Histoire de l’art
Éditeur : DeVisu

91 | 2023
Ukraine

Photographie et idéologie

Stratégies subversives de l’école de photographie de Kharkiv (1971–1991)

Photography and Ideology: Subversive Strategies of the Kharkiv School of Photography (1971–1991)

Nadiia Bernard-Kovalchuk

https://devisu.inha.fr/histoiredelart/134

DOI : 10.54390/histoiredelart.134

Référence électronique
Nadiia Bernard-Kovalchuk, « Photographie et idéologie », *Histoire de l’art* [En ligne], 91 | 2023, mis en ligne le 01 juin 2024, consulté le 03 octobre 2026. URL : https://devisu.inha.fr/histoiredelart/134

Droits d'auteur
La revue *Histoire de l’art* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

Photographie et idéologie

Stratégies subversives de l'école de photographie de Kharkiv (1971-1991)

Photography and Ideology: Subversive Strategies of the Kharkiv School of Photography (1971–1991)

Nadiia Bernard-Kovalchuk

PLAN

L'esthétique négative
Photographie subjective
L'amateur contre le photoreporter

TEXTE

1 La culture officielle de l'Union soviétique connaît dans les années 1960 un « tournant visuel[1] ». Ce phénomène s'accompagne d'une ouverture parcimonieuse de l'accès à l'information concernant l'art occidental, de l'élargissement des limites de ce qui est admissible pour la photographie journalistique et des débats animés dans ce milieu, ainsi que d'un renouveau de la photographie amateur. Alors que l'on situe généralement la fin de cette période en 1968, année de l'intervention des troupes soviétiques en Tchécoslovaquie[2], le « retour à l'ordre » dans le domaine photographique – avec, notamment, la réaffirmation de la mise en scène et des sujets productivistes – advient quelques années plus tard[3]. La censure et la surveillance politique des processus artistiques n'ont quant à elles jamais faibli depuis le début du « dégel[4] ». En Ukraine ils étaient renforcés par un double contrôle – régional et central – ainsi que par un principe d'interdiction préventive ubiquiste.

2 L'école de photographie de Kharkiv se forme dans ce contexte, nourrie, d'un côté, par la déception de voir se refermer une parenthèse de liberté relative et, de l'autre, par le rejet de l'hégémonie des formes vides, stériles et répétitives dans la culture visuelle soviétique[5]. Vers 1971, un groupe de jeunes photographes, constitué majoritairement de personnes exerçant la profession

d'ingénieur, fonde, dans le cadre d'un club tout à fait officiel[6], un groupe nommé Vremia (Le temps). Ses participants – Anatoliy Makiyenko (né en 1949), Oleg Maliovany (né en 1945), Boris Mikhaïlov (né en 1938), Evgeniy Pavlov (né en 1949), Jury Rupin (né en 1946), Oleksandr Sitnichenko (1948–2018), Oleksandr Suprun (né en 1945) et Gennadiy Tubalev (1944–2008) –, résolument décidés à rompre avec les expressions de la photographie officielle et les normes esthétiques diffusées par les critiques établis, ont exprimé, avec la « théorie du coup de poing », l'idée que leurs photographies devaient affecter, heurter, bouleverser leurs spectateurs.

3 Phénomène artistique marquant durablement le développement de la photographie en Ukraine, le groupe Vremia est cependant éphémère. Limitée à quelques années seulement, son activité publique a consisté essentiellement en l'expédition collective d'ensembles de photographies – communément appelés « collections » – aux salons internationaux de la photographie organisés par la Fédération internationale de l'art photographique[7]. En premier lieu, le groupe a constitué pour ses membres un espace pour échanger en toute sécurité sur les questions de principe : la nécessité de développer un nouveau langage photographique, adapté à l'époque ; l'impératif d'élargir les possibilités du médium, limité par les dogmes esthétiques et idéologiques ; le désir de changer le statut du photographe, alors déconsidéré socialement.

4 En 1975, le scandale qui éclate autour d'une « collection » expédiée à l'étranger et surtout, selon Rupin, la découverte par les autorités de sa photographie *La Nuit* (**fig. 1**) conduisent à la fermeture du club régional de photographie. Cet acte de censure, qui mit fin à la « première période » de Vremia[8], ne fut pas l'unique mené à l'encontre des photographes. À la fin des années 1960, Boris Mikhaïlov est licencié de l'usine où il était employé à cause de ses nus, découverts par le KGB sur son lieu de travail. Durant les années 1970, selon les témoignages de Suprun, Rupin et Maliovany, les photographies qu'ils envoyaient à l'étranger étaient régulièrement retournées, perdues ou endommagées par les agents de la poste. La seule exposition publique du groupe, en 1983, à la Maison des scientifiques de Kharkiv, fut fermée le soir même de son ouverture. Malgré sa brièveté et son caractère rétrospectif, l'événement a eu un impact historique. Alors que Rupin y a explicité en public la « théorie du coup de poing »

comme l'idée que leurs photographies devaient frapper le spectateur comme un « coup de poing », plusieurs représentants de la deuxième génération du mouvement, qui trouva son nom quelques années plus tard [9], étaient présents parmi l'auditoire [10]. Certains d'entre eux, apparaissant sur la scène artistique de la ville tout au long des années 1980, revendiquent ouvertement une filiation avec Vremia – Viktor Kochetov (1947–2021), Sergiy Solonsky (né en 1957), Roman Pyatkovka (né en 1955) et Igor Chursin (né en 1962) –, alors que d'autres s'opposent vivement à son héritage – le groupe Gosprom : Misha Pedan (né en 1957), Volodymyr Starko (né en 1956), Igor Manko (né en 1962), Leonid Pesin (né en 1956), Boris Redko (né en 1959), Kostyantyn Melnyk (né en 1960) et Sergey Bratkov (né en 1960). Néanmoins, la protestation contre l'esthétique dominante, l'impératif du « non » consacré par la « théorie du coup de poing », est un point fondamental qui marquera durablement les différentes générations de l'école de Kharkiv, jusqu'aujourd'hui.

