

Tatiana TRANKVILLITSKAÏA

La notion du *code religieux* dans l'art et la culture staliniens

Notice biographique

Tatiana Trankvillitskaïa est ATER en slavistique à l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, où elle prépare une thèse sur les expositions de peinture soviétique en France durant l'entre-deux-guerres. Elle travaille également sur les notions d'art idéologique, de réalisme socialiste, sur le couple héros-ennemi dans la peinture soviétique, sur la thématique du réalisme socialiste et sa classification.

Résumé

En URSS, pays où la religion est quasiment exclue de l'espace public, le vide spirituel a été rapidement remplacé par un nouveau système de croyance : le stalinisme. L'art prend alors une place d'une importance sans précédent dans l'histoire de la Russie. Les nouveaux projets artistiques, d'une dimension grandiose, frappent par leur contradiction avec la vie courante. Pour délivrer leur message idéologique, les autorités soviétiques imposent aux créateurs d'utiliser le même code, le même langage, que celui qu'on observe dans les œuvres religieuses. La culture stalinienne utilise le *code religieux* comme un pivot de base, développant ainsi dans l'art et la vie courante une mythologie soviétique collective et ses propres archétypes. Ce code est incontournable pour comprendre le réalisme socialiste, sans pour autant être imposé explicitement par les instances. Il est pourtant fondamental pour la compréhension de l'art idéologique.

Abstract

In the USSR where religion is practically excluded from the public space, the spiritual void was quickly filled with a new belief system: Stalinism. Art, thus, becomes all the more significant in the history of soviet Russia. In turn, grandiose artistic projects strike the everyday life with contradiction due to their incompatibility. In order to transmit the ideological message, the Soviet authorities impose on the artists the use of the same code and language in a way similarly seen in religious works. Stalinist culture makes use of the *religious code* as a basis to develop a collective Soviet mythology and archetypes in art as well as in everyday life. This code—despite not being explicitly prescribed by the authorities—is fundamental for socialist realism. This concept, then, is essential to explore ideological art.

Mots-clés : URSS, réalisme socialiste, art soviétique, Staline, culte, idéologie, code religieux.

Keywords: USSR, socialist realism, Soviet art, Stalin, worship, ideology, religious code.

Introduction

L'analogie entre idéologie totalitaire et religion fait l'objet de débats en histoire, sociologie et philosophie. Nombreux sont les spécialistes qui font le rapprochement direct et parlent de régimes totalitaires comme de *religions politiques* ou *religions séculières* (VOEGELIN, 1994 ; GAUCHET, 2010 ; ANGENOT, 2010). Ce sont des concepts qui varient d'un chercheur à l'autre, mais qui permettent de supposer l'existence d'un « paradigme *substitutif* » (ANGENOT, 2010 : 15), qui s'appuie sur plusieurs facteurs, dont les plus importants seront abordées dans cet article. Comment ces similitudes se déclinent-elles dans le cas précis de la Russie soviétique ? On sait par exemple, qu'il existe de nombreux liens entre le stalinisme et la religion dans la littérature¹, mais il serait intéressant de vérifier cette hypothèse au niveau de la vie sociale et des arts.

Après la révolution d'Octobre en 1917, les bolchéviks considèrent la destruction de la religion et la déchristianisation du pays, comme une de plus grandes victoires de leur époque. Cependant leur attirance pour les actes et les symboles rituels est flagrante. Cette ressemblance avec la religion se remarque à des périodes différentes de l'ère soviétique et dans des proportions variées. Elle touche notamment les fêtes soviétiques².

Le nombre élevé d'exemples similaires, dans la vie sociale comme dans l'art, autorise à parler d'un *code religieux*, perceptible à l'époque soviétique et dont le fonctionnement détaillé reste à étudier de plusieurs points de vue. Il faut d'abord définir la notion de code. Selon Lotman, une communication artistique qui transmet une information de l'émetteur vers le récepteur, comporte un *message* (ce

¹ Cf. ESAULOV, 2000 : 49-55, pour des exemples très significatifs dans la littérature.

² Par exemple, la marche du 1^{er} Mai, accompagnée de drapeaux, slogans et portraits de dirigeants, rappelle les processions de Pâques avec gonfalons, croix et icônes. De même dans l'organisation de la vie courante, les *subbotniki* (journées de travail collectif gratuit) avaient lieu traditionnellement le samedi précédant l'anniversaire de la naissance de Lénine, et ils représentaient « un grand ménage de Pâques » ou alors une période de travail intensif avant une fête, qui étaient propres aux traditions de la Russie orthodoxe. Par ailleurs, les réunions régulières obligatoires, organisées par le Parti ont sans doute un lien de parenté avec l'office du dimanche à l'église : les deux correspondent à un rite vocal comme prière publique liée au culte (BASTIDE, 1997 : 106). A cette liste on peut ajouter la fête soviétique *Oktâbriny* qui se substitue au baptême.

qui est transmis) et un *code*, c'est-à-dire un système abstrait commun, un langage, que les deux acteurs connaissent avant la création du message (LOTMAN, 1973 : 56). Ce code rend possible l'élaboration du texte concret et l'acte de communication, tandis que le message, c'est l'information qui apparaît dans ce texte. Donc, tout créateur d'une œuvre artistique, y compris dans le réalisme socialiste, va « entrer en corrélation avec le spectateur et lui donnera précisément l'information dont il a besoin, et à la perception de laquelle il est préparé » (*Ibidem*). De ce fait le « paradigme *substitutif* » repose sur ce principe de communication que nous allons voir en détail, en s'appuyant sur des exemples concrets.

