



HAL
open science

Habiter dans la peinture soviétique dans l'entre-deux-guerres

Marija Podjorova

► **To cite this version:**

Marija Podjorova. Habiter dans la peinture soviétique dans l'entre-deux-guerres. Encyclo. Revue de l'école doctorale Sciences des Sociétés ED 624, 2015, Habiter, lieux de vie et façons de vivre, 6. hal-01300224

HAL Id: hal-01300224

<https://hal.science/hal-01300224>

Submitted on 12 Apr 2016

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.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

Économies

Pensée critique

Espaces

Politique

Sociétés

Pratiques sociales

Civilisations

HABITER DANS LA PEINTURE SOVIÉTIQUE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES¹

La période entre 1917 et 1939 dans l'histoire de la Russie et par la suite de l'Union Soviétique est très complexe à cause de phénomènes de transitions intenses dans le domaine politique, social, économique et esthétique. Le conflit militaire qui commence en octobre 1917 par la Révolution bolchévique, dite d'Octobre, suivie par la guerre civile entre les bolchéviques et les monarchistes, laisse derrière lui, en 1923, un pays complètement ravagé. Beaucoup de bâtiments et en particulier des habitations sont pillés, vandalisés, ou tout simplement détruits. D'autre part, la Révolution stimule des transformations décisives dans toutes les formes de la vie intellectuelle en Russie soviétique, notamment la création architecturale². Le renouvellement et la restauration du parc de logements existant prennent plusieurs années, ce processus s'achève seulement après la Deuxième Guerre mondiale, dans les années soixante. Mais l'architecture soviétique, qui a déjà une historiographie très vaste et complète, n'est pas l'objet de cette communication³.

* Laboratoire « Identités, Cultures, Territoires » (ICT), Université Paris Diderot - Paris7. L'auteure remercie le rapporteur pour les corrections et commentaires très précieux qui lui ont permis d'améliorer son article.

¹ La plupart des tableaux analysés sont protégés par des droits d'auteur, donc il est impossible pour l'auteure de cet article de les reproduire. De plus il n'y a pas de sites spécialisés où seraient publiées des reproductions de tous ces tableaux. Comme l'auteure utilise sa propre cartothèque de tableaux, réalisée par ses soins (à partir de nombreuses monographies, ouvrages généraux ou catalogues), si le (la) lecteur(ice) souhaite voir les tableaux analysés, l'auteur serait capable de fournir un dossier rassemblant ces derniers.

² Vigdaria KAZANOVA, Oleg ŠVIDKOVSKI, « L'architecture soviétique : 1900-1930 », in *Paris-Moscou : 1900-1930*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1979, p. 288.

³ Pour la période du début des années vingt et les avant-gardes architecturales cf. Oleg ŠIKODOVSKIĭ (dir.), *Building in the U.S.S.R., 1917-1932*, Londres, Studio Vista, 1971 ; Anatole KOPP, *Ville et révolution : architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, Paris, Éd. du Seuil, 1972 ; Jean-Louis COHEN, *Le Corbusier and the mystique of the USSR : theories and projects for Moscow, 1928-1936*, Princeton, Princeton university press, 1992 ; Emily Kies FLOPE, *Dessins d'architecture de l'avant-garde russe, 1917-1935: Publications de l'avant-garde soviétique*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1991 ; Richard PANE, *The lost vanguard - Russian modernist architecture 1922 - 1932 (exhibition MoMA)*, New York, Monacelli Press, 2007.

Certaines études sur le logement dans l'Union soviétique citent à plusieurs reprises, à titre d'exemple des problèmes de logement, les sources littéraires (*Cœur de chien* de M. Boulgakov⁴ et la poésie liée à cette thématique). Or, les écrivains n'étaient pas les seuls à aborder ce sujet. Dans cet article, je souhaite analyser la manière dont l'habitat est représenté dans les arts plastiques. Le rapport entre l'art plastique et la construction du logement et son architecture est très complexe et difficile à cerner⁵. Le statut d'artiste permet d'endosser de nombreux rôles dans ce contexte : celui de l'habitant qui peut subir en tant que monsieur-tout-le-monde soviétique les innombrables péripéties liées au logement (obtention, partage d'un logement commun etc.) ; celui

Pour la période stalinienne et des ouvrages généralistes cf. Anatole KOPP (dir.), *L'Architecture soviétique 1928-1941 : des années vingt au réalisme socialiste*, Paris, CORDA, UDRA-ESA, 1975 ; V. HAZANOVA, *Sovetskaâ arhitektura pervoj pâtiletki : problemy goroda budușego*, Moskva, Nauka, 1980 ; Anatole KOPP, *L'architecture de la période stalinienne*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1985 ; Andreï IKONNIKOV, *Architecture russe de la période soviétique*, Liège, P. Mardaga, 1990 et du même auteur *Arhitektura XX veka : utopii i real'nost'*, Moscou, Progress-tradiciâ, 2001 ; Nikolaï MILÛTIN, *Sotsgorod : le problème de la construction des villes socialistes*, Besançon, les Éditions de l'Imprimeur, 2002 ; Élisabeth ESSAÏAN, *Le plan général de reconstruction de Moscou de 1935: la ville, l'architecte et le politique*, thèse écrite sous la dir. Jean-Louis Cohen, Lille, 2014.

Il existe également une vaste historiographie consacrée au sujet de l'architecture et des analyses des styles architecturaux appliquées à la reconstruction de Moscou au XX^e siècle : voir Mikhail IL'IN, *Moscou : son architecture, ses monuments*, Moscou, Éditions du Progrès, 1969 ; Evgenij NIKOLAEV, *Klasičeskaâ Moskva*, Moscou, Strojizdat, 1975 ; Aleksandra LATOUR, *Roždenie metropolii : Moskva, 1930-1955, vospominaniâ i obrazy*, Moscou, Iskusstvo-XXI vek, 2002 ; Monica RÛTHER, *Moskau bauen von Lenin bis Chruščev : Öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2007.

Au sujet des maisons d'habitation à Moscou et en général voir Andreï IKONNIKOV, *Èstetičeskie problemy massovogo žilišnogo stroitel'stva*, Leningrad, Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, 1966 ; Galina POSPELOVA, Leonid LIMONTOV, *Moskovskij dom s vremën bylyh do naših dneĵ*, Moskva, Grifon, 2009, Katerina AZAROVA, *L'appartement communautaire : l'histoire cachée du logement soviétique*, Paris, Éditions du Sextant, 2007 ; Karl SCHLÖGEL, *Moscow, 1937*, Cambridge, Malden, MA, Polity, 2012.

⁴ Voir Nataliâ B. LEBINA et Aleksandr N. ČISTIKOV, *Obyvatel i reformy: kartiny povsednevnoj žizni gorozhan v gody nepa i hruščevskogo desâtiletîâ*, Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin, 2003 ; T. M. SMIRNOVA, « Klassovaâ bor'ba na « žiliščnom fronte »: osobennosti žiliščnoj politiki Sovetskoj vlasti v 1917 – načale 1920-h gg. », *Social'naâ istoriâ. Ežegodnik*, 2007, p. 199-218.

⁵ Dans ce contexte nous ne pouvons citer qu'un seul ouvrage qui analyse le rapport entre l'art et l'architecture, mais dans une période plus éloignée – les années soixante et soixante-dix : V. HAZANOVA, *Sovetskoe izobrazitel'noe iskusstvo i arhitektura 60-70-h godov*, Moscou, Nauka, 1979.

du décorateur des constructions architecturales ; celui du propagandiste des images de la nouvelle vie communiste. Sur ce dernier point, il est juste de remarquer qu'il y a beaucoup d'œuvres d'art représentant des manifestations, de grands chantiers d'usines ou de centrales hydrauliques, la vie des ouvriers au travail ou des kolkhoziens dans les champs et des portraits des dirigeants soviétiques. Bien évidemment, cela dépend directement de la place du peintre sur la scène artistique de l'URSS, de son appartenance à des groupements artistiques, nombreux dans les années vingt et où ils représentent la réalité des années vingt et trente à travers le prisme de courants très variés⁶. Or, les paysages urbains font également partie de la production artistique. Dans le cadre de cette étude, nous allons nous concentrer plus spécifiquement sur l'analyse de ces paysages et la représentation des intérieurs du logement. Les tableaux représentant ce sujet dans l'Union Soviétique peuvent être considérés comme des structures complexes qui, dans de nombreux cas, témoignent de la réalité sociale et économique derrière la « façade » des images des réussites industrielles et agricoles, des portraits des ouvriers et des dirigeants.

À travers l'analyse d'un corpus d'œuvres variée⁷ appuyée par

⁶ Le choix des artistes est fait à partir du sujet qu'ils traitent (les paysages urbains, ou les intérieurs des logements). L'appartenance de l'artiste à un quelconque groupement artistique dans les années vingt est liée à la manière dont il représente le sujet, pour cela nous précisons les sociétés et les associations auxquelles ils appartiennent. Néanmoins, pour des raisons évidentes de cohérence avec le sujet, nous n'analyserons que des œuvres produites par le courant réaliste.