1. Jury Rupin, *La Nuit*, 1974.



Collage, épreuve gélatino-argentique, 23 × 18 cm, Kharkiv, Moksop.

D.R.

L'esthétique négative

5 Ville provinciale, industrielle et universitaire éloignée des grandes capitales culturelles, le Kharkiv soviétique n'était pour autant ni hermétique ni ostracisé. Dès les années 1960, les photographes de Kharkiv profitent de l'accès aux revues photographiques en provenance de pays socialistes [11], des échanges informels entre les clubs de photographies et des voyages à travers l'Union soviétique, notamment dans les pays baltes. À la fin de cette décennie, c'est l'œuvre du photographe lituanien rebelle Vitas Luckus, dont la collection est parvenue à Kharkiv, qui fait école pour la photographie du « non », de l'esthétique négative auprès de Vremia [12]. Au-delà de la représentation de la laideur, de ce qui est pénible, répulsif ou douloureux, l'esthétique négative adopte l'écart par rapport à la règle explicite ou tacitement admise et rejette les tabous aussi bien sociaux qu'artistiques. « Tout écart, même minime, par rapport à ce qui était officiellement accepté, tombait pour moi dans la catégorie des "coups" – contre les significations et les formalités alors acceptées. C'était une manifestation de ma position citoyenne dans la photographie [13] », écrit Mikhaïlov. Dans son livre de souvenirs sur les années Vremia, Rupin désigne à son tour la démarche contre les conventions de l'art officiel comme une base commune permettant la coexistence d'esthétiques et d'approches diverses au sein d'un même groupe [14].

6 Alors que l'imprécision de l'article du Code criminel soviétique pénalisant la production d'images pornographiques permet aux censeurs de placer dans cette catégorie toute représentation de la nudité [15], celle-ci occupe une place privilégiée dans la production de l'école de Kharkiv. Tant le sentiment de transgression des interdits que la recherche de l'expression d'une intimité exclue de l'univers régi par l'uniformisation collective motivent le recours à la nudité dans les photographies des années 1960 et 1970 de Mikhaïlov. Dans les séries réalisées à cette époque, il place ses modèles, amis et amantes, aussi bien dans le contexte intime et privé des habitations soviétiques que dans des espaces extérieurs, urbains ou champêtres, interrogeant l'opposition communément admise entre les domaines privé et public. La photographie amateur, exclue de toute visibilité publique,

lui sert alors de référence esthétique principale. Si cette orientation n'est pas immédiatement suivie par ses collègues, à partir du milieu des années 1980, Pyatkovka fait de la vie dans les logements privés soviétiques son axe de travail privilégié (**fig. 2**).

2. Roman Pyatkovka, photographie issue de la série *Le Sabbat des sorcières*, 1988.



Épreuve gélatino-argentique, 30 × 40 cm, Kharkiv, Moksop.

Courtesy Galerie Alexandra de Viveiros.

7 En 1972, Pavlov réalise une série qui produit un coup de tonnerre dans le milieu des photographes de Kharkiv. Intitulée *Violon*, elle comporte des images montrant un groupe des jeunes hommes imprégnés d'une vision fantasmée du mouvement hippie américain, nus, accomplissant une action considérée par l'historienne de l'art Tetiana Pavlova comme « le prototype d'un happening[16] » dans le contexte de l'Ukraine soviétique. Publiée peu après dans la revue polonaise *Fotografia*[17], *Violon* confronte différents formats et modes de prise de vue dans une logique sérielle et fictionnelle presque cinématographique. Si l'environnement pastoral renvoie à la vision d'une Arcadie paisible, l'intention de l'artiste et l'impact de l'œuvre sont éminemment subversifs. Pavlov a pu observer une certaine théâtralité dans l'œuvre de Luckus, mais le travail métho-

dique sur le corps masculin et la représentation franche de sa nudité, hors de tout contexte légitime pour la culture soviétique (événements sportifs, travail physique, procédures hygiéniques) est exceptionnel aussi bien pour la photographie officielle que pour celle de l'*underground*.

8 Les travaux d'autres membres de Vremia – Maliovany, Rupin, Tubalev – laissent transparaître une esthétique paradoxale, mêlant héritage du surréalisme international, aspiration pictorialiste au rapprochement entre photographie et arts graphiques, connaissance des expérimentations du mouvement allemand de la *Subjektive Fotografie* et contact direct avec la photographie « métaphorique » qui se développe, avec une acceptation mitigée de la critique[18], durant les années 1960–1970 en Union soviétique. En rupture avec l'iconographie soviétique de la travailleuse ou de la mère, les corps féminins dans ces œuvres sont d'avantage érotisés et objectifiés, servant pour leurs auteurs de prétexte à l'expérimentation plastique et à l'expression métaphorique.

9 Chacun des cinq photocollages monochromes qui composent la série *Gravitation* (1976), de Maliovany, est centré sur une ou plusieurs figures nues, courbées, assises par terre au milieu d'un univers hostile et dépeuplé. L'action se déroule dans un lieu imaginaire et apocalyptique, où les éléments naturels font rage et où dominent les paysages désertiques, rocheux ou cosmiques. Alors que les critiques officiels saluent les représentations de l'« homme de travail dans les conditions de la société socialiste[19] », les personnages de *Gravitation* ne se réfèrent ni à une personne spécifique, ni à son rôle social. Dépourvus de réalité physique, les corps dénudés expriment la fragilité humaine, permettant au photographe de transmettre des messages prémonitoires proches de ceux de la science-fiction d'avertissement qui se développe depuis le début des années 1960 en Union soviétique[20]. Objet de critiques aussi bien pour son « formalisme[21] » que pour sa représentation de la nudité, l'œuvre de Maliovany fait l'objet d'une interdiction tacite d'exposition en dehors du territoire soviétique l'année même de création de *Gravitation*.

