes aux orientations politiques les plus diverses intervenaient sur la grande place pour prendre part aux protestations ou bien participaient à des actions artistiques pour marquer leur soutien.

L'exposition *Espace Révolutionnaire Expérimental* était de qualité inégale : elle comprenait de nombreuses œuvres naïves, des pièces presque enfantines, tout en révélant un potentiel artistique réel et une énergie créatrice débordante. Cette exposition, d'ailleurs, ouvrit à de jeunes artistes la voie de la maturité. Le groupe R.E.P. n'était pas une génération spontanée : certains de ses membres se connaissaient depuis l'enfance et avaient fait leurs études dans la même école d'art. À l'instar de la Nouvelle vague, la colonne vertébrale du groupe était composée d'artistes qui avaient reçu une formation scolaire classique et poursuivi leurs études au sein de l'Académie. Janna Kadyrova faisait figure d'exception, ce qui ne l'empêcha cependant pas de faire une carrière artistique des plus brillantes. Quelques futurs membres du groupe avaient participé, la

veille de la révolution, à une exposition du musée d'Art populaire Ivan' Gontchar où Janna Kadyrova avait exposé son *Tableau d'honneur des meilleurs travailleurs*, réalisé dans l'esprit de Cindy Sherman : dans ce tableau d'honneur – il en existait un dans tout collectif de travail soviétique –, l'artiste avait remplacé les visages des stakhanovistes par ses propres portraits, où elle paraissait toujours différente. Alexandr Semenov, quant à lui, avait présenté ses tableaux posés sur des matelas de coton soviétiques, un procédé qui deviendra sa marque de fabrique.

Après l'exposition R.E.P., Eji Onoukh proposa au groupe une résidence d'un an au centre d'Art contemporain, avec en contrepartie la réalisation d'un certain nombre de projets, une offre qui stimula les artistes. Mais le groupe naissant était confronté à un problème, le « fardeau de la peinture ». Le bagage académique, porté par la majorité des artistes, les contraignait à penser que la réalisation d'un projet consistait à livrer à une date fixée un certain nombre de tableaux. La recherche d'une voie qui leur permettrait de sortir de cette conception archaïque conduisit le groupe à changer radicalement de méthode. Ils organisèrent des réunions hebdomadaires au cours desquelles différents projets étaient discutés. Sous l'influence de Nikita Kadan', le futur chef de file intellectuel du groupe, le *Khoudojestveny journal* dirigé par Viktor Miziano (commissaire de la première édition de *Manifesta*, la biennale d'art européenne, qui a eu lieu en 1996 aux Pays-bas, à Rotterdam), devint leur principale source d'information sur les tendances internationales de l'art contemporain. L'intérêt pour les pratiques démocratiques de rue qui s'étaient développées au cours de la Révolution orange, ainsi que la prise en compte de l'héritage légué par l'actionnisme moscovite, donnèrent aussi une impulsion décisive à la formation d'un nouveau langage artistique.

Le R.E.P. commence alors à travailler comme un collectif dont l'objectif principal est la réalisation d'« actions-interventions » au sein de l'espace public. Si les projets de l'année 2005 sont encore animés par l'élan révolutionnaire avec toute sa dimension festive, une dimension critique s'esquisse déjà. Celle-ci sera le signe distinctif de toutes les productions ultérieures du groupe : l'enthousiasme romantique cédera la place au questionnement et au bilan des protestations. Les actions *Intervention* (2005) et *We will REP you* (2005) sont construites sur des scénarios similaires : des performeurs surgissent dans le tissu de la réalité qu'ils réduisent à un simple décor, pour jouer leur propre spectacle burlesque. *We will REP you* se déroule le 7 novembre, jour anniversaire de la révolution d'Octobre, sur fond de manifestation du parti communiste et de rassemblement nationaliste accompagné de prières. La méthode rappelle ici les performances bien connues d'Arsen' Savadov, en particulier *Rouge collectif-2*, bien que les productions de R.E.P. relèvent moins de la mise en scène esthétisante que d'une mise en avant de la dimension critique : les performeurs costumés sont le reflet d'une société où la mascarade politique est devenue un phénomène quotidien.

Le groupe R.E.P. Projets de la maturité

Les actions collectives ne sont pas une chose aisée à mettre en place. L'unité d'un groupe formé d'une vingtaine de personnes ne pouvait survivre longtemps et lorsque la résidence du centre d'Art contemporain prit fin, un noyau plus actif se distingua au sein du R.E.P., formé de Nikita Kadan', Lessia Khomenko, Vladimir Kouznetsov, Janna Kadyrova, Xenia Gnilitckaïa et Lada Nakonetchnaïa. Le groupe finit par se réduire à ces six artistes.

L'un des aspects les plus réussis de son activité fut sa capacité à se prendre en charge. Dans un contexte où, comme à l'époque soviétique, les institutions semblaient en léthargie, où les musées d'art contemporain faisaient pratiquement tous défaut, où les galeries proposant un art de salon exerçaient un quasi-monopole, la capacité de survivre sans commissaire d'exposition ni musée était décisive. Les artistes concevaient eux-mêmes leurs expositions, ils développèrent leur regard critique. À vrai dire, cette situation faisait écho à celle qui avait plus largement cours en Europe centrale et orientale. Ainsi, grâce à son système de fonctionnement autonome, R.E.P. gagna en visibilité sur la scène internationale et fut le premier groupe d'artistes ukrainiens de l'époque postsoviétique à être reconnu et bien accueilli par les institutions occidentales. C'est en Pologne que les expositions de R.E.P. eurent d'abord le plus de succès. Grâce à un réseau efficace, les œuvres du groupe dans son ensemble, mais aussi celles de chacun de ses membres, prolifèrent tout en évoluant.

Présenté sous différentes variantes dans des centres d'art et des galeries occidentales, *Patriotism*, commencé en 2006 et développé sur plusieurs années, est le projet qui connut le plus grand retentissement. Les artistes avaient élaboré un système de pictogrammes. Dans *L'archéologie du savoir*, Michel Foucault écrit que l'écriture, en tant que système de notation, conditionne la vision du monde et les processus de pensée, l'alphabet fixant les sons, les hiéroglyphes des idées et des concepts. Ce sont précisément de tels idéogrammes que produisait le groupe. Les artistes, en les ordonnant sur des panneaux monumentaux, développaient à l'attention du spectateur un récit à portée sociale sans avoir besoin de le traduire dans telle ou telle langue nationale. Le cadre général du projet était la recherche d'un langage universel et interrogeait la possibilité d'un patriotisme dépourvu de tout nationalisme et de tout paternalisme.

Les œuvres de maturité du groupe mêlent des éléments d'ironie postmoderniste, une réflexion sur la situation de la culture à l'époque postsoviétique, ainsi qu'un certain nombre de thématiques et de propositions pouvant être comprises par le public international. Progressivement, les œuvres et les pratiques de R.E.P. commencent à évoluer vers la manière de ceux que le critique d'art russe Valentin' Diakonov qualifia en 2010 de « nouveaux tristes⁸⁷ », ces



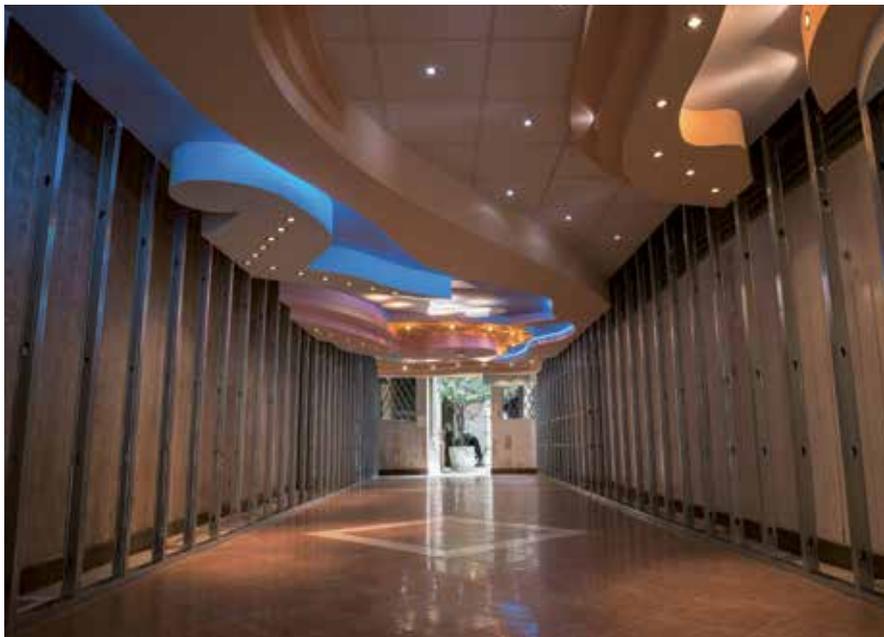
Janna Kadyrova, *Paquet de LM*, maquette du projet *Monuments aux détritrus*, 2006, 60 x 85 x 40 cm

jeunes artistes de la seconde moitié des années 2000 qui, tout en travaillant dans un espace postsoviétique, pratiquaient un art susceptible d'être reconnu par les institutions internationales. Ils étaient unis par un même intérêt pour les idées de gauche, pour l'activisme, ainsi que le refus de tout ce qui relevait de la « société du spectacle », refus qui trouvait ses racines dans les pratiques des conceptualistes occidentaux des années 1970. Si ce courant deviendra dominant dans l'art ukrainien des années 2010, cela tiendra à l'autorité du groupe et à ce qu'il aura réalisé au cours de la première décennie du troisième millénaire.



Groupe R.E.P., *La grande surprise*, détail de d'exposition, 2010

Les années 2000 constituent une étape paradoxale de l'histoire ukrainienne. La croissance économique se développe à un rythme effréné jusqu'à la crise financière déclenchée par la faillite de Lehman Brothers et le scandale des *Subprimes* en 2008. Durant cette période, qui nourrit de grands espoirs, des fortunes colossales s'amassent, reconnaissables à Kiev par le fourmillement de voitures de luxe. Ses « nouveaux riches » sont souvent originaires des régions orientales du pays, où les grandes entreprises industrielles soviétiques tombées dans des mains privées – souvent au prix du sang – ont fortement enrichi une élite locale criminelle. Ce nouveau capitalisme ukrainien alimente la croissance de la consommation. On construit de nouvelles maisons, des centres d'affaires, des centres commerciaux, des restaurants et des galeries. Les citoyens – du moins ceux de la capitale et des grandes villes – sortent progressivement de la misère postsoviétique et gagnent des salaires relativement décentes. Aussi, derrière tout ce clinquant et cette croissance kaléidoscopique, il est difficile de discerner les symptômes d'une crise chronique. En apparence, l'Ukraine en général et son art en particulier, semblent pleins de vitalité. Le groupe R.E.P. ayant dès ses origines adopté un point de vue critique, observe la réalité ukrainienne du point de vue d'un Occidental hypothétique. Grâce à ce dédoublement et à un regard chirurgical, déjà très controversé, il perçoit les prémises de la catastrophe à venir dans un contexte qui semble pouvoir pourtant garantir un développement économique stable.



Groupe R.E.P., Installation *Réfection à l'européenne. La voie de l'amélioration*, 2012

Le goût quasi pathologique de l'*Homo postsoviéticus* pour la décoration bon marché et les imitations pompeuses, et ses efforts pour transformer en ce sens les intérieurs hérités de l'espace soviétique, firent l'objet d'une recherche qui occupa les membres du groupe pendant plusieurs années et qu'ils nommèrent « Réfection à l'européenne » – un clin d'œil à la formule consacrée pour désigner les travaux de rénovation des appartements que l'on voulait rendre conformes aux standards occidentaux. *Réfection à l'européenne. La voie de l'amélioration*, présentée à la biennale de Venise en 2013, est une de leurs réalisations les plus pertinentes : dans le vestibule d'un vénérable Palazzo vénitien loué par l'oligarque Viktor Pintchouk, ils avaient monté un élément de design très à la mode dans tout l'espace postsoviétique, un faux-plafond ; celui-ci était réalisé dans les meilleures traditions d'une « réfection à l'européenne » de prix, avec d'épaisses couches de plâtre, peint avec de grotesques vagues de couleur et éclairé par des rampes de spot semblables à celles de bureaux. Cette œuvre pleine d'esprit tourne en dérision la volonté, très répandue alors, de se détourner du passé et de cacher la misère des bâtiments soviétiques en préfabriqué par une décoration « futuriste ». Alors même qu'il se trouve en Europe et dans un palais chargé d'histoire, l'homme postsoviétique reste fidèle à lui-même et se construit une zone où il peut jouir d'une contemporanéité fictive et d'un chic dérisoire.

Mais l'histoire joua un bien mauvais tour à cet « art critique ». Du milieu de cette décennie au début des années 2010, la concentration sans précédent



Vladimir Kouznetsov, *Koliivchtchina*, 2011

du capital entre les mains des oligarques est le premier obstacle au développement de l'Ukraine. Or, c'est à ce moment précis que le centre d'art de Viktor Pintchouk commence à s'intéresser aux jeunes artistes ukrainiens. Les membres du groupe R.E.P. et les autres artistes du spectre critique deviennent de fait les otages d'une situation où la seule institution fiable capable de soutenir d'une manière systématique des pratiques artistiques contemporaines est un établissement qui fonctionne grâce au capital oligarchique. Aussi, tout en maintenant avec constance une position de gauche et en centrant leurs pratiques sur la critique des institutions établies et des pratiques économiques, les membres de ce groupe resteront étroitement liés au PinchukArtCentre au cours de ces dix années. Mais à la fin des années 2010, sans doute à cause de contradictions internes qui minent le monde de l'art contemporain ukrainien, les artistes de ce cercle, davantage sollicités à l'étranger que dans leur propre pays, finiront par mettre un terme à cette alliance contre nature. À cet égard, il est très significatif de constater que l'exposition qui, en 2014, célébrera le dixième anniversaire du groupe R.E.P., se déroulera dans la galerie polonaise Labyrinthe et non pas en Ukraine.

Le redémarrage de l'école de Kharkov. SOSka

Octobre 2005 signe l'acte de naissance à Kharkov du groupe SOSka (« *soska* » : « tétine » en ukrainien). Son histoire est en beaucoup de points semblable à celle de R.E.P. : il rassemble des artistes de la nouvelle génération, solidaires à la fois dans leurs conceptions et dans leur méthode.

À l'instar du groupe Kiévien, SOSka, dans les premiers temps, doit beaucoup au langage protestataire issu de la Révolution orange. Viktor Miziano écrivait que les pratiques du groupe avaient pour but de faire prendre conscience du caractère performatif de la vie politique du monde postsoviétique⁸⁸. Ses futurs membres, avant même de se réunir, s'étaient distingués par leur position critique. En octobre 2004, à la veille des manifestations de masse à Maïdan, Mykola Ridny et Bela Logatcheva avaient organisé une action dans la galerie municipale d'art de Kharkov : ils avaient barbouillé de blanc les portraits des candidats qui prenaient part à l'élection présidentielle. La volonté permanente de tout reprendre à zéro – d'écrire « une page blanche » – était une caractéristique de la mentalité ukrainienne postsoviétique qui avait engendré une vague de protestations et de révolutions. À la différence de la plupart de leurs contemporains, qui choisissaient tel parti, les membres du groupe restaient toujours extérieurs au jeu politique. Leur fidélité à cette position d'être « contre tous » suscitait l'hostilité de l'establishment provincial et l'incompréhension de tous les camps en présence.

Les artistes du groupe n'ont aucune envie de s'engager auprès de tel ou tel parti. Mais leur intérêt pour les problématiques politiques et sociales renvoie de manière plus ou moins consciente à la génération précédente. Contrairement à R.E.P., qui entre immédiatement en opposition avec les pratiques de la Nouvelle vague, les artistes de Kharkov considèrent favorablement la tradition locale de l'art contemporain. Ils soulignent à l'envi l'existence d'une « école de Kharkov », depuis l'avant-garde du début du XX^e siècle et son célèbre non-conformiste Vagritcha Bakhychanian, qui est à l'origine de l'expression ironique « SOSréalisme », jusqu'à l'école de photographie dirigée par Boris Mikhaïlov, et en particulier au Groupe de réaction rapide, dont les performances du milieu des années 1990 influencent très clairement les premières œuvres de SOSka. L'un des mérites du groupe est sans doute d'avoir souligné l'existence d'une ligne directrice dans l'art contemporain de Kharkov et de s'être inscrit dans sa continuité.

Le groupe a pour stratégie de ne dépendre que de lui-même. En octobre 2005, Mykola Ridny, alors âgé d'une vingtaine d'années et fils d'un sculpteur célèbre de Kharkov qui a réalisé la plus grande partie des monuments officiels de la ville, se joint à Anna Kriventsova, Bela Logatcheva et Elena Poliachtchenko pour ouvrir, dans une petite maison abandonnée du centre-ville, la galerie-laboratoire SOSka. Elle est, dès l'origine, davantage une communauté ouverte



Groupe SOSka, *Troc*, 2007



Groupe SOSka, *Ils sont dans la rue*, 2006

et en évolution qu'un cercle d'artistes classique, généralement fermé. Une seule constante : Mykola Ridny reste le pivot du cercle. Au milieu de l'année 2006, la composition du groupe se fige : outre Mykola Rydny, Anna Kriventsova et un jeune artiste, Sergueï Popov, en sont membres.

SOSka débute son activité alors que le pays est plongé dans de graves turbulences politiques, situation qui se reflète dans ses premières productions. Considérons à cet égard la série de performances *Ils sont dans la rue* qui ont eu lieu à Kharkov et à Kiev : à la veille d'une énième consultation électorale, les artistes vont mendier dans la chaussée, déguisés avec des masques à l'effigie des principaux candidats, celles du président, du Premier ministre et du leader de l'opposition. Il s'ensuit une série de saynètes absurdes dans le métro – autant de métaphores de la réalité ukrainienne de l'époque : les politiques deviennent de simples marionnettes aux mains des oligarques, alors que le pays reste plongé dans la misère.

Une autre œuvre du groupe renvoie directement à l'école de photographie de Kharkov des années 1990, la vidéo de Mykola Ridny et de Bela Logatcheva, *Be happy*. Elle prolonge en quelque sorte *l'Histoire d'une maladie* de Boris Mikhaïlov. À la différence de la dégradation brutale des héros de la fameuse série photographique, l'héroïne de la vidéo, une SDF de la nouvelle décennie, manifeste par tous les moyens sa volonté de correspondre aux idéaux de la société capitaliste dans laquelle elle se trouve plongée. Elle se baigne dans une rivière, joue à faire des bulles de savon et fait mine de nager dans la félicité



Groupe SOSka, *Les rêveurs*, 2008

absolue et la joie de vivre. Il en résulte une allégorie de la société ukrainienne postsoviétique, où la population mime naïvement l'abondance et le luxe dans l'espoir que la simulation du bonheur dissimulera sa vulnérabilité bien réelle.

Le projet *Les rêveurs*, exposé dans le PinchukArtCentre en 2008, marque une étape importante dans la transformation du langage du groupe, qui aborde des problématiques d'un genre nouveau. Ses artistes s'intéressent aux subcultures des jeunes, aux mouvements gothiques ou encore à l'emocore, un courant issu de la musique punk. Les couples de jeunes qui traînent devant des immeubles tristes sont autant de portraits de rêveurs à la recherche de sentiments authentiques au sein de ces déserts anonymes que constituent les espaces urbains postsoviétiques.

Les artistes de la génération postrévolution orange ont en commun un certain nombre de traits : une approche provocatrice et conflictuelle de la réalité, une volonté de mettre au grand jour les contradictions qui affectent le système de production artistique postsoviétique, un parti-pris de donner de la société ukrainienne contemporaine ainsi que de son art une interprétation qui soit accessible aux commissaires d'expositions et aux publics occidentaux. Les pratiques critiques des artistes de cette génération reflètent la réalité de cette transition douloureuse au cours de laquelle l'Ukraine passe du statut de république privilégiée de l'Empire soviétique, mais aussi isolée et culturellement dominée, à celui d'un pays certes indépendant mais déchiré par des tensions internes.

L'épreuve du glamour et le style figuratif de l'époque postmedia

Après avoir franchi, dans les années 1990, une étape où ils se sont libérés du poids du tableau classique, des artistes de la Nouvelle vague, dès la fin de la décennie, reviennent progressivement à la peinture. Durant les années 2000, ce phénomène fait tache d'huile.

En 2002, Arsen' Savadov, après avoir abandonné ce médium pendant des années, peint, sur le fond d'un paysage de Crimée, un personnage songeur dont la tête est remplacée par un satellite artificiel. *Sputnik*, du nom du premier engin spatial satellisé le 4 octobre 1957, rencontre immédiatement un grand succès. Le nouveau style figuratif que développe au cours de la seconde moitié de la décennie 2000 est une tentative de synthèse entre le glamour, qui a envahi l'espace visuel postsoviétique, et les techniques picturales virtuoses acquises à l'Institut des beaux-arts de Kiev. À la fin des années 1980, les toiles de la Nouvelle vague s'inscrivaient dans une certaine continuité des tableaux classiques du réalisme socialiste. Au cours des années 2000, les artistes de cette génération cessent toute résistance à l'égard de leurs prédécesseurs. Après avoir longtemps expérimenté de nouveaux média, Savadov retourne à la tradition pour produire des compositions gigantesques aux couleurs vives et aux nombreux personnages. Il prend le parti de les surcharger pour les transformer en une sorte de collage de dessins de figures et de motifs inspirés de photographies des années 1990 bien connues du public.

