

CAHIERS DE LA
MÉDITERRANÉE

Cahiers de la Méditerranée

83 | 2011

Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts
plastiques

Sous l'étoile de l'Armée rouge: Varvara Stepanova et Alexandre Rodtchenko investis dans l'art de la propagande moderne

Sonia de Puineuf



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6265>

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 237-244

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Sonia de Puineuf, « Sous l'étoile de l'Armée rouge: Varvara Stepanova et Alexandre Rodtchenko investis dans l'art de la propagande moderne », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6265>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

Sous l'étoile de l'Armée rouge: Varvara Stepanova et Alexandre Rodtchenko investis dans l'art de la propagande moderne

Sonia de Puineuf

Toutes les tentatives de transformer le tableau de chevalet en tableau de propagande sont stériles. Et pas du tout parce qu'il ne s'est pas trouvé de peintre de talent, mais parce que c'est une chose fondamentalement impensable. Un tableau de chevalet est calculé pour durer très longtemps, des années et même des siècles. Mais quel thème de propagande peut soutenir un pareil délai ? Quel est le tableau de propagande qui ne vieillira pas au bout d'un mois ? [...] Voilà pourquoi le tableau de propagande ne saurait soutenir la concurrence avec l'affiche de propagande, voilà pourquoi il n'y a pas de bons tableaux de propagande¹.

- ¹ C'est en 1923 que l'écrivain et critique littéraire Ossip Brik écrit ces lignes dans son célèbre essai *Du tableau au tissu imprimé*. Proche des artistes de l'avant-garde russe, Brik se fit porte-parole de l'art productiviste dont l'enjeu principal était d'assigner à l'artiste un rôle socialement «utile». La peinture, moyen d'expression centenaire que Brik associe aux «formes du régime capitaliste», est alors ressentie comme inadaptée à accompagner la nouvelle réalité soviétique et, pire encore, comme «l'un des freins les plus forts au développement de la culture artistique contemporaine». Les artistes constructivistes ont dès le début des années 1920 déclaré la mort du tableau de chevalet et porté leur attention vers de nouveaux domaines de la création. Pour Alexandre Rodtchenko, ce fut d'abord (1921-1922) l'art du photomontage dans le domaine de la publicité et du design graphique des livres qui l'a ensuite «poussé à faire de la photographie»². Pour sa femme Varvara Stepanova, ce fut le travail sur le tissu auprès de la Fabrique des cotonnades imprimées n° 1 auquel elle se consacra pleinement pendant un an (1923-1924). Ces premières expériences «concrètes» des deux artistes ont donné le ton à leurs carrières remarquables des années 1920 et, fait qui nous intéresse ici, ont

conditionné leur démarche créative dans le domaine de l'art de la propagande au cours des années 1930.