Avant de parler du *code religieux* dans le réalisme socialiste stalinien, il est important de préciser qu'on peut distinguer dans la religion plusieurs aspects : l'un directement lié à la notion de divinité, de foi, de sentiment religieux, l'autre indissociable de la vie quotidienne dans certains rituels et certaines coutumes, qui se mêlent étroitement à la vie sociale, notamment dans sa composante éducative. C'est-à-dire, qu'à part le système de croyances, il existe également un ensemble de rituels, dont certains sont « exclusivement sociaux » (BASTIDE, 1997 : 84). De ce fait, on peut séparer les macro-pratiques religieuses (des pratiques institutionnelles) et les micro-pratiques (les pratiques de la vie courante), ces dernières complétant les premières. Vraisemblablement, l'emprunt du *code religieux* à l'époque soviétique se passe sur ces deux axes, mais leur rôle est différent. Comment se développe-t-il dans l'art stalinien, mais également dans la vie courante ? Comment se met en place une *religion séculière* ?

1. Cadre historique et vie sociale

Il convient de noter d'abord certains éléments de la vie sociale qui sont très importants pour comprendre le fonctionnement du code religieux, car il est possible d'affirmer que ce dernier jouait d'abord un rôle dans la vie courante et seulement à titre de conséquence, ensuite, dans la vie artistique. Pendant les deux premières décennies soviétiques, et surtout dans les années 1920, le peuple vit au milieu « des rumeurs défaitistes et apocalyptiques » (WERTH, 2007 : 101), si bien que le stalinisme se développe sur un terrain déjà fragilisé par les guerres et la révolution. Le pressentiment d'une attaque imminente et inévitable est omniprésent

et Staline l'accentue, jouant du « syndrome de la Russie battue » (WERTH, 2007 : 105). Les masses sont en majeure partie illettrées, voire arriérées, dans le cas des campagnes. Les paysans sont perdus entre la dékoulakisation, la déchristianisation et la nouvelle politique de collectivisation forcée, tout cela dans un pays immergé dans la violence venue d'en haut et le banditisme local : « les lieux et les temps sont brouillés, les frontières effacées entre le spirituel et le temporel » (WERTH, 2007 : 111).

La destruction de la religion et de ses rites dans les années 1920 engendre une perte de repères, surtout chez les paysans. Ils ont besoin de garder les croyances et les rituels populaires d'origine religieuse qui organisaient leur vie quotidienne, et qui étaient inévitablement liés à *l'inconscient collectif* (JUNG, 1993 : 119-121 ; 2001 : 125-126). Ces croyances et ces rituels populaires constituent autant d'attributs d'appartenance qui permettent à chaque membre d'une communauté de s'y identifier, processus se rapprochant sociologiquement de *l'habitus* (BOURDIEU, 1980 : 88-89). La religion – si ce n'est dans son contenu spirituel, qui est la foi même – est également porteuse de prescriptions et d'interdictions, qui fonctionnent à travers certaines règles et normes de la vie courante : par exemple, le système des rituels quotidiens (comme faire la prière à heure fixe, respecter les traditions alimentaires ou vestimentaires) ou alors la possession d'objets-cultes (avoir à la maison un coin dévolu à la prière avec des icônes disposées dans un ordre strict ou même avoir un coin pour le *domovoï*³). Soit une habitude d'organiser le monde en fonction des traditions existantes, y compris religieuses. Ces éléments se rattachent par leur nature à des micro-pratiques religieuses.

Les années 1930 voient de nouveaux rituels s'imposer à leur place, sur un modèle identique, dans le but d'éduquer l'homme nouveau et de le mettre peu à peu sur les rails soviétiques. En gardant l'ancien code, ces nouveaux usages, destinés à devenir des coutumes, se traduisent également par un système de rituels quotidiens. Elles rappellent par de nombreux points les éléments de la micro-pratique religieuse, mais imposent d'autres normes et valeurs afin de développer la nouvelle croyance. Par exemple, après la mise en route d'une puissante machine de formation du nouvel homme soviétique dans les années 1930, les familles veillent à avoir

³ Le *domovoï* est l'esprit-protecteur du foyer et de la famille chez les peuples slaves. Cette divinité vient de l'époque païenne.