Le glamour est un élément important de la culture des années 2000. La passion des anciens citoyens soviétiques pour le luxe vulgaire est le caprice dominant d'une époque où les fortunes se font rapidement, principalement par des manipulations frauduleuses d'argent public ou de biens industriels fraîchement privatisés. La décennie des règlements de comptes sanglants s'étant achevée, advient un temps relativement moins violent, celui de l'argent facile, du clinquant, d'un cynisme repu et joyeux, qui dissout toutes les valeurs. Parallèlement à l'enrichissement de l'élite, le marché de l'art se développe. Les nouveaux collectionneurs ignorent totalement la photographie et souhaitent une peinture commerciale et compréhensible, à l'image de la nouvelle vision du monde qui s'est imposée dans la société. Dans un tel contexte, la demande d'œuvres figuratives des postmodernistes avec leur ironie brutale explose. Viktor Pintchouk achète des tableaux de la Nouvelle vague et l'ensemble des collectionneurs suivent, ce qui a pour effet d'augmenter leur demande et d'accélérer le processus qui transforme les principaux artistes de cette génération en personnages médiatiques. Les artistes sont à la fois les bénéficiaires et les victimes de ce boom du marché. La nouvelle mode pour la peinture provoque le retour en art d'auteurs qui avaient disparu dans l'industrie publicitaire. Leur





Arsen' Savadov, *Spoutnik*, 2002, 150 x 210 cm



Vassili Tsagolov, *Le petit lapin*, de la série *Les X-file ukrainiens*, 2002, 200 x 300 cm

expérience dans le domaine de la réclame détermine certaines particularités de la nouvelle esthétique qu'ils proposent. À la fin de la décennie, les œuvres des artistes de la Nouvelle vague se vendent bien plus cher qu'à ses débuts, leur production s'accélère et elles sont largement commercialisées.

Le second facteur qui détermine la nature de l'art des années 2000 est sa dimension postmedia. La peinture, qui fait son retour après une dizaine d'années d'expérimentations dans le domaine de la photographie et de la vidéo, se transforme radicalement. À la différence de l'hyperréalisme qui était devenu si populaire au début du XX^e siècle, il ne s'agit plus de prendre pour idéal une reproduction fidèle de la réalité, ou bien d'établir une distance avec elle, une distance que permet le regard froid du photographe, mais de s'efforcer, par la technique picturale, de décrire un monde assujetti aux images issues des nouveaux media.

Les artistes adoptent une stratégie leur permettant de prendre leur distance avec le retour de la peinture et le développement progressif de son caractère commercial: l'humour. Dans la vision postmoderniste du monde, tout est rire et l'ironie domine. L'artiste fait « comme si » il peignait un tableau, « comme si » il considèrerait sérieusement la scène qu'il représente. La majorité des peintures de cette génération d'artistes revêt un caractère simulé qui les situe à mi-chemin entre la farce et la tragédie. Ilia Tchitchkan' est le maître de cette vacuité



Oleg Tistol, *Le cabinet des ministres*, de la série *Télévision + réalisme*, 2005, 160 x 180 cm

postmoderne. Son principal cycle pictural des années 2000, *Psycho-darwinisme*, est constitué de toiles de grand format, légères et ironiques, dont les héros sont des personnages bien reconnaissables issus de la culture de masse et affublés de visages simiesques : l'homme, qui a l'habitude de se concevoir comme une créature éternelle, n'est en fait qu'un simple animal, amusant et touchant dans ses prétentions.

Dans les derniers cycles, Alexandr Gnilitski abandonne le principe de distanciation ironique, si caractéristique de la nouvelle peinture ukrainienne : il réalise des trompe-l'œil qui agrandissent d'une manière étrange certains objets de la vie quotidienne. Dans l'art classique, le trompe-l'œil consiste à donner l'illusion d'un espace à trois dimensions sur une surface. Si Gnilitski fait usage sans modération des procédés illusionnistes, ceux-ci sont d'une autre nature, ils revêtent une valeur existentielle : un gigantesque verre à boire frappe le spectateur par son caractère monumental et l'oblige à se demander pourquoi l'artiste attribue une telle importance à ce qui semble n'être qu'un objet domestique, au point de



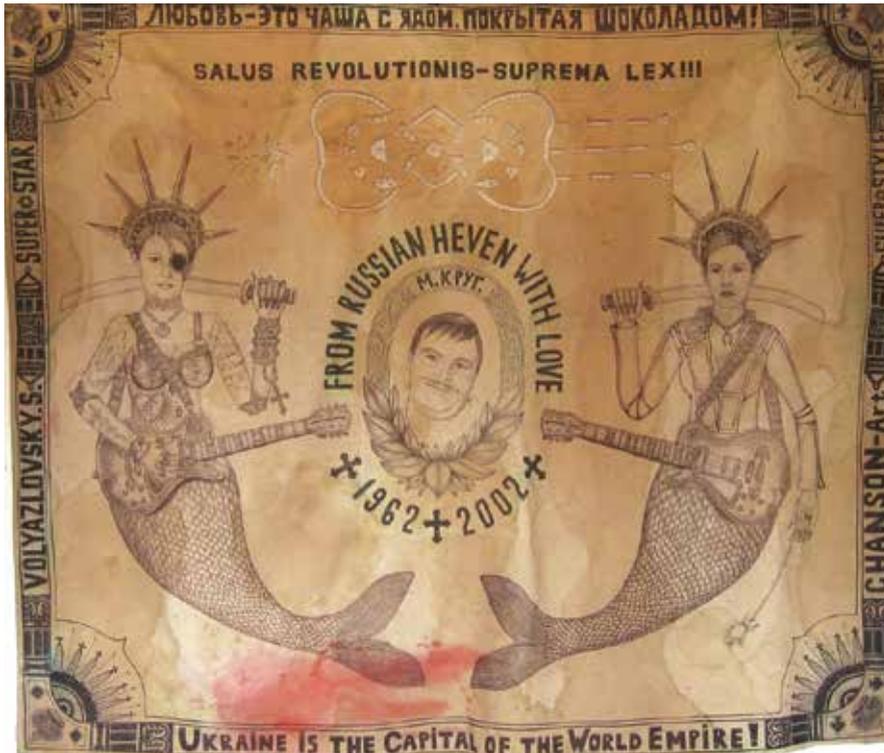
Alexei Sai, *Fleurs*, 2009, 132 x 300 cm

lui réserver tout l'espace de la représentation. « Ceci n'est pas un verre » semble dire Gnilitski... À la différence de Magritte, ses toiles semblent dépourvues de toute ambiguïté et, malgré tout, le spectateur a l'impression qu'on le trompe; pourtant, une force l'oblige à s'arrêter devant ces tableaux de très grand format pour se demander quand même ce qu'ils peuvent bien représenter.

Ayant pris conscience de la gravité de la maladie dont il souffrait, Alexandr Gnilitski travailla jusqu'à son dernier souffle: il consacra une série de toiles au triste quotidien hospitalier. À l'instar des trompe-l'œil des années antérieures, leurs principaux héros sont des objets du quotidien apparemment inanimés. Pourtant, le pinceau de l'artiste leur confère une expressivité tragique inoubliable: par leur silence éloquent, ces « choses en soi », à la fois vides et pleines d'une puissante tension intérieure, renvoient le spectateur aux questions fondamentales de l'existence.

La poésie de l'employé de bureau et l'art brut à la mode de Kherson. Excel et chanson argotique

Au milieu des années 2000, ce ne sont pas seulement des groupes qui occupent le devant de la scène, mais encore des artistes solitaires. Le dessinateur Alexei Sai est l'un d'entre eux. Ses premiers projets personnels furent représentés par la galerie Marat Guelman de Kiev. En 2003, au beau milieu de l'été, l'artiste y créa *Bonne année!* où des bonshommes de neige étaient placés dans des glaciers. Peu de temps après, il conçut une installation intitulée *Les amis plats*: il imprima des photographies de ses amis les plus proches et d'artistes contemporains sur des silhouettes de pin-up découpées dans du contreplaqué. Durant les années 2004-2005, la pratique artistique de Sai se révéla très singulière; et c'est son travail alimentaire dans le monde de la publicité, à l'instar d'autres artistes, qui



Stas Voliazlovski, *Chanson-art*, 2006, 100 x 120 cm

joua le rôle de facteur déclenchant. À la différence de ses célèbres confrères de la génération précédente, qui n'avaient travaillé que de manière fugace et à des postes prestigieux, le jeune Alexei Sai commença tout en bas de l'échelle puis resta durant de nombreuses années directeur artistique d'une agence. Cette expérience en entreprise marqua son parcours artistique.

Au milieu des années 2000, Sai élabore une méthode originale pour produire des œuvres à partir d'Excel, l'un des programmes informatiques les plus utilisés dans le monde de l'entreprise : chaque fragment d'œuvre apparaît comme le résultat d'un programme mathématique et comptable spécifique et devient le principe d'un projet à long terme, *Excel Art*. Des jardins luxuriants, des insectes exotiques, des paysages imaginaires pixelisés : il est difficile de croire que toutes ces images riches en couleurs ne sont que le résultat de la parfaite maîtrise de l'un des programmes de bureautique les plus rébarbatifs qui soient. Par la suite, l'artiste introduit dans ses installations des éléments du quotidien de l'entreprise. Le héros principal de Sai est le banal employé de bureau, dont les drames existentiels que l'on remarque à peine se déroulent entre la photocopieuse et le bureau.

Stas Voliazlovski, artiste talentueux natif de Kherson, fit un retour sur la scène artistique dans la seconde moitié des années 2000. Après avoir étudié dans une école spécialisée en art et suivi des cours pour devenir artiste décorateur, il avait continué, durant toute sa carrière, à élaborer sa propre version d'art brut. N'ayant

pas rejoint Kiev, il était resté à Kherson ; fidèle à son humour un peu grossier, il qualifiait son art de « *kher-art* » (*khernia* signifie « saloperie »). Ses œuvres, à la fois lyriques et brutes, traitent de la vie et des intérêts de simples habitants des villes de province à l'ère postsoviétique. Les héros du folklore urbain, à savoir les hommes politiques et les interprètes des rengaines populaires argotiques, entrent dans le panthéon de l'artiste pour créer un style particulier, la « chanson-art » selon sa terminologie.

Voliazlovski se trouve en réalité à la marge de l'art ; il est en particulier influencé par le dessin de prison. Ses œuvres de la série *Chanson-art* sont réalisées au stylo à bille sur des draps usés et imbibés de *tchifir* (ce thé concentré des prisons, infusé si longtemps qu'il a un effet narcotique), sur de petits coussins brodés, sur des taies d'oreiller. Des plaisanteries grossières mêlées d'un érotisme cru, de fragments de discours volés ou bien d'esquisses : tout se trouve rassemblé d'une manière presque obsessionnelle sur les tissus surchargés de détails, qui hésitent entre la grossièreté la plus extrême et une authentique tendresse. À côté des « chiffons » – c'est ainsi que l'artiste qualifie ses œuvres sur textile –, Voliazlovski pratique la photo et la vidéo, et réalise des projets musicaux. Peu importe le support utilisé, s'y exprime son goût pour la poésie provinciale de l'absurde.

Hipsters, réseaux sociaux et flux de photographies

Si nous jetons aujourd'hui un regard en arrière vers l'année 2007, nous voyons un monde dominé par une foi inébranlable dans la globalisation et dans le progrès financier censé aller de pair avec elle. La poésie du carnet de chèques devient alors la langue universelle de l'expression artistique. Sont à la mode le glamour sans concession, la surconsommation et l'idée de « la fin de l'histoire », y compris celle de l'histoire de l'art au sens classique du terme. Pourtant, un an à peine après le boom de 2007, survient une crise financière globale qui paralyse le marché de l'art et vient ruiner la confiance qu'avait la société dans les modèles existants. Pour la première fois, les habitants des pays industriels développés commencent à se demander si le système économique qui leur est familier ne relève pas de la simple bulle, si l'argent n'est pas qu'une simple réalité virtuelle, et si la surconsommation irréfléchie ne peut pas s'avérer néfaste. C'est après la crise économique mondiale que la génération des milléniaux monte sur le devant de la scène, la première génération ayant grandi dans un univers en grande partie connecté. Elle est composée de gens d'un type nouveau, aux valeurs proches de celles du capitalisme postfordiste, faisant fond sur l'économie créative, le travail en réseaux et les principes de la *sharing economy*.

Dans le domaine de la culture, le héros de cette génération est le hipster. Sa conduite repose sur les principes suivants : un minimum de dépenses de



Igor Goussev, *Petr, où est ton iPhone ?*, 2013, 90 x 120 cm

consommation, le souci de s'alimenter avec des produits d'origine naturelle, une « humilité provocante » doublée de narcissisme et un goût développé pour les gadgets de toute sorte. Évidemment, la sphère de l'art n'est pas épargnée par ce phénomène. Le hipster, quel que soit son domaine d'activité, se positionne comme un avatar de la « bohème artiste » – même si cet héritage en reste le plus souvent au niveau de la simple apparence. Quoi qu'il en soit, l'influence du phénomène hipster ne doit en aucun cas être sous-estimée : la culture de masse intègre en effet les images et les modes de créativité de cette classe privilégiée.

La seconde partie de la décennie 2000 voit l'univers de la photographie révolutionné. On doit ces bouleversements à un colossal saut technologique. Il n'y a pas si longtemps, la photographie était un loisir coûteux et la maîtrise de la prise de vue analogique exigeait du temps et des efforts ; avec la digitalisation, tout se simplifie à l'extrême. Au milieu des années 2000, les appareils photographiques numériques deviennent accessibles à tous, tout comme les techniques permettant de travailler les clichés, alors qu'internet offre la possibilité de les diffuser immédiatement. On assiste à la naissance du phénomène des réseaux sociaux, où la photographie joue un rôle décisif. C'est en 2007 qu'est



Groupe Synchronodogs, de la série *Micha Koptev*, 2011

mis en vente le premier modèle du produit qui fera sans doute l'objet de la plus forte demande économique de toute l'histoire, à savoir l'iPhone. Ses capacités multimedia et son interface révolutionnaire exerceront une influence tout aussi forte sur la culture visuelle que les innovations dans le domaine de la peinture à l'huile introduites par Van Eyck au début du XV^e siècle.

Le monde virtuel dans lequel évolue la génération égocentrique du selfie transforme radicalement le rapport à l'image. La mise en réseau bouleverse la sphère de l'art contemporain et en particulier le langage photographique. Avec l'avènement de la numérisation, la photographie devient omniprésente et perd pratiquement tout rapport à la matérialité. Les clichés existent principalement dans les réseaux et sont réalisés pour y prendre place. Ce n'est plus l'image unique, individuelle qui a de la valeur, mais celle qui est capable d'intégrer un certain flux d'information.

Le parcours individuel des photographes numériques reproduit spontanément celui de l'histoire générale de la photographie, mais à un rythme très accéléré. Lorsqu'ils reçoivent leur premier appareil photo, presque tous se lancent dans des expérimentations formelles à la mode de Rodtchenko, puis, certains évoluent vers le « surréalisme », etc. Dans le contexte ukrainien, la plupart des jeunes photographes en arrivent progressivement à un langage proche des œuvres désormais classiques de Boris Mikailov. L'intérêt pour une esthétique de la laideur, une sexualité soulignée, un regard neutre et apolitique, un goût prononcé pour le banal, tout cela rapproche étonnamment les œuvres de la nouvelle photographie ukrainienne de celles du maître de l'école de Kharkov.

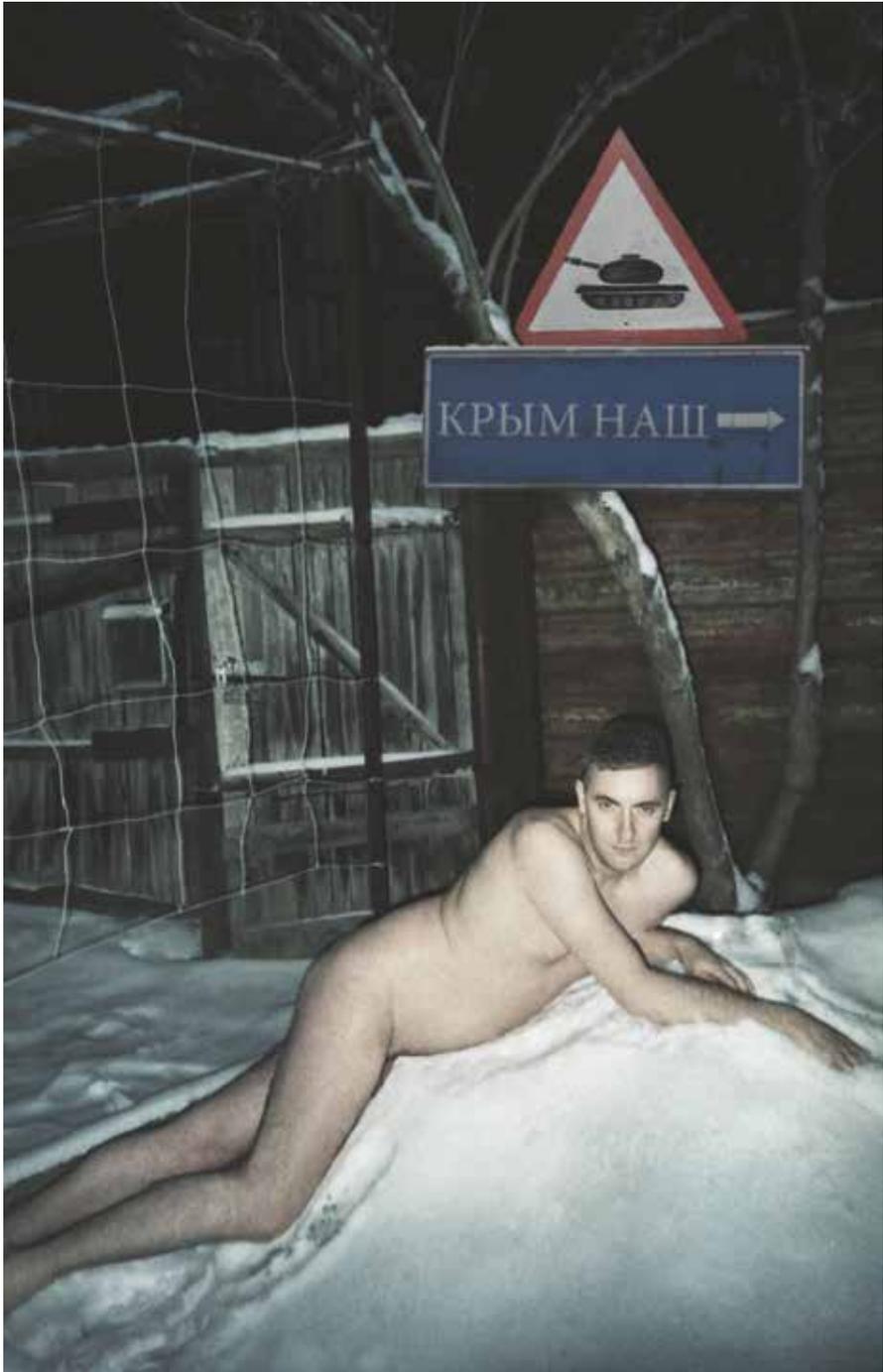


Groupe Gorsad, *Ange*, 2017

Certains photographes se réfèrent explicitement à lui; d'autres puisent leur inspiration dans la vague de photos mises en ligne sur les réseaux sociaux par les particuliers. L'art brut photographique de masse se révèle proche de l'optique de Mikhaïlov et d'autres artistes qui s'étaient intéressés au *trash* soviétique et postsoviétique. « Aller à la rencontre du peuple » selon la formule usitée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, nécessitait à l'époque des efforts particuliers et des techniques de communication spécifiques; aujourd'hui cela relève d'une simple pratique voyeuriste, rendue possible par quelques clics de souris. Le monde postsoviétique en transition qui suinte le désespoir, le baroque kitch des intérieurs misérables, les personnages les plus bizarres et leur langage sans filtre sont désormais accessibles sans intermédiaires et sans interprètes: on les trouve directement mis en ligne sur les réseaux sociaux par les intéressés eux-mêmes.

Étrangement, la nouvelle génération de photographes se caractérise par une prise de distance ironique qui les apparente aux peintres de la génération postmedia. À l'instar de ces derniers, qui faisaient « comme si » ils peignaient, les jeunes photographes font « comme si » ils se plongeaient dans le flux vide de sens du *trash* diffusé sur internet, comme s'ils s'en inspiraient. On a d'ailleurs souvent remarqué que le véritable hipster ne se reconnaît jamais comme tel, que le propre des représentants de cette subculture est de toujours vouloir apparaître comme quelqu'un d'autre.

Les jeunes photographes travaillent à la limite de l'art contemporain, de la mode et de l'esthétique anti-glamour, telle qu'elle est diffusée par des publications internationales goûtées des hipsters comme *Dazed and Confused*,





Sergueï Melnitchenko, *Schwartsenegger mon idôle*, 2012-2013

Vice, entre autres. En 2008, naît le groupe Synchronodogs. Le duo formé par Tatiana Chtchelgova et Roman' Novena, originaires d'Ukraine occidentale, prend part, en 2013, à l'exposition des nominés du prix pour jeunes artistes du PinchukArtCentre et entre progressivement sur la scène internationale. L'un de ses projets les plus significatifs est une série de photographies consacrée à Mikhaïl Koptev, figure de la scène *freak* du Kiev des années 2010. Dès 1993, Koptev avait organisé à Lougansk un théâtre de la mode érotique, *Orchidée*, mais il n'avait conquis la capitale que plus tard, lorsque ses photos vintage des défilés de mode des années 1990, respirant à la fois le *trash* et le luxe, avaient fait sensation sur internet. La série de cliché des Synchronodogs, réalisée au début des années 2010 à Lougansk, révèle l'existence de tout un monde tournant autour de l'érotisme et de l'homosexualité dans les coulisses d'une ville ouvrière provinciale de l'époque postsoviétique, ville qui sera très bientôt l'épicentre d'une crise politique majeure.

Un autre groupe similaire aux Synchronodogs, Gorsad, apparaît en 2011. Il cherche principalement à s'inscrire dans les réseaux internet. Visant un auditoire international, ses artistes s'efforcent de bâtir une carrière ne devant rien au tissu d'institutions et de galeries locales. Les membres du groupe, Maria Romaniouk, Viktor Vassiliev et Ioulia Romanouk, publient leurs photos dans ces mêmes

revues pour hipsters; ils mettent en scène des personnages flamboyants, qui relèvent d'une poésie de l'absurde, d'une esthétique jeune et *trash*, typique de l'univers postsoviétique. Ce regard apolitique, qui ne véhicule aucune valeur particulière, mais qui rappelle par son exotisme celui de la série internet *Wild, wild east*, jouit d'un succès international considérable.

