

L'héritage de la révolution d'Octobre et la crise de l'avant-garde à la fin des années 1920 et au début des années 1930

STANISLAV SAVITSKI

Le cœur n'est-il pas de la viande apeurée ?
Ossip Mandelstam¹

Au cours du Premier Plan quinquennal, l'avant-garde artistique perdit tout lien avec la vie politique et culturelle de l'époque. « Mes clés n'ouvrent pas les portes de mon temps », écrivait Viktor Chklovski en 1931 dans *La Quête de l'optimisme (Poiski optimizma)*². Le titre même de l'ouvrage indique que l'auteur ne partageait pas l'enthousiasme des bâtisseurs du Plan quinquennal. Mais Chklovski ne critiquait pas pour autant l'exaltation des masses, il faisait plutôt part de sa perplexité face au désordre de la vie sociale et économique soumise à des transformations majeures ; il regrettait également de ne pas savoir comment agir dans une telle situation : « Certes, nous savons que la vie n'a aucune valeur. Mais nous ne savons pas construire de maisons³ ». Cette divergence entre

-
1. Poème de 1937 : « Kak derevo i med' – Favorskogo polët, – ».
 2. Viktor Šklovskij, *Poiski optimizma*, M., Federacija, 1931, p. 4.
 3. *Ibid.*, p. 3.

l'esthétique expérimentale et la culture idéologique néo-conservatrice de l'Union soviétique devint une source de frustration artistique pour nombre de révolutionnaires et de représentants des cercles culturels de gauche. Au début des années 1930, beaucoup d'intellectuels, parmi lesquels Chklovski, considéraient que le langage de l'avant-garde, formé à l'époque du futurisme et transformé sous le LEF⁴, ne pouvait plus être utilisé pour décrire le présent. Après la mort de Maïakovski en 1930 et la victoire de la RAPP⁵ sur le LEF, la Révolution cessa d'être un élan romantique et un mythe utopiste et se transforma en un outil d'organisation et de bureaucratisation de la vie politique, économique et sociale. À partir de ce moment, la valeur documentaire du texte et l'esthétique du fragment devinrent anachroniques. Je décrirai ce glissement culturel comme l'expérience de la génération des avant-gardistes russes, qui débutèrent leur carrière pendant la naissance de la société utopique (de la fin des années 1920 au début des années 1930). D'un côté, ses représentants – le collectif IZORAM⁶ et l'écrivain Guennadi Gor (1907-1981) – étaient des adeptes du futurisme et du constructivisme. De l'autre, ils cherchaient de nouvelles formes d'implication dans le système soviétique, qui avait transformé la culture en activité idéologique et en élément de construction de la société socialiste. Comment combinaient-ils les expérimentations esthétiques et l'idéologie, tout en évitant la rhétorique de propagande et les représentations primitives de la mythologie politique ? Si nous pouvons répondre à cette question, nous serons en mesure de comprendre ce que l'on appelle le non-conformisme du début de la période soviétique, qui ne peut se résumer à une identification ou à un simple jeu d'esprit des intellectuels avec l'idéologie.

Au début de sa carrière d'écrivain, Guennadi Gor côtoyait le cercle OBERIOU⁷. Bien que ses membres aient sans aucun doute influencé son œuvre, le jeune écrivain critiqua à plusieurs reprises leurs travaux et l'avant-garde en général, tandis qu'il cherchait sa place dans la littérature du début des années 1930. Un tel conflit entre la tradition avant-gardiste et la nécessité de répondre aux exigences de la nouvelle culture du prolétariat était caractéristique

4. *Levyj front iskusstva* [Le Front Gauche de l'Art]. (NdT)

5. *Rossijskaja associacija proletarskix pisatelej* [Association russe des écrivains prolétariens]. (NdT)

6. *Izobrasitel'noe iskusstvo rabočej molodeži* [Les arts plastiques de la jeunesse ouvrière]. (NdT)

7. *Ob'edinenie real'nogo iskusstva* [Association pour l'art réel]. (NdT)

de l'époque. Pendant cette période, le pouvoir condamna l'art expérimental. L'appartenance à l'avant-garde de gauche était devenue un obstacle pour ceux qui souhaitaient participer activement à la vie culturelle contemporaine. Le futurisme et le constructivisme tombaient en désuétude.

Toutefois, durant les années 1930 et même avant, l'avant-garde montra plus d'une fois qu'elle était compatible avec l'idéologie soviétique. Il serait réducteur et dommageable pour l'histoire de l'art et de la littérature d'affirmer qu'elles s'opposèrent l'une à l'autre avec le renforcement du contrôle de l'État. Il serait tout aussi discutable d'y voir la clôture du projet avant-gardiste et la formation d'une culture totalitaire, en rupture avec la tradition des expériences artistiques ou, au contraire, dans leur continuité. Ce sont des généralisations abstraites souvent infirmées par l'expérience concrète des peintres et des écrivains. La manière dont l'avant-garde cohabitait avec l'idéologie soviétique peut être observée à travers des événements ponctuels de la vie artistique, au moment où ce problème se posait clairement. Les jeunes avant-gardistes du début des années 1930, qui avaient été formés dans un contexte extrêmement idéologisé, souhaitaient mener de nouvelles expériences artistiques. Comment parvenaient-ils à perpétuer les traditions de l'art de gauche sans renier leur appartenance au courant soviétique ?

L'œuvre de Gor des années 1930 se caractérise par une certaine incohérence dans son contenu, un style basé sur des répétitions absurdes, des fragments de poétique primitiviste et des éléments propres aux écrits de l'OBÉRIOU. Son cycle poétique, composé après l'évacuation de Leningrad assiégé, est souvent comparé à la poésie de Daniil Harms⁸. Dans son livre de 1933 intitulé *La Peinture (Živopis)*, l'auteur tente de répondre aux exigences de son temps. Ce recueil de nouvelles rend hommage aux peintres expérimentaux, tandis que les avant-gardistes y sont représentés de manière caricaturale et font l'objet de critiques. L'un des protagonistes, le peintre Molodtsov, veut représenter une fenêtre dans son essence, mais après de longues réflexions, il finit par peindre une porte. Un autre

8. À propos de l'influence de Daniil Harms sur l'œuvre de Guennadi Gor, voir l'article d'Andrej Muždaba, « *Vmešatel'stvo živopisi* ». Karikatura ili avtoportret ? Vos'maja meždunarodnaja letnjaja škola po ruskoj literature. Sbornik statej [L'Intervention de la peinture de Guennadi Gor. Caricature ou autoportrait ? Huitième école d'été internationale sur la littérature russe. Recueil d'articles], SPb., Svoë izdatel'stvo, 2012, p. 255-265.

personnage, le peintre Chirokomyslov, se limite à la représentation d'un verre dans tous ses travaux. Après sa mort, « dans sa chambre il ne restait plus qu'un verre et la peinture d'un verre qui ressemblait à un verre⁹ ». Quant au peintre parisien André Char, lui qui se vantait d'échapper aux phénomènes de mode et d'ignorer les règles du marché de l'art, il a dû admettre qu'il était victime de sa propre vanité. « L'homme abstrait », Borodkine – le héros de la nouvelle *La Peinture*, qui a donné son titre au recueil – rappelle le Picasso de la période cubiste. Ce « bureaucrate sans âme », qui transforme en volumes géométriques tout ce qui l'entoure, est un provocateur responsable de la mort du frère du protagoniste.

L'auteur fait une satire de l'avant-garde et la critique ouvertement, ce qui ne l'empêche pas de perpétuer la tradition avant-gardiste. Cette position n'est pas plus absurde que celle qui consiste à faire acte de repentance publique en promettant de devenir un membre de la société à part entière. Durant le Premier Plan quinquennal, beaucoup ont connu une évolution comparable. Même si formellement ces déclarations semblaient être un acte de soumission à la société, elles ne se réduisaient pas à un simple conformisme.

Le caractère paradoxal de la critique de l'avant-garde, dans le langage même de l'avant-garde, est très perceptible dans la dernière nouvelle du recueil, *L'Intervention de la peinture (Vmešatel'stvo živopis'ca)*. Le présent article aborde la manière dont Gor décrit ce conflit et tente de le résoudre, mais aussi l'usage qu'il fait des thèmes clés de la vie littéraire, artistique et scientifique du Premier Plan quinquennal.

La poésie au service de la Révolution

Le titre de la nouvelle *L'Intervention de la peinture* renvoie à celui du poème « L'Intervention du poète » (« Vmešatel'stvo poëta ») d'Édouard Bagritski (1929). Ce poème célèbre est une réplique à l'un des chefs de file du cercle Pereval¹⁰, Abram Lejnev. Dans le milieu des avant-gardistes de gauche, c'est un épisode important dans une longue polémique sur les formes d'appartenance de

9. Gennadij Gor, *Živopis'* [La Peinture], L., Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1933, p. 12.

10. Littéralement « passage », « col », « changement » (NdT).

l'intelligentsia artistique à la vie du pays soviétique¹¹. De toute évidence, ce conflit est apparu lorsque Bagritski a quitté Pereval, dont il faisait partie depuis son déménagement d'Odessa à Moscou. Dans la seconde moitié des années 1920, le poète se rapproche des constructivistes – opposants à Lejnev et à ses proches¹². Ce dernier, n'approuvant pas les nouvelles fréquentations de Bagritski, lui reproche d'écrire pour l'intelligentsia et d'ignorer le large public. Lejnev affirme que l'œuvre de Bagritski des dernières années est imprégnée d'un romantisme révolutionnaire négatif, qui l'éloigne des auteurs prolétariens. Il faut combattre ce point faible :

[...] Bagritski n'est pas un poète prolétaire, mais un représentant de l'intelligentsia, [...] sa poésie exprime la psychologie de ces cercles, qui se tenaient jusqu'ici en dehors de la politique et qui s'étaient rapprochés de la Révolution sous l'influence de son pathos romantique. [...] Sa pensée n'est pas toujours clairement exprimée. Sa graphomanie gâche parfois son romantisme – le noble métal de l'emphase révolutionnaire est mêlé à des pratiques dépassées. [...] Malgré des décrochages et des ambiguïtés, cela reste tout de même du romantisme *révolutionnaire* ou, du moins, cela s'en approche grandement¹³.