- 2 C'est en effet dans le climat politique très difficile des années 1930 que Rodtchenko et Stepanova étaient appelés à produire des revues et des livres célébrant la force armée de l'Union Soviétique, avec, en image de fond, la puissance du chef suprême du pays – Jossif Vissarionovitch Staline. La décennie est bien évidemment marquée par la construction du culte de la personnalité et par les persécutions inhérentes à cette dérive politique dont les artistes qui ont accompagné la Révolution Rouge ont des échos incertains mais suffisamment effrayants. Ainsi en septembre 1938, Rodtchenko avoue ses craintes dans son journal intime: «Je soutiens sincèrement mon pays et on pense que tu es une sorte de petite chose inutile dans cette incroyable fièvre des jours... Les rumeurs courent que les gens innocents subissent des dénonciations... On raconte quelques histoires incroyables... Je ne suis pas à l'abri d'une fausse dénonciation et tout peut s'effondrer... Ma famille sera envoyée en exil et ça sera la fin...»³. Dans ce contexte angoissant, quel autre choix un artiste a-t-il que de se conformer au désir du pouvoir? Nous ne pouvons en aucun cas connaître la conviction intime de Stepanova et de Rodtchenko au sujet de la situation politique de leur pays. Ils avaient certainement suffisamment de lucidité pour savoir que tout ce qu'ils écrivaient (y compris dans leur journal) pouvait servir de preuve contre eux au cas où le pouvoir (dont ils aperçoivent le visage inhumain) déciderait de se débarrasser d'eux. Il faut donc regarder leur production des années 1930 comme le résultat d'actes contrôlés où le talent est mis au service d'une cause qui dépasse le créateur. Le champ de liberté créative y est certainement réduit, les idéaux de jeunesse s'y heurtent à l'autocensure. Dans ces conditions difficiles, Rodtchenko et Stepanova arrivèrent pourtant à créer des images dotées d'une puissance esthétique étonnante.
- 3 La sombre décennie commence avec un premier photomontage célébrant l'Armée rouge que Varvara Stepanova imagine pour la revue *Za rubežom* en 1930⁴. L'artiste se sert d'un cliché photographique «récupéré» où elle découpe la silhouette d'un soldat photographié par Boris Ignatorovitch. Ignatorovitch était le chef du Groupe Octobre dont Rodtchenko faisait encore partie en 1930, mais dont il allait se séparer un an plus tard, accusé, tout comme Ignatorovitch, de formalisme. L'image photographique d'Ignatorovitch obéit alors pleinement aux procédés formels de la photographie constructiviste, tels que Rodtchenko les avait définis: «les angles de vue les plus intéressants pour la photographie contemporaine, c'est de haut en bas ou de bas en haut et leur diagonales et tous les autres, sauf le point de vue du nombril»⁵. La prise de vue de «bas en haut» que nous constatons ici se prête particulièrement bien à la glorification du personnage photographié, lui conférant une dimension héroïque, presque monumentale. Stepanova accentue cette monumentalité en dépouillant l'image de tout contexte anecdotique: un fond rouge abstrait dote l'image d'une puissance symbolique immédiatement compréhensible. Mais le caractère foncièrement novateur de ce photomontage réside dans la multiplication de la silhouette au sein du même espace «pictural», geste que l'on peut désigner comme fondateur dans l'art de propagande de Rodtchenko et Stepanova. Cette multiplication confère à l'image un rythme et une puissance visuelle qui caractérise l'art de propagande soviétique. La même année 1930, Gustavs Klucis, le grand photomonteur au service du pouvoir soviétique, esquisse un projet d'affiche avec une triple image de soldat marchant d'un pas décidé, fusil pointé en l'air, sur un fond de ciel rouge: un schéma qui rappelle le photomontage de Stepanova. Qui s'inspire de qui?

