

« Il faut se préparer sérieusement » : circulations de l'art soviétique en France dans une perspective internationale dans l'entre-deux-guerres

MARIJA PODZOROVA *

À la suite de la révolution d'Octobre, la France devient un des pays cibles de la diplomatie culturelle soviétique. Cela se matérialise, par exemple, par la traduction en français de l'*Appel des représentants de l'art et de la science de Russie aux camarades en Occident*¹, rédigé en décembre 1918 par le Narkompros, Commissariat du peuple à l'Éducation, et également traduit en allemand et en anglais.

Aux yeux des autorités soviétiques, l'Occident est un concept polyvalent et la France y occupe une place parmi d'autres aux côtés de l'Allemagne, de l'Italie ou encore des États-Unis². Les expositions d'art soviétique deviennent assez rapidement un moyen d'approcher le

* L'auteure remercie Tatiana Trankvillitskaïa et le comité scientifique de la revue pour toutes les références, remarques et corrections apportées.

1. GARF (Archives d'État de la Fédération de Russie), F. A-2306, Ministerstvo Prosveščeniija RSFSR (MINPROS RSFSR), op. 19, Naučnyj otdel 1914-1925, d. 97, *Obraščenie predstavitelej iskusstva i nauki Rossii k tovariščam na Zapade* [Appel des représentants de l'art et de la science de Russie aux camarades en Occident], décembre 1918, l. 1-5.

2. Sur la notion composite d'Occident voir Michael David-Fox, *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to Soviet Union, 1921-1941*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 1-28.

public occidental, afin d'amorcer des échanges culturels et d'illustrer les avancées réalisées dans la construction de l'État communiste. Les recherches sur les échanges culturels entre l'URSS et l'Occident se focalisent plus fréquemment sur la littérature³ ou le domaine théâtral, même si des réflexions sur les arts plastiques existent⁴. En Russie, une recherche majeure⁵ a donné en 1987 une perspective internationale de la scène artistique soviétique pour la période située entre 1917 et 1940. Cette recherche a été novatrice puisque les archives sur lesquelles elle s'est appuyée étaient inconnues et difficiles d'accès jusqu'alors. Toutefois, les expositions d'art soviétique dans différents pays ont été également étudiées dans une perspective bilatérale. Cette optique se poursuit tout au long des années 2000⁶. Depuis les années 2010, les cher-

3. Voir *Novye rossijskie humanitarnye issledovanija: Zapadnye pisateli i SSSR v 1920-1960-e gody: kul'tura, ideologija, vlast'* [Nouvelles études en sciences humaines russes : les écrivains occidentaux et l'URSS dans les années 1920-1960 : culture, idéologie, pouvoir], t. 10, M., IMLI RAN, 2015 ; *Izdatel'skaja politika SSSR i inostranye pisateli v 1920-1960e gody. Evropa, Amerika* [Politique éditoriale de l'URSS et des écrivains étrangers dans les années 1920-1960. Europe, Amérique], t. 9, M., IMLI RAN, 2014 ; Serge Rolet (éd.), *La Russie et les modèles étrangers*, Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'université Lille 3, 2010.

4. E. D. Ga'cova (éd.), *Postiženie Zapada. Inostrannaja kul'tura v literature, iskusstve i teorii. 1917-1941. Issledovaja i arxivnye materialy* [Compréhension de l'Occident. Culture étrangère dans la littérature, l'art et la théorie. 1917-1941. Recherches et archives], M., IMLI RAN, 2015 ; Marie-Christine Autant-Mathieu (éd.), *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2014.

5. Lilija S. Alešina & Nina V. Javorskaja (éd.), *Iz istorii xudožestvennoj žizni SSSR: internacional'nye svjazj v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva, 1917-1940: materialy i dokumenty* [De l'histoire de la vie artistique de l'URSS : les relations internationales dans les arts plastiques, 1917-1940 : matériaux et documents], M., Iskusstvo, 1987.

6. Julia Tatiana Bailey, *The Spectre of Communist Art: American Modernism and the Challenge of Socialist Realism, 1923-1960*, Doctoral thesis, University College London, 2015 ; Tatiana Trankvillitskaïa, *Sous l'œil des instances officielles : la coopération entre peintres français et soviétiques dans l'entre-deux-guerres*, Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle, Lille 3, 2014 ; Anastasija Dokučeva, « Sovetskaja xudožestvennaja kul'tura 1920–30-x godov i russko-francuzskie svjazj » [Culture artistique soviétique des années 1920 et 1930 et relations russo-françaises], *Iskusstvoznanie*, 3-4, 2014, p. 473-490 ; Boris Groys & Nikolaj Molok, *Russkie xudožniki na Venecianskoj biennale, 1895-2013* [Artistes russes à la Biennale de Venise. 1895-2013], M., Stella Art Foundation, 2013 ; *Berlin-Moskau, 1900-1950: Moskva-Berlin, 1900-1950*, Munich – New York, Prestel, 1995 ; Zinaïda Pyšnov-

cheurs en histoire et histoire de l'art s'intéressent cependant aux circulations artistiques dans une perspective internationale et transnationale⁷, n'y intégrant qu'épisodiquement l'art soviétique⁸. Tandis que différentes villes occidentales rivalisent dans l'entre-deux-guerres pour le titre de « centre artistique », les Soviétiques se ruent sur toute opportunité pour y présenter leur art, en l'utilisant comme un autre levier de diplomatie culturelle (mais pas uniquement). Ces opportunités deviennent cruciales dans le contexte de la transition de la Russie soviétique vers l'Union des Républiques socialistes soviétiques, avec la prétention de mettre en valeur la production non seulement des artistes russes, mais aussi d'autres nationalités de l'URSS. Cet objectif n'a toutefois pas été rempli tout au long de cette période. Le présent article a pour objet d'analyser la place de la France dans les circulations de l'art soviétique au niveau international⁹.

En nombre d'expositions d'art organisées avec le soutien financier et/ou logistique des structures soviétiques, la France n'occupe qu'une

kaja (éd.), *Vzaimosjazy russkogo i sovetskogo iskusstva i nemeckoj xudožestvennoj kul'tury* [Les relations entre l'art russe et soviétique et la culture artistique allemande], M., Nauka, 1980 ; *Paris-Moscou : 1900-1930, arts plastiques, arts appliqués et objets utilitaires, architecture-urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979.

7. Voir Laurent Le Bon, Claire Garnier, Philippe Dagen & alii, *1917*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012 ; Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? : L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Chaudun, 2009 ; Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale 1918-1945*, Paris, Gallimard, 2017.

8. Nicolas Liucci-Goutnikov (éd.), *Rouge. Art et utopie au pays des Soviets. Catalogue de l'exposition*, Paris, RMN – Grand Palais, 2019 ; E. V. Gribonosova-Grebneva, « Tvorčestvo K.S. Petrova-Vodkina na ital'janskix i drugix meždunarodnyx vystavkax. K voprosu o zarubežnom vosprijatii russkogo iskusstva v 1910-1930-x godax » [L'art de K. S. Petrov-Vodkine aux expositions italiennes et aux autres expositions internationales. Sur la question de la perception étrangère de l'art russe dans les années 1910-1930], *Artikul't*, 2017. 27(3), p. 40-49 ; Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques...*, *op. cit.*, p. 144-151.