10 Depuis l'époque de l'avant-garde historique, la photographie occupait une place privilégiée dans le système de propagande soviétique. Son appropriation par l'État a d'ailleurs joué un rôle dissuasif pour la

plupart des artistes non conformistes des années 1970, peu enclins à investir ce médium [22]. Transmis notamment dans les articles de *Sovietskoye foto*, le discours dominant sur la photographie insistait sur sa fonction d'instrument didactique, transmettant des messages clairs, univoques et idéologiquement appropriés. S'exposant à la critique pour le formalisme, les photographes de l'école de Kharkiv défient cet impératif de transparence, construisant des œuvres complexes, aux sens multiples, empêchant le regard du spectateur de consommer ces photographies comme des affiches de propagande.

11 Le collage devient ici une méthode courante permettant d'exposer au spectateur un questionnement sur la nature de l'image. Ainsi fonctionne le « photocollage hyperréaliste » de Suprun qui brouille les échelles, mettant en scène les environnements claustrophobiques et impersonnels des espaces urbains – *Confession de l'urbaniste. Affection* (1975), *Œufs* (1986), *Avec un ami* (1988) – ou soulignant la beauté énigmatique et troublante de la nature – *Rencontre* (1979), *Muguets* (1975 ; **fig. 3**).

3. Oleksandr Suprun, *Muguets*, 1975.



Collage, épreuve gélatino-argentique, 40 × 30 cm, Kharkiv, Moksop.

Courtesy Galerie Alexandra de Viveiros.

12 Employée par Mikhaïlov à la fin des années 1960, la méthode des « sandwiches », consistant en la superposition, au départ fortuite, puis délibérée, de multiples diapositives en couleurs, permettait de créer des images polysémiques, voire des messages cryptés. Appliqué à des sujets proscrits, ce langage brouillé caractériserait, selon le photographe, l'époque dans son ensemble [23]. D'autres photographes de l'école de Kharkiv – Maliovany, Pavlov, Pyatkovka – s'essayent à ce dispositif, en adoptant des approches plurielles. Chez Mikhaïlov, les corps se dissipent dans des objets et des situations banales, créant à la fois un effet d'absurdité et d'incongruité ainsi qu'une reconnaissance d'une expérience tangible et corporelle. On y retrouve des références à l'iconographie soviétique, ainsi que des vues de la foule superposée à des corps nus qui ne sont jamais neutres ni apolitiques.

Les superpositions de Maliovany manifestent plutôt un intérêt pour les effets de juxtaposition des couleurs, des formes et des ombres. Les corps sont érotisés et l'univers représenté renvoie davantage à l'imaginaire, à un rêve, qu'à la réalité.

Photographie subjective

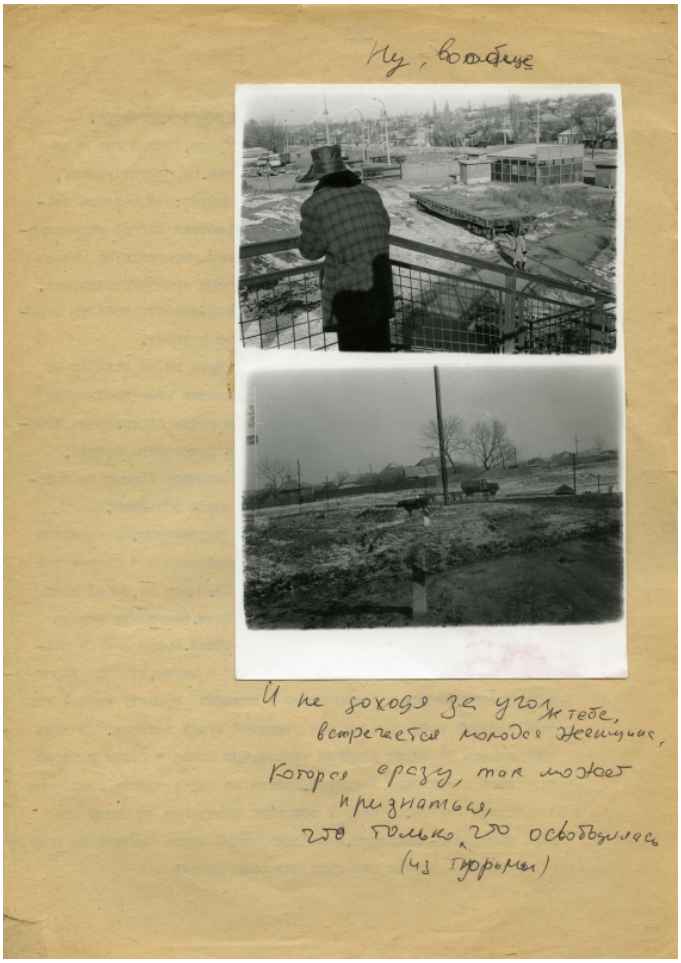
13 Si le dégel apporte un certain assouplissement des canons artistiques, le maintien du réalisme socialiste comme référence n'est pas remis en cause. Face à cette conception originellement contradictoire, un « compromis bâtard » entre l'esthétique du réalisme intuitiviste et l'impératif politique « volontariste [24] », les critiques de photographie sont frappés par l'incapacité d'en donner une définition rigoureuse. Alors que les poncifs de « *ideinost* » (charge d'idées) et « *partiinost* » (esprit de parti) issus des autres domaines artistiques rappellent le lien obligatoire entre la forme artistique et son contenu idéologique, une série de termes positifs et transhistoriques, utilisés comme des synonymes descriptifs – la « photographie de la vie », instantanée, directe, documentaire, utilisant la « technique réaliste », montrant l'« authenticité » et la « réalité non mise en scène [25] » – précisent le contenu doctrinal, spécifiquement en photographie. Le postulat de l'objectivité intrinsèque du photoreportage soviétique, sa valeur de document fiable, est érigé en dogme absolu, découlant à la fois de la nature même de la technique et de la conscience politique de son auteur [26]. Pourtant, au fur et à mesure que la photographie officielle, comme le discours autoritaire tout entier, se fige dans des formes stéréotypées invariables [27], l'idée de la correspondance parfaite entre la photographie et le réel apparaît compromise.