⁷ Nikolai DORMIDONTOV, *Périphérie de Leningrad. Les musiciens* (1928, huile sur toile, 78x58, Musée russe d'État, Saint-Petersbourg, Russie) ; Fëdor ANTONOV, *Le nouveau mode de vie (le dimanche)* (1932, huile sur toile, Musée russe d'État, Saint-Petersbourg, Russie) ; Piotr KONČALOVSKIJ, *La fenêtre d'un poète* (1935, huile sur toile, 124x135, s.l.) Alexandre KUPRIN, *Paysage urbain avec église rose. La tombée de la nuit* (1924, huile sur toile, 75x97, la collection privée) ; Alexandr LABAS, *Vue depuis la fenêtre* (s.d., huile sur toile, 77x97, collection privée) ; Aristarh LENTULOV, *La nuit sur la rue Bronnaâ* (1927, huile sur toile, 73,5x95,5, collection privée) Sergueï LUČIŠKINE, *Le ballon s'est envolé* (1926, 62x102, huile sur toile, Galerie d'État Tretiakov, Moscou, Russie) ; Kuz'ma PETROV-VODKIN, *Dans la chambre des enfants* (1925, huile sur toile, 45,5x65, s.l.), *L'inquiétude. 1919.* (1934, huile sur toile, 138x169, Musée russe d'État, Saint-Petersbourg, Russie) et *La crémaillère. Le Petrograd des ouvriers*, (1937, huile sur toile, 298x204, Galerie d'État Tretiakov, Moscou, Russie) ; Ūrij PIMENOV, *Paysage urbain* (1930, huile sur toile, 35x65, collection privée) ; Vasilij POČATALOV, *La petite maison rose* (1936, huile sur toile, 63x56, collection privée, s.l.) ; Konstantin ROTOV, *L'appartement communautaire* (caricature) ; Alexandre VASILIEV, *La famille d'un commandant* (1938, huile sur toile, s.l.).

l'étude de la politique sociale⁸ et économique⁹ de la période, il s'agira de répondre aux questions suivantes : comment l'artiste en général perçoit-il les changements architecturaux et les décisions politiques dans le domaine de l'habitat et comment les représente-t-il à travers son œuvre ? Les artistes représentent-ils une réalité en changement constant ou bien utilisent-ils seulement des exemples positifs dans un but de propagande comme une échappatoire pour ne pas aborder les problèmes quotidiens liés à l'habitat ?

En termes artistiques, les années vingt et trente se caractérisent par un processus assez complexe qui part de la multiplicité des groupements artistiques pour déboucher sur l'unification du style – i.e. le réalisme socialiste¹⁰. Malgré cette unification et la lutte contre le formalisme, c'est-à-dire la lutte contre les recherches formelles relevant de ces courants sujetistes, menée par des instances publiques et les critiques d'art officiels, il existe une continuité du style des peintres dont les œuvres seront analysées ci-dessous. En ce qui concerne leur appartenance aux sociétés et groupements artistiques des années vingt, nous évoquerons des œuvres d'artistes appartenant à l'AKhRR, l'OMKh et l'OST (*cf. infra*).

En termes géographiques, la plupart des paysages analysés peuvent être considérés comme universels, néanmoins les titres pour certains relient souvent ces paysages à Moscou ou Leningrad. En termes quantitatifs, sans étude approfondie du sujet (au premier constat), il est possible de noter que les artistes représentent souvent des paysages urbains et moins des intérieurs de logements. En revanche, quelques peintres de Leningrad (ex. Kouzma Petrov-Vodkine) produisent des tableaux du genre dont la scène prend place dans des appartements.

Nous décrirons d'abord les différents changements liés à la politique du logement en évoquant quelques exemples, pour ensuite nous concentrer sur l'analyse des œuvres représentant les immeubles d'habitation de l'intérieur et de l'extérieur.

⁸ Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii: 1920-1930*, Saint Peterbourg, Žurnal Neva, Letnij Sad, 1999,

⁹ Elena A. OSOKINA, *Za fasadom « Stalinskogo izobiliâ » : raspredelenie i ryok v snabženii naseleniâ v gody industrializacii 1927-1941*, Moscou, ROSSPEN, 1998.

¹⁰ Le 23 avril 1932 est publiée la résolution du Comité Central du Parti concernant le réalisme socialiste comme seule méthode reconnue par le Parti Communiste de l'URSS et la dissolution de tous les groupements artistiques, créant des unions de créateurs selon la nature de leur activité (soumise aux commandes publiques). Voir sur ce sujet : Cécile PICHON-BONIN, « Peindre et vivre en URSS dans les années 1920-1930 », *Cahiers du monde russe, Éditions de l'EHESS*, 2008, vol. 49, n° 1, p. 47-74.

De Petrograd à Moscou : entre tradition et innovation

Après la Révolution d'Octobre, le gouvernement des Soviets décide au mois de février/mars 1918 de transférer la capitale de Saint-Pétersbourg (Petrograd à l'époque) vers Moscou. Premièrement, l'ancienne capitale est trop proche des champs de bataille, et se trouve en proie à des troubles constants à cause des marins et des soldats qui sont hors du contrôle du gouvernement. Deuxièmement, Moscou est située plus près du centre de la Russie et c'est une ville moins peuplée donc plus facile à gérer.

Pendant le début du XX^e siècle, Moscou se développe en tant que ville commerciale prospère avec des styles architecturaux variés. Elle n'est pas soumise à la mode du classicisme et de l'éclectisme de la fin du XIX^e siècle en vigueur dans la capitale de la Russie à l'époque tsariste – Saint-Pétersbourg¹¹. Le processus de construction et d'organisation de la ville était le suivant : le centre sacré était le Kremlin, ensuite la ville se structurait autour, sous forme de cercles concentriques. Le principal sujet de toute cette construction était les églises : elles devaient être visibles au bout de chaque rue¹². C'est la raison pour laquelle les coupes des églises moscovites sont parfois représentées dans la peinture soviétique jusque dans les années trente. Ainsi Alexandre KOUPRINE (1880-1960) dans le *Paysage urbain avec église rose. La tombée de la nuit* (1924, huile sur toile, 75x97, la collection privée, s.l.) représente d'un point de vue frontal un petit paysage de manière néo-impresionniste avec une petite rue enneigée dans les ténèbres du soir. Au milieu d'immeubles ordinaires, une église rose se distingue intensément. Dans un ensemble très flou, elle se détache nettement, le spectateur a l'impression que l'église est elle-même une source lumineuse. Elle a une place ambiguë, le spectateur comprend vite qu'elle n'a pas sa place dans cette rue, la gamme rose-violette fait d'elle un objet incongru et incompréhensible. L'église devient l'image d'un monde qui disparaît, dont la différence par rapport au monde présent qui l'entoure est trop éclatante et dérangement. Or, les maisons qui entourent l'église ne sont pas non plus montrées d'une manière positive. Les fenêtres noires (sans lumière et sans vie) donnent une impression de vide et d'abandon. Et la couleur vive de l'église donne une sensation de vivacité et de gaieté, ce qui pourrait être

¹¹ Voir Mikhaïl KUDRÂVCEV, *Moskva – tretii Rim : istoriko-gradostroitel'noe issledovanie*, Moscou, Sol-Sistem, 1994 ; Lorraine de MEAUX (dir.), *Saint-Pétersbourg : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, R. Laffont, 2003.

¹² Voir Mikhaïl KUDRÂVCEV, *Moskva – tretii Rim : istoriko-gradostroitel'noe issledovanie*, op.cit.

considéré comme le regret d'une époque qui est en train de disparaître. Cela découle directement de la vision du peintre, originaire de Nijni-Novgorod, qui en arrivant à Moscou où il s'apprête à vivre pendant 4 ans, voit les changements dans tous les domaines de la société. Par la suite, il fait partie de la OMKh (*Obchtchestvo moskovskikh khudojnikov* « Union des Peintres moscovites »). Ce groupement a été créé par des anciens adhérents du « Valet de Carreau » et d'autres artistes moscovites en 1927. Les artistes de cette société ont une vision de l'art comme arme d'influence et de changement de vie. Les considérations esthétiques sont très importantes dans l'expression des artistes, mais en même temps ils revendiquent une adhésion au réalisme personnel¹³.

En premier lieu, pour masquer ce paysage traditionnel et religieux, la ville est embellie par un décor temporaire révolutionnaire en matériaux bon marché et peu résistants – des affiches, des banderoles, des statues en bois. Les églises commencent à être détruites à la fin des années vingt. Régler le problème du logement se révèle bien plus compliqué. Dans le même temps, les rues changent de nom, avec un important corpus de noms associés à l'adjectif « rouge », ceux des anarchistes et terroristes du XIX^e siècle ou des noms d'écrivains russes (choix ordinaires pour la période de la NEP¹⁴)¹⁵.

Une population citadine divisée en catégories et contrainte de partager espaces de vie et meubles

Cette ville est moins appropriée pour être une capitale révolutionnaire : les rues sont étroites, la crise du logement est grave. À cette période les habitants de Moscou connaissent une crise particulièrement prononcée du logement, que les bolcheviks associent à l'héritage de l'ancien régime¹⁶. La grande affluence de main-d'œuvre de la campagne vers la ville à la fin du XIX^e siècle a influencé

¹³ Voir Ekaterina DEGOT, *Bor'ba za znamâ : sovetskoe iskusstvo meždu Trockim i Stalinym, 1926-1936*, Moscou, Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva, 2008 ; Vitalij MANIN, *Iskusstvo i vlast' : bor'ba tečenij v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve 1917-1941 godov*, Saint-Peterburg, Avrora, 2008.

¹⁴ *Novaïa ekonomičeskaja politika, Nouvelle Politique économique - une période de 1921 à 1928, de retour relatif vers le système capitaliste avec un passage progressif vers la dénationalisation et l'ouverture des entreprises privées, la possibilité d'acheter, privatiser le logement et de sous-louer les chambres.*

¹⁵ Nataliâ B. LEBINA et Aleksandr N. ČISTIKOV, *Obyvatel i reformy, op.cit.*, p. 20. (exemple fait à partir du changement des noms des rues à Petrograd / Leningrad à l'époque).

