# Vasilij Kandinskij et la Section IZO (1918-1920)

Nadia Podzemskaia

▶ **To cite this version:**

Nadia Podzemskaia. Vasilij Kandinskij et la Section IZO (1918-1920) : Notes sur la fondation des Ateliers nationaux d'art libres. Revue des études slaves, 2019, Les révolutions russes de 1917 : Enjeux politiques et artistiques, XC (fascicule 1-2), pp.215-230. hal-04036104

**HAL Id: hal-04036104**
**https://ens.hal.science/hal-04036104**

Submitted on 18 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES EUR'ORBEM

ISSN 0080-2557

# REVUE DES ÉTUDES SLAVES

TOME QUATRE-VINGT-DIXIÈME

Fascicule 1-2

## Les révolutions russes de 1917
## Enjeux politiques et artistiques

PARIS

2019

REVUE DES ÉTUDES SLAVES

TOME XC (2019)

Fascicule 1-2

*SOMMAIRE*

## *Les révolutions russes de 1917 : enjeux politiques et artistiques*

sous la direction de Marie-Christine AUTANT-MATHIEU
et d'Aleksandr LAVROV

Introduction, par Marie-Christine AUTANT-MATHIEU et Aleksandr LAVROV 9

KOLONITSKII Boris, MATSKEVICH Maria, Память о «неиспользованном» юбилее 100-летие революции в восприятии жителей России
*The Memory of an "unused" Centenary of the Revolution in the Perception of the Russian Population* . . . . . 17

GONNEAU Pierre, Honneur aux vaincus : commémorations des généraux blancs dans la Russie actuelle
*Honor to the Vanquished: Commemoration of White Generals in Today's Russia* . . . . . 31

DISCOURS POLITIQUES ET ENJEUX SOCIÉTAUX

HÄFNER Lutz, Revolutionary Defencism as a cul-de-sac ? Socialist Parties and the Question of War and Peace in the Russian Revolution of 1917/18
*Le défensisme révolutionnaire comme cul-de-sac ? Les partis socialistes et la question de la guerre et de la paix dans la révolution russe de 1917-18* . . . . . 47

KOUSTOVA Emilia, Le 1er mai 1917 ou la révolution russe en quête d'une union impossible
*May 1st 1917 or the Russian Revolution in Search for an Impossible Union* . . . . . 63

ARCHAIMBAULT Sylvie, Discipliner la langue révolutionnée
*Put the Revolutionary Language under Control*. . . . . 77

PLETNEVA Aleksandra, Языковая архаика революционной эпохи
*Language Archaism in the Revolutionary Period* . . . . . 91

TISSIER Michel, Une propagande déphasée : les discours révolutionnaires sur « l'autonomie » dans les brochures russes de 1917
*An out-of-touch Propaganda: the Political Discourse on "autonomy" in Russian Pamphlets of the 1917 Revolution* . . . . . 109

PUSHKAREVA Natalia, «Близится революция, созвучная пролетарской» Россия до и после 1917-го года как полигон конструирования новой сексуальной культуры
"*A Revolution is coming that Echoes the Proletarian". Russia before and after 1917 and the Construction of a New sexual Culture* . . . . . 125

DEPRETTO Catherine, Révolution française de 1789 contre Temps des troubles russe : paradigmes de lecture de 1917
*Interpreting the Russian Revolution of 1917: French Revolution of 1789* versus *Russian Time of Troubles* . . . . . 141

LIARSKII Aleksandr, Освоение революции : о некоторых индивидуальных стратегиях осознания молодым поколением новой реальности
*Assimilating Revolution: How the Young Generation perceived the Events of 1917 ?* . . . . . 153

## LE CHANTIER D'UNE NOUVELLE CULTURE

SCHERRER Jutta, Le Proletkul′t : des origines théoriques à la pratique révolutionnaire
*The Proletkul't: from Theoretical Origins to Revolutionary Practice.* 171

SINICHKINA Daria, La révolution, le peuple, la culture : Nikolaj Kljuev en 1919
*Popular Culture, Revolutionary Culture: Nikolay Klyuev in 1919* . . . 181

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée. Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922 .
*From the Claimed Selfmanagement to the imposed Nationalization. Russian Theatrical Heritage between 1917-1922* . . . . . 199

PODZEMSKAIA Nadia, Vasilij Kandinskij et la Section IZO (1918-1920) : notes sur la fondation des Ateliers nationaux d'art libres
*Vassily Kandinsky and IZO Section (1918-1920): Notes on the Foundation of the Free State Art Studios* . . . . . 215

JURGENSON Luba, Les avant-gardes littéraires à l'épreuve de la Révolution
*Literary Avant-Gardes in the Face of the Revolution* . . . . . 231

JACCARD Jean-Philippe, Un « Février théâtral » pour les dix ans d'Octobre : la réponse « de gauche » de Terent′ev à Mejerxol′d
*A "Theatrical February" for the Tenth Anniversary of October: Terentev's "Left" Answer to Meyerhold* . . . . . 241

BULGAKOWA Oksana, 1917-1927: Russian Film between the Old and the New: Genres, Narratives and Bodies
*1917-1927 : Films russes entre l'ancien et le nouveau : genres, récits et corps* . . . . . 257

CODA

TOKAREV Dimitri, L'histoire, la politique et la mort dans le *Journal d'un philosophe* (1917-1920) d'Alexandre Kojève
*History, Politics and Death in the* Diary of a philosopher *(1917-1920) by Alexandre Kojève* . . . . . 271

WARCHOL Lidwine, La Première Guerre mondiale dans la construction intellectuelle d'André Mazon : du front d'Orient à la Russie bolchevique (1915-1919)
*The linguist André Mazon and the First World War: from the Eastern Front to Bolshevik Russia (1915-1919)* . . . . . 285

Résumés/Summaries . . . . . 305

# VASILIJ KANDINSKIJ ET LA SECTION IZO (1918-1920)
## Notes sur la fondation des Ateliers nationaux d'art libres

PAR

Nadia PODZEMSKAIA
*CRAL (CNRS-EHESS)*

Dans l'un des premiers bilans des activités de la section des arts plastiques (IZO) du commissariat à l'Instruction publique (Narkompros) publié au début 1920, le critique d'art Abram Efros affirmait que le succès le plus grand du Narkompros, grâce auquel la Russie avait de loin devancé l'Occident, consistait dans le renversement des relations traditionnellement conflictuelles entre l'art et le pouvoir : les artistes, ces porteurs de la « culture artistique vivante », étaient entrés dans l'administration, et la Russie présentait un « tableau absolument paradoxal de la collaboration créative de ces ennemis traditionnels[1] ». Il parlait ensuite d'« une expérience gigantesque de l'autonomie de l'art, appelé par l'État à diriger la vie artistique du pays de la façon qui semblait nécessaire aux porteurs de la création artistique et de la pensée artistique ». De sorte que le pays entier était devenu un « énorme laboratoire artistique » où des chantiers importants ont été ouverts : réforme de l'instruction artistique, construction d'un réseau d'instituts d'art et de musées, etc.