chez elles une série d'objets-cultes, tels qu'une nappe blanche en tissu, des serviettes de table, des rideaux et des abat-jours, série parfois complétée par la présence d'un tapis et de fleurs (VOLKOV, 1996 : 213-214). C'est ce qu'illustre de façon particulièrement remarquable le tableau intitulé *La Fête kolkhozienne* (fig. 1) dans lequel, de surcroît, la présence d'habits blancs est le signe d'une bonne hygiène. Rassemblés, ces objets sous-entendaient de nouveaux types de comportements : on ne pouvait pas s'installer à la table, couverte d'une nappe blanche sans se laver les mains ou en habits sales. Ils sont devenus des symboles-cultes de l'époque, imposés par l'idéologie éducative soviétique. Chaque maison dite « de bonnes mœurs » devait les posséder, pour faire la preuve de son appartenance à la communauté nouvelle. Les cultes comportementaux de cette période se traduisent par une série d'actes quotidiens obligatoires pour maintenir son hygiène personnelle, surveiller sa forme et sa santé, améliorer la discipline au travail et dans la vie courante, développer sa culture générale. Ainsi, par exemple, une séance de gymnastique a remplacé la prière matinale. Ces éléments deviennent les matrices de mœurs nouvelles, les éléments-moteurs du nouveau message, et forment les normes de la pratique culturelle. Il est important de préciser que ce phénomène s'inscrit dans un procédé de *secularisation*, mais ici dans son interprétation soviétique : l'éducation sociale se rapproche des faits de la vie religieuse.



Fig. 1 : Sergej GERASIMOV, *La Fête kolkhozienne*, 1937, huile sur toile, 234,5 x 372 cm, Moscou, Galerie Tretiakov [reproduction avec l'autorisation du site *Maslovka*].

Mais des pratiques plus fondamentales encore participent directement à la mise en place de la nouvelle idéologie, laquelle prend l'aspect d'une nouvelle religion, comme les célébrations. Il est possible alors de rapprocher ces éléments de la macro-pratique religieuse. L'art officiel soviétique, y compris la peinture, est un instrument très puissant de ce macro-système.

Le phénomène de la *sécularisation* s'observe également au niveau des macro-pratiques religieuses. Il se forme de la manière suivante : une histoire réelle, par exemple un record de production ou un travail remarquable au kolkhoze, est extrait de son contexte social et soumis à la *mythologisation* soviétique, qui elle-même consiste en une multitude de *mythologèmes*. Cet événement, façonné avec un voile de légende, est transfiguré, parfois au point de devenir méconnaissable. L'enjeu consiste ensuite à lui faire suivre tous les stades de la *mythologisation* : ce *mythologème* devient un symbole, et le héros de ce *mythologème*, ou plutôt son nom, devient un signe (ČEGODAEVA, 2006 : 66-75). Il suffit de citer le nom de Stakhanov pour faire ressurgir dans la conscience des gens un mythe de record de production ; le nom de Paša Angelina, celui de l'abondance dans les kolkhozes ; de Pavlik Morozov, celui de la fidélité au Parti ; ou encore de Čkalov, le mythe du surhomme et de l'héroïsme surhumain. Les peintres et les écrivains de cette époque s'inspirent de ces prototypes pour créer l'image de l'homme nouveau ou du héros soviétique dans leurs œuvres. Les élites artistiques jouent un rôle majeur dans la mythologie stalinienne, elles doivent être les créateurs du mythe stalinien visuel et verbal, ses architectes, ses metteurs en scène, ses sculpteurs. Mais cette « mise en scène » a ses particularités : il ne s'agit pas de créer librement, il faut suivre des rites bien réglementés. Ce procédé n'est pas sans rappeler le clergé qui devait connaître les rites et les accomplir jusqu'au moindre détail. Dans les cérémonies staliniennes, la procédure du rite fixe au détail près le déroulement des concerts, des expositions ou les critères de décoration, ainsi que la liste exhaustive des participants.

2. Le code religieux dans les arts

En ce qui concerne l'art, il faut prendre en compte qu'auparavant, les églises et les cathédrales étaient pour le peuple illettré une sorte d'« Évangile de pierre » (ČEGODAEVA, 2006 : 66-75), leurs décors étaient l'imagerie de la Bible et les rituels communs de nature

sacrale servaient à prouver la fidélité à Dieu et à l'Église. Ces faits se répercutent dans le réalisme socialiste. Ce sont ces stéréotypes, très bien connus des autorités, qui seront utilisés, et ces clichés qui fonctionnent au niveau de l'inconscient des masses et de la psychologie primitive. Pour imprégner les masses de l'idéologie le plus rapidement possible, le Parti fait appel aux « valeurs sûres », c'est-à-dire à l'art déjà existant, exaltant le sacré, ainsi qu'à ses techniques et procédés. Il s'agit de l'art orthodoxe, antique ou autre. Les traditions religieuses, les rites les plus parlants sont censés être connus et avoir une capacité d'influence immédiate. En pratique, ces emprunts se manifestent avant tout dans les formes habituelles, déjà profondément intégrées par les gens dans la somptueuse architecture des cathédrales, les décors intérieurs et extérieurs monumentaux, les icônes, ainsi que dans les cérémonies solennelles. Le choix de ce code pendant la période soviétique s'explique donc par la facilité de déchiffrement du message par les masses, mais également par la nécessité d'avoir un objet à adorer : tel *un père*, archétype-personnage toujours présent dans l'inconscient collectif, selon Jung.

Les caractéristiques principales de ce code sont selon nous : la monumentalité et l'extrême richesse de certains lieux de culte, élément central d'organisation ; l'importance de l'art visuel (« une image vaut mille mots ») ; la lisibilité immédiate des œuvres, et donc le recours à une esthétique classique ; la permanence du discours narratif (dans la peinture, la littérature) ; l'importance du décorum dans les cérémonies collectives et les rites réglementés ; et la structuration mythique des œuvres artistiques (voir *infra*).

