

L'évolution des milieux artistiques en Lituanie sous l'occupation soviétique et leurs perceptions et réinterprétations depuis 1990

*Gabija Purlytė, docteure en histoire de l'art,
Université de Strasbourg*

Pendant l'entre-deux-guerres, l'évolution artistique en Lituanie, qui avait recouvré son indépendance avec la déclaration de rétablissement de l'État lituanien le 16 février 1918, fut confrontée à une difficulté liée à la perte de la capitale historique Vilnius, qui se retrouva sous domination polonaise. Suite à cette situation, tous les centres d'activités durent être délocalisés à Kaunas, devenue capitale temporaire. Pour cette raison, on observa moins de transformations radicales de l'art lituanien dans les années 1920 que celles observées en Lettonie et en Estonie. Dans les années 1930, en revanche, la création lituanienne traversa une importante période d'essor. Les peintres du groupe *Ars* se distinguaient par leur style qualifié d'« expressionnisme romantique », valorisant la couleur, la facture et la composition. Ils s'inspiraient à la fois des innovations formelles de l'art occidental et de la création populaire lituanienne, cherchant à en déduire les particularités psychologiques et esthétiques du peuple, s'intéressant à la polychromie et à la stylisation des traits et à l'abstraction des volumes qu'ils observaient.

La Seconde Guerre mondiale interrompit ce mouvement. Après une première occupation soviétique en 1940-1941 marquée par les déportations de masse, puis l'intermède tragique sous contrôle allemand de 1941 à 1944, la Lituanie se retrouva à nouveau sous le joug de l'URSS pour un demi-siècle. Cette deuxième occupation soviétique est souvent divisée par les historiens en quatre périodes correspondant à la politique menée par les figures de tête successives du Parti communiste de l'URSS, qui vont servir de trame pour identifier les évolutions de la vie artistique au sein de la République socialiste soviétique de Lituanie (RSSL).

La période stalinienne

La période la plus restrictive pour la vie artistique correspond au régime de Staline. Dès 1940, une Union des Artistes de la RSSL, subordonnée à l'autorité centrale de l'Union des Artistes de l'URSS, fut créée. Des exigences idéologiques furent adressées aux artistes quant au style et aux sujets demandés par le régime. Cette période a été marquée par un appauvrissement significatif du champ culturel à cause du grand nombre d'artistes, de professeurs et d'historiens d'art ayant choisi d'émigrer pendant la Seconde Guerre mondiale. Un

autre coup dur fut porté à la communauté artistique dans la deuxième moitié des années 1940, avec les résolutions du Parti communiste qui déclarèrent la guerre aux influences culturelles occidentales.

Les postulats du réalisme socialiste, seul modèle artistique accepté, étaient définis en quatre points : premièrement, l'œuvre devait être « prolétaire », faisant référence à la vie des travailleurs et facilement compréhensible par ces derniers ; deuxièmement, le sujet devait être « typique », représentant la vie de tous les jours des gens ordinaires ; troisièmement, la forme de l'œuvre devait être réaliste ; enfin, elle devait correspondre à l'esprit du Parti. En haut de la hiérarchie des genres fut placée la « composition thématique » qui devait représenter des épisodes de la « réalité socialiste » dans un esprit optimiste, promouvoir les projets menés par l'État et vanter l'amélioration des conditions de vie apportée par le régime.

Le tableau *Assemblée constitutive d'un kolkhoze* de Vincas Dilkas (1950) peut être considéré comme exemplaire [fig.1]. Au premier plan de la scène, plusieurs personnes suivent avec intérêt la rédaction d'un document, leurs expressions enthousiastes traduisant l'énergie animée et volontaire de l'événement. La nappe de la table au premier plan ajoute un éclat de rouge symbolique du Parti communiste, tandis qu'au fond, un autre groupe admire le portrait de Staline.