En 2011, le photographe Iaroslav Solop' commence sa *Mythologie de plastique*, un projet qu'il développera durant plusieurs années. Il travaille sur l'esthétique internet « millénaire », sans toutefois se rapprocher de celle de la mode. Ce qui l'intéresse, c'est la photographie conceptuelle, et il s'efforce de traiter de la corporéité virtuelle, de l'identité fluctuante du genre et, plus généralement, des conditions d'existence au sein d'un monde de la postculture. La photographie conceptuelle a un autre représentant en la personne d'Alexeï Salmanov, qui travaille depuis la fin des années 2000 et obtient en 2009 le prix spécial du PinchukArtCentre.

Sacha Kourmaz est un artiste issu de la subculture graffiti qui réalise une synthèse très pertinente entre la nouvelle esthétique photographique et la méthodologie conceptuelle propre à l'art contemporain. Dans ses œuvres, Kourmaz fait fond sur son passé de *street* artiste. Ses meilleurs projets sont construits sur le principe de l'intervention de rue. Par exemple, sans en avoir reçu l'autorisation, il substitue ses œuvres aux publicités affichées dans les panneaux lumineux, colonisant ainsi cet espace pour en faire le médium de ses propres idées et projets artistiques. Cette recherche de plateformes alternatives, qui conduit l'artiste à sortir des frontières fixées par les médias traditionnels que sont internet, le livre ou la galerie d'art, est en phase avec l'esprit du temps.

Au début de la décennie 2010, se fait connaître Sergueï Melnitchenko, un jeune artiste issu de Nikolaev, une ville du sud de l'Ukraine. Sa série *Schwarzenegger mon idole* (2012) trace le portrait d'une jeunesse provinciale aux yeux de laquelle le super-héros Schwarzenegger symbolise l'espoir d'un futur meilleur et invite à œuvrer à la transformation de soi-même et de son corps.

Au cours des années 2010, à Kharkov, on redécouvre la photographie analogique. Le groupe Chilo (« Le perçoir »), qui rassemble Sergueï Lebedinski, Vladimir Krasnochtchek et Vadim Trikoz, développe ses projets en dialogue avec les œuvres de Boris Mikhaïlov et se positionne comme le continuateur de l'école de Kharkov. Dans leurs œuvres, les artistes utilisent des photographies en noir et blanc analogiques et reprennent le procédé le plus caractéristique de cette école, la colorisation de clichés. Deux membres du groupe, Sergueï Lebedinski et Vladimir Krasnochtchek, sont à l'origine de la fondation d'un musée de l'École de photographie de Kharkov. S'il est reconnu sur la scène internationale, Chilo est plus difficile à situer dans le contexte local. Ses œuvres reprennent assurément certains éléments du langage de l'école de Kharkov, mais c'est plutôt pour les interpréter dans une optique postmoderniste que pour s'inscrire dans leur continuité.





Artem Volokitin, *Matriochkas*, 2009, 255 x 190 cm



Alevtina Kakhidze, *Duchamp*, performance dans le cadre de la première biennale d'art contemporain de Kiev, Arsenal-2012

Les institutions et leur critique

À la fin des années 2000, on voit apparaître un nombre considérable d'institutions artistiques nouvelles. La mode de l'art contemporain, lancée par Viktor Pintchouk, stimule le marché et provoque la création de plusieurs galeries aux programmes ambitieux. Aussi étrange que cela puisse paraître, l'entreprise la plus prospère en ce domaine, celle du marchand d'art Igor Abramovitch, qui depuis plus de dix ans travaille avec la jeune peinture ukrainienne, n'ouvrira aucun espace. Parmi toutes celles qui sont créées, la galerie qui s'avérera la plus viable sera Bottega, qui, dès 2010, prendra le nom de Sherbenko art center.

L'espace précédemment occupé par le centre d'Art contemporain Soros, qui était devenu, depuis la fin des années 1990 un fonds indépendant, est investi en 2008 par le nouveau centre de la Culture visuelle. Cet établissement est fondé par Vassili Tcherepanin', un jeune enseignant du département de culturologie de l'Académie Mogilia de Kiev et par Alexeï Radinski, lauréat de ce même département. Jusqu'en 2012, cette institution fonctionnera dans le cadre de l'Académie. C'est grâce à l'un de ses professeurs les plus charismatiques, Alexandr Ivachin', que son département de culturologie était devenu dès la fin des années 1990 un foyer d'idées nouvelles. Au regard de la situation qui avait alors cours en Ukraine, c'est-à-dire en l'absence de tout enseignement solide en art contemporain, un domaine où le conceptuel est au moins tout aussi important que le visuel, les jeunes culturologues qui avaient suivi la formation dispensée par Ivachin' se trouvaient bien mieux préparés aux défis

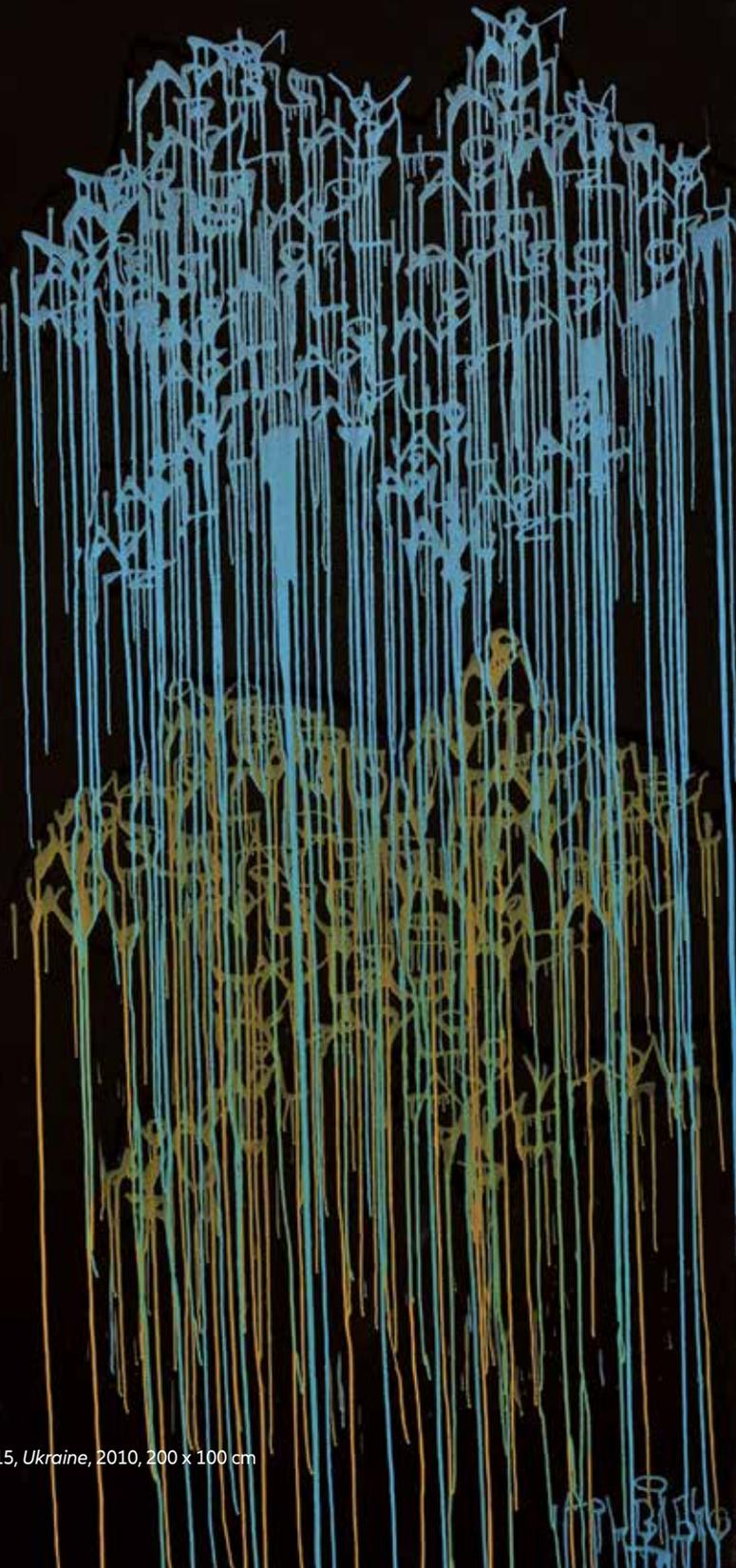


L'œuvre de Vladimir Kouznetsov, *Koliivchtchina. Le jugement dernier*, après avoir été recouverte de peinture, 2013

de l'art actuel que les élèves de la très conservatrice Académie des beaux-arts. Le nouveau centre de la Culture visuelle fédère presque immédiatement toute une communauté de jeunes intellectuels. Ceux-ci sont animés par des idées de gauche et promeuvent des pratiques artistiques conceptualistes. Au sein de ce groupe, se distinguent Oxana Brioukhovetskaïa, une artiste mais aussi commissaire d'exposition, et Lessia Koultschinskaïa, une culturologue. En 2009, le centre se rapproche de la revue polonaise *Krytyka Polityczna*, qui traite de sujets politiques et sociaux dans une optique de gauche, pour éditer au cours des années 2011-2014 cinq numéros de la revue en langue ukrainienne. Ce projet sera poursuivi sur internet.

L'arsenal, finalement devenu en 2007 le *Mystetskyi Arsenal*, c'est-à-dire un espace d'exposition dédié à l'art, commence à développer à partir de 2010 un ambitieux programme d'exposition. Sur une surface très étendue, il décline des événements grand public principalement dédiés à l'art actuel. En 2012, s'y déroule la première biennale d'art contemporain de Kiev, *Arsenal-2012*, initiée par son directeur, Natalia Zabolotnaïa. David Elliott, un artiste canadien, est le commissaire général d'un projet qui réunit près de cent artistes parmi les plus reconnus. La biennale marque les esprits, car il s'agit du premier événement artistique de portée internationale organisé dans une grande institution officielle et aux frais de l'État. Si les expositions de l'Arsenal ont obtenu les faveurs du public, elles ont aussi attiré les critiques des artistes-activistes, qui se défient de toute institutionnalisation de l'art. De manière générale, les relations entre les

Apl 315, Ukraine, 2010, 200 x 100 cm



artistes et les institutions ont souvent été conflictuelles, d'autant plus que, durant de nombreuses années, elles se sont déroulées en dehors de toute codification juridique. Cette situation aboutit, en 2013, au scandale le plus retentissant de la décennie.

Lors d'une énième célébration du baptême de la Russie kiévienne, l'Arsenal proposa une exposition intitulée *Le grand et le grandiose*. L'un des membres du groupe R.E.P., Vladimir Kouznetsov, sans s'être préalablement mis d'accord avec les commissaires, réalisa une grande peinture murale, *Koliivchtchina. Le jugement dernier* (« *Koliivchtchina* » désigne une très violente révolte des Cosaques et des paysans contre les nobles qui se déroula en Ukraine en 1768). L'artiste avait représenté la haute hiérarchie ecclésiastique et celle des organes régaliens de l'État cuisant dans un chaudron de l'enfer, adoptant le style de l'iconographie orthodoxe. Natalia Zabolotnaïa, en charge de l'exposition, déclara qu'elle refusait d'y intégrer cette œuvre et donna l'ordre de la recouvrir rapidement de peinture noire. Le même jour, lors d'un interview, elle qualifia son acte de « performance ». Cet événement porta un coup terrible à la réputation de l'institution ; il provoqua une vague de protestation suivie d'un boycott de plusieurs années, assorti de l'exigence que soit officiellement dénoncé l'acte de censure et de vandalisme qui avait été commis.

Le scandale autour de la peinture murale de Kouznetsov fut comme un avant-goût des troubles qui allaient toucher le pays dans les mois à venir, et qui ne se limiteraient pas seulement au monde de l'art, mais concerneraient la société dans son ensemble. Ici, comme dans les événements qui allaient suivre, tout découlait du mécontentement suscité par le gouvernement en place (on disait que le président de la République Viktor Ianoukovitch assisterait à l'ouverture de l'exposition *Le grand et le grandiose*). Les réseaux sociaux furent la caisse de résonance des événements en permettant la circulation de l'information et le débat critique à grande échelle.

**ENTRE GUERRE ET *RAVE PARTY*.
LA RÉVOLUTION**

DE 2013 ET APRÈS



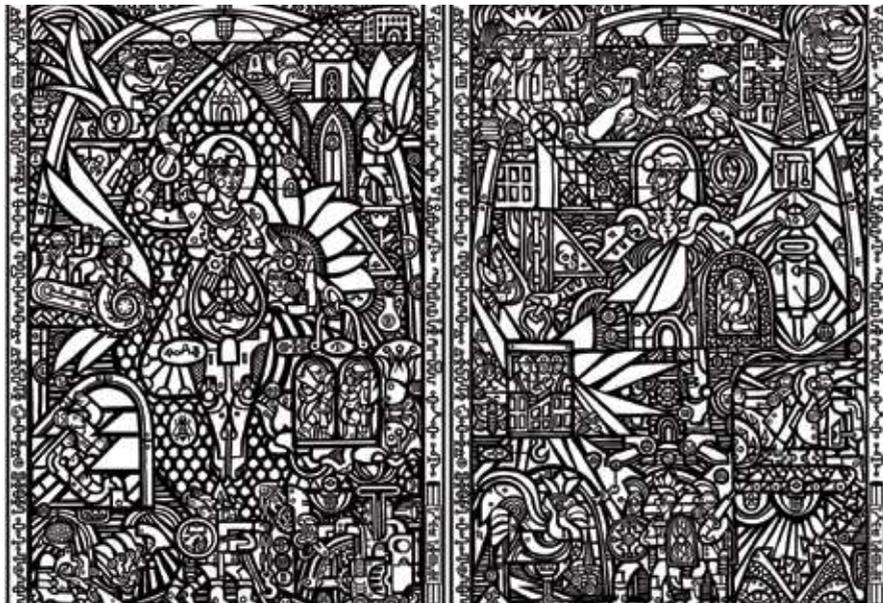
Vassili Tsagolov, Cocktail Molotov, de la série *Le spectre de la révolution*, 2013, 251 x 175 cm

En 2013 s'ouvre une période difficile pour l'Ukraine. À la révolution qui commence à la fin de l'année succèdent l'annexion de la Crimée et le déclenchement d'un conflit armé dans l'est du pays. Paradoxalement, ce contexte complexe fut aussi l'un des plus fertiles de l'histoire de l'art contemporain ukrainien. Ces événements provoquèrent la naissance de sentiments patriotiques chez de nombreux artistes, qui firent en outre parfois l'expérience directe d'une révolution et d'une guerre qui ne ressemblaient en rien au carnaval de 2004. Cependant, ce même élan patriotique conduisit également à une radicalisation des tendances conservatrices de la société et au renforcement du nationalisme. Un processus de « décommunisation » hâtif s'en suivit, une tentative d'effacer une partie de la mémoire historique du pays, comme ce fut le cas à plusieurs reprises au cours du XX^e siècle.

Le pressentiment qu'un cataclysme allait se produire dans la société ukrainienne se manifesta dans l'art bien avant que ne débutent les événements révolutionnaires à Kiev. Le projet de Nikita Kadan' réalisé en 2009-2010, *La chambre de procédure*, reflète très clairement le mécontentement et les tensions qui minaient le pays, en même temps que la menace de violences policières qui planait sur la population : sur des assiettes, l'artiste grave des scènes de torture. Dans la même lignée, mentionnons *La goutte d'eau perce la pierre* de Mykola Ridny, nominée pour le PinchukArtPrize en 2013, la série de toiles très pittoresques de Vassili Tsagolov, *Le spectre de la révolution* (2013), ainsi que l'exposition *Avant l'exécution* de Nikita Kadan', Nikolai Gorokh et Evgueni Beloroussets, que la galerie du Carassin organisa en octobre 2013, la veille même des événements de Maïdan. « Le spectre de la force et du droit se profile à l'horizon » écrivait Evgueni Beloroussets dans le texte de présentation de ce dernier projet. Nikita Kadan' avait quant à lui présenté une série d'aquarelles, *Coincidence sous contrôle*, qui traitaient de la violence consubstantielle au monde de la politique. Les œuvres de Nikita Chalenny, réalisées la veille de Maïdan ou durant les événements, saisissent, elles aussi, parfaitement l'esprit du temps. En septembre 2013, il avait conçu la série *Où est donc ton frère ?*, une succession d'esquisses évoquant la vie des « nouveaux Ukrainiens ». On y voyait notamment représentés les membres de l'unité de police Aigle royal, destinée à jouer très bientôt un rôle sinistre sur



En haut : Nikita Chalenny, de la série Où est donc ton frère ?, 2013, 150 x 200 cm
En bas : Miroslav Vaïda, installation pour l'exposition La Forêt, 2012



Roman' Minin', *Plan de fuite hors du Donbass*, 2011, 195 x 282 cm

la place devenue emblématique de Kiev. À la même date, Chalenny avait créé *Catapulte*, un modèle réduit de cette machine de guerre réalisée avec l'aide d'un ingénieur de l'usine de construction spatiale louJMACH. À peine quelques mois plus tard, des catapultes tout à fait réelles deviendront l'un des symboles de la résistance de Maïdan.

L'art sur les barricades

La protestation s'étendit d'abord sur les réseaux sociaux. Elle était très soutenue par les intellectuels et les artistes. Cependant, à ce stade, le mécontentement était exclusivement pacifique, et tout semblait indiquer que l'on se dirigeait vers une répétition du scénario de 2004, vers la révolution à l'européenne comme on l'appelait alors; qu'elle se cantonnerait à quelques événements musicaux provocateurs, à des rassemblements festifs dans l'esprit du mouvement de protestation sociale *Occupy* qui avait investi *Wall Street* en 2011; que les artistes se contenteraient de discuter de l'avenir de l'humanité autour d'une tasse de thé et de sandwiches. Alexandr Roïtbourd, extrêmement actif sur internet, fut l'un des premiers à se rendre sur Maïdan et participa à cette première vague de protestation qui mobilisa une foule joyeuse, pacifique et peu nombreuse.

Pourtant, les choses prirent une tout autre tournure. Dans la nuit du 30 novembre, le pouvoir en place dispersa violemment les étudiants. Le jour suivant



Maxim Bilousov, de la série *La garde de Maïdan*, 2013-2014

fut décisif : une foule immense d'intellectuels et d'artistes se rassembla sur la place Mikhaïl et bientôt sur Maïdan s'élevèrent des barricades. Dans le même temps s'était formée sur Facebook la communauté « Affiche-strike », où les artistes mettaient à la disposition de tous des posters à caractère protestataire. On y trouvait par exemple le portrait du président ukrainien affublé d'un nez de clown en mousse rouge ainsi que l'affiche *Je suis une goutte d'eau dans l'océan*, qui faisait référence à la « stratégie de l'océan Pacifique » adoptée au cours de la première révolution, celle d'un mouvement de contestation non violent.

La protestation sur Maïdan se caractérisa par sa dimension esthétique très marquée, qu'il s'agisse des barricades de glace ou bien du « sapin » érigé sur la place, une authentique création d'art populaire ; et le « village » retranché prenait des allures d'installation totale : une gigantesque mise en scène médiatique des avant-postes de la révolution. Cette esthétique renvoyait à l'anti-utopie futuriste de ce Nouveau Moyen Âge dont l'avènement avait été annoncé, dans les années 1980, par des culturologues avec à leur tête Umberto Eco.

Au cours des deux mois d'occupation de la place, la rue fut à l'origine de véritables créations d'art conceptuel. Les organisateurs des actions artistiques n'étaient pas des professionnels de l'art, mais ils avaient adopté leurs méthodes pour promouvoir leurs idéaux politiques. Par exemple, le 7 décembre, le musicien natif de Lvov, Markian' Matsek, joua du Chopin sur un piano installé sous les fenêtres de l'administration présidentielle. Cette image fut amplement diffusée sur les réseaux sociaux et devint le symbole du caractère pacifique du mouvement.



Action de protestation *Un piano pour l'Aigle royal*. Le 7 décembre 2013, Markian' Matsekh joue sous les fenêtres de l'administration du président ukrainien

Une autre action réalisée le 29 décembre dans le quartier des administrations eut une résonance particulière : *Le royaume des ténèbres encerclé* avait pour objectif de montrer aux représentants du pouvoir leur vrai visage et en quelque sorte de leur renvoyer l'énergie négative qu'ils diffusaient. Les participants à l'action s'étaient munis de miroirs qu'ils orientaient vers les rangs des policiers protégeant la cité administrative, devenue, après les violentes répressions, un véritable « royaume des ténèbres ».

Dès le début des protestations, un groupe de jeunes artistes fédérés autour de la galerie non officielle Bactérie s'était joint aux manifestants. Olexa Mann, Ivan' Semessiouk et Andreï Ermolenko étaient les plus actifs ; Ils avaient déjà fait parler d'eux la même année avec des œuvres traitant ironiquement des aspects les moins reluisants de la société ukrainienne, de l'existence des « racailles », des « pauvres types » qui peuplaient les banlieues des grandes villes. Des formules comme « la liberté ou la mort », ou plutôt, « la liberté ou allez tous vous faire foutre » selon la lecture qu'en faisait Semessiouk, et d'autres slogans du même ordre, habitaient déjà les œuvres de ces artistes bien avant d'être réactualisés par les protestataires de Maïdan. Les manifestants appréciaient beaucoup les mots d'ordre aussi brillants que faciles à mémoriser mis en ligne sur les réseaux sociaux par Semessiouk ou Mann. Maïdan consacra ces artistes qui, même dans les moments les plus violents, ne quittèrent pas les barricades. Ils installèrent, sur la partie passante de la rue Krechtchatik, une galerie d'art improvisée qui



Sergueï Lebedinski (Groupe Chilo), de la série *Euromaïdan*, 2014

servit aussi de centre d'information et que l'on baptisa la « barbacane des arts ». Construite à la va-vite, à l'aide de palettes et de planches de contreplaqué, elle resta longtemps le point de ralliement des jeunes créateurs qui s'étaient regroupés sur la place. Cette galerie improvisée exposa des œuvres d'Ivan' Semessiouk, d'Olexa Mann, d'Andrei Ermolenko, de Vitali Kravets, de Lena Doubrova et de bien d'autres artistes encore. Elle proposait des conférences et accueillit un festival littéraire. La « barbacane » disposait d'un poêle, détail important au regard du froid terrible qui sévissait. Les artistes, qui, dès avant la révolution étaient qualifiés à tort ou à raison d'artistes « de droite », se sentaient toutefois plus à l'aise sur Maïdan que ceux ouvertement « de gauche », au regard de certains slogans ultranationalistes lancés par les manifestants.

