

ETC



## Les expériences pré et postsoviétique

Kirill Razlogov

Number 18, Spring 1992

Exil et nationalité 2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35878ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Razlogov, K. (1992). Les expériences pré et postsoviétique. *ETC*, (18), 9–10.

# DOSSIER THÉMATIQUE

## LES EXPÉRIENCES PRÉ ET POSTSOVIÉTIQUES

**A**vant d'examiner toute expérience, qu'elle soit québécoise ou russo-soviétique, il faut essayer de comprendre le contexte global de la culture dite post-moderne et la place particulière qu'y occupent les arts plastiques. Si en matière d'arts populaires – cinéma, musique légère, littérature « de consommation » etc., – le commercial règne par l'intermédiaire du « goût du public », l'entrée sur la scène internationale signifiera donc s'adapter aux préférences d'un public mondial et cosmopolite (ou les retrouver par d'autres voies), les arts plastiques (à part la mode et l'*industrial design*), sont gérés par les préférences des experts, sujettes à changements brusques, mais tout aussi conditionnées par le contexte culturel.

Dans ce contexte, la vie artistique a subi plusieurs mutations d'un centre à l'autre : de Paris des années 20 à New York des années 50 jusqu'à (pourquoi pas) Tokyo des années 90. Un peintre pouvait entrer sur la scène internationale chaque fois par une porte précise, soit partant de son pays natal pour Paris ou New York, soit en « se vendant » par New York, Londres ou Tokyo, le départ n'étant plus obligatoire, mais toutefois souhaitable pour rentrer dans le cercle des experts. Il s'agissait donc de s'y incorporer.

Dans le cadre d'une société fermée, comme l'était depuis 1917 et le reste en quelque sorte toujours la société russo-soviétique, on pouvait entrer sur la scène internationale soit par les voies officielles qui coupaient en règle générale toute possibilité réelle de vente, de succès médiatique pour des raisons non pas artistiques mais surtout politiques, soit en dissident, et ce jusqu'à l'émigration. Dans les deux cas, on se limitait à l'art russe, celui des autres nationalités de l'URSS n'existant qu'en tant que partie minime mais obligatoire des expositions officielles. Le reste était affaire de conjoncture politique et commerciale. La grande avant-garde sovié-



Marc Chagall, *Moi et le village*, 1911. Huile sur toile ; 190 x 150 cm.

tique des années 20 a bénéficié de l'engouement général de la gauche artistique pour la révolution d'Octobre. Remarquons pour l'histoire que, de tout temps, la voie de l'art russe, avant d'arriver à Paris passait par Berlin. L'arrivée du nazisme au pouvoir et l'établissement du réalisme socialiste au début des années 30 ont donc bloqué tout contact.

Pour les artistes des autres nationalités, la voie était encore plus compliquée – ils devaient d'abord parvenir à Moscou par un succès « intérieur » et puis passer à l'étranger, toujours par le trajet officiel, qui était stérilisant. L'absence de contacts avec la profession en Occident rendait même l'exil peu profitable.

Les carrières uniques et exemplaires (dont celle du juif de Biélorussie Marc Chagall) transcendaient bien évidemment ces limites et prouvaient que l'accentuation des particularités nationales, même locales (le folklore

de Vitebsk) n'était pas un obstacle mais plutôt un avantage pour une carrière à l'échelle mondiale, à condition d'arriver à une consonance avec l'air du temps toujours par le biais des cercles d'experts.

Il est bien évident que, de nos jours, de telles carrières pourraient être mises en scène, si on connaissait bien les règles du jeu et si on savait s'en servir. Les courants dominants de l'art international sont sujets à des changements continuels et imprévisibles. Il serait préférable de devancer les changements de style à venir, plutôt que d'essayer de s'adapter à eux et risquer d'être toujours en retard.

De ce point de vue, il serait intéressant d'examiner l'expérience des post-avant-gardistes russes (Ilya Kabakov, Dimitri Prigov, Vladimir Vroubel et, en littérature, Vladimir Sorokine ou Lev Roubinstein) dans le contexte sinon mondial, du moins européen. Les artistes cités feront partie intégrante du mouvement européen, n'étant pas vraiment connus dans leur pays d'origine, si ce n'est par un petit cercle d'initiés. Ce qu'ils font est basé sur la tradition russe et les paraphrases du réalisme socialiste, picturales et/ou littéraires. Néanmoins, ce courant ne dépasse que rarement les frontières de l'Europe (voir une récente exposition en Israël, par exemple).

Ce qui revient à dire que pour les arts plastiques, même faisant partie des post-modernismes, à part « le » centre global du marché artistique et peut-être même parce qu'il est en état de mutation vers l'Extrême-Orient, il existe des courants et des centres intermédiaires qui contribuent à différencier les possibilités de percer sur la scène internationale.

À l'autre extrémité, nous retrouvons les nationalismes résolument fermés à toute influence extérieure et refusant l'internationalisation par peur de perdre leur identité nationale.

Cette tendance est aussi une constante dans l'histoire de la culture et ces recrudescences peuvent être plus ou moins fortes. En règle générale, à un système de relations « horizontales » se superpose une verticale, construite par le réseau de rattachements et d'oppositions culturelles. Pour donner un exemple concret : l'affaiblissement de la culture française sous l'influence de l'américanisation a contribué à une renaissance provisoire des cultures locales (normande, bretonne, languedocienne ou méridionale), auparavant écrasées par la prédominance de la culture française.

Au Québec, l'opposition à l'anglophonie, blo-

quant en quelque sorte l'internationalisation par les États-Unis, a contribué à renforcer les liens avec la France, dont l'importance culturelle a diminué et, avec elle, les chances d'entrer sur la scène internationale par l'Europe. L'identité culturelle québécoise reste l'enjeu principal de la lutte politique et culturelle, l'exil étant, comme en Union Soviétique, une sorte de trahison cosmopolite.

Les nationalismes effrénés, qui, pour des raisons politiques et économiques, contribuent à dépecer le dernier grand empire, ont comme conséquences culturelles, d'une part une rupture avec Moscou comme Centre de l'ex-Union et de la Russie, par lequel on devait passer pour accéder au marché artistique mondial et, d'autre part, le désir politique et artistique d'une sortie directe dans les communautés internationales. Mais ceci se fait par l'intermédiaire des cultures, disons, régionales correspondantes : la Scandinavie pour les pays Baltes, les sociétés islamiques pour la république de l'Asie Centrale et l'Azerbaïdjan, l'Europe Centrale pour l'Ukraine, etc. Le problème est que ces unités culturelles « régionales » n'ont elles-mêmes qu'un accès très limité au mondial, dans certains cas, comme celui de l'Islam, refusant résolument tout compromis avec les « infidèles ».

D'autre part – mais ceci est un problème tout à fait à part – la position spécifique des intelligentsias nationales à la tête des mouvements de libération risque d'ôter aux artistes toute impulsion créatrice, comme l'activité politique prend le pas sur la création culturelle. Donc, l'accès au mondial, au lieu de devenir plus facile, devient beaucoup plus compliqué. Ne serait-ce pas là une variante « soviétique » du séparatisme québécois ?