Fig. 1 : Vincas Dilkas, *Kolūkio steigiamasis susirinkimas* [Assemblée constitutive d'un kolkhoze], 1950



Fig. 2 : Antanas Žmuidzinavičius, *Čia bus Kauno jūra* [Ici sera la mer de Kaunas], 1953

Le mélange de personnes de tous âges et le style académique de la peinture font de cette composition une œuvre chargée d'idéologie.

Certains artistes réussissaient tout de même à transmettre des messages ambigus dans leurs œuvres, et de continuer à privilégier d'autres genres artistiques, tels que les paysages, en adaptant le titre du tableau ou en incluant des références aux projets soviétiques en arrière-plan. L'exemple du tableau d'Antanas Žmuidzinavičius *Ici sera la mer de Kaunas* de 1953 est parlant [fig.2]. Le sujet fait référence au projet d'une centrale hydroélectrique qui devait être lancé en 1955, comprenant la construction du barrage sur le fleuve Nemunas et la création du lac artificiel de Kaunas. Le titre de l'œuvre peut être compris soit comme la célébration du progrès, soit comme un triste hommage à ce beau paysage lituanien qui allait se retrouver inondé par le lac quelques années plus tard.

Le Dégel

Avec la mort de Staline le 5 mars 1953, la période des plus grandes répressions s'arrête. Nikita Khrouchtchev devint Secrétaire général du parti. Son « rapport secret » prononcé en 1956, dénonçant les crimes de Staline, fut un acte marquant du début de la période nommée « Dégel ».

Des nouvelles directives concernant les beaux-arts furent définies, écartant le modèle du réalisme socialiste stalinien. La nouvelle tendance du réalisme socialiste fut majoritairement appelée le « style sévère » : les compositions chargées laissèrent la place à des scènes avec seulement quelques figures au premier plan ; avec la réduction de la profondeur du champ l'image « s'aplatissait », avec la diminution de l'aspect narratif les détails secondaires disparaurent aussi en grande partie ; enfin, les expressions des personnages devinrent sévères, présentant des gens ordinaires comme des héros stoïques de la construction du communisme.

La période du dégel fut aussi le moment d'une réapparition de « styles nationaux ». L'administration de Khrouchtchev toléra une plus grande autonomie des Partis communistes des différentes républiques de l'URSS, permettant une expression plus marquée de sentiments nationaux. L'ouverture envers certains mouvements artistiques locaux, auparavant condamnés comme « bourgeois », permit la redécouverte de l'art des pays baltes des années 1920-1930, qui devint alors une des sources du modernisme.

Les artistes lituaniens, qui participèrent au renouveau de la peinture officielle pendant cette période, se rassemblèrent autour de Jonas Švažas, professeur à l'Institut d'art de Lituanie et président de la section de peinture de l'Union des Artistes. Responsable de la sélection des œuvres pour les expositions en URSS et à l'étranger, Švažas s'assurait que la création lituanienne soit représentée majoritairement par des tableaux « coloristes », avec un fort aspect émotionnel, correspondant à l'héritage du groupe Ars.

L'artiste dont les œuvres se rapprochaient probablement le plus des canons du style sévère était Sofija Veiverytė. Son tableau *Acier* (1969) présente quatre ouvriers d'une fonderie d'acier, représentés en gros plan devant un mur couvert de plaques de métal, réduisant la profondeur du champ tout en créant un effet proche des toiles cubistes [fig.3]. Si les visages des fondeurs créent un rythme horizontal, leurs bâtons à tête rectangulaire accentuent les lignes diagonales qui dominent la composition, créant un effet très dynamique malgré les postures statiques des personnages.

Le tableau *La tragédie du village de Pirčiupiai* par Augustinas Savickas (1959) témoigne de façon plus directe de son héritage du groupe Ars [fig.4]. Le sujet de l'œuvre fait référence à un événement de 1944, lorsque la quasi-totalité des habitants de Pirčiupiai furent brûlés vifs par l'armée nazie. Dans le tableau, seule une femme âgée est représentée au premier plan, son visage marqué de détresse profonde. Le paysage semble renforcer la tristesse de l'atmosphère : les troncs d'arbres fins et dénudés à droite du personnage lui font écho dans leur inclinaison ; un pré et un champ vides s'étalent en pente montante au second plan, tandis qu'au fond, une accumulation de traits sombres représentent des arbres ou des fondations de bâtiments brûlés. Des reflets rouges dans l'herbe et roses dans le ciel suggèrent le feu ayant servi d'arme fatale.



