

La réception de *Paris-Moscou* (1979) : un chœur discordant

NATACHA MILOVZOROVA

Ouverte en 1979 au Centre Georges Pompidou alors fraîchement inauguré, l'exposition *Paris-Moscou* a présenté, pour la première fois en Europe, un panorama d'ampleur de l'art russe des années 1900-1930. Préparée en collaboration avec des responsables soviétiques, l'exposition a mélangé des œuvres réalistes – allant des *Ambulants* et jusqu'aux précurseurs du réalisme socialiste – à celles des avant-gardes historiques, pourtant restées très longtemps cachées dans les réserves des musées soviétiques.

Une telle démarche, à la fois artistiquement et politiquement ambitieuse, a suscité en France une palette de réactions contrastées. En effet, si la réception postérieure à l'exposition rend mérite aux commissaires d'avoir montré en France les avant-gardes russes, largement méconnues à l'époque et, plus encore, de les avoir fait (re)découvrir au public soviétique lors de l'exposition-binôme *Moscou-Paris* (1981) au musée des Beaux-Arts Pouchkine à Moscou, la réception immédiate se révèle majoritairement critique.

Cette dissonance entre les réactions survenues pendant et après l'exposition invite à prêter l'oreille au « chœur de discorde » qui s'est fait entendre en 1979 et dont nous essayerons ici de faire ressortir quelques voix. Tout en nous intéressant au contexte des regards portés par les visiteurs, les intellectuels français ou encore les dissidents soviétiques en exil, sur l'image de l'art russe « exportée/importée »

par *Paris–Moscou*, nous tenterons d’examiner l’exposition en tant que « pierre de touche » accentuant certains points sensibles de l’époque¹.

L’art russe, entre « export » et « import »

Imaginé par le directeur du musée national d’Art moderne, Pontus Hultén, à la suite de *Paris–New York* qui avait inauguré Beaubourg en 1977, le projet tripartite *Paris–Berlin–Moscou* fut décliné par les représentants soviétiques. Au lieu de parallèles indésirables suggérés par *Paris–Berlin–Moscou* entre l’art de la jeune URSS et de l’Allemagne nazie, ceux-ci proposèrent de dessiner un axe bidirectionnel « Paris–Moscou ». Bidirectionnel non seulement parce qu’il s’agissait des échanges franco-russes mais parce qu’en plus de la possibilité de prêts importants d’œuvres de l’avant-garde (néanmoins « équilibrées » par les œuvres réalistes), l’URSS laissait entendre son désir d’accueillir l’exposition à Moscou ultérieurement. Hypothèse qualifiée de « leurre » par la presse française mais qui devint réalité en 1981, en dépit du changement de contexte politique (notamment dû à l’entrée des forces armées soviétiques en Afghanistan à la fin 1979) et de la réticence des musées moscovites².

Ainsi, dès le départ, le projet n’était pas conçu « pour l’export [*na èksport*] » par les Soviétiques, ni « pour l’import » par les Français, mais comme le fruit d’une collaboration bilatérale. Ou, pourrait-on reformuler, comme la somme (nécessitant des compromis) des volontés – souvent divergentes – des commissaires des deux pays.

1. En 2019, à l’occasion des quarante ans de l’exposition, une recherche sur l’histoire de *Paris–Moscou* et un recueil de témoignages des équipes française et soviétique ont été entrepris dans le cadre du programme *Russie XX^e siècle* dirigé par Nicolas Liucci-Goutnikov au Centre Pompidou. Une étude, alors poursuivie au-delà du cadre institutionnel et dont un fragment est présenté ici, se focalise sur le contexte et la réception de *Paris–Moscou* et de son homologue moscovite.

2. Voir *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, « “Paris–Moscou” 40 ans après », hors-série 2019, sous la direction de N. Liucci-Goutnikov et N. Milovzorova. Le contenu de *Moscou–Paris*, qui a eu lieu, entre autres, grâce à l’engagement de la directrice du musée Pouchkine, Irina Antonova, n’est pas identique à *Paris–Moscou*, notamment à la suite de l’indisponibilité de certaines œuvres des collections publiques (ou encore de refus de quelques prêteurs privés), à la superficie inégale des lieux, à une augmentation de nombre des œuvres françaises demandée par les Soviétiques ainsi qu’aux suppressions, principalement pour des raisons idéologiques, par ces derniers de certains documents relatifs à Léon Trotski ou André Gide.

Le point de départ pour l'équipe française a été très concret : inclure un maximum d'œuvres de l'avant-garde. Cette intention se trouva rapidement confrontée à l'injonction des instances soviétiques de « proportionner » et de « garder l'équilibre » avec les œuvres réalistes, allant jusqu'au calcul précis des éléments de chaque section de l'exposition³.

La position soviétique, elle, était ambivalente. En pleine stagnation (avec Leonid Brejnev au pouvoir depuis 1964), l'URSS s'était vue confier les Jeux olympiques de 1980. Le Comité international olympique s'étant prononcé en 1974, on entrevoyait une ouverture à l'international, pourtant loin de l'idée de renverser l'ordre établi depuis des décennies.