9. Il est en grande partie fondé sur la thèse soutenue par l'auteure en 2019 : Marija Podzorova-Biret, *Vers l'Internationale « communiste » des arts. Circulations des arts plastiques et des artistes entre l'URSS et l'Occident (Allemagne, États-Unis, France, Italie) dans l'entre-deux-guerres (1918-1936)*, Thèse de doctorat d'Histoire, Université Paris Diderot-Paris 7, 2019.

place très minoritaire – 24 y sont organisées entre 1923 et 1936¹⁰. À titre de comparaison, il y en a 52 en Allemagne entre 1922 et 1932 et 47 aux États-Unis entre 1924 et 1936. Il n’y a que 10 manifestations d’art mises en place entre 1923 et 1936 en Italie, mais le pavillon soviétique à la Biennale de Venise devient essentiel afin d’intégrer les réseaux artistiques internationaux. Premièrement, comment expliquer ce nombre réduit d’expositions d’art soviétique en France ? Quels sont les enjeux du passage par la France, et quelles sont les contraintes qui marquent cette destination en comparaison avec d’autres pays ?

L’étude se concentre principalement sur des expositions dites « itinérantes », ou « mobiles » en provenance de Moscou¹¹, qui ont eu lieu ou sont restées à l’état de projet. La destination principale pour la France est Paris, à quelques exceptions près que nous évoquerons également. Soulignons en amont que la France est souvent évoquée comme destination pour une grande partie de ces projets, néanmoins les œuvres n’arrivent en réalité à Paris que très rarement, composant ainsi toute une palette de rencontres manquées entre l’art de l’URSS et le public français. Nous commencerons par l’analyse des différents acteurs privés et institutionnels de ces circulations et étudierons ensuite la structure des expositions itinérantes, leurs enjeux et contraintes politiques, socio-économiques et esthétiques, en nous appuyant sur quelques exemples de ces circulations.

Une multitude d’acteurs pour l’organisation des expositions en Occident

Le texte de *l’Appel aux Camarades en Occident* évoqué en introduction est rédigé au sein du *Bureau international artistique* du Narkompros. Ce dernier est composé de David Chterenberg, Vladimir Tatline, Vas-

10. Ce chiffre est obtenu à partir de différentes données : les catalogues des expositions, les rapports de la VOKS (notamment, GARF, F. 5283, op. 11, d. 77, *Xronologičeskie spiski vystavok VOKS’a za granicej s 1926 po 1930 g.*), les publications de V. G. Azakovič, A. S. Galuškina, I. A. Smirnov & alii (éd.), *Vystavki sovetškogo izobrazitel’nogo iskusstva. Spravočnik* [Expositions des arts plastiques soviétiques. Guide de référence] t. 1, 1917-1932, Vol. 1. M., Sov. xudožnik, 1965 ; t. 2, 1933 – 1940, Vol. 2. M., Sov. xudožnik, 1967 ; Tatiana Trankvillitskaïa, « Sous l’œil des instances officielles... », *op. cit.*, p. 501-521, « Annexe III-1. Les expositions soviétiques en France ».

11. Jean-François Fayet, *VOKS, Le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l’entre-deux-guerres*, Chêne-Bourg, Georg, 2014, p. 473.

sily Kandinsky, Nikolai Pounine et Sofia Dymchits-Tolstaïa¹², qui ont en grande partie des compétences linguistiques et une expérience des scènes artistiques française et allemande d'avant 1914. *L'Appel*, l'une de leurs actions phares, propose de créer des échanges d'expériences et de techniques, d'organiser des expositions communes et des conférences internationales d'artistes, comme signes du rapprochement entre l'Europe et la Russie. Il n'a cependant été distribué qu'auprès des artistes allemands et le Bureau international artistique cesse son activité vers la fin de 1919. Malgré son existence éphémère, ce Bureau international artistique reste le premier acteur institutionnel chargé des circulations artistiques entre la Russie soviétique et l'Occident.

Un autre exemple est celui de la rubrique « À l'étranger¹³ » du bulletin bimensuel de la section des Beaux-Arts du Narkompros – *La vie artistique* [Xudožestvennaja žizn'] paru entre 1919 et 1922. Signées le plus souvent des initiales « R. È.¹⁴ », les articles abordent les collections de musées de Berlin, Winterthur (Suisse), Prague, Londres, Paris, Stuttgart, etc. Les champs d'intérêt sont les enchères et le marché de l'art à Londres, Paris ou Berlin, de même que les recherches esthétiques actuelles en Occident. Les informations restent souvent très minimales et en retard par rapport aux développements et changements esthétiques réellement survenus dans ces pays. Par conséquent, le va-et-vient d'informations au sujet du monde artistique est le plus souvent fondé sur la volonté personnelle de certains artistes qui ont des compétences linguistiques et un réseau de contacts constitués avant-guerre.

Dès qu'il s'agit d'organiser des expositions, les acteurs de ces projets doivent trouver des fonds et obtenir le soutien des institutions ou

12. Andrej V. Krusanov, *Russkij avangard 1907-1932* [L'avant-garde russe], M., NLO, 2003, p. 207 ; A. Golubev, « ...Vzglyad na zemlju obetovannuju »: iz istorii sovetskoj kul'turnoj diplomatii 1920-1930-x godov [«... Un regard sur la terre promise »: De l'histoire de la diplomatie culturelle soviétique des années 1920-1930], M., IRI RAN, 2004, p. 94, 98.

13. Dans cette rubrique sont évoquées les thématiques suivantes : « Sur les marchés d'art occidentaux » [Na zapadnyx xudožestvennyx rynkax], « les Musées occidentaux » [Zapadnye muzei], « le Marché des livres et de l'art graphique occidental » [Zapadnyj knižnyj i grafičeskij ryok], « La vie artistique en Occident » [Xudožestvennaja žizn' na zapade], « Les expositions » [Vystavki].

14. Vraisemblablement, il s'agit de l'historien de l'art et collectionneur Pavel Èttinger, qui est en contact épistolaire avec une grande partie des artistes et des spécialistes d'art russes qui résident à Paris, à Berlin, à Londres ou encore à Riga.

de personnalités au pouvoir¹⁵. Dès la fin de 1921, l'artiste Philippe Maliavine propose d'organiser une grande exposition itinérante de ses œuvres en Europe occidentale et aux États-Unis, exposition dont les revenus seraient reversés au profit des victimes de la famine. Il est soutenu dans cette initiative par Vladimir Lénine en personne¹⁶. Anatoli Lounatcharski, chargé par ce dernier d'étudier la proposition, est au départ très réticent¹⁷, mais il donne un avis favorable auprès du Sovnarkom¹⁸ un mois plus tard, sans pourtant accorder les fonds nécessaires pour sa mise en place¹⁹. Le commissaire du Narkompros s'intéresse alors aux expositions itinérantes et à la possibilité de décroquer l'œuvre d'art en la sortant des structures muséales et en la mettant à la disposition d'un public plus large au sein même de la Russie soviétique²⁰. La proposition de Maliavine, malgré un soutien politique, n'obtient aucun financement, rencontre une résistance de la part des responsables des musées²¹ et, finalement, n'aboutit pas.

15. Voir Ewa Berard, « The 'First Exhibition of Russian Art' in Berlin: The Transnational Origins of Bolshevik Cultural Diplomacy, 1921-1922 », *Contemporary European History*, 30(2), p. 164-180, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0960777320000661>.