¹⁶ Voir Leonid LIMONTOV, Galina POSPELOVA, *Moskovskij dom s vremën bylyh do naših dneï, op.cit.*, p. 87.

l'augmentation de la population citadine sans pourtant conduire à la construction d'un parc immobilier adéquat à l'époque¹⁷. Pendant la guerre civile de 1917 à 1923, la population moscovite diminue de 50%¹⁸. À partir du mois de novembre 1917, le gouvernement des Soviets commence un processus dit de « densification » des appartements. Le concept de densification signifie l'augmentation volontaire ou obligée du nombre d'habitants par appartement. Il est juste de noter que cette politique ne concerne pas seulement Moscou, mais également Petrograd¹⁹. Ce processus coïncide avec celui du recensement des lieux d'habitation débuté en 1918 et l'application de la loi sur l'expropriation des biens et des habitats finalisée au début de 1919. Vers cette date, l'État possède une prérogative exclusive pour l'attribution du logement et de la nourriture²⁰. La surface habitable attribuée par individu varie en fonction des flux de la population urbaine. Par exemple, en 1923, la norme reconnue par l'État est de 3,5 m² par habitant. Beaucoup de gens vivent dans des immeubles surpeuplés²¹. Ensuite la norme fluctue entre 5,44 et 3,94 m²². La densification de la population s'accompagne d'une catégorisation stricte de la société :

La première catégorie est celle des ouvriers (prolétariat) et des employés des établissements publics. Ces derniers vivent dans des maisons très prestigieuses, confortables et leurs frais sont entièrement pris en charge²³.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ La répartition des appartements (*kvartirnij peredel*) a commencé dans cette ville à partir du 1 mars 1918, in Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizni sovetskogo goroda: normy i anomalii*, *op.cit.*, p. 179-180, et Larissa ZAKHAROVA, « Le 26-28 Kamennostrovski, les tribulations d'un immeuble en Révolution », in Lorraine de MEAUX (dir.), *Saint-Pétersbourg*, *op.cit.*, p. 479. L'auteur donne une chronologie bien plus complète sur le sujet. De même, de nombreux auteurs évoquent les changements assez violents de la quantité des habitants citadins.

²⁰ Katerina AZAROVA, *L'appartement communautaire*, *op.cit.*, p. 151. Sur le sujet de la redistribution de la nourriture, voir les deux ouvrages d'Elena OSOKINA : *Snabženie obšestva i armii v usloviâh kartočnoj sistemy : 1928-1935 gg*, Moscou, GA VS, 1993 ; *Za fasadom « Stalinskogo izobilâ » : raspredelenie i rynek v snabženii naseleniâ v gody industrializacii 1927-1941*, Moscou, ROSSPEN, 1998 ; E. Osokina parle plus de la période de la fin des années vingt, néanmoins dès l'introduction, elle explique bien le processus de la mise en place du système du contrôle de la nourriture, qui en effet est une des idées principales du communisme.

²¹ *Ibid.*, p. 153.

²² Alexandre SUMPFF, *De Lénine à Gagarine : une histoire sociale de l'Union Soviétique*, Paris, Gallimard, 2013, p. 348.

²³ Voir à ce propos la description assez complète sur la vie d'un immeuble destiné aux travailleurs des différents sections du Comité exécutif de Larissa ZAKHAROVA,

La deuxième catégorie est composée des personnes qui ont un travail d'utilité publique, mais qui n'appartiennent pas à la première catégorie. Ils peuvent être enjoins de quitter leur logement, mais uniquement en échange d'un autre équivalent et dans le même quartier ou dans le quartier de leur lieu de travail²⁴. Cette catégorie comprend les peintres et les artistes.

La troisième catégorie est la plus mal perçue – ceux qui ne gagnent pas d'argent par leur travail (les anciens rentiers, les industriels, les professions libérales, sauf les médecins). Ces personnes peuvent être délogées sans qu'aucune alternative ne leur soit proposée.

Il faut noter qu'une personne, en perdant son logement, peut également perdre tout son mobilier qui doit aussi être recensé : c'est la tâche des responsables administratifs d'autoriser ou pas un déménagement avec ou sans meubles. Le plus souvent « les meubles qui s'y trouvaient devaient y être laissés pour y être inventoriés par les soviets du district. Les pièces vacantes étaient affectées à de nouveaux locataires qui recevaient alors des meubles dont la conservation était leur charge. Il était interdit d'emporter, vendre ou donner ces meubles à une autre personne²⁵ ». Il existe également des revendications et des demandes auprès des soviets des districts par les anciens propriétaires de ces meubles²⁶, néanmoins ils réussissent rarement à retrouver leur propriété, pour la tranquillité des nouveaux possesseurs, heureux de posséder des meubles et un logement²⁷. Nataliâ Lebina et Alexandr Čistikov remarquent également que :

« Le 26-28 Kamennoostrovski, les tribulations d'un immeuble en Révolution », *op.cit.* p. 482 ; Les « maisons des Soviets » sont également décrites in Nataliâ B. LEBINA et Aleksandr N. ČISTIKOV, *Obyvatel i reformy, op.cit.*, p. 27-29.

²⁴ « Razdel 6-oï. O rekvizicii žilih pomeščenj dliâ rabočih » (Recueil des lois et des arrêtés, art 40-50. in *Recueil des lois et des arrêtés sur la question du logement*, (sbornik ukazov i postanovlenij po žiličnim voprosam). Cité in Katerina AZAROVA, *L'appartement communautaire, op.cit.*, p. 153, ; Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii, op.cit.*, p. 179 ; Nataliâ B. LEBINA et Aleksandr N. ČISTIKOV, *Obyvatel i reformy, op.cit.*, p. 23, ; Larissa ZAKHAROVA, « Le 26-28 Kamennoostrovski, les tribulations d'un immeuble en Révolution », *op.cit.* p. 479 ; T. M. SMIRNOVA, « Klassovaâ bor'ba na « žiliščnom fronte »: osobennosti žiliščnoj politiki Sovetskoj vlasti v 1917 – načale 1920-h gg. », *Social'naja istorija. Ežegodnik*, 2007, p. 200.

²⁵ Larissa ZAKHAROVA, « Le 26-28 Kamennoostrovski, les tribulations d'un immeuble en Révolution », *op.cit.*, p. 479-480. Ce processus est également évoqué in Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii, op.cit.*, p. 179-180.

²⁶ Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii, op.cit.*, p. 180.

²⁷ Nataliâ B. LEBINA et Aleksandr N. ČISTIKOV, *Obyvatel i reformy, op.cit.*, p. 42.

Ceux qui ont souhaité d'utiliser les chaises et armoires d'autres personnes, ont été indifférents au fait qu'ils portaient l'empreinte inimitable de notions « bourgeoises » de la beauté [...] Le mobilier antique était un signe de la stabilité du système social précédent et renforçait les dispositions sociales de la nouvelle « bourgeoisie »²⁸.

La possession d'un grand nombre de meubles bourgeois devient également un signe de la NEP, où beaucoup de gens ont eu la possibilité de mener une vie équivalente à la petite bourgeoisie. Cependant, à partir du milieu des années vingt, les responsables politiques commencent une politique de lutte contre la « petite bourgeoisie » (*meščanstvo*) et s'engage une réflexion sur le design de meubles modernes²⁹ de style communiste, dans laquelle s'impliquent de nombreux artistes du courant constructiviste.

Pour en revenir à la densification, il faut noter qu'au départ cette procédure est contraignante, mais en 1927 tous les habitants de la RSFSR obtiennent un « droit à l'auto-densification³⁰ ». Selon cette loi, les propriétaires ou les locataires d'appartements et de chambres ont le droit de faire emménager chez eux sur les surplus de place (la norme par personne est alors de 8 m²) toute personne, même sans lien parental³¹. Ils ont trois semaines pour prendre leur décision, avant que l'administration ne choisisse elle-même le candidat. Dans ce contexte, une caricature de Constantine Rotov (artiste et caricaturiste, 1902-1959) – *L'appartement communautaire* (*Kommunalnaïa kvartira*), publiée dans la revue satirique soviétique *Krokodil* (*Crocodile*) en 1928, représente parfaitement les problèmes rencontrés de la densification du logement. La caricature représente d'une manière très naturaliste, en couleurs neutres avec des contours noirs sur fond blanc, une femme assez corpulente, habillée en sous-vêtements et jupe, et un homme avec un chapeau et une veste discutant à l'intérieur d'une pièce dans un décor petit-bourgeois (avec tableau sur un mur, petite statuette, samovar, service à thé, sucrier). Les deux personnages se trouvent devant la fenêtre. Or, il y a un autre homme en chemise et pantalon, qui vit dans l'espace créé entre la fenêtre extérieure et la fenêtre intérieure (les appartements en Russie comportent souvent deux cadres de fenêtres,

²⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ L'idée de l'auto-densification est la base de la cohabitation volontaire et de la vie commune (ex. des Maisons-Communes), assez populaire auprès des jeunes communistes (ouvriers ou intellectuels) dans la première décennie après la Révolution.

³¹ Nataliâ B. LEBINA et Aleksandr N. ČISTIKOV, *Obyvatel i reformy*, *op.cit.*, p. 41-42.

pour des raisons d'isolation), avec tout un mobilier : table, lampe, livres, bec à gaz, petit lavabo, chaussettes qui sèchent sur une corde. Il est difficile de juger à quelle classe il appartient, mais les livres rangés par endroits et la veste indiquent bien qu'il fait probablement partie de la deuxième ou troisième catégorie. La légende de la caricature fait référence à la discussion entre les deux personnes dans la pièce :

- Madame, pourquoi n'ouvrez-vous pas la fenêtre, il fait tellement chaud ces jours-ci ?
- Mais comment voulez-vous que je l'ouvre ? J'ai un locataire là-dedans.

