

# La censure en Union Soviétique : conséquences culturelles et professionnelles sur l'art et les bibliothèques d'art

par Olga Sinistsyna\*

En 1998, nous célébrons une date symbolique. Il y a dix ans, la censure officielle a été abolie en Union Soviétique. Je me demande si bien des citoyens se sont rendu compte immédiatement de ce moment historique, mais pour les bibliothèques une nouvelle ère a commencé au plein sens du terme, avec nécessairement ses paris, ses questions et ses espoirs. Dans la bibliothèque dans laquelle je travaille, ont été ouvertes - physiquement - les portes du département qui était autrefois utilisé « pour usage officiel uniquement ». Toutes les publications interdites, que l'on y avait conservées pendant des décennies, devinrent immédiatement accessibles au grand public. Je dois dire que ces publications conservées dans ce département, connues sous le nom de « spets-hran » ou réserves spécialisées, n'avaient pas non plus été au préalable accessibles au personnel. La loyauté politique et idéologique du personnel de ce département avait dû être bien testée et contrôlée. « Aucun étranger » ne pouvait pénétrer dans ces « îlots de solennité ».

Vous pouvez vous poser la question : « Pourquoi en parler après toutes ces années ? », ce qui par bonheur appartient à l'histoire. Premièrement, parce que maintenant nous pouvons parler des résultats de cette censure toujours présente, que certains d'entre nous n'ont pas remarquée parce qu'elle semblait faire partie naturellement de notre vie. Et deuxièmement, nous pouvons continuer à comparer ce que nous avons l'habitude d'avoir et ce que nous avons maintenant acquis en matière de liberté d'expression.

Nous étions habitués à sentir « un œil » partout, si bien que chacun devait développer une censure intérieure afin de contrôler par soi-même tout ce qui devait être écrit, dit ou exprimé dans n'importe quel support. Ainsi, nous pouvions parler de deux censures bien déve-

loppées en Union Soviétique :

- une première censure personnelle d'autocensure d'un auteur ;
- une censure officielle, assurée par un corps spécial du gouvernement, tel que le *Comité d'État pour la protection du secret d'État dans les publications* ou toutes sortes de Conseils pour les arts, Comités des arts et de la culture, Comités éditoriaux, etc., qu'ils soient d'État ou régionaux.

Les bibliothèques furent considérées comme le meilleur endroit pour exercer une régulation et un contrôle de l'accès aux publications. Je suppose que ce n'est pas une approche exclusivement soviétique, mais je suis sûre que dans le cas de la bibliothèque de littérature étrangère, c'était un exemple particulier. Travaillant avec la littérature étrangère, les censeurs devaient être bien informés et devaient faire preuve de compétences particulières. Ils devaient « protéger les esprits du peuple soviétique de l'influence malfaisante et de l'infection de l'Occident » dans la mesure où les processus artistiques et de publication dans le monde ne pouvaient être soumis au contrôle des censeurs soviétiques. Cependant, ils étaient en même temps tenus de fournir au public quelques informations distillées sur les mouvements artistiques progressistes à l'étranger et leur travail se borna à limiter l'accès aux publications étrangères en ne les conservant que dans quelques grandes bibliothèques. Les documents étrangers étaient interdits à la fois dans les petites bibliothèques locales et également dans les collections d'ouvrages privées. Pour cette raison, un particulier n'avait pas le droit de ramener des publications de l'étranger ou d'en recevoir par la poste. Chaque tentative de cette sorte était réprimée par les douanes. Les publications étaient confisquées, même si elles étaient envoyées par la poste à titre privé, excepté par le courrier diplomatique.

Ayant passé la censure officielle au Comité d'État mentionné ci-dessus, les documents étrangers étaient envoyés dans les grandes bibliothèques d'État selon leur spécialisation. Ainsi, deux fois par an, notre bibliothèque recevait les « Dons de Glavpochta » (Glavpochta ou

\* Département d'art et de littérature pour enfants. Bibliothèque d'État de toutes les Russies M. I. Rudomino pour la littérature étrangère. Moscou, Russie-