16. RGASPI (Archives d'État de Russie de l'histoire sociale et politique, Moscou), F. 2, Fond Lenina, op. 1, Lenin (nast. Ul'janov) Vladimir Il'ič (1870-1924), d. 22634, Note de V. Lénine à N. P. Gorbounov avec le mandat pour A. Lounatcharski du 14 janvier 1922, l. 2ob in *V.I. Lenin i A.V. Lunačarskij: Perepiska, doklady, dokumenty* [V. I. Lénine et A. V. Lounatcharski : Correspondance, rapports, documents], *Literaturnoe nasledstvo*, t. 80, M., Nauka, 1971, p. 346-348.

17. RGASPI, F. 2, op. 1, d. 22654, Lettre de Lounatcharski à Lénine du 16 janvier 1922, l. 2 in *ibid.*, p. 348-349.

18. *Sovet Narodnyx Komissarov* : Conseil des Commissaires du peuple, organe exécutif de l'URSS.

19. AVP RF (Archives de la politique extérieure de la Fédération de la Russie), F. 04, op. 58, p. 369, d. 56091, Lettre de Lounatcharski au Sovnarkom du 1er février 1922, l. 6 in *V.I. Lenin i A.V. Lunačarskij, op. cit.*, p. 352-353.

20. GARF, F. A-2307, Glavnoe upravlenie naučnyx i muzejnyx učreždenij (Glavnauka) Narkomata prosveščeniya RSFSR, op. 2, Naučnyj otdel, d. 570, Lettre de Lounatcharski au Comité principal pour les musées et la protection des monuments d'art, des antiquités et de la nature [Glavmuzej] (pour I. Grabar), mai 1922, l. 39.

21. Le directeur de la Galerie Trétiakov et représentant du Glavmuzej, Igor Grabar, critique le projet de P. Maliavine et refuse de lui donner ses œuvres, GARF, F. A-2307, op. 2, d. 570, Lettre de Grabar du 13 avril 1922, l. 6-17. Cet incident est également évoqué in Igor' È. Grabar', *Moja žizn': avtomonografija* [Ma

Le concept d'exposition itinérante devient cependant courant pour les Soviétiques : il s'agit de constituer une collection d'œuvres empruntées à des artistes ou à des structures muséales, de les transférer dans un premier pays, où l'accueil est déjà négocié, puis de faire circuler l'ensemble de ces œuvres dans d'autres États limitrophes de ce premier pays d'accueil. Ces expositions permettent aux Soviétiques de prendre en charge uniquement le strict minimum de ces transferts, et les organisateurs locaux endossent le reste du financement lié à leur mise en place. Parallèlement, l'institutionnalisation dans ce domaine en général devient de plus en plus rigoureuse.

D'abord, le Comité spécial de l'organisation des tournées artistiques et des expositions à l'étranger est créé en 1922²². Dirigé par Olga Kameneva, il s'occupe de la gestion des échanges artistiques entre la Russie soviétique et l'étranger en assurant surtout leurs aspects matériels et juridiques²³. Le Comité rédige des contrats, définit les pourcentages reversés par les artistes en cas de vente d'une œuvre, accélère le processus d'obtention des visas ou encore finance l'envoi des œuvres. Cependant, il ne touche pas de véritables bénéfices de ces entreprises. Bien que le soutien de Kameneva favorise le plus souvent l'obtention de leurs visas, les artistes concernés ne mentionnent pas l'aide de ce Comité²⁴ dans leur parcours. De même, en cas de vente d'œuvres à l'étranger, les artistes tentent souvent de s'affranchir du pourcentage à renverser au Comité en le justifiant par la cherté de la vie et du matériel²⁵.

vie : automonographie], M., Respublika, 2001 (1^{ère} éd. M. Iskusstvo, 1937), p. 268-269.

22. L'activité de ce comité est coordonnée successivement par la Commission centrale auprès du Comité central exécutif pansoviétique pour la lutte contre les conséquences de la famine [CK Posledgolod] en 1922, par la Commission de l'aide étrangère [KZP] dès 1923.

23. Tatiana Trankvillitskaïa, « Sous l'œil des instances officielles... », *op. cit.*, p. 36-43.

24. Le cas le plus marquant est l'exposition d'Art russe à New York en 1924, mais c'est aussi le cas pour la Section soviétique à Venise de la même année.

25. C'est très courant pour les artistes envoyés aux États-Unis comme Nicolai Fechine, Sergueï Konnenkov : GARF, F. 5283, op. 11, d. 9, Lettre du représentant de la Croix rouge russe aux États-Unis A. Brailovski au Comité spécial du 15 octobre 1923, l. 2 ; GARF, F. 5283, op. 11, d. 9., Lettre de S. T. Konenkov à la représentation du Comité spécial et du KZP en Amérique du 29 décembre 1924, l. 212.

En août 1925, ce Comité cède la place à la VOKS, la Société pansoviétique pour les relations culturelles avec l'étranger, dirigée toujours par Kameneva. C'est une organisation non-gouvernementale définie par les Soviétiques comme un « organisme social²⁶ ». Dès sa création, la VOKS comporte un bureau des expositions, ce dernier devant *a priori* avoir un quasi-monopole dans ce domaine. Toutefois, d'autres institutions concurrencent ce domaine d'expertise²⁷.

Depuis 1922, les membres de l'Académie d'État des sciences artistiques (GAKHN²⁸) se chargent fréquemment d'organiser des manifestations artistiques à l'étranger, sous l'autorité du Narkompros et en coopération avec le Comité spécial, et par la suite la VOKS. Le président de la GAKHN – Piotr Kogan – est le Commissaire de plusieurs sections d'art d'URSS organisées entre 1924 et 1928 à l'étranger. Dans ces entreprises, il coopère étroitement avec d'autres membres de la GAKHN – Boris Ternovets²⁹, Boris Chapochnikov, Abram Efros, Alekseï Sido-

26. Ce terme [Obščestvennaja organizacija] présuppose une organisation indépendante de l'État et du Parti communiste. Ce statut favorise *a priori* la coopération des intellectuels étrangers et soviétiques apolitiques, mais il n'est que de façade. En réalité, la VOKS devait travailler en coordination avec une multitude des structures gouvernementales soviétiques (Narkomindel, Comité Central du PC(b), OGPU, Narkompros etc.), sans pourtant être directement dépendante de ces structures. Jean-François Fayet, *VOKS, Le laboratoire helvétique...*, *op. cit.*, p. 16-29 ; Michael David-Fox, *Showcasing the Great Experiment...*, *op. cit.*, p. 40-46.

27. Marija Podzorova-Biret, *Vers l'Internationale « communiste » des arts...*, *op. cit.*, p. 350-360.

28. Créée en 1921 sous le nom d'Académie russe des sciences artistiques [RAXN], elle se transforme en 1925 en Académie d'État des sciences artistiques [GAXN]. Au sujet de son activité voir Violeta V. Gudkova, *Teatral'naja sekcija GAXN: istorija idej i ljudej* [La section théâtrale de GAKHN : l'histoire des idées et des gens], M., NLO, 2019 ; Julia N. Jakimenko, Nikolaj S. Plotnikov & Nadežda P. Podzemskaja (éd.), *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva: Gosudarstvennaja akademija xudožestvennyx nauk i èstetičeskaja teorija 1920-x godov* [L'art comme un langage – les langages de l'art : l'Académie nationale des sciences artistiques des années 1920], M., NLO, 2017, t. 1, ; Julija N. Jakimenko, « Rol' Akademii xudožestvennyx nauk v formirovanii novoj kartiny mira » [Le rôle de l'Académie des sciences artistiques dans la formation d'une nouvelle image du monde], *Jazyk veščej. Filosofija i gumanitarnye nauki v rusko-nemeckix naučnyx svjazjax 1920x godov*, 2010. Disponible sur : <http://dbs-lin.rub.de/gachn/files/Yakimenko.pdf> (consulté le 20 avril 2018).