- 4 La multiplication de l'image s'inscrit pleinement dans la logique constructiviste qui cherchait, comme on l'a compris, à abolir le statut d'exception d'une œuvre d'art par la suppression de la notion d'original. La peinture se trouve détrônée par d'autres procédés artistiques qui, par leur caractère reproductible, sont capables de toucher les masses. La toile à peindre doit être remplacée par le tissu imprimé dont l'utilité immédiate (en tant que vêtement ou élément d'ameublement) ne saurait être discutée. Lors de sa collaboration avec la Fabrique des cotonnades imprimées n° 1, Varvara Stepanova «réussit à créer plus de 150 modèles de tissus dont une vingtaine furent mis sur le marché»⁶. Ce travail démontrait de manière exemplaire que le langage plastique constructiviste qui opère avec les formes abstraites pouvait trouver une application directe et «socialement utile». Pour les artistes productivistes, et en particulier pour ceux qui, comme Stepanova et Rodtchenko, étaient membres de l'Institut de la culture artistique (INKHOUKH), «le monde de l'industrie devenait une sorte d'étalon, de critère de rationalité et de fonctionnalité»⁷. Le travail sur le tissu imprimé a laissé apercevoir à Varvara Stepanova la possibilité d'organiser une composition avec un nombre limité de formes qui, constituant un motif, se répètent autant de fois que la largeur et la longueur du tissu le permet. Lorsque, en 1930, elle juxtapose plusieurs fois l'image d'un seul et même soldat sur un fond rouge, séparant les clichés par une fine barre blanche accolée à un rectangle noir posé en biais, elle ne fait que reproduire un motif, elle ne fait que projeter un échantillon qui suggère la présence d'un ensemble homogène plus conséquent (en l'occurrence la puissante Armée rouge). C'est également un procédé que Rodtchenko avait employé dans ses premières affiches publicitaires, «gavant» ainsi le consommateur de produits. Dans le cas de l'image de Stepanova, la différence est que le dessin a cédé la place à la photographie.
- 5 La photographie, qui peut être tirée à des milliers d'exemplaires, est évidemment la mieux placée pour détrôner la peinture en tant que technique productrice d'images signifiantes. De plus, la photographie constructiviste se plaît à rechercher des sujets qui s'articulent autour de la notion de répétition: par exemple les échafaudages construits à partir d'éléments standardisés, les escaliers, les façades d'immeubles modernes aux multiples fenêtres identiques ou encore les éléments de l'industrie moderne (pièces métalliques). Rodtchenko travaille en 1929 sur un numéro spécial de la revue *Daiïoch* (n° 14) qui est consacré à l'usine d'automobiles AMO. Certains de ses clichés montrent alors les plans rapprochés de volants, de pièces d'embrayages ou d'arbres à came qui trahissent la séduction exercée par le monde machiniste sur l'artiste. Il s'agit presque de compositions abstraites comparables à celles de Paul Strand, dont le propos principal est le jeu avec la forme, la texture et le rythme – une approche décrite comme «formaliste» par les critiques de l'époque.
- 6 Le photomontage de Stepanova, qui, bien sûr, se veut une métaphore⁸ de l'invincibilité de l'Armée rouge, est indéniablement nourri de l'expérience du tissu imprimé ainsi que de l'intérêt pour la photographie qui exalte l'ère machiniste moderne. Les images de propagande de Stepanova et de Rodtchenko présentent d'emblée deux dimensions primordiales: décorative et mécanique.
- 7 Concernant la dimension décorative, elle peut de prime abord surprendre de la part d'artistes qui se donnent comme «premier objectif» d'évacuer de la vie la joliesse pour mettre en valeur la construction et l'organisation⁹. Mais une décennie sépare maintenant ces artistes de leurs premières déclarations. Et des impératifs autres s'imposent à eux.

- 8 En 1935, Rodtchenko et Stepanova travaillèrent ensemble pour la revue *URSS en construction* dont la mission était de diffuser une image héroïque du pays des Soviets à l'étranger. Le numéro 12 est consacré aux parachutistes soviétiques présentés par la rédaction comme les symboles vivants de «notre forte envie de monter plus haut, de notre désir d'élargir l'horizon de la vie, de le faire plus brillant, plus grand et plus joyeux¹⁰». Les artistes proposèrent une mise en page très élaborée qui comptait avec des effets de surprise grâce aux diverses découpes et pliages de pages. Par exemple, un portrait de Staline apparaissait derrière un pliage en forme de diamant qui célébrait trois parachutistes-femmes, sur un fond de ciel bleu couvert de parachutes. En l'examinant de près, on s'aperçoit que cette image de fond est en réalité construite à partir de quelques clichés répétés dans une savante juxtaposition. Le procédé de multiplication du motif est donc repris par les artistes pour créer une composition plaisante. La forme «en fleur» du parachute retient aussi toute l'attention des artistes qui la déclinent alors au fil des pages, faisant presque oublier son caractère avant tout fonctionnel et offrant des images plus belles les unes que les autres. Il semble que l'esthétisation devient un moyen efficace (ou en tout cas perçu comme tel) d'héroïsation de l'armée soviétique et du Pays des Soviets dont Staline est l'incarnation.
- 9 En 1934, Rodtchenko et Stepanova conçoivent la mise en page de l'ouvrage célébrant les dix ans de la fondation de la République Socialiste d'Ouzbékistan. Le livre *10 ans d'Ouzbékistan* était l'occasion d'exalter le développement industriel et agricole du pays sous la tutelle soviétique. L'accent est mis notamment sur les richesses naturelles de la région exploitées grâce au travail dévoué de la population. Les images photographiques de plantations de coton sont juxtaposées aux visages heureux des travailleurs et de travailleuses. Enfin, l'intérieur de la couverture est orné d'images de fleurs et de bourres de coton disposées en rangées diagonales sur le fond rouge. Les traditions artisanales du pays sont évoquées par le biais de motifs décoratifs des tissus et des tapis. Dans ce livre où les clichés photographiques en noir et blanc cohabitent de manière déroutante avec les éléments décoratifs colorés, les images les plus étonnantes sont les profils stylisés de Staline. Les portraits de Staline, de face ou de profil, sont évidemment une constante dans toute publication célébrant l'URSS au cours des années 1930. Toutefois, Rodtchenko et Stepanova transforment le visage du dictateur en une silhouette stylisée qui fonctionnera comme un pochoir – outil élémentaire, rappelons-le, de l'artisanat du tissu imprimé. La trouvaille semble rencontrer du succès, puisque dès 1935, El Lissitzky la reprend dans son travail de mise en page de l'ouvrage *Industrie du socialisme*. Par la suite, Rodtchenko soumettra le profil de Lénine au même traitement. Que le profil de Staline soit découpé sur un fond de texte, peut, dans une certaine mesure, paraître acceptable: l'association du dictateur au verbe joue sur le registre mystique de la Création. Plus curieuse est l'image du profil «découpé» dans un tapis. La célébration du pouvoir prend ici des accents suaves, nullement étrangers à l'art de propagande sous Staline. Dans d'autres livres, revues ou affiches, les portraits idéalisés de Staline voisinent avec des rinceaux de fleurs (Roldtchenko et Stepanova en donnent un exemple en 1938 dans la revue *URSS en construction*). Toutefois, dans ce cas précis de «profil en tapis», le motif décoratif investit la forme signifiante et la transforme, de fait, en une forme ornementale. Le profil de Staline qui fonctionne comme un pochoir suggère aussi l'idée de clonage (inhérente à l'ubiquité du personnage) que nous avons décelée dans le premier photomontage de propagande de Stepanova. Qu'est-ce que sous-entendent l'ornement et le clonage dans le

