

Pierre Vorms et les autorités soviétiques : les liens d'intérêt dans l'entre-deux-guerres (d'après les archives russes)

TATIANA TRANKVILLITSKAÏA

Introduction

La reconnaissance de l'URSS par la France à la fin de 1924, suivie d'une invitation officielle à participer à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris (1925), ouvre une nouvelle page des relations artistiques entre les deux pays.

Avant de présenter pour la première fois au monde entier toute l'étendue de l'art prolétarien de l'URSS, les organisateurs soviétiques s'interrogent légitimement sur la réaction de la « société bourgeoise » à l'art de gauche. Boris Ternovets, directeur du musée d'État du nouvel art occidental (GMNZI) à Moscou, se demande :

Comment notre art sera-t-il reçu par le Parisien raffiné et blasé ? Après de longues années d'éloignement et de rupture, Paris reconnaîtra-t-il les traits distinctifs de la vie nouvelle qui naît parmi nous ? En pourra-t-il percevoir le battement ? [...] le visiteur attentif verra-t-il s'affirmer les premiers germes d'une culture renouvelée, les formes nouvelles d'une nouvelle existence ?¹

1. *Section de l'URSS, Union des Républiques Soviétistes [sic] Socialistes, Catalogue, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, préf. de B. T. [Boris Ternovec], Paris, 1925, p. 15.

Le pavillon soviétique de Konstantin Melnikov, les modèles de l'Izba de lecture et du Club citoyen ouvrier d'Alexandre Rodtchenko trouvent de nombreux échos dans la presse française². Néanmoins, les hauts fonctionnaires de l'État français³, qui reconnaissent l'absence de contacts directs et leur méconnaissance de l'art soviétique, n'ont jusqu'à présent fait preuve que de curiosité à l'égard de l'URSS et ne sont pas prêts à investir davantage dans la présentation de l'art soviétique en France. C'est pourquoi l'idée des organisateurs soviétiques présents à Paris, née à la fin de l'Exposition de 1925, de continuer à montrer les œuvres par une série d'expositions itinérantes d'arts plastiques révolutionnaires, ne rencontre pas d'écho en France⁴. Même leurs liens étroits avec des artistes de l'émigration russe vivant à Paris et connaissant bien le monde artistique parisien, ne leur permettent pas d'établir une liste de galeries disposées à promouvoir l'art soviétique⁵.

À la même époque, la galerie de Joseph Billiet (1886-1957) – qui existe sous ce nom de 1921 à 1927 – présente au public parisien l'art de gauche et les artistes prolétariens et révolutionnaires⁶. Cependant, la galerie connaît des problèmes de trésorerie. En mars 1926, Joseph Billiet rencontre Pierre Vorms (1903-1986), alors âgé de 23 ans, et lui confie la direction de la galerie. En octobre 1926, Vorms déménage la galerie au 30, rue de la Boétie et en devient officiellement le directeur-gérant⁷. À partir d'août 1927, la galerie s'appelle officiellement « Bil-

2. Voir les « pour » et les « contre » dans l'étude de la presse de S. Frederick Starr, *K. Melnikov, le pavillon soviétique, Paris 1925*, Paris, L'Équerre, 1981, p. 139-172.

3. Par exemple, Paul Léon (1874-1962), membre de l'Institut et directeur général des Beaux-Arts, et Robert Brussel (1874-1940), directeur général de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques.

4. En effet, à l'issue de l'exposition, dans l'élan de l'organisation, les participants de la délégation soviétique en France (il s'agit ici de l'initiative Boris Morits, membre du Comité d'exposition) cherchent une galerie pour cette raison et prennent contact avec des personnes intéressées.

5. Toutefois, certains peintres présents à l'Exposition sont exposés à partir du mois d'août 1925 dans la galerie du groupe *Clarté*, créée en mars de la même année. Voir « La jeune peinture de l'U.R.S.S. », *L'Humanité*, 1^{er} août 1925, cité in Rose-Marie Stolberg, « Art et politique dans l'entre-deux-guerres. La galerie de Joseph Billiet et de Pierre Vorms (1921-1932) », *S. & R.*, 51, printemps 2021, p. 250.

6. *Ibid.*, p. 249.

7. L'auteure remercie Samuel Dégardin pour ces informations provenant d'Armande Guérvin, secrétaire et compagne de Pierre Vorms, en charge de ses

liet-Pierre Vorms », et, conservant « son caractère jeune et indépendant⁸ », expose des artistes de la nouvelle génération souvent méconnus du public ; elle oriente toujours ses activités vers l'art social et de gauche. Le jeune directeur, bras droit de Joseph Billiet, devient rapidement l'un des interlocuteurs privilégiés de la VOKS, Société soviétique pour les relations culturelles avec l'étranger, fondée en 1925 et contrôlée et financée par les plus hautes autorités soviétiques. Cet article propose une étude de ces relations d'intérêt réciproque, établies dans l'entre-deux-guerres entre les deux parties.

Prémices des activités d'échanges des années 1930

Dès 1926, une série d'événements précède les toutes premières initiatives d'expositions soviétiques chez Billiet-Vorms. La première coopération de Vorms avec les autorités soviétiques commence avec l'Exposition de l'art révolutionnaire occidental, organisée à Moscou⁹ cette année-là. Malgré le refus des autorités françaises de participer à une telle exposition, la galerie Billiet expose des œuvres de Frans Masereel (1889-1972), artiste belge engagé que Vorms connaît depuis 1922 et qui devient rapidement son ami et le marchand de ses œuvres. Grâce à Vorms, les organisateurs soviétiques trouvent la possibilité de présenter un autre pays et d'organiser un stand belge, entièrement rempli d'œuvres de Masereel, alors que celui-ci se trouve depuis plusieurs années en exil, d'abord en Suisse puis en France, et que son retour dans son pays natal, la Belgique, n'est pas prévu¹⁰.

archives (Belvès, France). Les publications sur la galerie et ses protagonistes ne sont pas nombreuses. Voir Rose-Marie Stolberg, art. cit. ; Artémise Kampa, *Le syncrétisme esthétique de Forces Nouvelles (1935-1942), Une voie pour la définition de l'identité culturelle française dans l'imaginaire de l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat en histoire de l'art, 2014, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, p. 160-174 ; Jean Dulout, « Pierre Vorms », *Sud*, juillet-août 1935, 129, p. 18-20 ; Nina Javorskaja, *Iz istorii sovetskogo iskusstvoznanija. O francuzskom iskusstve XIX-XX vekov* [De l'histoire soviétique des arts. L'art français des XIX^e-XX^e siècles], M., Sovetskij xudožnik, 1987, p. 224-225, 228-229 et 238-239.

8. Jean Dulout, art. cit.

9. GMNZI, Moscou (mai-juin 1926), organisée par la VOKS, le GMNZI et la GAKHN (Académie d'État des sciences artistiques).

10. Pacifiste et antimilitariste, F. Masereel quitte la Belgique en 1914 au début de la Première Guerre mondiale, évitant ainsi d'être engagé dans l'armée. Les autorités belges lui en ont tenu rigueur et n'ont accepté de lui délivrer un passeport belge qu'en 1934, à son 45^e anniversaire.

Les Soviétiques, ravis de cette nouvelle et fructueuse coopération, félicitent la galerie pour sa participation¹¹. Cette exposition, d'une importance idéologique sans précédent dans les milieux soviétiques et dont on ignore tout en France, a été largement relayée par la presse de l'Union soviétique¹², où le nombre de pays participants était fièrement souligné. En signe de grand intérêt pour les artistes engagés et en remerciement à Vorms, plusieurs œuvres de Masereel sont acquises pour la première fois par un musée soviétique : trois aquarelles, une gravure et des dessins d'un montant de plus de 6 000 francs¹³ (équivalent à près de 4 000 € en 2020¹⁴).

Les premiers contacts fructueux avec les autorités soviétiques et les bénéfices obtenus, certes modestes, incitent le tout jeune et dynamique Vorms à s'investir dans l'organisation d'une grande exposition rétrospective de l'art français contemporain, qui se tient à Moscou en 1928¹⁵. Cette exposition sera gérée en URSS au niveau le plus élevé par les plus hauts fonctionnaires : Anatoli Lounatcharski, chef du Narkompros, Commissariat du peuple à l'Éducation, et Alexandre Échoukov, responsable de la Section des expositions de la VOKS du côté soviétique. Côté français, Édouard Herriot, ministre de

11. OR GMII (Archives (département des manuscrits) du musée des Beaux-Arts, Moscou), Fonds 13, opis' I, delo 282, list 4 (plus loin F.13, op. I, d. 282, l. 4). La galerie envoie à l'Exposition une soixantaine d'aquarelles, de dessins et de gravures de Masereel, réalisés pour la plupart d'entre eux entre 1920 et 1923. Ce stand est complété par ses vingt gravures sur bois du cycle « Les passions d'un homme » et une vitrine présentant les catalogues d'expositions de Masereel de 1923, 1924 et 1925 à la galerie Billiet, trois livres en allemand illustrés, *Die Sonne* [Le soleil], *Geschichte ohne Worte* [Histoire sans paroles], *Die Idee* [L'Idée], ainsi que trois éditions dédiées à Masereel : le premier album en russe consacré aux dessins de cet artiste, *Les dessins politiques de Masereel*, la première monographie de Masereel sous la plume de Stefan Zweig et Arthur Holitscher, et une brochure de Joseph Billiet avec 25 reproductions de Masereel, cette dernière datant de 1925 (J. Billiet, *Frans Masereel, L'homme et l'œuvre*, Paris, Les Écrivains Réunis, 1925, 14 p.)