29. Il est directeur du Musée d'État du nouvel art occidental et conjointement responsable de la section des arts de l'espace de la GAKHN. Voir Boris N.

rov, Iakov Touguendhold etc. La majeure partie d'entre eux, par leur parcours d'avant-guerre, ont eu une expérience de la scène artistique occidentale (France, Italie, Allemagne) et/ou ont acquis des compétences linguistiques en français, allemand ou italien. Ces historiens d'art et critiques littéraires ont été, par excellence, les premiers représentants du jeune État bolchévique à l'étranger et ont tenté d'anticiper les attentes du public notamment occidental vis-à-vis de l'art en provenance de Russie.

Le Narkomvnechtorg³⁰, de son côté, s'occupe des expositions à caractère économique et possède également un département spécialisé³¹. Néanmoins, il se désintéresse assez rapidement de l'art, puisque la vente des œuvres est peu rémunératrice³².

La multitude des protagonistes dans ce domaine reflète le caractère polyvalent de la présentation d'art à l'étranger aux yeux des autorités soviétiques : faire l'état des lieux du développement de l'art après la révolution d'Octobre, promouvoir l'idéologie communiste et obtenir des devises par le biais de la vente d'œuvres. Ce domaine permet aux institutions en charge de ces objectifs d'avoir un levier d'influence et un financement supplémentaire destiné à l'organisation des expositions, et, dans certains cas, de percevoir une commission tirée de la vente des œuvres. Entre 1925 et 1936, la VOKS tente d'acquiescer un monopole dans ce domaine, mais sa notoriété reste toujours contestée³³. Afin de rechercher un consensus et de combler certains

Ternovec, *Pis'ma, dnevniki, stat'i* [Lettres, journaux, articles], éd. par Lilija S. Alešina & N. V. Javorskaja, M., Sov. xudožnik, 1977.

30. Narkomvneštorg : Commissariat du Peuple au Commerce extérieur de l'URSS (de 1920 à 1925, puis de 1931 à 1938) ; à partir de 1925 : Commissariat du peuple au Commerce extérieure et intérieure, Narkomtorg.

31. RGALI (Archives d'État russe pour la littérature et les arts), F. 941, Gosudarstvennaja akademija xudožestvennyx nauk (GAXN) (Moskva 1921-1931), op. 1, Prezidium, d. 56, Note d'information du département des expositions du Narkomvnechtorg, en réponse à la lettre de la RAKHN du 22 février 1924, [s.d.], l. 60.

32. GARF, F. 5283, op. 11, d. 7, Lettre du Narkomvnechtorg sans signature à O. Kameneva du 19 mars 1924, l. 52.

33. Dès 1928, la VOKS n'est plus en concurrence avec la GAKHN, qui perd tout contrôle des expositions à l'étranger à cette époque. Elle rentre en confrontation avec la Commission des rapports extérieurs auprès du Conseil central pansoviétique des syndicats professionnels [Vsesojuznyj centralnyj sovet professional'nyx sojuzov, VCSPS] qui développe ses propres projets d'exposition à l'étranger à destination des ouvriers dès 1929, GARF, F. 5283, op. 2, 1925-1937 gody, d. 113, Procès-verbal de la réunion de chantier pour les expositions pour

manques de compétences, les responsables de la VOKS forment souvent des comités interinstitutionnels en vue de ces expositions³⁴, ce qui ralentit fortement leur mise en place. D'ailleurs, si au niveau soviétique les collaborateurs sont généralement des institutions politiques et culturelles étatiques, les interlocuteurs institutionnels dans les pays destinataires ne sont que rarement sollicités. Par exemple, il n'y a aucune coopération avec l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques³⁵, malgré un contact instauré par Boris Morits³⁶ avec son directeur général, Robert Brussel en 1925³⁷. Ainsi, lors de l'organisation des expositions d'art soviétique en France et d'art français en URSS, les responsables à Moscou privilégient les contacts privés avec des galeries, des artistes, le Cercle de la Russie neuve à partir de 1927 ou encore l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR), dans les années 1930³⁸. La situation est similaire dans

1933 du 8 décembre 1932, l. 25. De même, dès 1936, les expositions d'art soviétique à l'étranger rentrent dans la compétence de la Section internationale du Comité des arts auprès du Sovnarkom [Komitet po delam iskusstva pri SNK SSSR], mais deux ans plus tard la VOKS est de nouveau chargée de ces questions, voir GARF, F. 5283, op. 2a, 1925-1937 gody, d. 3, Rapport de V. Smirnov, président par intérim de la VOKS, au directeur adjoint du NKID V. Potemkine à propos de la question de la liquidation de la VOKS, 9 avril 1939, l. 43.

34. Pendant la période entre 1933 et 1934, la VOKS coordonne l'organisation d'expositions avec un comité interinstitutionnel composé de représentants du Narkompros, du Narkomtorg, du Narkomzdrav (Commissariat du peuple à la Santé), du musée de la Révolution, de la galerie Trétiakov, du musée du nouvel Art occidental, du musée Historique, du musée des Arts décoratifs, du musée Théâtral etc. (en tout 17 institutions industrielles, politiques, culturelles et artistiques), voir GARF, F. 5283, op. 2, d. 134, Règlement à propos de la section d'exposition du 9 octobre 1933, l. 108-109.

35. Depuis 1918, cette Association se charge des échanges artistiques entre la France et les pays étrangers en coordination avec la direction des Beaux-Arts et le ministère des Affaires étrangères, en 1934, reconnue d'utilité publique, elle devient l'*Association française d'action artistique* et s'occupe de la circulation de l'art français à l'étranger, et de la mise en place des expositions d'art étranger dans les institutions étatiques en France.

36. Il séjourne à Paris en tant que commissaire général adjoint de la Section soviétique de l'Exposition internationale des Arts décoratifs.

37. Tatiana Trankvillitskaïa, « Sous l'œil des instances officielles... », *op. cit.*, p. 168.

38. Par exemple, dans les années 1930, l'essentiel des pourparlers concernant les expositions d'art soviétique en France et de l'art français en URSS se passe par le représentant de ces deux associations, Jean Lurçat. Voir Tatiana

les échanges artistiques avec l'Allemagne et les États-Unis, et la seule exception est la Biennale de Venise gérée et financée par l'État italien³⁹.

Les expositions à l'étranger nécessitent un investissement important. A titre d'exemple, une section soviétique à caractère commercial organisée par le Narkomvnechtorg à la Foire internationale de Lyon en 1923 coûte 30 000 roubles-or⁴⁰. Néanmoins, dès qu'il s'agit d'une manifestation d'art, les organisateurs sont priés par les autorités centrales de réduire leurs dépenses. Les responsables du pavillon soviétique à la Biennale de Venise de 1924 sont initialement informés qu'ils doivent se contenter de 10 000 roubles⁴¹. Cependant, les organisateurs, Lounatcharski et Kogan en tête, demandent trois fois plus⁴², afin de couvrir l'emballage, l'assurance des œuvres tout au long du trajet, l'encadrement des tableaux sur place, la création des stands et vitres pour les gravures, parfois la location de locaux et/ou le paiement des taxes d'importation d'œuvres d'art⁴³. Dans le cas vénitien, la

na Trankvillitskaïa, « Sous l'œil des instances officielles... », *op. cit.*, p. 258-261 ; Nina V. Javorskaja (éd.), *K istorii meždunarodnyx svjazej Gosudarstvennogo muzeja novogo zapadnogo iskusstva (1922-1939)* [Pour l'histoire des relations internationales du musée d'État de nouvel Art occidental], sous la rédaction d'I. E. Danilova, M., Sovetskij xudožnik, 1978, p. 18, 92-94.