Lejnev déclare que les poèmes « Réflexion sur Opanas » (« Duma pro Opanasa ») et « Discussion avec le jeune communiste Dementiev » (« Razgovor s komsomol'cem Dement'evym »), qui ont fait connaître Bagritski dans les années 1920, sont le « manifeste de la nouvelle école romantique ».

En réponse aux critiques, selon lesquelles sa poésie est dissociée de la vie quotidienne et des injonctions idéologiques du Parti, Bagritski écrit « L'Intervention du poète ». Il retourne ces accusations contre Lejnev : le critique vit dans le passé, il est coupé de la

11. Voir Abram Ležnef, « Razgovor v serdcax » [Conversation à cœur ouvert], *Novyj mir*, 11, 1929, p. 188-206. L'auteur considère que les œuvres d'Édouard Bagritski et de Mikhaïl Svetlov témoignent d'une crise de la poésie contemporaine russe. Il exprime ses doutes quant à la modernité de leur art. Voir introduction de E. Ljubareva, in Édouard Bagritskij, *Stixotvorenija i poëmy* [Poésies lyriques et longs poèmes], M. – L., 1964, p. 22 ; D. Gorbov & A. Lejnev, *Literatura revoljucionnogo desjatiletija 1917-1927* [La littérature de la décennie révolutionnaire 1917-1927]. M., 1929, p. 109-112.

12. I. Grinberg, *Èduard Bagritskij. Tvorčeskij put' poëta* [Édouard Bagritski. Le parcours artistique du poète], L., 1940, p. 83.

13. A. Ležnef, « È. Bagritskij » [É. Bagritski], *Revolucija i kul'tura*, 20, 31 octobre 1928, p. 74.

réalité, coincé dans son quotidien de petit bourgeois et se croit permis de donner des conseils au poète :

Le critique, assis devant un samovar biblique [...]	Критик за библейским самоваром [...]
Regarde sa théière et lève le sourcil.	Глядит на чайник, бровью шевеля.
Il boit dans une coupelle, lève le petit doigt,	Он тянет с блюда – в сторону ми- зинец,
Ses caleçons claquent sous le toit	Кальсоны хлопают на мезонине
Comme les étendards d'un vieux navire [...]	Как вымпел пожилого корабля [...]
Et il proclame d'une voix grasse de ténor : [...]	И тенорком, политым легким жи- ром, [...]
Dites-moi d'une voix de basse,	Он возглашает: – Прорычите ба- сом,
C'est quoi la fin de l'histoire d'Opanas ? [...]	Чем кончилась волынка с Опана- сом [...].
Je vous en prie : parlez-moi des contre- bandiers,	Прошу, скажите за контрабанди- стов,
Je veux de la passion, du feu et du ton- nerre	Чтоб были страсти, чтоб огонь, чтоб гром, –
Ah, pour la santé du romantisme il me faudrait,	Ах, для здоровья мне необходимы
Du laxatif et de quoi me calmer les nerfs.	Романтика, слабительное, бром ¹⁴ .

Le critique caricaturé réduit la poésie à un plaisir gourmand – une sorte de dessert – ou à un simple divertissement. Bagritski vise également la critique littéraire qui adopte un discours scientifique superficiel. Il fait allusion à ses poèmes précédents en les commentant avec sarcasme. « L'Intervention du poète » s'ouvre sur un extrait de « La Boîte à cigarettes » (« Papirosnyj korobok ») :

Le vent du printemps met le paquet :	Весенний ветер лезет вон из кожи,
Il claque le portillon et tord les bosquets,	Калиткой щелкает, кусты корежит,
À la clôture humide donne des piche- nettes, [...] (Voir mon poème « La Boîte à cigarettes »).	Сырой забор подталкивает вбок, [...] (Смотри мой «Папиросный коро- бок»).

Voici un extrait du poème cité entre parenthèses :

14. *Oktyabr'* [Octobre], 1, 1930, p. 70-72.

Le vent en folie force le portillon	В калитку врывается ветер шальной,
Désespéré et sans même une cachette ;	Отчаянный и бесприютный, –
Les branches au-dessus de moi, de ma	И ветви над крышей и надо мной
maison,	Заносятся как шпицрутены
Me préparent le supplice des baguettes.	

« La Boîte à cigarettes » est un testament en vers, dans lequel le poète incite son fils Vsevolod à sacrifier la génération des aînés au nom de la Révolution, afin de perpétuer l'œuvre des décembristes. La version finale, conservée aux Archives d'État de Littérature et d'Art¹⁵, est intitulée « Dans la nuit du 14 décembre¹⁶ ». « L'Intervention du poète » s'ouvre ainsi par la description de la tempête, métaphore de la Révolution, affirmant les idéaux de 1917. Le poète introduit ensuite deux autres réminiscences : l'une extraite de « La Boîte à cigarettes » et l'autre du célèbre poème « Printemps » (« Vesna »). Dans les deux cas, le point de vue scientifique de la critique, qui réduit la poésie à une collection de citations et d'analogies, s'oppose à la poésie qui célèbre la vie, l'audace et l'érotisme. Le personnage de Bagritski n'est pas un membre de l'intelligentsia loin du peuple mais un simple habitant de la Russie soviétique :

Mécaniciens, tchékistes, pêcheurs,	Механики, чекисты, рыбоводы,
Mes camarades, nous sommes les mêmes,	Я ваш товарищ, мы одной породы, –
Nourris par le pays avec des heurts !	Побоями нас нянчила страна!

Issu de la petite bourgeoisie juive, Bagritski faisait en effet partie de ceux dont les droits avaient été bafoués en Russie tsariste. Toutefois, durant le Premier Plan quinquennal, alors que les classes dirigeantes étaient désormais le prolétariat et la paysannerie, l'origine bourgeoise devint une raison suffisante pour être mis à l'écart de la société soviétique. Pour devenir un auteur soviétique, le poète devait être « reforge » ou « rééduqué ». Dans son article « Une discussion agitée », Lejnev affirme que Bagritski ne souhaitait pas « se réformer », mais rester un poète de l'intelligentsia. Le critique a formulé ce reproche de manière imagée : « Bagritski est un

15. Central'nyj Gosudarstvennyj Arxiv Literatury i Iskusstva, CGALI (NdT)

16. È. Bagritskij, *Stixotvorenija i poëmy* [Poésies lyriques et longs poèmes], *op. cit.*, p. 521.

romantique qui a entamé sa mue¹⁷ ». Cette phrase a servi d'épigraphe à la première publication de « L'Intervention du poète » dans la revue *Octobre* (Octobre), mais elle ne figure pas dans les publications postérieures. En développant cette métaphore maladroite de Lejnev, Bagritski compare la poésie au chant retentissant d'un coq :

Je perds mes plumes, tel un coq en pête	Я пух теряю, как петух здоровый.
Le vent emporte des touffes multicolores	Разносит ветер пестрые клочки.
Inexorablement, causant de la souffrance	Неумолимо, с болью напряженья,
Des bosses en sang paraissent à la surface	Вылазят кровянистые стручки,
Des épines, des crochets piquants –	Колочие ошметки и крючки, –
Le début d'un futur plumage. [...]	Начало будущего оперенья. [...]
Et tel un coq Plymouth géant	Я, словно исполинский плимутрок,
Je lève la tête. [...]	Закидываю шею. [...]
Un battement d'ailes ! Je suis sur la clôture !	Крылами раз! – и на забор с разма-
[...]	ха. [...]
J'ai mué ! Vive la victoire !	Я вылинял! Да здравствует победа!

Bagritski répond à Lejnev de façon abrupte et avec une certaine agressivité – dans le style des discussions et des séances de travail des années 1920 et 1930, qui arbitraient de violentes polémiques. Le poète contemporain apparaît dans le poème non pas comme un cygne – allusion à Horace – mais comme un coq en mue. Dans le contexte littéraire de la fin des années 1920, Preval défendait le romantisme révolutionnaire en littérature. Lejnev en était le propagandiste principal. Cependant, Bagritski avait son propre point de vue sur le romantisme. Au milieu des années 1930, il commentait avec sarcasme son départ de Preval : « Ils veulent des poèmes sur les bouleaux, alors que je parle de chênes¹⁸ ». Il considérait le romantisme de Lejnev comme de la poésie lyrique inoffensive. Il était nécessaire de confronter cette conception romantique à l'absence de compromis, au primitivisme et à l'agressivité. L'image du coq en mue pour désigner le poète est ironique. La poésie est, selon Bagritski, un moyen de prolonger la révolte révolutionnaire, elle ne peut se contenter de glorifier Octobre rouge auprès des masses populaires.

Le titre de la nouvelle de Guennadi Gor, *L'Intervention de la peinture*, évoque une dispute entre un propagandiste révolutionnaire et

17. A. Ležnef, « Razgovor v serdcax », art. cit.

18. È. Bagritskij, *Almanax* [Almanach], M., 1936, p. 152.

un révolté emporté de la fin des années 1920. La polémique se poursuit à propos des modes d'implication de la poésie dans la Révolution. Gor ne se limite pas à la littérature, il aborde aussi les arts graphiques et les sciences. Sa conception de l'objet de la dispute diffère également. Il ne s'intéresse pas à l'enthousiasme révolutionnaire et à ses coups d'éclat. Il envisage la possibilité d'une synthèse de l'avant-garde et de la dialectique, une transformation de l'art expérimental en un art accessible au grand public, la renaissance de l'archaïsme dans la culture soviétique.

L'avant-gardiste contre le scientifique

L'Intervention de la peinture est une parabole sur la recherche de créativité en écho à la période du Premier Plan quinquennal. C'est une réflexion sur la nature d'un nouvel art et sur sa place dans le projet soviétique. La nouvelle de Gor est construite sur une opposition entre deux personnages, qui ont des conceptions divergentes sur les possibilités d'expression artistique de la pensée et de la connaissance.