L'histoire de la déchristianisation du pays connaît son point culminant en 1931, avec la démolition de la cathédrale du Christ-Sauveur à Moscou. Il ne s'agit pas de la simple suppression d'un établissement de culte, mais d'un acte rituel, symbole de l'élimination du Christ de l'histoire soviétique. Ce n'est pas par hasard que le Palais des Soviets, représentant en soi le *temple soviétique*⁴, devait être construit à sa place.

⁴ Le Palais des Soviets est un projet gigantesque qui est décidé au I^{er} Congrès des Soviets de l'U.R.S.S. en 1922. De nombreux concours sont organisés au début des années 1930, et des commissions spéciales sont créées à cet effet auprès du gouvernement. La construction commence en 1937, pour être gelée à partir de 1941 à l'arrivée de la guerre. Le projet est abandonné définitivement quelques années après la Seconde Guerre mondiale.

Ce *temple* devait être le témoin des grandes victoires stalinienne, et servir à manifester la puissance et la grandeur du pays du prolétariat. Par sa monumentalité et son aspect grandiose, le Palais se rapprochait stylistiquement de la cathédrale. Haut de 420 mètres, il aurait été le plus grand bâtiment au monde à cette époque. Lénine coiffe le Palais comme la croix domine une cathédrale. En réalisant un projet aussi grandiose, plusieurs architectes se rapprochent involontairement des modèles de lieux de culte, ce qui inspire à Staline les propos suivants :

« De tous les projets – le meilleur est le projet d'Iofan. Le projet de Joltovskij ressemble à « l'Arche de Noé ». Le projet de Šusev est le même que la cathédrale du Christ-Sauveur mais sans croix. Sans doute, Šusev pense la rajouter plus tard. » (HLEVNŪK, 2001: 269)

Comme dans l'art religieux, l'architecture du Palais, mais aussi la sculpture et la peinture doivent créer un espace spirituel qui prédispose à la méditation. Pour décrire l'ampleur de ce projet, les médias publient ses futures dimensions, jamais vues auparavant dans l'histoire de l'architecture : sur de puissants pylônes, doivent se trouver deux niveaux de sculptures hautes de 20 mètres, représentant l'idée de la fraternité internationale. Sur la scène de la Grande Salle, d'une capacité de 21 000 personnes (970 000 m²), doivent pouvoir défiler des automobiles, marcher des régiments, courir des chevaux et même circuler des trains. La statue de Lénine doit être si grandiose qu'on pourrait comparer sa tête à un bâtiment de cinq étages. Le foyer principal sera consacré à la Constitution de Staline : ce sujet sera représenté par un panneau de mosaïque de 690 m². Les halls et les salles seront décorés par une quantité importante de panneaux thématiques, de sculptures, consacrés au mouvement révolutionnaire, à l'histoire du Parti, à la construction socialiste, à l'Armée Rouge ou encore à l'unité du peuple (ČEGODAEVA, 2006 : 66-75). Les décors intérieurs du Palais coïncident explicitement avec ceux qui entourent les croyants dans les lieux de culte les plus notables.

L'exemple le plus impressionnant et le plus spectaculaire du « paradis stalinien », réalisé entièrement, reste l'*Exposition nationale*

Cependant durant toutes ces années la propagande de sa construction devient un véritable symbole de la puissance politique et idéologique du pays.

agricole de 1939 (VSHV, *Vsesojuznaja Sel'skhozjajstvennaja Vystavka*). Les artistes-peintres participent avec beaucoup de dévouement à la décoration de ce centre d'expositions, mais aussi du métro et de nouvelles constructions d'édifices officiels. Prenons l'exemple du VSHV afin d'apprécier l'ampleur des chantiers : l'exposition compte « [...] 8000 m² de tableaux et de panneaux, 1000 bas-reliefs, 400 sculptures, 3700 m² de sculptures sur bois, 40000 m² de créations architecturales et décoratives » (ČEGODAEVA, 2003 : 92), réalisés avec les matériaux les plus luxueux. Il faut faire travailler presque tout le personnel du MOSSH⁵ pour exécuter ces commandes d'une échelle astronomique et pour passer le message idéologique, dans ce que les instances considèrent comme la plus grande tradition artistique.

Il est important de rappeler que le réalisme socialiste en peinture suit les principes de l'école académique⁶, parmi lesquels le respect de la hiérarchie des genres, qui considère la peinture d'histoire⁷ comme le plus *grand genre*. Ceci est exprimé, dans la peinture académique en général, par le primat des tableaux à sujets religieux, mythologiques ou historiques, qui doivent être porteurs d'un message moral. Dans le réalisme socialiste ce principe est respecté à la lettre, à la seule différence que les sujets religieux et mythologiques sont remplacés par les portraits des dirigeants et les scènes de leur vie, ainsi que de la vie exemplaire du nouvel homme soviétique.

On peut observer dans le *code religieux* de la peinture stalinienne plusieurs types de sacralisation, dont trois sont les plus perceptibles : la sanctification des Guides; la sacralisation de l'homme nouveau à travers les scènes de vie et de travail ; la sacralisation d'un certain nombre d'objets (tels que, par exemple, la nappe blanche ou les habits clairs), afin d'éveiller chez le spectateur une association avec le stéréotype comportemental, ou encore la

⁵ MOSSH, *Moskovskij Oblastnoj Sojuz Sovetskih Hudožnikov*: l'Union des peintres de Moscou, créée le 25 juin 1932, qui, à partir de 1938 a l'abréviation MSSH, en 1959 MOSH, puis en 1991 MSH.