Fig. 3 : Sofija Veiverytė, *Plienas* [Acier], 1969



Fig. 4 : Augustinas Savickas, *Pirčiupio tragedija* [La tragédie du village de Pirčiupis], 1959

Les années 1950-1960 furent aussi le moment où apparurent des pratiques d'art non-officielles, notamment la peinture abstraite, le surréalisme et des techniques comme les collages et les assemblages. L'injonction pour une représentation plus laconique et la demande de diversification autorisant les artistes à se servir de leurs aptitudes individuelles permirent de réaliser les commandes officielles plus rapidement, leur laissant le temps de travailler sur des projets personnels. De plus, la menace d'emprisonnement ou de déportation pour les auteurs d'œuvres pouvant être perçues comme « formalistes » s'estompait, encourageant les créateurs à prendre plus de libertés. Les peintres qui explorèrent l'abstraction étaient souvent diplômés dans d'autres disciplines. C'est le cas, par exemple, de Leonas Linas Katinas, architecte de profession, qui introduisit des ornements des tissus traditionnels dans ses toiles : la peinture fut ainsi pour lui un champ de liberté et d'expérimentation complet [fig. 5]. D'autres peintres s'éloignaient des dogmes du réalisme socialiste en se rapprochant de l'expressionnisme, tout particulièrement dans la déformation expressive du corps humain. Valentinas Antanavičius, qui exposait majoritairement des portraits, produisit un grand corpus d'œuvres qui restèrent cachées, exprimant souvent la terreur et la violence infligées par le régime soviétique. Dans son tableau *Monument* (1968), une structure sombre paraissant géante, montée sur un piédestal, occupe la quasi-totalité de la toile [fig.6]. Voilé par une toile rouge-sang, ce monument semble représenter l'horreur du régime totalitaire, à peine masquée par la couverture d'une idéologie socialiste.



Fig. 5 : Leonas Linas Katinas, *Iš lietuviškų audinių I. Rusnė II* [Des tissus Lituanienis I. Rusnė II], 1968



Fig. 6 : Valentinas Antanavičius, *Paminklas* [Monument], 1968

La Stagnation

Après le limogeage de Khrouchtchev, le poste de Secrétaire Général fut occupé en 1964 par Léonid Brejnev. L'époque de sa longue gouvernance, ainsi que celles de ses successeurs Iouri Andropov (1982-1984) et Konstantin Tchernenko (1984-1985), est associée à la période dite de « Stagnation » en URSS. La tendance générale du développement politique reflétait l'alourdissement de l'appareil administratif et la prolifération de la corruption, accompagnés d'une intensification d'une propagande officielle grossière ainsi que d'un chauvinisme russe.

En Lituanie, le domaine des arts visuels ne souffrit cependant pas de restrictions plus sévères. La quantité d'œuvres soutenant l'idéologie communiste était désormais minoritaire ; la tendance était à un modernisme modéré et des sujets apolitiques. Devenir membre de l'Union des Artistes et avoir l'occasion d'exposer ses œuvres était plus facile et ne nécessitait plus de se soumettre à la production d'œuvres programmatiques, notamment depuis que les directions de ces organes étaient essentiellement gérées par des artistes cooptés par leurs pairs. Les communautés artistiques tendaient vers la préservation de ces libertés relatives plutôt que vers la défiance envers le système.