Glavlit étaient les abréviations de ce comité). Normalement, chacun de ces dons comportait environ 200 livres. Chacun portait une marque spéciale sur la page de titre avec un numéro personnel du censeur. Un triangle signifiait que la publication devait être conservée dans les magasins principaux et rendue accessible au grand public. Un hexagone signifiait que la publication devait être rangée sur des rayonnages spéciaux et que son accès devrait être strictement limité. Il pouvait y avoir jusqu'à deux ou trois marques d'hexagone sur la page de titre, ce qui signifiait qu'il devait s'agir d'une publication extrêmement dangereuse. Très peu de bibliothèques dans tout le pays (KGB, Comité Central du CPSU, et peut-être 1 ou 2 de plus) pouvaient recevoir de telles publications, même sur des « rayonnages spéciaux ». Je dois noter que le cheminement que les publications étrangères devaient prendre avant qu'elles soient reçues par les bibliothèques était exactement le même, qu'il s'agisse d'un abonnement, d'une commande, d'un échange ou de « dons » occasionnels.

Il y eut quelques cas curieux où deux copies d'un même ouvrage pouvaient être dirigées vers des rayonnages différents : on peut se demander pourquoi. D'une certaine façon, c'était un travail complexe de juger et de prendre une décision. À chaque fois, c'était une décision personnelle d'un censeur particulier sous sa propre responsabilité, excepté pour les périodiques « interdits d'une manière générale » (tels que « *Time* », « *Life* », « *Paris Match* », « *New York Times* », « *Times* », « *Cosmopolitan* », « *Panorama* », etc.) ou des noms (Soljenitsyne, Trotsky, Kissinger, etc.). Quelques numéros spéciaux de périodiques généralement « ouverts », pouvaient pour l'une ou l'autre raison être dirigés vers les rayonnages spéciaux. Cela est arrivé parfois pour des périodiques d'art, tels que « *Art in America* », « *Art Forum* » et d'autres titres aussi inoffensifs.

Lorsque j'ai enfin eu accès à ces rayonnages, vous pouvez imaginer ma curiosité et mon enthousiasme pendant que je sélectionnais les ouvrages pour les mettre en accès libre dans la salle de lecture en art. En fait, je ne cessais de me poser la question : « pourquoi ? ». Dans de nombreux cas, je réussissais à trouver une réponse, mais parfois j'étais vraiment embarrassée et déconcertée. Je pouvais le comprendre dans le cas des monographies sur Kandinsky, Chagall, Malevich, Meknikov, Dali, Magritte, Egon Schiele, ou sur le surréalisme, Dada, l'expressionnisme ou autre tendance « nocive » de l'art moderne. On comprend pourquoi il était interdit au grand public soviétique de lire le journal de Dali, par exemple : les gens auraient pu apprendre des secrets sur sa physiologie. Mais qu'est-ce qui n'allait pas avec Giotto, Matisse, Picasso, l'architecture du Bauhaus, Le

Corbusier ou les paroles des Beatles ? L'exemple le plus ahurissant fut une « *Encyclopédie des Gnomes* », un adorable livre d'enfant avec un texte et des illustrations tout à fait amusants.

Ayant fait une analyse minutieuse des raisons probables qui ont poussé les censeurs à mettre un hexagone sur la page de titre d'une publication en art, je les classerai comme ceci :

- pour des raisons politiques (critique de l'Union soviétique, CPSU, régime soviétique, des corps politiques et personnages politiques particuliers) ;
- par crainte politique contre un artiste (temporaire ou permanente), dont le travail a fait l'objet d'une publication ;
- par méfiance politique contre l'auteur d'une publication (temporaire ou permanente) ;
- mention d'une personne à tendance politique incertaine, d'un fait ou d'un événement controversé dans le texte sans qu'il soit critiqué (possibilité de coupure dans le texte ou dans les planches d'illustration) ;
- sujet généralement interdit (par exemple : l'art soviétique non officiel) ; la propagande du fascisme, de la violence et de la terreur (les films d'horreur appartenaient à cette catégorie) ;
- la pornographie (un mot magique : aucun de ces censeurs n'a jamais pu donner une définition précise de ce terme dans leur vocabulaire spécialisé ; c'était la raison la plus fréquente d'interdiction des publications artistiques car la plupart des artistes ont, depuis les temps anciens, réalisé des études de modèles nus) ;
- des thèmes, des sujets, des faits, des événements qui ont provoqué ou auraient pu provoquer des pensées indésirables, des associations ou des illusions qui ne soient pas en faveur de l'État Soviétique.