Dans ce contexte politico-culturel, le Grand Palais accueillit deux expositions : *l'URSS et la France, les grands moments d'une tradition. Cinquantième anniversaire des relations diplomatiques franco-soviétiques* (décembre 1974 – février 1975) et *Soixante ans de peinture soviétique* (20 juillet – 12 septembre 1977), qui, comme en témoigna *Le Monde*, « plurent surtout aux convaincus⁴ ».

Entre-temps, le musée d'Art moderne avait, lui aussi, établi des contacts avec l'URSS. En 1975, avant l'ouverture même du Centre Pompidou, Pontus Hultén, intéressé par les avant-gardes russes⁵, avait organisé une rétrospective *Maïakovski : 20 ans de travail* au Centre national d'art contemporain (CNAC). Réalisée avec le concours de l'association France-URSS⁶ et marquée par une contribution de Claude Frioux, membre du Parti communiste, spécialiste de la culture russe et de Maïakovski notamment, et traducteur de référence de l'œuvre de ce dernier, l'exposition fit ensuite une tournée dans les musées régionaux⁷. Le choix de Maïakovski pour débiter la collaboration du

3. Sur la question des « listes d'œuvres », voir notamment *Les Cahiers du MNAM, op. cit.*, p. 24-29.

4. Nicole Zand, « Paris, Moscou et l'histoire », *Le Monde*, 4 juin 1979. Mes remerciements à Jean-Pierre Salgas d'avoir enrichi la collection d'articles relatifs à *Paris-Moscou* et *Moscou-Paris*.

5. Il a, entre autres, initié une reconstruction de la *Tour Tatline* (*Monument à la III^e Internationale*) au Moderna Museet dont il a été le directeur de 1958 à 1973. Une nouvelle version, plus fidèle au projet tatlinien, a été présentée à *Paris-Moscou*.

6. Association prosoviétique créée à Paris en janvier 1945 et dissoute en février 1992.

7. Après le CNAC, où elle a été montrée du 18 novembre 1975 au 5 janvier 1976, l'exposition a voyagé au musée des Beaux-Arts du Havre (15 janvier –

musée d'Art moderne avec l'URSS était stratégiquement opportun. Figure majeure dont la connaissance en France était non négligeable, notamment par le biais d'Elsa Triolet⁸, le poète gardait une place dans le panthéon soviétique même après son suicide et y compris pendant les années du stalinisme.

Deux autres manifestations, l'une dédiée à Kazimir Malévitch, l'autre à Vassily Kandinsky, firent figure d'annonce de *Paris-Moscou*, cette dernière étant déjà en pleine réalisation. En 1978, le Centre Pompidou consacra une exposition monographique à Malévitch, à l'occasion du centenaire de sa naissance⁹. Pontus Hultén et Jean-Hubert Martin – co-commissaire de *Paris-Berlin* ouverte la même année, ainsi que de *Paris-Moscou* (1979) et *Moscou-Paris* (1981) –, parvinrent à recevoir cinq tableaux de Malévitch en prêt, en provenance de l'URSS. Les négociations furent encore plus fructueuses pour Kandinsky et les musées soviétiques acceptèrent « de se démunir, le temps d'une exposition¹⁰ », d'un corpus conséquent d'œuvres ; le fait fut mis en exergue dans le titre de l'événement, *Kandinsky. Trente peintures des musées soviétiques*, qui prit place entre le 1^{er} février et le 8 avril 1979.

Entre les accrochages de ces deux maîtres de l'art abstrait, une autre exposition : *L'Espace urbain soviétique 1917-1978*¹¹, toujours à Beaubourg, mais sous la houlette du Centre de création industrielle, fut dirigée par le jeune spécialiste en architecture Jean-Louis Cohen (il rejoignit l'équipe de *Paris-Moscou* en tant que conseiller) et l'architecte Alexeï Goutnov. Ce partenariat, basé sur les contacts personnels, voire moins officiels, entre les deux commissaires, permit d'inclure

30 février 1976), au musée des Beaux-Arts de Bordeaux (10 mars – 10 avril 1976), à la Maison de la culture de Rennes (20 avril – 25 mai 1976), à la Maison de la culture d'Amiens (1^{er} – 30 juin 1976), au festival d'Avignon (10 juillet – 10 août 1976), au musée d'Art et d'Industrie de Saint Etienne (20 août – 20 septembre 1976) et à la Maison de la culture de Grenoble (1^{er} – 31 octobre 1976).

8. Entre autres : Elsa Triolet, *Maïakovski, poète russe : Souvenirs*, NRF, 1939 ; *La Poésie russe*, dir. par E. Triolet, trad. par E. Triolet, L. Aragon, C. Frioux, Seghers, 1965 ; *La Vie illustrée de Maïakovski*, conception par E. Triolet, mise en images par Chem, 1967.

9. Exposition *Malévitch* tenue du 15 mars au 15 mai 1978 au Centre Pompidou et accompagnée d'un colloque (4 et 5 mai 1978) dont les actes ont été publiés l'année suivante sous la direction de Jean-Claude Marcadé à L'Âge d'Homme.

10. Communiqué de l'exposition, <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ci4L5q> (consulté le 2 juin 2021).

11. 14 juin – 18 septembre 1978.

dans ce panorama de l'aménagement urbain incluant notamment des originaux du musée d'Architecture Chtchoussev que « le directeur de l'époque avait fait venir dans sa valise¹² ».