12. Par exemple, *Izvestija*, 62, 1926 ; *Pravda*, 20, 1926 ; *Prožektor*, 11, 1926 et *Pečat' i Revoljucija*, 5, 1926.

13. Liste des acquisitions et des dons au musée GMNZI, à partir du 01 janvier 1926, OR GMII, F. 13, op. I, d. 267, l. 4-6.

14. Convertisseur de l'Insee, disponible sur <https://www.insee.fr/fr/information/2417794> (consulté le 15 décembre 2021).

15. Entre septembre et novembre, répartie entre le GMNZI et la galerie Trétiakov.

l'Instruction publique et des Beaux-Arts français la supervisent¹⁶. Cependant, c'est Vorms qui joue le rôle principal dans l'organisation et, sans son implication, l'exposition n'aurait probablement jamais eu lieu. En contact direct avec Lounatcharski, Vorms se charge de toute la gestion pratique : collecte, emballage, assurances et transport des œuvres françaises vers l'URSS¹⁷.

Toutefois, Vorms rencontre de grandes difficultés dans l'organisation, tant pour persuader les artistes français de prêter leurs tableaux à l'URSS que pour obtenir leur restitution à l'issue de l'exposition. Vorms s'engage même à rembourser le montant des tableaux s'ils ne sont pas restitués à leurs propriétaires en temps voulu¹⁸. Après la fermeture de l'exposition, il envoie plusieurs relances aux organisateurs soviétiques, dans lesquelles il se dit « très surpris et très ennuyé » de leur silence. Il rappelle « la situation pénible » dans laquelle il se trouve vis-à-vis des artistes, des collectionneurs et des marchands, écrivant : « nous sommes talonnés de plus en plus et ne savons que répondre aux plaignants¹⁹ ». À ce problème de non-retour de nombreuses toiles dans les délais prévus, s'ajoute le fait que les œuvres sont restituées en mauvais état, ce qui fait définitivement chuter la confiance accordée au travail de Pierre Vorms. En outre, certains tableaux laissés en vente sont renvoyés un an plus tard en France sans avoir été vendus ; Vorms évoque d'ailleurs « la désillusion générale » des artistes concernés²⁰.

Après une telle expérience, on aurait pu penser que Vorms, écœuré, serait enclin à rompre définitivement ses relations avec l'URSS. Non seulement la confiance des artistes et des marchands français de grande renommée était ébranlée, mais il avait reçu « une série de lettres presque injurieuses²¹ » de leur part et dû faire appel à ses assureurs pour couvrir de nombreux dommages, notamment lors du transport de retour. C'est peut-être pour cela que les autorités soviétiques, soucieuses de maintenir ce contact et de compenser certaines

16. GARF (Archives d'État de la Fédération de Russie), F. 5283, op. 11, d. 52, l. 42, 44 (listes complètes des organisateurs). RGALI (Archives d'État Russe pour la littérature et les arts), F. 941, op. 1, d. 120a, l. 37, 38-48 (les protocoles du comité d'organisation).

17. Correspondance d'Anatoli Lounatcharski avec Pierre Vorms, RGALI, F. 941, op. 15, d. 102, *passim*.

18. *Ibid.*, l. 13.

19. *Ibid.*, l. 40.

20. *Ibid.*, l. 68.

21. *Ibid.*, l. 68ob.

défaillances dans leur gestion, investissent une somme plus importante que prévu dans l'achat des œuvres à la suite de cette exposition. La somme de 68 800 francs (qui correspond à 44 000 € en 2020²²) semble satisfaire Vorms, qui félicite les organisateurs pour les résultats obtenus²³.

Malgré les difficultés évoquées, Vorms continue à collaborer avec l'URSS, organisant dans le même musée peu de temps après, en juillet 1930²⁴, une exposition intitulée *Le Peintre-graphiste révolutionnaire Frans Masereel* (Moscou, GMNZI, organisée par la GAKHN), où Vorms présente et vend à nouveau des œuvres de Masereel²⁵ pour un total de 7 345 francs (4 343,34 € en 2020²⁶)²⁷.

Fin des années 1920 : de rares artistes soviétiques à la galerie Billiet-Pierre Vorms

Jusqu'au début des années 1930, l'art soviétique reste, à quelques rares exceptions, inaccessible en France²⁸. Pierre Vorms propose ses locaux à quelques artistes venant de l'URSS dans le cadre de missions artistiques, pour des expositions-ventes personnelles, souvent éloignées des thèmes purement soviétiques. Si ces promotions permettent à Pierre Vorms de compléter ses revenus, dans l'ensemble ces ventes ne peuvent pas atteindre le succès d'artistes français. Les origines exotiques des artistes de l'Est, une certaine curiosité envers l'art révolutionnaire soviétique et l'originalité de leurs œuvres peuvent parfois jouer en leur faveur, mais cela dépend avant tout de l'artiste lui-même. C'est le cas de l'Exposition de Clément Redko qui expose à

22. Convertisseur de l'Insee, *op. cit.*

23. RGALI, F. 941, op. 15, d. 102, l. 63.

24. GARF, F. 5283, op. 8, d. 77, l. 32 [l'invitation]. Cette exposition a été prévue initialement pour le 15 décembre 1929, puis pour janvier 1930, ensuite pour février, mais il y avait un retard considérable de la part du musée GMNZI dans l'organisation, in OR GMII, F. 13, op. I, d. 282, *passim*: correspondance avec Vorms.

25. *Frans Masereel*, Catalogue de l'exposition, Moscou, VOKS, Musée NZI, GAKHN, 1930, ill. (au total 31 dessins et aquarelles, 22 gravures et lithographies, 16 bois gravés pour livres, 24 livres illustrés).

26. Convertisseur de l'Insee, *op. cit.*

27. OR GMII, F. 13, op. I, d. 282, l. 95 et *passim*.

28. Voir la liste des expositions 1920-1930 dans Trankvillitskaïa Tatiana, *Sous l'œil des instances officielles : la coopération entre peintres français et soviétiques dans l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat, 2014, Univ. Charles-de-Gaulle, Lille, p. 501-512.

la galerie Billiet-Vorms en 1928 pendant deux semaines (16-29 mars), et paie à Vorms une location de 4 000 francs (équivalent de 2 554,56 € en 2020²⁹). L'artiste présente 25 œuvres et doit payer à la galerie 30 % sur les ventes réalisées. Celle-ci prend en charge les frais de publicité dans la presse parisienne et auprès de sa clientèle, ainsi que l'impression d'un catalogue de quatre pages, exceptionnellement préfacé par Anatole de Monzie³⁰. Selon le témoignage de Redko, le fait de réaliser des ventes intéressantes lui permet de se faire connaître dans d'autres galeries parisiennes bien établies³¹.

Mais d'autres artistes soviétiques en mission n'exposent pas chez Vorms³². Le choix de la galerie s'effectue de manière individuelle ; il n'existe pas de véritable réseau d'entraide, les représentants officiels soviétiques ne participent pas à ces démarches, et chaque artiste se tourne vers ses propres contacts privés parmi les artistes installés à Paris. Inconnus en France, malgré leur notoriété en URSS, ces artistes cherchent les galeries les moins chères possible, voire la gratuité de certains services proposés.

Une autre exposition en provenance d'URSS, élaborée elle aussi en-dehors de tout cadre institutionnel, est organisée en 1928 chez Billiet-Vorms, sans rencontrer d'échos particuliers dans la presse parisienne. L'association moscovite *Put' Živopisi* [La Voie de la peinture] avec l'aide d'artistes russes de l'émigration, notamment de Mikhaïl Larionov, présente des œuvres, éloignées de la ligne de l'Agitprop et du Proletkult. Ce dernier les juge « idéologiquement arriérées et déta-

29. Convertisseur de l'Insee, *op. cit.*

30. RGALI, F. 2359, op. 1, d. 284, l. 1-1ob. *Exposition de Clément Redko*, préf. d'Anatole de Monzie, Paris, Galerie Billiet, 1928 [en français], [s.p.], ill.

31. E. Skiba, *Red'ko Kliment, Parižskij dnevnik* [Journal parisien de Clément Redko], M., Sovetskij xudožnik, 1992, p. 85.