Ilia Issoufov, l'un des artistes de Kiev les plus connus, s'engagea pleinement à Maïdan. Il ne se contentait pas de prendre part aux meetings, il mettait aussi en ligne sur son site Facebook les tableaux qu'il consacrait à la situation politique. *En vous souhaitant une bonne année* eut beaucoup de succès : le Président de la République y était représenté armé d'un fusil de chasse et un sanglier abattu à ses pieds sur fond de détachement des forces spéciales.

Igor Goussev, un artiste d'Odessa, soutenait, lui, Maïdan à distance. Il réalisa une série de tableaux, *Les chevaliers de la révolution*, commencée au début de l'année 2014, sous l'influence de l'esthétique protestataire. Il écrivit et mit en ligne toute une série d'esquisses poétiques sur le thème de la révolution. Elles furent rassemblées dans un recueil, *Like-hokky*:



Alexandr Tchekmenev, de la série *La guerre au Donbass*, 2014

*Je suis comme collé à l'écran
Les feuilles de thé ont refroidi
Mon cœur est sur Maïdan*

*Tu m'appelas la nuit
Des bougies et quelques cocktails
Molotov se joignirent à nous*

Le caractère très médiatique de ces protestations les rend très singulières: jamais encore en Ukraine des événements politiques, et encore moins des manifestations de grogne sociale, n'avaient à ce point été esthétisés. Cette étrange attraction exercée par Maïdan généra des milliers de photographies et de vidéos, qui captèrent certains de ses aspects les plus sombres, certaines de ses revendications ultranationalistes les plus sordides. Paradoxalement, plus l'affrontement entre le pouvoir et l'opposition était violent, plus les clichés qui le documentaient avaient une valeur esthétique. Pour documenter les événements, les artistes de renom se retrouvaient en concurrence avec des photographes d'agence mais aussi avec de simples amateurs. Durant l'hiver, les clichés les plus réussis furent ceux de Sergueï Bratkov, Boris Mikhaïlov, Vladislav Krasnochtchek,



Détail de l'exposition *Codex de Mejigore* (commissaires: Alisa Lozhkina, Alexandr Roïtbourd), 2014

Sergueï Lebedenski, Alexandr Bourlaka, Sacha Kourmaz, Alexeï Salmanov ou encore Konstantin' Strelets et Alexandr Tchekmenev.

Vlada Ralko, une artiste kiévienne, traduit toute la dimension tragique de Maïdan et des événements qui suivirent: son *Journal des événements de Kiev* est une série de dessins, réalisés quotidiennement entre la fin 2013 et 2015, qui témoignent de la vivacité de ses émotions.

Au printemps et à l'été 2014, dans les salles du musée national des Beaux-arts d'Ukraine, qui avait toujours activement soutenu les protestataires, fut organisée l'exposition *Codex de Mejigorié*, sous le commissariat d'Alexandr Roïtbourd: des œuvres d'art et des objets de toute sorte provenant de Mejigore, la résidence très luxueuse de l'ex-président ukrainien qu'il avait abandonnée à la hâte, avaient été rassemblés à l'initiative d'un groupe de collaborateurs du musée. Tous ces artefacts de différents prix et de différentes valeurs, entassés pêle-mêle, visaient à introduire le spectateur au sein de l'univers absurde du kitch dans lequel évoluait la kleptocratie du pays. L'exposition fut l'une des plus visitées de toute l'histoire du musée.



Vlada Ralko, de la série *Journal des événements de Kiev*, 2013-2015, 29,7 x 21 cm



Tirée du film d'Alexeï Radinski (avec Tomach Rafa), *Les gens qui sont arrivés au pouvoir*, 2015

Après le traumatisme

Aux répressions sanglantes de Maïdan, qui firent plus de 80 morts et près de 600 blessés, succédèrent l'annexion de la Crimée et le déclenchement des opérations militaires dans le Donbass. Le choc que causèrent ces événements s'étendit au monde de l'art. Pour beaucoup d'artistes qui avaient pris une part active aux manifestations, l'après-Maïdan fut vécu comme une sorte de dégrisement, une épreuve émotionnelle peu favorable à la création. À d'autres, au contraire, il donna un nouvel élan. Alexeï Radinski, un artiste activiste proche du centre de la Culture visuelle et réalisateur de documentaires sur Maïdan, tourna ainsi en 2015, en collaboration avec Tomach Rafa, *Les gens qui sont arrivés au pouvoir*, un film sur les débuts du conflit à l'est du pays.

Nikita Kadan' et Mykola Ridny créent de nouvelles œuvres, en dehors du cadre des groupes R.E.P. et SOSka auxquels ils appartiennent. *Le détenu peut témoigner au procès* de Nikita Kadan', qui évoque la guerre au Donbass, est présenté au musée national des Beaux-arts d'Ukraine en 2015. Sur des étagères d'archivage sont disposés des objets issus des collections du musée et se rapportant au passé soviétique des régions où s'est déclenché le conflit. L'idéologie qui animait ces objets ayant disparu, ils ont perdu tout leur sens et produisent une étrange impression de mélancolie. Dans les escaliers du musée, Kadan' expose des obus tombés sur l'Ukraine orientale. Pour la biennale internationale d'Istanbul 2015, l'artiste crée *L'asile*. Les éléments de la partie supérieure de l'installation sont une allusion au musée d'Histoire locale du Donets, détruit par la guerre : des cerfs empailés, des barricades de pneus et des murs délabrés par



En haut : Nikita Chalenny, *Sibérie*, 2015-2016, 350 x 2 000 cm
En bas : Nikita Kadan', *L'asile*, 2015

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE



En haut : Mykola Ridny, Point aveugle, 2014
En bas : Roman' Mikhaïlov, Ombres, 2014



Roman' Mikhaïlov, de la série *La brûlure de la réalité*, 2015-2018, 600 x 450 cm



Maria Koulikovskaïa, performance *Happy Birthday!*, dans la galerie Saatchi de Londres, 2015

les déflagrations. À l'étage inférieur se trouve un abri anti-aérien avec des lits superposés à lattes de bois transformés en jardinières, une allusion aux irrédutibles de Maïdan qui, après la révolution, avaient fini par y planter des potagers.

À la biennale de Venise 2015, Mykola Ridny expose *Point aveugle*, une série de panneaux recouverts de peinture noire où ne subsiste qu'un œilleton : ils

soulignent le caractère limité et approximatif du regard que le spectateur peut porter sur la réalité. Le pavillon ukrainien y présente une autre œuvre consacrée au conflit du Donbass, l'installation vidéo *Un synonyme du mot attendre* du groupe Ouvert fondé en 2012 à Lvov : dans les maisons vides des soldats partis à la guerre, les artistes ont installé des caméras qui tournent en temps réel.

À cette époque apparaît une nouvelle génération de créateurs. Roman' Mikhaïlov, basé à Kharkov, en est l'un des représentants les plus intéressants. En 2014, il crée *Ombres* qui donne à voir des carcasses brûlées de navires – une référence implicite à l'annexion de la Crimée et à la flotte de la mer Noire, flotte qui fut pendant des décennies une pomme de discorde entre la Russie et l'Ukraine. L'installation fut exposée à IX ART KYIV Contemporary, un forum d'art contemporain organisé à l'Arsenal des arts, puis au Parlement ukrainien, à la date anniversaire de l'annexion de la péninsule. Sur Maïdan même, en 2013, Mikhaïlov avait réalisé *Le souffle de la liberté* : il avait mis des feuilles de papier dessin à fumer au-dessus des braséros improvisés du « village » de tente. À partir de cette série, il produit de grands formats en papier brûlé comme *Fragilité*, qui sera exposé sur la façade de l'église Saint-Germain-des-Prés à Paris en 2014, ou bien *La brûlure de la réalité* (2015). Daria Koltsova, une autre jeune artiste engagée de cette génération, réalise à l'époque des barricades une banderole portant le texte de la Constitution ukrainienne, où sont biffés au feutre noir tous les articles violés par le régime de Viktor Ianoukovitch.

Maria Koulikovskaïa travaille dans une direction analogue. Lors de *Manifesta 10* (2014), qui se tient à Saint-Pétersbourg, elle s'enveloppe dans un drapeau ukrainien sur les marches du musée de l'Ermitage. En 2016, son action *Radeau Crimée* consiste à descendre le Dniepr à partir de Kiev sans vivres, pour rappeler le sort de ceux restés sans domicile et sans patrie à la suite de l'annexion de la péninsule par la Russie. Avant Maïdan, l'artiste avait réalisé des moulages de son propre corps ; certains d'entre eux avaient été rassemblés au sein de l'exposition *Homo Bulla* et conservés dans l'unique institution d'art contemporain du Donets, Isolation. L'usine qui abritait le centre d'art créé en 2010 fut occupée dès 2014 par les forces séparatistes et des soldats fusillèrent ses sculptures. L'année suivante, Maria Koulikovskaïa marqua le souvenir de cet événement par la performance *Happy Birthday* à la galerie londonienne Saatchi : l'artiste dénudée détruisit au marteau des sculptures qu'elle avait réalisées.

En 2017, un événement aux frontières de l'art et de la politique fit beaucoup de bruit : le saccage, par des voyous d'extrême droite, de l'exposition de David Tchitchkana, *Les illusions perdues*. Il s'agissait sans doute de la première tentative artistique pertinente pour donner une interprétation distanciée et critique du phénomène Maïdan. L'artiste lui-même avait participé aux protestations des années 2013-2014, mais il estimait que la révolution n'avait pas atteint son but.

L'histoire de Kloubnika Andreevna ou Jdanovka d'Alevtina Kakhidze se réfère directement à la guerre. Cette œuvre embrasse trois années de conversations



téléphoniques et de rencontres entre l'artiste et sa mère, qui vit dans les territoires occupés du Donets. L'histoire commence en 2014, quand la ville natale d'Alevtina, Jdanovka, est le théâtre de combats entre la Garde nationale ukrainienne et les séparatistes de la République populaire du Donets (DNR) autoproclamée. À Jdanovka, le téléphone ne captant plus que dans le cimetière municipal, la mère de l'artiste doit, à chaque fois qu'elle veut rassurer sa fille, s'y rendre pour lui dire qu'elle est encore en vie. L'œuvre de Kakhidze comprend des dessins, des performances captées par vidéo, ainsi que du matériel de propagande de la DNR transmis à l'artiste par sa mère. L'histoire s'achève en 2018, quand la liaison téléphonique avec Jdanovka, où ne vivent plus que des retraités, est totalement interrompue. Le 16 janvier 2019, la principale héroïne du projet artistique, « Kloubnika Andreevna », la mère d'Alevtina Kakhidze, meurt d'un arrêt cardiaque à un poste de contrôle de la DNR, au retour d'une zone contrôlée par les forces ukrainiennes où elle était allée toucher sa pension.

Greater Ukraine. Les nomades qui gardent leur patrie dans leur smartphone

Jacques Lacan disait que le désir de se trouver en un lieu déterminé pouvait être tout aussi fort que l'attrance sexuelle. Cette remarque sonne particulièrement juste dans un monde où les frontières entre les États et les cultures tendent à s'effacer. L'homme d'aujourd'hui choisit de plus en plus souvent de vivre loin de sa patrie, ne restant en lien avec elle que par l'entremise des réseaux sociaux.



Alevtina Kakhidze, de la série *L'histoire de Kloubnika Andreevna ou Jdanovka*, 2014-2018, 29,7 x 42 cm

À l'inverse, grâce à ces mêmes réseaux, il est maintenant devenu possible, sans se déplacer physiquement, de se trouver en relation avec ceux qui sont très loin.

L'histoire ukrainienne est marquée par des vagues successives d'émigration de ses élites. Au début du XX^e siècle, les jeunes artistes partaient en Europe occidentale se familiariser avec les courants modernistes. Durant toute l'époque soviétique, les intellectuels et les créateurs furent attirés par Moscou. Après la chute de l'URSS, beaucoup émigrèrent en Occident ou en Israël. Au cours des années 2010, parce que les formalités administratives avaient été simplifiées, une nouvelle vague d'émigration affecta le pays, fuyant la récession économique et déçue par les suites de la révolution. De jeunes artistes, historiens d'art, commissaires d'exposition partent à la recherche d'idées nouvelles, d'une vie plus confortable, ou bien tout simplement parce que la mobilité est l'un des nouveaux fétiches du monde contemporain. L'une des raisons principales qui poussent les jeunes gens à partir est l'absence en Ukraine de toute formation de qualité dans le domaine de l'art contemporain et d'institutions qui leur ouvriraient des perspectives professionnelles.

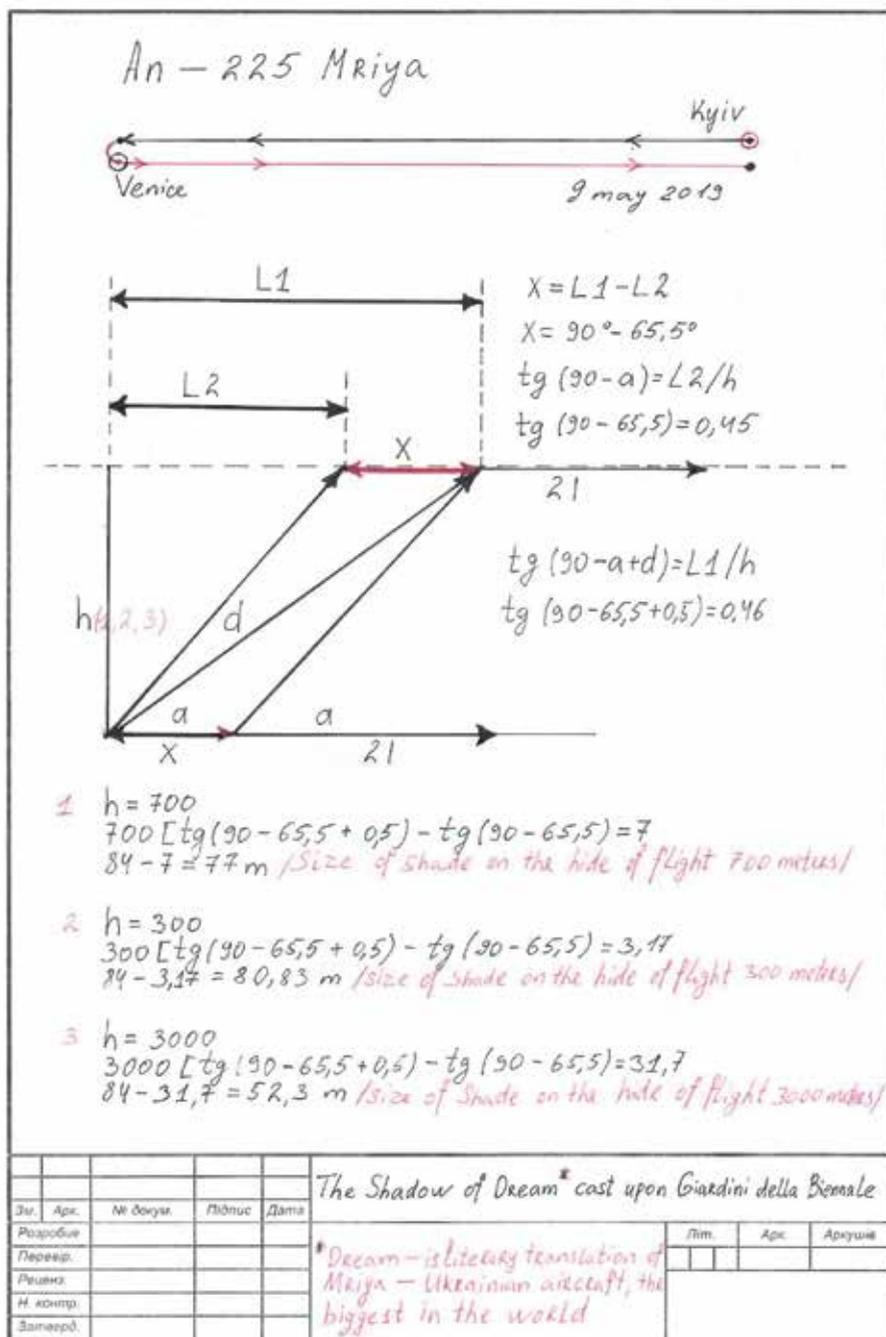
Certains reviennent après avoir achevé leurs études. D'autres maintiennent le lien avec leur patrie par le biais de l'écran de leur ordinateur ou de leur *smartphone*. Aujourd'hui, il existe des artistes qui ne sont actifs en Ukraine que virtuellement. Citons Mitia Tchirikov, de la génération du R.E.P. et qui a fait ses études en Allemagne, Zina Issoupova, lauréate de l'école Rodtchenko, qui travaille à Moscou, Nina Mourachkina qui vit entre l'Ukraine et l'Espagne. Des dizaines, voire des centaines de jeunes artistes s'installent dans la Pologne voisine comme Vassili Savtchenko et Alexandr Sovtousk. Deux membres du groupe Ouvert, vivent à l'étranger : Iouri Bileï en Pologne, Anton' Varga à New York.



Zina Issoupova, *Confrontation souterraine*, 2018

Citons encore le critique d'art et photographe Anatoli Oulianov, la photographe Natalia Macharova, la commissaire d'exposition Olena Tchervonyk : tous sont partis à la fin des années 2000, mais restent très actifs sur les réseaux sociaux. Certains sont devenus véritablement nomades, à l'image d'Assia Bazdyreva qui parcourt le monde de projet en projet.

Il existe différentes manières de considérer cette mondialisation. On ne peut évidemment pas ne pas établir un parallèle avec le XX^e siècle, lorsque l'Ukraine a perdu progressivement ses meilleurs artistes ; pourtant l'ouverture sur le monde enrichit incontestablement la sphère artistique locale. Paradoxalement aujourd'hui, et c'est un truisme, l'art n'a pratiquement plus aucune dimension nationale. Mais malgré tout, il demeure important pour les artistes de conserver un lien avec la communauté qu'ils forment, même si ce lien n'est plus physique.





Kinder Album, *Coyotes blancs aveugles*, 2018, 100 x 130 cm

La revanche des femmes

Au cours des dernières décennies, l'histoire de l'art ukrainien se met en phase avec celle de l'art mondial, et plus particulièrement en ce qui concerne l'une des tendances dominantes de la seconde moitié des années 2010, le rôle croissant joué par les femmes dans la culture et dans la société. L'art ukrainien avait connu toute une pléiade de femmes de talent. Pourtant, jusqu'à la fin des années 2010, dans le domaine de la réflexion théorique sur l'art comme dans celui de la gestion de l'art, les femmes restaient cantonnées à des postes subalternes. Même si dans la plupart des grands musées les femmes étaient fortement majoritaires, leurs directeurs appartenaient le plus souvent au « sexe fort ».

Au cours de la décennie 2010, les choses changent radicalement. Aujourd'hui, si l'on observe l'establishment artistique ukrainien, l'écrasante prépondérance des femmes saute aux yeux, et ce, quel que soit le domaine. Qu'il s'agisse de directeurs de grandes institutions, de commissaires d'exposition, de journalistes, de rédacteurs en chef de revues d'art, de critiques, de galeristes, de gestionnaires de fonds privés, le même constat s'impose : s'il y a dix ans, ces postes étaient occupés à 40 % par des femmes, ce chiffre atteint aujourd'hui 80-90 %. Certes, on entend dire parfois que les femmes ont conquis la direction d'un secteur



Alina Kleïtman, *Demande à ta maman*, 2018

faiblement concurrentiel, peu reconnu et qui manque toujours cruellement de moyens. Quoi qu'il en soit, l'art est désormais devenu un territoire féminin.

Il convient de se rappeler ici qu'en URSS, dès les années 1920, circulaient certaines idées qui ne gagnèrent la société occidentale qu'à la fin du XX^e siècle. En Union soviétique coexistait un mélange étrange de rhétorique féministe et de misogynie. À un mode de vie délibérément spartiate s'étaient ajoutées les conséquences de la guerre, où, en l'absence des hommes morts au combat, les femmes avaient occupé des emplois auparavant typiquement masculins : construire le métro de Kiev, travailler dans les kolkhozes jusqu'à épuisement. Souvent, elles avaient dû élever seules leurs enfants. Aussi, à la chute de l'URSS, ce qui inquiétait les femmes soviétiques était moins la question de l'égalité que la possibilité de reconquérir le droit à une certaine féminité. Dans les décennies 1990 et 2000, la liberté consistait pour elles en partie aussi à pouvoir redevenir une fragile « poupée ». Les premières générations de femmes postsoviétiques caressaient certainement le rêve d'un destin semblable à celui des héroïnes des *soap-operas* alors à la mode, de rencontrer un prince charmant sur lequel elles pourraient s'appuyer. C'est ce qui donna à l'Ukraine la réputation douteuse d'être le premier magasin de fiancées par petites annonces.

La volonté pour les femmes de se manifester fermement comme sujet n'apparut qu'au cours des années 2010. Cela ne signifie pas qu'il n'y eut pas auparavant de débats autour de la question féministe. Celle-ci fut abordée par l'art dès les années 1990, dans une série d'expositions qui évoquaient la question du rôle des femmes dans la société. Au début des années 2000, Alessia Ostrovskaïa-Lioutaïa proposa au centre d'Art contemporain de Kiev l'un



Xenia Gnilitskaïa, *Xenia de Kiev* (Appel au peuple d'une candidate à l'élection présidentielle), 2016

des premiers projets explicitement consacrés à la question féminine. Depuis la fin de la décennie, l'artiste Oxana Brioukhovetskaïa a développé une série d'expositions sur le même thème au sein du Centre de la culture visuelle. Citons enfin Tamara Zlobina, philosophe et rédacteur en chef de la revue *Le genre en détails*, fondée en 2016.