Ce sentiment était partagé par de nombreux artistes. Dans la dernière version russe de *Du Spirituel dans l'art* datant de la même époque et restée inédite, Kandinskij parlait d'une « expérimentation extraordinaire, encore non achevée, réalisée par "la force des choses" et qui, pendant un certain temps, a transformé le monde en un laboratoire spécifique de recherche sur les lois de l'esprit humain[2] ». Plus ou moins à la même époque, en mars 1920, Robert Fal′k

1. Abram Efros, « Мы и Запад», *Художественная жизнь,* janvier-février 1920, p. 1-2. Ici et ailleurs, toutes les traductions citées d'après les publications russes sont de l'auteur.

2. Getty Research Institute, Special Collections, Wassily Kandinsky Papers (850910), Series II.A, Manuscript in Russian of *Über das Geistige in der Kunst,* box 3 folder 3, p. 2.

*Revue des études slaves,* Paris, XC/1-2, 2019, p. 215-230.

confiait à Varvara Stepanova que « l'art est ce qui est de plus haut dans la vie, c'est ce qui gouverne tout et a même ouvert la voie aux communistes[3] ».

Nous avons cité ici deux artistes, qui ont participé activement aux activités du Collège des arts à la section IZO du Narkompros pendant la période 1918-1920. Surtout Kandinskij, qui y a rempli des fonctions très importantes : de 1919 à 1921, il est président permanent de la Commission panrusse des achats pour les Musées et du Musée moscovite de la culture picturale. Entre 1918 et 1920, Fal′k et lui dirigent les ateliers aux Seconds Ateliers nationaux d'art libres (Seconds Svomas) ; plus tard, Fal′k continue son enseignement aux Vxutemas (institués dans la seconde partie de l'année 1920 à la suite de la réorganisation des Premier et Second Svomas) où en 1925-1927 il est doyen de la faculté de peinture, puis collabore au Vxutein (Institut supérieur d'art et de technique). Quant à Kandinskij, alors que son nom est présent dans les listes du personnel enseignant aux Vxutemas le 1er juillet 1921[4], il ne semble pas y être très actif, étant surtout fortement impliqué dès le début 1920 dans la fondation de l'Institut de culture artistique (INXUK, où il préside la Section d'art monumental, la seule pendant des mois). En février 1921, suite au conflit avec Aleksandr Rodčenko, il quitte l'INXUK suivi de quelques proches, parmi lesquels Fal′k (ill. 1), et se consacre à la fondation de l'Académie russe des sciences de l'art (RAXN, plus tard GAXN, Académie d'état des sciences de l'art). À la fin de 1921, Kandinskij abandonne définitivement la Russie.

Ill. 1. Groupe de membres du Narkompros, Moscou, 1921. De gauche à droite : Robert Fal′k, Evsej Šor, Nikolaj Uspenskij, Vasilij Kandinskij, Evgenij Pavlov, Aleksandr Šenšin. Archives de Ol′ga Severceva, Moscou.

3. Varvara Stepanova, *Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы,* Moskva, Sfera, 1994, p. 113.

4. Voir Selim Khan-Magomedov, *Vhutemas : Moscou 1920-1930,* t. 1, Paris, Éditions du Regard, 1990, p. 224.

Toutes ces activités de Kandinskij sont très peu étudiées. En effet, on s'est toujours limité à énumérer ses fonctions dans les structures soviétiques sans pour autant entrer dans le contenu de son travail ; ces dernières années, ses écrits parus à l'époque ont été réédités mais sans tenir compte du contexte. En même temps, on s'est souvent étonné du peu de complicité, voire de l'étrangeté de l'absence de liens de Kandinskij avec ceux qui sont considérés comme les représentants majeurs de l'avant-garde russe. L'un des premiers à s'en apercevoir fut le critique d'art Nikolaj Punin. Dans un article publié le 2 février 1919 dans le journal des communistes futuristes *(komfuty)* de Petrograd, *l'Art de la commune,* il désignait l'art de Kandinskij comme « fortuit et individuel », complètement étranger à la tendance générale de l'art russe « Kandinsky est sans successeurs ni traditions, il est solitaire et il n'aura pas d'élèves »[5].

Souvent rappelé par les historiens, ce jugement de Punin n'a jamais été analysé dans son contexte, et en général, la position de Kandinskij sur la scène artistique russe en 1918-1921, entre son engagement et son isolement, n'a jamais été véritablement éclaircie ; on a préféré s'appuyer de manière non critique sur les arguments diffusés à l'époque. Dans son ouvrage sur le *Constructivisme russe* (1987), Gérard Conio rappelle la « Conférence sur l'art russe moderne » tenue par El Lisickij à Berlin en 1922, à l'occasion de la « Première exposition d'art russe de Berlin » à la galerie Van Diemen. Lisickij y opposait le constructivisme de Tatlin et Malevič [*sic*] à la conception de l'art subjective et individualiste de Kandinskij, qui à ses yeux n'était rien d'autre qu'une sorte de transposition de la métaphysique allemande : l'idée de l'art qui trouve finalité en soi-même et est dépourvu d'objectif ; bref, un art qui n'a pas de place à l'époque révolutionnaire[6]. Les mêmes arguments étaient avancés à propos du conflit entre Kandinskij et Rodčenko à l'INXUK en 1920 dans un article publié en 1923 dans la revue *Russkoe iskusstvo* et signé par « le département d'information de l'INXUK ». Rédigé trois ans après l'affirmation des positions productivistes, ce document une fois de plus parle du conflit entre le « psychologisme » et le subjectivisme de Kandinsky, d'une part, et le matérialisme de ceux qui défendaient la « "Chose" matérielle autonome comme substance de la création », de l'autre[7].