⁶ Dans notre cas, il s'agit de l'emprunt à l'académisme européen existant au XIX^e siècle. L'école académique se caractérise, entre autres, par le respect strict des principes de l'Académie des Beaux-Arts et par l'obéissance aux institutions, y compris étatiques. Un autre point important est une certaine rigidité dans la création et l'opposition aux courants novateurs.

⁷ La notion de la peinture d'histoire sous-entend la présentation des événements historiques qui glorifient la société.

sacralisation des scènes de vie, telles que le travail exemplaire ou les fêtes ouvrières, dans lesquelles il est possible de faire apparaître l'image de l'homme nouveau⁸.

Ainsi se forme la mythologie soviétique qui prévoyait pour les personnages dans la peinture une hiérarchisation à plusieurs niveaux. Au-dessous des dirigeants, qui représentaient le *premier échelon*, on retrouve la *noblesse* du Parti, les héros du travail socialiste, qui jouent dans la mythologie soviétique le rôle des saints. Si les deux premiers *échelons* sont constitués par des personnages *immortels*, le troisième est présenté par des simples *mortels*, les masses.

La structure mythique des œuvres artistiques du réalisme socialiste se rapproche principalement de plusieurs types de mythes traditionnels : le mythe des personnages surnaturels qui sont aux origines du monde nouveau (par exemple, les portraits des Guides) ; le mythe du renouveau universel (par exemple, l'image de la nouvelle société, de l'homme nouveau) ; le mythe de « l'obsession du succès, qui traduit le désir obscur de transcender les limites de la condition humaine » (ELIADE, 2007 : 228) (par exemple, l'image d'un héros soviétique) ; ou encore le mythe de la lutte entre le Bien et le Mal (par exemple, la lutte des classes), qui inclut le mythe du héros qui chasse le Mal.

3. Formes de la sacralisation et de la mythification dans la peinture

Les personnages les plus importants du mythe soviétique sont, pour Clark, ceux du mythe de la *Grande Famille* (CLARK, 2000 : 785-796). Cette famille fonctionne selon le modèle hiérarchique à visée éducative, « le père – le fils », où les pères sont peu nombreux, on peut dire presque uniques, tandis que les fils sont toujours des enfants exemplaires, qui grandissent en se perfectionnant de plus en plus, mais qui ne deviennent jamais de *vrais* adultes (donc des pères). Pour Günther, ce sont « les archétypes de la culture soviétique » : le héros, le père, la mère et l'ennemi (GÜNTHER, 2000 : 743-784). Tous ces archétypes ne sont pas apparus en même temps. D'après Günther, l'archétype du héros, le plus précoce, se forme dès les années 1920 ; l'image du père commence à se redessiner après la mort de Lénine ; le phénomène de la mère apparaît avec la mise en

⁸ Cf. les exemples dans la partie 4.

place du principe d'« être fidèle au peuple » [*narodnost'*] et d'attachement du peuple à la Patrie, et de ce fait le retour à l'archétype de la mère-Patrie. Cet ensemble positif s'oppose à un pôle négatif, qui menace tous les membres de la *Grande Famille* : l'ennemi, qui fait son apparition dans sa version soviétique à la fin des années 1920.

Dans la peinture, les scènes représentant Lénine ou Staline, en tant que *pères* déifiés et les autres *immortels* (par exemple Vorošilov), occupent le premier rang. En effet, ce sujet est tellement répandu qu'en 1948 la moitié des Prix Staline, attribués à la peinture et aux arts graphiques, représentent Staline et Lénine⁹. Les portraits et la narration historique de leurs vies ont une *mission* semblable à celle des fresques et des icônes qui représentent des événements bibliques¹⁰. À l'instar des peintres religieux, les artistes soviétiques, en tout cas beaucoup d'entre eux, n'ont jamais vu ces grands personnages. L'iconographie soviétique renvoie au peuple les images des *leaders* créées en fonction de règles très strictes. Lénine se trouve toujours en hauteur, sur un podium, le corps penché en avant, prêt à affronter les courants contraires (fig. 2), représentés, par exemple, par les nuages orageux ou le vent. Le détachement du personnage en hauteur, *dans le ciel*, donne aux œuvres un ton exalté. Le symbolisme des couleurs est très parlant : le rouge ardent complète fréquemment le jeu du clair-obscur. Les éléments en biais (le drapeau, le personnage et même les nuages) donnent du dynamisme aux compositions. Si au départ Lénine était représenté comme un héros de la Révolution, après sa mort son personnage fait l'objet d'une déification dans la peinture.

Les portraits de Staline complètent également l'importante iconothèque du monde soviétique. Contrairement à Lénine, son personnage est *déifié* de son vivant. Sur les tableaux, Staline apparaît parfois en blanc dans la lumière des projecteurs ou dans les rayons du soleil, ce qui donne une impression de rayonnement autour de son corps (cf. le tableau de F. ŠURPIN, *Le Matin de notre Patrie*, 1948¹¹).