« L'offensive de charme »

Une trajectoire de coopération avait donc précédé l'événement *Paris-Moscou*, digne d'être qualifié de point culminant des relations culturelles franco-soviétiques. Mais l'envergure même du projet (2 500 œuvres et documents des arts russe et français du premier tiers du XX^e siècle, disposés sur plus de 2 300 mètres carrés), s'avéra être à double tranchant.

D'une part, l'ambition de l'exposition lui servait de protection : sa validation au niveau politique permettait d'obtenir des prêts sans précédent par leur qualité et leur nombre ; les « leviers » des ministères des Affaires étrangères et de la Culture furent mobilisés pour faire venir certaines œuvres importantes mais initialement refusées, dont *La Danse* de Matisse ; une annulation ou une modification drastique ou unilatérale du projet semblait impossible sans qu'un scandale diplomatique n'éclate¹³.

D'autre part, cette approbation en haut lieu ne valait pas carte blanche et l'aval des Soviétiques pour une ouverture des réserves muséales n'aurait évidemment pas pu être accordée à un événement mettant le seul « art de gauche » en avant, au détriment du réalisme socialiste. Il convenait d'élaborer un espace susceptible, comme on l'espérait, d'accueillir à la fois l'art réaliste et l'art abstrait, afin de ré-

12. « Entre la France et la Russie, une histoire d'échanges culturels au XX^e siècle », interview avec Jean-Louis Cohen par N. Milovzorova, *Magazine* du Centre Pompidou [en ligne], 15 février 2021, <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/larchitecture-russe-au-vingtieme-siecle-entre-nationalisme-et-internationalisme> (consulté le 2 juin 2021).

13. Si les accords concernant l'exposition à Paris ont largement été respectés par les deux parties, le volet moscovite a été marqué par quelques incidents. Ainsi, la veille de l'envoi du catalogue russe à l'impression, les noms de Léon Trotski et d'André Gide ont été éliminés du texte du commissaire de la section littéraire, Serge Fauchereau. Ce dernier a alors réclamé la suppression de son propre nom du catalogue, refusant de signer le texte censuré. La solution élaborée par les Soviétiques ne manquait pas d'inventivité : le texte a été publié sous la signature de Fauchereau, bien que non-autorisée, mais un erratum rajouté à la fin du catalogue signalait que « le nom de Serge Fauchereau n'aurait pas dû apparaître aux pages 5, 164 et 183 » (je remercie Olga Makhroff de m'avoir donné la possibilité de consulter une copie contenant cet erratum).

pondre aux exigences françaises sans dénoncer explicitement la doctrine soviétique. À la différence des expositions au Grand Palais (voir ci-dessus) « exportées clef en main », ou du prêt des œuvres de Malévitch ou de Kandinsky pour les présentations monographiques à Beaubourg (où, au contraire, la responsabilité de la mise en contexte relevait de la partie française), l'investissement soviétique dans *Paris-Moscou* présupposait un tout autre type d'engagement.

Bien que cette démarche ait été validée d'office et par principe par le ministère de la Culture de l'URSS, les « lignes rouges » en restaient vagues. Apparemment dans l'idée de se prémunir des aléas de l'opération, une stratégie de « proportion » fut mise en place du côté soviétique : une équivalence exacte, presque mécanique, devait être maintenue entre œuvres d'avant-garde et œuvres réalistes. Les archives institutionnelles et privées relatives à la préparation de l'exposition contiennent de nombreuses piles de listes d'œuvres discutées dans le souci d'un tel équilibre dont le résultat ne fut néanmoins nullement harmonieux. Au contraire, l'élément « étranger » (le réalisme socialiste pour les Français, l'avant-garde pour l'URSS brejnévienne) transposé dans un milieu qui n'y était pas habitué, suscita une réaction vigoureuse, accentuant encore davantage le contraste.

Dans ces circonstances, la perception des efforts de l'équipe française fut souvent réduite à de la « complaisance » et ceux de l'équipe soviétique à une « implantation idéologique ». Une composante dogmatique était évidemment présente, toutefois on constate des attitudes hétérogènes, y compris du côté russe. L'ampleur de l'exposition et les recherches l'ayant précédée aboutirent à ce que le cercle des contributeurs, officiels ou non, fut inhabituellement large et rhizomatique. Ne se limitant pas aux directeurs de musées et responsables du ministère de la Culture, il comptait également des historiens de l'art et de l'architecture ainsi que des universitaires comme Selim Khan-Magomedov ou Dmitri Sarabianov, des étudiants fraîchement diplômés, comme Svetlana Djafarova (devenue cheville ouvrière du projet) ou encore Andreï Erofeev, ainsi que des figures de l'avant-garde toujours en vie (dont Konstantin Melnikov ou Anna Leporskaïa) ou des membres de leurs familles (comme le petit-fils de Rodtchenko, Alexandre Lavrentiev, ou une compagne de Tatline, Alexandra Korsakova). En parallèle, l'équipe française tissa des liens avec des artistes non-officiels de Moscou et de Leningrad, contacts qui conduisirent à des projets ultérieurs.

