

Notes sur une avant-garde perdue et retrouvée La collection Costakis

Jean-Pierre de Villers

Volume 27, Number 107, Summer 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54446ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Villers, J.-P. (1982). Notes sur une avant-garde perdue et retrouvée : la collection Costakis. *Vie des arts*, 27(107), 62-63.

NOTES SUR UNE AVANT-GARDE PERDUE ET RETROUVÉE LA COLLECTION COSTAKIS

Jean-Pierre de VILLERS

Les fonctionnaires soviétiques se moquaient de George Costakis. Ils l'appelaient avec ironie un collectionneur de vieilleries sans valeur. C'est la raison pour laquelle il lui fut permis d'accumuler pendant plus de trente ans une collection d'art moderne russe sans que personne ne lui crée le moindre ennui. Aujourd'hui, cette collection, à elle seule, rend hommage au génie des artistes russes du début du siècle, de l'époque héroïque du modernisme. Rien ne nous paraît incarner avec plus de force cet art dit d'avant-garde. À elle seule, cette production russe nous révèle que bien des problèmes artistiques soulevés dans les années 50 et 60 avaient déjà trouvé leur solution en Russie dans les deux premières décennies de ce siècle. Toute l'évolution de l'art abstrait occidental, aussi bien celle de la peinture que de la sculpture, semble avoir été vécue à un rythme endiablé et condensé par un groupe d'artistes russes dont les noms sont en grande majorité encore inconnus du public. Ce n'est que récemment que les cercles artistiques occidentaux ont commencé à se rendre compte de l'importance de ce mouvement d'avant-garde russe qui fut impitoyablement annihilé par le régime soviétique, une fois que celui-ci fut confortablement installé au pouvoir.

Les expositions *Paris-Moscou, 1900-1930* (Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979) et *The Avant-Garde in Russia 1910-1930: New Perspectives* (Musée de Los Angeles et Musée Hirshhorn de Washington, 1980-1981) permirent au grand public d'avoir une révélation partielle de ce développement de l'art moderne en un pays d'où il ne nous parvenait rien d'autre que du réalisme socialiste. Mais ni l'une ni l'autre de ces expositions, en dépit de leur gigantisme, n'avait produit l'effet qu'a produit l'exposition *Art of the Avant-Garde in Russia. Selection from the George Costakis Collection* au Musée Guggenheim de New-York, exposition qui sera à la Galerie Nationale du Canada, à Ottawa, en 1982¹. Cette exposition comprend environ 270 pièces produites en Russie entre 1908 et 1932. Elles proviennent entièrement de la collection privée de George Costakis qui émigre en Grèce en 1977 après avoir quitté Moscou où il était né de parents grecs en 1912. Ces 270 pièces ne sont qu'une sélection des 1200 exemples d'art moderne que Costakis eut la permission d'exporter hors de Russie. Selon lui, ceci ne représente que 20 pour cent de sa collection. Il donna le reste au Musée Tretiakov car, comme il le déclarait lors d'une entrevue au Musée Guggenheim, en novembre dernier, «J'ai laissé les pièces les plus importantes à Moscou. Je voulais que les Russes aient le meilleur. Et je peux dire que l'avant-garde est réhabilitée à 90 pour cent en Russie. Je suis sûr que, dans moins de