On aurait pu imaginer que cette argumentation provenant du camp opposé à Kandinsky n'était pas complètement objective ; cependant, elle est la seule à être reprise telle quelle par les chercheurs contemporains, entre autres par Selim Xan-Magomedov. Pendant des années, il a été le seul à pouvoir travailler sur l'INXUK, puisqu'il avait à sa disposition un corpus très complet de documents relatifs à cet Institut, conservé dans le fonds d'archives du sculpteur Aleksej Babičev (l'un de ceux qui ont été les plus actifs dans l'établissement de la plate-

5. Nikolaj Punin, « О книгах », *Искусство коммуны,* nº 9, 2 février 1919, p. 3.

6. Voir Gérard Conio, *le Constructivisme russe,* t. 1, *le Constructivisme dans les arts plastiques : textes théoriques, manifestes, documents,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 61.

7. « Институт художественной культуры », *Русское искусство,* nº 2-3, 1923, p. 85-88, ici p. 85.

forme productiviste à l'INXUK en 1921). Dans ses ouvrages monumentaux parus à l'époque de la Perestroïka et traduits en français, Xan-Magomedov résume les documents sur la participation de Kandinskij à l'INXUK de manière assez sommaire et sans aucune distance critique. Cela a eu pour conséquence que, s'appuyant sur ces travaux, les chercheurs continuent à affirmer que les divergences à l'intérieur de l'INXUK se sont manifestées dès le début lors des débats à la Section d'art monumental entre mai et décembre 1920 (ce qui, on le verra plus loin, ne correspond pas aux faits)[8].

Le parti pris de Xan-Magomedov s'explique par son objectif de reconstruire l'histoire de l'école architecturale russe, notamment du constructivisme à des fins de réhabilitation ; après l'avoir fait, il faudra « resituer historiquement, au rang qui est le leur, ceux qui s'opposèrent aux constructivistes ». « Il est donc primordial, poursuivait-il, de ne pas se laisser influencer par les rivalités inhérentes à l'époque et de raison garder afin de ne pas fausser l'analyse. Lorsque les polémiques s'enveniment, les contradicteurs, faisant abstraction de la qualité artistique des œuvres, concentraient leurs attaques sur l'appartenance de l'adversaire à telle ou telle tendance[9] ». En effet, l'une des spécificités de la recherche sur l'art soviétique est qu'elle est continuellement dans un processus de réhabilitation qui l'entraîne nécessairement dans un mouvement pendulaire et ne lui permet pas de sortir des querelles idéologiques qui, Xan-Magomedov le rappelle, détournent l'attention des questions de l'art proprement dit.

La position de Gérard Conio nous semble plus équilibrée. En s'appuyant sur un corpus consistant de textes théoriques et de manifestes constructivistes parus dans la presse soviétique des années 1920 qu'il a contribué à faire circuler en langue française, il analyse ce phénomène dans toute sa complexité, liée surtout à ses relations avec le productivisme. Ainsi le parcours de Rodčenko apparaît écartelé entre la logique inhérente à l'évolution de son œuvre (qui en 1919-1920, atteint son sommet avec des tableaux noirs et le linéarisme), et la logique productiviste venant de l'extérieur, qui le pousse à y renoncer. Se posait ainsi la question d'un rapprochement, depuis longtemps remarqué, entre les préoccupations picturales de Kandinskij et celles de Rodčenko, en 1919-1921, avec l'intérêt croissant des deux artistes pour la grammaire formelle, notamment, pour le point et la ligne. Pour tenter de l'expliquer, on a toujours utilisé la baguette magique des influences, parlant le plus souvent de l'influence du constructivisme, celle de Rodčenko en particulier, sur Kandinskij[10]. Cette explication semblait être, dans un sens, logique, vu le manque de connaissances sur l'évolution de Kandinskij entre 1914 et 1920, d'une part, et, de l'autre, son isolement à Moscou et son conflit apparent avec les constructivistes.

8. Voir par exemple Jean-Claude Marcadé, *l'Avant-garde russe, 1907-1927,* Paris, Flammarion, 1995, p. 207.

9. Khan-Magomedov, *op. cit.,* p. 88-89.

10. Sur ce débat voir Conio, *op. cit.,* p. 62-63, 90 (note 145).

Pourtant, le double aspect qui ressort du constructivisme / productivisme dans l'ouvrage de Gérard Conio nous permet de trouver une nouvelle approche qui consiste à distinguer ce qui relève du domaine de l'idéologie de ce qui appartient à l'esthétique proprement dite, puisque c'est la confusion entre les deux, sciemment utilisée par les productivistes à l'époque, qui continue à dominer la vulgate contemporaine. Le temps est venu de considérer la vie artistique en Russie pendant la première époque révolutionnaire de manière plus distanciée et objective, sans se limiter à réciter sommairement l'épopée héroïque de l'avant-garde, sans non plus la démoniser en rendant les artistes responsables de tout ce qui s'est passé dans le pays par la suite. Le format du présent article ne nous permet pas d'aborder cette question dans toute la dimension qu'elle mérite. On se limitera donc à proposer quelques clés de lecture, quelques pistes à suivre.

Reprenons tout d'abord ce que dit Boris Groys dans *Staline, œuvre d'art totale* (Munich, 1988) et ce qui apparaît même pour les opposants du philosophe comme un truisme :

> La plupart des peintres et écrivains d'avant-garde apportèrent sans tarder leur soutien total au nouveau gouvernement bolchévique. Au moment où l'intelligentsia dans son ensemble rejetait ce pouvoir, les représentants de l'avant-garde occupèrent une série de postes clés dans les nouveaux organes créés par les bolchéviks pour gérer de manière centralisée la vie culturelle de tout le pays[11].

Ce raisonnement est fondé sur un malentendu lié tout d'abord au terme même d'avant-garde, très vague et flou, et dont l'utilisation non nuancée semble constituer l'une des raisons majeures de plusieurs confusions[12]. Quand il s'agit de l'art russe de l'époque révolutionnaire, ce terme est utilisé surtout (c'est ainsi aussi que le comprend Groys) pour désigner l'« avant-garde de gauche », notamment le suprématisme et le constructivisme.

Même limitée à cette avant-garde de gauche, cette affirmation, trop générale, se révèle fausse pour la simple raison que les acteurs des premiers grands chantiers du Narkompros n'ont pas été exclusivement des artistes de l'avant-garde de gauche. En effet, quand dans son ouvrage sur *l'Art soviétique pendant 15 ans* (1933)[13], le critique d'art soviétique d'origine hongroise Ivan Maca affirmait qu'au lendemain de la Révolution, non seulement les « futuristes » avaient été actifs dans la politique artistique, mais également des représentants de beaucoup d'autres courants artistiques, ses propos ne doivent pas être considérés uniquement comme de la pure propagande (ce qui est aussi vrai dans le contexte

11. Boris Groys, *Staline, œuvre d'art totale,* Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 32.

12. L'un des historiens de l'art russes les plus fins, Gleb Pospelov, s'est toujours fait fort de ne jamais l'utiliser. Propos recueillis par Nadia Podzemskaia.