14 Dès le début des années 1970, les membres de Vremia s'opposent à la doctrine officielle, nécessaire au bon fonctionnement de l'idéologie, mais stérile du point de vue artistique. Leur photographie, comme celle de la deuxième génération de l'école de Kharkiv, se positionne alors comme une tentative véritablement subversive, malgré l'absence de contenu ouvertement dissident, de s'opposer à la production des simulacres idéologiques et d'assumer une vision subjective. Toute une panoplie de techniques expérimentales – photocollage, photomontage, double exposition, sandwich, solarisation, coloration des épreuves à la main, postérisation, équidensités de

Maliovany, recours aux lentilles déformant la perspective – est alors employée afin de prouver que la photographie peut également exprimer l'imaginaire et l'intériorité subjective.

15 Les livres photographiques faits à la main par Mikhaïlov à partir de 1982, peu après sa rencontre avec Ilya Kabakov, artiste affilié au milieu des conceptualistes de Moscou, ouvrent un nouveau chapitre dans cette recherche. La série *Viscosité* (1982) est composée de photographies monochromes, parfois teintées en sépia, parfois manuellement rehaussées de couleurs. Contrecollées sur des feuilles de papier, elles sont accompagnées d'inscriptions manuscrite exprimant des confidences. Le principe de la mise en relation entre un texte subjectif et la photographie est exploré par Mikhaïlov dans les œuvres suivantes, notamment la série *Luriki* (1971–1985), alors que le projet *Dissertation inachevée* (1984) présente la forme la plus aboutie du livre photographique-journal intime (**fig. 4**). Mikhaïlov y émet des réflexions philosophiques, dialoguant avec les énoncés de penseurs et d'amis proches, tout en inscrivant çà et là des remarques très banales relevant de son quotidien. Alors que les journaux illustrés utilisent les légendes des images pour limiter et orienter leurs significations, Mikhaïlov crée un hiatus, une non-corrélation.

4. Boris Mikhaïlov, photographie issue de la série *Dissertation inachevée*, 1984.



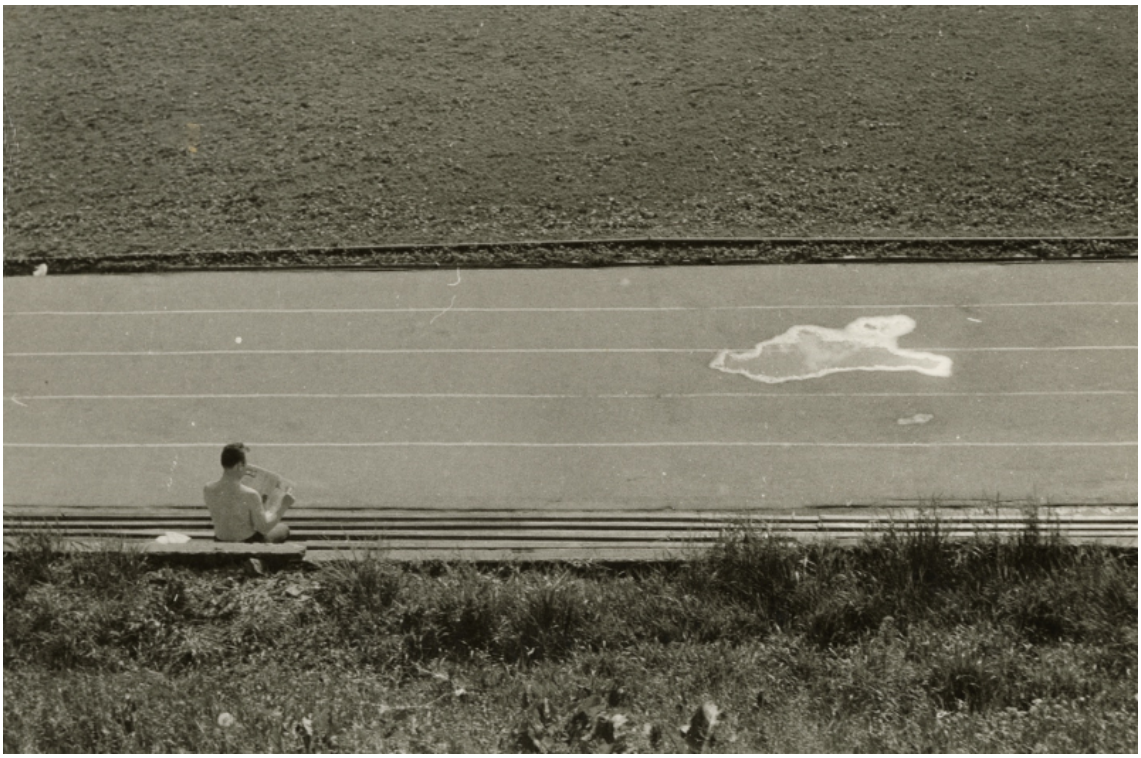
Épreuve gélatino-argentique collée sur papier, inscriptions manuscrites, env. 32 × 29 cm, Williamstown, Clark Art Institute.