Les phénomènes culturels occidentaux purent continuer à pénétrer la Lituanie soviétique et étaient progressivement acceptés par le régime, afin de ne pas permettre à ces artefacts de devenir des symboles de rassemblement pour des mouvements antisoviétiques. Les informations sur les développements artistiques occidentaux atteignaient également les artistes des pays baltes via des articles de presse et des livres qui réussissaient à échapper aux contrôles des colis. Cependant, l'information concernant les courants postmodernistes n'avait pas le même impact que la « redécouverte » du modernisme à l'époque du Dégel, car l'attaque du formalisme moderniste menée par le discours postmoderniste ne correspondait guère à la réalité vécue par les artistes locaux, où le formalisme continuait à être décrié par le régime dominant.

Un groupe informel constitué à la fin des années 1960, les Quatre, développa un variant du néo-expressionnisme. Se rapprochant du style des Nouveaux Fauves, ces artistes portèrent un nouveau regard sur leur environnement, surtout sur ses aspects les plus laids et choquants. Dans *À la gare ferroviaire de K.* (1972), Algimantas Jonas Kuras explore la destruction de l'intimité dans le quotidien soviétique [fig.7]. Kuras offre une vue sur des gens accroupis dans des toilettes publiques, séparés l'un de l'autre par des murs bas, mais sans les portes qui les protégeraient du regard d'autrui. Le jaune citron de ces murs accentue l'aspect hostile de cet environnement, tandis que les visages sans traits des personnages reflètent la déshumanisation infligée par cette situation indigne.



Fig. 7 : Algimantas Jonas Kuras, *K. geležinkelio stotyje* [À la gare ferroviaire de K.], 1972

Algimantas Švėgžda se tourne vers l'hyperréalisme, qu'il employa pour représenter des objets banals du quotidien avec une objectivité froide respirant l'ennui. Le tableau *Jeans* (1978) montre une paire de jeans bleus suspendus par des fils rouges contre un fond gris anonyme [fig. 8]. Les œuvres hyperréalistes telles que celle-ci inquiétaient l'administration par leur refus presque insolent de traiter de « sujets importants ». Le pantalon n'était cependant pas perçu comme un simple vêtement : les jeans étaient un produit occidental convoité, associé à la jeunesse rebelle, au mouvement hippie et à la musique rock, ajoutant donc un sous-texte important au sujet d'apparence banal.



Fig. 8 : Algimantas Švėgžda, *Džinsai* [Jeans], 1978



Fig. 9 : Mindaugas Skudutis, *Be Pavadinimo* [Sans titre], 1983

Au début des années 1980, apparut un nouveau groupe informel de jeunes artistes connu comme les Cinq. Ceux-ci se détournèrent de leur réalité quotidienne, se plongeant plutôt dans le monde du grotesque surréaliste, du mythe, du fantasme ou encore dans des inspirations issues de l'histoire de l'art ou de la religion. Le tableau *Sans titre* (1983) de Mindaugas Skudutis semble directement inspiré des toiles de Pieter Brueghel, l'Ancien ou le Jeune, ou de Hieronymus Bosch [fig.9]. Vus d'en haut, ses personnages engagés dans des activités incompréhensibles semblent à la fois ridicules et insignifiants, traduisant l'attitude cynique portée par l'artiste sur l'humanité.

La Perestroïka

En 1985, le relativement jeune Mikhaïl Gorbatchev parvint à la tête du comité central du Parti communiste de l'URSS. Il décida de mener une campagne de réformes dans le but de faire face à la crise économique et morale ainsi qu'à la corruption endémique léguées par la période de Brejnev. Sa nouvelle politique économique, désignée principalement par le nom de Perestroïka (restructuration), commença à être mise en œuvre à partir de 1986, de même que la Glasnost (transparence), l'Uskorenje (accélération) et la démocratisation, autres mots-clés. Le recul de la censure facilita l'expression de points de vue divers dans les médias. La littérature précédemment proscrite devint accessible dans les bibliothèques et les échanges entre l'URSS et l'Occident furent facilités. L'introduction de la Glasnost accéléra les évolutions engendrées dans l'art des pays baltes dans les années 1970 et au début des années 1980 et permit pour la première fois d'exposer publiquement des œuvres d'art qui critiquaient ouvertement le régime.