Concernant la pratique de l'art elle-même, on observe qu'au cours des trente dernières années le nombre de femmes artistes n'a fait qu'augmenter en Ukraine. Citons pour mémoire quelques noms : Valeria Troubina et Natalia Filonenko, représentantes de la Nouvelle vague ; Marina Skougareva, l'une des figures centrales de l'art des années 1990-2000 ; Vlada Ralko, Macha Choubina et Alevtina Kakhidze, apparues sur la scène artistique au début des années 2000 ; Janna Kadyrova, Lada Nakonetchnaïa et Xenia Gnilitskaïa, membres du groupe REP ; Bela Logatcheva et Anna Kriventsova, membres du groupe SOSka.

Poétique provinciale et nouveau *night-clubbing*

L'un des phénomènes les plus marquants de l'Ukraine postmaïdan est le regroupement informel d'un certain nombre d'artistes et d'intellectuels autour du night-club *underground* Efir. On peut interpréter leur hédonisme militant, leur intérêt pour la musique électronique, leur entrain festif, en un mot leur « escapisme », comme une réaction contre le poids excessif qu'avait pris la politique dans la vie du pays et les conflits violents qu'elle avait entraînés. Pourtant, paradoxalement,



Evguenia Moliar et Leonid Marouchtchak, membres du groupe DE NE DE à Kamenskoe, printemps 2019

certain habitués de ce club (Evguenia Moliar, Dana Brejneva, Alexandr Dolgi ou Alina Iakoubenko) seront au cœur d'un groupe d'artistes qui, durant plusieurs années, s'attachera à la situation régnant à l'est du pays et développera des projets dans les régions les plus durement touchées par la guerre.

La symbiose entre l'esprit du *rave*, soudainement apparu dans l'art ukrainien après les événements tragiques de l'année 2014, et une réflexion politique très approfondie est sans doute la caractéristique principale de la seconde moitié des années 2010. Elle est parfaitement illustrée par le collectif d'artistes autogéré né en 2015, DE NE DE (« ÇÀ ET LÀ » en ukrainien), initié par l'activiste et artiste Evguenia Moliar, qui étudie les mosaïques et l'art monumental soviétique en Ukraine. DE NE DE porte sur la question controversée de la « décommunisation », mot d'ordre du gouvernement postmaïdan et de son idéologue principal, l'historien conservateur Vladimir Viatrovitch. Le but de la « décommunisation » est la destruction complète des monuments de l'époque soviétique encore présents en Ukraine. Les artistes se proposent au contraire de réinterpréter l'héritage du modernisme soviétique et de s'opposer aux méthodes barbares d'une politique radicale d'effacement de la mémoire.

En 2014 fut créé le Centre d'information sur la crise ukrainienne, une organisation non gouvernementale qui réunit des experts en relations internationales et qui a pour but de communiquer sur les événements en cours dans le pays. Au plus fort de la crise politique et militaire, en partenariat avec Leonid Marouchtchak et Olga Gontchar, des activistes de ce centre, Evguenia Moliar développa un programme de conférences et d'expéditions d'artistes dans



Ci-dessus, ci-contre et page suivante : Sacha Kourmaz, Le paradis, 2017







Tirée du film de Iarema Malachtschouk et Roman' Khimeï, *Documenting Cxema*, 2018

des zones proches du front. Grâce à cette initiative, des artistes de la capitale purent aller régulièrement à la rencontre des petites villes de province de l'Ukraine orientale. Étonnamment, ces séjours suscitérent un élan créatif sans précédent. L'art ukrainien redécouvrit la province et s'intéressa à l'histoire locale; les artistes furent notamment frappés par la mélancolie poétique qui émanait des petites institutions culturelles et des musées de province souvent désertés. À partir de 2015, le groupe DE NE DE organisa une résidence d'artistes, « Au-dessus de Dieu », à Vinnitsa, la capitale de la Podolie, au sein des locaux du cinéma Russie laissé à l'abandon. La première exposition du groupe s'ouvrit en 2016 à Kiev, dans la « maison à la soucoupe », dont il a été question plus haut. En 2017, dans le musée d'Histoire locale de Lissitchansk, une petite ville de la région de Lougansk, DE NE DE conçut une exposition intitulée *Le musée de la ville de Svetlograd*.

En 2017, porté par cet intérêt nouveau pour les régions, Vova Vorotnev réalise une action qui le conduit à parcourir à pied, durant plus d'un mois, la distance qui sépare la ville minière de Tchervonograd, sa ville natale située dans la région de Lvov, de Lissitchansk, une autre cité minière se trouvant à l'est du pays, à proximité de la zone de conflit. Le but de ce parcours était de faire don d'un morceau de charbon des mines de Tchervonograd au musée d'Histoire locale de Lissitchansk. Ce geste simple, qui faisait référence à la position symétrique des deux « pôles » du pays, marquait symboliquement l'unité de ces deux territoires si différents de l'Ukraine. Le journal de voyage que l'artiste avait tenu sur les réseaux sociaux n'était pas l'aspect le moins intéressant de son projet.

Le développement de la scène *underground* à Kiev et les nombreuses *mini rave parties* qui se déroulaient en province donnèrent naissance à de nombreuses



Vova Vorotnev, *Liste*, 2018, vidéo

créations. Citons une initiative qui eut beaucoup d'écho: une série de projets artistiques organisés dans le temple de la musique électronique de la capitale ukrainienne, le club Closer. L'esthétique de ces œuvres se rapproche de celle des photos « hipster » de la fin des années 2000: les artistes insistent sur le côté *trash*, sur le *second-hand*; ils ne veulent en aucun cas donner à leurs personnages l'apparence d'être plus civilisés qu'ils ne le sont en effet; au contraire, ils mettent en avant leur dimension sauvage, orientale. À *l'image de l'homme* est un projet emblématique de cette époque: il réunit l'artiste Anatoli Belov et DJ Gocha Babanski. Dans ses films expérimentaux, comme *Le troupeau*, réalisé en 2016, ou encore la série *REGLAMENT*, filmée sur *smartphone* en 2017, Gocha Babanski documente avec précision la vie du Kiev de *l'underground*. Citons également *La fête de la vie*, réalisé en 2016 Anatoli Belov et Oxana Kazmina, un film semi-documentaire et semi-scénographié, qui montre des *ravers-vampires*.

Grâce aux soirées SKhEMA, la Kiev de la fin des années 2010 devient l'un des centres mondiaux de la musique électronique. Sacha Kourmaz, dans son projet *Le paradis* (2017), s'est attaché à l'étude des participants de ces événements festifs organisés à chaque fois dans un lieu différent. En 2018, les réalisateurs Iarema Malachtchouk et Roman' Khimeï, qui travaillent à la frontière du cinéma et de l'art contemporain, leur consacrent un court-métrage, *Documenting Cxema*.



Evgueni Nikiforov, *Monument aux soldats de la première armée de cavalerie*, près d'Olesko (région de Lvov), de la série *Des monuments de la république*, 2014-2018

En avant vers le passé. Le temps de la réflexion rétrospective

Le processus de « décommunisation » et les controverses qu'il entraîne sont le sujet central de l'art ukrainien d'aujourd'hui. La volonté de préserver les mosaïques de l'époque soviétique, que le pouvoir en place voulait détruire sous prétexte d'annihiler les symboles de l'époque totalitaire, fédéra les artistes. En 2017 fut édité le livre du photographe Evgueni Nikiforov, *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*, conclusion d'une étude approfondie de ces œuvres. Une autre série de photos du même auteur, *Des monuments de la république*, est consacrée au démontage et à la destruction de monuments de l'époque soviétique. Les problématiques périphériques, les pages oubliées de l'histoire, sont aujourd'hui au centre de l'attention des artistes et des activistes. Nikita Kadan' parle ici de « tournant historiographique⁸⁹ ». Lui-même aborde dans ses œuvres les principaux drames politiques qui ont touché l'Ukraine au XX^e siècle, en particulier les répressions staliniennes et les pogroms. *Rassemblons la tête de Lénine*, d'Evgueni Beloroussév, qui traite précisément des mécanismes de la mémoire et de leur complexité, fut élu projet de l'année 2015 au PinchukArtCentre.



Nikita Kadan', Vue de l'exposition *L'oubli répété* au centre d'art Galerie Ia, Kiev, 2016

Les dessins de David Tchichkan' abordent les mêmes questions. En 2017, dans l'ancienne ville de Kirovograd (ville de Kirov), qui, dans le cadre du processus de « décommunisation », venait de retrouver son ancien nom de Kropivnitski (« *kropiva* », l'ortie en ukrainien), Alexeï Saï réalisa une installation qui met en garde contre la tentation de répéter les erreurs du passé. Il disposa des râteaux sur le sol autour du socle d'un ancien monument dédié à Lénine que les habitants avaient de leur propre initiative transformé en mémorial pour les combattants du Donbass. Au terme de la décennie, le musée est devenu un centre d'intérêt important pour les artistes. Ainsi, à Odessa, Alexandr Roïtbourd dirige le musée des Beaux-arts. La communauté née autour des initiatives de DE NE DE se retrouve autour d'une collection de curiosités d'art soviétique créée dans le village de Kmitov, près de Kiev, à l'initiative du kolkhozien Iossif Boukhantchouk, qui avait commencé à rassembler ces objets à l'époque soviétique.

Un très grand nombre de projets artistiques réalisés aujourd'hui est orienté vers le passé. En 2016, Mykola Ridny tourne *Les chevaux gris*, un film consacré à son arrière-grand-père, un anarchiste qui avait combattu au début du XX^e siècle durant la guerre civile aux côtés de Nestor Makhno, le fondateur de l'Armée révolutionnaire insurrectionnelle ukrainienne. Alexeï Radinski, quand à lui, s'attache à l'étude approfondie d'un artiste des années 1960, Florian' lourev. En 2019, sort son film *Couleur de la façade: bleu*. Il y retrace la construction d'un nouveau centre commercial juxtant la « maison à la soucoupe », dont Florian' lourev fut

l'un des concepteurs dans les années 1970. L'abandon et la ruine dans lesquels se trouve le bâtiment moderniste soviétique, assiégé par toute la laideur chaotique des constructions récentes, est un symbole de l'état de la culture ukrainienne aujourd'hui. L'esthétique dégradée des créations urbaines contemporaines invite les artistes à mythifier les projets élaborés à l'époque soviétique, à les considérer comme une Atlantide engloutie. Alexeï Radinski ne définit-il pas le modernisme soviétique tardif comme « notre antiquité ». En effet, si le choix entre le mythe d'un empire moderniste mourant et l'existence sans issue d'un pays du tiers-monde leur était donné, de nombreux artistes seraient tentés par la première option. C'est en même temps la perte de la foi dans le progrès et l'absence de discussion au grand jour des nombreux drames qui ont secoué l'histoire ukrainienne du XX^e siècle, qui conduisent les artistes à se tourner vers le passé.

Plus le temps passe et plus les spectres d'une histoire douloureuse passée sous silence nous obsèdent. La lutte qui s'engage autour des politiques mémorielles en est l'illustration criante, en Ukraine comme ailleurs. L'homme contemporain, avec tous ses gadgets, ses *big data* et son intelligence artificielle reste très vulnérable face à ce qui touche à son histoire. Au début du XX^e siècle, l'idole des avant-gardistes était l'avenir. Le fétiche des artistes ukrainiens d'aujourd'hui est le passé. Et ce n'est qu'une fois, sans doute, ce passé exorcisé que nous pourrions enfin, l'esprit léger, nous tourner vers l'avenir.

En guise de conclusion

L'art de l'Ukraine est un territoire marqué par des ruptures profondes, le caractère éruptif des événements et la volonté constante de tout reprendre à zéro. Chaque nouvelle génération est habitée par la foi sincère de parvenir à la vétité, celle qui fera autorité à tout jamais. Seulement, la jeunesse d'hier est rejetée comme un débris dans les décombres de l'histoire, remplacée par une nouvelle jeunesse. « En vérité, la terre est comme un tour de potier. Le bandit est devenu riche, et le riche, devenu bandit⁹⁰ » écrivait l'auteur d'un papyrus vieux de près de 4 000 ans, alors que des troubles sérieux secouaient l'Égypte. Comme le cercle est rond, la révolution est circulaire. En Ukraine, au cours du siècle passé, le « tour de potier » a tourné plus d'une fois : cette destinée singulière a fragilisé la société de ce pays. Quelle que soit la dynamique actuelle de l'art ukrainien, qui a survécu à tous ces bouleversements, son engagement seul ne suffira sans doute pas à renouer les fils d'une histoire qui se brisent sans cesse et dont la solidité est pourtant une condition indispensable au développement du pays.



Alexei Sai, *Ne marche pas sur les râtesaux*, 2017



Notes

1. Léon Trotski, *Перманентная революция*, Berlin, *Гранит*, 1930. Pour Trotski, ce qui pouvait garantir la victoire du socialisme en URSS était l'exportation de la révolution à l'Ouest et le triomphe du communisme au niveau mondial qui devait s'ensuivre.
2. Valeri Lamakh, *Книги схем*, Kiev, 2011, p. 831-913.
3. Le modèle de l'ange blanc est Pauline, l'amour de jeunesse de Pavel Tytchina, la fille de l'écrivain et personnage public Ivan' Konoval (Voronkovski).
4. Le trident de Kritchevski est aujourd'hui le petit sceau de l'Ukraine indépendante.
5. Le terme de « modernisme » fut introduit en 1929 par le poète Louis Aragon – qui était aussi membre actif du parti communiste – dans un texte portant sur Arthur Rimbaud. Celui d'« avant-garde », compris comme l'ensemble des mouvements artistiques animés d'une idéologie de gauche radicale, ne rentra complètement en usage qu'après la Seconde Guerre mondiale.
6. Il est intéressant de constater que c'est dans des termes analogues que les critiques d'art décriront, à la fin des années 1980, l'irruption dans la vie artistique moscovite de la trans-avant-garde et des peintres de la Nouvelle vague. N. Goumilev est cité d'après Olga Rykova, « Рецензия на книгу Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. сост. В.Н.Терехина, А. П. Зименков, Moscou, Наследие, 1999 », revue *Русский журнал*, 1999.
7. La notion d'« avant-garde ukrainienne » a pour la première fois fait l'objet d'un traitement scientifique par l'historien d'art Andreï Nakov en 1973, lors de l'exposition *Tatlin's dream* qui s'est déroulée à Londres. Voir le catalogue de l'exposition : Andreï Nakov, *Tatlin's dream: Russian suprematist and constructivist art, 1910-1923*, Londres, Fischer Fine Art, 1973.
8. Voir l'article « Crossroads » de John Bowlt portant sur le modernisme ukrainien dans le catalogue *Ukrainian modernism, 1910-1930*, Chicago, New York, Kiev, 2006-2007.
9. Mikhaïl Semenko, *Держання. Поези*, Kiev, 1914.
10. Mikhaïl Semenko, *Вибрані твори*, édité par Anna Bela, Kiev, *Смолоскип*, 2010, p. 267.
11. « Nous nous maquillons parce que le visage nu est répugnant, parce que nous voulons témoigner de ce qui est invisible, nous transformons la vie, et portons aux sommets de l'existence l'âme augmentée de l'homme. » : Iliia Zdanevitch, Mikhaïl Larionov, *Pourquoi nous nous maquillons. Manifeste des futuristes «Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов»*, revue *Аргус*, 1913, n° 12.
12. Pavel Kovjoun, « Музагет. Постнарбутівська плеяда », in Pavel Kovjoun *Творча спадщина художника: матеріали, бібліографічний довідник*, édité par Ivan' Melnik, Roman' Iatsev, Lvov, 2010, p. 75-78.
13. Benedikt Livchits, *Полутораглазый стрелец*, Moscou, *Советский писатель*, 1989, p. 413.
14. C'est seulement à la fin de l'année 2010 que l'on retrouva en Israël une collection rassemblant un grand nombre d'œuvres des artistes de ce groupe. Elle avait quitté le pays sur le célèbre navire *Rouslan*, emportée par le mécène et collectionneur Iakov Pereman. Voir Tatiana Markina, Maria Khalizeva, « Коллекция Якова Перемана вернется в Киев », journal *Коммерсантъ Украина* du 27.04.2010, n° 73.
15. Eric Hobsbawm, « Эпоха крайностей. Короткий XX век 1914-1991 », Moscou, journal *Независимая газета*, 2004.
16. Voir Daria Dobrian', « Эти десять лет большого, глубокого счастья » : *Спогади Маргарити Мурашко*, Kiev, ArtHuss, 2016, p. 87.
17. Daria Dobrian', « Постаць Олександра Мурашка (на матеріалах спогадів вдови художника) », journal *Етнічна історія народів Європи*, 2016, n° 49, p. 75-76.
18. En 1922, l'Académie ukrainienne des beaux-arts fut réorganisée pour former l'Institut des arts plastiques, lequel fut réuni, en 1924, à l'Institut ukrainien d'architecture pour prendre le nom d'Institut des beaux-arts de Kiev. C'est ce nom que l'établissement conserva jusqu'à la chute de l'URSS. En 1992, il devint l'Académie des arts figuratifs et de l'architecture (aujourd'hui NAOМА).
19. Issakhar-Ber Rybak, Boris Aronson', « Шляхи єврейського живопису. Роздуми митця », revue *Ойфанг*, 1919.
20. Voir Maria Zalambani, *Искусство в производстве. Авангард и революция в советской России 20-х годов*, Moscou, ИМЛИ РАН, Наследие, 2003.

21. Valentin' Kataev, *Уже написан Вертер*, Moscou, Эксмо, 2013.
22. Evgueni Demenok, « Футуристы в Одессе », version online de la revue *ART UKRAINE* (artukraine.com.ua), 11.9.2013.
23. Du mot *nitchevo* (*rien*). NdT.
24. *Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія — проза — драма — есей*, édité par Iouri Lavrinenko, Kiev, Смолоскип, 2008.
25. Irina Troskot, Iarina Tsimbal, « Психологічний роман передував масовим жанрам », journal *Літакцент*, 3.10.2016.
26. Vladimir Gadzinski, *Заклик Червоного ренесансу*, Moscou, СІМ, 1926.
27. *Voir Vin ta я були українці. Малевич та Україна*, édité par Dmitri Gorbatchev, Kiev, СІМ студія, 2006, p. 21.
28. Ivan' Vrona, *Мистецтво революції й АРМУ*, Kiev, АРМУ, 1926. p. 6.
29. « Ce que ce groupe a en commun avec l'AKhTchOu, c'est la peinture de chevalet, qui, en outre, est conçue à l'attention d'un spectateur cultivé et pleinement préparé. Il s'agit avant tout de l'art d'une élite intellectuelle. Dans ses formes, il suit les courants bourgeois les plus contemporains et les écoles d'art russe et française », écrivait Ivan Vrona, qui, après la scission, était resté sur les positions de l'ARMOu. Cité d'après D. Ia. Severioukhin', O. L. Leikind, *Золотий век художественных объединений в России и СССР (1820-1932)*, Saint-Pétersbourg, 1992.
30. Renato Poggioli. *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, p. 20-26.
31. Susan Richards, *Contemporary Nonconformist Art from the Ukraine*, Samizdat, 1980, p. 1.
32. Alexandr Bogomazov, *Живопис та елементи. Упорядники*, édité par Sachko Popov, Kiev, Задумливий страус, 1996.
33. Vassili Sedliar, « Художник індустріальних ритмів », Kharkov, revue *L'avant-garde*, 1929, n° 3, p. 155.
34. Vassili Sedliar, « Майстер Василь Єрмілов », *ibid.*, p. 157.
35. Valerian' Polichtchouk, « Мистецький вінегрет », *ibid.*, p. 180.
36. Le critique littéraire Vladimir Koriak désignait ainsi Valerian' Polichtchouk dans son livre *Six et six*. Voir Iarina Tsimbal, « Злет і падіння 'Авангарду' », journal *Український тиждень*, 7.09.2016.
37. Une partie des textes du recueil était composée en translittération latine de la langue ukrainienne, dans un acte militant en faveur du passage à l'alphabet occidental. Voir *Semafor u majbutne. Aparat konstrukciji metamystetctva. Семафор у майбутнє*, 1922, p. 1.
38. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, Manchester University Press, University of Minnesota Press, 1984.
39. La poésie en dessins des pan-futuristes fait notamment écho aux « petits livres » du poète et théologien Simeon Polotski, lauréat de l'académie Mogila de Kiev, aux poèmes en dessins du recueil *Mleko* d'Ivan' Velitskovski (XVII^e siècle) et aux œuvres d'art appliqué des élèves de l'académie Mogila du début du XIX^e s. Voir Vitali Mitichenko, *Естетика українського рукописного шрифту*, Kiev, Грамота, 2007.
40. Iouri Charoval, *Україна ХХ століття: особи та події в контексті важкої історії*, Kiev, Генеза, 2001. p. 31.
41. En 1937, comme des milliers d'autres, il sera fusillé à Sandarmokh en Carélie.
42. Olexi Rogotchenko, *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*, Institut de l'art contemporain, Académie des beaux-arts de Kiev, Kiev, Фенікс, 2007, p. 125.
43. À cet égard, le journal d'Evgueni Katsman est révélateur. Il avait pris part, avec Alexandr Guerassimov et Issaak Brodski, futurs hérauts du réalisme socialiste, à une rencontre organisée en juillet 1933 par Kliment' Vorochilov à la datcha de Staline, qui avait rassemblé autour du chef de l'État des artistes proches du régime : « On aborde la question du formalisme. Avec un air à la fois rusé et cajoleur, Staline demande en quoi consiste le formalisme. Reprenant le catalogue et illustrant nos propos avec les exemples de Chevtchenko, de Chterenberg et d'autres, nous répondons :
– Voyez-vous, Iossif Vissarionovitch, ici, ce ne sont ni les idées ni les sentiments qui sont importants, mais certains procédés techniques particuliers, les taches de couleur, etc.
– Cela ne vaut rien, dit Staline, ce qu'il faut, c'est un homme vivant, une couleur, une eau vivante, tout

doit vivre. C'est de tels tableaux et d'un tel art dont nous avons besoin. Un portrait doit être ressemblant. S'il n'est pas ressemblant, cela veut dire qu'il est mauvais, et donc qu'il ne s'agit pas d'un portrait. »

44. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Moscou, Гаpaж / Ad Marginem, 2013.