Le bibliothécaire Piotr Karpine, adepte de l'avant-garde, croit aux miracles et au hasard. Ce scientifique réfute la théorie positiviste. Ses recherches s'inscrivent dans une conception médiévale de la science, elles laissent une place considérable aux éléments irrationnels et magiques. Le héros de Gor rêve d'inventer un appareil universel capable de penser, « qui pourrait servir de tête à l'humanité tout entière » et qui aurait intégré toutes les pensées existantes ou potentielles¹⁹. Il est certain d'y parvenir :

Après avoir découpé plusieurs cercles de tailles différentes, Piotr Ivanovitch les assembla sur un même axe. Il testa ensuite leurs rotations ; ils tournaient comme une roue. [...] Puis il nota toutes les catégories de pensée qui lui étaient connues, tous les termes génériques et spécifiques avec leurs combinaisons possibles. Lorsque l'on faisait tourner ces cercles, des sujets et des attributs se déplaçaient les uns vers les autres, pour former des propositions et se combiner en nouvelles déductions²⁰.

Un mécanisme produisant de la pensée à l'aide de règles combinatoires, similaire à celui décrit dans la nouvelle de Gor, avait été inventé par le scientifique et moine franciscain Raymond Lulle dans la seconde moitié de XIII^e siècle. Karpine a accroché son por-

19. Gennadij Gor, *Živopis'*, *op. cit.*, p. 150.

20. *Ibid.*, p. 148

trait dans sa chambre. Il est proche de Daniil Harms par son style poétique et son comportement excentrique. Ce poète membre de l'OBERIOU, qui s'intéressait aux théories non positivistes dans les sciences naturelles et qui collectionnaient les « penseurs naturels²¹ », est sans doute le prototype du personnage de Gor. En 1933, sous l'influence de Nikolai Oleïnikov, Harms s'intéressa aux mathématiques, en particulier aux suites et à l'analyse combinatoire²². Dans ses carnets datés de la mi-juin 1932, on trouve la note suivante : « Créer une machine aux idées philosophiques²³ ». De toute évidence, il s'agissait d'un mécanisme similaire à celui de Raymond Lulle.

Karpine, l'avant-gardiste adepte du mysticisme, ignore tout de la vie soviétique. La créativité n'est pas liée selon lui à la construction d'une société nouvelle, ni à la croyance en une théorie positiviste capable de transformer le monde.

Le voisin de Karpine, Alekseï Touloumbassov, est professeur de neurophysiologie. Dans sa jeunesse, il s'intéressait au cubisme. Jean Pougny a peint son portrait autrefois. Peu à peu, Touloumbassov a oublié ses intérêts de jeunesse et avec eux le cubo-futurisme. Pourquoi Jean Pougny plutôt qu'un autre peintre avant-gardiste ? Peut-être parce qu'il était plus étroitement lié aux débuts de ce courant. Il n'était que très peu impliqué dans ce qui se passait en URSS, puisqu'il avait émigré en 1919. C'était un expérimentateur invétéré. Inspiré à ses débuts par le style des nabis Pierre Bonnard, Félix Vallotton et Édouard Vuillard, Pougny réalisa par la suite des gravures représentant des objets ordinaires, des compositions de lettres, des expériences dans l'esprit du suprématisme ou de la « sculpture picturale ». Il était proche de l'art de Malevitch et de Tatline, tous deux en concurrence pour prendre la tête du mouvement. Au début des années 1920, après s'être installé à Berlin, Pougny rejoignit le courant dadaïste. Figure notable de la vie artistique

21. Les « penseurs naturels » avaient un raisonnement atypique et illogique. Harms les fréquentait (NdT).

22. L'intérêt pour les mathématiques d'Oleïnikov et Harms au milieu des années 1930 a fait l'objet d'une communication d'Evgueni Ostachevski, « OBERIU Mathematics », lors du colloque « Legacies of the Russian Avant-Garde » à l'Université Columbia les 23 et 24 février 2012.

23. D. Xarms, *Zapisnye knižki. Dnevnik* [Carnets de notes. Journal], SPb., Akademičeskij proekt, 2002, t. 1, p. 406.

de Paris dans les années 1930²⁴, il continua à développer de nouvelles formes artistiques. C'est à lui que Gor se réfère lorsqu'il évoque l'impertinence du futurisme des années 1930 et d'autres mouvements artistiques expérimentaux des années 1910-1920.

Le portrait n'était pas le genre préféré de Pougny, qui est surtout connu pour ses natures mortes, ses croquis de la vie urbaine et ses scènes d'intérieur. Dans l'imaginaire de Gor, le portrait de Touloumbassov par Pougny était comparable aux rares travaux qu'il avait réalisés dans les années 1910-1920, en particulier au *Portrait de la femme du peintre*²⁵.

Le professeur Touloumbassov, qui s'est intéressé dans sa jeunesse au cubo-futurisme, souhaite mettre la science au service de la société. Il aimerait créer un produit stimulant les fonctions cérébrales. Poursuivant les expériences du biochimiste américain d'origine polonaise Kazimierz Funk, qui avait introduit en 1912 la notion de « vitamine » dans le langage scientifique, le chercheur soviétique cherche une vitamine de l'intelligence :

[...] il démontra qu'il existait une vitamine particulière, appelée la vitamine T, dont l'absence dans la nourriture avait des conséquences désastreuses sur l'activité neurologique et cérébrale des animaux. [...] il eut l'idée [...] de renforcer d'une manière artificielle. [...] Il cherchait désormais une méthode pour réaliser cette idée, à savoir une synthèse des nutriments qui stimulerait les capacités du cerveau²⁶.

Tout comme Karpine, Touloumbassov est un personnage caractéristique du début de la période soviétique, au moment où les scientifiques tentent de mettre au point des produits capables de stimuler l'activité cérébrale. Alors que le travail acharné et la compétitivité sociale sont exacerbés pour atteindre et même dépasser les objectifs de la planification, le seul obstacle à la construction d'un avenir prometteur reste la fatigue. Alexeï Zamkov, l'époux de la sculptrice Vera Moukhina, proposa un moyen de combattre l'épuisement. Il fabriqua un produit supposé améliorer l'endurance grâce à l'urine de femmes enceintes : le gravidane²⁷. L'Institut de

24. D. Sarab'janov, *Ivan Puni, 1894-1956* [Ivan Pougny, 1894-1956], M., Iskustvo XXI vek, 2007.

25. Huile sur toile, 1914, Musée russe, Saint-Pétersbourg.

26. Gennadij Gor, *Živopis'*, *op. cit.*, p. 145-146.

27. È. Najman, « Diskurs obraščennyj v plot'. A. Zamkov i voploščenie sovetskoj sub"ektivnosti » [Le discours transformé en chair. A. Zamkov et

transfusion sanguine, dirigé par l'un des premiers idéologues du bolchevisme Alexandre Bogdanov, y travaillait aussi. À partir des années 1920, de nombreux patients se plaignant d'être fatigués s'y adressaient systématiquement²⁸.

Les scientifiques mais aussi les écrivains menaient des travaux sur la fatigue, qui était considérée comme le symbole d'une implication forte dans la vie soviétique, et sur les méthodes permettant de la combattre. Mikhaïl Zochtchenko aborda ce sujet dans sa nouvelle *La Jeunesse retrouvée*, Iouri Olecha l'évoqua dans son discours au Premier Congrès de l'Union des écrivains soviétiques de 1934²⁹. Dans son roman *Harpagoniada (Garpagoniada)*³⁰, Konstantin Vaguinov s'interrogea sur le vieillissement prématuré de l'intelligentsia, qui n'avait pas su trouver sa place dans la société soviétique.

Parallèlement à leur engagement pour soutenir les ouvriers du Premier Plan quinquennal qui accomplissaient un travail enthousiasmant mais accablant, les scientifiques des années 1930 étaient impliqués dans le projet futuriste de création du nouvel homme soviétique. Physiologues, psychologues et biologistes étudiaient les moyens de perfectionner les capacités des personnes, qui aspiraient à des rêves de bonheur collectif³¹. Cette utopie anthropologique incroyable comprenait les expériences de rajeunissement du professeur Volosatov, décrites dans *La Jeunesse retrouvée (Vozvraščënnaja molodost')*³², le développement de l'eugénisme³³ ou encore les activi-

l'incarnation de la subjectivité soviétique], in *Socrealističeskij kanon*, SPb., Akademičeskij proekt, 2000, p. 625-638.

28. A. Bogdanov, *God raboty instituta perelivanija krovj, 1926-1927* [Une année de travail de l'Institut de transfusion sanguine, 1926-1927], M., 1927.

29. Ju. Olecha, « Reč' na pervom vsesojuznom s'ezde sovetskix pisatelej » [Discours au premier congrès de l'Union des écrivains soviétiques], in *Izbrannoe*, M., Literaturnaja gazeta, 1935, p. 3-8.

30. K. Vaguinov, *Kozlinaja pesn'. Romany* [Le chant du bouc. Roman], SPb., Sovremennik, 1991, p. 422 et 450.

31. A. Zalkind, « Psixologija čeloveka buduščego » [La psychologie de l'homme du futur], in *Žizn' i texnika buduščego (social'nye i naučno-texničeskije utopii)*, M. – L., Moskovskij rabočij, 1928. p. 432-503. N. Š. Melik-Pašev, « Čelovek buduščego », in *Ibid.* p. 337-431.