Ainsi, l'avant-garde servit-elle de monnaie d'échange dans une « offensive de charme »¹⁴ soviétique en vue des Jeux olympiques ? Ou fut-elle l'otage qu'il fallait libérer, même si cette liberté n'était que provisoire et au prix de concessions ? Sans doute les deux. Résultat de ce dispositif complexe, *Paris-Moscou* ouvrit ses portes au public du 31 mai au 5 novembre 1979, un an et trois mois après l'inauguration du Centre Pompidou. Après *Paris-New York* et *Paris-Berlin*, elle fut annoncée comme le dernier volet du triptyque des grandes expositions internationales. *Paris-Moscou* accueillit 425 000 visiteurs.

Échos de la voix du public

Pendant les deux premiers mois d'ouverture de l'exposition, en juin et juillet 1979, le Centre Pompidou effectua une enquête auprès du public.

Les visiteurs étaient invités à répondre à un questionnaire fermé. À la différence du sondage mis en œuvre par le musée Pouchkine pour *Moscou-Paris* et incluant des questions ouvertes, semi-ouvertes et fermées aux différents stades, l'enquête du Centre Pompidou proposait un choix parmi des réponses préétablies et, ponctuellement, la modalité « autre réponse ».

Le document récapitulatif sur le sondage est conservé aux archives du Centre Pompidou¹⁵. Portant sur un échantillon restreint de cent cinquante personnes interrogées, l'enquête analyse les motivations et les circonstances de la visite, ainsi que le taux de satisfaction.

Selon l'étude, les visiteurs avaient fait preuve d'une très forte motivation de départ :

- 91 % des répondants sont venus au Centre Pompidou spécialement à l'occasion de *Paris-Moscou*¹⁶ ;
- 97 % avaient entendu parler de l'exposition ;
- 75,7 % s'intéressaient surtout au thème choisi ; 59,8 % à la période traitée ;

14. *Culture et pouvoir communiste, 1900-1979. L'autre face de Paris-Moscou*, textes réunis et présentés par N. Dioujeva & T. Wolton, Paris, Recherches, 1979.

15. Archives du Centre Pompidou, dossier 1992022/116. Je profite de cette occasion pour exprimer ma reconnaissance à Jean-Philippe Bonilli et à Jean Charlier, du pôle archives du Centre Pompidou.

16. Archives du Centre Pompidou, dossier 1992022/116, pour toutes les données statistiques citées dans ce sous-chapitre et se référant à l'enquête du public ou le livre d'or de *Paris-Moscou*.

- 45 % avaient déjà vu (ou entendu parler de) *Paris-New York* (1977) ou *Paris-Berlin* (1978) et se sont ensuite intéressés à la suite de la « trilogie ».

En revanche, le taux de satisfaction fut « moins élevé que pour *Paris-Berlin*. L'exposition a beaucoup plu à 66,68 % des visiteurs interrogés, moyennement plu à 27,92 % d'entre eux, pas plu du tout à 1,30 %, et a laissé 3,90 % perplexes »¹⁷.

Concernant les remarques des répondants, la majorité était critique : les visiteurs avaient eu des difficultés pour s'orienter dans la logique scénographique, le nombre d'œuvres étant trop important et les parallèles France-Russie complexes à suivre. Le taux des commentaires enthousiastes (exposition bien faite et éclairante sur les mouvements artistiques et le contexte historique) prévalait légèrement sur celui des neutres (« exposition très riche, peut-être trop », impossible de tout voir en une seule fois, ni d'en faire la synthèse). Les pages du « livre d'or¹⁸ » gardent, elles aussi, les traces d'une perplexité des spectateurs « errant » dans une scénographie très dense¹⁹.

Les visiteurs se montrèrent prioritairement sensibles à la peinture (45 %) (« notamment à la peinture russe que beaucoup ne connaissent pas »²⁰), et à « l'art de propagande, notamment les affiches de la révolution » (18,20 %, ce chiffre important faisant preuve de l'efficacité visuelle de l'agit-prop). L'architecture, les objets de design, la littérature et les maquettes de théâtre attirèrent également leur attention, bien qu'à un degré moindre.

Le travail important en matière de médiation fut salué par la majorité (83 %) des répondants qui avaient lu de nombreux cartels, notices et traductions et les avaient trouvés utiles et bien disposés dans les salles et faciles à comprendre. En effet, la plupart des biographies,

17. *Ibid.*

18. Archives du Centre Pompidou, dossier 1992022/116.

19. Pour une analyse détaillée de la scénographie de *Paris-Moscou* conçue par Jacques Lichnerowicz comme « une promenade en ville », voir : Clémence Imbert, *Œuvres ou documents ? Un siècle d'exposition du graphisme dans les musées d'Art moderne de Paris, New York et Amsterdam (1895-1995)*, thèse de doctorat sous la direction de J.-P. Antoine et C. de Smet, soutenue à l'Université Paris 8 en 2017 [en ligne : <https://www.theses.fr/226985113>, consultée le 12 juin 2019]. « Une "rue" symbolique avait été dessinée dans la longueur du plateau, au centre de laquelle s'ouvrait une "place" circulaire où trônait une reconstitution de la maquette pour un *Monument à la III^e Internationale* de Tatline, assortie d'objets témoins de l'agitprop » (p. 205).