39. Jusqu'à la fin des années 1920, la Biennale de Venise est semi-autonome gérée par la ville de Venise et non par l'État, et c'est avec l'arrivée à la direction d'Antonio Mariani que sa gestion est soumise directement à Mussolini. Voir Pascale Budillon Puma, « Comment la Biennale de Venise des arts figuratifs a vécu l'internationalisme des années 20 aux années 40 », in Gérard Monnier & José Vovelle (éd.), *Un art sans frontières : L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1995, accessible sur : <http://books.openedition.org/psorbonne/448>.

40. RGALI, F. 941, op. 15, Correspondance entre RAKHN et Narkomvnechtorg, d. 51, *passim*.

41. GARF, F. 5283, op. 11, d. 7, Procès-verbal de la Présidence du Narkompros n°4/114, 31 janvier 1924, l. 43.

42. RGALI, F. 941, op. 15, d. 51, Procès-verbal de la Présidence du Narkompros n°9/200, 28 février 1924, l. 27 : 30 000 roubles ; RGALI, F. 941, op. 15, d. 51, Note confidentielle du Narkomfin adressée au STO (Conseil du travail et de la défense) du 3 mars 1924, l. 23 : 28 349 roubles dont 14 397 en roubles-or ; RGALI, F. 941, op. 15, d. 52, Demande de Lounatcharski auprès du SNK le 21 mars et du STO le 28 mars 1924, l. 17 : 29 000 roubles.

43. Les deux derniers points ne concernent pas la Biennale de Venise, néanmoins, ils sont très importants dans le cas d'organisation des expositions en France ou encore aux États-Unis.

somme finalement accordée ne dépasse pas 20 000 roubles dont la moitié en roubles-or⁴⁴, ce qui met les organisateurs dans l'incapacité d'acheter du matériel pour l'emballage des œuvres⁴⁵. Dès 1924, les autorités comprennent que ces expositions sont déficitaires⁴⁶. Néanmoins, les mettre en circulation entre différents pays est un argument d'envergure pour la réduction des coûts et l'augmentation de la visibilité de la culture soviétique au niveau international.

« La grande attraction de la saison » : les enjeux multiples des expositions soviétiques en itinérance

Des projets d'expositions mobiles sont donc mis en œuvre dès 1922. La Première Exposition d'art russe organisée à Berlin en 1922 a été préparée comme un projet itinérant et plusieurs possibilités ont été discutées. D'abord, les organisateurs ont eu l'idée de l'envoyer à Venise afin de contrecarrer une éventuelle démonstration d'œuvres d'artistes opposés au régime bolchévique. À la fin de 1921, l'administration de la Biennale de Venise a en effet reçu deux propositions pour le pavillon russe : l'une de la part de l'artiste Pierre Besrodny, qui souhaitait exposer les artistes du Monde de l'art résidant à Paris ; l'autre de la part de l'artiste et conservateur Fiodor Bernchtam⁴⁷ intitulée « L'art russe et la révolution⁴⁸ ». La proposition de Besrodny

44. GARF, F. 5283, op. 11, d. 7, Extrait du procès-verbal n° 3 de la réunion du Comité spécial de l'organisation des tournées artistiques et des expositions à l'étranger auprès de la KZP du 29 février 1924, l. 10 ; RGALI, F. 941, op. 15, d. 51, l. 23.

45. GARF, F. 5283, op. 11, d. 7, Procès-verbal n° 1 de la réunion du Conseil artistique de la Section russe de l'Exposition internationale des arts à Venise du 25 mars 1924, l. 76ob (le même document voir RGALI, F. 941, op. 15, d. 54, l. 2).

46. À titre d'exemple : GARF, F. 5283, op. 11, d. 7, Lettre du Narkomvnechtorg sans signature à O. Kameneva du 19 mars 1924, l. 52.

47. F. Bernchtam est conservateur de Tsarskoïe Selo en 1918 et ancien commissaire du pavillon russe en 1914. En 1922 il est missionné par la Russie soviétique pour le contrôle des travaux de restauration du pavillon russe financés par l'administration italienne de la Biennale de Venise et est considéré comme représentant officiel de la Russie soviétique par la direction de la Biennale.

48. Matteo Bertele, « Ot pavil'ona bez graždanstva k zabrošennomu pavil'onu. Rossija i Sovetskij sojuz v Venecii, 1920-1942 » [Du pavillon sans citoyenneté au pavillon abandonné. La Russie et l'Union soviétique à Venise, 1920-1940] ; Nikolaj Molok, « Pavil'on Rossii v 1922 godu » [Le pavillon de la Russie en 1922], in Boris Groys & Nikolaj Molok, *Russkie xudožniki na Venecianskoj biennale... op. cit.*, s. 48, 209.

n'a pas été retenue. D'autre part, Bernchtam sur l'instigation de Piotr Kogan voyage à Berlin à l'automne 1922, afin de négocier un transfert des œuvres de Berlin vers le pavillon vénitien (alors que la Biennale de Venise arrive à son terme). Il rencontre alors la réticence du Commissaire de l'exposition – David Chterenberg, qui propose d'abandonner ce projet « dénué de sens⁴⁹ ».

Un deuxième projet a été de transférer les œuvres à Paris. En effet, en septembre-octobre 1922, Édouard Herriot, en compagnie d'Édouard Daladier, visite Moscou en vue de la normalisation des relations commerciales entre les deux pays⁵⁰. Après ce voyage, Lénine indique dans une interview au journaliste anglais Michael Farbman que « tout rapprochement avec la France est extrêmement souhaitable⁵¹ » en mettant l'accent spécifique sur les enjeux commerciaux et non pas culturels. Les échanges artistiques n'ont vraisemblablement pas été abordés dans le cadre de ces pourparlers officiels. Depuis Berlin, les responsables de l'exposition tentent d'obtenir une autorisation d'entrée auprès des autorités françaises. Dans cette démarche, ils sont soutenus par des critiques d'art comme Waldemar-George, Maurice Raynal et quelques représentants de la Croix Rouge française, mais les œuvres sont interdites d'entrée par les Français⁵². En février 1923, David Chterenberg indique que le transfert des œuvres vers Paris n'est pas annulé, mais « repoussé en raison de circonstances diverses⁵³ », une preuve que les organisateurs n'abandonnent pas l'espoir

49. RGALI, F. 237, Kogan Pëtr Semenovič (1872-1932) – istorik literatury, kritik, op. 1, 1917-1932 gg., d. 146, Lettre de D. Chterenberg à P. Kogan, s.d. (automne 1922), l. 3.

50. Anne Hogenhuis-Seliverstoff, « La trace ténue d'une alliance ancienne : la France et la Russie, 1920-1922 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 193, septembre 1999, Dossier : *La France à la recherche de sécurité (1920-1922)*, p. 128-129 ; Sophie Cœuré, *La grande lueur à l'Est : les Français et l'Union soviétique, 1917-1939*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, p. 61-68.