⁹ En 1948 : au total quatorze peintres sont primés pour dix-sept œuvres, dont neuf sont des portraits ou des scènes de genre avec les dirigeants, le reste étant réparti entre scènes de guerre, genre historique et portraits d'hommes célèbres russo-soviétiques.

¹⁰ Selon BONNELL, 1997, l'affiche soviétique remplaçait l'icône.

¹¹ http://www.art-catalog.ru/picture.php?id_picture=14820, consulté le 07 décembre 2012.

Cette technique était utilisée jadis dans la peinture des saints – leurs têtes étaient nimbées par une auréole pour évoquer leur nature spirituelle. C'est un procédé très utilisé dans les toiles représentant Lénine et de Staline, afin d'exalter leur grandeur surhumaine. En réalité, comme le remarquent les historiens et les témoins, tous les deux étaient de petite taille :

« Sur les portraits, Staline faisait l'impression d'un homme bien bâti, d'une certaine carrure, grand de taille. Dans la vie il était plutôt petit, assez maigre ; dans la grande pièce du Kremlin, où je l'ai rencontré, il était peu remarquable. » (GUSLÁROV, 2003 : 644, témoignage de Fejtvanger)

La tradition du portrait de Staline exige qu'il soit toujours représenté en costume paramilitaire et en bottes, même sur les tableaux de la période estivale et au sujet non officiel. La description de Barmine en témoigne :

« Pour sauvegarder le système totalitaire, il fallait que la majeure partie du peuple déifie le leader et qu'il soit représenté par un personnage d'apparence inchangée. Staline, se rendant compte de cela, s'habillait toujours avec le même uniforme, car cette tenue, toujours la même, soulignait son image sacralisée et stable. » (GUSLÁROV, 2003 : 643)

Son visage est souvent détendu (ce qui est l'inverse de la réalité) et donne l'image d'un « bon père » (fig. 3).

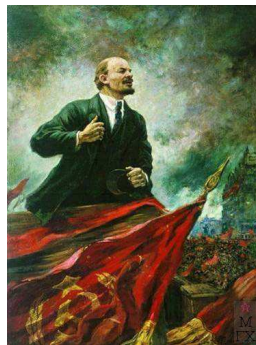


Fig. 2: Aleksandr GERASIMOV, *Lénine à la tribune*, 1930, huile sur toile, 280 x 210 cm, Moscou, Musée historique de l'Etat [reproduction avec l'autorisation du site *Maslovka*].

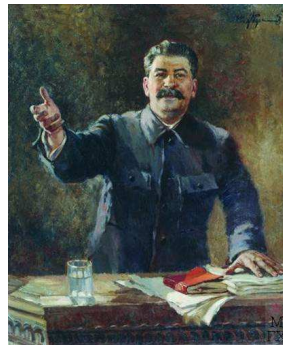


Fig. 3: Aleksandr GERASIMOV, *Portrait d'I. V. Staline*, 1939, huile sur toile, 137 x 112 cm, Moscou, Rosizo [reproduction avec l'autorisation du site *Maslovka*].

Après la Seconde Guerre mondiale et à la suite de la victoire obtenue « grâce au Grand Staline » [« *blagodarâ velikomu Stalinu* »]¹², et surtout pour son 70^e anniversaire en 1949, l'épanouissement du culte de sa personnalité prend une ampleur sans précédent. Tout cela était complété par la campagne idéologique de Ždanov qui commence à contrôler d'une manière plus serrée encore le domaine artistique à partir de 1946, et par conséquent, la thématique de la célébration et les portraits des dirigeants deviennent les sujets de prédilection dans la peinture. Le sujet « Staline est un Dieu » est traité de manière évidente, mais toujours implicite. Son anniversaire devient un office religieux à l'échelle nationale. Les cadeaux, arrivés de tous les coins du pays, envahissent entièrement le musée des Beaux-Arts Pouchkine, et de ce fait la collection permanente d'une très grande valeur déménage dans les sous-sols. Cette *nouvelle collection* a une ressemblance avec l'*Exposition agricole* : les salles sont classées par républiques socialistes, ornées de drapeaux, de décorations nationales riches et pompeuses. On peut y trouver des panneaux, des tableaux, des tapisseries¹³, des éloges sans fin, des remerciements; tout est consacré à une seule personne : Staline. Tout le pays devient une immense fabrique de portraits de Staline de tous genres, gravures, tasses à thé ou vases, fabriqués à des milliers d'exemplaires. A cette époque, et même plusieurs années après la mort de Staline, ses portraits décorent encore non seulement des établissements officiels (une obligation vieille déjà de deux décennies), mais également des logements, camions et voitures, probablement en remplacement des icônes protectrices dans ces dernières. Son portrait devient ainsi un objet fétiche, un objet de culte, qui se rapporte à la micro-pratique religieuse et forme une coutume. Encore une fois, un phénomène de la vie sociale trouve son origine dans la vie religieuse.

Sur les tableaux de genre, Staline est souvent entouré par sa suite, composée de la *noblesse* du Parti. L'œuvre de D. NALBANDÂN, *La Réception solennelle au Kremlin du 24 mai 1945* (1947)¹⁴, consacrée à la cérémonie solennelle, donnée à l'occasion de la victoire en 1945, peut être interprétée de manière biblique, se rapprochant de la survie

¹² Selon une expression très courante à l'époque.