20. *Ibid.* Ces chiffres sont par la suite nuancés dans le rapport.

chronologies, bibliographies et notices préparées pour le catalogue et adaptées pour l'accrochage étaient fondées sur des sources inédites en France, une démarche pionnière mais qui ne pouvait pas, par sa nature, échapper à quelques inexactitudes. Ce qui apparemment échappa au regard du grand public (ni le livre d'or ni l'enquête n'en comporte aucune mention), mais fut immédiatement repéré et condamné (on y reviendra) par les dissidents en exil, furent les formules allusives faisant référence aux répressions des artistes et écrivains : Meyerhold, Mandelstam, Goumiliov et tant d'autres dont l'œuvre était représentée à *Paris-Moscou* sans pour autant que les notices biographiques aient pu comporter d'indications plus précises sur leur destin, autres que « disparu » ou « fut arrêté et mourut ».

Deux autres aspects de cette enquête, à la fois connexes et contradictoires, présentent un intérêt particulier. Le premier concerne la nouveauté et le deuxième le « public cible » de l'exposition.

Ainsi, en réponse à la question « que retenir d'une telle exposition ?

- 51 % disent avoir appris quelque chose en regardant *Paris-Moscou* ;
- 26 % disent n'avoir rien appris de nouveau ;
- 23 % sont perplexes ».

À part le constat d'un léger décalage sémantique entre la question et la réponse, il paraît paradoxal qu'un quart des visiteurs questionnés ait déclaré n'avoir rien appris, bien que visitant une exposition où la majorité des éléments était présentée pour la première fois en France.

Sans accès aux matériaux et données primaires (sans doute restés chez le prestataire externe ayant réalisé l'enquête), on ne peut pas proposer une lecture adéquate de ce sondage, sauf pour éliminer l'hypothèse irréaliste que plus d'une trentaine de personnes sur cent cinquante aient été des connaisseurs ou amateurs avérés de l'art russe. En effet, les spécialistes étrangers ayant eu accès aux réserves soviétiques à l'époque se comptaient sur les doigts de la main. Comme en témoignait le philologue et écrivain Efim Etkind :

[J]'ai vécu presque [...] cinquante-six ans en Union soviétique et malgré mon intérêt pour l'art pictural, malgré le fait que mon frère, Marc Etkind, était un éminent spécialiste de l'histoire de l'art russe

moderne, je n'ai jamais eu l'occasion (ni la possibilité) de voir ce que Beaubourg [nous] présente aujourd'hui²¹.

Dans ces circonstances et par manque de détails sur le déroulement précis de l'enquête, interprétons ce pourcentage élevé de répondants « n'ayant rien appris de nouveaux » comme le signe d'une « mécommunication », voire de liens non établis ou ne fonctionnant pas durant leur parcours dans les salles.

Le deuxième aspect qui retient l'attention, bien qu'il contredise le précédent, l'explique partiellement : selon le rapport, *Paris-Moscou* fut la première exposition du musée à ne pas être considérée à l'unanimité (mais seulement par 46 %) comme s'adressant au grand public.

- Pour 38 %, elle s'adresse aux intellectuels et à un public averti ;
- pour 3,25 % elle peut satisfaire ces deux types de public ;
- 2,75 % ne se prononcent pas.

Le lieu, lui, fut jugé opportun : pour 86 %, l'organisation de ce type de manifestation répondait à la vocation du Centre Pompidou.

Ces résultats relativement contradictoires²² du sondage, dont le nombre restreint des répondants incite néanmoins à émettre des réserves quant à sa représentativité, démontrent que le sujet extrêmement peu connu (l'art russe et les échanges russo-français) suscita un très grand intérêt, mais que l'ampleur et la logique complexe de l'exposition gênèrent son appréhension. Contrairement à *Paris-Berlin*, dont le volume s'insérait plus facilement dans une matrice européenne commune, la massivité de *Paris-Moscou* était moins assimilable pour le visiteur moyen, l'« exotisme » jouant à la fois pour et contre. Mais sans oublier que les influences culturelles se manifestent aussi et surtout indirectement et avec un décalage temporel, notons (sans

21. *Culture et pouvoir communiste. L'autre face de Paris-Moscou*, actes du colloque à la Sorbonne, 5-6 juin 1979, Paris, Recherches, p. 24.

22. Pour paraphraser en exagérant légèrement ces controverses dont l'étude aurait pu être passionnante si l'on disposait de plus de détails : le sujet était méconnu, mais un quart des visiteurs n'y apprit rien de nouveau ; l'exposition était labyrinthique, mais les cartels étaient clairs et bien posés ; elle visait plutôt les spécialistes, mais s'inscrivait bien dans le programme de Beaubourg (tandis que ce dernier se positionnait pour la démocratisation des manifestations culturelles). Si y a un aspect qui fit l'unanimité, ce fut l'indignation du public au sujet des vestiaires obligatoires et payants et de l'absence de gratuité les dimanches.

attribuer non plus une importance décisive à *Paris-Moscou*) que la décennie suivante fut marquée en France par l'apparition d'une génération de jeunes spécialistes de l'art russe ; tous ceux que nous avons pu interroger avaient vu *Paris-Moscou*.