Ce que nous apprend cette caricature, c'est la précarité et l'inégalité, non pas entre les classes, mais entre le locataire et le propriétaire qui est également soumis aux contraintes le poussant à autodensifier tout espace libre de son appartement. Elle soulève plusieurs questions concernant la vie de la fin des années vingt et la conclusion de la NEP : la volonté de vivre selon les normes de la petite bourgeoisie (avec le décor ad hoc) ; l'insuffisance persistante de logements ; et, phénomène introduit par la cohabitation des locataires dans les années vingt – l'absence d'intimité. L'impression négative que laisse cette caricature permet de comprendre également la position de l'artiste. Avec un tel niveau d'injustice et d'inégalité, cette situation renvoie, dans l'imaginaire communiste, aux pays bourgeois, mais elle a lieu en Russie soviétique. L'image provoque un sentiment de révolte à cause de l'irrespect de la dignité humaine.

Diversification des habitants et précarité

Le projet de densification que suivent les autorités soviétiques est, non seulement de densifier, mais également de diversifier la population dans ces appartements. Elles fixent donc une norme pour la représentation des prolétaires dans l'espace d'habitation. Par exemple, en 1926, les prolétaires doivent occuper 10% de la surface des habitations³². Après la révolution, les ouvriers vivaient dans les banlieues de grandes villes, dans des maisons en bois, à plusieurs personnes par chambre. Les révolutionnaires leur ont promis d'améliorer leur condition, et initialement cette amélioration consistait en un déménagement vers des appartements récemment municipalisés. Or, les ouvriers n'étaient pas très contents de ces changements. Ces lieux d'habitation se trouvaient très loin de leur travail (avec un transport en commun très cher), le chauffage revenait également très cher, de plus les nouveaux voisins les

³² Alexandre SUMPF, *De Lénine à Gagarine, op.cit.*, p. 348.

regardaient d'un air hautain³³.

Désormais, les gens se trouvent dans la peur constante d'être expulsés ou déplacés dans des habitations plus médiocres ou inappropriées. Il y a également la peur d'abandonner le logement pour les déplacements liés au travail. Selon la législation adoptée, un logement ne peut pas être laissé vide pendant plus de trois mois, dans le cas contraire il serait considéré comme abandonné. Même en étant en déplacement officiel, une personne peut perdre son logement. Par exemple, en 1928, le peintre soviétique Sergueï Tchekhoutine (1878-1936), en mission officielle à Paris, écrit à son ami à Moscou les lignes suivantes :

Il se pourrait que je rentre, mais je n'ai plus d'endroit où vivre. Je suis horrifié par cette perspective³⁴.

Il demande à son ami de surveiller que personne n'emménage dans son appartement lors de son absence. En réponse, son ami lui promet de faire tout ce qu'il peut, mais rien n'est certain. Ainsi, le statut de peintre (et d'intellectuel) en mission officielle à l'étranger ne le protège pas de la probabilité de se retrouver sans domicile fixe après son retour. Encore un court exemple celui d'Olga Šor, collaboratrice scientifique de l'Académie d'État des Sciences des Arts, qui passe toute une année à Milan avec pour mission de préparer « le matériel bibliographique et l'établissement des relations en rapport avec l'organisation du pavillon soviétique dans le cadre de l'exposition des arts décoratifs à Monza-Milan », et dont la chambre vide pourrait être considérée comme abandonnée. Le Chef de la section administrative et organisationnelle de l'Académie adresse une lettre à l'Administration municipale des biens immobiliers (*Municipal'noe upravlenie nedvižemosti i imuščestva*, ou MUNI) en demandant de garder la chambre jusqu'à la fin de l'exposition³⁵. D'ailleurs il est juste de noter que toute la population était soumise à ce genre de démarches et d'instabilité³⁶.

³³ Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii*, *op.cit.*, p. 182-183.

³⁴ Lettre de S. ČEHONIN à V. VASILIEV, 24/09/28, RGALI f. 2579, op. 1 d. 1331.

³⁵ Lettre de B. ŠAPOŠNIKOV adressée à MUNI, datée du 1/03/1927, RGALI f. 941, op. 1, d. 110, l. 70. Il renouvelle la demande quand Ol'ga ŠOR est obligée de rester à Milan après la fin de l'exposition, il demande de « fixer » la chambre pour elle jusqu'au janvier 1928, lettre du 15/09/1927, RGALI f. 941, op. 1, d. 111, l. 23.

³⁶ De nombreux exemples d'ouvriers dépourvus de logement sont cités dans l'article de T. M. SMIRNOVA, « Klassovaâ bor'ba na « žiliščnom fronte »: osobennosti žiliščnoj politiki Sovetskoj vlasti v 1917 – načale 1920-h gg. », *op.cit.*

Illustrer l'intérieur d'un logement communiste

À cette époque, le médecin et directeur du département de la Santé et de l'Inspection sanitaire de Moscou, S. Gourevitch, découvre une nouvelle maladie – « la psychose du logement » – la peur de rester sans logement sous la menace d'être expulsé³⁷. Comme le recensement du logement se passe très lentement et n'est pas très bien organisé, il y a beaucoup de logements vides (parfois insalubres, parfois tout simplement oubliés), ce qui provoque une situation paradoxale – la population diminue, des logements sont vides, mais la plupart des maisons d'habitation sont surpeuplées. Cette situation contribue fortement à la détérioration de l'état des logements. Cela se manifeste également dans la représentation artistique.

Les recherches formelles et le Réalisme socialiste

Dans les années vingt, les intérieurs de logement ne sont pas très présents dans la peinture. Nous ne pouvons citer ici que quelques tableaux de Kouzma Petrov-Vodkin (1878-1939), qui effectue des recherches sur la perspective et fait ainsi des tableaux de son logement. Cela découle probablement correspond du statut de cet artiste qui déjà confirmé, enseigne et n'a plus besoin, à travers ses tableaux, de s'affirmer auprès du pouvoir soviétique. Comme exemple, nous pouvons citer *L'enfant dormant* (*Spïachtchïi rebenok*, 1924, huile sur toile, Musée des arts plastiques, Achgabat, Turkménistan), *Dans la chambre des enfants* (*V detskoï*, 1925, huile sur toile, 45,5x65, s.l.) ou *En buvant du thé* (*Za samovarom*, 1926, huile sur toile, 81.2x65, Musée russe d'État, Saint-Pétersbourg, Russie). Ces représentations sont répétitives et ne donnent aucune idée sur le mode d'organisation d'un habitat à l'époque. *L'enfant dormant* représente une femme (plan américain de la femme du peintre – Marie Petrova-Vodkina) à côté d'un lit d'enfant où l'enfant de l'artiste dort paisiblement. La chambre est assez grande et vide, avec une petite armoire dans le coin. La ligne d'horizon déplacée, donne l'impression d'un espace sphérique et élargi. Au fond, dans le flou, nous apercevons une femme à côté d'une table, qui regarde par la porte. Il est difficile de comprendre si la famille de l'artiste partage le logement avec d'autres personnes. Cependant, un artiste possédant une chambre pour des enfants dans un contexte de pénurie de logements jouit vraisemblablement d'une situation privilégiée³⁸.

³⁷ Katerina AZAROVA, *L'appartement communautaire*, op.cit., p. 147-148.

³⁸ Nombreux exemples de personnes haut-placées qui occupent de grands appartements dans une maison sur la rue Kamenoostrovski / Krasnyh Zor' dans l'article de Larissa

Les artistes moins bien considérés représentent rarement leur propre logement. Est-ce que cela est dû à cette psychose du logement ? Certains artistes dans leurs mémoires évoquent le problème du logement, le fait de se loger dans leur propre atelier voire dans des salles de classe (dans les périodes les plus troublées)³⁹. Effectivement cela ne correspond pas aux idées qu'ils souhaitent propager – c'est-à-dire la construction d'un homme nouveau. Or, comment est-il possible de le construire sans un lieu d'habitation approprié ?

Après les années trente, avec la stabilisation de la situation (les expulsions deviennent de plus en plus rares), apparaissent des œuvres représentant l'intérieur des appartements des travailleurs ou militaires ; on peut aussi voir des étudiants qui lisent des manuels ou des familles qui se reposent. L'intérieur de l'habitation devient le décor d'une nouvelle vie heureuse. Les personnages sont toujours au centre de l'image. Ils ne sont jamais dans la cuisine, mais dans le salon, le lieu de la convivialité et de la rencontre. Les femmes et les enfants sont, par ailleurs, majoritairement représentés dans ces tableaux.

Fiodor Antonov (1904-1991) dans son œuvre *Le nouveau mode de vie (le dimanche)* (*Novii byt, voskresnii den'*, 1932, huile sur toile, Musée russe d'État, Saint-Pétersbourg, Russie) expose d'un plan frontal une femme avec son enfant sur un tapis en train de faire des exercices physiques. La fenêtre est entrouverte, à l'extérieur, dans le flou, les gens se promènent. Les deux personnages sont souriants, des immeubles nouvellement construits apparaissent. Le titre indique bien que la mère se trouve avec son enfant dans un appartement tout neuf, le spectateur peut le comprendre à cause de l'absence de meubles et de rideaux. Or, leur mode de vie est bien changé, ils possèdent un espace privé, pour faire des exercices et pour se reposer le dimanche, et le spectateur introduit dans cet espace peut également ressentir cette tranquillité et le bonheur de la nouvelle vie. Le lien entre la construction d'un homme nouveau et la possession d'un espace individuel est incontestable. Dans les années vingt, cet artiste appartient à l'OST (*Obchtchestvo khudojnikov stankovistov*, « la Société des peintres de chevalet »)⁴⁰,

ZAKHAROVA, « Le 26-28 Kamennostrovski, les tribulations d'un immeuble en Révolution », *op.cit.* Les autres moyens d'accéder à un bon logement sont l'argent (pot de vin) et les liens personnels avec des gens au pouvoir, quelques exemples évoqués dans l'article de T. M. SMIRNOVA, « Klassovaâ bor'ba na « žiliščnom fronte »: osobennosti žiliščnoj politiki Sovetskoj vlasti v 1917 – načale 1920-h gg. », *op.cit.*, p. 218.