32. Parmi les expositions individuelles les plus connues, citons celle de Pavel Kouznetsov [Kuznečov] et Elena Beboutova [Bebutova] à galerie Barbazanges (1923), de Nikolai Gloutchenko [Gluščenko] aux galeries André et Fabre (1925) et de la rue Campagne-Première (1926), Lesnick (1928), Manuel (1929) ; de Piotr Kontchalovski [Končalovskij] à la Chambre Syndicale de la Curiosité et des Beaux-Arts (1925) ; de Martiros Sarian [Sar'jan] à la galerie Charles-Auguste Girard (1928) ; d'Alexei Kravtchenko [Kravčenko] chez Léon Pichon à la galerie Quatre Chemins (1927). Voir T. Trankvillitskaia, « Les artistes soviétiques en mission et les autorités de l'URSS : entre contrôle soviétique, liberté artistique et défi financier (sur l'exemple des missions artistiques soviétiques en France dans les années 1920) », *Revue russe*, 54, 2020, p. 179-194.

chées de la réalité³³ ». En effet, ces artistes combinent le style populaire russe du *loubok*, la tradition de l'icône russe et les techniques de l'expressionnisme³⁴.

Les années 1930 : Exposition d'art graphique soviétique, de livres, d'affiches et de photos (1933)

Bien que la VOKS insiste depuis plusieurs années sur l'importance d'organiser une grande exposition à Paris, il faut attendre 1933 pour qu'une collection d'œuvres engagées d'artistes soviétiques soit présentée. C'est notamment grâce à Vorms, mais aussi au Cercle de la Russie neuve, société de rapprochement avec l'URSS, et en accord avec André Malraux, qu'en avril et mai 1933 a lieu l'Exposition d'art graphique soviétique, de livres, d'affiches et de photos, présentée par une trentaine d'artistes soviétiques. Ces œuvres, plus appréciées en Occident que la peinture de chevalet soviétique et plus facilement transportables, sont exposées dans trois galeries parisiennes (chez Billiet-Vorms du 7 avril au 4 mai, au local de la rédaction de la NRF du 3 avril au 14 mai et à la galerie Vignon à partir d'avril), ce qui constitue la toute première présentation soviétique de différentes formes d'œuvres graphiques en France. L'exposition comprend des aquarelles ayant pour thème la production du 1^{er} Plan quinquennal (NRF), des dessins, des eaux-fortes et des gravures (Billiet-Vorms), des œuvres graphiques, des affiches, des photographies et des livres pour enfants (Vignon). Paul Signac, ami intime de l'Union soviétique et l'une des figures-clés du Cercle de la Russie neuve, écrit une préface élogieuse pour le catalogue de l'exposition présentée à la galerie Billiet-Vorms, *23 artistes soviétiques*, dont certaines œuvres, selon lui, sont exceptionnelles. L'exposition dans son ensemble est selon lui attrayante³⁵.

Bien que le nom de Vorms et de la galerie Billiet-Vorms apparaissent dans la presse française, ce qui leur confère une certaine notoriété, l'étude de la réception de l'exposition fait apparaître des avis mitigés à son sujet³⁶. Les auteurs cherchent à déterminer la « typicité » de

33. D. Severjuxin & O. Lejkind, *Zolotoj vek xudožestvennyx ob'edinenij v Rossii i SSSR: 1820-1932* [Le siècle d'or des associations artistiques en Russie et l'URSS : 1820-1932], SPb., Izd. Černyševa, 1992, p. 244.

34. *Ibid.*

35. *23 artistes soviétiques*, préf. de Paul Signac, Catalogue illustré, galerie Billiet, Paris, 1933.

36. Certains points de la réception sont déjà évoqués dans Tatiana Trankvillitskaïa, « Les arts plastiques soviétiques des années 1930 : quand les

la nouvelle manière de peindre soviétique, polémiquent sur la liberté d'expression artistique en Union soviétique, remettent en question diverses influences étrangères, tentent de savoir si la peinture révolutionnaire a bouleversé tous les canons de l'art bourgeois. Mais surtout, ces écrits et questionnements révèlent la véritable méconnaissance de l'état de l'art soviétique chez les spécialistes et le public français et certains constatent, non sans étonnement, la joie de vivre, la légèreté et la sensibilité à travers les œuvres des artistes comme Youri Pimenov (1903-1977), Lev Brouni (1894-1948), Daniil Daran (1894-1964), Nikolai Koupreïanov (1894-1933), Pavel Kouznetsov (1878-1968), Boris Rybtchenkov (1899-1994), Andreï Gontcharov (1903-1979), Alexandre Tychler (1898-1980), Vladimir Bekhteev (1878-1971), Nikolai Kouzmine (1890-1987), Alexeï Kravtchenko (1889-1940), qui appartiennent pour la plupart à la nouvelle génération artistique soviétique.

Par ailleurs, plusieurs articles traitent des différentes influences étrangères qui peuvent être détectées. Diachroniquement, l'influence byzantine est visible dans « les taches joyeuses [...] qui rappellent le goût traditionnel des Russes pour la juxtaposition de notes franches et éclatantes et leur sens de la décoration³⁷ » et synchroniquement, l'influence française est perceptible dans le titre d'un article, publié dans *Comadia* intitulé « L'influence française sur la peinture soviétique³⁸ ». Dans cette publication, André Warnod insiste particulièrement sur le rôle de l'aquarelle, notamment sur sa contribution à la « grâce », la « légèreté » et la « sensibilité ». Cette influence est jugée d'autant plus surprenante que les jeunes peintres soviétiques ont suivi toute leur formation en URSS. La revue *Arts et métiers graphiques* confirme ce fait et note que la collection exposée à la galerie Vorms présente « une étrange parenté avec l'école de Paris », mais l'auteur voit aussi « dans cette affinité entre les tendances de la peinture soviétique et la jeune école française une nouvelle preuve de l'étroite parenté

petites formes côtoient la peinture monumentale », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 12, 2016, disponible sur <http://journals.openedition.org/slavica/1757> (consulté le 15 décembre 2021). Y sont analysés les articles de *Monde* (29 avril 1933), de *La Revue des Vivants* (mai 1933), de *Comadia* (21 avril 1933), de *Notre temps* (23 avril 1933), Des *Nouvelles littéraires* (24 mai 1933) et de *Formes*, 33, 1933.

37. *Monde*, 29 avril 1933.

38. André Warnod, « L'influence française sur la peinture soviétique », *Comadia*, 21 avril 1933.

entre l'héritage de l'Occident et les aspirations intellectuelles des masses libérées par la révolution³⁹ ».

L'exposition (organisée par la VOKS et le Cercle de la Russie neuve à Paris et sa section artistique présidée par Paul Signac, la galerie Billiet et Pierre Vorms, la galerie Vignon), est jugée globalement satisfaisante et bénéficie même du prêt d'un certain nombre d'œuvres pour être exposées à Bordeaux et à Lyon. Cette satisfaction apporte une certaine accalmie dans les contacts de Vorms avec les autorités soviétiques, et il faut attendre l'année 1935 pour un nouvel épisode de projets communs.

1935 : Projet d'échange bilatéral de Pierre Vorms

Au cours des années 1930, outre l'exposition *23 artistes soviétiques*, qui joue incontestablement un rôle dans les futurs débats sur le réalisme socialiste en France⁴⁰, une série d'autres événements consolide les relations entre Pierre Vorms et les Soviétiques. La galerie, « proche des structures culturelles mises en place par le PCF, est un point d'articulation important des relations entre art et politique⁴¹ », tandis que Vorms lui-même, probablement membre du PCF⁴², travaille en étroite collaboration avec Joseph Billiet, ancien directeur de la galerie, critique d'art et chef du service de la documentation muséographique de la Direction des musées nationaux, adhérent au PCF depuis 1934 et connu pour ses convictions de gauche dans le domaine artistique. Si Billiet, à quelques rares exceptions, n'entretient pas de correspondance directe avec la VOKS, il ne reste cependant pas éloigné des décisions sur les échanges avec la galerie et ses avis et accords de principe sont souvent sollicités et pris en compte par les Soviétiques⁴³.

39. J.-E. Pouterman, « 23 artistes Soviétiques », *Arts et métiers graphiques*, 36, 15 juillet 1933.

40. Rose-Marie Stolberg, art. cit.

41. *Ibid.*

42. D'après les archives d'Armande Guérvin, dans les années 1930 il possède déjà sa carte d'adhérent.

43. Quelques années plus tard, J. Billiet concrétise ses idées pro-soviétiques dans un cycle des conférences qui fait l'apologie de Staline, voir J. Billiet, *La Culture artistique en URSS : conférences prononcées les 4 janvier et 1^{er} février 1945 aux Jeudis de France-URSS*, Paris, Éditions France-URSS, 1946, 47 p.

23 ARTISTES SOVIÉTIQUES



Deux bois gravés de Sterenberg.



L'exposition d'un groupe d'artistes soviétiques organisée par M. Pierre Worms à la Galerie Billiet fut un événement d'une importance considérable. C'est la première fois que nous fut offert un ensemble d'œuvres de la jeunesse artistique de l'U. R. S. S. On s'est habitué à ne concevoir l'Union Soviétique que comme un vaste champ de collectivisation où toute préoccupation d'ordre spirituel était soit totalement écartée, soit strictement subordonnée aux besoins immédiats de l'activité sociale. Or, nous pûmes voir ici une pléiade de peintres et graveurs dont les œuvres — pour la plupart gouaches, aquarelle et gravures sur bois, — bien que profondément empreintes de la vie qui les entoure, accusent une liberté d'expression et une joie de vivre que l'on chercherait parfois en vain dans les manifestations artistiques d'ailleurs.