« L'émerveillement, l'enthousiasme et l'effroi »

Si, comme on le constate, le public manquait de repères historiques, artistiques et politiques pour y situer l'exposition, il y avait cependant des gens non seulement porteurs d'une telle connaissance, mais qui en faisaient également partie intégrante : les dissidents, les hommes de lettres et les artistes non-conformistes exilés durant la « troisième vague » (1966-1985) de l'émigration russe. Nombreux avaient été déçus de leur nationalité soviétique. Pour certains, la France était devenue un pays d'accueil : Michel Heller s'y était installé en 1968, Mikhaïl Chemiakine en 1971, Efim Etkind et Lidia Masterkova en 1974, Natalia Gorbanevskaïa et Alexandre Glezer en 1975, Igor Chelkovski en 1976, Oleg Tselkov en 1977, Oscar Rabine et Valentina Kropivnitskaïa en 1978, Serge Essaïan en 1979...

Ces exilés avaient connu des destins souvent tragiques cachés derrière les formules vagues du catalogue, voilà pourquoi certains perçurent

[l]'exposition *Paris-Moscou* [comme] un événement [...] dont le sens précis est impossible à déterminer. C'est quelque chose de magnifique et en même temps quelque chose d'atroce et de monstrueux. Pour en parler, tous les tons conviennent : l'émerveillement, l'enthousiasme et l'effroi. [...] Chaque vitrine, chaque objet exposé suscite des réflexions qui déchirent le cœur²³.

Aux yeux de certains d'entre eux, ce « cimetière » rempli des « cadavres de l'art de gauche²⁴ » avait été organisé dans le but de « gagner les devises, du prestige et la réputation d'un pays libre²⁵ » et restait enveloppé dans la « langue [de bois] soviétique²⁶ ».

23. Andreï Siniavski, « J'ai traversé un cimetière », in N. Dioujeva & T. Wolton (éd.), *Culture et pouvoir communiste, 1900-1979...*, *op. cit.*, p. 157.

24. *Ibid.*

25. Efim Etkind, « Culture et anticulture à Beaubourg », *Culture et pouvoir communiste, op. cit.*, p. 30.

26. Voir l'article de Michel Heller, « Langue russe et langue soviétique », in *Culture et pouvoir communiste...*, *op. cit.*, p. 17-21.

Avec l'intention d'organiser un débat pour refuser ce qu'ils nommaient une « histoire à la soviétique²⁷ », plusieurs intellectuels exilés d'URSS (I. Golomstok, N. Gorbanevskaïa, E. Etkind, M. Heller, A. Piatigorsky et A. Siniavski) et des pays socialistes (Alexandre Smolar et Miklos Haraszti) et plusieurs Français (dont Michel Aucouturier, Pierre Daix, Anatole Kopp et Pierre Emmanuel) s'adressèrent au Centre Pompidou. Une salle leur ayant été refusée, ils furent accueillis par la Sorbonne, les 5 et 6 juin 1979, pour un colloque dont les actes furent publiés quelques mois plus tard par les éditions Recherches dirigées par Félix Guattari. Les interventions furent rassemblées et retranscrites par Natacha Dioujeva, une jeune collaboratrice de Natalia Gorbanevskaïa à l'hebdomadaire *La Pensée russe*, et son compagnon Thierry Wolton, un journaliste politique qui se spécialisa ensuite dans l'histoire du communisme et de l'espionnage²⁸.

Dans le cercueil et par la fenêtre

Le 7 juin 1979, le lendemain du colloque à la Sorbonne, une procession portant une réplique du cercueil suprématisiste de Malévitch²⁹ traversa la place devant Beaubourg et entra dans le Centre Pompidou sans « créer trop de désordre », comme en témoigne un rapport de sécurité³⁰, pour déposer le « cercueil » et une copie du *Carré noir* portant l'inscription « Ci gît l'avant-garde russe assassinée par le socialisme soviétique », au pied de la *Tour* de Tatline, l'un des points culminants de *Paris-Moscou*.

Élisabeth (Elizbieta) et Émile Cieslar, un couple franco-polonais d'artistes exilés en France au début de l'année 1978, étaient à l'origine de cette procession. Sans être des artistes politiques à proprement parler, les Cieslar évoquaient des questions politiques à travers certains de leurs happenings, en Pologne et en France ; lors des Jeux

27. Natacha Dioujeva & Thierry Wolton, « Tableaux d'une exposition », *Culture et pouvoir communiste...*, *op. cit.*, p. 11.

28. L'un des livres de T. Wolton, *La France sous influence : Paris-Moscou, 30 ans de relations secrètes* (1997), est un clin d'œil au titre de l'exposition, et l'autre, *Le Grand Recrutement* (1993), avance l'hypothèse que Jean Moulin avait été un agent soviétique dans les années 1930.

29. Avant sa mort en 1935, Malévitch avait planifié en détail la cérémonie suprématisiste de ses funérailles. Il dessina notamment lui-même une esquisse de son cercueil en forme d'architectone, réalisé ensuite par son disciple Nikolai Souétine.

30. Archives du Centre Pompidou, 1992022/116, reproduit dans le hors-série 2019 des *Cahiers du MNAM*, *op. cit.*, p. 79.

olympiques de Moscou, en juillet 1980, ils intervinrent de nouveau sur la place devant le Centre Pompidou avec une action, *La Paix olympique*, se déclarant contre l'entrée des forces militaires soviétiques en Afghanistan.