51. « Interv'ju korrespondentu "Observer" i "Mančester Gardian" M. Farbman » [Entretien avec le journaliste d'*Observer* et de *Manchester Guardian* M. Farbman], 27 octobre 1922 in Vladimir I. Lenin, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 45, M. Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1970, p. 237.

52. Compte-rendu du manuscrit de Sterenver, printemps 1923, Archives privées (sans précision) cité in Andrei B. Nakov, « This Last exhibition which was the 'First' » in *Id.* (éd.), *The 1st Russian show: a commemoration of the Van Diemen exhibition Berlin 1922*, Londres, Annely Juda Fine Art, 1983, p. 46.

53. RGALI, F. 237, op. 1, d. 146, Lettre de D. Chterenberg à P. Kogan du 26 février 1923, l. 4.

d'organiser cette exposition en France, mais privilégient pour l'heure d'autres destinations comme Amsterdam⁵⁴.

Finalement, après Amsterdam, une partie des œuvres est envoyée à la Biennale de Venise en 1924⁵⁵, quand les Soviétiques accèdent enfin au pavillon russe. De nouveau, le projet itinérant est évoqué lors de la préparation de la section, notamment à des fins financières. D'abord, les organisateurs soviétiques envisagent de l'envoyer dans d'autres villes italiennes comme Turin, Rome et Milan. Ils reçoivent également une proposition du directeur de l'exposition Carnegie International, Homer Saint-Gaudens, de transférer cette collection à Pittsburgh⁵⁶. Olga Kameneva ne donnera pas suite, même si elle considère cette offre comme la preuve d'une « certaine valeur politique⁵⁷ » de la participation de l'URSS à la Biennale de Venise. En septembre 1924, le Politburo du Comité central du PCUS approuve le transfert de ces œuvres à Londres⁵⁸. Faute de financement et de lieu gratuit et

54. L'exposition a lieu dans le *Stedelijk Museum* du 29 avril au 28 mai 1923, grâce au soutien de l'artiste hollandais Peter Alma. Il y avait aussi un projet d'envoyer l'exposition à New York, dont l'initiatrice principale était Katherine S. Dreier, mais lui aussi, il ne sera jamais réalisé : Helen Adkins, « Erste Russische Kunstausstellung » [Première exposition d'art russe], in Michael Bolé & Eva Zuchner (éd.), *Stationen der Moderne : die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1988, p. 193.

55. RGALI, F. 941, op. 15, Naučno-pokazatel'nyj otdel, d. 60, Note « À propos des œuvres exposées aux expositions de Berlin et de Venise » adressée à la Section muséale de *Glavnauka* du 26 janvier 1925, l. 10 : notamment les œuvres de David Chterenbergh, Natan Altman.

56. RGALI, F. 237, op. 1, d. 80, Lettre de la Direction de l'exposition à P. Kogan (Kagan) du 6 mars 1924, l. 1 ; RGALI, F. 941, op. 15, d. 56, Lettre de S. Gortchakov à A. Lounatcharski du 11 février 1924, l. 20.

57. GARF, F. 5283, op. 11, d. 2, Lettre d'O. Kameneva à Christian Rakovski et Jan Berzin du 3 août 1924, l. 8. Ce projet n'intéresse que peu les Soviétiques. D'ailleurs, simultanément s'ouvre une exposition d'art russe à New York organisée par les artistes en provenance de la Russie soviétique, et dont quelques œuvres sont par la suite exposées à *Carnegie International*.

58. RGASPI, F. 17, Central'nyj komitet KPSS, op. 3, CK RKP(b), VKP(b). Protokoly zasedanij Politbjuro, d. 462, N°22. À propos des expositions artistiques à l'étranger, 11 septembre 1924, l. 4, in Oleg V. Naumov & Andrej N. Artizov. *Vlast' i xudožestvennaja intelligencija* [Le Pouvoir et l'intelligentsia artistique], M., Demokratija, 1999, p. 47.

disponible pour les accueillir, ce projet est également abandonné⁵⁹. Enfin, dans le contexte de la reprise des relations diplomatiques entre la France et l'URSS, Olga Kameneva propose à Piotr Kogan d'envoyer les œuvres à Paris. Or, Kogan refuse catégoriquement à cause de la qualité moyenne des œuvres exposées à Venise et rétorque qu'« il faut se préparer sérieusement⁶⁰ ». Toutefois, dans une correspondance interne et des procès-verbaux relatifs à la section vénitienne, le manque de qualité de plusieurs œuvres a certes été évoqué, mais il n'a pas été un obstacle pour les exposer en Italie ou à Londres.

Nonobstant, dans le cas français, la valeur esthétique et technique prend une ampleur considérable, cet aspect est particulièrement visible dans la préparation de la Section soviétique à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris en 1925. En effet, dès 1924, les Soviétiques obtiennent une invitation pour la Deuxième Exposition internationale des arts décoratifs de Monza en Italie, où des objets d'art décoratif russe ont déjà été exposés en 1923⁶¹. En septembre 1924, le Sovnarkom approuve l'organisation⁶² de la section et les membres de la GAKHN engagent les préparatifs. À la suite de la reconnaissance de l'URSS par la France et de l'invitation du gouvernement français à participer à l'exposition parisienne, les autorités soviétiques abandonnent immédiatement la préparation pour Monza et réutilisent les projets déjà écrits pour l'organisation de leur section à Paris⁶³.

Pour les Soviétiques, l'opportunité d'être exposés dans le « centre de la culture mondiale » devient primordiale et la qualité technique des œuvres est essentielle, notamment dans une perspective de vente. En effet, un décret du Politburo de septembre 1924 concernant les expositions à l'étranger indique que ces dernières devront être organisées

59. RGALI, F. 2701, Ternovec Boris Nikolaevič (1884-1941) – iskusstvoved, op. 1, d. 65, Lettre de P. Kogan à B. Ternovets du 21 novembre 1924, l. 11.

60. GARF, F. 5283, op. 11, d. 5, Lettre de P. Kogan à A. Lounatcharski / O. Kameneva du 23 novembre 1924, l. 5.

61. GARF, F. A-2306, op. 1, 1918-1933 gg., d. 2997, Extrait de la notice explicative sur le devis pour l'organisation de la section de l'URSS à la IIe Exposition internationale des arts décoratifs de Monza-Milan en 1925, s.d. [septembre 1924], l. 27 in Vladimir P. Tolstoj (éd.), *Vystavočnye ansambli SSSR 1920-1930-e gody* [Les ensembles d'expositions de l'URSS, les années 1920-1930], M., Galart, 2006, p. 35-36.

62. RGASPI, F. 17, op. 3, d. 462, l. 4.

63. RGALI, F. 941, op. 15, d. 16, Procès-verbal de la réunion du Conseil artistique de la section de l'URSS à l'Exposition internationale des arts décoratifs et de l'industrie artistiques à Paris 1925 du 7 janvier 1925, l. 39-41.

« de sorte que leur coût soit, si possible, couvert par la vente des objets exposés⁶⁴ ». La commercialisation des objets s'inscrit dans le règlement général, et les organisateurs soulignent « l'importance politique et commerciale⁶⁵ » de cet événement.