32. Cette nouvelle de Mikhaïl Zochtchenko fut publiée pour la première fois en 1934 dans la revue *Zvezda* [L'Étoile].

33. M. Malikova, « NĖP kak opyt social'noj-biologičeskoj gibriziacii » [La NEP, un essai d'hybridation biologique et sociale], *Otečestvennye zapiski*, 1, 2006, p. 175-192.

tés de l'Institut du cerveau humain³⁴. Vers le milieu des années 1930, les rêves des scientifiques s'emparèrent de l'imagination des artistes : le professeur Stepanov – le protagoniste du film *Le Jeune Homme sévère* d'Abram Room et de Iouri Olecha (1936) – n'est pas seulement un chirurgien de haut niveau, qui soigne les membres du gouvernement : il propose aux hommes d'accéder à l'immortalité³⁵.

Ossip Mandelstam ne resta pas indifférent aux possibilités que l'eugénisme offrait aux créateurs du nouvel homme soviétique. Selon lui, l'eugénisme à ses débuts n'était pas en mesure de créer un nouveau type anthropologique. Toutefois, il ne rejetait pas ses potentialités. En 1928, il écrivit qu'un nouveau type de lecteur pourrait être formé grâce à l'instruction, contrairement à l'écrivain qui ne pouvait être rééduqué :

[...] la science actuelle n'a aucun moyen de faire émerger tel ou tel écrivain pour répondre aux exigences de la société. Dans l'état embryonnaire de l'eugénisme, des croisements et des greffes peuvent donner des résultats imprévisibles. En revanche, la formation des lecteurs est possible ; il existe pour cela un moyen direct : l'école³⁶.

Ce point de vue sceptique de Mandelstam était partagé par d'autres écrivains. Au milieu des années 1920, dans *Cœur de chien* (*Sobač'e serdce*) (1925) et *Les Œufs du destin* (*Rokovye jajca*) (1925), Mikhaïl Boulgakov évoquait déjà avec sarcasme la nouvelle science soviétique, qui s'adonnait à l'élevage d'homoncules heureux.

Les expériences de Touloumbassov et sa découverte de la vitamine de l'intelligence révèlent le point de vue ironique de Gor sur les expériences scientifiques du début de la période soviétique. La machine à penser de Karpine, rappelant l'invention de Raymond Lulle, n'aurait d'ailleurs pas été très utile dans la construction d'un avenir prometteur. Durant le Premier Plan quinquennal, les nouveaux produits stimulant les capacités intellectuelles semblaient tout aussi absurdes et déplacés que les fantaisies artistiques et utopistes des avant-gardistes. Dans la polémique entre l'homme de

34. M. Spivak, *Posmertnaja diagnostika genial'nosti* [Diagnostic post-mortem de génie], M., Agraf, 2001.

35. A. Bljumbaum, « Oživajuščaja statuja i voploščennaja muzyka. Konteksty "Strogogo junoš'i" » [La statue animée et la musique incarnée. Les contextes du « jeune homme sévère »], *NLO*, 89, 2008, p. 138-189.

36. O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v dvux tomax* [Œuvres en deux tomes], M., Xudožestvennaja literatura, 1990, t. 2, p. 310.

lettres Karpine et le biochimiste Touloumbassov, aucun des deux ne détient la vérité. Ce débat sera résolu d'une manière inattendue par un courant de la peinture contemporaine – l'art propagandiste de gauche.

IZORAM et le purisme

Le professeur Touloumbassov considère que la science traditionnelle a perdu son efficacité. Selon lui, l'avant-garde appartient également au passé. Il s'est initié à la nouvelle culture et à l'art nouveau à l'occasion de l'inauguration d'un club ouvrier. Les décorations du club l'ont impressionné :

C'est alors que la peinture est intervenue... [...]

C'est alors que la peinture, par toutes ses couleurs, le frappa aux yeux, aux oreilles, entra par ses pores. C'était une peinture monumentale sur les murs, une peinture juvénile réalisée par une brigade d'IZORAM, qui le frappa aux tympanes, claire comme une musique, comme de l'eau, qui accueillit Alexeï Ivanovitch tout entier. Les couleurs n'étaient pas mélangées, elles étaient simples comme celles d'un arc-en-ciel – et le rythme rappelait les battements du cœur, descendait du plafond le long des murs, et après s'être emparé de lui, il flottait dans les airs³⁷.

Le groupe IZORAM, dont le chef de file était le peintre Moïsei Brodsky³⁸, développa de nouvelles formes d'arts appliqués. Il décorait les clubs et les lieux où se déroulaient les manifestations publiques. Parmi leurs réalisations figuraient en bonne place le design d'une « exposition mobile anti-alcool, qui fut présentée dans sept grandes coopératives de l'agglomération de Volodarski » ou encore « une scène, dénonçant la promiscuité sexuelle dans le club de Podbelski³⁹ ». Les disciples de Moïsei Brodsky étaient connus pour leurs collages photographiques et leurs affiches de propagande, dont l'une était très populaire⁴⁰ : « Lorsque tu bois, n'oublie pas que ta famille a faim » (fig. 1).

37. Gennadij Gor, *Živopis', op. cit.*, p. 150.

38. I. G. Mjamlin, *Slovo o zabytom xudožnike* [Le dit de l'artiste oublié], SPb., 2002.

39. *IZO rabočej molodeži Leningrada. Katalog vystavki* [IZO de la jeunesse ouvrière de Leningrad. Catalogue de l'exposition], numéros 91 & 65, M., Izdatel'stvo tret'jakovskoj galerei, 1929.

40. *Ibid.*, numéro 88.



Fig. 1. IZORAM. « Lorsque tu bois, n'oublie pas que ta famille a faim »
 (« Pomni, kogda ty p'ëš' – tvoja sem'ja golodna »).
 Affiche. 1929. Source : K. Maca, *Pečat' i revoljucija*.

C'est dans les ateliers d'IZORAM que furent inventés un échiquier expérimental⁴¹ et les premiers meubles pliants (fig. 2), qui rappelaient les canapés et les armoires fabriqués par les maîtres du Bauhaus à partir de matériaux bon marché.

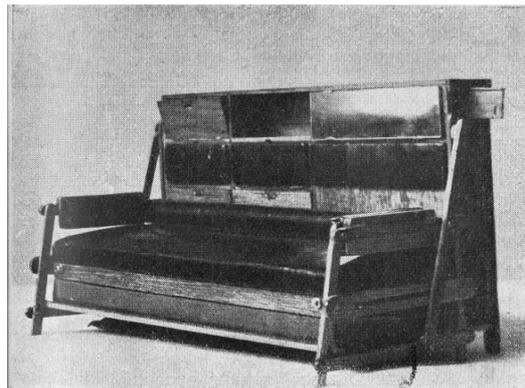


Fig. 2. Armoire, canapé, lit.
 Modèle d'exposition. 1929. Source : IZO. *Katalog vystavki*.

⁴¹ I. Vajsfeld, « IZORAM », *Molodaja gvardija*, 23, 1929, p. 96-99 ; V. Martynenko, « IZORAM. Iz opyta nagljadnoj agitacii » [Une expérience de propagande caractérisée], *Dekorativnoe iskusstvo*, 8, 1984, p. 23-26.

Les travaux d'IZORAM furent exposés au Musée russe en 1928 et à la Galerie Trétiakov en 1929. Cette dernière exposition alimenta un débat animé sur la quête d'un nouvel art expérimental et son lien avec les traditions avant-gardistes⁴². Parmi les projets les plus importants, les installations artistiques – *izustanovki* – créées sous la direction du peintre Konstantin Savichtchenko⁴³ furent conçues à des fins de propagande pour décorer la place Ouritski (la place du Palais) à Leningrad, le 1^{er} mai et le 7 novembre 1931 (fig. 3) ainsi que le 1^{er} mai 1932⁴⁴.

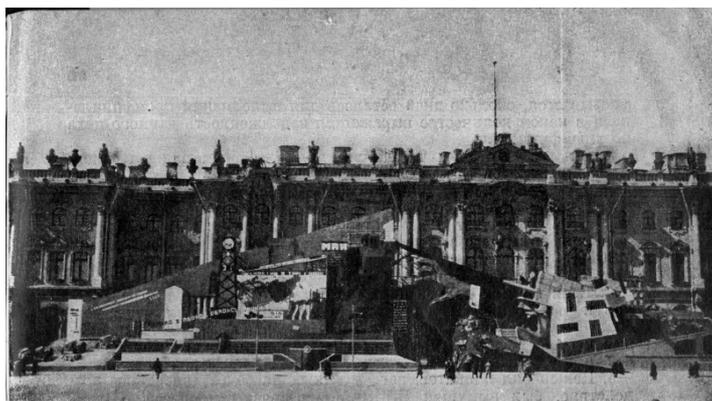


Fig. 3. Installation IZO du 1^{er} mai 1931 sur la place Ouritski. 1932.
Source : I. Maca, *Leningradskij IZORAM*.

Les membres d'IZORAM travaillaient pour la plupart à Leningrad, mais ce groupe n'était pas limité géographiquement. Il se fit connaître à l'étranger en participant à l'Exposition internationale des Arts décoratifs en 1930 dans la ville italienne de Monza, non loin de Milan. À cette occasion, les artistes de Leningrad avaient

42. I. Vajsfeld, « IZORAM », art. cit. ; *Voprosy razvitiia proletarskogo iskusstva. Materialy diskussij*, M., Izdatel'stvo kommunističeskoj akademii, 1931 ; I. Maca, « K moskovskoj vystavke leningradskogo IZORAM » [Vers une exposition moscovite d'un IZORAM leningradois], *Pečat' i revoljucija*, 11, 1929, p. 69-76 ; A. Mixajlov, « Puti razvitiia revoljucionnoj živopisi » [Les voies de développement de la peinture révolutionnaire], *Krasnaja Nov'*, 12, 1929, p. 190-202.

43. V. Martynenko, « IZORAM – xudožestvennyj agitprop komsomola » [IZORAM – la propagande artistique du komsomol], *Texničeskaja èstetika*, 8, 1982, p. 23-26.