Souhaitant rendre hommage à la mémoire des artistes victimes du régime soviétique, les Cieslar avaient l'idée d'une action dans laquelle l'avant-garde serait symbolisée par un cercueil³¹. La proposition de réaliser une réplique du « cercueil de Malévitch » vint d'Igor Chelkovski, l'artiste qui, plus tard en 1979, fit paraître le premier numéro de la revue trilingue *A-Ya* (publication fondatrice de l'art non-officiel de l'URSS, cependant passée relativement inaperçue en France alors que la presse et la communauté artistico-intellectuelle dénonçaient l'absence d'intérêt de *Paris-Moscou* pour les artistes en exil). Les Cieslar assemblèrent une construction suprématiste en bois massif dans leur appartement, dont les portes étaient pourtant trop étroites pour la faire passer. Extrait par la fenêtre, le cercueil fut porté à la Galerie Chantal Crousel, à côté de Beaubourg, d'où le « convoi funèbre » partit, lequel comptait environ soixante personnes, dont l'artiste Serge Essaïan, émigré en France et arrivé littéralement la veille, le philosophe et essayiste André Glucksmann, l'écrivain Marek Halter ou la rédactrice en chef de la revue *Art Press*, Catherine Millet.

Pendant les quelques jours suivant l'action, le cercueil fut exposé chez l'« agent d'art » Ghislain Mollet-Viéville, puis présenté aux enchères chez Drouot. Il fut vendu le 24 octobre 1979 par la maison Cornette de Saint Cyr pour le « prix du bois et de la peinture » (704 francs), ce qui limitait ainsi « les enchères entre Paris/Moscou/dissidents/presse³² » à cette « somme symbolique », pour, de nouveau, citer le tandem Cieslar.

Le COBOM

Si les personnalités réunies à la Sorbonne et autour du cercueil se positionnaient dans la partie dissidente et anticommuniste de l'éventail politique, cela ne fut cependant pas une attitude soutenue par la majorité des intellectuels français (même s'il convient de noter

31. J'exprime ma reconnaissance à Élisabeth Cieslar d'avoir répondu à ma demande et de m'avoir fait part des matériaux de cette manifestation, y compris le texte (coécrit avec Émile Cieslar), « Histoire d'un cercueil » (inédit).

32. Élisabeth et Émile Cieslar & Michel Durel, « Remerciements à M. St.-Cyr », 1979, inédit.

que leur localisation sur le spectre *artistique* – « pour » les avant-gardes et « contre » le réalisme – fut, en revanche, répandue³³).

En effet, la prise de position de spécialistes français comme Michel Aucouturier ou Anatole Kopp³⁴ à la Sorbonne témoigne plutôt d'une certaine divergence par rapport à leur milieu : une partie importante des intellectuels français resta sur des positions généralement prosocialistes, malgré la prise de conscience des répressions en URSS, difficiles à ignorer après l'édition en France de *L'Archipel de Goulag* d'A. Soljenitsyne en 1974.

Les déclarations du Collectif pour le boycott des Olympiades de Moscou (COBOM) à l'occasion et sur le terrain de *Paris-Moscou* sont, à cet égard, significatives.

Formé en début de 1979, le COBOM condamna la « négation des droits démocratiques les plus élémentaires [...] et les répressions des opposants » en URSS, mais précisa, lors de sa conférence de presse inaugurale, que « notre boycott n'est pas dirigé contre le socialisme³⁵ ».

Durant *Paris-Moscou*, le COBOM distribua deux tracts³⁶ au Centre Pompidou. L'un, *Appel au boycott des Jeux olympiques de Moscou*, correspondait aux revendications générales du comité, dont « la libération de tous les emprisonnés pour délit d'opinion ». Ouvert aux signatures éventuelles, le texte portait déjà les noms du sémiologue Roland Barthes, des philosophes Michel Foucault et Vladimir Jankélévitch (ceux de Gilles Deleuze et Felix Guattari, présents sous les déclarations du collectif en avril 1979, en disparurent), du caricaturiste Cabu, des écrivains Pierre Daix, Marguerite Duras et Maurice Nadeau, de l'artiste Gérard Fromanger, du cinéaste Joris Ivens et du scientifique Maurice Tubiana.

L'autre, sous la signature générique « COBOM », fut intitulé *Ce que vous ne trouverez pas dans le catalogue*. Rédigé expressément pour les spectateurs de *Paris-Moscou*, il leur adressait directement la parole (« Au moment que vous visitez cette exposition... ») et invitait à un dia-

33. À voir notamment la conception et la réception de l'exposition *Les Réalismes : entre révolution et réaction, 1919-1939* (Centre Pompidou, 17 décembre 1980 – 20 avril 1981), dont, par ailleurs, le réalisme socialiste était absent.

34. Je remercie Élisabeth Essaïan de m'avoir initiée au contexte des discussions de l'époque dans le milieu de l'architecture.

35. « Une Campagne pour le boycott des Jeux olympiques de Moscou en 1980. Conférence de presse du COBOM », *Le Quotidien du Peuple*, 6-27 avril 1979.

36. Archives du Centre Pompidou, 1992022/116.

logue quasi-socratique. Mélangeant des points pertinents (sur le projet initial *Paris-Berlin-Moscou* ou la psychiatrie répressive en URSS), avec sarcasme et exagération (les salles de *Paris-Moscou* « truffées des policiers du KGB »), ce document appelait à ne pas donner, à l'occasion de l'exposition, « aux dirigeants soviétiques quitus pour leur politique d'asservissement des peuples et des artistes d'URSS ».