travail graphique de Rodtchenko et Stepanova? Ne s'agit-il pas d'une certaine dépréciation du sujet ?

- 10 «L'ornement est une fin en soi,» suggère Siegfried Kracauer¹¹. Et la masse, en tant que résultat parfait du clonage, vide l'individu de sa substance: «C'est la masse qui compte. Les êtres humains sont les fragments d'une forme complexe, les composants de la masse, et non des individus qui croient exister à partir d'eux-mêmes»¹². Ces réflexions célèbres de Kracauer sur le fonctionnement de l'ornement des masses permettent de mieux comprendre toute l'ambiguïté qui peut se cacher dans le discours plastique de Rodtchenko et Stepanova. En 1929, Rodtchenko, qui approchait le thème de la quantité d'objets, commença aussi à photographier divers défilés culturels, sportifs et militaires qui semblent avoir rythmé le quotidien du citoyen soviétique. Un cliché de 1929 montre une vue plongeante sur la rue occupée par une fanfare. Casquettes noires et chemises blanches organisées en rangs successifs, ombres des corps projetées en diagonale sur le sol: un motif ornemental encore simple qui va se complexifier dans les fêtes organisées par le régime soviétique. Les années trente étaient pour Rodtchenko une période difficile où, pour pouvoir continuer à travailler, il était obligé de renoncer à son art «formaliste» et adopter un langage photographique moins subtil en ce qui concerne le traitement des lumières et des surfaces. Toutefois, ses principes de prises de vue audacieuses trouvaient un terrain d'expression dans les images relatives aux défilés où il était important de saisir l'ampleur du mouvement, l'importance de la masse. Sa série *Défilé sportif sur la place rouge*, daté de 1932, pourrait parfaitement illustrer les suggestions faites par Kracauer: «détaché de ceux qui le soutiennent, l'ornement doit être compris de façon rationnelle. Il consiste en plans et cercles, comme ceux qui se trouvent dans les manuels de géométrie euclidienne, et reprend également les structures élémentaires de la physique, telle les ondes et les spirales». Quant aux photographies de danseuses ou d'escrimeuses de 1936, leur rapprochements des descriptions de Tiller Girls est tentant: «...la gymnastique de masse ne sera jamais effectuée par des corps entiers et ses contorsions dépassent l'entendement. Bras, jambes et autres segments sont les plus petits éléments de la composition». Si Kracauer, un intellectuel de gauche, interprète l'ornement de masse comme «le réflexe esthétique de la rationalité voulue par le système économique dominant» (le capitalisme), dans le contexte soviétique des années 1930, l'ornement de masse trouve sa juste place en tant qu'expression esthétisée de la puissance du régime politique qui vide l'humain de sa dimension spirituelle.
- 11 Les impressionnantes «messes» sportives et militaires du régime sont immortalisées grâce aux photographies qui reprennent les angles de vue de haut en bas prônées par Rodtchenko mais dont pourtant Rodtchenko n'est pas toujours l'auteur. Ainsi, dans un livre de 1934 célébrant l'Armée rouge, El Lissitzky puise dans le stock sans doute important de clichés photographiques montrant des constellations de machines de guerre et d'hommes de combat. Une très belle page de cet ouvrage est ainsi faite d'un photomontage où l'image d'un jeteur de grenat se détache sur un fond d'hommes faisant des exercices chorégraphiés. Le livre d'El Lissitzky s'ouvre par une grande page pliée à l'intérieur de laquelle une grande étoile à cinq branches prend place. Cette étoile devient le leitmotiv du livre célébrant les 20 ans de l'Armée rouge dont la mise en page est confiée à Rodtchenko et Stepanova.
- 12 La réalisation de ce bijou de propagande est mentionnée rapidement aussi bien par Varvara Stepanova dans ses écrits que par Alexandre Rodtchenko dans son journal intime. Le livre est une commande des Éditions d'État des Beaux-Arts suite au travail