³⁹ Voir Robert FAL'K, *Besedy ob iskusstve, Pis'ma, Vospominaniâ o hudožnike*, Moscou, Sovetskij hudožnik, 1983.

⁴⁰ Voir Cécile PICHON-BONIN, *Peinture et politique en URSS: l'itinéraire des membres*

dont les membres s'opposent à une approche documentaliste dans la peinture, et revendiquent un renouvellement de la forme réaliste⁴¹. La Société a été créée en 1925 et réclame en particulier dans son règlement la participation de l'art à la construction du socialisme. Néanmoins, en 1932, Antonov rejoint l'OMKh, c'est également l'année où cette œuvre est peinte et acquise par le Musée. En comparaison avec d'autres œuvres produites par cet artiste pendant cette période, elle se distingue fortement par sa composition et son mode d'expression (du néo-expressionnisme vers une représentation plus réelle).

De même, Alexandre Vasiliev (1911-1995), artiste qui a commencé son activité professionnelle après l'adoption de la méthode du réalisme socialiste dans son tableau *La famille d'un commandant* (*Semïa komandira*, 1938, huile sur toile, s.l.) représente d'une manière très naturaliste une famille assise sur un canapé dans le salon. Tous les signes de la réussite et du bien-être apparaissent dans cette représentation : une pièce claire et ensoleillée, un canapé couvert d'un dessus-de-lit blanc immaculé, avec un coussin décoratif, les enfants sont sages et habillés proprement, le garçon montre à son père et sa sœur un modèle réduit d'avion de guerre. À leurs pieds est allongé un berger allemand, et au-dessus du canapé figure un grand miroir flanqué d'un buste de Lénine. C'est une représentation d'un idéal de famille d'un militaire, et d'un idéal de famille soviétique. La vie de la famille d'un commandant est toujours représentée comme exemplaire, comme dans les tableaux de Kouzma Petrov-Vodkine, *La famille d'un commandant* – deux variations sur le même sujet, la première œuvre datant de 1936 (huile sur toile, 75,5x61, Musée d'art plastique, Tula, Russie) et la deuxième de 1938 (huile sur toile, 98x116, Galerie d'art de K. S. Petrov-Vodkine, Khvalinsk, Russie). Il y a une sorte de simplicité et de modération dans les couleurs et le décor, les couleurs sont assez vives, mais restent toujours dans la représentation réelle. La composition est trop figée et la pose de la femme heureuse de sa famille (gardienne du foyer avec le chien à côté d'elle) n'est pas vraiment naturelle. Ce type de représentation de la famille est assez répandu dans les années trente, pour illustrer le slogan lancé par Staline « La vie est devenue meilleure, la vie est devenue plus joyeuse⁴² », surtout pour les militaires,

de la Société des artistes de chevalet (1917-1941), Dijon, Les Presses du réel, 2013.

⁴¹ Michel AUCOUTURIER, *Le réalisme socialiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 41.

⁴² La phrase est prononcée par I. Staline lors de son intervention à la Première assemblée des travailleurs et travailleuses – stakhanovistes, le 17 novembre 1935.

qui dès les années vingt font partie de la catégorie la plus privilégiée⁴³. La représentation de cette famille se transforme en image exemplaire de ce que doit être la famille soviétique, avec deux enfants, l'homme défenseur de la patrie et la femme au foyer.

Critiquer la réalité socialiste

On rencontre ici ou là également des représentations critiques de la réalité soviétique. Ainsi nous pouvons citer celles produites par un peintre déjà évoqué précédemment – Kouzma Petrov-Vodkine, qui figure parmi les peintres les plus connus de l'Union Soviétique. À partir de 1928 il fait partie de l'AKhRR (*Assotsiatsia khudojnikov revolutsionnoï Rossii*, « l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire »), créée en 1922, qui réunit des adeptes de l'esthétique et de la technique réaliste, cadrés sur la représentation documentaliste de la guerre civile, en rapport constant avec le pouvoir, et en opposition à l'art révolutionnaire (d'avant-garde). Cette association est devenue rapidement l'une des plus importantes pour le nombre des participants et les ressources financières, et beaucoup de peintres l'ont intégrée vers la fin de son existence à cause de son prestige. Les deux œuvres de K. Petrov-Vodkine – *L'inquiétude. 1919. (Trevoga. 1919., 1934, huile sur toile, 138x169, Musée russe d'État, Saint-Petersbourg, Russie)* et *La crémaillère. Le Petrograd des ouvriers (Novoselie. Rabotchiï Petrograd, 1937, huile sur toile, 298x204, Galerie d'État Tretiakov, Moscou, Russie)*, représentent des membres de la classe ouvrière à l'intérieur de logements saint-petersbourgeois très modestes. L'atmosphère de ces deux tableaux est profondément triste. Le premier évoque l'année 1919, une année tourmentée et très incertaine. Une famille (père, mère, une petite fille et un bébé) se trouve dans une chambre. La représentation de la famille est très distincte de celle de Vasiliev. Malgré la tapisserie déchirée, les murs et le parquet vétustes, les draps qui remplacent les rideaux, c'est un assez confortable chez soi (un pot de fleurs sur la fenêtre, de petites reproductions et l'horloge sur le mur) d'une famille assez pauvre probablement ouvrière et visiblement communiste (dans le coin gauche nous voyons une revue dont le titre commence par *Krasnaâ* - « Rouge »). L'homme tourne le dos au spectateur et regarde par la fenêtre, la femme d'un air ému aussi regarde vers la fenêtre. La discordance entre la tranquillité d'un enfant dormant dans le coin et l'angoisse de ses parents structure chez le spectateur un sentiment d'inquiétude et d'incertitude. L'artiste indique

⁴³ Voir Elena A. OSOKINA, *Snabženie obščestva i armii v usloviâh kartočnoj sistemy : 1928-1935 gg*, Moscou, GA VS, 1993.

bien que la scène se passe en 1919 en faisant référence à l'instabilité de la période de la guerre civile. Il souligne la situation précaire de cette famille, le père est entièrement habillé, prêt à partir, la mère porte des chaussures et habille la petite fille, dont le regard perdu lui donne un air triste et absent. K. Petrov-Vodkine a vécu avec sa famille à Saint-Pétersbourg / Petrograd après la révolution et connaît parfaitement cette situation d'alerte et d'incertitude constantes. Le spectateur peut ressentir une sorte de fatigue et d'angoisse dans l'ensemble de cette représentation. Or, nous avons indiqué que, dans les années vingt, ce même artiste crée des tableaux représentant la stabilité et la tranquillité à l'intérieur de la maison. Qu'est-ce qui a changé ? Nous pouvons conclure que ce tableau ne fait pas seulement référence à l'époque passée, mais également à l'époque du début des années trente. Au mois d'août 1932, l'adoption de la loi « Sur la protection de la propriété des entreprises d'État, kolkhozes et coopératives, et le renforcement de la propriété sociale (socialiste) » durcit les sanctions et les peines pour le moindre vol de propriété socialiste. L'objectif de cette loi et de lutter contre les propriétaires privés et le marché libre (les spéculateurs). Néanmoins, le plus grand nombre de gens condamnés pour le mois de novembre 1932 sont des ouvriers⁴⁴.

La crémaillère représente une petite soirée dans un grand salon avec des fenêtres très hautes. Au dehors, on devine la silhouette de la Forteresse Pierre-et-Paul de Leningrad dans la nuit. Il s'agit donc d'un salon qui fait partie d'un bâtiment qui précédemment appartenait à la grande bourgeoisie ou à l'aristocratie. Le décor est également très riche, il garde la trace de ses propriétaires précédents : une lampe en forme de statuette, des tableaux richement encadrés, un grand miroir, une chaise, un fauteuil et un perroquet dans le coin. Ce sont des biens expropriés, or ici on ne distingue aucune volonté d'appartenance à la « petite bourgeoisie » connue à l'époque de la NEP. D'ailleurs 1937 est une année où l'État tente de retirer tous ces objets précieux « des mains de la population, en organisant le système des « *torgsin* » (*torgovlia s'inostrantsami*, c'est-à-dire le commerce avec les étrangers)⁴⁵ ». Ce décor se trouve en contradiction avec le public réuni dans le salon. Ce

⁴⁴ Rapport du Président de la Guépéou V. R. Menžinskij sur un certain nombre de poursuites des vols de la propriété socialiste le 1 Novembre, 1932. Accessible sur : <http://stalinism.ru/borba-s-raskhititelyami-i-spekulyantami-1932-1934/dokladnaya-zapiska-predsedatelya-ogpu-v-r-menzhinskogo-i-v-stalinu-o-kolichestve-privlechennykh-k-ugolovnoj-otvetstvennosti-za-khishcheniya-sotsialisticheskoi-sobstvennosti-po-sostoyaniyu-na-1-noyabrya-1932-g.html> (consulté le 24 août 2015).

⁴⁵ Larissa ZAKHAROVA, « Le 26-28 Kamennooostrovski, les tribulations d'un immeuble en Révolution », *op.cit.*, p. 497.

sont des gens très simplement habillés – des ouvriers et des militaires (il y a même un vieux paysan, qu’il est possible de reconnaître par son vêtement – une chemise paysanne et des bottes en feutre). Sur la table, il y a très peu de nourriture, la vaisselle est très simple, il n’y a pas assez de chaises pour tous les invités, une vitre de la fenêtre est cassée. Cette discordance entre la richesse du décor et la modestie de la soirée prouve bien l’idée que, même si les conditions de vie s’améliorent (le logement est attribué), les membres de la classe ouvrière ont un mode de vie très modeste et restent toujours très pauvres, et qu’il existe une rupture entre le monde d’avant et d’après la Révolution qui ne peut pas être dépassée. Ce tableau peut également servir d’illustration pour le terme employé par E. Osokina pour décrire les années trente – la « hiérarchie dans la pauvreté⁴⁶ ». En général, les personnages représentés sur le tableau semblent heureux ensemble et l’ambiance est gaie, ces gens-là vivent mieux que d’autres personnes en Union soviétique, ils en sont conscients et sont satisfaits de leur condition, malgré le fait qu’à cette période ils habitent un logement « à forte densité⁴⁷ ».