¹³ La tapisserie de L. KERIMOV et son collectif d'artistes (*Tapisserie consacrée au 70^e anniversaire de Staline*, 1949, 10 x 7 m) a obtenu le Prix Staline en 1950.

¹⁴ http://family-values.ru/kultura_segodnya/vystavki/2_14_sentyabrya_torz_hestvennyi__1982.html, consulté le 07 décembre 2012.

de Noé et de sa descente des montagnes après le Déluge. Mais il est possible également de reconnaître dans ce tableau une manifestation religieuse profondément ritualisée, évoquant le mythe du personnage surnaturel qui est à l'origine d'un monde nouveau, ici de la nouvelle vie après la guerre et grâce à la victoire. Ce sentiment est exprimé par les lumières, les applaudissements, la foule compacte, la révérence des adorateurs, la présence des *saints*, la pompe et le luxe : tout cela constituerait dans une autre culture un office authentiquement liturgique. Restant dans le même paradigme, un tableau de M. HMEL'KO, *A la santé du grand peuple russe!* (1947)¹⁵, rappelle visiblement une cérémonie dans une somptueuse cathédrale. Le spectateur voit cette scène depuis les coulisses, ou de l'autel, avec les dirigeants de dos. On observe ici une technique qui relève la pureté et la transparence des actes des *immortels*. Cela sous-entend qu'ils n'ont rien à cacher, que leur conscience est nette. La géométrie linéaire souligne qu'ils sont dans le *droit chemin*. La statue de Lénine, qui a l'air d'applaudir lui aussi, symbolise un personnage surhumain et omniscient, qui connaît tout ce qui a été déjà fait, ce qui se fait maintenant et ce qui sera fait par la suite, et qui salue les actes des participants de cette cérémonie.

Les tableaux ayant pour thème les guides en exil sont inspirés par un grand classique d'I. KRAMSKOJ, *Le Christ au désert* (GOLOMŠTOK, 2000 : 134-145). En effet, leur solitude, leur état pensif et le fond de la nature austère montrent l'exactitude de cette comparaison.

Ces exemples confirment l'hypothèse que l'élément principal de la sacralisation explicite, le plus évocateur, reste Staline lui-même et le développement du culte de sa personnalité. On peut considérer ce phénomène « comme relevant, au moins par certains aspects essentiels, de la sphère religieuse » (M[AITRE] J[ACQUES], 1963 : 218). C'est pourquoi il est possible de supposer que le culte de la personnalité présente un rapprochement individuel au sacré, on peut ici dire une tentative d'auto-sacralisation.

Un autre exemple significatif de l'emprunt du *code religieux* dans la peinture est le tableau de T. ÂBLONSKAÂ, *Le Blé* (1949, fig. 4). Sur ce tableau aux dimensions monumentales, il est possible de percevoir la *sanctification* des travailleurs dans leur tâche collective.

¹⁵ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/9/98/Toast_for_russian_people_Hmelco.jpg, consulté le 07 décembre 2012.

Cette œuvre comporte un caractère sacré, notamment grâce à la structure mythique du sujet. Tout cela est complété par le mariage des couleurs, le bleu et l'or, utilisées couramment dans la peinture religieuse, ainsi que par les reflets lumineux et bleutés autour des blouses blanches des travailleuses. Leurs sourires illuminent les visages, afin d'accentuer le climat féérique de la composition. Elles marchent pieds nus sur l'or du blé, comme les déesses antiques, ce qui donne un caractère mythologique à cette œuvre.



Fig. 4 : Timbre postal représentant le tableau de Tat'ana ÂBLONSKAÂ, *Le Blé*, 1949, huile sur toile, 201 x 370 cm, Moscou, Galerie Tretiakov.

Le tableau *Une rencontre inoubliable* (1936, fig. 5) renvoie une image de mariage entre *l'immortel* et la *mortelle*. Tout est là : les héros de l'événement, les témoins, les fleurs; la joie est omniprésente. Par un toucher de main de *l'immortel*, une simple personne entre dans le monde des élus, passe d'un degré à un autre. Chaque détail du tableau souligne le moment de bonheur absolu de ce passage. La lumière dirigée vers l'héroïne accentue l'élément principal, le sentiment de la transfiguration.

On peut encore observer le *code religieux*, lié au mythe du sacrifice, dans le tableau de HMEL'KO, *Le triomphe de la Patrie victorieuse* (1949)¹⁶. Précisons que ce rapprochement correspond à un type de sacrifice d'actions de grâce, qu'on peut appeler également une offrande pour un bienfait passé (BASTIDE, « Sacrifice », *Encyclopedia Universalis*). L'offrande comporte ici la marque de l'ennemi vaincu. Elle est représentée par les drapeaux allemands qui

¹⁶ <http://www.uer.varvar.ru/rodina.htm>, consulté le 07 décembre 2012.

sont le symbole de l'armée nazie. Leur destruction, ou leur dématérialisation, qui a lieu aux pieds des dirigeants-vainqueurs, a une fonction de remerciement. Du point de vue technique, l'attention du spectateur est tournée vers les dirigeants et les élites militaires, ainsi que vers l'objet du sacrifice : cet effet est dû à la netteté et à l'aspect fini de cette partie de l'image, opposée aux couleurs estompées du reste du tableau. L'aspect géométrique, accentué par le mausolée rectangulaire et les lignes horizontales et verticales, souligne la grandeur et la puissance de ce sacrifice.