45. Après la mort de Staline courait parmi les artistes une anecdote qui, comme c'est souvent le cas, révélait des traits caractéristiques de l'époque. Elle relatait l'histoire d'un réaliste socialiste docile, qui avait réalisé un portrait de groupe représentant Staline et ses plus proches collaborateurs sur fond de vagues se brisant au bord de la mer. Les purges successives avaient obligé l'artiste à soigneusement effacer l'un après l'autre les responsables tombés en disgrâce. Après que tous les anciens compagnons de Staline sont fusillés, ce dernier se retrouve seul personnage du tableau. L'artiste pousse alors un soupir de soulagement. Mais les choses n'en restent pas là : Staline meurt et on dénonce le culte de la personnalité. Au final, le tableau se trouve réduit au simple ressac. Cette anecdote fait écho à l'histoire authentique de la photographie de Iossif Staline à partir de laquelle Issaak Brodski dessina son portrait en 1928. Ce cliché de groupe, souvent utilisé dans les media, fut successivement retouché entre 1926 et 1937 pour effacer quatre proches compagnons de Staline, de telle sorte qu'il ne resta finalement que le secrétaire général. Effacer des personnages indésirables était à l'époque une pratique courante.

46. Elena Petrovskaja, « Соцреализм: высокое низкое искусство », revue *Художественный журнал*, juin 2002, n° 43-44.

47. Ekaterina Degot', *Как смотреть на послевоенное советское искусство без ненависти*, in *Theory and Practice*. 21 octobre 2016. Voir en ligne : theoryandpractice.ru

48. Alexandr Gangnous', « На руинах позитивной эстетики », revue *Новый мир*, 1988, n° 9, p. 148.

49. Mikhail Lifchits, « Allocution à l'occasion de la conférence marquant le 100^e anniversaire de la naissance de V. A. Lounatcharski à l'Académie des beaux-arts de l'URSS, le 26 novembre 1975 », in *Собрание Сочинений*, t. III, Moscou, Изобразительное искусство, 1988, p. 213-228.

50. Viktor Chklovski, « О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко », 1932, in Ilia Koukoulin', *Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*, Moscou, Новое литературное обозрение, 2015.

51. Boris Lobanovski, « Український живопис в лабетах перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х », in *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія, колекція, експеримент*, Kiev, LK Maker, 1998, p. 30.

52. En 1933, le plenum du comité pan-ukrainien du soviet des travailleurs de l'art déclara les instruments traditionnels que sont la kobza et la bandoura « ennemis de classe », ce qui conduisit à la disparition quasi complète des bardes errants et chantants, qui échappaient au contrôle et à l'idéologie soviétique et qui jouaient, dans la société traditionnelle, le rôle de média et de mémoire collective.

53. Un certain nombre de chercheurs considère qu'en Ukraine la Seconde Guerre mondiale, commencée en 1939, ne s'est achevée qu'au milieu des années 1950. Durant cette période, son territoire a vu se dérouler trois conflits : la guerre germano-polonaise (1939-1945), la guerre germano-soviétique (1941-1945), la guerre germano-ukrainienne (1941-1944), la guerre de l'Ukraine contre la Pologne (1942-1947) et la guerre de l'URSS contre l'Ukraine (1939-1954). Voir Volodimir Viatrovitch, « Друга світова. Війна пам'ятей », journal *Збруч*, 9.05.2016.

54. Groupe ethnique des montagnes de l'Ukraine occidentale. NdT.

55. *Ukrainian underground art. Album of the woodcuts made in Ukraine in 1947-1950 by artist of the Ukrainian underground Nil Khasevych - « Bey-Zot » and his disciples*, Philadelphie, Prolog, 1952.

56. C'est sur lui qu'en 1998, dans le cadre de l'exposition *Le syndrome de Kandinski* réalisée au musée des Beaux-arts d'Odessa, Alexandr Roïtbourd projettera son œuvre post-moderne, *Intrusion psychédélique du cuirassé Potemkine dans l'hallucination tautologique de Sergueï Eisenstein*.

57. Boris Lobanovski, *op. cit.*, p. 56.

58. Dmitri Gorbatchev, *Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду*, Kiev, Смолоскип, 2008.

59. Anna Maria Potocka, МОСАК FORUM, *Wydawnictwo Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie*, n° 2/2015 [11].

60. Le terme de néo-avant-garde désigne généralement certains courants artistiques des années 1950-1970 en Europe occidentale et aux États-Unis. On a pu l'étendre à l'espace soviétique.
61. Valentin' Silvestov, « О Валерии Ламахе », revue *Новый Круг*, 1991, n° 1, p. 118.
62. Voir *Искусство украинских шестидесятников*, édité par Elisaveta Guerman et Olga Balachova, Kiev, Основы, 2017, p. 42-53.
63. Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. II : *L'usage des plaisirs*, t. III : *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
64. Voir Levon' Grigorian, *Paradjanov*, Moscou, Молодая гвардия, 2011, p. 310.
65. Voir la revue *Творчество*, 1982, p. 10.
66. Alina Sandouliak, « Харьковская школа фотографии. Борис Михайлов », version online de la revue *ART UKRAINE* (artukraine.com.ua), 26.11.2015.
67. Tatiana Pavlova, « Харьковская школа фотографии. Юрий Рупин », version online de la revue *ART UKRAINE* (artukraine.com.ua), 10.11.2015.
68. En russe, le pouvoir se dit *vlast'*. NdT
69. Tatiana Pavlova, *op. cit.*
70. Igor Tchatskin', interview pour *L'art à Odessa dans les années 1980*, projet de Vadim Besprozvanni et de Elena Godina (kiev.guelman.ru/odessa).
71. Maxime Gorki, *С кем вы, мастера культуры? Ответ американским корреспондентам*, Moscou, Партиздат, 1932. Dans cet essai, Gorki appelle les intellectuels et artistes américains qui éprouvent de la sympathie pour les idées communistes à prendre définitivement position en faveur de l'URSS dans son combat contre les idéaux bourgeois.
72. Il s'agit d'un terme générique employé pour désigner une série de phénomènes artistiques qui se sont déroulés en Ukraine à la fin des années 1980 et au début des années 1990.
73. Konstantin Akinsha, « Поэтика суржика, или Котлета по-киевски », Moscou, revue *Декоративное искусство*, 1989, n° 3.
74. Olga Sviblova, « В поисках счастливого конца », revue *Родник*, 1990, n° 5 (41), p. 42.
75. Konstantin Akinsha, *Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов*, Odessa, Новое искусство, 1999, p. 12-15.
76. Voir Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.
77. Voir Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*, Amsterdam, Valiz-Publishers, 2009.
78. Voir en ligne : openarchive.com.ua/sokolov
79. Iouri Sokolov, « Якби замість пам'ятників Шевченку ставили пам'ятники Майку Йогансену, то ми вже були б в Європі », journal online *вголос*, 30.10. 2007.
80. Miroslav Jagoda, « Трійця варварів (маніфест) », in *Мирослав Ягода, ультраоригінальний художник*, journal online *Збруч*, 13.03.2018.
81. Alexandr Soloviev, *У контексті картини* (1995), in *Турбулентні шлюзи*, Institut de l'art contemporain, Académie des beaux-arts de Kiev, Kiev, 2006, p. 24-30.
82. Alexandr Soloviev, *Киев. 1998 год: « Фотошок без фотошопа »*, Moscou, revue *Художественный Журнал*, 1999, n° 23.
83. Ekaterina Degot', *Сергей Братков: «Тема гадости становится главной»*, journal en ligne *Colta*.
84. Voir Anders Aslund, *Ukraine Whole and Free: What I saw at the orange revolution*, journal *The Weekly Standard*, 27/12/2004.
85. Pavel Rodkin', «Оранжевая визуальная революция» *Фирменные стили против символических систем. Эскалация дизайна и эскалация власти*, Moscou, Луч, 2005.
86. *Відповідь художників: українське мистецтво та Помаранчева революція*, catalogue de l'exposition, Ukrainian Institute of Modern Art, Chicago, 2005.
87. Valentin' Diakonov, « Новые скучные », journal *Коммерсант Weekend*, 25/06/2010.
88. Viktor Miziano, « 'Только твои мечты!' ». О проекте 'Мечтатели' группы SOSka », in *Группа SOSka. Мрійники*, catalogue d'exposition au PinchukArtCentre, Kiev, 2008, p. 24.
89. Nikita Kadan', « На месте памяти », Moscou, revue *Художественный журнал*, 2018, n° 104.
90. Cité d'après John Wilson, *The Culture Of Ancient Egypt*, The University of Chicago Press, 1951.

Crédits photographiques

Les nouvelles éditions Place remercient les artistes, les collectionneurs et les institutions pour l'aide qu'ils ont apportée à la réalisation de cet ouvrage.

p. 20 Nikolai Pimonenko, *La fleuriste de Kiev*, 1908, huile sur toile, 87 x 62 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **pp. 22-23** Ilia Répine, *Les cosaques zaporogues écrivent une lettre au sultan turc*, 1889-1896, huile sur toile, 170 x 267 cm, musée des Beaux-arts de Kharkov. **p. 26** Petr Kholodny, *Le conte de la jeune fille et du paon*, 1916, tempera sur bois, 85 x 144 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 27** Mikhaïl Sapojnikov, *L'empereur des ténèbres*, n° 4, variante n° 2, série I: *Les spectres*, 1906-1916, peinture à la colle sur toile, 125 x 105 cm, musée des Beaux-arts de Dnepropetrovsk. **p. 28** Vsevolod Maximovitch, *Nus*, 1914, huile sur toile, 243 x 101 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 29** Ivan' Miassoedov, *Domaine de Pavlenki*, 1900-1910, photographie, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 30** Mikhaïl Jouk, *Le blanc et le noir*, 1912-1914, gouache, pastel et aquarelle sur papier, 207 x 310 cm, collection Taras' Maximouk. **p. 31** Fedor Kritchevski, *La mariée*, 1910, huile sur toile, 215 x 295 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 32** Fedor Kritchevski, *Portrait de l'épouse du peintre, L. la. Staritskaïa*, 1914, huile sur toile, 216 x 99 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 33** Olexa Novakivski, *Léda*, 1920, fusain sur papier, 143 x 220 cm, collection de la famille de l'artiste. **p. 34** Alexandr Mourachko, *Les marchandes de fleurs*, 1917, huile sur toile, 133,5 x 159 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 36** David Bourliouk avec le visage peint, ca. 1914, photographie. **p. 38** Alexandr Bogomazov, *Un tramway, rue de Lvov, Kiev*, 1914, crayon sur papier, 40,2 x 30,2 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas. **p. 39** Alexandra Exter, *Pont sur la Sèvre*, ca. 1912, huile sur toile, 145 x 115 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 40** Anatoli Petritski, esquisse du costume du bourreau pour l'opéra *Turandot* de G. Puccini à l'opéra national de Kharkov, 1928, aquarelle, gouache, encre de Chine et collage sur papier, 72 x 54 cm, musée des Arts de la scène, de la musique et du cinéma d'Ukraine. **p. 41** Anatoli Petritski, esquisse de costumes pour les *Danses excentriques* de K. Golozéïski au ballet de chambre de Moscou, 1922, aquarelle, gouache et encre de Chine sur papier, 62 x 50 cm, musée des Arts de la scène, de la musique et du cinéma d'Ukraine. **p. 42** Vadim Meller, esquisse de costume pour le ballet *Les masques* sur une musique de F. Chopin, monté par l'école des Mouvements de B. Nijinskaïa à Kiev. **pp. 44-45** Vassili Semenko sur le fond de son tableau, *La ville*, 1913-1914, photographie, archives du petit-fils de l'artiste, Mark Semenko. **p. 47** Kiriak Kostandi, *Les oies*, 1913, huile sur carton, 45,5 x 35,8 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 48** Catalogue de l'exposition internationale de peintures, de sculptures, de gravures et de dessins organisée par V. A. Izdebski (1909-1910), réalisé par Vassili Kandinski. **p. 49** Teofil Fraerman, *Girafe*, 1918, huile sur toile, 65 x 65 cm, Fonds de l'avant-garde ukrainienne. **pp. 50-51** Amcheï Niourenberg, *La chasse*, 1912, huile sur toile, 57,5 x 121 cm, Fonds de l'avant-garde ukrainienne. **p. 54** Georgui Narbout', feuillet de *L'alphabet ukrainien*, la lettre « A », ca. 1919, gouache et encre de Chine sur papier, 31 x 22,5 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 56** Georgui Narbout', billet de 100 hryvnia de la République populaire d'Ukraine, 1918. **p. 57** Mikhaïl Grouchevski avec les fondateurs de l'Académie ukrainienne des beaux-arts. Rang du haut, de gauche à droite: Georgui Narbout', Vassili Kritchevski, Mikhaïl Boïtchouk. Rang du bas, de gauche à droite: Abram Manevitch, Alexandr Mourachko, Fedor Kritchevski, Mikhaïl Grouchevski, Ivan' Stechenko, Nikolai Bouratchek, 1917, photographie, Institut d'histoire de l'art, de folkloristique et d'ethnologie M. T. Rylski de l'Académie nationale des sciences d'Ukraine. **p. 60** Mark Epstein, *Une famille. Composition cubiste*, années 1920, encre de Chine à la plume et aquarelle sur papier, 46,5 x 32,3 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 61** Issakhar-Ber Rybak, *La ville*, 1917, huile sur toile, 57 x 70 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 62** El Lissitski, illustration du livre *La poule qui voulait avoir une crête*, 1919. **p. 62** El Lissitski, *Avec le coin rouge bats les Blancs*, 1919-1920, chromolithographie sur papier, 53 x 70 cm, Bibliothèque nationale de Russie, Moscou. **p. 64** Sroul Faïnzilberg (Sandro Fazini), esquisse, détail du décor de la façade principale de l'opéra d'Odessa, *L'ouvrier et le paysan*, 1920, musée d'Histoire locale d'Odessa. **p. 65** Sroul Faïnzilberg (Sandro

Fazini), esquisse pour l'affiche *Combat avec les Blancs*, 1920, musée d'Histoire locale d'Odessa. **p. 67** Edouard' Bagritski, esquisse pour l'affiche *Travailleur! Après t'être libéré du fardeau de l'esclavage, goûte tout le charme de la liberté*, vers de Bagritski, ca. 1920, musée d'Histoire locale d'Odessa. **p. 68** Edouard' Bagritski, esquisse pour l'affiche *En octobre de l'année 1917...*, 1920, musée d'Histoire locale d'Odessa. **p. 71** Anatoli Petritski, *Les invalides*, 1924, huile sur toile, 167 x 194 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 72** Fedor Kritchevski, *L'amour*, 1925-1927, tempera sur toile, 177 x 85 cm. Panneau de gauche du triptyque *La vie* (partie centrale, *La famille*, 148,5 x 133,5 cm; panneau de droite, *Le retour*, 178 x 89 cm), musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 74** Kazimir Malevitch, *Paysans*, ca. 1930, huile sur toile, 53 x 70 cm, musée national Russe de Saint-Pétersbourg. **p. 75** Viktor Palmov, *Le pouvoir aux soviets!*, 1927, huile sur toile, 177 x 142 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 78** Anton' Komachka, couverture du livre *Pour l'hégémonie prolétarienne dans l'art spatial*, éditions d'art pan-ukrainiennes de l'AKhTchOU, Kharkov, 1931, bibliothèque nationale d'Ukraine Iaroslav le Sage, Kiev. **p. 82** Alexandr Bogomazov, *Femme assise lisant (Vanda)*, 1913, fusain sur papier, 21,5 x 18 cm, collection particulière. **p. 83** Alexandr Bogomazov, *Paysage avec locomotive*, 1914-1915, 33 x 41 cm, collection particulière. **p. 84** Alexandr Bogomazov, *Aiguillage des scies*, 1927, huile sur toile, 138 x 155 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 85** Alexandr Bogomazov, *Roulage des troncs*, 1928-1929, aquarelle sur papier, 25 x 30 cm, collection James Butterwick. **p. 86** Carte postale imprimée en URSS et montrant le bâtiment du Gosprom sur la place Dzerjinski à Kharkov, 1953, © Alamy.com. **p. 88** Vassili Ermilov, *Arlequin*, 1924, huile et saupoudrage sur bois, 76 x 36 cm, Mystetskyi Arsenal, Kiev. **p. 89** Vassili Ermilov, maquette pour la revue *L'avant-garde*, 1929, gouache et encre de Chine sur papier, 30,5 x 22,9 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 92** Mikhaïl Semenko, *Poème câblé par-delà l'océan*, 1920-1921. **p. 93** Olexa Vlysko, couverture du livre *Je vis, je travaille*, DVOU, Kharkov / Kiev, 1930. **p. 94** Olexa Vlysko, couverture du livre *Hoch, Deutschland!*, DVOU, Kharkov / Kiev, 1930. **p. 97** Peinture murale du club du service de la direction politique nationale d'Odessa. Travail collectif: I. Gourvitch, A. Tkatchev, L. Doukovitch, I. Pasternak, P. Parkheta, 1930, négatif photo sur plaque de verre, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 98** Fragment de peinture murale de la salle de réunion de la maison de la presse M. Kotsioubinski à Odessa. Travail collectif: M. Pavliouk, Ia. Timofeev, I. Pasternak, O. Seriakova, V. Volianska, G. Dovjenko, I. Gourvitch (tous membres de l'École polytechnique d'art figuratif d'Odessa), 1930, négatif photo sur plaque de verre, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 99** Ivan' Padalka, *La récolte des tomates*, 1932, huile sur toile, 244 x 184 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 104** Gustav Kloutsis, *Le communisme est le pouvoir des soviets plus l'électrification de tout le pays. La station hydroélectrique sur le Dniepr (DneproGES) est une réalisation majeure de l'industrialisation socialiste*, décoration de la place Sverdlov à Moscou durant la fête du 1^{er} mai 1932, fragment, montage photographique dans un contexte urbain, photographie de I. Alexeïev, musée national des Beaux-arts de Lituanie. **p. 110** Vassili Efanov, *Une rencontre inoubliable*, 1937, huile sur toile, 270 x 391 cm, Galerie nationale Trétiakov, Moscou. **p. 112** Vassili Kassian', *À l'assaut de la brèche*, 1934, papier, gravure sur bois, 28,6 x 24 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 114** Nikolai Bouratchek, *Le chemin vers le kolkhoze*, 1937, huile sur toile, 57 x 76 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 115** Karp Trokhimenko, *Cadres de la construction sur le Dniepr*, 1937, 120 x 166 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 117** Zinovi Tolkatchev, *Une mère et son enfant*, crayon sur papier, 1945, 28 X 20 cm, Complexe mémorial d'histoire de l'holocauste Iad Vachem, Jérusalem. **p. 118** Mikhaïl Deregous', *Sur la terre natale*, 1942-1943, eau-forte (aquatinte), 15 x 18,8 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 119** Vassili Ovtchinnikov, *Babi Iar, le chemin des condamnés*, 1947, fusain et pastel sur toile, 109 x 160 cm, (panneau de gauche du triptyque), musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 120** Nil Khassevitsh, *Respectez la volonté du peuple! N'opprimez pas la liberté de l'individu!*, de la série *Les idéaux du mouvement de libération ukrainien*, 1949, de l'album *Dessins réalisés dans les bunkers de l'OuPA*. **p. 123** Viktor Pouzyrkov, *Les marins de la mer Noire*, 1947, huile sur toile, 220 x 340 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 124** Leonid Moutchnik, *Les marins insurgés du cuirassé Potemkine transportent sur le rivage le corps de Vakoulentchouk qui a été tué*, 1949-1957, huile sur toile, 290 x 457 cm, musée des Beaux-arts d'Odessa. **p. 125** Alexandr