La transformation des grandes villes et de leurs périphéries

Comme cela a été évoqué précédemment, les intérieurs des maisons ne sont que très rarement illustrés par les artistes dans les années vingt, néanmoins le paysage urbain est un sujet assez répandu à cette période.

Les périphéries, stagnations et métamorphoses

Dans les années vingt, les maisons en périphérie des grandes villes sont toujours en bois et ne possèdent que 2-3 étages. Ces petites maisons anciennes font souvent l’objet de représentations artistiques. Les artistes attirent l’attention du spectateur sur ces constructions vétustes, qui se trouvent souvent dans la périphérie de la ville. Ils les placent dans un paysage très neutre d’hiver ou d’automne grisâtre. L’exemple le plus remarquable est *Périphérie de Leningrad. Les musiciens (Okrainy Leningrada. Muzikanty, 1928, huile sur toile, 78x58, Musée russe d’État, Saint-Pétersbourg, Russie)* de Nikolai Dormidontov (1898-1962). Dormidontov est un artiste de Leningrad, ancien élève de Kouzma Petrov-Vodkine et il est le créateur d’une filiale de l’association

⁴⁶ Elena A. OSOKINA, *Za fasadom « Stalinskogo izobiliâ »*, op.cit., p. 132 - 133.

⁴⁷ Le mot est employé par Lion Feuchtwanger, *Moskva, 1937*, M. 1937, p. 13, cité in Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizn’ sovetskogo goroda*, op.cit., p. 202.

des peintres de la Russie révolutionnaire (*AKhRR*). Simultanément, il est l'un des rares représentants du réalisme critique, un courant de la peinture soviétique du milieu des années vingt qui mène une critique des conditions de vie de la classe ouvrière pendant cette période, qui ne s'améliorent pas malgré les promesses de la Révolution⁴⁸. Ce tableau est un plan frontal d'une petite cour en hiver avec de nombreuses petites maisons en bois (deux à trois étages). Il donne l'impression d'un village éloigné plus que de la périphérie d'une grande ville en plein essor industriel. Dans la cour, il y a quelques petites silhouettes – des enfants, un qui fait du patinage, les autres debout écoutent deux musiciens errants (un accordéoniste et un violoniste). L'extérieur des maisons a l'air abandonné, mais elles présentent de nombreux signes de vie, comme, par exemple, une pièce de vêtement suspendue à l'extérieur à côté de la fenêtre ou la fumée qui sort des cheminées. La pauvreté des prolétaires se fait sentir dans chaque détail (les vitres des fenêtres obturées ou brisées, la palissade en bois cassée). En même temps, les contours rigoureux et les couleurs des maisons trop foncées sur le fond blanc imposent un sentiment de manque de naturel. La réalité urbaine est représentée comme une vision chimérique qui devrait disparaître comme la fumée qui s'élève des cheminées des maisons, mais qui en même temps reste très ordinaire et présente d'une manière expressive. La représentation très critique des conditions de vie se sent dans chaque détail, le spectateur est mal à l'aise, à cause du mélange de styles : les constructions carrées presque constructivistes et les arbres noirs déformés (coupés pour le bois), mutilés, qui font référence au néo-expressionnisme. L'ensemble est très menaçant et questionne la réalité soviétique : 10 ans après la révolution, rien n'a bougé.

C'est l'époque où les autorités soviétiques entreprennent la construction de grands immeubles d'habitation dans les périphéries et à côté de grandes usines à Leningrad, ainsi que la reconstruction totale de Moscou. La pénurie n'est pas réglée, mais la situation s'améliore. En effet, la construction commence à partir de 1926. Les anciennes maisons sont détruites et remplacées par des immeubles⁴⁹. Ce sont le

⁴⁸ Le réalisme critique est un courant artistique de très courte durée (1926-1928), surtout au sein de la société des peintres de chevalet (OST), qui se base sur une approche critique et intellectuelle appliquée par les artistes dans leurs oeuvres. Vitali MANINE, *Iskusstvo i vlast' : bor'ba techenij v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve*, *op.cit.*, p. 129.

⁴⁹ Ūlian SAOUŠKIN, *Moskva*, Moscou, Gosoudarstvennoe izdatel'stvo geograficheskoy literaturi, 1955, Accessible sur : <http://www.biografia.ru/about/moskva.html> (consulté le 1er septembre 2014).

plus souvent des constructions en brique ou en blocs de béton de 5-6 étages⁵⁰, robustes, pratiques et plus spacieuses, qui se ressemblent l'une à l'autre. Or, ce passage est perçu par les artistes d'une manière très ambiguë. D'un côté c'est le symbole du progrès et des avancées sociales, mais de l'autre ce sont des immeubles ordinaires à plusieurs étages, qui ressemblent à des fourmilières. Sergueï Loutchichkine (1902-1989), représentant de la société des peintres de chevalet (*OST*) et du réalisme critique, dans son *Le ballon s'est envolé* (*Sharik ouletel*, 1926, 62x102, huile sur toile, Galerie d'État Tretiakov, Moscou, Russie), illustre justement ces nouvelles constructions. Au premier plan, nous voyons deux coins d'immeubles de six étages, au milieu, une cour intérieure encadrée par ces maisons et une palissade en bois au fond, qui sert également de ligne d'horizon. Le seul décor de la cour est constitué de six pousses d'arbres sans feuilles, ressemblant plutôt à des bâtons plantés dans le sol. Le spectateur, à travers le plan frontal, est confronté à une nouvelle réalité, une construction toute neuve avec un jardin en voie d'aménagement. L'ensemble donne l'impression d'un grand vide, renforcé par la présence d'une petite fille, seule au milieu de cette cour. La vie se passe à l'intérieur des deux immeubles, elle est perceptible par les fenêtres : une femme brosse ses cheveux, une autre berce un enfant, quelqu'un lave la fenêtre. Voir les intérieurs des appartements invisibles, devient une intrigue. Ces petites fenêtres introduisent le spectateur dans l'intimité de la vie privée, alors que nous avons déjà compris que jamais les gens ne vivent seuls dans leur appartement (sauf les nouveaux riches ou les gens haut placés). Ce tableau est présenté lors de la deuxième exposition de la société, comme exemple des réussites et de l'amélioration de la vie de la population. Néanmoins, très peu de gens remarquent un pendu au cinquième étage de la maison à droite, détail qui change violemment la signification. Ce tableau est une critique de l'abandon des idées révolutionnaires incarnées par un ballon rouge qui s'envole entre les deux maisons. On ne lutte plus ensemble pour les idées révolutionnaires et tout le monde est destiné à vivre dans sa chambre-cage personnelle exposée aux regards de tous.

De même Aristarkh Lentoulov (1882-1943), peintre issu de la génération précédant la Révolution, et qui avant 1917 représentait souvent les personnages de la petite bourgeoisie russe, avait réalisé en 1913 un tableau intitulé *Moscou* (*Moskva*, 1913, huile sur toile, 179x189, Galerie d'État Tretiakov, Moscou, Russie) – représentation cubiste d'un paysage urbain avec de nombreux immeubles et des coupoles d'églises – la Cathédrale Saint-Basile-le-Bienheureux / la Cathédrale

⁵⁰ *Ibid.*

du Christ-Saveur. Les couleurs sont bouillonnantes et contrastées (rose, jaune, bleu, vert, rouge et noir). Cet artiste est considéré comme un des fondateurs de l'avant-garde, mais à partir de 1926 il intègre l'association des artistes de la Russie révolutionnaire (*AKhRR*), son style change d'une manière assez remarquable. Il passe des couleurs vives, des coupes dorées, des tonalités claires et des formes cubistes et parfois assez floues vers des couleurs sombres, des formes lourdes et bien distinguées. Ce que nous pouvons observer dans le tableau *La nuit sur la rue Bronnaiïa* (*Notch na Bronnoiï*, 1927, huile sur toile, 73,5x95,5, collection privée). Le tableau représente une cour intérieure, d'un point de vue en plongée (probablement un point de vue d'une autre fenêtre). Le spectateur voit de nombreuses maisons à plusieurs étages avec toutes les fenêtres éclairées. Dans la maison en face, il est possible d'apercevoir quelques silhouettes à l'intérieur des chambres. Il est difficile de distinguer, mais il semble qu'une des personnes à ces fenêtres soit nue, ce qui de nouveau questionne la surexposition de la vie intime. Les couleurs sont sombres (gris, bleu, marron, noir), les formes très précises, mais les contours sont flous. C'est une sorte de mélange entre néo-expressionnisme et néo-impressionnisme qui permet de sentir le style personnel du peintre à travers les touches très expressives donnant le volume au tableau. Le sentiment général est assez alarmant et négatif : une triste existence dans la ville sombre sous une nuit sans lune où les étoiles sont remplacées par les fenêtres éclairées et où la lumière d'un réverbère supplante la lune et le soleil.

Illustrer Moscou dans ses évolutions.