En Lituanie, la fin des années 1980 marqua une séparation du monde artistique en deux courants, selon une démarcation générationnelle. D'un côté se retrouvèrent les peintres matures qui continuaient à développer les recherches artistiques qu'ils menaient depuis plusieurs années, sans proposer d'innovations majeures, et se rassemblaient autour de l'excellence artistique, de la spiritualité de la création et du refus d'inclure des aspects utilitaires ou commerciaux dans leur art. De l'autre côté, on trouvait la jeune génération d'artistes qui s'intéressaient à des nouvelles formes de création et portaient une réflexion critique sur leur contexte socioculturel. Deux groupes formés à la fin des années 1980 introduisirent des formes d'art radicalement nouvelles auprès du public lituanien.

Le premier, intitulé Feuille verte et constitué en 1988, réunit des étudiants de l'Institut des beaux-arts de Vilnius. Inspirés par l'Arte Povera, Fluxus, les actions de Joseph Beuys et l'actionnisme viennois, les membres du groupe Feuille verte créaient des œuvres éphémères aux connotations mythiques et chamanistes. En 1988, Gediminas Urbonas, Artūras Makšutis et Danielė Vyšniauskaitė présentèrent une installation éphémère intitulée *La nature en*

nous dans le hall du nouveau bâtiment de l'institut d'art. Composée d'herbe, de terre, de produits alimentaires et d'objets trouvés dans la rivière Vilnelė, l'installation faisait écho aux idées du mouvement écologique, ainsi qu'au lien profond entre l'homme et la nature présent dans la culture traditionnelle lituanienne.

Le deuxième groupe, formé en 1989, utilisait des formes d'expression beaucoup plus choquantes, ainsi qu'un registre politiquement critique et destructif. Son nom POST ARS faisait allusion au groupe Ars de l'entre-deux-guerres, indiquant le positionnement du nouveau groupe par rapport à l'art traditionnel lituanien, mais pouvait aussi être compris comme un positionnement « après l'art » plus généralement, en lien avec le rejet d'une vision esthétique de l'œuvre.

La première exposition publique de POST ARS en 1990 suscita des réactions vives de la part du public. Les œuvres exposées incluaient une installation par Česlovas Lukenskas, qui utilisait des têtes de porc surgelées, disposées en forme d'étoiles à cinq branches, exprimant sans ambiguïté le dégoût de l'artiste pour le régime soviétique. Au cours de l'exposition les têtes de porc commencèrent à émettre une odeur de plus en plus forte. Cependant, ce fut l'installation d'Aleksas Andriuškevičius qui provoqua la plus forte indignation, le public interprétant cette œuvre composée de 96 pains cloués au mur comme une profanation du pain sacré, profondément ancré dans la culture lituanienne, ainsi qu'un gaspillage honteux de nourriture précieuse. POST ARS effectua également de nombreux happenings et performances, souvent associés à des éléments de land art. Dans la série *L'homme mis au rebut* (1989) de Česlovas Lukenskas, l'artiste s'assimila à un déchet [fig. 10]. Les photogra-



Fig. 10 : Česlovas Lukenskas, *Išmestas žmogus* [L'homme mis au rebut], 1989

phies documentant ces actions le montrent allongé parmi les cailloux du bord de la rivière Nemunas, ou encore debout, quasiment imperceptible entre les branches d'un buisson dans un jardin à l'abandon. Ces actions du groupe POST ARS semblent refléter la relation difficile avec la réalité expérimentée par les artistes ou plus généralement par les habitants de la Lituanie à la fin de la période soviétique.