13. Ivan Maca, *Советское искусство за 15 лет : материали и документы,* Moskva – Leningrad, OGIZ-IZOGIZ, 1933.

du début des années 1930). Maca avait en grande partie raison : parmi ceux qui ont participé aux initiatives du Narkompros nombreux furent les artistes qui étaient loin du projet de transformation de la société par l'art, propre de l'avant-garde de gauche ; au contraire, tout en collaborant avec les nouvelles structures soviétiques, ils voulaient rester neutres. Avec un recul de cent ans, il est difficile de ne pas voir, dans l'idée de séparer l'art de la politique, une sorte de vœu pieux, surtout dans le contexte de la Russie soviétique.

Pourtant c'était bien la position de nombreuses personnes liées à l'art en 1918, parmi lesquels Kandinskij qui, en réponse à l'invitation de Tatlin à rejoindre la section IZO du Nakrompros, « accepta, tout en soulignant expressément néanmoins qu'il ne voulait avoir aucun contact avec la politique[14] ». C'est ce qu'affirme à plusieurs reprises Nina Kandinskaja dans son livre de souvenirs, *Kandinskij et moi,* et on a toutes les raisons de la croire, puisque cela est tout à fait cohérent. Rédigé soixante ans plus tard (1976), son ouvrage apporte en général peu de détails concrets sur l'époque révolutionnaire devenue taboue pour le couple qui a alors perdu son enfant unique Vsevolod (Lodja) (ill. 2). Toutefois ce dont Nina se souvient (les appréciations générales, l'évocation de l'atmosphère) est très précieux, car, *mutatis mutandis,* il restitue la perception qui devait être celle de Kandinskij. Aussi parle-t-elle d'une vie plutôt retirée ; les bolcheviks, dit-elle, ont laissé à Kandinskij carte blanche, car :

Ill. 2. Vasilij et Nina Kandinskij avec leur fils Vsevolod (Lodja), Moscou, 1920. Galerie d'état Tretʹjakov, département des manuscrits.

> Il leur semblait manifestement peu dangereux, vu son comportement totalement neutre sur le plan politique, bien qu'il n'eût jamais dissimulé qu'il ne pouvait pas sympathiser avec le communisme[15].

D'après Nina, les conditions de vie des artistes jusqu'à la mort de Lenin étaient « réellement paradisiaques » (rappelons tout de même que le couple quitte la Russie fin décembre 1921), puisqu'ils avaient la possibilité de peindre et écrire tout ce qui leur semblait juste.

Il ne fait aucun doute que les artistes furent conquis par la liberté proclamée à l'époque des premiers grands chantiers lancés par le Narkompros dès l'été 1918. Le premier fut la réforme de l'instruction artistique qui mena à l'organisation des Svomas : accès libre aux écoles d'art, élection libre des dirigeants

14. Nina Kandinsky, *Kandinsky et moi,* Paris, Flammarion, 1978, p. 92.
15. *Ibidem,* p. 95.

des ateliers par les étudiants ; ouverture à toutes les orientations artistiques représentées par les enseignants et grande liberté dans l'enseignement. C'était ce dernier aspect qui était surtout apprécié par les artistes qui y voyaient la réalisation tant souhaitée de la liberté de l'art lui-même.

La période de l'institution des Svomas peut être considérée en continuité directe avec la réforme de l'instruction artistique débutée courant 1917 à la suite de la révolution de Février. Son esprit de liberté est palpable dans la nomination à Moscou, aux postes-clés de la réforme dans sa phase initiale, de deux artistes « modérés », membres fondateurs du *Valet de carreau* en 1910, Il'ja Maškov et Aristarx Lentulov. Tous les deux membres du Collège des arts plastiques, le premier fut mandaté par le Narkompros pour l'ensemble des questions relatives au fonctionnement de l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou rue Mjasnickaja, sur la base de laquelle furent organisés les Seconds Svomas ; le second devint mandataire pour l'École centrale d'art et d'industrie Stroganov, rue Rožd estvenka, dont sont issus les Premiers Svomas.

Dans son discours d'inauguration des Seconds Svomas à Moscou le 13 décembre 1918[16], Maškov exprimait sa reconnaissance enthousiaste à l'égard de la révolution prolétarienne ainsi que de Lunačarskij en personne, pour avoir permis la « libération » de l'École. L'ancienne école, disait-il, reflétait de manière unilatérale les courants de l'art russe de l'époque, sans tenir compte de la variété des idées esthétiques dominantes. Or, « l'art fleurit là où il est libre, où on ne le force pas, – il ne vit pas dans une geôle », déclarait Maškov[17]. C'est donc cette liberté que l'art, disait-il, trouvait pour la première fois dans les Svomas, fondés sur le principe de l'autonomie spirituelle complète de chaque atelier, susceptible de permettre l'expression de toutes les orientations artistiques.

Un document précieux intitulé « Matériau pour la conférence du membre du Collège artistique I. I. Maškov sur ses actions concernant l'École de peinture, de sculpture et d'architecture » est conservé dans les archives de l'École[18]. Dans ce texte prononcé lors de la réunion du Soviet des anciens enseignants de l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou le 9 juillet 1918, Maškov exposait sa vision sur les relations entre l'artiste et l'État, en affirmant la place centrale de la personnalité de l'artiste, qui s'est toujours appuyée « sur une certaine continuité culturelle et sur des traditions profondes ». Selon lui, l'ingérence de l'État, inadmissible dans le domaine d'élaboration des « canons artistiques », peut cependant s'avérer « exceptionnellement utile » pour assurer aux écoles d'art la « prospérité matérielle » ; ce dernier point était un sacré euphémisme

16. Le tapuscrit du discours de Maškov est conservé aux RGALI, fonds 680 (École de peinture, sculpture et architecture de Moscou), liste 1, dos. 1018, f. 536v-537. Le texte a été rédigé, d'après le témoignage de Aleksej Sidorov, par le cinéaste Valentin Turkin qui était secrétaire du Soviet des maîtres (Aleksej Sidorov, « Первые шаги советского искусствознания (1917-1921) », *Искусство,* 1, 1976, p. 46.

17. *Ibidem,* f. 536v.