44. I.], *Novyj stil'* [Le Nouveau style], L., 1932 ; I. Maca, « K moskovskoj vystavke ... », art. cit.

préparé l'exposition « L'art dans la vie quotidienne de l'ouvrier », dont faisaient partie « des œuvres et des affiches, créées par des ouvriers⁴⁵ ». Étaient également présentés « des panneaux, [...] des emblèmes [...] et les premières expériences menées par des ateliers de décors de théâtre et de maquettes⁴⁶ » ; ces dernières servaient à la mise en place des *izustanovki*. L'exposition d'IZORAM eut un certain succès et fut par la suite présentée à l'Exposition internationale des Arts à Amsterdam.

Mais comment la décoration d'un club, mise en place par IZORAM, pouvait-elle résoudre le débat entre la machinerie mystique de l'avant-gardisme et le positivisme au service de la société ? L'idéologue du groupe Moïsei Brodsky considérait que « les formes décoratives et architecturales » développées par IZORAM allaient rendre à la peinture l'énergie nécessaire pour transformer et reconstruire la vie. Dans son article, publié dans le catalogue de l'exposition qui eut lieu à la Galerie Trétiakov, il écrit :

L'organisation de grandes expositions, où la peinture fusionne avec l'architecture et retrouve la place qu'elle a perdue sous le capitalisme, est une activité professionnelle prioritaire. [...] Une telle peinture aura pour objectif non pas d'embellir les surfaces, mais de rompre leur monotonie en fonction des critères sociaux et psychophysiologiques de la perception⁴⁷.

Touloumbassov, qui adhère aux idéaux d'IZORAM, reconnaît dans les panneaux qui décorent les murs du club le réalisme moderne d'un art qui a dépassé la recherche formelle des années 1900-1920 et qui a commencé à transformer la réalité :

C'était le rythme d'une peinture vivante, le rythme de la vie elle-même. Chaque chose était une vision transparente, saisie sous tous ses angles par un œil réaliste. Ces choses n'étaient pas seulement vues, elles étaient comprises, elle se transformaient les unes les autres ; le mouvement des machines était comme une roue, et la vie des choses ressemblait à une roue. Et pourtant ces choses n'existaient pas en elles-mêmes, elles n'appartenaient pas à l'homme mais à l'humanité. Et l'homme représenté n'était pas la figure d'un homme mais l'homme lui-même. Il ne ressemblait pas à un oiseau mais savait voler, il ne ressemblait pas à un poisson mais savait nager, il ne ressemblait pas à son image mais à lui-

45. *Izvestia*, 298, 28 octobre 1930 ; *Večernjaja Moskva*, 250, 25 octobre 1930.

46. V. Martynenko, « IZORAM... », art. cit.

47. *IZO...*, *op. cit.*, 46, 1928.

même. Il était réel, il ne posait pas devant un mur, mais il vivait. Il vivait, comme les machines, comme les animaux – des vaches marron, des chevaux orange, des moutons bleu ciel, des chiens jaunes, des chats violets, des chèvres blanches, des bergers verts ; l'homme vivait, comme les maisons, les vraies maisons. Les usines vivaient, comme le lait, le pain et l'eau. Et les murs vivaient, eux aussi⁴⁸.

Le professeur Touloumbassov a perdu tout intérêt pour l'art des spécialistes, réduit à des questions esthétiques et coupé de la vie mouvementée des années 1930. Il voit dans la peinture du club, non pas une forme artistique autosuffisante, mais une transformation symbolique de la vie moderne. Selon lui, le design soviétique est une forme actuelle du réalisme, une représentation qui n'est pas fondée sur la vraisemblance. Le panneau du club ouvrier n'est pas une illusion d'optique et n'a rien à voir avec la mimesis. L'homme qui est représenté ne ressemble pas à un homme, c'est une représentation approximative mais convaincante. L'utilisation des couleurs fait penser à la peinture des fauves et des expressionnistes. Il n'est pas difficile de trouver dans l'œuvre des artistes s'inscrivant dans ces courants des vaches marron, des chevaux orange, des moutons bleu ciel et des chiens jaunes. Le caractère stéréoscopique des peintures murales peut être interprété comme un élément de cubisme. Le professeur Touloumbassov a découvert le nouveau réalisme du design soviétique, capable d'évoquer la modernité dans le langage de la peinture avant-gardiste.

Gor était amateur et collectionneur de peintures. Il admirait l'avant-garde de gauche. Il avait dans sa collection des peintures de Kouzma Petrov-Vodkine⁴⁹. Il s'intéressait également à l'art d'Alexeï Pakhomov⁵⁰. Les amateurs du primitivisme connaissent bien son livre sur Konstantin Pankov⁵¹, un peintre d'origine nenets, diplômé de l'Institut des peuples nordiques. Dans les années 1930, Gor

48. Gennadij Gor, *Živopis'*, *op. cit.*, p. 151.

49. A. Laskin, « Dvoe iz plemeni obrazcovyx piterskix starikov » [Deux anciens maîtres pétersbourgeois], in *Èta pristan' est'... Portrety. Razmyšlenija. Vospominanija o ljudax i pisatel'skom dome*, SPb., AuraInfo, 2012, p. 387-406.

50. L. Raxmanov, « Gennadij Gor » [Gennadi Gor], *Neva*, 6, 1986, p. 110-117.

51. Gennadij Gor, *Konstantin Pankov* [Konstantin Pankov], L., Sovetskij xudožnik, 1968.

participait déjà à la vie de l'Institut⁵² en tant qu'amateur d'art naïf et parce qu'il avait passé une partie de son enfance dans l'Altaï⁵³ : au début de la période soviétique, la Sibérie méridionale et l'Extrême-Orient russe faisaient partie des territoires du « Grand Nord ». Gor prêtait une attention particulière aux traditions primitivistes de l'avant-garde. Il n'est donc pas surprenant que sa nouvelle, résumant les réflexions sur les expériences artistiques du début des années 1930, s'achève par la description d'une peinture murale d'IZORAM – le groupe qui faisait la propagande de l'art ouvrier.

IZORAM était étroitement lié à l'avant-garde de gauche. Des suprématistes et des disciples de Kazimir Malevitch – Édouard Krimmer, Konstantin Rojdestvenski, Ilia Tchachnik ou Lev Youdine – prenaient part aux activités⁵⁴. Ce groupe qui faisait partie du cercle du LEF ne s'était pas tourné vers le fauvisme, l'expressionnisme et le cubisme⁵⁵ – comme le suggère le roman de Gor – mais s'inspirait des peintures des puristes Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier).

Selon Boris Ternovets, le purisme devint à la mode en Russie soviétique juste après la Révolution :

Le purisme a exercé une grande influence pendant les premières années de la Révolution, à l'époque de la suprématie des formes abstraites dans l'art de l'URSS. Notons que le purisme trouve encore de nombreux réchos dans les fresques décoratives des clubs de notre jeunesse ouvrière, surtout à Leningrad...⁵⁶

52. *Sled meteora. Iskustvo narodov severa, 1920-1930*, [Trace de météore. L'art des peuples du nord, 1920-1930], SPb., Palace Editions, 2011.

53. A. Laskin, « Dvoe iz plemeni obrazcovyx piterskix starikov », art. cit., p. 390.

54. L'exposition d'IZORAM à la Galerie Tretyakov eut lieu en même temps que celle de Malevitch. Ce dernier et Brodsky se considéraient réciproquement comme opposants et concurrents. Voir K. Malevič, *Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika* [Malevitch sur lui-même. Lettres. Documents. Souvenirs. Critique], M., RA, 2004, t. 1, p. 193 et V. Rakitin, *Nikolaj Suetin* [Nikolaï Souétine], M., RA, 1998, p. 82.

55. Le poster « Kolkhoz. Voir juste » (1929) et le gros plan du film *Un chien andalou* (1929) de Buñuel et Dalí, dans lequel on découpe un œil au rasoir illustrent les analogies frappantes entre l'avant-garde européenne et IZORAM (fig. 4).

56. Revue *Formes*, mars 1930. Les puristes connaissaient de nombreux auteurs, peintres et politiciens russes : Konstantin Balmont, Maximilian Volochine, Léon Trotski ou encore Ilya Ehrenbourg. La revue *Élan* (1915-1916)



Fig. 4. *Le kolkhoze (Kolkhoz)*. « Voir juste » (« Ne v brov', a v glaz »). 1929.
Affiche. Source : K. Maca, *Pečat' i revolucija*.

Dès la fin des années 1920, les principaux critiques d'art soviétiques⁵⁷ débattaient de l'influence du purisme sur IZORAM. Nikolai

d'Ozenfant publia le poème de Volochine « Des Zeppelins au-dessus de Paris », et des travaux de Nathalie Gontcharova et Mikhaïl Larionov. El Lissitzky publiait dans *L'Esprit nouveau*. Ozenfant étudia à l'Académie Julian avec Sonia Delaunay et Alexandra Exter, où il rencontra sa première femme, Zina Klinberg. Entre 1913 et 1914, il fit trois longs voyages en Russie. Il écrit dans ses *Mémoires* : « Les Russes m'ont beaucoup donné : par leur audace, leur grandeur, leur poésie, leur fantaisie, leur imprévisibilité. L'idéalisme social russe avait atténué mon individualisme français et avait, je pense, semé en moi une graine de donquichottisme. Et puis, sous l'effet de la grande nature primitive de l'Oural, le goût du primordial grandissait en moi : les cinq années [avec Zina Klinberg] préparaient le purisme ». Voir A. Ozenfant, *Mémoires. 1886-1962*, Paris, 1968, p. 58-63, 66 et 75. On ne sait pas si les puristes étaient en contact avec IZORAM.