Privée d'une grande tradition nationale depuis plus de deux siècles, la peinture moderne russe a eu de tout temps tendance à s'inspirer, dans le domaine purement pictural, des exemples occidentaux. Les peintres soviétiques n'y échappent pas non plus. Aussi voit-on dans les œuvres de ces jeunes qui n'ont probablement jamais franchi les frontières de leur pays, une étrange parenté avec l'école de Paris. Pour



Bois en deux couleurs de Favorsky.

certaines critiques, cette parenté apparaît comme une déception : la Russie révolutionnaire ne devait-elle pas, après la destruction du vieil ordre soviétique, renverser aussi tous les canons de l'art bourgeois ?... Seule la malveillance peut se servir d'un tel argument pour nier les forces créatrices de la révolution. L'originalité de ses réalisations dans le domaine des arts ne pourra être jugée définitivement que par les générations à venir. Pour notre part, nous voyons dans cette proximité de tendances de la peinture soviétique et de la jeune école française une preuve nouvelle de la parenté étroite entre le patrimoine de l'Occident et les aspirations intellectuelles des masses libérées par la révolution. À une époque où d'aucuns s'efforcent de ressusciter les procédés les plus barbares du Moyen Âge, il est particulièrement réjouissant de découvrir parmi ceux que l'on nous représentait comme des vandales de sûrs dépositaires des grandes traditions universelles.

Parmi les 23 artistes présentés à la Galerie Billiet, et qui tous témoignent de qualités originales, signalons spécialement les œuvres de Tyschler dont le sens aigu du théâtre se manifeste avec charme dans de belles gouaches pleines de verve et d'invention, les magnifiques compositions gravées de Sterenberg et les gravures sur bois de Favorsky.

J.-E. POUTERMAN.

Article de J.-E. Pouterman, « 23 artistes Soviétiques »,
Arts et métiers graphiques, 36, 15 juillet 1933. Image libre de droits.

Déjà, il est un *Pierre Verstra* (dép. 1) et un *Paul Bontemps* (dép. 2) qui ont servi la Galerie en 1922, avant d'être remplacés par *André Fournier* (dép. 3) et *André Lécuyer* (dép. 4). La Galerie-Billet, de ce côté, n'est pas une ligne rigide, continue et sans faille. Elle a subi, au contraire, de nombreuses transformations, et c'est tout au profit de l'élargissement de son champ d'action que ces changements ont eu lieu.

La Galerie-Billet, prise en main par un homme nouveau, devait conserver la même ligne, mais elle devait aussi acquiescer à la volonté de l'époque, et lorsqu'il paraissait évident que l'art nouveau allait réaliser la tâche qu'il s'était assignée, elle se devait d'ouvrir ses portes à ce mouvement.

Un *Yves Kien* (dép. 5) et un *René Gassier* (dép. 6) virent à la direction de la Galerie-Billet, et ce fut à eux qu'il appartenait de faire passer l'art nouveau d'un organisme destiné à mettre en valeur les œuvres d'art, à un organisme d'enseignement, à la manière d'un *Atelier*. Pierre Verstra ne se proposa pas de faire passer la Galerie-Billet d'un organisme d'enseignement à un organisme de diffusion, mais il se proposa de continuer la même œuvre, de poursuivre la même tâche, de continuer à faire connaître et à vendre l'art nouveau.

Il est de la génération de 1910; le premier de sa génération d'art, d'ailleurs, qui ait pu mettre son œuvre en vente, et c'est à lui qu'il appartenait de donner son caractère à la Galerie-Billet. C'est lui qui fut le premier à faire passer son œuvre au commerce, et c'est lui qui fut le premier à faire passer son œuvre à la Galerie-Billet.

Il est de la génération de 1910; le premier de sa génération d'art, d'ailleurs, qui ait pu mettre son œuvre en vente, et c'est à lui qu'il appartenait de donner son caractère à la Galerie-Billet. C'est lui qui fut le premier à faire passer son œuvre au commerce, et c'est lui qui fut le premier à faire passer son œuvre à la Galerie-Billet.

Exposition du Laboratoire du Théâtre Art et Action
à la Galerie Billiet en 1932

18

Nous citerons, parmi les membres de l'Ecole de Paris : Gimond, Joseph Bernard, Mella-Muter, Le Beau, Surville, Anrilin, Fotinsky, Le Beau, Surville, André Mareland, Chabaud, Ryback, Kiloïne, Sina, Genouvax Gallibert, Kleofine, le groupe *a* Forces Nouvelles, sans oublier Henri Hérant, le talentueux peintre, et critique de *Sud Magazine*, et qui exposa pour la première fois à la Galerie Billiet.

Parmi les artistes appartenant à des écoles étrangères : le dessinateur allemand Georg Grosz, que Pierre Mac Orlan présente pour la première fois en 1924, le peintre flamand Servaas Van der Stuyvenberg, l'un des plus remarquables expressionnistes belges actuels, le dessinateur géorgien Lado Goudkovich, le sculpteur américain Alexander Calder (présenté par Pacioli), le peintre islandais Blóðvald, le peintre italien Aloisio Levis. Des groupes représentatifs de tendances picturales étrangères exposent également à la Galerie Efilie : un groupe d'artistes expressionnistes d'Europe centrale, plusieurs groupes d'artistes soviétiques, le groupe « Zemla » de Zaghreb, un groupe d'artistes chinois, un groupe d'artistes catalans.

En revanche, Pierre Vonnis organise à travers la France et l'Europe de nombreuses expositions générales et particulières : des expositions d'art graphique que française à Prague, en Pologne, à Vienne, à Budapest, en Yougoslavie, en Allemagne, en Suisse, en Hollande. De grandes expositions de l'Ecole de Paris à Moscou, à Zagreb, à Lublana, etc.

Des expositions particulières de Maseret, Le Fauconnier, Parayre, etc., dans toute l'Europe continentale, en Angleterre et en Amérique.

Il est à remarquer que Pierre Vornis, contrairement à ce que firent la plupart de ses collègues, n'a pas négligé certains collègues européens, peu habitués à recevoir en exposition des œuvres françaises.

ent l'impression qu'il lui serait nécessaire de manifester son activité sur des bases plus larges. Dès 1932, il organisa dans sa Galerie deux expositions collectives, qui sous les titres de « Bateaux et Marins » et de « Filles » firent les honneurs de l'exposition de « Retour au Sud » qui, en 1934, fit tant parler

d'elle. Pour la première fois à Paris, le terme de « Retour au Sujet » était employé — terme souvent utilisé par

(Photo Laure Alla Guller)

Pierre Vorma

la suite — donnant lieu à d'après discussions dans la presse et dans les milieux artistiques.

Le manifeste que Pierre Verms avait lancé en guise de préface au « Retour au Sûret » représentait pour lui une sorte de programme, les artistes qu'il aimait et respectait ayant été longuement décriés et qualifiés à tout de littérature ».

Ce furent ensuite « Le Sport dans l'Art moderne » et « L'Invitation au Voyage », chacun des thèmes d'exposition, qui ont été traités par l'artiste.

tion étant conçu assez largement pour ne pas brider les facultés créatrices des

Entre temps, il fonda une Maison d'Édition qui, sous son nom, publia les œuvres récentes de Frans Masereel : *L'Œuvre, La Ville, La Sirène, Expansions*, ainsi qu'une impeccable édition du Testament François Villon, illustrée

Surveys, de Bouquet, des monographies artistiques consacrées à Le Fauconnier, à Parave, une étude sur les

Article de Jean Dulout, « Pierre Vorms », *Sud*,
 1^{er} août 1935, 129, p. 18-19. Image libre de droits.

décors et costumes des Ballets Russes de Serge de Diaghilew ont été les principaux ouvrages publiés par lui, la Maison d'Édition ayant été conçue pour être le complément de la Galerie.

La publication de l'ouvrage sur les Ballets Russes l'incita à organiser une série d'expositions de décoration théâtrale : une collection de maquettes utilisées par les Ballets Russes, à Paris, Mannheim, Hambourg, Bruxelles, Rotterdam, New-York ; des expositions de décoration théâtrale française contemporaine en Suisse et en Allemagne. Enfin, à Paris une exposition du Laboratoire de Théâtre « Art et Action ».

Il s'intéressa également à l'art photographique et organisa récemment deux expositions très remarquées : celle des Poèmes photographiques de Rémy Duval et celle des portraits d'hommes de Laure Albin Guillot.

Il entreprit d'autre part des tournées de conférences en Europe centrale dans le but d'y faire mieux connaître l'École de Paris et, profitant de ses voyages, étudia l'art ancien et moderne des pays qu'il visitait, s'attachant tout particulièrement à l'art religieux de l'ancienne Serbie.