18. RGALI, fonds 680 (École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou), liste 1, dos. 1019, f. 3, 4, 6.

dans le contexte historique de l'époque, car depuis des mois, l'École était littéralement en survie. S'il était tout à fait normal, poursuivait Maškov, que les écoles se trouvent en retard par rapport aux dernières conquêtes de l'art, il était toutefois inacceptable de permettre la formation d'un véritable abîme entre l'école et la compréhension contemporaine de l'art. Une fois ces conditions préalables posées, Maškov s'expliquait sur les raisons qui l'avaient amené, lui un ancien élève de l'École de peinture, sculpture et architecture, à accepter de travailler au Collège géré par la section IZO. Rappelant qu'il avait participé en 1917 aux travaux de la Commission pour l'élaboration du nouveau statut de l'École, Maškov se référait aux documents du Soviet des enseignants du 24 avril et du 12 juin 1917 en tant que témoignages de la confiance et de l'extrême reconnaissance portée envers ses activités. Il est surprenant de voir Maškov quasiment se justifier devant les enseignants pour être venu chez eux en mandataire du Collège IZO ; il leur disait avoir été placé devant un dilemme :

> Ou bien accepter d'assumer les pouvoirs de mandataire pour l'École à laquelle je m'intéresse beaucoup, ou bien refuser ; j'ai choisi la première solution, désirant, dans la limite de mes forces être utile à l'École dont j'ai été l'élève [19].

Se trouvant donc en 1918-1919 dans cette position importante, Maškov réussit à gérer la réforme de l'École en manœuvrant entre le Collège IZO, les anciens enseignants, les nouveaux élus, et les étudiants. Sa tâche n'était certainement pas des plus faciles, parce que dès le début, il lui fallut composer avec des facteurs *a priori* incompatibles. L'une des questions les plus épineuses en automne 1918 était l'élection des dirigeants des ateliers : il fallait remplir deux conditions exigées par le Narkompros, à savoir donner le droit de vote aux étudiants dont le niveau culturel était très bas, et assurer la représentation de toutes les orientations artistiques dans les ateliers, les courants de gauche inclus. Étant donné que les maîtres de cette avant-garde étaient très mal connus des étudiants, ces exigences se révélèrent rapidement caduques.

En effet, malgré les efforts déployés pour la propagande des nouvelles idées, il n'était pas simple de demander aux étudiants de voter en masse pour les courants les plus extrêmes. La visite de l'École par des représentants du Collège IZO en septembre 1918 faillit déclencher un conflit diplomatique évité seulement grâce au tact de Maškov. En septembre, il constitua un Conseil spécial pour débattre des listes de candidats aux postes des dirigeants d'ateliers. La lecture des « journaux de réunion » de ce Conseil qui avaient lieu presque tous les jours, montre la position conciliante de Maškov. Il essayait de convaincre ses collègues d'accepter les propositions faites à la Section IZO, et les réactions, par exemple de l'architecte néoclassique Aleksej Ščusev ou des peintres héritiers des Ambulants Abram Arxipov et Sergej Maljutin, traduisent leur grande réticence

19. RGALI, fonds 680 (École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou), liste 1, dos. 1019, f. 3, 4, 6.

envers la « gauche ». Incroyable apparaît la réaction de l'impressionniste Konstantin Korovin qui, lors de la réunion du Conseil du 13 septembre, insista sur la nécessité d'inviter les maîtres aux orientations les plus extrêmes, rappelant que les artistes universellement reconnus aujourd'hui (Cézanne, Gauguin ou Vrubel′) ne l'étaient pas à leur époque. Ainsi, n'ayant rien contre la liste proposée par Maškov (et par la Section IZO), il tenait juste à souligner que faute d'avoir vu les œuvres de Tatlin, il se déclarait incapable d'en juger[20].

Mais à la réunion du Conseil du 23 septembre, Maškov rapporta que 5 jours plus tôt, il avait reçu la visite des membres du Collège IZO Tatlin et Malevič qui, « après avoir pris connaissance de l'avancement de la procédure des élections, trouvèrent que les résultats en train de se dessiner pouvaient ne pas correspondre aux attentes du Collège quant au caractère et à l'esprit de la réforme nécessaire pour l'école artistique ». Ce rapport amena les membres du Conseil à discuter de la légitimité des actions du Collège et du droit d'exercer une pression sur les étudiants[21]. Pourtant, le Collège IZO ne lâcha rien ; son échange épistolaire avec Maškov montre qu'il menaça même d'annuler les élections, dans le cas où elles n'auraient pas donné les résultats escomptés. Le 5 octobre, à la 20e réunion du Conseil étaient présents les membres du Collège IZO Kandinskij et Malevič. Ils furent unanimes à déclarer que l'essentiel n'était pas d'appliquer la réforme de l'Instruction à la lettre mais d'en garder l'esprit. Kandinskij ajouta que si les étudiants, en exerçant leur droit à élire les dirigeants d'ateliers, ne réalisaient pas cette réforme, ces derniers devaient alors être nommés, comme cela se passait en province[22].

À l'automne 1918, les principaux acteurs de la première réforme de l'instruction artistique, Tatlin, Malevič, Kandinskij, ou encore Maškov, étaient persuadés que l'esprit de la réforme se trouvait dans le développement libre de l'art et s'il fallait forcer les étudiants, cela était nécessaire pour contribuer à la liberté d'expression de toutes les orientations artistiques. Toutefois, dans le contexte de l'époque, les préoccupations pour la liberté de l'art devinrent rapidement suspectes. Durant l'hiver 1918-1919, les *komfutys* mirent un bémol à l'euphorie de la liberté qui devait avoir atteint le degré le plus haut lors de l'inauguration des Svomas, et firent entendre leur voix sur la nécessité d'une « dictature du prolétariat » dans le domaine de l'art.

L'article « La liberté et la dictature en l'art »[23] du poète futuriste Boris Kušner fut publié dans *l'Art de la Commune* avec deux slogans opposés mis en exergue : « L'art doit être libre ! » et « Dans l'art aussi, il faut une dictature ! ». Kušner démontrait que ces deux sentences exprimaient une dissension apparue

20. RGALI, fonds 680 (École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou), liste 1, dos. 1034, f. 5, 5v, 6.

21. *Ibidem,* f. 11-12.

22. *Ibidem,* f. 29-30.

23. Boris Kušner, « Свобода и диктатура в искусстве », *Искусство коммуны,* no 11, 16 février 1919, p. 2.

à la suite de la lutte entre les représentants de l'art ancien et de l'art moderne, puisque l'exigence de la liberté venait des premiers, alors que le besoin de la dictature était proclamé par les seconds. Or, en invoquant la liberté, les adeptes de l'art ancien ne désiraient en réalité aucune véritable liberté pour tous, mais cherchaient à conserver leurs propres privilèges ; en revanche, la seule possibilité de réussir pour les jeunes artistes « futuristes » était d'exiger la dictature.