Cela peut paraître un travail plutôt simple de séparer les mauvaises publications des bonnes en prenant en compte uniquement des raisons idéologiques. Un censeur devait rester conscient de la plate-forme politique d'un auteur et de sa fidélité à l'Union Soviétique et au Parti communiste. Dans les cas des publications politiques et économiques, c'était vrai. Dans le cas de la fiction, de la poésie ou de l'art, il est apparu que les juges avaient beaucoup plus de difficulté à juger.

L'accès aux œuvres d'art originales provenant de l'étranger a été contrôlé par l'État de différentes façons :

- limitation générale des déplacements à l'étranger et contrôle constant du comportement du citoyen soviétique lorsqu'il est à l'étranger ;
- stricte limitation et censure du type d'objets d'art exposés dans les musées pour les expositions permanentes et temporaires ;

- limitation de l'importation des objets d'art par des personnes privées ;
- interdiction des galeries d'art privées et strict contrôle de l'État pour chaque présentation publique de collections privées.

Il devint vital, dans le pays, pour le bien de la santé mentale du peuple soviétique, de s'introduire de force dans le processus même de création d'un objet d'art, de quelque support que ce soit. Ce travail s'est mis en place peu de temps après la Révolution, dans les premiers jours de l'État soviétique, mais ce fut loin d'être une tâche facile. La perception des œuvres d'art relève plus d'une sensation que d'une compréhension rationnelle. Par exemple, dans l'art russe d'avant-garde de cette période, il y avait une prédominance non figurative et les sujets pouvaient difficilement être devinés ou étaient trop abstraits. À cet égard, la décision des autorités culturelles soviétiques fut aussi simple que brillante : afin d'éviter tout double sens, sens caché, équivoque, ou malentendu concernant le sujet des œuvres d'art, le réalisme socialiste a été déclaré le seul et unique style acceptable pour tous les arts en Union Soviétique.

Après la Révolution, les artistes russes les plus en vue furent obligés d'émigrer. Ce fut une grande tragédie pour l'art national. Ceux qui, pour diverses raisons, refusèrent de quitter le pays durent : soit accepter la dictature artistique du communisme, soit renoncer à travailler. Il aura fallu environ 10 ans (1922-1932) pour que « l'art du passé bourgeois » soit finalement démoli et disparaisse. Chaque mouvement artistique en -isme du début du xx<sup>e</sup> siècle devint synonyme de termes les plus grossiers, ce qui pouvait être généralisé par les deux pires termes : « formalisme » et « modernisme ». C'est ainsi qu'un grand fossé fut créé dans l'évolution de l'art russe. Chaque tentative de changement pour s'éloigner de la direction de la tendance principale était réprimée et l'artiste coupable était sévèrement poursuivi.

L'architecture, qui est l'art le plus social et le moins personnel, fut mise sous contrôle de l'État. La seule image architecturale officielle acceptée était celle de la « grandeur impériale de l'État soviétique », qui ne pouvait être représentée que par des « formes classiques », le langage des masses et l'espace emprunté à l'architecture romaine. Quelques exceptions, comme celle de Melnikov, par exemple, ne furent que des expériences. La démolition des bâtiments historiques fut une autre forme de censure dans l'environnement architectural. Ils allèrent jusqu'à associer quelques formes architecturales à ce « passé haï » et donc les interdirent. Ce fut le cas des dômes d'églises : symbole du ciel. Des milliers d'églises furent démolies dans les campagnes lors de cette bataille

contre les symboles du passé. Ce fut aussi le cas de nombreux manoirs, palais et maisons privées. Quelques-uns d'entre eux, cependant, furent réutilisés avec succès par la nouvelle « aristocratie » soviétique ou convertis en résidences, musées, entrepôts, garages, etc.

En fait, la sculpture soviétique a souffert de la même violence désastreuse. Immédiatement après la Révolution, il a été mis sur pied un plan spécial de « propagande monumentale », d'après lequel toutes les statues des tsars devaient être démolies ou enlevées, à quelques exceptions près. Elles devaient être remplacées par de nouveaux monuments dédiés aux dirigeants progressistes de tous les temps, selon une liste spéciale approuvée. Curieusement, quelques monuments vraiment beaux furent érigés dans les premières années de ce « projet-pilote », tel celui élevé à Timiyazev par Merkurov, à Moscou. En général, la sculpture soviétique a eu pour but de glorifier les leaders du parti selon des formes de base du réalisme socialiste. Seuls les monuments de la Seconde Guerre mondiale montrent les vraies émotions de leurs auteurs et expriment tout le deuil et la gloire de la Nation.