Comme conclusion à cette relation de dix années d'activité artistique Pierre Vorms a bien voulu exposer aux lecteurs de *Sud-Magazine* ses conceptions d'Éditeur d'Art :

« Jusqu'en 1930, première année de crise dans le monde artistique, la tâche du marchand de tableaux a été normalement commerciale : acheter et vendre de la peinture dans des proportions permettant d'obtenir un bénéfice en monnaie et en tableaux.

« Depuis 1930, la règle du jeu est devenue inopérante ; les acheteurs se sont rarifiés, les amateurs se sont repliés sur eux-mêmes et les artistes ont repris contact avec les misères qu'ils avaient à peu près oubliées durant dix années de prospérité.

« A l'heure actuelle le rôle du marchand de tableaux est paradoxal ; le marchand ne peut plus soutenir financièrement ses artistes d'une manière régulière, il ne peut leur venir en aide qu'occasionnellement, dans les moments d'absolue urgence et les artistes, bien entendu, reprennent vis-à-vis du marchand une liberté qui ne leur sert effectivement à rien.

20



Illustration de Franz Masereel pour le Testament François Villon

(Pierre Vorms, éditeur)

« L'artiste s'imaginer que l'amateur viendra le découvrir dans son atelier et qu'il pourra se passer du concours du marchand. Il s'aperçoit bientôt de la nécessité des expositions mais, celles-ci donnant des résultats insuffisants, le marchand est contraint de demander à l'artiste de contribuer aux risques de l'entreprise sous une forme directe ou détournée.

« Quand le marchand ne prend pas cette précaution il se trouve souvent donner son travail, ses efforts et ses moyens de diffusion en pure perte, car l'artiste peut oublier le service rendu et ne lui en tenir aucun gré. La position entre marchand et artiste se trouve donc absolument viciée et l'organisation du commerce de la peinture, telle qu'elle existe actuellement est périmée. Le marchand de tableaux doit disparaître, s'il ne se transforme pas.

« En pleine période de transition il n'est pas facile de rénover un métier, l'avenir ne se dessine pas encore, mais il semble que c'est sous une forme de coopération entre les divers participants de l'activité artistique que les Galeries d'art doivent tenter de revivre.

« Il faudrait parvenir à grouper artistes, directeurs de galeries, critiques et amateurs dans des organisations que la France ne connaît à peu près pas encore, en ce qui concerne l'art contemporain, mais que certains pays étrangers voient fonctionner depuis longtemps. L'Allemagne, la Hollande, les pays d'Europe Centrale, les États-Unis sont pourvus de ces « Cercles des Amis des Arts » sur le modèle desquels j'aimerais pouvoir créer à Paris un organisme. Je serais prêt à mettre mon expérience et ma galerie à la disposition d'un groupement de peintres que j'aimerais et apprécierais, autour duquel viendrait se constituer un groupement d'amateurs.

« Si ce noyau d'amateurs s'engageait à un chiffre d'achats réguliers, aussi minime qu'il soit, ou contribuait aux frais d'organisation des expositions, sous forme de souscriptions annuelles ou de droits d'entrée, le directeur de galerie aurait la possibilité de soutenir financièrement les artistes dont il se serait entouré et, à condition de conserver sa liberté d'action artistique, il pourrait redonner à son entreprise un essor plus conforme à l'effort déployé.

« Pour que ce programme puisse sortir du domaine de l'utopie la collaboration de l'amateur et du peintre est indispensable, celui-ci devant consentir à des sacrifices d'amour-propre au profit de l'œuvre commune. Fort de ces concours, le marchand pourrait poursuivre son œuvre de diffusion de la peinture nouvelle, sans devoir se consacrer au négoce traditionnel de l'objet d'art classé. »

Souhaitons voir se réaliser ce programme d'action nouvelle pour ne pas devoir assister à la mort de ces Galeries d'art contemporain, dont la Galerie Billiet est restée l'une des plus vivaces, et auxquelles nous devons à peu près exclusivement la révélation des talents jeunes et originaux.

JEAN DULOUT.

La galerie Billiet-Vorms expose régulièrement les œuvres des artistes de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), fondée en mars 1932 en tant que section de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires (UIER), fondée elle-même à Moscou en novembre 1927. L'orientation de ces artistes engagés, les thèmes présentés dans sa galerie, comme en témoigne *Le 1^{er} Salon des artistes du travail* (décembre 1933), ainsi que la défense d'un réalisme engagé à travers l'exposition prototypique *Le Retour au sujet*⁴⁴ (1934), ne peuvent que satisfaire les Soviétiques qui, dès 1934, introduisent un nouveau mode de création, le réalisme socialiste dans la littérature et les arts. Les événements chez Billiet-Vorms « attestent de la dynamique et des enjeux de l'art prolétarien en France⁴⁵ » et initient la recherche et les débats ultérieurs autour d'un nouveau réalisme en France⁴⁶. Ces événements sont suivis et répertoriés par les autorités soviétiques, tout comme les informations au sujet de la culture et de la littérature prolétariennes, publiées dans la revue *Commune*⁴⁷, organe de l'AEAR depuis 1933. Il en va de même pour la Maison de la culture, créée en 1935 à Paris, comme épiscentre de la culture de la gauche française, avec laquelle Vorms et sa galerie sont en étroite collaboration.

L'année 1935 est riche de plusieurs événements dans les échanges avec la galerie. Du 29 mars au 6 avril 1935, Vorms accueille *Aquarelles de la peinture soviétique*, une exposition d'Alexandre Deïneka, l'un des artistes soviétiques les plus célèbres de la nouvelle génération, ainsi qu'une conférence sur l'art en URSS⁴⁸. Peu de temps après, le 11 juin 1935, Pierre Vorms écrit une lettre à la représentation plénipotentiaire de l'URSS à Paris, dans laquelle il confirme les résultats prometteurs de sa rencontre une semaine plus tôt avec Ivan Divilkovski, diplomate et conseiller de la représentation, et annonce officiellement son projet d'échanges artistiques franco-soviétiques.

Vorms constate que la mise au point de ce projet nécessiterait qu'il se rende à Moscou, pour avoir « de nombreux entretiens avec les dirigeants soviétiques de l'URSS », mais que ses propres moyens financiers ne lui permettent pas de faire ce voyage. En contrepartie, il pro-

44. Pascal Ory, *La belle illusion*, Paris, Plon, 1994, p. 246.

45. Rose-Marie Stolberg, art. cit., p. 244.

46. Voir Artémise Kampa, *op. cit.*, p. 165 *et al.*

47. Par exemple, RGALI, F. 631, op. 14, d. 726, *passim*.

48. A. Deïneka (1899-1969) effectue, entre décembre 1934 et mai 1935, une mission artistique accordée par les autorités soviétiques pour ses mérites, permettant à cet artiste de visiter et d'exposer dans plusieurs villes des États-Unis et d'Europe, dont Paris.

pose d'organiser sur place des conférences et sollicite des articles dans les journaux et revues soviétiques, consacrés à l'étude de l'art contemporain français⁴⁹.

Vraisemblablement, la nouvelle direction de la VOKS n'est pas au courant des projets précédents et « l'utilité⁵⁰ » de son séjour aux frais de la société est discutée au sein de la direction de la VOKS, du Narkomindel (Commissariat du peuple aux Affaires étrangères) et du Narkompros, qui dirigent et contrôlent l'activité de la VOKS. Les nombreuses entreprises de Vorms et ce nouveau projet sont aussi rapportés aux autorités soviétiques par son ami Frans Masereel, lors de sa visite en Union soviétique au printemps 1935⁵¹. Ces initiatives de Vorms, ajoutées à une biographie irréprochable au regard des Soviétiques⁵² et l'appui de la représentation plénipotentiaire à Paris, lui permettent de se rendre en URSS pendant quelques semaines (17 août – 22 octobre 1935) sur l'invitation de la VOKS. Cela survient peu de temps après sa demande officielle, ce qui est un fait relativement rare : la plupart des demandes provenant de l'étranger ne reçoivent pas de réponse favorable, car l'utilité de ces voyages en URSS aux frais de la VOKS et les éventuels bénéfices idéologiques à leur retour sont méticuleusement pesés avant l'invitation⁵³.

49. Lettre de Vorms à Divilkovski, le 11 juin 1935, GARF, F. 5283, op. 11, d. 371, l. 6-6ob.

50. GARF, F. 5283, op. 7, d. 481, *passim*.

51. Sur les voyages de Masereel en Union soviétique voir S. Dégardin & T. Trankvillitskaïa, *Frans Masereel, voyages au pays des Soviets*, Gand, Éditions Snoeck, 2022, 127 p.

52. Comme en témoigne sa lettre dévoilant le projet, la liste des principales entreprises de rapprochement artistique auxquelles il a collaboré est longue. Il cite, à titre d'exemple, [dans l'ordre de sa lettre] les expositions de Frans Masereel au musée GMNZI 1926 et 1931 ; l'exposition Masereel à Kiev, Kharkov et Odessa en 1931 ; l'exposition de l'Art français contemporain au GMNZI en 1928 ; l'exposition à Paris du groupe « La Voie de la Peinture » en 1928 ; l'exposition des œuvres de « 23 Artistes soviétiques » à Paris en 1933 ; la conférence et la présentation de quelques œuvres de Deïneka à Paris en 1935, GARF, F. 5283, op. 11, d. 371, l. 6-6ob.