Le terme « futuristes » à l'époque, tout comme celui d'« avant-garde » aujourd'hui, avait un sens vague ; il était souvent appliqué à tous les courants modernistes. Dans un tableau de regroupement des candidats pour la direction des ateliers aux Seconds Svomas proposé par la Commission d'étudiants en septembre 1918, Kandinskij était classé parmi les « futuristes ». Il y avait 6 groupes en tout[24] : réalisme-naturalisme (Arxipov, Maljutin) ; impressionnisme (Pavel Kuznecov, Korovin) ; néo-impressionnisme (Maškov, Končalovskij, Kuprin) ; post-impressionnisme (Fal′k, Rožděstvenskij, Lentulov) ; suprématisme (Malevič, Morgunov) ; futurisme (Tatlin, Kandinskij). On pourrait se poser plusieurs questions sur les raisons d'un tel regroupement. D'une part, certaines distinctions, par exemple entre le néo-impressionnisme et le post-impressionnismes, semblent être faites *ad hoc,* s'agissant de nuances à peine palpables parmi les artistes du *Valet de carreau* ; d'autre part, le « futurisme » se révèle être un label plutôt vide pour classer les inclassables. C'est ainsi que dans cette catégorie se retrouvent Tatlin et Kandinskij avec (mais leurs candidatures n'ont pas été retenues par la Commission d'étudiants), Georgij Jakulov et Sof′ja Dymšic-Tolstaja. Seuls les représentants du suprématisme à ne pas susciter de perplexités ont été clairement identifiés. Ce tableau fantastique témoigne sans doute d'un compromis auquel parvinrent, lors de la phase préparatoire des élections aux Seconds Svomas, le Conseil Spécial des enseignants, la Commission des étudiants et le Collège IZO.

Un compromis certes, entre le besoin exprimé par la Section IZO, de raisonner en termes de courants artistiques, et la réticence de nombreux artistes à procéder de la sorte. Lors de la discussion de la liste des candidats à la direction des ateliers au Conseil du 13 septembre 1918 dont on a parlé ci-dessus, Korovin, qui sans doute était celui qui en 1918, raisonnait plus que d'autres dans un esprit de continuité avec la réforme de 1917[25], souleva la question sur les principes qui présidaient au choix des candidatures en se prononçant pour l'invitation non pas de représentants des courants mais de personnalités marquantes. Sa proposition ne fut, semble-t-il, pas même discutée, mais de fait, les Svomas étaient plutôt un rassemblement d'artistes jouissant de certaines libertés, que des courants artistiques bien structurés. Ce compromis était pourtant fragile, puisque

24. RGALI, fonds 680 (École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou), liste 1, dos. 1018, f. 116-117.

25. Sur la participation de Korovin dans le renouveau de la vie artistique russe suite à la révolution de Février voir Vladimir Lapšin, *Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году,* Moskva, Sovetskij xudožnik, 1983 ; Sidorov, *op. cit.,* p. 44.

le fait même de mettre au premier plan la personnalité de l'artiste, ou la personnalité tout court, était désormais considéré comme une manière de penser appartenant au passé : une personnalité est toujours moins contrôlable qu'un adhérent à un quelconque courant bien identifié. Cela était clair pour ceux qui œuvraient en coulisses. Mais à l'automne 1918, le processus de la réforme n'en était qu'au début, et la section IZO était occupée par des questions plus urgentes.

Dans tous les débats sur les élections des dirigeants d'ateliers, de leurs assistants et des enseignants des matières théoriques[26], il ne fut question que de candidats qui devaient présenter des programmes très personnels. La Section IZO et les Svomas ne voulaient ni ne pouvaient entrer, semble-t-il, dans l'enseignement de chacun n'ayant aucune prétention à les harmoniser. Ainsi l'on trouve, dans les archives de l'École de peinture, sculpture et architecture, les résumés de cours aux Seconds Svomas pour les années 1918-1919 et 1919-1920, parmi lesquels ceux de Kandinskij intitulés « Thèses d'enseignement ». Ce document y est conservé en deux versions : la première version, rangée dans les papiers liés aux élections des directeurs d'ateliers en octobre 1918, et la seconde, traduite en français dans l'ouvrage de Xan-Magomedov, avec des programmes d'enseignement pour l'année 1919-1920[27]. La première version, identique à la seconde quant au texte principal, est augmentée à la fin d'une courte autobiographie de l'artiste, sans doute rédigée en vue de la « campagne électorale ». Cela témoigne du fait qu'à l'époque, Kandinskij se savait peu connu.

À bien considérer l'essentiel du résumé de Kandinskij, il apparaît que son objectif était de contribuer au développement de la liberté de l'étudiant et de ce qu'il appellera plus tard au Bauhaus une « pensée artistique ». Kandinskij insistait sur l'idée qu'il ne fallait pas forcer un jeune artiste à aller dans telle ou telle direction, mais l'aider à trouver son propre chemin. Pour ce faire, l'école était censée lui faire connaître un large diapason de moyens et procédés, des lois générales de l'art et des règles spécifiques à des arts différents. (ill. 3)

26. Tandis que l'élection des dirigeants des Ateliers suscitait tant de passions, d'autres questions restaient longuement dans le flou, parmi lesquelles la procédure, ignorée par l'Instruction du Narkompros, de nomination des enseignants dans les disciplines théoriques et d'assistants qui devaient travailler avec les directeurs d'ateliers.

27. Les deux tapuscrits sont conservés au RGALI, fonds 680 (École de peinture, sculpture et architecture de Moscou), liste 1. Le texte pour l'année 1918-1919 : dos. 1018, f. 210-210v ; le texte pour l'année 1919-1920 : dos. 845, f. 351-352. Voir la traduction française des « Thèses d'enseignement » dans Khan-Magomedov, *op. cit.,* p. 196-197.

Ill. 3. Kandinskij avec ses étudiants aux Svomas, 1920.
Galerie d'État Tretjakov, département des manuscrits.