La reconnaissance du pouvoir de l'art dans la promotion des idées étatiques vers les masses fut très bien démontrée par l'émergence de « l'agit-farfor » (une poterie de propagande) : un type unique de poterie soviétique. Pour leur part, les peintres étaient vivement encouragés à s'instruire des œuvres de Repine et à suivre la tradition des réalistes critiques russes du xix<sup>e</sup> siècle. Le langage de la peinture soviétique devait être strictement réaliste et les thèmes choisis devaient dépendre et glorifier les délices de la vie en Union Soviétique.

Le résultat d'un tel « désherbage », si violent et pendant une si longue période, fut l'apparition d'une certaine génération d'artistes dociles. Ils connaissaient les règles du jeu qu'ils étaient en train de jouer. Les censeurs avaient fait un bon travail en offrant au public une information bien sélectionnée concernant la culture nationale et le patrimoine historique. On voyait apparaître des périodes complètement vides dans l'histoire prérévolutionnaire ; quelques époques essentielles furent totalement négligées et certains noms importants furent rayés pendant des décennies (à cette époque, on pensait que ce serait pour toujours). La critique de l'art soviétique a souffert de la même pression que la censure. La seule approche acceptée pour un critique d'art était la position idéologique de la « lutte des classes », qui était considérée comme plus importante que la valeur esthétique. De ce point de vue, le monde de l'art a été divisé en deux : *progressif* et *régressif* (souvent appelé *réactionnaire*).

Le rappel des classiques du marxisme-léninisme dans tout travail sur tout sujet était exigé. La sélection des citations appropriées devint une sorte de nouvel art. Celles-ci étaient demandées pour chaque publication et pour chaque discours public. Les bibliographies devaient commencer avec des œuvres de « classiques », même si aucun d'entre eux n'avait rien écrit sur le sujet. Les meilleurs érudits, comme Lazarev, Grabar, Bakushinski, Vipper, Zavdskaïa, Kaptereva, Nekrasova s'arrangèrent d'une manière ou d'une autre pour publier leurs travaux en histoire de l'art, en respectant ces règles d'une façon minimale. Les écrivains les moins importants devaient payer plus cher. Ceux qui refusaient d'accepter les règles étaient poursuivis et « rééduqués » dans les camps de Staline.

Les critères de division de l'art du passé en deux catégories étaient assez simples : l'œuvre d'art montrait ou non quelques signes particuliers de progrès, comme les thèmes du travail, de la lutte pour la justice, la protestation contre la société bourgeoise, la pitié pour la souffrance, la représentation des gens pauvres, la lutte sociale ou la lutte des classes. Pour des raisons évidentes, il ne valait pas la peine d'étudier l'art médiéval qui était un art au service de la religion. Quelques excellents exposés sur l'art byzantin et l'art russe ancien furent publiés, parce que les œuvres d'art avaient seulement été prises pour des objets culturels, non religieux, et en raison de la très grande notoriété des auteurs (Grabar, Lazarev, Alpatov). Étrangement, l'art nouveau fut durement critiqué en dépit de l'évidence des idées socialistes qu'il véhiculait concernant l'amélioration de la société grâce à l'art. L'attitude envers ce style n'a progressivement changé qu'à la fin des années 70. Il se produisit la même chose à l'égard de l'historicisme (style éclectique) du milieu de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

En fait, il n'y eut qu'un seul livre, appelé *Modernisme : analyse et critique des tendances principales de l'art du XX<sup>e</sup> siècle* (sa dernière édition fut publiée à la fin des années 80), dans lequel on pouvait avoir des informations sur les mouvements artistiques et les figures clefs du XX<sup>e</sup> siècle et même voir de pauvres illustrations en noir et blanc. À côté des dures critiques de l'art bourgeois, présentées par des auteurs obéissants, quelques bonnes critiques d'art arrivaient juste à présenter un bref compte rendu de faits, de noms et d'événements, évitant ainsi tout jugement. Cependant, cette information, bien que limitée, avait été d'une grande valeur pour les chercheurs et les lecteurs.