53. Voir R. Mazuy, *Croire plutôt que voir ? Voyages en Russie soviétique 1919-1939*, Paris, O. Jacob, 2002 ; S. Cœuré & R. Mazuy, *Cousu de fil rouge*, Paris, CNRS Éditions, 2012 ; S. Cœuré, *La grande lueur à l'Est : les Français et l'Union soviétique 1917-1939*, Paris, Seuil, 1999 ; R. Mazuy, « Les "Amis de l'URSS" et le voyage en Union soviétique. La mise en scène d'une conversion (1933-1939) », *Politix*, deuxième trimestre 1992, 5/18, p. 108-128.

Vorms, accompagné de son épouse, visite, tout comme les grands « invités de marque », Moscou, Leningrad, ainsi que des villes de l'Ukraine (Kiev et Kharkov) et de la Géorgie (Tiflis et Batoumi). La VOKS centrale, située à Moscou, dépense 8 445 roubles⁵⁴ pour sa réception, sans compter les frais des filiales locales (les OKS) des républiques soviétiques visitées. La presse soviétique décrit Vorms comme un célèbre collectionneur artistique, organisateur d'expositions et critique d'art, toujours à l'affût des innovations dans le domaine des arts plastiques soviétiques de la Russie et des républiques nationales, mais aussi comme un partisan du courant réaliste, qui présente dans sa galerie presque exclusivement des œuvres de jeunes peintres révolutionnaires, y compris certains artistes soviétiques⁵⁵. Toutefois, ces articles élogieux ne mentionnent pas les divergences en matière de réalisme en France et les interrogations sur le réalisme socialiste soviétique « qui pèsent sur la galerie et le guident dans sa recherche d'un réalisme nouveau⁵⁶ ».

Le projet d'échange de Vorms, présenté aux Soviétiques, comporte deux programmes, l'un concerne les échanges entre les milieux artistiques géorgiens (la Géorgie soviétique) et français, l'autre, plus général, représente un échange d'expositions entre l'URSS et la France (voir annexe 1). La VOKS s'en sert pour justifier auprès des instances supérieures ses liens étroits avec la France et une véritable coopération artistique. Mais avant d'en arriver là, le projet circule entre le musée GMNZI et l'ambassade de l'URSS, qui approuvent cette initiative⁵⁷, en respectant toujours « la culture du secret » : la correspondance entre la Section des arts et l'ambassade est marquée comme « confidentielle », même si elle ne contient aucune information classifiée.

L'idée d'organiser des expositions de petites dimensions, nécessitant moins de frais et moins d'efforts d'organisation, séduit rapidement la VOKS, qui privilégie cette pratique depuis le début des années

54. Rapports financiers de la VOKS en 1935, GARF, F. 5283, op. 1a, d. 304, l. 13.

55. Article de presse [sans référence], 30 août 1935, GARF, F. 5283, op. 11, d. 371, l. 1.

56. A. Kampa, *op. cit.*, p. 160.

57. Lettre de Vorms à Guirchfeld (orthographié « Hirschfeld »), 2 novembre 1935, ambassade de l'URSS à Paris. À la suite de leur entretien personnel du 31/10/1935, Vorms adresse deux projets d'échanges artistiques entre l'URSS et la France, GARF, F. 5283, op. 11, d. 372, l. 5. Lettre à K. Zelenina, GMNZI, GARF, *ibid.*, d. 371, l. 5, 7-8.

1930. D'un point de vue économique, cette approche ne peut qu'améliorer les statistiques sur les échanges avec la France, un pays considéré comme difficile en termes de possibilité d'expositions, ainsi qu'obtenir davantage la faveur des hautes autorités soviétiques et donc plus de subventions. En effet, les grands formats présentent de nombreuses difficultés d'organisation, sont coûteux et réduisent la fréquence⁵⁸. De plus, en pensant à l'« art d'exportation » composé principalement d'œuvres d'arts graphiques et de photographies, donc plus léger, la VOKS montre une volonté de s'adapter au goût des Occidentaux, qui apprécient ces techniques artistiques chez les Soviétiques, bien que ces œuvres en question ne soient pas au premier plan à l'intérieur du pays, où règne la tendance « des grands sujets » et « des grands formats », aux dimensions « monumentales et grandioses », représentant « dignement » l'épanouissement de l'économie socialiste⁵⁹.

L'objectif des deux parties est de maintenir un contact régulier entre les artistes soviétiques et la galerie. Vorms propose son aide sans contrepartie financière, ou à peu de frais, et s'engage à mettre gratuitement les locaux de sa galerie à la disposition des Soviétiques pour organiser des échanges (voir annexe 1). Il s'engage également à solliciter la participation du Cercle de la Russie neuve, situé à Paris. Il a enfin l'idée d'associer ces projets à ceux de la prestigieuse galerie londonienne Bloomsbury Gallery et d'organiser avec elle une série d'expositions soviétiques itinérantes entre Paris et Londres (voir annexe 2). Pour finir, la proposition de Vorms d'organiser les expositions-ventes ne pouvait que motiver la VOKS, qui cherche à tout prix à obtenir des devises pour prouver la rentabilité de son activité. Sans l'appui d'un partenaire disposant d'un réseau de contacts, la VOKS a du mal à réaliser des ventes à l'étranger.

Il est étonnant de voir un plan d'échange qui convienne autant aux Soviétiques. Même s'il est largement mentionné par la VOKS dans les plans annuels et différents rapports⁶⁰, il ne verra jamais le jour. *A*

58. Voir T. Trankvillitskaïa, « Les arts plastiques soviétiques des années 1930... », art. cit.

59. K. Sitnik & M. Orlova, « Skul'ptura i živopis' na Vsesojuznoj sel'skoxozjajstvennoj vystavke » [Sculpture et peinture à l'Exposition pansoviétique agricole], *Arxitektura SSSR*, 1939, 9, p. 30-40.

60. Par exemple, dans les projets des sections différentes de la VOKS de 1935, GARF, F. 5283, op. 11, d. 341 ; dans ceux de la Section des expositions de

priori les idées organisationnelles, proposées par Vorms, plaisent beaucoup à la VOKS, mais la question de la participation financière reste la plus préoccupante pour les deux parties. L'idée que le milieu artistique français manque de moyens, et que la participation financière soviétique est nécessaire ne peut satisfaire les Soviétiques qui souhaitent exposer à moindres frais. C'est une des raisons pour lesquelles le projet n'est pas mis en œuvre.

Pourquoi alors Vorms perd-il son temps et élabore-t-il une proposition financièrement peu intéressante pour les Soviétiques ? Est-il au courant de la véritable situation financière de l'État soviétique en général et de la VOKS en particulier ou cet aspect lui est-il caché lors de son séjour ? Les « techniques d'accueil⁶¹ » des étrangers en Union soviétique, soigneusement élaborées, incluent des programmes montrant uniquement les aspects prospères de la nouvelle vie socialiste. C'est d'ailleurs un des plus gros budgets dans le fonctionnement de la VOKS : en 1935, année de l'arrivée de Vorms en URSS, elle prévoit de dépenser 750 000 roubles⁶² pour l'accueil des étrangers, somme dont le plus gros pourcentage est alloué au service des voyageurs, avec un grand nombre de Français. Ainsi, les « techniques d'accueil » déployées, ainsi que le budget supplémentaire alloué, malgré la perspicacité dont les étrangers peuvent faire preuve, ont partiellement dissimulé le degré de pauvreté de l'État soviétique et son insolvabilité financière.

Une autre raison de l'échec de la mise en œuvre des projets bilatéraux de Vorms, ainsi que de la venue de la délégation d'artistes français, est la préparation du pavillon soviétique pour l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (1937, Paris), qui commence en URSS dès l'été 1935⁶³. Par conséquent, toute autre initiative d'échange artistique avec la France est considérée par les Soviétiques comme d'importance secondaire. Un autre obstacle vient ensuite interférer avec les activités de la VOKS limitant son champ d'action : la création en 1936 du Comité des arts de l'URSS, qui centralise et contrôle toute l'activité artistique du pays, sous la présidence de

1936, GARF, F. 5283, op. 11, d. 431 ; dans la correspondance avec le GMNZI et la représentation plénipotentiaire à Paris, GARF, F. 5283, op. 11, d. 371 et 372.

61. Les « techniques d'accueil » ou les « techniques d'hospitalité », sont les expressions couramment utilisées pour décrire la procédure de l'accueil de la VOKS. Voir, par exemple, S. Cœuré & R. Mazuy, *op. cit.*, p. 23.