Fig. 5 : Vasilij EFANOV, *Une rencontre inoubliable*, 1936, huile sur toile, 270 x 391, Moscou, Galerie Tretiakov [reproduction avec l'autorisation du site *Maslovka*].

Conclusion

Ainsi nous avons relevé quelques aspects qui mettent en place un message idéologique, et en particulier, la présence du *code religieux* dans l'art stalinien, mais également dans la vie courante. Comme nous l'avons vu, à partir des années 1930, l'art politisé est appelé à propager un scénario visuel dans la société, qui incarne de nouveaux modèles comportementaux et moraux. Pour faire comprendre ce message, il faut choisir un code qui soit déchiffré et compris immédiatement. De ce fait on constate que, malgré les restrictions à l'exercice des pratiques religieuses durant toute cette période, le choix du *code religieux* n'est pas un hasard. Premièrement, il est utilisé pour instaurer de nouvelles normes de vie sociale par les moyens déjà existants. Par ailleurs, il permet l'instauration d'un culte de la personnalité offert à la dévotion du peuple, sans bouleverser les anciennes habitudes. Enfin, dans le domaine de l'art le *code*

religieux permet la lecture immédiate et simplifiée des nouvelles œuvres soviétiques. Cela nous permet de constater la faiblesse du code de la culture stalinienne : le spectateur de masse ne connaissait pas d'autre code artistique et n'avait pas d'expérience artistique antérieure, mais il pouvait rattacher le code proposé à son expérience vécue. Ce code perdurera pendant toute l'époque stalinienne. C'est lui qui organise la perception du réalisme socialiste de ces années. Il donne aussi aux nouveaux éléments de la vie courante une dimension bel et bien religieuse, ce qui apporte aux masses les nouveaux points de repère dans une forme ancienne.

Bibliographie

- ANGENOT M., 2010, *Religions séculières, totalitarisme, fascisme : des concepts pour le XX^e siècle*, consulté le 7 décembre 2012. URL : <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/religions-s%C3%A9culi%C3%A8res-nouvelle-version.pdf>.
- ATAROV N., 1940, *Dvorec Sovetov*, Moskva : Moskovskij Rabočij.
- BASTIDE R., 1997, *Éléments de sociologie religieuse*, Paris : Stock.
- BASTIDE R., « Sacrifice », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 décembre 2012. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sacrifice>
- BONNELL V. E., 1997, *Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Berkeley: University of California Press.
- BOURDIEU P., 1980, *Le Sens pratique*, Paris : Editions de Minuit.
- ČEGODAEVA M., 2003, *Socrealizm – mify i real'nost'*, Moskva: Zaharov.
- ČEGODAEVA M., 2006, « Istorîâ past'û groba... », in *Sobranie*, n° 2, p. 66-75.
- CLARK K., « Stalinskij mif o "velikoj sem'e" », in H. GÜNTHER, E. DOBRENKO, 2000, p. 785-796.
- ELIADE M., 2007, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard.
- ESAULOV I., « Socrealizm i religioznoe soznanie », in H. GÜNTHER, E. DOBRENKO, 2000, p. 49-55.
- GAUCHET M., 2010, « Les nouveaux défis de la démocratie », in *Nouvel Observateur*, n° 2398.
- GOLOMŠTOK I., « Socrealizm i izobrazitel'noe iskusstvo », in H. GÜNTHER, E. DOBRENKO, 2000, p. 134-145.
- GÜNTHER H., DOBRENKO E., 2000, *Socrealističeskij kanon*, Saint-Petersbourg : Akademičeskij proekt.
- GUSLÁROV E., 2003, *Stalin v žizni: Sistematizirovannyj svod vospominanij sovremennikov, dokumentov èpohi, versij istorikov*, Moskva: Olma-Press.
- HLEVNÛK O. (red.), 2001, *Stalin i Kaganovič. Perepiska. 1931-1936*, Moskva: Rosspen.
- JUNG C.G., 1993, *Psychologie de l'inconscient*, Paris : Georg.

- JUNG C.G., 2001, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris : Payot.
- JUNG C.G., 1996, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris : Georg.
- LOTMAN Y., 1973, *La Structure du texte artistique*, Paris : Gallimard.
- M[AITRE] J[ACQUES], « Réflexions sur le culte de la personnalité », compte-rendu, in *Archives des sciences sociales des religions*, 1965, n° 19, p. 217-218 (ou *La Nouvelle Critique*, 1963, numéro spécial 151).
- Verhnjaja Maslovka. URL: <http://www.maslovka.info/>
- VOEGELIN E., 1994, *Les Religions politiques*, Paris : Editions du Cerf.
- VOLKOV V., 1996, « Koncepciâ kul'turnosti, 1935-38 », in *Sociologičeskij žurnal*, n° 1-2, p. 203-220.
- WERTH N., 2007, *La Terreur et le désarroi. Staline et son système*, Paris : Perrin.