Au milieu des années 70, la protestation contre ce contrôle complet de la pensée ne pouvait plus être dis-

simulée et elle éclata au grand jour. À la même époque, un art soviétique non officiel s'était bien fait connaître à l'étranger, mais ici, nous n'avons vu les premières expositions publiques de l'underground soviétique qu'en 1974 et 1975. Il y eut un grand scandale à propos de la première d'entre elles. Elle fut balayée par des bulldozers et des voitures de pompiers écrasant et inondant les peintures et les peintres sur les lieux de l'exposition. Les artistes devinrent de vrais héros ayant été réprimés par l'État. Ils s'étaient opposés à l'art officiel et s'étaient considérés comme des artistes d'avant-garde progressistes. Mais en fait « progressiste » représentait l'acte de protestation, non l'art lui-même. Tout ce qui avait été avant-garde au début du XX<sup>e</sup> siècle pouvait difficilement prétendre au progressisme dans le dernier quart du siècle. Ce n'est pas la faute de ces artistes courageux. C'est juste une histoire triste sur la façon dont ils ont recherché de nouvelles idées et de nouvelles formes artistiques, défiant les tendances officielles, prenant des risques, ayant trouvé leur propre voie, mais ils ne s'étaient pas rendu compte qu'ils avaient emprunté le même chemin que les artistes russes 50 ans plus tôt.

La politique de l'État devait changer. Il fut décidé qu'il serait moins dangereux de « laisser s'échapper la pression » tout en continuant de contrôler les principales tendances officielles. Ainsi, petit à petit, le public s'est familiarisé avec les quelques exemples de l'art soviétique non officiel et les chefs-d'œuvre de l'art occidental conservés dans les collections étrangères. L'exposition privée de Marc Chagall eut tout de même lieu à la Galerie Tretyakov en 1975. Ce n'est qu'en 1981 que l'image vitale de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin des années 20 a été révélée lors de la grande exposition Paris-Moscou. Il y eut une sorte d'explosion d'intérêt public pour cet art national montré dans une exposition de grande portée. Un grand nombre de nouveaux noms dans l'art russe fut présenté au public. Mais le fait est que l'édition française du catalogue de l'exposition a reçu un hexagone, signifiant que, même à cette époque tardive, on a montré moins de pièces aux visiteurs soviétiques de l'exposition qu'au public français.

Le plus gros problème fut celui de l'apprentissage des « langues étrangères » de l'art contemporain occidental, vraiment étranger à la fois aux artistes et au public. Les créateurs et les spectateurs se sont trouvés tous les deux illettrés et ont dû suivre le même cours intensif. Ce fut tout à fait intéressant d'être le témoin de ce progrès bouleversant dans toute la vie culturelle du pays. Aussitôt, apparurent des milliers de galeries d'art privées, des boutiques d'art, des expositions. Les ventes aux enchères d'art devinrent des événements courants.

De nouveaux titres de périodiques en art furent publiés. Les anciens ont souvent perdu dans la compétition de ce nouveau marché de l'art.

La vie culturelle des dernières années est devenue un kaléidoscope offrant une grande variété de choix pour les amateurs d'art. Le réalisme socialiste est maintenant présent à nouveau, mais cette fois comme une mode au milieu de bien d'autres styles. Les politiques d'exposition des galeries et des musées ne sont plus dictées par les censeurs de l'État. Un certain nombre de grandes expositions ont révélé le véritable travail de la censure communiste, comme *l'Or de Schliemann, Les chefs-d'œuvre inconnus, 500 ans de dessins européens*. Pour la première fois, elles montraient des œuvres d'art qui avaient été rapportées d'Allemagne comme trophées militaires. L'exposition Moscou-Berlin fut une de celles à laquelle jamais personne n'aurait osé rêver à l'époque soviétique. Les parallèles et les liens entre l'art stalinien et celui du Troisième Reich auraient été trop évidents.

Que doivent faire les bibliothèques d'art dans ces circonstances ? Doivent-elles devenir les réels navigateurs dans un flot d'information visuelle qui inonde la société ? Ont-elles suffisamment d'outils pour entreprendre ce travail et suffisamment de savoir-faire pour se juger elles-mêmes en l'absence d'un contrôle officiel ? Doivent-elles se mêler à la bataille pour le bon goût public, pour rehausser le niveau général de l'érudition culturelle des artistes et des spectateurs ? Ou doivent-elles rester en dehors du réel processus d'art, se contenter de collectionner et de préserver l'information pour les chercheurs du futur ? Ma réponse est OUI, les bibliothécaires d'art doivent se mêler à ce processus passionnant de création d'un nouvel environnement culturel dans un pays maintenant ouvert au reste du monde, tout en essayant de conserver une documentation de notre curieuse époque.

*Traduction de Marie-Claude Thompson*