La rencontre entre l'art soviétique et le public occidental est une réussite en termes de notoriété, dans la mesure où les œuvres obtiennent une visibilité internationale. Par exemple, la section théâtrale du pavillon parisien sera par la suite exposée en partie à New York à l'Exposition internationale de théâtre en 1926⁶⁶. Toutefois, sur le plan économique, l'exposition parisienne est un échec⁶⁷.

Entre 1925 et 1927, nous observons une rupture dans le mode d'organisation des expositions par rapport à la méthode appliquée entre 1922 et 1924 : leurs budgets sont très réduits, les contrôles politique et idéologique sont de plus en plus solides, l'aspect esthétique de l'œuvre et la technique de l'artiste restent pris en considération, mais ne sont jamais prépondérants. La VOKS garde néanmoins une prédilection pour une exposition itinérante des œuvres. Ainsi, la section soviétique de l'Exposition internationale d'art du livre à Leipzig en juin-août 1927 circule à Copenhague, puis à Nuremberg et le transfert est financé intégralement par les hôtes étrangers⁶⁸. Néanmoins, les responsables de la VOKS se confrontent à un autre problème : les artistes qui ont donné leurs œuvres pour Leipzig n'ont aucune visibilité sur leur devenir (exposition, reproduction, transfert ou vente). Pour cette raison, certains refusent de donner leurs œuvres pour l'Exposition internationale de presse à Cologne en 1928 tant que les œuvres don-

64. RGASPI, F. 17, op. 3, d. 462, l. 4.

65. GARF, F. 5283, op. 11, d. 6, l. 11-13.

66. *L'International Theater exposition* a lieu à New York du 27 février au 15 mars 1926. RGALI, F. 941, op. 15, d. 48, Lettres de B. Chapochnikov à V. Chtchouko, I. I. Nivinski et la direction des VKHUTEMAS du 8 octobre 1925, l. 36, 43, 45 ; RGALI, F. 2343, Viktor A. Šestakov (1898-1957) – xudožnik, op. 1 1899-1962 gg., d. 401 Lettre du Narkompros à l'artiste Viktor Chestakov du 17 octobre 1925, l. 1.

67. V. Moric, « Sovetskij otdel na Meždunarodnoj vystavke Dekorativnyx iskusstv v Parize, 1925 goda » [Section soviétique à l'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris, 1925], *Bulleteni GAXN*, M., GAXN, 2-3, 1925, p. 16 ; B. Ternovec, « Vystavka dekorativnogo iskusstva v Parize » [Exposition d'art décoratif à Paris], *Nauka i iskusstvo*, 1, 1926, in B. N. Ternovec, *Pis'ma, dnevniki, stat'i, op. cit.*, p. 174.

68. GARF, F. 5283, op. 11, d. 71, S. A. Rapport de l'activité pour 1927, s. d. [début de 1928], l. 6.

nées pour Leipzig ne leur sont pas restituées⁶⁹. Les mésententes entre les responsables de la VOKS et les artistes débouchent sur la création de comités d'organisation qui intègrent plusieurs artistes et des historiens de l'art connus du milieu artistique soviétique. Ils servent de gage de confiance pour la mise en place de chaque exposition et la VOKS espère qu'ils réussiront par leur notoriété à collecter des œuvres auprès des artistes⁷⁰.

Souligner le caractère mobile d'une exposition lors de sa préparation ne suffit pas à la faire circuler. Ainsi, les circulations des œuvres d'un pays à l'autre à partir de 1922 se basent principalement sur des contacts et des négociations fortuits entre les représentants soviétiques et des cercles artistiques en Occident. Même lorsque l'exposition consacrée au X^e anniversaire de la révolution d'Octobre pourrait être considérée comme un « modèle de référence⁷¹ », son projet d'itinérance développé par la VOKS en 1927 est essentiellement inspiré de multiples expériences plus ou moins réussies depuis 1922. Selon le plan initial, il devait y avoir des expositions indépendantes destinées à quatre pays – Allemagne, France⁷², Turquie et États-Unis, avec des déclinaisons itinérantes dans douze autres pays⁷³. La composante informative de cette exposition devait être prépondérante (avec des diagrammes et des données sur la vie en URSS), mais avec une section culturelle composée de maquettes de théâtre, de la production d'art décoratif⁷⁴ et de

69. GARF, F. 5283, op. 11, d. 37, Procès-verbal n° 3 de la réunion du comité pour l'organisation de la section de l'art graphique de livre à l'exposition à Cologne du 20 février 1928, l. 91.

70. RGALI, F. 2757, Vladimir G. Bexteev (1878-1971) – xudožnik, op. 1, 1850-e – 1973 gg., d. 319, Lettre de I. Korinets au comité d'art graphique de la section soviétique à l'exposition à Cologne du 4 février 1928, l. 2.

71. Jean-François Fayet, *VOKS, Le laboratoire helvétique...*, op. cit., p. 474.

72. La place de la France et de Paris dans le cadre de cette exposition est bien analysée dans T. Trankvillitskaïa, « L'art de propagande soviétique en France dans les années 1920. L'exemple de l'exposition manquée du X^e anniversaire de la révolution d'Octobre », *Aktual'nye problemy sovremennoj lingvistiki i gumanitarnyx nauk. Sbornik statej VIII Meždunarodnoj naučno-metodičeskoj konferencii*, M. RUDN, 2016, p. 165-177, accessible sur : http://science-ifl.rudn.ru/wp-content/uploads/16_854_aktualnye-100-jekz.pdf

73. GARF, F. 5283, op. 11, d. 23, Procès-verbal de la réunion de la VOKS à propos des expositions à l'étranger pour 1928 du 9 août 1927, l. 1-2.

74. GARF, F. 5283, op. 11, d. 23, Plans de l'exposition d'Octobre 1927 (s.d.), l. 37, 42, 45, 52.

maquettes architecturales créées pour l'occasion⁷⁵. Néanmoins, des différences surgissent : celle destinée à New York est plus importante puisqu'elle doit devenir « la grande attraction de la saison⁷⁶ ». La section statistique est réduite au profit d'objets d'art décoratif (de meilleure qualité) et du théâtre⁷⁷. L'exposition n'est finalement ouverte qu'au début de 1928 et son enjeu principal est de vendre la production d'art décoratif (du type des bois laqués). À Berlin, l'exposition *Einblick in die Sowjet-Union* [Fenêtre sur l'URSS] est inaugurée en novembre 1927, mais elle est composée essentiellement de statistiques et de diagrammes mal traduits, de maquettes théâtrales pour la plupart cassées à cause d'un mauvais emballage et de photos de très mauvaise qualité⁷⁸. Dans leur rapport, les représentants berlinois concluent que, si les organisateurs moscovites n'ont pas les moyens d'envoyer des objets de qualité, il serait utile de renoncer à l'organisation de tels événements afin d'éviter un fiasco⁷⁹. Un autre échec est l'exposition qui s'ouvre à Bruxelles le 1^{er} janvier 1928 et qui est destinée à être présentée à Paris. Elle est composée de diagrammes, de statistiques, d'affiches et de quelques maquettes théâtrales sans art décoratif. Elle est saccagée quatorze jours après son ouverture par des étudiants fascistes belges⁸⁰ et n'arrive jamais jusqu'à Paris. D'ailleurs, la raison pour laquelle l'exposition est d'abord présentée en Belgique et non pas en France est directement liée au manque d'enthousiasme des organisateurs français⁸¹. Une conséquence de ces échecs est, en outre, l'imposition d'assurances sur les expositions envoyées à l'étranger,

75. GARF, F. 5283, op. 11, d. 23, Lettre de demande de financement signée par A. Échoukov et L. Goujinski du 29 septembre 1927, l. 69.