57. Le groupe des puristes, actif à partir de la fin de la Première Guerre mondiale, fut dissout en 1925, après l'Exposition internationale à laquelle Le Corbusier participa, contrairement à Ozenfant. Cependant, les Soviétiques ont continué à s'intéresser au purisme, sans doute parce que son fondateur développa l'esthétique puriste jusqu'au début des années 1930. En 1927, Malevitch tenta de publier un article dans *L'Esprit nouveau*, dont l'édition avait

Pounine remarqua une combinaison naturelle du primitivisme et du purisme dans l'œuvre de ce groupe :

La plupart des travaux exposés se rapprochent de l'art populaire par la présence d'un rythme instinctif et d'un lien formel avec les courants français actuels et notamment avec les puristes – le groupe du peintre français Ozenfant. Ces mises en parallèle ne sont pas surprenantes : l'art primitif et l'art contemporain se rejoignent par des perceptions communes et des réalisations formelles particulières, comme la critique l'a déjà remarqué à de nombreuses reprises⁵⁸.

Le recours au primitivisme et à l'économie des formes était une injonction commune aux deux groupes, mentionnée dans les manifestes du purisme⁵⁹ et dans le traité d'Ozenfant intitulé *L'Art*⁶⁰. Les puristes, qui s'intéressaient à la théorie du darwinisme social, étaient à la recherche de « constantes » qui, au terme d'un processus de sélection naturelle et technologique, devenaient des éléments de la vie à part entière⁶¹. Ainsi, une bouteille de vin vide était considérée par les puristes comme un objet constant⁶². Les membres d'IZORAM voulaient aussi représenter ce qui était typique de la société, mais ils visaient une propagande et non une esthétique.

Sergueï Isakov, tristement célèbre pour être l'un de ceux qui empêchèrent la tenue d'une exposition de Pavel Filonov au Musée russe en 1929, remarqua une autre affinité entre les puristes et IZORAM. Selon lui, le processus artistique mis en place par des peintres français et soviétiques était doté d'un fort caractère technologique :

Le purisme fait partie des courants artistiques qui tentent d'inscrire le travail de l'artiste dans un cadre scientifique bien délimité. L'objectif est de « créer un tableau comme on crée une ma-

été suspendue à la suite de la querelle entre Le Corbusier et Ozenfant. Voir K. Malevič, *Malevič o sebe...*, *op. cit.*, p. 193.

58. N. Punin, « Vstupitel'naja stat'ja » [Introduction], in *Iskusstvo rabočix. Kružki IZO rabočix klubov Leningrada i masterskie IZO Obłpolitprosveta pri DPR imeni Gercena*, L., Gosudarstvennyj russkij muzej, 1928, p. 12.

59. S. Ball, *Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style. 1915-1930*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 79.

60. A. Ozenfant, *Art*, Paris, J. Budry imprimeur, 1928, p. 6 et 7.

61. Ozenfant & Jeanneret, *La Peinture moderne*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1925, p. IV.

62. S. Ball, *Ozenfant and Purism...*, *op. cit.*, p. 90.

chine ». Le puriste se soumet à la demande industrielle. C'est une qualité qui peut également apporter une pierre à notre édifice⁶³.

Dans le livre *Après le cubisme*, dont la publication devait être suivie par la première exposition des puristes, Ozenfant et Jeanneret insistèrent sur la nécessité d'unir l'avant-garde à l'industrie et à la technologie :

Ce qui est plus caractéristique de notre époque [...] c'est l'esprit industriel, mécanique, scientifique. [...] L'art doit être au diapason de la science et de la société industrielles. Même si les moyens pour y parvenir diffèrent, la science et l'art sont unis par une communauté d'esprit. [...] L'art doit être issu de son époque ; alors il pourra rejoindre la science à l'avant-garde⁶⁴.

Au début, les puristes se distinguaient à peine des cubistes, malgré leurs tentatives pour s'en éloigner. Plus tard, au début des années 1920, ils développèrent un langage pictural indépendant. Une autre déclaration d'Ozenfant et Jeanneret, parue dans le premier numéro de leur revue *L'Esprit nouveau*, présentait les machines comme une incarnation de l'esprit de la modernité et une mise en perspective des pratiques artistiques : « L'avion et la limousine sont des créations pures qui caractérisent l'esprit, le style de notre époque. Les arts contemporains doivent s'en emparer⁶⁵ ».

Par ailleurs, Sergueï Isakov critiquait le purisme en raison de « sa fascination pour la machine, son esthétisation, un véritable culte envers un objet fétiche contemporain ». Il poursuit :

C'est un phénomène naturel dans certains cercles de l'Occident bourgeois, où ce ne sont pas le travail et la classe ouvrière qui dictent leur volonté, mais le capital – la fusion de l'exploiteur pareil à une araignée et de la machine à broyer. Les puristes ont perdu de vue l'homme, la société et la classe ouvrière⁶⁶.

Si Isakov avait eu connaissance des travaux d'Ozenfant de la fin des années 1920 et du début des années 1930, ainsi que de son traité *L'Art*, il n'aurait pas soutenu que l'homme avait été évincé par la technologie dans l'œuvre du peintre français. Durant cette période, Ozenfant expérimentait le portrait. De plus, Isakov se

63. IZO..., *op. cit.*, p. 41.

64. Ozenfant & Jeanneret, *Après le cubisme*, Paris, Éditions des commentateurs, 1918.

65. *L'Esprit nouveau*, 1920, 1.

66. IZO..., *op. cit.*, 35, p. 35.

trompait en affirmant que l'esthétique du purisme était technologique. Dès le début, les peintres français déclarèrent que les fondements humanistes de l'art de la Renaissance étaient essentiels dans leur projet artistique : « il y a une hiérarchie dans les arts : l'art décoratif [cubisme] est en bas, la figure humaine au sommet⁶⁷ ». Contrairement aux avant-gardistes précédents, Ozenfant et Jeanneret critiquaient l'omniprésence de la science au sein des arts et aspiraient à une conception esthétique universelle⁶⁸. Le caractère technologique de l'art signifiait, aux yeux des puristes, la nécessité d'une réflexion esthétique et d'une conceptualisation, la construction consciente d'une œuvre graphique – ce qui excluait toute méthode spontanée des expressionnistes, dadaïstes ou surréalistes⁶⁹ – ou encore le « rappel à l'ordre pur et simple de la nature humaine » rationnelle⁷⁰.

Dans son livre *Le Nouveau Style* consacré à IZORAM et dont l'introduction fut rédigée par les membres du groupe, Jérémy Ioffé revint sur la question de la rationalisation de l'art. Dans son commentaire sur les intentions artistiques de Moiseï Brodsky, il cita le traité *La Peinture moderne* d'Ozenfant et Jeanneret et attira l'attention du lecteur sur les règles géométriques de la construction des images⁷¹. Le principe du « nombre d'or » utilisé par les puristes⁷² ne fut pas adopté par IZORAM. Toutefois, la pratique du collage, le recours à des objets et des figures géométriques, la fragmentation et l'utilisation des ombres pour créer une impression de volume sur la surface de la toile ou du mur – ces techniques typiques des travaux d'Ozenfant et Jeanneret⁷³ (fig. 5) – étaient caractéristiques de l'œuvre des peintres de Leningrad. Le rôle des couleurs dans les travaux d'IZORAM ne peut être jugé que d'après les témoignages des contemporains, puisque les œuvres « décoratives et architecturales »,

67. Ozenfant & Jeanneret, *Après le cubisme*, op. cit., p. 59.

68. Le critique et historien d'art Ivan Matsa a porté un jugement erroné similaire sur l'œuvre du groupe, remplie de clichés et de stéréotypes idéologiques. Voir I. Maca, *Leningradskij IZORAM*, M. – L., 1932.

69. Ozenfant & Jeanneret, *Après le cubisme*, op. cit., p. 60.

70. M. Raynal, « Introduction » in *Ozenfant & Jeanneret. Peintures cubistes. Catalogue de l'exposition*, Paris, Galerie E. Druet, 1921, p. 12.

71. I. Ioffé, *Novj stil'*, op. cit., p. 37-38 ; Ozenfant & Jeanneret, *La Peinture moderne*, op. cit., p. 1-2.

72. F. Ducros, *Ozenfant*, Paris, Cercle d'art, 2002.

73. J. Golding & C. Green (éd.), *Léger and Purist Paris*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1971, p. 49-51.



Fig. 5. Amédée Ozenfant. *La cruche blanche*. 1925.

151 x 176 cm. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

ainsi que les affiches de Moiseï Brodsky et de ses disciples n'ont pas été conservées.

Dans *L'Intervention de la peinture*, Gor ne rentre pas dans les détails de la polémique sur IZORAM et le purisme, même si elle est sous-entendue dans le contexte intellectuel. Au-delà des divergences et des points communs entre ces deux courants, une même question préoccupait le groupe de Brodsky, le cercle d'Ozenfant et l'auteur de la parabole sur Karpine et Touloumbassov. Tous s'interrogeaient sur la possibilité de perpétuer les traditions avant-gardistes dans le cadre de l'esthétique rationaliste du « nouvel ordre ». Ils rêvaient de faire renaître l'art et la littérature classiques grâce à un nouveau langage graphique universel. Les puristes créaient des peintures en relief pour dépasser la « planéarité » de l'image et la dimension décorative de l'avant-garde⁷⁴. Selon Brodsky, IZORAM devait « découvrir les éléments majeurs de l'art pictural » et « atteindre [...] des résultats non seulement dans la création d'affiches, de panneaux, etc., mais aussi, plus important encore, dans la vie quotidienne⁷⁵ ». Gor croyait lui aussi que la renaissance de la peinture était un moyen de transformer la réalité par l'art. À la fin de la Première Guerre mondiale, Ozenfant et Jeanneret avaient défini les problèmes essentiels de la crise de l'avant-garde, auxquels furent confrontés par la suite IZORAM et Guennadi Gor.