© Boris Mikhailov, VG Bild-Kunst, Bonn. Courtesy Galerie Suzanne Tarasieve, Paris.

16 Plusieurs photographes de l'école de Kharkiv font appel, durant les années 1980, à la capacité de la photographie d'exprimer la subjectivité, dans une tentative de réappropriation du réel. Alors que Vremia a cessé son activité depuis plusieurs années, l'un de ses membres, Makiyenko, s'intéresse, à partir de 1987, aux paysages invisibles et banals, ainsi qu'à l'environnement « non compositionnel [28] » de son quartier natal. Ancienne cité ouvrière investie par les rêves de l'utopie socialiste [29], la périphérie de Kharkiv dans laquelle il a grandi se caractérise à la fin des années 1980 par des rangées infinies de bâtiments modulaires uniformes et par la grisaille générale du paysage. En surmontant l'écart entre photographies objective, réaliste et subjective, Makiyenko documente ce qui n'a jamais été considéré

comme digne d'attention : des flaques d'eau et les morceaux de façades d'immeubles qui s'y reflètent, le linge qui sèche directement dans la cour commune, des lignes de piliers tordus qui encadrent les rares zones de verdure envahies par la mauvaise herbe, transformés à travers sa caméra en une « poésie de clôtures en béton armé[30] ». Cette nouvelle photographie documentaire, orientée vers l'espace urbain, investie d'un vécu personnel et des recherches de signes singuliers dans le banal, est également pratiquée par les membres du groupe Gosprom (**fig. 5**). Opposée à la démarche de la génération précédente, considérée comme intrusive et esthétisante, son apparition fait probablement suite à l'abandon par Mikhaïlov, figure d'autorité dans ce cercle, des expérimentations formelles et techniques, afin de se tourner vers la photographie « moyenne », anonyme et grise.

5. Igor Manko, *Sans titre*, 1987.



Épreuve gélatino-argentique, 18 × 24 cm, Kharkiv, Moksop.

D.R.

L'amateur contre le photoreporter

17 Dans la hiérarchie des genres soviétique, le photoreportage journalistique occupe une place majeure. Loué en vertu de son utilité pour le peuple, par sa valeur documentaire et idéologique, il est érigé comme un modèle à suivre. Le photoreporter est ainsi considéré comme le seul professionnel de ce médium, opposé au photographe « technique » et « amateur ». Depuis le milieu des années 1960, la pratique photographique des membres de l'école de Kharkiv se place en opposition radicale par rapport au langage et aux principes du reportage journalistique soviétique, dont ils s'attachent à déjouer les règles. Dans *La Série d'archives* créée en 1988 sur la base de photographies prises depuis 1965 (**fig. 6**), Pavlov souligne les imperfections techniques qui apparaissent inévitablement sur les matériaux soviétiques défectueux – rayures, poussière, taches de lumière. Refusant la pratique essentielle de la photographie professionnelle consistant en un nettoyage, souvent invasif, des épreuves, il apprécie la photographie dans sa matérialité complète, considérant ces traces aléatoires comme les marques de « poussière de l'univers [31] ».

6. Evgeniy Pavlov, photographie issue de *La Série d'archives*, 1965-1988.



Épreuve gélatino-argentique rehaussée à la main, 30 × 40 cm, Kharkiv, Moksop.

Courtesy Galerie Alexandra de Viveiros.

18 Afin de renouveler le langage photographique et d'élargir leur répertoire de pratiques, les membres de l'école de Kharkiv, suivant l'exemple de Mikhaïlov, se tournent vers l'esthétique de la photographie amateur. Alors que, durant les années 1960, les appareils photographiques deviennent progressivement accessibles au plus grand nombre, la pratique de la photographie privée fait son grand retour dans les foyers soviétiques. Ce processus est pourtant irrégulier et ne couvre pas les territoires les plus éloignés des centres urbains, où un autre type d'imagerie photographique populaire subsiste et prospère. Appelées « *luriki* », ces images sont réalisées à partir de photographies rares et de petite taille, d'images de passeport voire de portraits posthumes. Agrandies, peintes à la main à l'aide d'un colorant à l'aniline aux couleurs éclatantes, agrémentées selon la fantaisie du commanditaire, contrecollées sur un support rigide, encadrées et placées dans les espaces d'apparat des foyers particuliers, elles témoignent d'un véritable goût, d'une « vérité populaire [32] » exclue de toute visibilité publique. Dans les années 1970 et 1980, Kharkiv est l'un

des centres importants de cette industrie clandestine, organisée selon les règles de l'économie parallèle, et plusieurs représentants de son école – Mikhaïlov, Rupin, Kochetov et Pyatkovka – y sont engagés pour gagner leur vie.

19 Au début des années 1970, Mikhaïlov est le premier créateur issu de ce milieu à réemployer les photographies vernaculaires pour sa pratique artistique, créant à l'aide de ces images naïves un « album de famille » soviétique (**fig. 7**). Quelques années plus tard, il emploie l'esthétique tapageuse et enfantine des *luriki* pour détourner de façon ironique et parodique les symboles forts du régime en place : réunions partisanes, défilés, discours et autres rituels de la vie politique provinciale (série *Sots art*, 1975–1985). Les composants de ces projets – récupération de photographies anonymes, coloration d'épreuves en teintes éclatantes, appropriation de l'iconographie vernaculaire et politique – seront réexaminés dans les projets d'autres photographes de Vremia et de l'école de Kharkiv.