Le centre de Moscou se transforme également. Dès les années vingt, de nombreuses églises sont détruites pour dégager des espaces de construction plus près du centre, les rues sont en métamorphose constante et s'élargissent, les bâtiments anciens sont détruits⁵¹. Les transformations les plus importantes commencent dans les années trente à partir d'un *Plan général de reconstruction de Moscou*. Les premiers idées et plans de grande reconstruction de Moscou sont annoncés au début des années vingt en concordance avec la réflexion sur la construction du Palais des Soviets (un projet jamais réalisé). Ces plans sont repris, modernisés et poursuivis par Staline à partir de 1931. Le Plan général est développé en 1935 par deux grands architectes – Vladimir Semenov (1874-1960) et Sergeï Tchernishev (1881-1963) – il prévoit d'agrandir

⁵¹ Galina POSPELOVA, Leonid LIMONTOV, *Moskovskii dom s vremen bylikh do nashikh dneï*, op.cit., p. 98-100.

les rues principales, de faire de grandes autoroutes à travers la ville et de construire de nombreux bâtiments aux fonctionnalités très variées – administrative, sociale, d’habitation. Presque tous les architectes soviétiques participent à cette reconstruction : Alekseï Chtchussev (1873-1949), Vladimir Chtchouko (1878-1939), Boris Iofan (1891-1976), Ivan Zholtovsky (1867-1959), Vladimir Gelfreikh (1885-1967) etc.). Or, la réalisation de ce plan n’est plus ou moins complète qu’après la Deuxième Guerre mondiale⁵². Par exemple, les gratte-ciels staliniens font partie de ce plan, tout comme l’élargissement des rues principales de Moscou.

La transformation de Moscou est abordée par des artistes dans tous ces aspects. Par exemple, Alexandre Labas (1900-1983) a créé un cycle de tableaux à l’huile sur toile au début des années trente intitulés *Moscou*. Ce sont de vastes espaces, de grandes avenues, sillonnées par des voitures. Les contours des immeubles et des voitures sont souvent flous pour souligner le changement et le mouvement constants dans lesquels se trouve la ville. De même, l’horizon se perd derrière toutes ces constructions⁵³. Le mode d’expression de cet auteur ne peut pas être considéré comme véritablement réaliste, plutôt néo-impressionniste avec une passion pour les avions, les dirigeables, et les vues plongeantes. Le plus important pour cet artiste est de souligner le progrès en mouvement (les voitures, les trains, les avions, les nouveaux trams ou trolleybus, le métro avec ses escalators), les personnages ne sont que des silhouettes et des ombres qui flottent et se faufilent entre ce bouillonnement et les maisons hautes et larges.

Un autre peintre – Youri Pimenov (1903-1977) représente le progrès de Moscou à sa manière. Par exemple, dans son tableau *Paysage urbain (Gorodskoï peïzaj, 1930, huile sur toile, 35x65, collection privée)* – dans un style néo-impressionniste, l’artiste représente une esquisse panoramique de la ville en construction. Sur un fond blanc, figurent à perte de vue de nombreuses constructions en dur très colorées. À gauche du centre se trouve une église entourée de verdure.

⁵² À propos du Plan général de la reconstruction de Moscou voir Vladimir BELOUSOV, Olga SMIRNOVA, V. N. Semenov, 1980. Accessible sur : http://www.alyoshin.ru/Files/publika/belousov/belousov_semenov_00.html (consulté le 2 septembre 2014).

⁵³ Les exemples des tableaux de cet artiste qui représentent Moscou sont les suivants : *Moscou, (Moskva, 1932, huile sur toile, 58x65, collection privée, s.l.)* ; *Paysage dans les environs de la rue Miasnitskaïa, (Païzaj v raïone Miasnitskoï, 1935, huile sur toile, 78x58, collection privée, s.l.)* ; *Moscou, (Moskva, 1937, huile sur toile, 65x58, Galerie artistique de Smolensk, Russie)*. Les tableaux sont accessibles sur le site consacré à la préservation de l’héritage d’Alexandr LABAS : <http://www.labasfond.ru/> (consulté le 4 septembre 2014).

Cette partie du tableau contraste avec de grands immeubles collés l'un à l'autre tandis qu'au milieu, au fond, nous voyons un haut bâtiment en construction. Le nivellement de ce bâtiment renvoie au projet du Palais des Soviets, qui est une référence incontournable employée par les artistes pour témoigner de la construction réussie de l'État soviétique. Ce tableau réunit en soi plusieurs aspects symboliques : la construction de l'État assimilée à la construction de la ville et le tableau lui-même que l'artiste a volontairement laissé sous forme d'esquisse. Le tableau reste inachevé, tout comme la construction de la ville et de l'État.

Un autre tableau de ce même artiste est bien plus connu – *La nouvelle Moscou (Novaïa Moskva, 1937, huile sur toile, 140x170, Galerie d'État Tretiakov, Moscou, Russie)*, qui fait également partie de la série des œuvres consacrées à Moscou. Le tableau représente, de nouveau dans un style néo-impressionniste considérée à l'époque déjà comme approche formaliste, une femme au volant d'une voiture sur un grand boulevard de Moscou. Le point de vue est frontal, le spectateur, placé sur le siège passager, est ainsi invité à participer à un voyage sur une grande rue de Moscou. Tout au long de cette route se succèdent les façades des immeubles nouvellement construits, avec leurs colonnades et leurs formes éclectiques, qui renvoient au classicisme. Les trottoirs sont bondés de gens, la rue traversée par une multitude de trolleybus et de voitures. La gamme de couleur utilisée, très claire, donne une impression de journée ensoleillée. Ce tableau illustre, par ailleurs, la vie bouillonnante de la « Moscou matinale », la femme au volant est à l'époque un phénomène assez rare⁵⁴. Ce tableau a été souvent présenté dans les expositions d'art soviétique en URSS et à l'étranger, comme un symbole et une preuve du changement de la vie en Union soviétique.

Plusieurs artistes représentent en série la reconstruction et l'innovation du centre de Moscou (les grandes rues ensoleillées avec des maisons nouvellement construites, remplies des voitures, des passants et des transports en commun). Néanmoins, il existe des exemples de résistance à l'intérieur de cette représentation, comme le tableau de Vasilii Potchatalov (1902-1973), *La vieille Moscou (Staraâ Moskva, 1933, huile sur toile 20.8X35.8, s.l.)*. Dans les années vingt, cet artiste est un représentant de l'OMKh déjà évoqué. D'une manière post-cézannienne, le peintre représente en plan frontal une petite rue de sable et de boue avec des maisons vétustes d'un ou deux étages

⁵⁴ Notice sur le tableau tiré du livre *Mirovoe iskusstvo. Russkaâ živopis'*, Saint-Peterburg, SZKEO « Krital », 2007, p. 120. Accessible sur : <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/697758a5-aedd-4f2a-bcc3-98bb6d2ab23a/Pimenov.NovajaMoskva-opis.htm> (consulté le 4 septembre 2014).

aux couleurs passées. La vie est en train de disparaître, mais garde son charme. Il a également fait une critique de la périphérie et de la construction des immeubles/ fourmilières d'une façon plutôt caricaturale ou humoristique dans son œuvre *La petite maison rose* (*Rozovii domik*, 1936, huile sur toile, 63x56, collection privée). Le peintre représente d'un point de vue frontal un immeuble d'habitation rose – une grande construction en blocs de cinq étages, avec la cour intérieure de nouveau clôturée par une palissade en bois. C'est l'hiver, le temps est clair, mais le soleil se trouve du côté du spectateur. L'approche humoristique est dans l'intitulé du tableau. Le terme « petite maison » ne convient pas au bloc rose représenté sur le tableau. Il n'y a ni balcon, ni aucun autre ornement. Derrière on perçoit d'autres immeubles de même couleur et de même taille. Il ne possède aucun signe spécifique qui pourrait le distinguer des autres. Evgenii Nikolaev (1934-1967), historien d'art et de l'architecture russe, a écrit :

Depuis que, sous nos yeux, les périphéries éloignées de Moscou ont été transformées en des banlieues indistinguables les unes des autres, où pour trouver l'entrée de son propre immeuble il faut compter ses pas à partir de l'angle principal du bâtiment, et l'on ne peut reconnaître cet angle qu'à partir de l'arrêt de bus, on réfléchit plus souvent à propos de la manière dont, dans le passé, a été créée la beauté de la ville, le paysage urbain. La ville nous influence quotidiennement, même si nous ne le remarquons pas, et les nouvelles banlieues provoquent une indifférence persistante – cela est peut-être le plus dangereux⁵⁵.

Depuis la fenêtre de notre maison

La construction des immeubles d'habitation est un grand progrès, mais l'aspect esthétique est abandonné et les artistes perdent leur intérêt pour la représentation de ces bâtiments. Dans les années trente, le paysage urbain n'illustre que les centres des villes et les artistes commencent de plus en plus à représenter les intérieurs des maisons avec des familles heureuses, qui ont obtenu un logement dans ces immeubles *indistinguables*, que les artistes ne souhaitent plus représenter. Ce qu'on peut constater à travers tous ces exemples, c'est également quelques témoignages sur ce qu'on appelle aujourd'hui la vidéo-écologie, un concept d'écologie urbaine développé par un biologiste russe, Vassily Filine (1940-) dans les années 1980. Selon cette étude, suite à la construction débordante des immeubles en bloc, la visibilité depuis les fenêtres diminue constamment, ce qui influence la perception du monde des habitants de ces maisons – le cerveau ne

⁵⁵ Evgenij NIKOLAEV, *Klasičeskaâ Moskva*, *op.cit.*, 1975, p. 13.

reçoit dans le visuel que des informations très monotones et ordinaires, l'homme possède par la suite une perception du monde très généraliste. Sans exercer sa vue sur les détails, sa vision devient de plus en plus restreinte. C'est également un nivellement de la société par son statut et sa catégorie, la personne bien placée dans la société soviétique peut avoir une vue depuis sa fenêtre bien meilleure que celle d'une personne moins bien placée. Il existe même un poème sur ce sujet :

... -Depuis notre fenêtre, nous pouvons voir la Place Rouge.
- Et depuis votre petite fenêtre, on ne voit qu'un petit bout de la rue⁵⁶.