62. Devis prévisionnel, GARF, F. 5283, op. 1a, d. 274, l. 299.

63. La résolution du Sovnarkom du 15 avril 1935. Le premier plan d'organisation date du 10 juin 1935.

Platon Kerzentsev, connu pour sa politique restrictive. Désormais, c'est à lui que s'adresse la VOKS pour obtenir la confirmation de tout projet existant, comme la proposition de Vorms de réaliser un premier essai composé de seulement 20 à 30 dessins, aquarelles et gravures⁶⁴. Cependant, ses questions sur l'organisation, exprimées dans une lettre après son retour d'URSS, restent sans réponse⁶⁵.

Néanmoins, le séjour de Vorms et sa collaboration avec la direction de la VOKS semblent très fructueux, comme nous le constatons dans leur correspondance après son voyage (voir annexe 2). Comme promis, dès son retour, il établit des contacts plus étroits avec Evguéni Hirschfeld⁶⁶ de l'ambassade de l'URSS à Paris et avec le Cercle de la Russie neuve et sa présidente M^{me} Duchêne, leur présentant le programme d'échanges comme base des activités de la section artistique du Cercle, qui est maintenant présidée par Frans Masereel. Ils adoptent le programme de Vorms consistant à organiser de petites expositions soviétiques dans sa galerie, à faible coût, sous le patronage du Cercle.

Vorms rend compte de ses activités en France au chef de la I^{ère} Section occidentale (VOKS-Narkomindel), ce qui ressemble aux activités d'un véritable représentant de l'art soviétique, et le camarade Alexandre Arossev, président de la VOKS, charge Vorms d'établir un contact avec le Service des œuvres françaises à l'étranger du ministère des Affaires étrangères (SOFE). À la suite de cette démarche, Vorms obtient un avis favorable de Jean Marx, chef du SOFE, et de ses collaborateurs, pour organiser le déplacement d'une délégation d'artistes français en Union soviétique, avant tout autre grand projet d'exposition française ou soviétique. Cette délégation prévue de longue date ne s'est pas encore rendue en Union soviétique pour de multiples raisons⁶⁷. Marx suggère même de faire appel à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, et à René Huyghe, vice-directeur du musée du Louvre, qui se feront connaître dans la seconde moitié des années 1930 pour leurs projets novateurs, et qui ont beaucoup de points communs avec le modèle social soviétique mis en place dans le milieu artistique⁶⁸.

64. Mai-juin 1936, GARF, F. 5283, op. 7, d. 481, l. 40ob-41.

65. Voir sa lettre du 29 février 1936, *Ibid.*, l. 39.

66. Evguéni Guirchfeld [Evgenij Giršfel'd] (1899-1941), diplomate et conseiller de la représentation plénipotentiaire de l'URSS en France.

67. Voir T. Trankvillitskaïa, *Sous l'œil des instances officielles...*, op. cit.

68. Par exemple, le projet de René Huyghe, survenu après son voyage en URSS pour étudier les musées soviétiques, sur la réorganisation du musée fran-

Conclusion

L'enthousiasme de Vorms, initiateur de plusieurs projets d'échanges franco-soviétiques durant les années 1920 et 1930, dont certains ont abouti, mais d'autres non, reste surprenant. Voyant des enjeux commerciaux aussi bien qu'idéologiques dans ces projets, il continue, de sa propre initiative, à coopérer avec les responsables soviétiques en tant que gérant d'une galerie particulière, malgré plusieurs échecs et un manque de transparence de la part des dirigeants soviétiques. Nous concluons que tout ce travail a été rendu possible par son caractère personnel ainsi que son sens des affaires, sa recherche constante d'originalité, ses convictions politiques et son poids dans le monde de l'art français de gauche, et notamment grâce à ses liens avec Joseph Billiet. Cependant toutes ces initiatives n'auraient pas eu lieu sans sa femme née en Russie à Novorossiisk, Mira (Mariam) Iakovlevna Miklichansky (1903-1950), qui parlait russe, avait de la famille à Moscou, et aidait Pierre Vorms dans ses activités et œuvrait à maintenir des liens avec son pays d'origine.

EA ELLIADD (4661)
Université de Franche-Comté

Annexe 1. Projet d'échanges d'expositions entre l'URSS et la France de Pierre Vorms, GARF F. 5283, op. 11, d. 372, l. 7-7ob.⁶⁹

GALERIE BILLIET – PIERRE VORMS
30, rue de la Boétie, Paris (8)

PROJET D'ÉCHANGES D'EXPOSITIONS ENTRE L'URSS ET LA FRANCE

Les grandes expositions d'art présentant de nombreuses difficultés d'organisation qui en rendent la fréquence très faible, il serait désirable, dans l'intervalle de celles-ci, d'organiser de petites expositions qui les prépareraient et qui permettraient aux milieux artistiques d'URSS et de France de maintenir un contact constant.

çais et sur un nouveau type d'exposition, de même que le projet de Georges Huisman de réorientation de la politique d'achat et de commande de l'État qui visait à soutenir les représentants indépendants de l'art moderne, en leur accordant une reconnaissance officielle.

69. L'orthographe, la ponctuation et les passages soulignés sont reproduits selon les documents originaux.

Le matériel devrait en être léger de manière à restreindre les frais de transport et de préparation : aquarelles, dessins, gravures, graphiques, peintures, sans cadres ni châssis.

Les frais de transport de matériels soviétiques entre Moscou et Paris devraient être à la charge des organisations soviétiques. Du fait du manque de moyens financiers dans les milieux artistiques en France il serait désirable que le retour des matériels soviétiques puisse également être supporté par les organisations soviétiques. À défaut, que ces matériels puissent être livrés franco à bord des vapeurs soviétiques dans les ports occidentaux.

Les frais de transport des matériels français devraient être partagés sur la base la plus large possible en faveur des milieux français.

Pierre Vorms et la Galerie Billiet se mettraient gracieusement à la disposition de l'organisation d'échanges.

TYPES D'EXPOSITIONS SOVIÉTIQUES SOUHAITÉES POUR PARIS

Exemples de réalisme socialiste vu par des artistes de tendances jeunes et vivantes, par exemple : Labas, Pimenov, Deineka, etc.

Œuvres de brigades d'artistes jeunes ayant travaillé dans des régions de construction industrielle et socialiste

Expositions particulières d'artistes de tendances non académiques

Décoration théâtrale

Gravures et illustrations.

Affiches.

Photos de sculptures.

Arts populaires des Républiques nationales.

Essais de création d'arts plastiques dans les Républiques nationales, etc.

TYPES D'EXPOSITIONS FRANÇAISES SUGGÉRÉES POUR MOSCOU

Expositions particulières d'artistes travaillant dans des directions assez proches de celles du réalisme socialiste : Gromaire, Goerg ; Dufresne, André Lhote, etc.

Expositions d'artistes de la plus jeune génération, dont les tendances sont proches de celles des artistes soviétiques.

Expositions d'artistes français révolutionnaires.

Expositions de gravures.

Expositions de photos de sculptures, etc.

La période de préparation des expositions devrait nécessairement comporter des envois préalables de photographies, de sorte que les organisateurs puissent présenter en connaissance de cause des œuvres répondant aux besoins de leur public.

Un service de vente pourrait être prévu pour chaque exposition, sans toutefois que les préoccupations commerciales influent dans l'organisation de ces échanges.

L'appui et la collaboration des organisations françaises amies de l'Union Soviétique seraient sollicités à Paris.

Annexe 2. Lettre de P. Vorms à S. Pokhitonov, chef de la I^{ère} Section occidentale, 14 novembre 1935, GARF, F. 5283, op. 2, d. 259, l. 91-92ob.

GALERIE BILLIET / PIERRE VORMS
30, rue de la Boétie, Paris (VIII^e)/Tél. Élysées 68-48

M. S. Pokhitonov
VOKS
1^{ère} Section Occidentale
Grouzinskaïa 17
Moscou 56

Paris, le 14 novembre 1935

Cher Camarade,
Veuillez m'excuser d'avoir tant tardé à vous écrire et à vous remercier une fois encore de ce que VOKS, et de ce que vous personnellement, avez fait pour nous faciliter notre séjour en U.R.S.S. Nous sommes entrés maintenant dans la période de réalisation des projets que notre voyage d'étude à travers l'Union soviétique nous a amenés à concevoir. En dépit des nombreuses occupations que j'ai trouvées à mon retour, après près de trois mois d'absence de Paris, j'ai pu déjà me consacrer à diverses entreprises dont vous m'aviez chargé. Je vous donnerai ci-après le compte-rendu de mes premières démarches auquel j'incorporerai l'énoncé de plusieurs questions qui m'ont été posées de diverses parts et qui sont peut-être susceptibles d'intéresser VOKS.

NINON VALLIN Je l'ai visitée, ainsi que son impresario et leur ai donné quelques renseignements d'ordre général à propos des voyages en U.R.S.S. Vous avez dû recevoir de ma part les photos ainsi que les renseignements biographiques que vous aviez sollicités. Ninon Vallin doit d'ailleurs se trouver maintenant à Moscou.