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

Khvostenko-Khvostov, *Kiev. On bâtit la rue Krechtchatik*, 1954, huile sur toile, 78 x 119,5 cm, musée d'Histoire de Kiev. **p. 126** Sergueï Grigoriev, *Admission au Komsomol*, peint en 1949, retouché en 1953, huile sur toile, 142 x 201 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. Après la mort de Staline, l'artiste a effacé son buste. **p. 126** *Admission au Komosol* de S. Grigoriev encore avec le buste de Staline. **p. 127** Mikhaïl Khmelko, *Toast porté au grand peuple russe*, 1947, huile sur toile, 297 x 513 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 128** Tatiana Iablonskaïa, *Le pain*, 1949, huile sur toile, 201 x 375 cm, Galerie nationale Trétiakov, Moscou. **p. 129** Valentin' Zadorojny, *V. I. Lénine examine le projet d'un monument à T. G. Chevtchenko à Moscou*, 1958, huile sur toile, 108 x 160 cm, musée national Taras' Chevtchenko. **p. 130** Mikhaïl Derégous', *Taras' à la tête de son armée*, 1952, 50 x 86 cm **p. 131** Evgueni Volobouev, *Le matin*, 1954, huile sur toile, 72 x 110 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 133** Anna Sobatchko-Chostak, *La danse des fleurs*, 1912, aquarelle et gouache sur papier, 64 x 77 cm, musée national des Arts populaires décoratifs ukrainiens. **p. 134** Fragment de la seconde exposition *Verbovka*. Au centre, un coussin avec un ornement suprématisiste de Kazimir Malevitch, 1917, photo d'Oliver Sayler, collection Charlotte Douglas, New York. **p. 135** Evmen Pchetchenko, *Acrobate*, 1927, gouache sur papier, 40 x 30 cm, musée national des Arts populaires décoratifs ukrainiens. **p. 136** Vassili Dovgouchia et Evmen Pchetchenko, *Cheval*, 1925, aquarelle et gouache sur papier, 30 x 41 cm, musée national des Arts populaires décoratifs ukrainiens. **p. 136** Vassili Dovgouchia et Evmen Pchetchenko, *Coq*, ca. 1920, aquarelle sur papier, 30 x 41 cm, musée national des Arts populaires décoratifs ukrainiens. **p. 137** Maria Primatchenko, *Éléphant vert*, 1936, aquarelle sur papier, 30 x 41 cm, musée national des Arts populaires décoratifs ukrainiens. **p. 137** Maria Primatchenko, *Animal noir*, 1936, aquarelle sur papier, 30 x 41 cm, musée national des Arts populaires décoratifs ukrainiens. **p. 138** Ekaterina Bilokour, *Fleurs des champs*, 1941, huile sur toile, 107,5 x 74 cm, musée national des Arts populaires décoratifs ukrainiens. **p. 139** Ekaterina Bilokour, *Fleurs sur fond bleu*, 1942-1943, huile sur toile, 107 x 71 cm, musée national des Arts populaires décoratifs ukrainiens. **p. 142 et 156** Adalbert' Erdeli, *Nature morte avec tasse rouge et campanules*, 1946, huile sur toile, 69 x 82 cm, musée local des Beaux-arts de Transcarpatie Iossif Bokchaï. **p. 144** Andreï Kotska, *Delphiniums*, 1971, huile sur toile, 116 x 130 cm, musée local des Beaux-arts de Transcarpatie Iossif Bokchaï. **p. 145** Pavel Bedzir, de la série *Moments de la vie des arbres*, 1994, isorel, grattage, 100 x 150 cm, musée XX-XXI, Kiev. **p. 147** Bruno Schulz, *Révolution dans la ville*, de la série *Le livre idolâtre*, 1920-1921, cliché-verre, 17,4 x 22,7 cm, musée national de Kharkov. **pp. 148-149** Bronislav Toutelman. *Paysage composé de quatre tableaux*, 1989, huile sur toile, 130 x 520 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 150** Danilo Figol, *La visite des ombres*, de la série *Lumière et ombre II*, 1937. **p. 151** Roman' Selski, *Nature morte au livre*, 1926, huile sur toile, 40,75 x 50 cm, musée national Andreï Cheptitski de Lvov. **p. 152** Henryk Mikoliach, *La bouteille bleue*, 1914, photographie tripacks, musée national de Wrocław. **p. 153** Marek Wlodarski (Henryk Streng), *Le magicien devant la falaise verte*, 1930, huile sur toile, 60 x 81 cm, musée national de Varsovie. **p. 154** Karl Zvirinski, *Verticale II*, 1957, bois, contre-plaqué, tempera, 67 x 86,5 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 155** Vitold Romer, de la série *Start*, 1939, photographie, collection de la famille Romer. **p. 158** Vilen' Tchekaniouk, *La première cellule des Komsomols au village*, 1958, huile sur toile, 220 x 180 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 160** Irina Pap, *L'Université nationale Taras' Chevtchenko de Kiev*, avril 1961, tirage manuel optique, papier au bromure d'argent. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 161** Viktor Chatalin', *Lénine est mort. Le deuil de tout un peuple*, 1967, huile sur toile, 245 x 243 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 164** Tatiana Iablonskaïa, *Les cygnes*, 1966, huile sur toile, 105,5 x 129,5 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 165** Alla Gorskaïa, *Portrait de Vassili Simonenko*, 1964, gouache sur papier, 111 x 47 cm, musée XX-XXI, Kiev. **p. 166-167** Galina Zoubtchenko et Grigori Prichedko, mosaïque *Les forgerons de l'avenir*, située sur le mur d'entrée de l'Institut de recherches nucléaires de l'Académie nationale des sciences d'Ukraine à Kiev, 1974, photographie de Maxim Bilousov. **p. 168** Anatoli Soumar, *La rue Lénine*, 1959, tempera sur toile, 65,5 x 110 cm. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 169** Ada Rybatchouk, de la série *Sept femmes provenant de sept pestes*, 1963, monotype, 70 x 62 cm. Avec l'aimable autorisation de Vladimir Melnitchenko. **p. 170** Iouri Khimitch, *Une belle journée*, 1968, gouache sur papier,

50 x 73,5 cm, collection de Petr Zouev. **p. 172** Valeri Lamakh, Ivan' Litovtchenko, Ernest Kotkov, *Icare*, 1965, Mosaïque, terminal B de l'aéroport international de Kiev. Photographie de Evgueni Nikiforov, de la série *Mosaïques soviétiques ukrainiennes*. **p. 173** Grigori Gavrilenko, *Composition colorée*, 1981, feutre et encre de Chine sur papier, 41,5 x 29,5 cm, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. **p. 174** Vilen' Barski, *Mains et cible*, 1969, gouache sur papier, 29,7 x 42 cm. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 175** Vilen' Barski, *Poèmes visuels. L'oiseau solitaire*, 1976-1980, 29,5 x 21 cm. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 180** Alla Gorskaïa, Viktor Zaretski, Vladimir Smirnov, *Le drapeau de la victoire*, esquisse d'une mosaïque pour le musée de la Jeune garde à Krasnodon, 1968, dessin, 78 x 160 cm, collection d'Igor Voronov. **p. 181** L'Institut de l'information scientifique et technique et des recherches techniques et économiques de l'administration du plan national de la République socialiste soviétique d'Ukraine. Architectes: Lev Novikov et Florian lourev, 1971. Carte postale, photographie de I. Kropivnitski. **p. 182** Florian' lourev, projet pour une salle de conférences d'un théâtre son et lumière, milieu des années 1960. Avec l'aimable autorisation de l'auteur. **p. 183** Ada Rybatchouk, Vladimir Melnitchenko, *Panorama du mur de la mémoire*, 1975, photographie. Avec l'aimable autorisation de Vladimir Melnitchenko. **p. 184** Fedor Tetianitch (Fripoulia), *La ville des gens immortels*, 1989, performance, place de Lvov, Kiev. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 185** Alexandr Rantchoukov, *Brejnev est mort*, de la série *Images de la vie soviétique*, 15 novembre 1982, photographie noir et blanc. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 186** Tiberi Silvachi, *Pendant ce bel été*, dédié à Andreï Tarkovski, 1985, huile sur toile, 100 x 200 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 187** Sergueï Bazilev, *Il était une fois sur la route*, 1983, huile sur toile, 180 x 220 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 188** Sergueï Gueta, *La promenade*, de la série *VDNKh*, 1983, crayon sur papier, 61 x 76 cm, Galerie nationale Trétiakov, Moscou. **p. 189** Sergueï Iakoutovitch, *C'est l'Afrique (récit d'un ami)*, 1988, encre de Chine et aquarelle sur papier, 50 x 61 cm. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 190** Boris Mikhaïlov, de la série *La tartine d'hier*, fin des années 1960 – fin des années 1970, photographie, tirage couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 191** Vagritch Bakhtchanian, *Stalin Test*, 1982, technique mélangée sur papier, 36,9 x 47 cm, galerie municipale de Kharkov. Avec l'aimable autorisation de la veuve de l'artiste, Irina Bakhtchanian. **p. 192 et 193** Boris Mikhaïlov, de *La série rouge*, 1968-1978, photographies, tirage couleur, 30,2 x 20,3 cm (p. 193). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 194** Evgueni Pavlov, de la série *Le violon*, 1972, photographie, tirage argentique. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 195** Evgueni Pavlov, de la série *L'amour*, 1976, photographie, tirage gélatino-argentique, 38 x 56 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 196** Evgueni Pavlov, de la série *L'éclipse*, 1999, photographie noir et blanc, réalisée avec la technique du masque et du contre-masque. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 197** Iouri Roupin', de la série *La bania (bains russes)*, 1972, photographie. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 198** Iouri Roupin', de la série *Le 7 novembre* (jour de la fête nationale soviétique), 1975, photographie. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 200** Oleg Sokolov, *La prison des esthètes*, fin des années 1950, encre de chine sur papier, 21 x 29,7 cm, collection d'Evgueni Demenok. **p. 201** Ilia Gerchberg, *Valentin' Khrouchtch et Stanislav Sytchev. L'exposition de la palissade, square du Palais-Royal d'Odessa*, 1967, photographie, 13 x 18 cm, collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du musée d'Art contemporain d'Odessa. **p. 202** Lioudmila Iastreba, *Couleur rose tordue*, 1978, huile sur toile, 42 x 31 cm, collection d'Alexandr Roïtbourd. **p. 203** Valentin' Khrouchtch, *Souvenir du passé*, 1985, bois, assiette, vernis, 16 x 16 cm, musée d'Art contemporain d'Odessa. **p. 204** Leonid Voïtsekhov, Lioudmila Skripkina, Oleg Petrenko, Sergueï Anoufrieu, Iouri Leïderman, exposition-action *La parentèle*, Odessa, rue Solnetchnaïa, 1982, photographie, archives de Iouri Leïderman, musée d'Art contemporain d'Odessa. **p. 206** Leonid Voïtsekhov, *Cette chemise est plus près du corps*, 1983, photographie, 18 x 13 cm, collection de Petr Chirkovski. **p. 207** Sergueï Anoufrieu, sans titre, 1985, collage sur papier, 38 x 18 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Texte: « Rappelle-toi, ma petite Anna, transpercer la gaine, c'est le premier stade de la transgression. L'étape suivante, plus radicale, c'est d'enfiler indéfiniment les gaines sur les tiges de la Pénétrabilité de part en part. » **p. 208** Iouri Leïderman, tiré du livre *Je crois dans la force et dans le bidon jaune...*, 1984, feutre et

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

crayon sur papier, 10 x 16,5 cm, collection d'Andreï Monastirski. Texte: « Je crois dans la force et dans le bidon jaune, et toi, tu crois dans le carillon? » **p. 209** Groupe Les poivres (Lioudmila Skripkina et Oleg Petrenko), *Petite assiette avec son borchtch*, 1995, métal émaillé, papier-maché, huile, 10 x 25 x 17 cm, collection PinchukArtCentre, Kiev. **pp. 210-211** Iouri Leiderman, Igor Tchatskin', *Des manières de tuer avec un drapeau*, performance réalisée dans l'appartement de Leonid Voitsekhov, 1984, photographie, 17 x 23 cm, collection du musée d'Art contemporain d'Odessa. **p. 216** Viktor Marouchtchenko, *Pérestroïka. Bykovnia*, 1987, photographie. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 218** Viktor Marouchtchenko, *Tchernobyl, l'évacuation*, mai 1986, photographie. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 219** Viktor Marouchtchenko, *La milice dans la zone de Tchernobyl*, automne 1991, photographie. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Les taches sur la photo sont dues à des poussières radioactives tombées sur la pellicule. **p. 222** Arsen' Savadov, Georgui Sentchenko, *La tristesse de Cléopâtre*, 1987, huile sur toile, 275 x 330 cm. Avec l'aimable autorisation des auteurs. **p. 226** Alexandr Gnilitcki, *Discussion à propos d'un secret*, 1988, huile sur toile, 200 x 200 cm, musée national Russe de Saint-Pétersbourg (don de Marat Guelman). **p. 227** Alexandr Roïtbourd, *Les tourments de Jacob et de Rachel*, 1989, huile sur toile, 198 x 296 cm, musée d'Art contemporain d'Odessa. **p. 229** Oleg Golossi, *Oui*, 1990, huile sur toile, 300 x 600 cm (composé de 5 toiles), collection de Vladimir Ovtcharenko. **p. 230** Oleg Tistol et Konstantin' Reounov, *Acte de résistance artistique*, 1990, photographie d'Alexandr Khartchenko, Avec l'aimable autorisation d'Igor Abramovitch. **p. 231** Konstantin' Reounov, *sans titre*, 1989, huile sur toile, 90 x 120 cm, Abramovych Foundation. **p. 232** Oleg Tistol, Nikolai Matsenko, *Projet d'argent ukrainien*, 1995, collage sur papier, 32 x 92 cm, Abramovych Foundation. **p. 233** Alexandr Chevtchouk, de la série *Kiev, balcon*, 1994, photographie analogique prise sur le balcon du squat de la rue de la Commune de Paris. De gauche à droite: Valeria Troubina, Rouslan' Roubanski, Viktoria Parkhomenko. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 234** Nikolai Trokh, *Sans titre*, 1991, photographie, archives d'Alexandr Soloviev. Les artistes Maxim Mamsikov, Kirill Protsenko et Oleg Golossi dans la cour du squat de la rue de la Commune de Paris à Kiev. **p. 235** Valeria Troubina, *Un petit chat blessé marchant, d'un petit chien l'oreille rongé*, 1990, huile sur toile, 200 x 300 cm, archives d'Alexandr Soloviev. **pp. 236-237** Vassili Tsagolov, *J'aime beaucoup mon travail*, de la série *Un monde sans idées*, photographie couleur, 1993, centre de recherches PinchukArtCentre, Kiev. **p. 238** Oleg Golossi, *Attaque psychédélique de lapins verts*, 1990, huile sur toile, 200 x 300 cm, Glasgow Museums Resource Centre. **p. 241** Alexandr Axinin', *Le verbe*, 1980, eau-forte sur papier, 9,5 x 13,3 cm (ovale), 16,7 x 21,8 cm (feuillet), Stedley Art Foundation. **pp. 242-243** Iouri Sokolov, *sans titre*, années 1980, photographies, collages sur papier, 29,7 x 21 cm chacune, Grynyov Art Foundation. **p. 244** Andreï Sagaïdakovski, *Sourd*, 1996, huile sur toile, 65 x 65 cm, la-Galerie, Kiev. **p. 245** Andreï Boïarov, *Sommeil. Acte I-II*, 1994, vidéo. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 246** Exposition *Défloration*, salle de Platon' Silvestrov, 1990. Avec l'aimable autorisation de Stanislav Silantev. **p. 247** Platon' Silvestrov, *Labyrinthe*, 1996, dominos, technique mixte, 42,5 x 42,5 cm. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. **p. 249** Mikhaïl Frantsouzov, *Fermeture de la saison*, 1980, photographie analogique, 40 x 30,5 cm, Grynyov Art Foundation. **p. 251** Miroslav Iagoda, *Tu courais après la clé?*, années 2000, encre de Chine sur papier, 24 x 36 cm. Musée XX-XXI, Kiev. Texte: « Tu courais après la clé? / Non, après ma propre mort / Tu courais après la clé? / Non, après l'agonie / Tu courais après la clé? / Non, après ce qui, entre nous, se meurt / As-tu rattrapé ta mort? » **p. 253** Groupe Combinat de la révolution, action *Hercule*, 1994, poster, 42 x 29,7 cm, archives d'Alexandr Soloviev. **pp. 254 -255** Groupe Fonds Masoch, *Un mausolée pour le président*, 1994, installation. Avec l'aimable autorisation des artistes. **p. 256** Groupe Fonds Masoch, *Art in Space*, 1993, vidéo. Avec l'aimable autorisation des artistes. **p. 258** Tiberi Silvachi, *Peinture*, installation dans le cadre de l'exposition du commissaire Eji Onoukha, *Peinture. Leon' Tarasevitch – Tiberi Silvachi*, centre d'Art contemporain auprès de l'Université nationale de l'Académie Mogilia de Kiev, 2001. **p. 259** Anatoli Krivolap, *sans titre*, 1990, huile sur toile et technique mixte, 100 x 140 cm, collection particulière, Ukraine. **p. 261** Anatoli Gankevitch, Oleg Migas', *Nettoyage*, 1991, performance réalisée à la galerie Marat Guelman de Moscou. Avec l'aimable autorisation d'Anatoli Gankevitch. **p. 262** Alexandr Roïtbourd, de la série *Vsekidnevniat jivot v Pompeï* (du serbe *La vie quotidienne à Pompéï*), 1994-1999, papier et

technique mélangée, 59,4 x 42 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 263** Alexandr Roïtbourd, *Intrusion psychédélique du cuirassé Potemkine dans l'hallucination tautologique de Sergueï Eisenstein*, 1998, vidéo. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 264** Groupe Situation commune (Igor Goussev, Ioulia Depechmod, Vadim Bondarenko), action *Ceux du Potemkine aux descendants*, Odessa, 1993, photographie 13 x 18 cm, musée d'Art contemporain d'Odessa. **p. 265** Sergueï Zarva, revue *Ogonek*, 2007, toile et technique mixte, 46 x 38 cm (cadre compris), archives d'Alexandr Soloviev. **p. 268** Arsen' Savadov, de la série *Donbass-chocolat*, 1997, photographie couleur, 180 x 120 cm, Zenko Foundation, Kiev. **p. 269** Arsen' Savadov, de la série *Rouge collectif-2*, 1999, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 270** Alexandr Tchekmenev, de la série *Passeport*, 1994-1995, photographie couleur, 40 x 60 cm, Ludwig Museum, Budapest. **p. 271** Maxim Mamsikov, *Le cimetière Berkovtzi et ses habitants*, 1999, photographie couleur, 70 x 100 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 272** Vassili Tsagolov, *La gymnastique artistique*, 1997, photographie couleur, PinchukArtCentre, Kiev. **p. 273** Groupe de Réaction rapide (Sergueï Bratkov, Boris Mikhaïlov, Sergueï Solonski), avec la participation de Vita Mikhaïlova, *Si j'étais un Allemand*, 1994, tirage argentique, collection particulière, Moscou, photographie de Sergueï Ilin, avec l'aimable autorisation du PinchukArtCentre, Kiev. **p. 274** Sergueï Bratkov, *Zakhar*, de la série *Les enfants*, 2000, photographie couleur, collection de Vladimir Ovcharenko. **p. 276-277** Sergueï Bratkov, de la série *Historiettes pour faire peur*, 1998, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 278** Sergueï Solonski, de la série *Body 1*, 1993, photographie noir et blanc, 31 x 20 cm, Grynyov Art Foundation. **p. 279** Sergueï Solonski, de la série *Les fabricants de tord-boyaux*, 1998, photographie couleur, musée de l'École de photographie de Kharkov. **p. 280** Boris Mikhaïlov, *Histoire d'une maladie*, 1997-1998, photographie couleur, 60 x 40 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **pp. 281** Boris Mikhaïlov, *Crépuscule*, 1993, tirage noir et blanc coloré, 13 x 30 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 284** Vlada Ralko, de la série *Journal intime érotique chinois*, 2002, papier, technique mixte, 29,7 x 21 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 286** Ilia Tchitchkan', *Amour atomique*, 2001, vidéo, PinchukArtCentre, Kiev. **p. 289** Nikolai Matsenko, *Maïdan*, 2002-2003, huile sur toile, 146 x 116 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 290** Iouri Ilenko, *Une prière pour l'hetman Mazepa*, 2001, film, avec Sergueï Iakoutovitch comme chef décorateur. Avec l'aimable autorisation de la famille de l'artiste. Pour Légende: *Une prière pour l'hetman Mazepa* de Iouri Ilenko avec Sergueï Iakoutovitch comme chef décorateur. **p. 293** Paraska Koroliouk (*baba Paraska*) durant les événements de la Révolution orange de 2004, photographie, archives de Roman' Bessmertni. **p. 294** Meeting sur la place de l'Indépendance (*Maïdan Nezalejnosti*) à Kiev avec les leaders de la Révolution orange Ioulia Timochenko et Viktor Iouchtchenko, photographie de l'écran situé sur la place, 2004, Natalia Tsymbalova. **p. 295** Alexandr Roïtbourd, de la série *Tango*, 2004, huile sur toile, 150 x 200 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 296** Gleb Katchouk, Olga Kachimbekova, *Le labyrinthe de velours*, 2004, vidéo, Ludwig Museum, Budapest. **p. 298** Préparation de l'exposition *Espace Révolutionnaire Expérimental* au centre d'Art contemporain près l'Académie Mogilia de Kiev, 2004, photographie d'Alexandr Semenov. Avec l'aimable autorisation de l'auteur. **p. 301** Janna Kadyrova, *Paquet de LM*, de la série *Monuments aux détritrus*, 2006, céramique, mousse de montage, ciment, 60 x 85 x 40 cm, collection particulière, Moscou. **p. 302** Groupe R.E.P., détail de l'exposition *La grande surprise*, 2010, photographie, musée national des Beaux-arts d'Ukraine, archives des collaborateurs du musée. **p. 303** Groupe R.E.P., *Réfection à l'europpéenne. La voie de l'amélioration*, 2012, installation, exposition *Future Generation Art Prize* à Venise, photographie de Sergueï Ilin, PinchukArtCentre, Kiev. **p. 304** Vladimir Kouznetsov, *Koliivchtchina*, 2011, photographie de Sergueï Ilin, PinchukArtCentre, Kiev. **p. 306** Groupe SOSka, *Trac*, 2007, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de Mykola Ridny. **p. 307** Groupe SOSka, *Ils sont dans la rue*, 2006, captation photographique d'une série d'interventions publiques qui se sont déroulées à Kharkov et à Kiev. Avec l'aimable autorisation de Mykola Ridny. **p. 308** Groupe SOSka, *Les rêveurs*, 2008, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de Mykola Ridny. **pp. 310-311** Arsen' Savadov, *Sputnik*, 2002, huile sur toile, 150 x 210 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 312** Vassili Tsagolov, *Le petit lapin*, de la série *Les X-files ukrainiens*, 2002, acrylique sur toile, 200 x 300 cm, archives d'Alexandr Soloviev.