7. Boris Mikhaïlov, photographie issue de la série *Luriki*, 1971–1985.



Épreuve gélatino-argentique rehaussée à la main avec des colorants à base d'aniline, inscriptions manuscrites, 52 × 62 cm, Paris / Venise, Collection Pinault.

© Boris Mikhailov, VG Bild-Kunst, Bonn. Courtesy Galerie Suzanne Tarasieve, Paris.

20 Faisant figure d'exception dans ce mouvement photographique, Kochetov travaille, durant les années 1970 et 1980, comme reporter professionnel pour le compte de journaux et de diverses entreprises, dont la direction méridionale des chemins de fer. Voyageant à travers l'Union soviétique, il prend, dans le cadre de ses missions, des photographies qu'il ne montre jamais à sa direction, mais qu'il réutilise dans sa pratique privée. Aussi bien dans ses panoramas vertigineux que dans les images doubles, l'esthétique des *luriki*, ce « folklore photographique[33] » relevant de la culture populaire, est devenue, à la fin des années 1970, sa méthode artistique principale. Les photographies des moments « non approuvés[34] » et non censurés, documents de la vie publique ou de son histoire intime et familiale, déploient alors des qualités carnavalesques et parfois hallucinatoires, défiant à la fois la langue stéréotypée du reportage officiel et la pompe du discours autoritaire (**fig. 8**).

8. Viktor Kochetov et Sergiy Kochetov, *Cartes postales de la ville*, 1988.



Épreuve gélatino-argentique rehaussée à la main avec des colorants à base d'aniline, 26,5 × 59 cm, Kharkiv, Moksop.

Courtesy Galerie Alexandra de Viveiros.

21 Dans la *Dissertation inachevée*, Mikhaïlov se tourne vers une autre expression de la photographie populaire, qui traverse déjà ses séries des années 1960 et 1970 : la prise de vue amateur, n'aspirant ni à la perfection technique ni au sublime artistique, cherchant à enregistrer un honnête moment de joie, à immortaliser les êtres qui lui sont chers, à documenter son environnement proche. Bravant alors la

recherche d'effets spectaculaires, il s'oppose à l'attraction de la « beauté » inhérente à la fois à la culture visuelle officielle et à la pratique artistique de la photographie qui caractérisait les recherches de Vremia pendant la décennie précédente. À cette époque où « la "belle" photographie documentaire n'opprimait pas moins que la photographie documentaire de ce qui est "beau"[35] », cette photographie grise et « ratée », dialoguant avec un texte subjectif, assume également la tâche de correspondre parfaitement à une réalité qui possèderait les mêmes caractéristiques.

22 Alors que la première vague de photographie amateur en Union soviétique dans les années 1920 était intrinsèquement liée à la commande d'État et à la production d'images de propagande[36], le nouveau tournant que prend le mouvement amateur dans les années 1960 ouvre, paradoxalement, la voie à une photographie indépendante et expérimentale. Issue de ce mouvement, l'école de Kharkiv en est un exemple exceptionnel tant par ses positions radicales assumées que par l'ampleur des méthodes développées et par leur incidence sur la photographie contemporaine. À partir du début des années 1970, Kharkiv constitue un laboratoire, une fonte des mouvements aussi divers que l'école de photographie lituanienne et l'œuvre de Luckus, rebelle au sein de ce groupe, la photographie « métaphorique » soviétique, la *Subjektive Fotografie* allemande, l'*Antyfotografia* polonaise, mais aussi le cinéma « poétique » soviétique des années 1960–1970 ou encore le conceptualisme de Moscou. Il s'agissait, pour cette génération, de réinventer la photographie, quasi absente de la pratique privée à l'époque précédente, bornée par l'asservissement à la propagande, l'impératif de transparence, le dogme de l'objectivité et les interdictions multiples.

NOTES

1 Ekaterina Vikulina, « Власть и медиа: визуальная революция шестидесятых » [Le pouvoir et les médias : la révolution visuelle des années 1960], *Cahiers du monde russe*, vol. 56, n° 2-3, 2015, p. 429-465.

2 Piotr Vaïl et Alexander Guenis, *60-е. Мир советского человека* [60-e. Le monde de l'homme soviétique] (1988), Moscou, Novoye literaturnoye obozreniye, 1998, p. 310-320.

3 Elena Barkhatova, « Soviet Policy on Photography », dans Diane Neumaier (dir.), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*, cat. exp. (New Jersey, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 2004), New Jersey / Londres, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum / The State University of New Jersey / Rutgers University Press, 2004, p. 58-61.

4 Tatiana Goryaeva, *Политическая цензура в СССР. 1917-1991* [La censure politique en URSS, 1917-1991], Moscou, Rosspen, 2009, p. 317-350.

5 Comprise ici, dans le sillage de la théorie sociale de la visualité, comme une partie active et déterminante d'une culture plus large, incluant les pratiques de production et de reproduction visuelles, de socialisation, d'histoire et de conventions de la perception visuelle. Voir Chris Jenks (dir.), *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995.

6 La vie associative en Union soviétique étant pleinement subordonnée à l'État depuis les années 1930, les clubs de loisirs créatifs qui fleurissent à partir des années 1960 s'organisent autour des institutions publiques existantes. Comme tous les autres clubs de photographie, celui de Kharkiv disposait d'un statut et dépendait financièrement et politiquement de son institution d'accueil (le Conseil régional des syndicats), qui lui fournissait locaux et équipements.

7 La Fiap fut fondée au Luxembourg en 1946. La plupart des représentants de l'école de Kharkiv ont régulièrement participé à ses expositions et remporté des prix dans les années 1970 et 1980. Les archives personnelles de Rupin conservent les listes d'œuvres de Vremia expédiées entre 1973 et 1975, ainsi que les destinations, qui incluent la Tchécoslovaquie, la Suisse, l'Angola, l'Italie et le Brésil.