HIRCHFELD La prise de contact a été effective, grâce à la lettre de recommandation que vous aviez adressée à l'Ambassade. J'ai laissé au camarade Hirschfeld les copies des propositions d'échanges et l'ai mis au courant des démarches que j'allais entreprendre auprès du Service des Œuvres au Ministère des Affaires Étrangères. Nous maintiendrons dorénavant un contact étroit pour tout ce qui concerne les arts plastiques.

CERCLE DE LA RUSSIE NEUVE J'ai également remis à M^{me} Duchêne les copies des propositions faites par moi à Moscou et à Tiflis. Au cours d'une réunion de travail qui a eu lieu il y a quelques jours à l'Ambassade, en présence du camarade Hirschfeld, mes projets ont été adoptés comme base d'activité de la Section artistique du Cercle, que préside maintenant Frans Masereel, qui a ainsi pris la succession de Paul Signac.

D'ici quelques semaines, je vous transmettrai probablement des suggestions précises de petites expositions soviétiques pouvant avoir lieu à peu de frais dans les locaux de la Galerie Billiet, sous le patronage de la Russie Neuve.

EXPOSITIONS SOVIÉTIQUES À LONDRES Ayant appris à Kiev et à Tiflis que j'avais été précédé dans ces villes par un de mes confrères londoniens avec lequel j'entretiens depuis des années d'excellents rapports, M. Osiakovsky, Directeur de la Bloomsbury Gallery (34 Bloomsbury Street, Bedford Square, London W.C.1), qui avait présenté des propositions similaires aux miennes d'expositions artistiques soviétiques à Londres, j'ai pensé qu'il y aurait avantage à combiner nos projets. J'ai donc écrit à M. Osiakovsky à Londres et je viens de recevoir sa réponse. La Bloomsbury Gallery, qui a déjà présenté au cours des années passées des collections de gravures soviétiques, serait prête à exposer à Londres chacune des collections artistiques qui nous seraient envoyées à Paris. Par conséquent, sans augmentation notable de frais de transport, les mêmes expositions soviétiques de dimensions moyennes pourraient être organisées à Paris et à Londres.

Veillez me faire savoir si VOKS a déjà été en rapport avec M. Osia-kovsky et si cette proposition de collaboration franco-anglo-soviétique vous convient.

[Commentaire manuscrit sur ce passage : « т. Амдур, СП » [[à transférer] à camarade Amdour [chef du secteur anglo-américain de la VOKS], [signé] S. Pokhitonov]]

DÉLÉGATION D'ARTISTES FRANÇAIS EN U.R.S.S. Je me suis rendu dernièrement au Service des Œuvres – Ministère des Affaires Étrangères – et ai eu une longue conversation avec M. MARX, le Directeur du Service, ainsi qu'avec l'un de ses principaux collaborateurs.

La Proposition du Camarade Arossev d'organiser, avant tout autre projet de grande exposition française et soviétique, un voyage d'artistes français en U.R.S.S. a vivement intéressé M. Marx. Nous avons discuté des modalités de formation de cette délégation artistique française devant comprendre des Maîtres reconnus, des artistes plus jeunes mais renommés ainsi que des jeunes de la dernière génération artistique. Il a été admis en principe que les invitations définitives pourraient être faites par moi, en tant que représentant de Voks pour cette entreprise.

Les noms d'artistes que j'avais soumis au camarade Arossev au cours de notre dernière conversation à Moscou ont paru convenir en principe à M. Marx.

M. Marx m'a seulement demandé de pouvoir parler lui-même de ce projet à M. Huismans, Directeur des Beaux-Arts. Il en parlera de même à René Huyghe, qui était venu récemment vous visiter à Moscou et avec qui je parlerai moi-même ces jours-ci. J'espère pouvoir dans quelques jours vous transmettre des nouvelles précises et favorables en ce qui concerne la réalisation de cette entreprise. Naturellement le Camarade Hirschfeld est tenu au courant par moi de ces négociations.

DÉLÉGATION D'ARCHITECTES SOVIÉTIQUES À PARIS Conformément à la demande du camarade Arossev, j'ai annoncé à Hirschfeld que ma femme se mettait à la disposition des architectes soviétiques au cas où ils auraient besoin d'interprète ou de guide à Paris. Il semble que ce besoin ne soit pas pressant puisqu'ils ne se sont pas adressés à nous. Ma femme se tient naturellement à la disposition des artistes et techniciens soviétiques qui pourront avoir besoin de ses services.

Entretemps, elle participe aux travaux de la commission théâtrale du Cercle de la Russie Neuve et aidera Lenormand à dépouiller les documents et textes théâtraux soviétiques qu'il a ramenés d'U.R.S.S.

EXPOSITION DE 1937 Je demeure à votre disposition et attends les instructions que vous pourrez me transmettre de la part du camarade Mejlauk.

ACTIVITÉ DE VOKS J'attends également la documentation que vous m'aviez proposée en vue de tenter de faire passer dans la Presse française un article sur l'organisation de VOKS (évidemment sans garantie de ma part).

ORGANISATION DE « VSEKOHUDOJNIK » J'ai proposé au journal « Beaux-Arts », qui est le principal organe artistique moderne du moment, un article sur l'organisation de cette société. Le principe en a été accepté et l'article paraîtra vers le 15 janvier. Je demanderai entretemps à Slavinsky quelques photos pour illustrer l'article.

D'ici quelques temps, je pourrai vous annoncer la publication d'autres articles consacrés à l'activité des arts plastiques en U.R.S.S.

JOURNAL DE MOSCOU Vous vous souvenez certainement que je vous avais prié de bien vouloir faire rectifier une information parue dans le numéro du 11 Octobre, d'après laquelle je serais le Directeur de « la Galerie Municipale de tableaux de Paris ». J'avais écrit à la Rédaction du Journal dans le même sens mais il semble qu'on n'a pas tenu compte de ma demande de rectification. Je m'excuse d'y attacher de l'importance mais l'écho inexact a été lu à Paris dans les milieux artistiques et ne pouvait que produire une impression préjudiciable à mon renom. Je vous serais très obligé de me faire obtenir cette petite satisfaction. J'espère en outre qu'il vous a été possible de réfuter la renommée fâcheuse que m'a faite dans les rédactions de Moscou le journaliste français dont je vous avais parlé le jour même de mon départ.

EXPOSITION DU SCULPTEUR YOUGOSLAVE IVAN MESTROVIC Ce sculpteur, l'un des plus grands maîtres de la sculpture européenne depuis la mort de Bourdelle, dont ses recherches sont souvent assez proches, m'a fait savoir qu'une importante exposition de ses sculptures allait avoir lieu en Finlande. Des expositions imposantes de ses œuvres viennent d'avoir lieu dans des musées de Paris, Prague, Munich, Stockholm, etc. Or, Mestrovic, serait heureux de pouvoir profiter du voisinage de la Finlande pour exposer en U.R.S.S. Il s'agit, je le répète, de l'un des plus grands maîtres de la statuaire monumentale moderne, sur lequel de très nombreux ouvrages ont été publiés et à propos de qui une documentation détaillée pourrait être fournie à VOKS si vous le désirez.

La plupart des sculpteurs soviétiques connaissent le renom de Mestrovic, sans en connaître bien l'œuvre, bien entendu. À titre d'indication, Mestrovic a été l'auteur d'un buste de Lénine exécuté vers 1924, qui a été l'objet de grandes discussions.

Mestrovic vit à Zagreb. Il jouit en Yougoslavie d'un grand prestige, tant artistique que politique, car il est l'un des grands soutiens du parti croate. Ses conceptions artistiques, philosophiques et sociales ont beaucoup évolué au cours de sa carrière mais il est sympathisant à l'U.R.S.S. Une exposition de ses œuvres à Moscou aurait un grand retentissement en Yougoslavie.

Je vous serais obligé de me dire ce que vous pensez de cette proposition de Mestrovic. Je pourrais, bien entendu, vous faire parvenir sur votre demande, toute la documentation désirable. Mestrovic viendrait à Moscou si son exposition devait y avoir lieu.

[Dans la marge, commentaire manuscrit sur ce passage : « запрошен 2-ой Зап. Отдел, 23/XI-35 » [adressé au 2^e Département occidental, le 23 novembre 1935]]

§§§§

Je crois vous avoir mis au courant de toutes les questions qui demandaient à vous être présentées. Je reste donc dans l'attente de votre réponse que j'espère prompte. De mon côté je vous écrirai dès que j'aurai quelque chose d'important à vous communiquer.

Transmettez, je vous prie, mes meilleurs souvenirs à vos collaboratrices Gladkova, Wittman, Mjedlova, Poliakova... qui ont été si obligeantes lorsque nous leur demandions tant de petits services à Moscou et croyez, Cher Camarade à mes sentiments cordiaux.

[Signature] Pierre Vorms

[Texte manuscrit de Pierre Vorms dans la marge] À l'instant même je viens d'apprendre que la revue « Europe » pourra publier un article que je lui donnerai sur le « Réalisme socialiste » en peinture. Pourriez-vous me faire adresser, même en langue russe, la documentation relative à la décision du Parti communiste [partie illisible...] aisément cette documentation, qui renforcerait mes documents. Merci. P. V.