UNE RÉVOLUTION PERMANENTE

p. 313 Oleg Tistol, *Le cabinet des ministres*, de la série *Télévision + réalisme*, 2005, huile sur toile, 160 x 180 cm, PinchukArtCentre, Kiev. **p. 314** Alexeï Saï, *Fleurs*, 2009, aluminium, tirage numérique, 300 x 132 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 315** Stas Voliazlovski, *Chanson-art*, 2006, textile, technique mixte, 100 x 120 cm, archives d'Alexandr Soloviev. **p. 317** Igor Goussev, *Petr, où est ton iphone ?*, 2013, huile sur toile, 90 x 120 cm, collection particulière. **p. 318** Groupe Synchrondogs, de la série *Micha Koptev*, 2011, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 319** Groupe Gorsad, *Ange*, 2017, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation des artistes. **p. 320** Iaroslav Solop, *Cheval de Troie*, 2014, photographie couleur, tirage numérique. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 321** Sergueï Melnitchenko, *Schwartsenegger mon idole*, 2012-2013, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 323** Anatoli Belov, autocollant de la série *Homophobie aujourd'hui, demain génocide*, 2010. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 324** Artem Volokitin', *Matriochkas*, 2009, huile sur toile, 255 x 190 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 325** Alevtina Kakhidze, *Duchamp*, performance dans le cadre de la première biennale d'Art contemporain de Kiev, Arsenal-2012. Photographie de Maxim Bilousov, Mystetskyi Arsenal, Kiev. **p. 326** L'œuvre de Vladimir Kouznetsov, *Koliivchtchina. Le jugement dernier*, 2013, après avoir été recouverte de peinture. Photographie de Maxim Bilousov, Mystetskyi Arsenal, Kiev. **p. 327** Apl 315, *Ukraine*, 2010, peinture émail nitro sur toile, 200 x 100 cm, musée d'Art contemporain d'Odessa. **p. 330** Vassili Tsagolov, *Cocktail Molotov*, de la série *Le spectre de la révolution*, 2013, huile sur toile, 251 x 175 cm, collection d'Edouard Sourjik. **p. 332** Nikita Chalenny, de la série *Où est donc ton frère ?*, 2013, photographie couleur, 150 x 200 cm, MOCAK, Cracovie. **p. 332** Miroslav Vaïda, *Forêt*, 2012, installation pour l'exposition *La forêt* dans la petite galerie du Mystetskyi Arsenal, Kiev. Photographie de Maxime Beloussov. **p. 333** Roman' Minin', *Plan de fuite hors de la région du Donets*, 2011, bas-relief en carton mousse, 195 x 282 cm, Abramovych Foundation. **p. 334** Maxim Bilousov, de la série *La garde de Maïdan*, 2013-2014, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 335** Markian' Matsekh (avec la participation d'Oleg Matsekh et d'Andreï Meakovski), action de protestation *Un piano pour l'Aigle royal*, 7 décembre 2013. Markian' Matsekh joue du piano sous les fenêtres de l'administration du président ukrainien. Photographie d'Andreï Meakovski. **p. 336** Sergueï Lebedinski (Groupe Chilo), de la série *Euromaïdan*, 2014, photographie analogique noir et blanc, musée de l'École de photographie de Kharkov. **p. 337** Alexandr Tchekmenev, de la série *La guerre au Donbass*, 2014, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Nikolaevka, région du Donets, Ukraine, 22 juin 2014: Varvara Frolova, 85 ans, pose avec l'icône de Sainte Barbara peinte un beau jour par son grand-père. La maison où elle habitait a été détruite lors d'un bombardement d'artillerie. Varvara a retrouvé cette icône, avec deux autres, dans les décombres. Elle estime que seule la foi peut sauver l'humanité. **p. 338** Détail de l'exposition *Codex de Mejigore* (commissariat: Alisa Lozhkina et Alexandr Roïtburd), avril 2014, musée national des Beaux-arts d'Ukraine. Photographie d'Alexandr Bourlak. **p. 339** Vlada Ralko, de la série *Journal des événements de Kiev*, 2013-2015, technique mixte sur papier, 29,7 x 21 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 340** Alexeï Radinski (en collaboration avec Tomach Rafa), *Les gens qui sont arrivés au pouvoir*, 2015, vidéo. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 341** Nikita Chalenny, *Sibérie*, 2015-2016, serviettes de toilette chinoises noires, 350 x 2000 cm, dans le cadre de l'exposition *L'horizon des événements* au Mystetskyi Arsenal, Kiev. Photographie de Maxim Beloussov. **p. 341** Nikita Kadan', *L'asile*, 2015, métal, bois, animaux empaillés, verre, caoutchouc, peinture. Avec l'aimable autorisation de la biennale d'Art contemporain d'Istanbul. **p. 342** Mykola Ridny, *Point aveugle*, 2014, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 342** Roman' Mikhaïlov, *Ombres*, 2014, bois brûlé. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 343** Roman' Mikhaïlov, de la série *La brûlure de la réalité*, 2015-2018, papier brûlé, 600 x 450 cm, Q Contemporary, Hong-Kong. Photographie prise lors de l'exposition *La révolution permanente* au Ludwig Museum (Budapest) sous le commissariat d'Alisa Lozhkina. **p. 344** Maria Koulikovskaïa, *Happy Birthday!*, 2015, performance réalisée à la galerie Saatchi (Londres). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 346 et 347** Alevtina Kakhidze, de la série *L'histoire de Kloubnika Andreevna ou Jdanovka*, 2014-2018, technique mixte sur papier, 29,7 x 42 cm (p. 347). Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 348** Zina Issoupova, *Confrontation souterraine*, 2018,

artefact, technique mixte. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 349** Groupe ouvert, *L'ombre de l'espoir s'étendant sur les Giardini*, 2019, esquisse pour le pavillon ukrainien de la biennale de Venise. Calculs de Sofia Bertch. Avec l'aimable autorisation de Iouri Bileï. **p. 350** Kinder Album, *Coyotes blancs aveugles*, 2018, huile sur toile, 100 x 130 cm Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 351** Alina Kleitman, *Demande à ta maman*, 2018, installation vidéo. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 352** Xenia Gnilitckaïa (avec la participation de Alina Iakoubenko, Stas' Voliazlovski, Iouri Efanov), *Xenia de Kiev*, 2016, vidéo en forme d'appel au peuple d'une candidate à l'élection présidentielle. **p. 353** Evguenia Moliar et Leonid Marouchtchak, membre du groupe d'initiative artistique autogérée DE NE DE, à Kamenskoe, printemps 2019, photographie couleur. Avec l'aimable autorisation de DE NE DE. **pp. 354-356** Sacha Kourmaz, *Le paradis*, 2017, photographies couleur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 357** Iarema Malachtchouk et Roman' Khimeï, *Documenting Cxema*, 2018, vidéo. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 358** Vova Vorotnev, *Liste*, 2018, vidéo. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. **p. 359** Evgueni Nikiforov, *Monument aux soldats de la première armée de cavalerie*, près d'Olesko (région de Lvov), de la série *Des monuments de la république*, 2014-2018, photographie couleur, Ludwig Museum, Budapest. **p. 360** Nikita Kadan', détail de l'exposition *L'oubli répété*, 2016, la-Galerie, Kiev. Photographie de Maxime Belouossov. **p. 362-363** Alexeï Saï, *Ne marche pas sur les râteaux*, 2017, installation autour du socle d'un ancien monument à Lénine que les habitants ont de leur propre chef transformé en mémorial dédié aux combattants tombés durant la guerre du Donbass. Photographie de Nadezhda Lozhkina.



BIÉLORUSSIE

POLOGNE

VOLYNIE

Tchernobyl

Loutsk

Rivne

Tchernovohrad

Jytomir

Kyiv

Lviv

Ternopil

PODOLIE

GALICIE

Khmelnytskyi

Vinnytsia

Ivano-Frankivsk

RUTHÉNIE

Oujhorod

BUKOVINE

Tchernivtsi

MOLDAVIE

YEDI

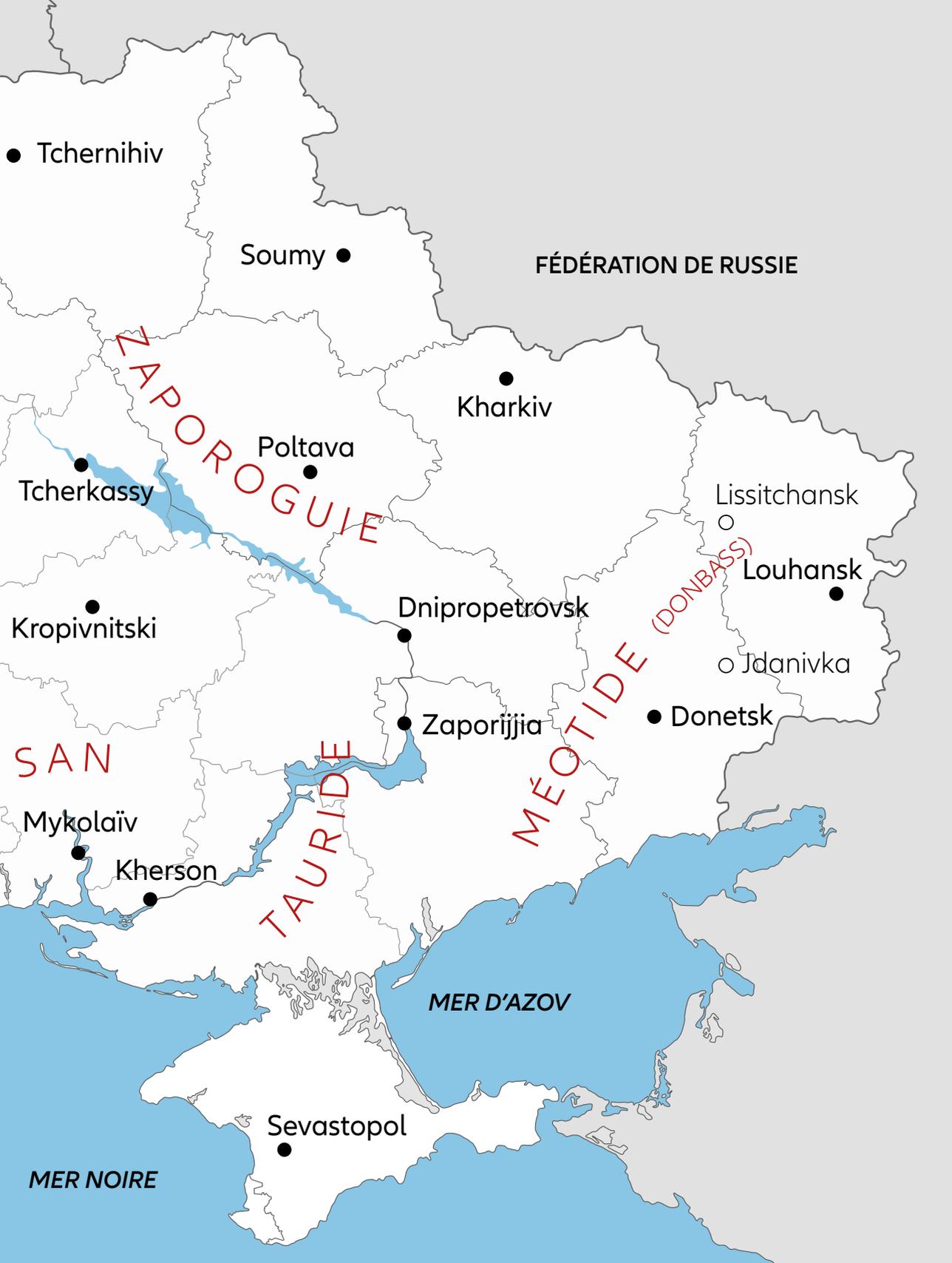
ROUMANIE

Odessa

BOU DJAK

Carte des régions administratives et historiques de l'Ukraine

0 | 100 km



● Tchernihiv

● Soumy

FÉDÉRATION DE RUSSIE

ZAPOROUGUIE

● Kharkiv

● Poltava

● Tcherkassy

○ Lissitchansk

● Louhansk

● Kropivnitski

● Dnipropetrovsk

○ Jdanivka

SAN

● Zaporijjia

● Donetsk

TAURIDE

MÉOTIDE (DONBASS)

● Mykolaïv

● Kherson

MER D'AZOV

● Sevastopol

MER NOIRE

De la nécessité d'un matérialisme poétique

Une intention éditoriale par Cyrille Zola-Place

En 2016, Igor Sokologorsky nous a adressé des textes de quatre artistes non officiels soviétiques – Erik Boulatov, Ilya Kabakov, Vitaly Komar, Andreï Monastirsky – avec le projet de faire un livre sur l'art russe contemporain. Ces écrits manifestent l'effervescence créatrice d'une pratique singulière de l'art, loin de l'esthétique petit-bourgeois ou encore idéologisée. Les éditer était une évidence. Conjointement au développement éditorial de *L'Aventure de l'art non officiel russe, du dégel à nos jours*, nous avons lancé une collection dont nous lui avons confié la direction, « L'art à l'écrit », consacrée aux artistes dont l'écriture s'inscrit dans le prolongement de leur pratique artistique, travaille au cœur du réel, crée des décalages et des mises en jeu de processus qui ne véhiculent pas un sens mais le produisent.

Sur le modèle de ce premier livre, Alisa Lozhkina nous a proposé un ouvrage sur l'art de l'Ukraine indépendante, en remontant à ses sources poststaliniennes pour éclairer le public français. Mais très rapidement, il est apparu nécessaire d'avancer plus en amont du XX^e siècle dans l'histoire si particulière de ce pays plus grand que la France, véritable mosaïque culturelle et politiquement unifié dans ses frontières actuelles depuis 1945 seulement. *Une révolution permanente* offre ainsi un voyage passionnant, aussi bien historiquement et artistiquement qu'intellectuellement et politiquement, qui avance parfois en *terra incognita*, mais toujours sur un terrain où le récit explore et redessine les cartes de l'art et de l'histoire de l'empire russe, puis soviétique, pour comprendre les enjeux poético-politiques de la scène artistique ukrainienne actuelle.

Alors bien sûr, si ce livre ne contient pas de textes d'artistes (un prochain volume est envisagé), seulement des fragments épars, il s'inscrit naturellement dans cette collection. Alisa Lozhkina, commissaire d'exposition depuis plus dix ans, a tissé des liens avec les générations d'artistes qui se sont succédé depuis les années 1960 : elle avait écrit la deuxième partie d'*Une révolution permanente* comme une journaliste embarquée ou mieux encore comme une anthropologue immergée dans son sujet d'étude ; elle a écrit ensuite la première partie en adoptant une démarche similaire, renvoyant dos à dos structuralisme et néo-positivisme scientifique, ces naturalismes clos qui identifient le réel en le réduisant à l'univers qu'ils construisent. Son écriture est en prise directe, simple et sans effet de style. Engageante sans être engagée, elle est agissante, mais sans parti pris idéologique : dans la droite ligne de la pratique singulière de « l'artiste ukrainien » qui, comme le souligne Igor Sokologorsky dans sa préface, « est aussi un historien, il intervient pour sauvegarder des œuvres du passé, dirige parfois lui-même un musée, et ce, tout en se situant au cœur des événements qui agitent la société, événements qu'il ne cherche pas seulement à comprendre [...], mais aussi à provoquer ».

Une révolution permanente, de par son sujet, mais aussi en tant qu'objet, est manifeste de notre espace éditorial organisé comme un réseau de collections transversales. Poreuses et non compartimentées, elles sont autant de modalités d'envisager l'actualité – cette force agissante qui active la perception et ouvre la voie à une pratique poétique dont le verso est singulièrement politique. Utopie ?

Oui. Mais l'utopie est un lieu qui existe si le sensible est replacé au cœur de l'humanité pour actionner son ressort, le désir – cet arc reliant le passé et l'avenir, tous deux toujours à écrire. Inscrire le désir dans le réel pour qu'il ouvre un retour vers l'origine d'un nouveau rebond : le sensible livre alors un sens qui éveille la pensée et nous appelle à désirer une pratique de l'imaginaire. En nous laissant agir ainsi par le désir, nous réalisons l'imaginaire éprouvé en le plantant au cœur du réel – qui sous l'effet de « l'action utopique » s'investit alors d'un nouveau sens, celui de notre responsabilité.

Dans ce matérialisme poétique, l'artiste en associant le faisable, qualité du réel qui suggère que l'action est possible, au désirable, qualité qui engage à accomplir l'action, construit un espace qui éveille notre sensibilité aux possibles. L'utopie. Et à la lecture d'*Une révolution permanente*, il semble que les artistes ukrainiens depuis quelques générations esquissent ce lieu qu'espérait Mikel Dufrenne* dans sa postface à *Pour l'Homme* (1968), où « la masse » prend une part active à l'art afin d'accéder à la vie politique comme action.

Il n'y a pas deux révolutions, ici de l'art, là de la société, il y en a une seule qui réside dans la métamorphose permanente que connaîtront les pratiques humaines : à la révolution planifiée demain, l'artiste substitue des actions quotidiennes, immédiates et ponctuelles ; il mène une guérilla pour faire exploser le politique et l'art comme institutions. Il ne faut plus politiser l'art ou esthétiser le politique, mais les subvertir pour manifester « le désir [...] qui inspire la parole du poète, le geste de l'artiste, la praxis du révolutionnaire ».

Le matérialisme est poétique car la nature est naturante ; et l'art, comme création de ce qui n'existe pas encore, imite un *poiein* (du grec, « faire », « agir ») de la nature. Le poétique est politique : cela n'implique aucune représentation, mais une participation à un processus qui permet à chacun de « sentir le *poiein* dans le moment même où le virtuel s'actualise ». Le poétique en tant qu'action utopique a des effets politiques, en travaillant à même la matière des intervalles, il fait s'ouvrir le réel – à explorer –, il féconde la pensée comme engagement de l'homme au monde.

Si l'utopie forme du sens, son essence est le lieu de l'invention, de la transformation, de la créativité – elle fait vie.

* Dans *La Nature artiste*, Maryvonne Saison propose une lecture de l'œuvre de Dufrenne comme élaboration de fictions philosophiques qui répondent à la tentation de rationaliser une vision du monde par le biais d'une philosophie de la Nature. En mars 2020, nous publions une réédition de *L'œil et l'oreille* de ce spécialiste d'esthétique.

Remerciements

Je souhaite remercier tous ceux qui ont pris part au projet de cet ouvrage (il m'a toujours semblé que c'était l'un des moments les plus agréables de l'écriture d'un livre). Il n'aurait jamais vu le jour sans l'initiative d'Igor Sokologorsky, philosophe et directeur de la collection « L'art à l'écrit » aux Nouvelles éditions Place, qui souhaitait faire « éditer à Paris quelque chose à propos de l'art ukrainien ». Son soutien, son intérêt authentique pour l'Ukraine m'ont apporté une aide inestimable. Ce livre n'aurait pas été possible sans l'artiste Alexandr Roïtbourd dont la rencontre a un jour changé le cours de ma vie, ni sans le commissaire d'exposition et critique d'art Alexandr Soloviev, que je considère avec fierté comme mon professeur. Ce texte est né de mes entretiens avec Konstantin Akinsha : ces dernières années, nous avons réalisé en Europe plusieurs expositions d'art ukrainien considéré dans le contexte de transformations révolutionnaires qui est le sien, et, plus simplement, nous sommes amis. Je souhaite également remercier Nicolas Liucci-Goutnikov, conservateur au Centre Pompidou : notre collaboration m'a aidée à considérer l'art ukrainien avec un regard extérieur et à dégager les axes fondamentaux de son histoire contemporaine. Seule, je n'y serais certainement pas parvenue. Je remercie également Zenko Aftanaziv, qui se dévoue avec passion à populariser l'art ukrainien contemporain, ainsi que Karina Kachurovskaya, productrice du projet. Ensemble, nous avons obtenu le soutien du fonds ukrainien pour la Culture, et fait ainsi d'un simple rêve une réalité. Je suis infiniment reconnaissante à ce fonds, ainsi qu'aux équipes des éditions ArtHuss (Kiev) et des Nouvelles Éditions Place. Et tout de même, avant tout, je souhaite remercier ma mère, Nadezhda Lozhkina, pour son amour sans limite et pour son soutien. Je lui dédie ce livre, ainsi qu'à ma grand-mère, Elena Ilinitchna Lougovaïa, historienne de l'Ukraine, fille d'un « ennemi du peuple », patriote passionnée et irréductible. Ce livre a été commencé dans mon enfance, quand, chaque matin, lorsque nous étions installées sur la véranda de notre petite datcha soviétique, ma grand-mère me racontait le XX^e siècle et m'apprenait à penser.

Édition
Cyrille Zola-Place

Traduction
Igor Sokologorsky

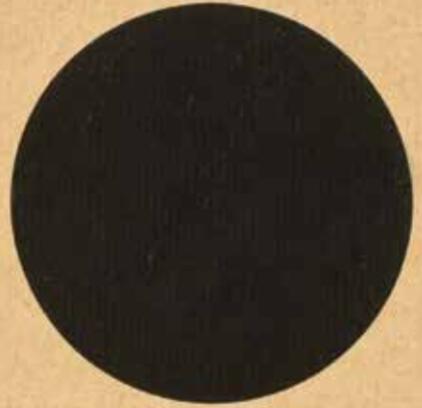
Comité scientifique
Konstantin Akinsha, Oksana Barshynova, Alexandr Soloviev

Photogravure
Maxim Bilousov

Conception graphique
Stephan Nave

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur
les presses de la SEPEC à Péronnas (Ain)
le 30 décembre 2019

Dépôt légal
1^{er} trimestre 2020



Souvent sous les feux de l'actualité au regard des enjeux géopolitiques qu'elle représente, l'Ukraine reste une grande inconnue. *Une révolution permanente* offre une immersion dans l'art contemporain ukrainien, l'un des plus vivants du continent européen, malgré, ou peut-être grâce à la situation tendue dans laquelle se trouve le pays.

Alisa Lozhkina, commissaire d'exposition reconnue internationalement, inscrit cet art dans un parcours

qui prend son origine à la fin du XIX^e siècle, passe par l'avant-garde, le réalisme socialiste et les courants qui s'épanouissent après la fin de l'URSS.

En Ukraine, art et société sont à ce point mêlés que cet ouvrage se lit également comme une histoire politique et sociale – de la révolution bolchevique à la révolution orange (2004) et à celle de Maïdan (2014), qui ont été retransmises sur tous les écrans du monde.

Le texte est richement illustré, une performance dans un pays où les musées ont été sans moyens durant les quelque vingt années qui ont suivi la chute de l'Union soviétique. Les reproductions des œuvres contemporaines proviennent pour la plupart des collections des artistes eux-mêmes.

Imprimé en France



32 €