8 Tetiana Pavlova, « До історії Харківської школи фотографії: група "Врємя" » [Vers l'histoire de l'école de photographie de Kharkiv : le groupe "Vremia"] », *Korydor*, 30 juin 2019 [URL : korydor.in.ua/ua/context/11657.html].

9 Si la première occurrence de la notion d'« école de photographie de Kharkiv » n'est pas précisément établie, Roman Pyatkovka attribue sa paternité à des critiques et commissaires d'exposition occidentaux qui viennent à Kharkiv dès le début de la perestroïka ; Nadiia Bernard-Kovalchuk, *Харківська школа фотографії: гра проти апарату* [L'école de photographie de Kharkiv : jeu contre l'appareil], Kharkiv, Moksop, 2020, p. 333. Alors que Tetiana Pavlova affirme avoir développé cette notion lors de sa confé-

rence à la galerie moscovite Na Kashirke en 1989 (Tetiana Pavlova, « *Симметричный жест Михайлову: группа “Шило”* » [Un geste symétrique à l'égard de Mikhaïlov : le groupe « Shilo »], *Korydor*, 29 mai 2017 [URL : korydor.in.ua/ua/stories/boris-mikhailov-gruppa-shylo-kharkovskaja-shkola.html]), la première publication évoquant cette notion n'apparaît d'après nos recherches qu'en 1995 (Tetiana Pavlova, « The Last Taboo », *Imago*, hiver 1995-1996, p. 66-68).

10 Tetiana Pavlova, « Об однодневной выставке группы “Время” в харьковском Доме ученых » [À propos de l'exposition d'un jour du groupe « Vremia » à la Maison des scientifiques de Kharkiv], *YourArt*, 3 août 2020 [URL : supportyourart.com/columns/vremya-vystavka].

11 Les revues les plus populaires étaient les mensuelles *Fotografia*, éditée à Varsovie, *Československá Fotografie*, éditée à Prague, et surtout la trimestrielle *Revue Fotografie* tchécoslovaque richement illustrée.

12 Margarita Matulytė, « Vitas Luckus and His Times », dans *id.* et Tatjana Lickienė-Aldag, *Vitas Luckus: Biography*, Vilnius, Lithuanian Art Museum, 2014, p. 33-34.

13 Boris Mikhaïlov et Vita Mikhaïlova, « From Photography Talks », *Moksop*, 13 déc. 2020 [URL : moksop.org/en/borys-mykhaylov-z-rozmov-pro-fotohrafiiu]. Notons aussi que Victor et Margarita Tupitsyn emploient volontiers l'adjectif « négatif » par rapport à l'œuvre de Mikhaïlov. Victor Tupitsyn parle de « l'intérêt », de « l'optique » et du « regard » négatifs de Mikhaïlov : Victor Tupitsyn et Ilya Kabakov, « The Piper of Disaster: Boris Mikhailov and His “Calm” Photographs », dans *Case History*, Zurich, Scalo, 1999, p. 473-478, ici p. 473 et 475 ; Margarita Tupitsyn parle de la « négativité de Mikhaïlov » comme synonyme de son programme critique : Margarita Tupitsyn, « The After and the Double After », dans *id.* et Victor Tupitsyn, *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art*, cat. exp. (Porto, Museu de arte contemporânea de Serralves, 2004), Porto, Museu de arte contemporânea de Serralves, 2004, p. 71.

14 Jury Rupin, *Дневник фотографа* [Journal d'un photographe], Klaipėda, Branche de Klaipėda de l'Union des photographes lituaniens, 2022, p. 139.

15 L'organe de censure principal en Union soviétique, Glavlit (Direction générale de la littérature et de l'édition), est fondé par le règlement du 6 juin 1922, qui le rend responsable, entre autres, de l'examen préalable des photographies avant leur diffusion et qui interdit la production d'œuvres à caractère pornographique, ce qui persiste durant tout l'histoire soviétique.

Renforcée ensuite par d'autres règlements, y compris au niveau des différentes républiques de l'Union, cette interdiction est inscrite dans le Code criminel de la RSS d'Ukraine le 28 décembre 1960.

16 Tetiana Pavlova, *Yevgeniy Pavlov. Violin*, Kyiv / Kharkiv, Rodovid / Grafprom, 2018, p. 3.

17 Jan Sunderland, « Foto ocena », *Fotografia*, nº 7, 1975, p. 222.

18 Sergueï Morozov, *Творческая фотография* [Photographie créative], Moscou, Planeta, 1986, surtout le chap. « Limites de la métaphoricité », p. 346-358.

19 *Ibid*, p. 209.

20 Leonid Heller, *De la science-fiction soviétique. Par-delà le dogme, un univers*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 80.

21 Le « formalisme » est, avec le « naturalisme », l'une de deux grandes catégories utilisées en Union soviétique pour dénigrer une œuvre. Ce concept, apparu dans les années 1930, désigne une attention accordée davantage à la forme de l'œuvre qu'à son contenu – forcément idéologiquement approprié. S'il est d'abord utilisé pour critiquer les productions de l'avant-garde, dès 1936, la campagne de lutte contre le « formalisme » initiée par le journal d'État *Pravda* s'attaque à toute œuvre s'éloignant du réalisme. Alors que le début du règne de Khrouchtchev est marqué par une ouverture à l'œuvre des modernistes occidentaux – la rétrospective de Picasso (Moscou, musée Pouchkine, 1956) et l'exposition de l'expressionnisme abstrait américain (Moscou, parc Sokolniki, 1959) en sont les exemples majeurs –, sa visite de l'exposition des artistes soviétiques au Manège de Moscou le 1er décembre 1962 initie une nouvelle chasse d'envergure à l'encontre des « formalistes ».