réussi de mise en page de l'ouvrage *La Première de Cavalerie* relatant la «succession ininterrompue d'actes héroïques inégalés»¹³ de la première armée de cavalerie soviétique. L'approche des artistes était avant tout narrative pour cette première commande pour laquelle il fallait laborieusement chercher des documents photographiques et les «compléter»¹⁴ par la technique de photomontage. La conception de *L'Armée rouge* était sensiblement différente. Les artistes disposaient vraisemblablement d'une quantité importante de photographies de sources différentes¹⁵ et il leur fallait opérer des choix¹⁶ pour les regrouper par thèmes¹⁷ et pour trouver une unité à ce livre de quelques 278 pages, tout en évitant la monotonie. Tout laisse d'ailleurs à penser que cette unité était avant tout une réussite de Varvara Stepanova, car Alexandre Rodtchenko, à en croire son journal, semblait envahi d'une certaine mélancolie. L'étoile rouge, emblème du pays et de son armée héroïque est apparue à Stepanova comme un moyen simple et efficace d'unir les images sur le plan sémantique et d'éviter la monotonie sur le plan formel. Ainsi, l'étoile est tantôt de petite taille animant une page remplie de photographies, tantôt de taille plus importante, remplie de texte et se détachant sur un cliché, ou encore servant de cadre à un morceau photographique posé sur le fond blanc ou enfin, magnifiant un soldat vaillant (découpé d'une photographie figurant dans ce même ouvrage) par sa couleur rouge. Les variations sur le thème de l'étoile sont donc multiples: à nouveau, ce symbole éloquent est appréhendé comme un pochoir décoratif.