Que Kandinskij ait soumis un tel programme aux Svomas en 1918-1919 et que ce programme, ainsi que son auteur, aient été acceptés a de quoi nous étonner. L'anachronisme des « Thèses d'enseignement », avec leur idée de liberté personnelle et le refus de toute téléologie, est en effet évident, surtout si on les confronte avec le programme de Malevič conservé dans le même dossier de l'année 1919-1920. Conçu pour les Svomas, ce programme devait porter les étudiants au suprématisme à travers l'étude du cézannisme et du cubo-futurisme ; réalisé à Vitebsk où Malevič se transféra en novembre 1919, au sein des Unovis, cet enseignement était structuré comme un travail collectif fortement apprécié parce que collectif. Le conflit entre Malevič et Šagal à Vitebsk qui a été rappelé lors de la récente exposition au Centre Pompidou[28] nous apprend en effet que les directives données par Malevič furent préférées à la liberté peu structurée de Šagal. On comprend pourquoi l'enseignement de Kandinskij devait être jugé trop libre, mou et peu actuel.

D'autre part, la différence entre les programmes d'enseignement de Kandinskij et Malevič concerne leur attitude envers l'héritage du passé : sélective et orientée vers un développement du suprématisme, chez le second ; large et ouverte, chez le premier. Dans les années révolutionnaires, le respect pour l'héritage du passé, porteur virtuel de l'idée d'autonomie, devient vite suspect et dangereux. Dans le domaine de l'art, on voit ce raisonnement en germe dans l'article de Boris Kušner « Liberté et dictature en art » dont il a été question

28. Voir *Chagall, Lissitzky, Malévitch. L'avant-garde russe à Vitebsk, 1918-1922*, exposition, Paris, Centre Pompidou, 2018, catalogue sous la direction d'Angela Lampe, Paris, Centre Pompidou, 2018 ; voir aussi Aleksandra Šatskix, *Витебск : жизнь искусства, 1917-1922,* Moskva, Jazyki russkoj kul′tury, 2001.

ci-dessus. Le poète futuriste expliquait que dans la lutte entre l'art moderne et l'art ancien, les représentants de ce dernier avaient de leur côté « toute l'idéologie du passé, tout l'héritage spirituel, qui est plus difficile à moderniser que l'héritage matériel[29] ». Les « artistes nouveaux », de leur côté, chercheraient à imposer la dictature dans l'art afin de détruire les privilèges des représentants du passé, « avec l'objectif de créer les conditions égales pour tous les camps en lutte ». Kušner avançait en outre un principe esthétique assez curieux qui devait à ses yeux plaider en faveur de la dictature ; c'était le principe de la cohérence de l'art avec la réalité : l'art n'avait qu'à suivre la « dictature de notre vie ». Libéré de l'héritage du passé et ne reflétant que la réalité de la vie courante, l'art devenait nécessairement une annexe de l'idéologie et de la politique. À terme il était donc destiné à perdre son autonomie, puisqu'il devenait gouvernable sans difficulté même par les gens qui n'avaient rien à voir avec la production de l'art. C'est ce qui se passa au printemps 1919 avec la section IZO de Moscou.

Dans sa « narration épique sur la section IZO » incluse dans son journal daté du 6 mars 1919, Varvara Stepanova racontait comment la section était tombée dans les mains des « gens de Petrograd » (Brik, Šterenberg et Majakovskij) venus pour l'inspection[30]. Tous les artistes moscovites étaient scandalisés par la manière dont cela s'était passé ; Kandinskij, d'après Stepanova, disait que cette réunion « ressemblait plus à une séance de la Bourse qu'à une réunion du Collège ». « En fait, notre section a disparu à cause des conflits internes », écrivait Stepanova : au milieu de litiges divers, le dirigeant de la section Tatlin fut remplacé par Osip Brik, « ancien avocat et non artiste » (comme le précise Stepanova). Et c'est le même Brik qui début mai de cette même année remplaça Maškov aux fonctions de mandataire de la section IZO aux Seconds Svomas ; en 1920-1921; c'est de nouveau lui qui prépara la seconde réforme des Ateliers qui devait remettre de l'ordre dans ce qui était désormais perçu comme anarchie dangereuse.

Les événements qui se sont produits dans la section IZO de Moscou sont significatifs de la politique artistique de ces années. Dans le rapport de (toute) la Section IZO publié dans le numéro unique (n° 1) de la revue *Izobrazitel'noe iskusstvo* en 1919 son dirigeant, l'artiste David Šterenberg se penchait sur la différence entre la position de la Section IZO et celle des unions professionnelles (syndicats nés à la suite de la révolution de Février). Il faisait état de la concurrence entre les différents courants artistiques qu'il divisait en trois sections (ambulants, ou académiciens ; esthètes du « Monde de l'art » ; artistes de gauche, ou futuristes, – le dernier terme, précisait-il, embrassait en réalité 5 ou 6 groupes différents). Après la révolution de Février, ces trois sections souhaitaient se réunir « sur le modèle de l'Occident », mais cela, d'après Šterenberg,

29. Kušner, *op. cit.,* p. 2.
30. Stepanova, *op. cit.,* p. 80-81.

était voué à l'échec, car les artistes se disputaient en permanence, s'occupaient de leurs propres affaires personnelles et en général, s'étaient repliés sur eux-mêmes. Après les événements d'Octobre, les unions professionnelles auraient continué dans le même esprit : en concurrence permanente entre elles, elles se préoccupaient seulement de la lutte pour leur propre existence[31]. Il revenait donc à la section IZO du Narkompros, bien qu'elle fût composée d'artistes de gauche, d'adopter un point de vue neutre, tout en faisant sien l'objectif du nouveau pouvoir, celui de faire avancer la production et d'initier les ouvriers et les paysans à la création. Le raisonnement était clair. Si les artistes de gauche voulaient rester dans cette position privilégiée, ils devaient en fin de compte soumettre leur création aux objectifs du pouvoir représenté en l'occurrence à Moscou par Brik.

Tout cela apparaît clairement si l'on suit de près l'évolution des idées de Rodčenko par rapport à celles de Kandinskij pendant la période du rapprochement maximal des deux artistes. Entre septembre 1919 et octobre 1920, Rodčenko et Stepanova habitaient Dolgij pereulok, dans l'immeuble de rapport construit à la veille de la Grande guerre pour Kandinskij et vendu par celui-ci en janvier 1917, dans l'un de deux appartements qu'il avait le droit d'occuper (les Kandinskij occupaient l'appartement n° 22, tandis que Rodčenko et Stepanova étaient au n° 25). En lisant le journal de Stepanova de 1919-début 1920, il apparaît qu'à ce moment-là, Rodčenko et Kandinskij avaient plusieurs préoccupations picturales et théoriques en commun, en particulier, l'intérêt pour le rôle des élements graphiques dans la peinture : à la période « linéaire » du premier correspondent, chez le second, les travaux théoriques sur le point et la ligne publiés dans le journal *Iskusstvo* en février 1919, mais qui en réalité remontent aux notes inédites de 1914[32]. Stepanova notait le 1er mars 1920 : « Vasil′ič nous apprécie beaucoup, surtout ces derniers temps » ; elle relatait les propos de Rodčenko selon lequel Kandinskij se serait senti mal à l'aise sans eux « puisqu'il aurait été seul, alors que maintenant, il s'appuie sur nous, tandis que nous, bien sûr, aurions très bien vécu sans lui »[33]. Malgré une certaine condescendence envers le « vieux », les propos de Stepanova témoignent d'une adhésion aux théories de Kandinskij (ainsi qu'à sa terminologie). On arrive au même bilan quand on analyse les travaux de la section d'Art monumental dirigée par Kandinskij en mai-septembre 1920 où Rodčenko prit une part active. Les protocoles des réunions conservés dans les archives ne montrent aucune divergeance capitale de fond ; les discussions semblent constructives et assises sur des bases plus ou moins communes[34]. On n'est donc pas étonné que dans