76. GARF, F. 5283, op. 11, d. 21, Lettre d'Ilia Ionov (représentant du syndicat du textile à New York) à la VOKS du 27 septembre 1927, l. 11.

77. GARF, F. 5283, op. 11, d. 21, Lettre d'A. Échoukov et L. Goujinski à B. Skviski du 27 septembre 1927 ; Lettre d'I. Korinets et L. Goujinski au Trust central de la porcelaine (*Centrefarfortrest*), s. d. (mi-octobre 1927), l. 9, l. 25.

78. GARF, F. 5283, op. 11, d. 32, Procès-verbal de la réunion des organisateurs de l'exposition à Berlin du 29 décembre 1927 signé par le représentant de la VOKS N. Raïvid, le représentant de la Géorgie Mikadze et le directeur adjoint du bureau des foires et des expositions de la représentation commerciale Chneerson (à ne pas divulguer), l. 47-48.

79. *Ibid.*

80. GARF F. 5283, op. 11, d. 50, Note de Jules Poulet à la VOKS, s.d. [janvier 1928].

81. Tatiana Trankvillitskaïa, « Sous l'œil des instances officielles... », *op. cit.*, p. 123.

généralisées à partir de 1928, en dépit des coûts complémentaires que cela crée.

Au début des années 1930, la VOKS n'abandonne pas les « projets mobiles », même s'ils restent souvent au stade d'ébauche. Par exemple, en 1932, la VOKS souhaite de nouveau transférer les œuvres du pavillon de la Biennale de Venise d'abord à Paris, puis à Madrid. Le public parisien n'a pas vu de peinture de chevalet et de sculpture soviétique depuis 1925. Les pourparlers entre le Cercle de la Russie neuve et la VOKS aboutissent à une proposition d'envoi des œuvres vers Paris pour décembre 1932⁸². Malheureusement, les hôtes français ne sont pas capables de réunir les fonds nécessaires⁸³ et le principal obstacle pour l'exposition d'art de l'URSS en France reste l'absence de locaux gratuits ou bon marché⁸⁴.

Conclusion

Au printemps 1933, une exposition d'art graphique est organisée à Paris et partagée entre trois lieux différents⁸⁵, puis elle est présentée à Bordeaux, à Lyon et à Marseille⁸⁶. Malgré cela, la peinture et la sculpture soviétiques restent inconnues du grand public français jusqu'en 1937, alors même que des œuvres de moyen et grand format sont exposées à la Biennale de Venise jusqu'en 1934 et aux États-Unis jusqu'en 1935 et à nouveau en 1939. Les Soviétiques envoient le meilleur de leur production artistique en Italie, puisqu'ils y voient un intérêt politique, culturel et économique. Les œuvres y sont vendues, appréciées par les critiques d'art internationaux, et peuvent par la suite

82. GARF, F. 5283, op. 2, d. 100, Rapport du travail des expositions en France, s.d. [fin 1932], l. 53.

83. GARF, F. 5283, op. 7, 3-j Zapadnyj otdel 1925-1937, d. 112, Lettre de Mathilde Duchêne à la VOKS du 4 mai 1932, l. 17.

84. Par exemple, même s'il y a un projet d'exposition d'art graphique en provenance de l'URSS au Salon des Indépendants en 1930, les Soviétiques renoncent à ce dernier en raison du prix de location de 40 000 francs (soit 1 500 dollars), GARF, F. 5283, op. 7, d. 23 : Lettre de P. Signac à la VOKS du 28 octobre 1930 ; Télégramme de N. Barkov à la VOKS du 26 novembre 1930 ; Lettre de F. Petrov à N. Barkov du 6 décembre 1930.

85. Voir sur l'activité de la galerie Billiet, la rédaction de la *Nouvelle Revue française* et la galerie Vignon : GARF, F. 5283, op. 7, d. 112, Rapport de l'activité du Cercle de la Russie neuve pour 1932-1933, l. 9 ; Tatiana Trankvillitskaïa, « Sous l'œil des instances officielles... », *op. cit.*, p. 305-309, 516-517.

86. GARF, F. 5283, op. 11, d. 340 : compte-rendu concernant les expositions en France du 9 février 1934.

intégrer d'autres circuits européens. La scène artistique états-unienne se trouve en marge de celles de Berlin et de Paris. Néanmoins, dès 1924, les Soviétiques y voient l'opportunité d'écouler leur production. Ainsi, en y transférant les œuvres, ils tentent de les faire circuler entre les différentes villes (Philadelphie, Chicago, New York, etc.) afin de réduire les coûts de transfert, augmenter leur visibilité et les vendre.

Pour des raisons politiques, il est impossible d'exposer des œuvres d'art soviétique en Allemagne à partir de 1933. Néanmoins, les échanges entre les deux pays sont très fructueux dans les années 1920 avec une dernière exposition en juillet 1930 dans le cadre de la Sécession berlinoise⁸⁷. Il est relativement facile de trouver des locaux gratuits et un écho favorable auprès du public. Les retombées économiques de ces entreprises sont moindres, mais leur visibilité nationale et internationale est considérable.

La présence de l'art soviétique en France pâlit devant tous ces cas d'étude. Les expositions à Paris ont peu de résonance, à l'exception de la Section soviétique à l'Exposition des arts décoratifs en 1925. Le contexte politique et le caractère souvent propagandiste des œuvres ne peuvent que partiellement expliquer cette rencontre manquée. La préférence pour des coopérations officieuses et le manque de soutien économique de la part des institutions étatiques de l'URSS deviennent une entrave pour les circulations de l'art soviétique en France.

Malgré l'échec répété des expositions itinérantes dès la fin des années 1920, la VOKS continue de développer ce type de projets tout au long des années 1930, afin d'augmenter ses statistiques, cruciales dans sa quête de monopolisation de ce domaine⁸⁸. Ces projets s'inscrivent également dans une méthode de planification que la VOKS adopte en répondant à l'organisation générale de la société et de l'économie soviétiques dès 1928. Toutefois, cette planification ne possède aucun fondement économique et ne se base que sur des bonnes volontés et l'intérêt mutuel de protagonistes soviétiques et étrangers, notamment français. Les interlocuteurs étrangers sont souvent intrigués par l'art soviétique, perçu comme un moyen d'attirer le public lors de saisons

87. Berliner Secession, Gesellschaft der Freunde des neuen Russland, *Sonjetmaler: Katalog der Ausstellung: Gemälde, Plastik, Graphik: in den Räumen der Berliner Secession*, Berlin, 1930.

88. À titre d'exemple, GARF, F. 5283, op. 11, d. 71, S. A. Rapport de l'activité pour 1927, s. d. (début de 1928), l. 4. Notons qu'à plusieurs reprises les responsables de la VOKS indiquent les expositions contenant les mêmes œuvres, mais organisées dans les villes différentes, comme des expositions indépendantes.

riches en expositions. Ils sont fréquemment déçus puisque les œuvres n'arrivent que très tardivement et passent souvent inaperçues. Nonobstant, ces propositions d'expositions itinérantes et ces projets inaboutis, restent aussi un moyen pour la VOKS d'améliorer ses relations avec ses interlocuteurs étrangers et d'intégrer l'art de l'URSS dans les réseaux artistiques internationaux.

Centre de civilisation française et d'études francophones – CCFEF
Université de Varsovie