- 13 Mais, comme le note Aleksandr Lavrentiev, «au total c'est un type d'ornement décoratif plus mécanique qui l'emporta dans le livre: petites silhouettes d'avions et de tanks, plusieurs fois impressionnées sur papier photographique, puis transférées par contact sur un négatif»¹⁸. C'est ainsi que se présentent en effet les pages de garde du livre: disposées régulièrement en compositions ornementales serrées, les terrifiantes machines de guerre ressemblent plutôt à des petits jouets. Une comparaison s'impose immédiatement, qui nous fait encore une fois revenir aux années 1920 et à la jeunesse constructiviste de Rodtchenko. Au même moment où Varvara travaillait pour la fabrique de tissus, Alexandre commençait sa collaboration pour le fabricant d'avion civils Dobrolet. Il était chargé de dessiner le logo de Dobrolet et il imagina un petit avion à hélices stylisé. En 1923, cette silhouette d'avion apparaissait aussi en tant que motif décoratif sur un papier d'emballage des biscuits de la fabrique «Octobre rouge». Rodtchenko a inscrit l'image dans un cercle (peut-être les biscuits étaient-ils ronds avec un dessin d'avion dessus ?), puis a disposé ce motif multiplié en quinconce... exactement comme, 14 ans plus tard, Varvara (ou lui-même ?) le fera pour les avions de guerre sur la page de garde de *L'Armée rouge*.
- 14 L'Armée rouge, à la différence de la Première de Cavalerie, était une armée moderne où les chevaux se sont vus remplacer par des machines performantes. L'ornement mécanique a donc une place logique dans un ouvrage de propagande la célébrant. Toutefois, s'agit-il encore de la célébration ? La ressemblance des pages de garde et des emballages de biscuits ne déprécie-t-elle pas le sujet à célébrer ? S'agit-il d'un choix délibéré de l'artiste ou d'un manque de recherche de solution originale, d'une reprise un peu facile des motifs qui se sont avérés convenir au pouvoir, traduisant peut-être une lassitude du créateur ? Où en est l'image héroïque de l'armée ?
- 15 En 1965, envisageant l'œuvre d'Andy Warhol, Marcel Duchamp écrit: «Si vous prenez une boîte de soupe Campbell's et la répétez 50 fois, c'est que l'image rétinienne ne vous intéresse pas. Ce qui vous intéresse c'est le concept qui veut mettre 50 boîtes de soupe Campbell's sur une toile». En interprétant ainsi l'approche artistique de la star du Pop

Art, Marcel Duchamp jette les fondements de l'art conceptuel où la forme plastique (traduction matérielle de l'idée) compte moins que l'idée elle-même. Ainsi l'œuvre d'art peut-elle se résumer à cette idée. L'artiste peut se servir indifféremment d'une image de soupe de Campbell's ou de bouteille de Coca-Cola – boisson symboliquement américaine, de celle de Marilyn Monroe ou d'Elvis Presley pour illustrer en termes décoratifs l'abondance de la société de consommation. Ou encore d'une image d'avion, d'étoile à cinq branches, de celle d'un soldat anonyme ou du profil stylisé du chef suprême du pays pour illustrer en termes décoratifs le quotidien héroïque de la société soviétique. Il n'empêche que dans les deux cas s'opère une certaine prise de distance par rapport au «motif» choisi qui, d'après Duchamp, compte moins que le principe compositionnel. Tel un corps anonyme intégré à la masse, ce «motif» répété à l'infini n'est qu'une infime partie de l'ornement monumental – «et tant pis si cet ornement n'a aucune signification»¹⁹.

- 16 Pour Alexandre Rodtchenko et Varvara Stepanova, l'art de propagande était devenu un terrain d'expérimentation inattendu des concepts inspirés par leur expérience productiviste de jeunesse. La répétition mécanique des formes est à l'origine de structures compositionnelles nouvelles qui abolissent la notion classique de hiérarchie, et qui réduisent l'image à un motif décoratif. Finalement, cet art de propagande qui opère avec les images par trop automatiques et par trop esthétiques n'est pas dépourvu d'ambiguïté.

NOTES

1. . Ossip Brik, « Du tableau au tissu imprimé », *Lef*, n° 6, Moscou, 1923, traduit dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 370.
2. . Alexandre Rodtchenko, « Transformation de l'artiste », 1936, traduit dans *Alexandre Rodtchenko : écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers / Vilo, 1988, p. 154.
3. . Aleksandr Rodtchenko. *Experiments for the future : diaries, essays, letters and other writings*, New York, MoMA, 2005, p. 323.
4. . Ce même photomontage a vraisemblablement été utilisé par Rodtchenko dans la mise en pages du dernier recueil poétique de Maïakovski *Le Rire terrible*, publié *post mortem* (en 1932) « dans une édition épouvantable, sur du mauvais papier, une édition laide et grossière », selon les souvenirs de Rodtchenko. *Alexandre Rodtchenko : écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, *op. cit.*, p. 110.
5. . Alexandre Rodtchenko, « Les voies de la photographie contemporaine », 1928, traduit par Selim O. Khan-Magomedov dans *Alexandre Rodtchenko : l'œuvre complet*, Paris, Philippe Sers, 1986, p. 143-146.
6. . Aleksandr Lavrentiev, *Varvara Stepanova, une vie constructive*, Paris, Philippe Sers, 1988, p. 79.
7. . *Ibid.*, p. 53.
8. . Aleksandr Lavrentiev souligne que le « photomontage leur [à Rodtchenko et Stepanova] révéla l'importance de la métaphore dans un livre ». Aleksandr Lavrentiev, *Varvara Stepanova...*, *op. cit.*, p. 144.