22 Boris Groys, « Фотография в контексте текста » [La photographie dans le contexte du texte], dans Hans Günther et Sabine Hänsgen (dir.), *Советская власть и медиа* [Le pouvoir soviétique et les médias], Saint-Pétersbourg, Akademicheskiy proekt, 2006, p. 217-227.

23 « Une réalité cryptée », dans Boris Mikhaïlov, *Yesterday's Sandwich*, Londres, Phaidon, 2006, n. p.

24 Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, Presses universitaires de France, p. 47.

25 Morozov, *Творческая фотография*.

26 Voir, par exemple, I[ppolit ?] Sokolov, « О содержании репортажного снимка » [Sur le contenu de l'image de reportage], *Sovietskoye foto*, nº 7, 1967, p. 28 ; s. n., « Быть верным правде жизни » [Être fidèle à la réalité de la vie], *Sovietskoye foto*, nº 5, 1965, p. 1.

27 Sur le renforcement de la rigidité, du formalisme et du caractère stéréotypé du discours idéologique en Union soviétique suivant la mort de Staline : Oleg Kharkhordin, *The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 279-354 ; Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2005 ; Willibald Steinmetz, « New Perspectives on the Study of Language and Power in the Short Twentieth Century », dans *id.* (dir.), *Political Languages in the Age of Extremes*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 3-51.

28 Tetiana Pavlova, « Anatoly Makijenko », dans *Mesiac fotografie*, Bratislava, Fotofo, 2001, p. 90.

29 La revue de propagande extérieure URSS *en construction*, connue pour sa collaboration avec des artistes d'avant-garde, consacre le numéro 6 de l'année 1937 à ce quartier, construit de zéro au début des années 1930 selon le modèle de la « ville socialiste » expérimentale (*sotsgorod*) autour de l'usine de tracteurs de Kharkiv.

30 Andriy Avdeyenko, « Харьковская школа фотографии » [École de photographie de Kharkiv], dans Ekaterina Degot *et al.*, *Якщо/Если/If. Art ukrainien en transition*, cat. exp. (Perm, Permm, 2010), Perm, Permm, 2010, p. 89.

31 Idée exprimée à l'oral par Pavlov.

32 Boris Mikhaïlov, « Luriki (Colored Soviet Portraits) », dans *From "Blaue Horse" Till Now Days. 1965–2022*, Paris / Londres, Maison européenne de la photographie / Mörel, 2022, n. p. Voir la recension de cet ouvrage par Dominique de Font-Réaulx dans le présent volume, p. 187-190.

33 Tetiana Pavlova, « On the History of the Kharkiv School of Photography », dans Viktoria Bavykina et Max Gorbatskyi (dir.), *Kharkiv Photo Forum 2020*, actes (en ligne, 2020), Kharkiv, First Model Printing House, 2020, p. 40.

34 Oleksandra Osadcha, « Віктор та Сергій Кочетови: "незатверджені моменти" » [Viktor et Sergiy Kochetov : « moments non

approuvés »], *Moksop*, 10 mai 2020 [URL : moksop.org/viktor-ta-serhiy-kochetov-ne-zatverdzheni-momenty].

35 Boris Mikhaïlov et Viktor Tupitsyn, « Who Is Afraid of a “Bad” Photograph? », dans Tupitsyn et Tupitsyn, *Verbal Photography*, p. 137-162, ici p. 150.

36 Valery Stigneyev, *Век фотографии, 1894-1994: очерки истории отечественной фотографии* [Le siècle de la photographie, 1894-1994. Essais sur l’histoire de la photographie nationale], Moscou, Librokom, 2007, p. 43-55.

RÉSUMÉS

Français

Malgré la censure constante d’un État répressif, un groupe de jeunes photographes, réuni vers 1971 au sein du club de photographie de Kharkiv, parvient à formuler une série de principes qui rompent résolument avec les normes de la photographie officielle soviétique. Depuis cette époque, des artistes ayant repris leurs idées continuent d’enchevêtrer de manière expérimentale la documentation d’événements historiques avec l’expression d’une subjectivité. Se concentrant sur les années soviétiques de ce phénomène majeur de la photographie ukrainienne, qualifié par la suite d’« école », l’article analyse le rapport qu’entretiennent les œuvres de Boris Mikhailov, d’Evgeniy Pavlov et de Viktor Kochetov, entre autres, avec le discours autoritaire porté sur la photographie.

English

Despite constant censorship by a repressive state, around 1971, a group of young photographers gathered in the Kharkiv Photography Club and managed to formulate a series of principles that resolutely broke with the standards of official Soviet photography. Since that time, artists who have taken up their ideas continue to entangle the documentation of historical events and their inner truths in a subjective and experimental way. Focusing on the Soviet years of this major phenomenon of Ukrainian photography, later referred to as the “school,” the article analyzes the relationship of the works of Boris Mikhailov, Yevgeny Pavlov, and Viktor Kochetov, among others, to the authoritarian discourse on photography.

INDEX

Mots-clés

photographie, photographie amateur, art ukrainien, politique artistique, art soviétique, censure, collectif

Index géographique
Ukraine, Kharkiv

Index chronologique
XXe siècle, années 1960, années 1970, années 1980

AUTEUR

Nadiia Bernard-Kovalchuk
Nadiia Bernard-Kovalchuk est doctorante contractuelle en histoire de l'art à Sorbonne Université et à l'université de Lorraine. Cofondatrice et chercheuse de Moksop (musée de l'école de photographie de Kharkiv) depuis 2018, elle a publié, avec le soutien d'une bourse de la Fondation pour la culture ukrainienne, l'ouvrage *Харківська школа фотографії: гра проти апарату* [L'école de photographie de Kharkiv : jeu contre l'appareil] (Kharkiv, Moksop, 2020).