deux ans, la restauration sera terminée et que les Russes seront très fiers de leur héritage»². Costakis aura certainement joué un grand rôle dans cette restauration. Il commença à collectionner porcelaines, objets en argent et tableaux hollandais du 17^e siècle dès les années 30, à une époque où l'État soviétique vendait les collections confisquées. Après la guerre, ces collections lui parurent fort ternes et, lorsqu'en 1946, il fut mis en présence d'un tableau abstrait d'Olga Rozanova, il fut émerveillé par ses couleurs enflammées. Il commença ce qu'il appelle une «fouille archéologique privée»³ pour remonter à la source de l'avant-garde russe. Il consulta des historiens de l'art car il était trop jeune lors des années héroïques du Cubo-Futurisme, du Suprématisme et du Constructivisme pour bien se rappeler le moindre nom. Dans ses recherches, les mêmes noms ne cessaient de revenir: Tatlin, Malévitch, Larionov, Goncharova, Kandinsky, Lissitsky, Exter, une douzaine que Costakis appelle «les généraux, majors et capitaines» de l'art russe. Mais il voulait autre chose: «Si vous oubliez les fantassins, vous ne pouvez pas comprendre l'avant-garde. J'ai collectionné les œuvres d'environ 58 artistes. Je suis sûr qu'il y en avait beaucoup plus, 300 probablement»⁴. Comment est-il vraiment parvenu à amasser une telle collection? En dépit des renseignements que nous donnent Costakis lui-même et Frederick Starr dans les textes écrits pour le catalogue de l'exposition au Guggenheim et le livre publié par Abrams, il nous est vraiment impossible de le savoir⁵. Selon Costakis, Grec de naissance et travaillant comme fonctionnaire à l'ambassade du Canada à Moscou, il aurait bénéficié d'une certaine immunité en régime stalinien grâce à sa citoyenneté grecque. Son père, riche marchand de tabac, avait émigré de sa Grèce natale en Russie tsariste, en 1907. Sa mère appartenait aussi au monde riche du tabac grec et avait des liens de parenté avec la famille aristocratique des Sarris. Lorsque la révolution bolchevique arriva en 1917, les Costakis, pieux chrétiens orthodoxes, ne pouvaient se ranger que dans le rang des opposants. Étant d'origine bourgeoise, Costakis ne reçut que peu d'éducation dans un système qui imposait des quotas pour les enfants de la bourgeoisie. Il travailla très jeune comme mécanicien et, grâce à son frère Spiridon, champion national de motocyclette, il trouva un poste à l'ambassade de Grèce à Moscou. Quelques années plus tard, il trouva un autre poste à l'ambassade du Canada où il devait rester pendant les 35 ans de sa vie active. Pendant toute sa carrière de fonctionnaire, Costakis continua donc sa croisade de collectionneur tout en conservant sa nationalité grecque. C'est une vie sensationnelle dont nous ne connaissons jamais tout à fait les

secrets. À une époque où bien des étrangers et des Grecs étaient envoyés au goulag pour la moindre peccadille, comment expliquer que Costakis ne fut jamais inquiété? Comment aussi comprendre les sommes dont il disposa pour acquérir des œuvres sur une telle échelle? Selon Frederick Starr, Costakis semble avoir bénéficié de la générosité du gouvernement canadien. Selon d'autres, il aurait été en contact étroit avec le gouvernement soviétique, menant en fait des «recherches archéologiques» pour un gouvernement en mal de justification dans le domaine de la suppression artistique. Quoi qu'il en soit, George Costakis prend place parmi les grands collectionneurs du 20^e siècle, et c'est grâce à son flair et à sa patience infatigable que nous pouvons aujourd'hui avoir une meilleure compréhension de l'avant-garde russe.

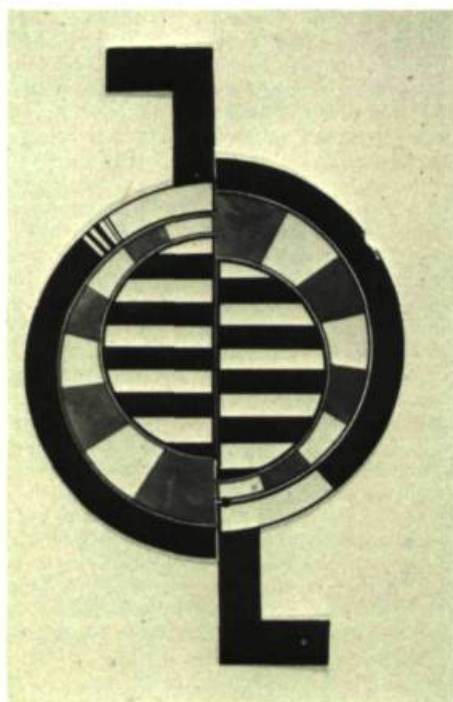
La sélection de tableaux, dessins et maquettes de décors exposés à New-York et à Ottawa a été faite non dans le but de donner une vue générale de la Collection Costakis ou de l'avant-garde russe, mais plutôt pour nous révéler des œuvres et des artistes qui sont virtuellement inconnus du grand public occidental. Certes, les noms de Tatlin, Malévitch, Lissitsky et Rodchenko seront connus par les visiteurs mais la majorité des autres artistes sont exposés ici pour la première fois. Parmi ces derniers, deux femmes aux œuvres remarquables: Liubov Popova (1889-1924) et Olga Rozanova (1886-1918).