31. « Rapport d'activités de la section des arts plastiques du Narkompros » (« Particularités des organisations professionnelles des artistes »), Conio, *op. cit.,* p. 285-287.

32. « Sur le matériel en art (graphique) », corpus de textes rédigés en allemand et en russe, conservé dans le fonds Kandinsky à la Bibliothèque Kandinsky, Paris.

33. Stepanova, *op. cit.,* p. 104.

34. Une analyse détaillée de tous ces documents sera publiée postérieurement.

Point-Ligne-Plan (1925) Kandinskij s'exprime positivement sur le constructivisme, en particulier dans sa première forme, en parlant de ses œuvres comme des constructions « pures », ou « abstraites », dans l'espace, et inclut dans son ouvrage une photographie de la seconde exposition de l'Association des jeunes artsites Obmoxu (Moscou, mai 1921)[35].

Ce n'est qu'à l'automne 1920, sur le fond de la réforme des Svomas qui devait y introduire une « méthode objective » unique, que Rodčenko se décida résolument à prendre une autre orientation. En novembre, il organisa un groupe de travail sur l'analyse objective ; dès le 3 novembre, au sein de l'INXUK commença à fonctionner « un INXUK parallèle », sous sa direction. On remarque que au moment où il s'éloigna de Kandinski, Rodčenko se rapprocha de Brik. Au début, comme d'autres artistes, y compris Kandinskij, Rodčenko entretenait des relations très tendues avec Brik. Mais en novembre 1920, la situation se renverse, et Brik entre dans l'INXUK parallèle[36]. L'idéologie productiviste pénètre lentement puis finit par prendre possession de l'INXUK à partir de la seconde moitié de l'année 1921, quand les artistes renoncent définitivement à l'art de chevalet, bannissent l'esthétique pour enfin identifier l'art à une « production intellectuelle ». Dans sa conférence prononcée à l'INXUK le 22 décembre 1921, Stepanova désignait le constructivisme « comme une idéologie, et non comme un courant artistique »[37]. Kandinskij leur répondra en 1935 dans les *Cahiers d'art* de Christian Zervos, où il définira les constructivistes actuels (qui « veulent supprimer le sentiment non seulement chez eux-mêmes, mais aussi chez le spectateur, pour le libérer de la psychologie bourgeoise et pour en faire "un homme de l'actualité" ») comme « des mécaniciens […] mais [des mécaniciens] qui produisent des mécanismes privés de mouvement, des locomotives qui ne bougent pas ou des avions qui ne volent pas[38] ».

Abandonnant définitivement l'INXUK en février 1920, Kandinskij prend un autre chemin, en engageant des collaborations qui le mènent en dehors de la Section IZO, désormais complètement aux mains des productivistes. Il dut en effet profiter de la réforme du Narkompros pour fonder, avec quelques proches, la Commission pour la science de l'art et ensuite l'Académie des sciences de l'art (RAXN, dès 1925 GAXN) qui administrativement dépendait d'une nouvelle section du Narkompros à peine instituée, la Glavnauka. Ses nouveaux collègues sont les historiens de l'art Evsej Šor (qui auparavant était secrétaire du Collège IZO à Moscou), Aleksandr Gabričesvkij et Aleksej Sidorov, l'his-

35. Kandinskij, « Point-Ligne-Plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux », Kandinsky, *Écrits complets,* éd. établie et pésentée par Philippe Sers, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, t. II, *la Forme,* p. 141, fig. p. 144.

36. Selim Xan-Magomedov, « Рабочая группа объективного анализа ИНХУКа », *Проблемы истории современной архитектуры. Сборник научных трудов,* fasc. 4, Moskva, 1978, p. 53.

37. Stepanova, « Конструктивизм », Stepanova, *op. cit.,* p. 163.

38. Wassily Kandinsky, « L'art d'aujourd'hui est plus vivant que jamais », Kandinsky, *Écrits complets, op. cit.,* p. 355.

torien de l'art et le compositeur Aleksandr Šenšin, le physicien Nikolaj Uspenskij, le philosophe Gustav Špet. Dans ses souvenirs encore inédits, la femme de Aleksandr Gabričevskij, Natal′ja Severcova décrit leurs réunions à l'hiver 1920-1921 et en parle comme de retrouvailles entre amis qui se sentaient appartenir à la même famille, dans un environnement de plus en plus hostile[39]. Parmi les artistes, on y voit le fidèle Fal′k suivi par d'autres restés étrangers au productivisme, comme Maškov[40]. C'est à la RAXN/GAXN que pendant quelques années, grâce surtout à l'engagement de Aleksandr Gabričevskij et en continuité avec les écrits de Georg Simmel, que quelques idées de la théorie de l'art de Kandinskij basées sur la conception de l'art comme création autonome trouvèrent un terrain fertile. C'est là aussi que trouvèrent refuge pour quelques années ceux qui, n'appartenant pas à l'« avant-garde de gauche », désiraient néanmoins participer au développement de la « culture artistique » et de la « science de l'art ».

39. Le manuscrit de Severcova est conservé dans les archives de Ol′ga Severceva (Moscou). Voir un large fragment cité dans Nadežda Podzemskaja, « Наука об искусстве в ГАХН и теоретическй проект В. В. Кандинского », Nikolaj Plotnikov, Nadežda Podzemskaja, avec la participation de Julija Jakimenko, *Искусство как язык – языки искусства,* Moskva, NLO, 2017, p. 62.

40. Plus tard, par une ironie du sort, la RAXN / GAXN a dû intégrer administrativement l'INXUK et d'autres centres de la gauche.