La première décennie de l'indépendance restaurée

La déclaration d'indépendance du 11 mars 1990 et la reconnaissance internationale de l'État indépendant de Lituanie en 1991 marquaient le début d'une période de changements rapides et radicaux dans la structure politique, économique et sociale du pays, mais aussi dans le monde artistique lituanien. L'Union de Artistes perdit rapidement en influence et entra dans une crise existentielle vis à vis de son rôle. Deux nouvelles structures jouèrent un rôle majeur dans l'organisation de la vie artistique dans les années 1990. En premier, le Centre d'Art Contemporain de Vilnius (CAC / ŠMC), né de la réorientation en 1992 du Palais des expositions d'art. Son jeune directeur, Kęstutis Kuizinas, considérait que son rôle était non seulement de « présenter » les nouvelles formes d'art, mais d'encourager leur apparition et leur évolution dans un milieu dominé fermement par l'art traditionnel. En second, le Centre d'Art Contemporain Soros (SCCA), ouvert en 1993, qui faisait partie des Open Society Foundations – le réseau de fondations philanthropiques créé par l'américain George Soros pour promouvoir la démocratie, les droits de l'homme et des réformes économiques, sociales et légales dans tous les pays post-communistes d'Europe de l'Est. Au sein des SCCA, la priorité était donnée aux projets de caractère conceptuel et innovateur. Leur volonté de soutenir « l'avant-garde » contemporaine venait de l'opinion (justifiée) que c'étaient ces formes d'art qui avaient été le plus réprimées par le système soviétique. En outre, il était attendu que les projets artistiques présentassent une analyse de la société ou constituassent des projets sociaux en eux-mêmes. Le CAC et le SCCA de Vilnius œuvraient aussi activement pour l'intégration des artistes lituaniens à la scène mondiale de l'art contemporain.

Aujourd'hui, nous pouvons dire sans trop nous avancer que les artistes lituaniens font pleinement partie de la scène de l'art contemporain international. Une infrastructure entièrement nouvelle et fonctionnelle d'institutions gérant la vie artistique locale s'est développée, remplaçant le monopole de l'Union des Artistes soviétique et la dominance incontestable que le CAC de Vilnius avait acquise vers le début des années 2000. Des œuvres cachées continuent à être déterrées, transformant encore notre vision de la création pendant l'époque soviétique.

Bibliographie indicative

Andriuškevičius (Alfonsas) et.al. (dir.), *Lietuvos dailės istorija* [L'histoire de l'art plastique de la Lituanie], Vilnius : Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002, 410 p.

CAC – 15 Years, Vilnius : Contemporary Art Centre, 2007, 432 p.

Dovydaitytė (Linara), Dubinskaitė (Renata) et Vaičiulytė (Asta), (dir.), *Lithuanian Art 2000-2010: Ten Years*, Vilnius : Contemporary Art Centre, 2010, 195 p.

Härm (Anders) et Soans (Hanno) (dir.), *In My Own Juice*, Tallinn : Tallinn Art Hall Foundation & Art Museum of Estonia, 2004, 13 p.

Jurėnaitė (Raminta) (dir.), *Lithuanian Painting. 1960-2013*, Vilnius : Modern Art Center, 2014, 434 p.

Kuizinas (Kęstutis) (dir.), *Lithuanian Art 1989-1999: The Ten Years*, Vilnius : Contemporary Art Centre, 1999, 278 p.

Lietuvos dailės kaita 1990-1996: Institucinis aspektas = Changes in Lithuanian Art 1990-1996: Institutional Aspect, Vilnius : AICA Section Lithuanie, 1997, 76 p.

Lubytė (Elona) (dir.), *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962-1982 = Quiet Modernism in Lithuania 1962-1982*, Vilnius : Vaga, 1997, 269 p.

Musée d'Orsay (dir.), *M.K. Čiurlionis, 1875-1911*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, 204 p.

Rapetti (Rodolphe) (dir.), *Âmes sauvages : Le symbolisme dans les pays baltes*, Paris : Musée d'Orsay : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2018, 311 p.

Rosenfeld (Alla) et Dodge (Norton T.) (dir.), *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945-1991*, New Brunswick etc. : Rutgers University Press, 2002, 488 p.

Umbrasas (Jonas), *Lietuvių tapybos raida 1900-1940* [L'évolution de la peinture lituanienne 1900-1940], Vilnius : Mokslas, 1987, 277 p.