Popova, qui appartenait à une riche famille bourgeoise, avait beaucoup voyagé et beaucoup appris lors de ses voyages en Italie, en France et à travers la Russie. Elle n'avait été jugée jusqu'ici que sur des exemples très limités de sa production artistique. Les quelque 160 œuvres de la collection Costakis (dont seulement une sélection est présentée) nous permettent de découvrir les dons exceptionnels de cette femme qui fut peintre, sculpteur et dessinatrice de mode. Sa découverte de Cézanne, de Picasso et des futuristes italiens lui permit d'arriver à sa plus parfaite forme expressive entre 1915 et 1918. Dès 1915, elle avait produit des tableaux en relief qui rejoignent par leur facture ceux d'Archipenko et de Boccioni de la même période. En 1918, ses œuvres illustrent de façon frappante les conceptions du Constructivisme alors en vigueur. Tout comme Liubov Popova, Olga Rozanova nous apparaît comme l'un des phares de l'avant-garde soviétique. Ce fut en fait le premier artiste moderne que Costakis collectionna. Son tableau de 1917 *Raie verte* avait été donné à Costakis, et c'est lui qui allait mettre ce collectionneur infatigable à la recherche d'une avant-garde jusque-là considérée comme perdue. Ce tableau annonce trente ans à l'avance les tableaux de Barnett Newman. Également, parmi ces artis-



1. Yvan V. KLIUN
Sans Titre, v. 1919-1921.
Gouache sur papier;
38 cm x 29,3.

2. Liubov S. POPOVA.
Projet pour une décoration
de tissu, v. 1923-1924.
Gouache et encre sur papier;
23 cm 5 x 14,2.



Mais le moment est venu de nous poser la question essentielle au sujet de ce bouillonnement intellectuel et artistique. Que s'est-il passé en Russie entre 1910 et 1930? Il est évident que tout commence avant même la révolution. La Russie était en plein ferment intellectuel et politique bien avant 1917. Toutes les idées neuves, que ce soit celle de la nécessité de la révolution ou de l'enseignement obligatoire, y trouvent un sol fécond. Dans le domaine des arts plastiques, les influences du Post-impersonnisme, du Cubisme, et du Futurisme de Marinetti, Boccioni et Balla y avaient laissé une marque sensible. Tatlin avait fait le voyage de Paris, tout comme Popova avait fait le pèlerinage de Milan et de Rome. Mais, comme le fait remarquer Frederick Starr dans son excellente présentation de la Collection Costakis, ce qui différencie l'avant-garde russe, c'est la vitesse d'assimilation des idées modernistes européennes et surtout la vitesse avec laquelle cette avant-garde démonte, remonte, transcende, ces idées en les radicalisant. Dans une œuvre comme celle de Popova, dont nous possédons désormais des documents détaillant les différentes étapes, nous rencontrons d'abord tous les maniérismes du vocabulaire cubiste, puis cubo-futuriste. Mais soudain, sous la pression d'une vision mystique ou politique, ce vocabulaire vole en éclats et apparaissent alors des formes, des idées, des réseaux de signes qui n'ont plus rien à voir avec leurs sources originelles. Un nouvel idiome pictural est apparu. Cet idiome, c'est celui de l'abstraction, et c'est par là que l'art d'avant-garde russe se démarque des avant-gardes européennes. Les créateurs du cubisme, du fauvisme parisien ou du futurisme milanais n'y sont d'abord pas sensibles. L'art parisien d'un Picasso ou celui même de Boccioni restent ancrés dans l'immédiateté de l'expérience. «Se placer au milieu du tableau», comme le demande Boccioni⁶, requiert un attachement à la vie, à la fusion même avec la réalité. Pour les artistes russes d'avant-garde, le vécu de l'existence était en