9. . Voir à ce propos l'essai incontournable de Rodtchenko *La ligne* rédigé en 1921. Traduit dans *Alexandre Rodtchenko : écrits complets, op. cit.*, p. 121-123.
 10. . En anglais dans Victor Margolin, *The Struggle for Utopia. Rodtchenko, Lissitzky, Monoly-Nagy*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1997, p. 191.
 11. . Siegfried Kracauer, « L'ornement des masses », paru en 1927 dans *Frankfurter Zeitung*, traduit en français dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie...*, *op. cit.*, p. 518
 12. . *Ibid.*
 13. . Varavra Stepanova, « Comment nous avons travaillé à “la Première de Cavalerie” », 1937 (?), traduit dans Aleksandr Lavrentiev, *Varvara Stepanova...*, *op. cit.*, p. 181.
 14. . Le terme est de Stepanova, *ibid.*
 15. . La liste de ses sources (parmi lesquelles photographies d'auteurs reconnus, clichés d'archives ou de documents réunis par la revue *URSS en construction*) est donnée par Michail Karasik dans *Paradnaïa kniga strany Sovietov*, Moscou, Kontakt-Kultura, 2007, p. 171.
 16. . Ainsi Rodtchenko note-t-il dans son journal en janvier 1937 : « Varvara est en train de travailler sur la sélection des photos pour l'album », *Aleksandr Rodtchenko. Experiments for the future : diaries, essays, letters and other writings, op. cit.*, 2005.
 17. . Aleksandr Lavrentiev, *Varvara Stepanova...*, *op. cit.*, p. 141.
 18. . *Ibid.*
 19. . Siegfried Kracauer, « L'ornement des masses », paru en 1927 dans *Frankfurter Zeitung*, traduit en français dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie...*, *op. cit.*, p. 519.
-

RÉSUMÉS

En Union Soviétique, lors des années 1930, les artistes progressistes ont mis, bon gré mal gré, leur talent au service de l'État. Varavra Stepanova et Alexandre Rodtchenko, deux pionniers de l'art constructiviste, ont participé à célébrer le pouvoir en place, sous forme d'ouvrages de propagande, glorifiant l'Armée rouge et son chef suprême J.V. Staline. Ce travail de mise en pages, nourri de leur expérience dans le domaine du design graphique et textile, étonne par une dimension décorative très forte. L'ornement banni de l'esthétique constructiviste revient avec force pour subir un traitement mécanique. Une lecture ambiguë en résulte: il s'agit peut-être non pas d'un renoncement aux idéaux de jeunesse, mais d'une volonté de déprécier subtilement l'héroïsme du sujet représenté. D'autre part, par la multiplication d'un seul et même motif, les artistes jettent les bases d'un nouveau langage plastique.

In USSR, in the 1930s, artists were asked to use their talent to support the State. Varvara Stepanova and Alexander Rodchenko, two pioneers of Constructivist art, took part in the celebration of the political power. They produced several books of propaganda, glorifying the Red Army and its supreme chief J.V. Staline. This work of lay out, which was nourished by their experiences in the sphere of graphic and textile design, had an astonishingly strong ornamental dimension. The ornament, banished from Constructivism, came back to be treated in a mechanical way. The result is ambivalent: it is perhaps not about a renunciation to youth's ideals, but rather more a subtle depreciation of the heroism of the subject. Besides, by the multiplication of a unique motif, both artists laid the foundation of a new visual language.

INDEX

Mots-clés : Alexandre Rodtchenko, artistes progressistes, Union Soviétique, Varavra Stepanova

Keywords : progressist artists, Sovietic Union

AUTEUR

SONIA DE PUINEUF

Elle est chargée de cours à l'Université de Bretagne Occidentale (Brest).