74. M. Raynal, « Introduction », *op. cit.*, p. 7 et 10.

75. IZO..., *op. cit.*, p. 41.

La dialectique de la peinture

Gor était captivé par la recherche d'un nouveau réalisme en tant que projet artistique. C'était une opportunité pour « sortir du cubisme » sans présumer de l'opposition de l'avant-garde russe à l'avant-garde française, ou de Tatline à Picasso, une expérience esthétique nouvelle, une synthèse de l'idéologie socialiste et des essais artistiques. Les personnages de Gor s'intéressent à cette utopie. Le professeur Touloumbassov remarque la spécificité des formes graphiques d'IZORAM, qui reflètent une nouvelle perception de la vie. Il s'agit d'une compréhension dialectique du monde perçu comme un système d'oppositions de classes – leur confrontation donne une impulsion au progrès historique. Une scène réunissant de nombreux personnages dans un paysage rural illustre cette lutte :

Sur l'un des murs on voyait la lutte des classes à la campagne. Le pope était en action, il n'était pas en retrait. Le koulak n'était pas un portrait statique c'était un exploiteur. Et toute la campagne – les koulaks, les pauvres, les paysans moyens, les kolkhoziens, les paysans isolés – tous se faisaient face. Et même les biens du koulak et les bêtes du pope n'étaient pas seulement des biens et des bêtes, c'étaient les biens du koulak et les bêtes du pope.

C'était une nouvelle méthode permettant non seulement de voir, mais aussi de comprendre. C'était une peinture qui ressemblait à la peinture bourgeoise moderne comme l'astronomie ressemble à l'astrologie, comme l'alchimie ressemble à la chimie, comme la science ressemble à la religion, comme un homme ressemble à un épouvantail. [...]

Cette peinture, devant laquelle se tenait le professeur, montrait le mouvement comme une lutte de deux opposés réunis, non pas un épouvantail de la vie mais la vie et la science en elles-mêmes.

Cette peinture évoquait, d'une manière simple et expressive, l'histoire de la science d'Empédocle et d'Euclide à Pavlov et Einstein, et l'histoire de la pensée d'Aristote à Marx et Lénine, en passant par Hegel⁷⁶.

Les peintures d'IZORAM étaient souvent construites autour du contraste dialectique entre l'Occident impérial et la République soviétique (fig. 6).

76. Gennadij Gor, *Živopis', op. cit.*, p. 150-152.



Fig. 6. IZORAM. *Hockey et foxtrot*.
 Panneau pour le vestibule du club de sport. 1929.
 Source : IZO. Catalogue de l'exposition.

Cette opposition était exprimée dans l'œuvre d'IZORAM à travers le conflit de l'ancien et du nouveau, du prérévolutionnaire et du soviétique. Voici la description d'une peinture de ce genre par Ivan Matsa :

L'image représente une nouvelle bouilloire électrique métallique, bien ancrée dans la composition, tandis que plus bas une ancienne théière en porcelaine, décorée de petites roses et de fleurs traditionnelles, est sur le point de tomber. [...] une nouvelle chaise constructiviste et une ancienne chaise rococo, des jouets éducatifs pour l'enfant « nouveau » et des petits soldats anciens...⁷⁷ (fig. 7)

L'opposition entre l'ancien et le nouveau inspira les représentants de l'art de gauche des années 1920, Vladimir Maïakovski, Viktor Chklovski ou Sergueï Eisenstein. Au début des années 1930, la dialectique joua un rôle considérable dans l'interprétation de cet élément artistique et idéologique si important pour la culture soviétique. Elle était devenue le seul moyen de bâtir un monde nouveau, et même une mesure de l'expérience existentialiste.

77. I. Maca, « K moskovskoj vystavke... », art. cit., p. 16.

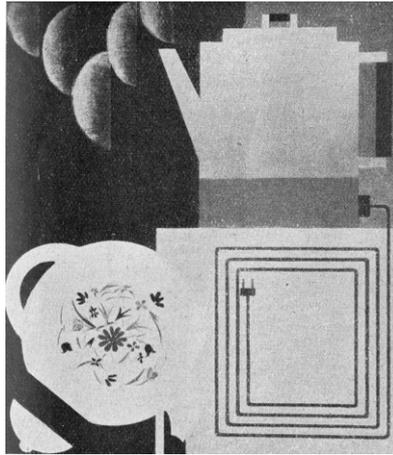


Fig. 7. IZORAM. *Bouilloire électrique et théière en porcelaine*. 1929.
 Panneau du cycle « L'ancien et le nouveau ».
 Source : IZO. Catalogue de l'exposition.

Dans *L'Intervention de la peinture*, l'opposition entre l'ancien et le nouveau se fait de la même manière que celle des koulaks et du kolkhoze soviétique à la campagne. De ce point de vue, Gor reproduit fidèlement les travaux d'IZORAM. Cette « lutte entre deux principes opposés réunis » redonne un sens à la nouvelle peinture réaliste, qui fait plus que transformer la société soviétique. La dialectique doit mettre un terme à la discorde entre l'ancien et le nouveau, qui existe en philosophie depuis l'antiquité. Pour Gor, l'art qui la prend pour arme s'imposera dans l'histoire de la culture. Une telle ambition ne semble pas si marginale lorsqu'on la compare avec les projets scientifiques et culturels utopiques des années 1930. Si les scientifiques pouvaient œuvrer au perfectionnement de l'Homme et à la création d'une nouvelle espèce anthropologique, les idées de transformation de la science et de la culture à l'aide d'une méthode dialectique étaient tout à fait réalisables.

À la fin de la nouvelle, le professeur Touloumbassov, séduit par le réalisme d'un nouvel art de propagande, prend la parole dans le club dont les murs ont été peints par une brigade d'IZORAM. Il rejette ses anciennes convictions, il a la sagesse de ne pas dévoiler le point de vue de Karpine, et admet que les jeunes peintres ont abouti à l'art moderne, qui permet de comprendre et d'exprimer les problèmes clés du monde contemporain. Le débat entre la science positiviste et l'absurde est résolu par la dialectique. Toutefois, le dénouement de *L'Intervention de la peinture* ne doit pas être réduit à une simple affirmation idéologique de la culture soviétique, qui

nierait les préjugés et les contradictions du passé au profit d'une nouvelle vie soviétique. Il suggère d'autres interprétations possibles.

La pensée et le sang

Un détail nous invite à considérer *L'Intervention de la peinture* non comme une simple illustration de l'art de propagande ou comme une œuvre à l'idéologie primaire. Publiée dans le recueil *La Peinture*, la nouvelle s'ouvre par l'épigraphe suivant : « Ce que les hommes appellent pensée est le sang. Ce qui entoure le cœur est la pensée des hommes ». Gor indique le nom de l'auteur de cette citation – Empédocle – sans préciser toutefois qu'il s'agit d'un extrait du traité *De la nature* du philosophe grec. La citation est empruntée à l'anthologie *Littérature de la Grèce antique indépendante*⁷⁸ constituée par Faddeï Zelinski peu avant son émigration en Pologne :

Le cœur demeure dans la mer de sang qui coule dans des
[directions opposées,
Où réside principalement ce que les hommes appellent pensée ;
Car le sang qui entoure le cœur est la pensée des hommes⁷⁹.

Le traducteur ajoute, en note de bas de page, une réflexion d'Empédocle, nécessitant une interprétation, sur la nature de la réflexion humaine :

Ainsi, la « réflexion » est une fonction du sang entourant le cœur (dans la conception matérialiste d'Empédocle). Le cœur est déjà un organe de réflexion selon Homère ; Alcméon de Crotonne (ca 500 av. J.-C.) a découvert la fonction du cerveau mais cette explication n'était pas admise par tous [...]⁸⁰.

Zelinski défendait une relation moderne à l'antiquité. Dans l'introduction à son recueil d'articles *De la vie des idées (Из жизни идей)*, il écrit que le monde antique n'a jamais été « un musée à l'abri de la vie moderne, mais une part vivante de la culture contemporaine ».

78. F. Zelinskij, *Drevnegrečeskaja literatura èpoxi nezavisimosti*, P., Ognj, 1920.

79. Traduction française d'Auguste Reymond, 1919. Traduction de Zelinski : « Сердце питается моря кровавого мощным прибором –/ Тем, что у смертных людей называется мышлением; ибо –/ Кругосердечная кровь – только ею и мыслим мы, люди ».

80. *Ibid.*

Il poursuit : « l'importance primordiale de l'antiquité réside dans le fait qu'elle a été à l'origine des idées, par lesquelles nous vivons encore aujourd'hui⁸¹ ».

Au début de la période soviétique, Zelinski – adepte de la modernisation de la science du passé – reconnut les traits de la modernité dans la pensée du philosophe grec. Il présenta Empédocle comme un matérialiste qui avait saisi le lien entre l'intelligence et le sang entourant le cœur. Zelinski fut l'un des premiers à mettre en évidence la pensée matérialiste du philosophe. Hermann Diels, éminent spécialiste de la philosophie présocratique, n'y avait pas songé. L'article de *L'Encyclopédie de Brockhaus et Efron* sur Empédocle, écrit par Sergueï Troubetzkoï, ne le stipule pas non plus. Selon Zelinski, Homère aurait avant Empédocle évoqué l'idée selon laquelle le cœur produit la pensée. Il renvoie, sans doute, au septième chant de l'*Iliade*⁸².

Il est important de remarquer que Gor ne cite que des traductions, dans lesquelles Empédocle apparaît comme un matérialiste, il ne prend pas en compte les traductions précédant l'époque soviétique⁸³. Mais, de toute évidence, Gor ne s'intéressait pas uniquement à l'idée selon laquelle ce qui est accessible à l'intelligence relève de la physiologie. Il lisait Empédocle comme il lisait les auteurs qui prônaient une réflexion nouvelle et relayaient l'enthousiasme et la conscience des bâtisseurs du socialisme par les métaphores du

81. F. Zelinskij, *Из жизни идей. Научно-популярные статьи в трех томах* [La vie des idées. Articles de valorisation scientifique en trois tomes], SPb., Тип. Стасјuleвића, 1908, t. 1, p. v.