fait à transcender. Pour eux, l'art devait remodeler la conscience, donner une forme nouvelle à la sensibilité, en un mot et, selon leur vision marxiste, «refaire le monde». À partir de 1917, il leur sera facile de croire que l'Art et la Politique avaient les mêmes buts. C'est la raison pour laquelle ils embrassèrent tous la révolution bolchevique avec ferveur et une fureur à nulle autre pareilles: refaire la conscience du monde, mais aussi refaire le monde. Au début, l'avant-garde y trouvera son compte. Chargés de réformer les institutions artistiques, musées, écoles, académies, ils procéderont avec tout le zèle des mystiques de l'Art. Anatolii Lunarcharsky, ministre de la Culture de Lénine, créera même un certain nombre d'institutions qui serviront au développement de l'avant-garde. Ces instituts permettront aux modernes de faire pression sur les forces du conservatisme et de l'académisme, critiquant l'art réaliste et figuratif comme étant les restes d'une époque désormais révolue.

Pourquoi et comment donc cet art idéologiquement en parfaite concordance avec le régime politique, finit-il par être éclipsé? Angelica Rudenstine propose comme explication que cette avant-garde était une minorité et de plus divisée entre plusieurs factions. En outre, dès le début de son support à cette avant-garde, Lunarcharsky avait été critiqué violemment, de nombreux artistes pensant alors que cette peinture abstraite était bien trop limitée, que ses productions étaient inintelligibles et que la cassure avec le passé, bien loin d'être régénératrice était bien plutôt destructive. Lénine et Trotsky insistèrent finalement pour obtenir une réduction de l'autorité qu'exerçaient les artistes d'avant-garde. Cette décision marquait le début de l'opposition politique officielle à l'avant-garde, et cette opposition allait s'amplifier jusqu'à littéralement bannir l'avant-garde comme mouvement *formaliste*. Lorsque Lénine aura consolidé son régime, dans les années 20, il reconfirmera toute l'autorité en matière artistique aux académiciens et aux idéologues marxistes qui établirent le réalisme socialiste comme seul style officiel permis. Entre 1925 et 1945, l'avant-garde est bannie en Union Soviétique.

La collection Costakis nous expose donc le drame de l'un des mouvements d'avant-garde les plus prolifiques du 20^e siècle. En un sens, elle complète les révélations récentes sur le Futurisme italien. Elle nous amène à constater qu'avant-garde artistique et avant-garde politique procèdent du même élan généreux mais aussi que, dans la lutte incessante pour établir leur pouvoir, les politiciens et les idéologues n'hésitent jamais à sacrifier artistes et intellectuels. C'est là l'une des leçons, quelque peu amères, à tirer de cette remarquable exposition.

1. L'exposition d'Ottawa comprendra la même sélection. Elle aura lieu du 8 juillet au 6 septembre 1982. Le catalogue du Guggenheim ne sera pas traduit mais un petit journal illustré sera publié à cette occasion. George Costakis sera présent pour le vernissage de cette exposition.
2. Entrevue avec George Costakis au Musée Guggenheim de New-York, le 20 octobre 1981.
3. Expression employée par Costakis lui-même dans la citation d'Angelica Zander Rudenstine. Catalogue *Art of the Avant-Garde in Russia-Selection from George Costakis Collection*. New-York, The Guggenheim Museum, 1981, p. 12.
4. *Ibid.*
5. Angelica Zander Rudenstine, S. Frederick Starr et George Costakis, *Russian Avant-Garde Art. The George Costakis Collection*. New York, Abrams, 1981.
6. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla et Gion Severini. *La Peinture futuriste-Manifeste technique*. In Catalogue *Le Futurisme, 1909-1916*. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1973, p. 57-60.

tes, notons Gustav Glucis dont Costakis put acheter le dernier tableau axiométrique. Ivan Kliun que Costakis avait rencontré une ou deux fois à Moscou et dont il acheta tous les tableaux encore empilés dans un coin de l'appartement de sa fille. Il faudrait aussi ajouter à ces noms ceux de Matiushin, Boris Ender, Yurii Ender, Ksenia et Maria Ender, Kudriashov, les ingénieurs Kliment Redko et Mikhail Plaksin, qui avait caché ses toiles d'avant-garde depuis les années 20, Sergie Senkin, Alexei Babichev, Salomon Nikritin, Nikolai Ladovsky, Vasilii Chekrygin, Nadezdha Udaltsova, Varvara Stepanova, Iliia Chasnik, artistes dont nous pourrions désormais étudier les œuvres grâce à l'entreprise Costakis.