Et à partir des années trente si depuis une fenêtre on ne voit pas la Place rouge, ce n'est pas la peine de représenter ce qu'on voit depuis cette fenêtre. Ainsi, l'artiste A. Labas représente une *Vue depuis la fenêtre* (*Vid iz okna*, s.d., huile sur toile, 77x97, collection privée). La vue frontale et panoramique est très spectaculaire sur l'ensemble du Kremlin, entouré de quelques immeubles administratifs et d'habitation. Le petit square avec quelques arbres devant ces maisons est le seul espace vert dans ce royaume de pierre et de béton. L'avenue est remplie de voitures et de bus, les trottoirs sont bondés, ce qui fait référence au tableau d'Y. Pimenov *La nouvelle Moscou*. La possibilité d'accéder à une fenêtre qui donne sur un panorama pareil révèle le prestige du peintre lui-même. Même s'il ne s'agit probablement pas de sa fenêtre, mais de celle d'un ami, cela reste toujours prodigieux.

S'il est impossible d'avoir accès à des points de vue sur le Kremlin ou la place Rouge, les peintres définissent une échappatoire esthétique, par exemple, Piotr Kontchalovskii (1876-1956) – *La fenêtre d'un poète* (*Okno poeta*, 1935, huile sur toile, 124x135, s.l.). Comme A. Lentoulov, il fait partie de la génération précédant la Révolution d'Octobre, il est un représentant du courant néo-impressionniste et post-cézanniste dans l'art russe et, à partir de 1928, appartient à l'AKhRR. Il possède une autorité incontournable sur la scène artistique russe et fait partie des peintres exposés à plusieurs reprises en Occident. L'artiste représente la fenêtre d'une datcha, probablement la sienne, en hiver. Devant cette fenêtre, on voit une petite table avec un livre et une bougie, et derrière est représenté un paysage campagnard : de petites maisons en bois vétustes, des arbres et une forêt au fond, le tout couvert de neige. La possibilité même de représenter un espace campagnard témoigne du prestige de l'artiste, qui peut se permettre d'avoir une maison dans la campagne, où il peut se reposer de la ville trop animée,

⁵⁶ Extrait d'un poème de Sergeï Mikhalkov (1913-2009), « Et chez vous ? », voir Sergeï MIKHALKOV, *Stihi i skazki*, Moscou, Detskaâ literatura, 1957.

être plus proche de la nature. La question des datchas occupe une place spécifique dans la politique du logement dans les années vingt et trente, c'est un supplément qui permet de se distinguer dans cette « hiérarchie de la pauvreté » et occuper une place supérieure par rapport aux autres qui ne possèdent même pas un logement principal⁵⁷. Qu'est-ce que communique ce tableau en particulier, créé d'une manière très réaliste avec quelques touches néo-impressionnistes ? Tout d'abord le spectateur est placé à l'intérieur de la maison devant la fenêtre. Ce n'est plus la représentation de la périphérie de Leningrad par N. Dormidontov, où le peintre illustre la scène en tant qu'observateur depuis la rue, donc d'une manière très impliquée et engagée. Dans le tableau de P. Kontchalovskii, l'artiste est protégé du froid et se contente d'une pose de contemplateur, sa perception du monde est cadrée par la fenêtre à carreaux. Il n'est plus dans le monde extérieur, mais dans son monde de rêve et de réflexion où la marche du temps n'est pas perceptible. C'est une illustration parfaite de l'exil intérieur que beaucoup d'artistes ont adopté en réaction aux exigences du Réalisme socialiste.

Conclusion

La peinture soviétique est souvent associée et liée à l'idée de propagande, c'est-à-dire une production visuelle censée représenter les progrès et les réussites politiques, sociales et économiques de l'État soviétique. Tous les peintres analysés ont créé des œuvres dans ce domaine. Néanmoins le paysage urbain et les sujets de genre intégrés dans l'intérieur du logement possèdent une particularité dans la variété des thématiques. Ils deviennent une sorte d'échappatoire pour les peintres – c'est un sujet assez neutre, où une église ne sera pas vraiment perçue comme une église, mais comme un objet architectural voué à la destruction. Le paysage urbain raconte l'histoire de la ville, mais également celle de la société malgré l'engagement ou pas des artistes pour l'Etat soviétique. Ces artistes l'envisagent parfois d'une manière critique, surtout pour la période des années vingt et trente. Nous n'avons évoqué qu'une partie minime des œuvres illustrant ce sujet produites dans cette période.

La politique soviétique dans le domaine de la construction et de la reconstruction de l'habitat influence très fortement la perception artistique du paysage urbain. Dans les années vingt, il existe une

⁵⁷ T. M. SMIRNOVA, « Klassovaâ bor'ba na « žiliščnom fronte »: osobennosti žiliščnoj politiki Sovetskoj vlasti v 1917 – načale 1920-h gg. », *op.cit.*, p. 214.

incertitude et une opposition à la construction massive et parfois désordonnée, qui se manifeste par la surreprésentation dans la peinture des constructions en bois, des maisons vétustes et petites, et par un certain retour à la tradition, à une architecture en voie de disparition. La disparition de cette vie et l'incertitude envers le futur sont soulignées par les couleurs sombres, et l'emplacement du sujet dans un paysage ténébreux tel que la nuit, les arbres secs, l'hiver. Les maisons en brique et en blocs de béton construites à la hâte ne sont presque jamais perçues d'un bon œil par les artistes. Souvent ils utilisent les immeubles d'habitation comme une forme de critique de la société qui change et s'éloigne désespérément des idéaux révolutionnaires. Ce n'est pas seulement une critique de la réalité, mais souvent ces représentations sont également liées à des recherches sur la forme ou le style personnel.

L'adoption du réalisme socialiste dans les années trente change la donne. Il n'y a plus de possibilité de critiquer d'une manière frontale la réalité soviétique, comme c'était le cas du réalisme critique qui menait des recherches sur la forme par le biais de cette thématique. Cela pourrait être également lié avec le fait qu'en 1927 quelques représentants de l'intelligentsia ont reçu des privilèges dans le domaine du logement⁵⁸. À partir du milieu des années trente, plusieurs artistes (peintres et sculpteurs) proches du pouvoir, reconnus ou récompensés, obtiennent un logement spacieux⁵⁹. Néanmoins, à travers leurs représentations des paysages urbains, les artistes illustrent une ville qui n'est pas réelle, mais imaginée, ces paysages deviennent des exils intérieurs où l'artiste peut reprendre son souffle et se reposer de l'illustration de la vie parfaite des kolkhozes et des usines. Un exil où il est possible de rêver d'une ville meilleure et d'une vie meilleure, de rêver du bonheur, puisque « le plus grand bonheur de l'artiste est de voir le rêve devenir réalité⁶⁰ ».

⁵⁸ Législation en matière de logement, Vyp Z.M. Ūridičeskoe izd, NKŪ RSFSR, 1927, p. 12-13 ; Bulletin de la législation économique-financière, 1927, n° 49, p. 2031-2033, cité in Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii*, op.cit., p. 188.

⁵⁹ L'exemple du sculpteur M. Manizer, qui en 1935, obtient un logement dans lequel avant lui vivaient 24 personnes, qui ont dû déménager exprès pour lui donner ce logement, évoqué par Nataliâ B. LEBINA, *Povsednevnaâ žizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii*, op.cit., p. 200.

⁶⁰ A. V. Loï, *Hudožnik i gorod. Povest'*, Novosibirsk, s.d., 1988, p. 172.

Encyclo

Revue de l'École doctorale ED 382

DOSSIER THÉMATIQUE : « HABITER, LIEUX DE VIE ET FAÇONS DE VIVRE »

Ninon DUBOURG, Delphine PIÉTU et Marija PODZOROVA

Habiter, lieux de vie et façons de vivre

DE L'INDIGENCE À L'EXCLUSION

Natalie CAMACHO MARIÑO

Rue, drogue et violence : la survie des jeunes habitants de la rue à Bogotà

Zacharia BANDAOGO

« Ouaga 2000 » : sa naissance, ses habitants et ses détracteurs (1996 à nos jours)

L'INDIVIDU ET LE LIEU DE VIE

Patricia CABIANCA GAZIRE

Habiter la ville, habiter le moi

Sami FREDJ

L'habitat comme reflet de la santé psychique

REVENDIQUER LES MODES DE VIE

Baptiste COLIN

Droit à la ville ? Une réalisation des squatteurs de la rue de l'Est (Paris, 1982)

Marija PODZOROVA

Habiter dans la peinture soviétique dans l'entre-deux-guerres

VARIA

Mariano di PASQUALE

Circulation du savoir médical et politique à Buenos Aires (1820-1852)

RÉSUMÉS DE THÈSE

Carolina MARTINEZ

Mondes parfaits et étrangers dans les confins de l'Orbis Terrarum. Utopie, expansion transocéanique et altérité (xvi^e-xviii^e siècles)

Sylvain MUSINDE SANGWA

Parenté et patrimoine foncier chez les Bena Mambwe de la République démocratique du Congo. La réappropriation de la dépouille de l'épouse par son lignage

Géraldine BARRON-FORTIER

Entre tradition et innovation : itinéraire d'un marin, Edmond Pâris (1806-1960)

Matias Emiliano CASAS

Les métamorphoses du gaucho. De la poésie épique à la tradition nationale (1930-1960)

COMPTE RENDU DE LECTURE

Christiane DEMEULENAERE-DOUYÈRE et Liliane HILAIRE-PÉREZ (dir.)

Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (Géraldine BARRON-FORTIER)