« Ces œuvres... elles s'en sortiront bien toutes seules ! »

Bien que notre aperçu ne permette pas de faire un tour d'horizon complet des réactions publiées dans la presse française (où les articles polémiques entraînent souvent un droit de réponse) ou soviétique (laquelle pratique, au contraire, des stratégies pour appréhender sans risque de compromission l'art banni depuis des décennies), on évoquera ici, un seul (et singulier) article : celui de Maurice Lemaître.

Apothéose de la critique personnelle, virulente et explosive, ce « pamphlet vengeur³⁷ » intitulé « Ridicule et comique *Paris-Moscou* » fut destiné au mensuel *Lettrisme*, dirigé par Lemaître lui-même, ce qui garantissait qu'il paraîtrait sans coupures.

L'auteur (artiste, cinéaste et poète), comme à son habitude lettriste³⁸, y « interrogeait et invectivait³⁹ » ses lecteurs. Dans une surenchère virtuose de sarcasmes, le discours débutait avec *Paris-Moscou* et s'extrapolait en une déclaration-révolte contre le « vous » généralisé : l'exposition, l'idéologie (communiste assimilée au fasciste), l'institutionnalisation de l'art, les ambitions des musées et des « “conservateurs” nécrophages [...] qui naissent avec le “catalogue” à la main⁴⁰ ».

Les seuls épargnés étaient les artistes (les « nous ») et leurs œuvres :

37. Maurice Lemaître, « Ridicule et comique *Paris-Moscou* », tapuscrit daté du 10 juin 1979 et annoté à la main de l'article pour le mensuel *Lettrisme* (sous sa dir.), 8^e série, n^o triple 4-5-6 (avril-mai-juin), 1979, Paris, La Guilde. Copie conservée aux Archives nationales (France), 20144659/134.

38. Le lettrisme (également nommé hyper-crétisme ou hyper-novativisme, est un mouvement artistique né en 1945 avec l'arrivée en France de son fondateur Isidore Isou. Il propose de renoncer à l'usage des mots, afin de s'attacher à la poésie des sons, des onomatopées, et à la musique des lettres.

39. Pour évoquer le titre du poème lettriste de François Dufrêne, *J'interroge et j'invective* (1949).

40. *Ibid.*

Vous me direz : dans cette expo, il y a beaucoup de fric, de travail, d'« érudition » (de la pire), et surtout des œuvres inattaquables, d'une beauté qui vous coupe quelquefois le souffle, et qu'on n'avait souvent jamais vues. C'est vrai. Mais ces œuvres, précisément, du moins celles qui sont vraiment inattaquables, elles n'appartiennent à personne, et surtout pas à des Millier⁴¹, Hulten, et aux chiens néo-staliniens de musées soviétiques ! Elle[s] s'en sortiront bien toutes seules ! La preuve en est qu'elles ont survécu – et comment ! – au gigantesque et meurtrier déchet humain que nous ont apporté le nazisme et le communisme... et qui continue, ici et ailleurs...⁴²

Ce presque-manifeste faisait retentir comme des échos du tonnerre de *La Gifle au goût public*⁴³ et des condamnations avant-gardistes du « musée-cimetière ». La conviction dans la survivance des « vraies œuvres » en dépit des péripéties politiques répercutait l'idéalisme des artistes russes des années 1910-1920. Mais pas seulement : étrangement, ce fut aussi une attitude implicitement partagée par la presse française, pour laquelle une « libération » des avant-gardes soviétiques paraissait être un processus allant quasiment de soi. Un aspect sur lequel les dissidents et les non-conformistes furent d'un autre avis : de leur propre expérience, l'aphorisme « les manuscrits ne brûlent pas⁴⁴ » fut souvent réfuté par l'histoire.

Fruit de volontés organisatrices hétérogènes, *Paris-Moscou* se trouva au croisement des contextes artistiques et politiques divergents. Ce fut l'une des raisons pour laquelle le spectre des réactions fut bien plus large et éclectique que d'habitude. En partie conçu comme un projet « réconciliateur » (entre la France et l'URSS, les avant-gardes et les réalistes), l'exposition en fit au contraire ressortir les contrastes. Une analyse de sa réception ne serait donc pas complète ni cohérente sans prendre en compte le deuxième volet déployé au musée Pouch-

41. Jean Millier, président du Centre Pompidou en 1977-1980, dont le texte préface le catalogue *Paris-Moscou*.

42. *Ibid.* [Ortho]graphie de l'original.

43. Le recueil et le manifeste des artistes-futuristes : D. Burljuk, N. Burljuk, A. Kručënyx, V. Kandinskij, B. Livšic, V. Majakovskij & V. Xlebnikov, *Poščëčina obščestvennomu vkusu. Stixi, proza, stat'i* [La gifle au goût public. Poésie, prose, articles], M., Izd. G. L. Kuz'min, 1912, 112 p.

44. Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, trad. Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 1983, p. 396.

kine en 1981. Cependant, cette première mosaïque (bien que fragmentaire) des réactions opposées permet d'identifier les acteurs et de cristalliser quelques attitudes propres à cet espace-temps.

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle,
Musée national d'Art moderne – Centre Pompidou