82. Voir par exemple la traduction française de Leconte de Lisle (1866) : « tous deux, dans leur cœur, étaient pleins du désir à combattre » (p. 118) ou « que je vous dise ce que mon cœur m'ordonne de dire » (p. 120). Les historiens de la philosophie grecque considèrent que l'explication de l'expérience intellectuelle à l'aide des processus physiologiques ainsi qu'une vision mythologique de la fonction des organes humains remontent au traité *De l'âme* d'Aristote. Ce point de vue est soutenu, entre autres, par Mikhaïl Yarochevsky – spécialiste de l'histoire de la psychologie : « Aristote croyait que le cœur, et non le cerveau, était le principal organe accueillant l'âme, puisqu'il est lié aux organes des sens et du mouvement par l'intermédiaire de sang ». M. Jaroševskskij, *Istorija psixologii* [Histoire de la psychologie], M., Akademija, 1997, p. 45.

83. P. Tanneri, *Первые шаги древнегреческой науки, op. cit.*, annexes, p. 101 ; G. Jakubanis, *Эмпедокл, философ, врач и чародей* [Empédocle, le philosophe, le médecin et le magicien], Kiev, 1906, p. 83.

cœur et du système sanguin. Pour Foma Poukhov – le protagoniste de la nouvelle *L'Homme secret* (*Sokrovennyj čelovek*) d'Andrei Platonov (1928) – la Révolution est une expérience personnelle, que l'on vit « jusqu'au plus profond de soi, jusque dans son poulx » ; la Révolution se trouve donc à l'intersection de la biographie, de l'histoire et de la physiologie⁸⁴. L'une des premières et des plus vives formules poétiques de l'exaltation utopique se trouve dans le poème « Vladimir Lénine » (« Vladimir Il'ič Lenin ») de Maïakovski, écrit peu après la mort du guide : « Mon cœur vote – je dois écrire mandaté par mon devoir⁸⁵ ». L'implication sincère dans la vie de la société soviétique est une forme de coexistence possible entre le peintre et le prolétaire, et le signe de la bonne volonté du premier à servir la Révolution. Maïakovski en parle dans son poème « Le Poète ouvrier » (« Poët rabočij ») :

Qui vaut le plus ? Le poète	Кто выше – поэт
ou le technicien	или техник,
qui mène les gens vers les biens	который
matériels ?	ведет людей к вещественной выгоде?
Tous les deux.	Оба.
Les cœurs sont comme des moteurs,	Сердца – такие ж моторы.
l'âme, un subtil moteur à explosion.	Душа – такой же хитрый двигатель.
Nous sommes égaux.	Мы равные.
camarades, dans la masse des travailleurs,	Товарищи в рабочей массе.
prolétaires du corps et de l'esprit.	Пролетарии тела и духа.
[...]	[...]
Au moulin	А праздных ораторов –
les creux orateurs !	на мельницу!
Au meunier !	К мукомолам!
Qu'avec l'eau de leurs discours	Водой речей вертеть жернова ⁸⁶ .
ils fassent tourner les meules !	

La célèbre chanson de Julia Khait et Pavel German (1920-1923), *La Marche des aviateurs*, exalte la transformation de l'homme

84. A. Platonov, *Povesti i rasskazy* [Nouvelles et récits], L., Lenizdat, 1985, p. 156.

85. V. Majakovskij, *Sobranie sočinenij v dvenadcatyx tomax* [Œuvres en douze tomes], M., Pravda, 1957, t. 6, p. 235. Traduction française d'Elsa Triolet, voir *Maïakovski, vers et proses*, choisis, traduits et commentés par Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs réunis, 1993.

86. V. Majakovskij, *Sobranie sočinenij v dvenadcatyx tomax* [Œuvres en douze tomes], M., Pravda, 1956, t. 2, p. 19.

soviétique en machine enthousiaste, qui supprime les préjugés de classes. La métaphore « cœur-moteur » remonte, de toute évidence, au poème suivant de Maïakovski :

Nous sommes nés pour donner corps aux contes,	Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,
Pour conquérir l'espace et au-delà, L'esprit fit de nos bras des ailes d'acier,	Преодолеть пространство и простор, Нам разум дал стальные руки- крылья,
Remplaça nos cœurs par des moteurs brûlants.	А вместо сердца – пламенный мо- тор ⁸⁷ .

Le titre de la nouvelle *Cœur de chien* de Boulgakov peut être interprété comme un commentaire sarcastique du mythe de l'homme au cœur ardent, inspiré par le rêve soviétique. L'image du « moteur brûlant » provient des anciennes métaphores de l'enthousiasme – le cœur enflammé par la foi. On la trouve dans l'Évangile de Luc, dans l'épisode bien connu de la rencontre du Christ avec ses disciples sur la route d'Emmaüs : « Et ils se dirent l'un à l'autre : “Notre cœur ne brûlait-il pas au dedans de nous, lorsqu'il nous parlait en chemin et nous expliquait les Écritures⁸⁸ ?” ». L'idéologie soviétique comportait beaucoup d'emprunts à la Bible. *La Marche des Aviateurs* et les poèmes de Maïakovski, ou cœur ardent – attribut légendaire de tout membre de la Tcheka, selon Félix Dzerjinski, au même titre que la tête froide et les mains propres – sont des exemples typiques dans le contexte des analogies entre les premiers temps du bolchevisme et le christianisme.

La métaphore du cœur ardent apparaît dans le récit de Maxime Gorki *La Vieille Izerguil* (*Staruxa Izergil*) (1895). L'un des personnages, Danko, se sacrifie et sauve l'Homme dans un geste désespéré :

[...] il se déchira la poitrine, arracha son cœur et le leva au-dessus de sa tête. Ce cœur brillait si fort, pareil au Soleil, et plus fort que le Soleil ; la forêt fut illuminée par cette torche de l'amour infini de l'Homme, les ténèbres fuirent sa lumière et tombèrent en tremblant au fond des marécages. [...] Et soudain, la forêt, dense et muette, s'écarta pour lui faire place, alors Danko et [...] d'autres

87. Cité in Ju. Xajt & P. German, *Vse vyše. Aviamarš* [Toujours plus haut. La marche des aviateurs], Kiev, 1923.

88. Luc 24, 32 (trad. Segond).

personnes se jetèrent dans la mer de lumière du Soleil et l'air pur lavé par la pluie⁸⁹.

L'épigraphe à *L'Intervention de la peinture* extrait du traité d'Empédocle fait écho à l'expression de l'enthousiasme dans les poèmes de Maïakovski et les chants de propagande. La parabole de Gorki et la lyrique de Pouchkine sur le sacrifice de soi en tant que vocation sont des précédents importants de ces œuvres de la littérature soviétique. Bien que la rhétorique de l'inspiration, du sacrifice et de la responsabilité civile remonte à la Bible, il ne serait pas tout à fait juste de s'attarder sur son lien avec le christianisme dans le contexte athéiste du début des années 1930. Les parallèles entre la culture soviétique et l'antiquité étaient bien plus courants. La culture soviétique des années 1930 emprunta beaucoup à la mythologie et se tourna systématiquement vers le néoclassicisme⁹⁰. Le renvoi à la philosophie antique dévoilait la dimension monumentale des intentions de Gor. L'engagement et le sacrifice de l'art au service de la société et de sa transformation esthétique témoignaient de la renaissance soviétique de l'héritage antique. Grâce à la méthode dialectique, le nouvel art devint une partie de l'expérience soviétique collective. Le réalisme dialectique, incarné par IZORAM fut pour Gor un langage de l'inspiration artistique collective, permettant de faire renaître l'enthousiasme proche de celui des acteurs et des spectateurs des mystères grecs. La synthèse de l'avant-garde et de la dialectique était possible, lorsque celles-ci présentaient la

89. M. Gorkij, *Polnoe sobranie sočinenij v dvadcati pjati tomax*, [Œuvres complètes en vingt-cinq tomes], M., Nauka, 1968, t. 1, p. 95-96. La métaphore du « cœur ardent » est très présente dans la tradition symbolique. Voir V. Proskurina, « Cor Ardens ». « Smysly, zaglavija i èzoteričeskaja tradicija », *NLO*, 5, 2001, p. 196-213. Cette légende romantique de Viatcheslav Ivanov, narrée par une vieille tzigane, présente des analogies avec le poème « Le Prophète » (« Prorok ») d'Alexandre Pouchkine, le cœur représente la poésie qui glorifie le sacrifice et le devoir citoyen (trad. Prosper Mérimée) : « D'un glaive il fendit ma poitrine/ Et en arracha mon cœur palpitant,/ Et dans ma poitrine entrouverte/ Il enfonça une braise ardente. » L'appel de Pouchkine à « brûler par la parole les cœurs des humains » reprend un passage du Livre d'Ésaïe. Toutefois, dans l'Ancien Testament il ne s'agit pas du devoir citoyen mais d'un rituel de purification (Ésaïe 6, 6-7, trad. Segond) : « Mais l'un des séraphins vola vers moi, tenant à la main une pierre ardente, qu'il avait prise sur l'autel avec des pincettes. Il en toucha ma bouche, et dit : Ceci a touché tes lèvres ; ton iniquité est enlevée, et ton péché est expié. »

90. A. Bljumbaum, « Oživajuščaja statuja... », art. cit.

culture soviétique comme un retour aux idéaux esthétiques classiques durant le Premier Plan quinquennal.

Le contexte de création de la nouvelle *L'Intervention de la peinture* nous permet d'en conclure qu'il ne s'agit pas d'une concession au pouvoir soviétique, mais d'une réaction aux thèmes et aux problèmes de cette époque. Cette lecture éclaire notre compréhension de l'histoire du monde intellectuel du début des années 1930 sans pour autant recourir à une opposition stéréotypée entre les *realia* du monde soviétique et la sphère culturelle isolée de ce monde. Pour Mikhaïl Bakhtine, Lidia Guinzbourg, Guennadi Gor, Mikhaïl Lifschitz, Abram Room ou Viktor Chklovski, l'opposition ou le conformisme n'étaient pas des modes d'existence dans la société soviétique. Ces intellectuels, comme beaucoup de leurs contemporains, avaient leur propre histoire avec la machine administrative de la culture de l'État.

Université d'État de Saint-Pétersbourg

Traduit du russe par Pavel Orlov