



HAL
open science

L'idéologie stalinienne et la notion de héros-ennemi dans la peinture soviétique

Tatiana Trankvillitskaia

► **To cite this version:**

Tatiana Trankvillitskaia. L'idéologie stalinienne et la notion de héros-ennemi dans la peinture soviétique. Jérémy Lambert, Andrée Lerousseau. À l'école de la vie intérieure. Approches interdisciplinaires., III, EME Editions, pp.345-357, 2014, Esthétique et spiritualité, 978-2-8066-3031-5. hal-02182955

HAL Id: hal-02182955

<https://hal.science/hal-02182955>

Submitted on 16 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'idéologie stalinienne et la notion de héros-ennemi dans la peinture soviétique

Tatiana TRANKVILLITSKAIA

Université Charles de Gaulle — Lille 3

En U.R.S.S., pays où la religion est quasiment exclue de l'espace public, le vide spirituel a été rapidement remplacé par un nouveau système de croyances : le stalinisme (il s'agit surtout des années 1930-1950). 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 suggèrent aux créateurs d'utiliser le même code, le même langage que celui qu'on observe dans les œuvres religieuses. La culture stalinienne semble utiliser le *code religieux* comme un pivot, développant ainsi dans l'art et la vie courante une mythologie soviétique collective qui se sert de certains archétypes. Dans la première partie, nous montrerons comment ce langage religieux se manifeste dans le réalisme socialiste, sans pour autant être imposé explicitement par les instances. Il est pourtant fondamental pour la compréhension de l'art idéologique.

Dans un deuxième temps, on s'attachera à montrer comment le modèle stalinien fait ressortir à la surface les archétypes qui habitent l'inconscient collectif, dont le héros et l'ennemi sont les actants principaux. Dans la culture soviétique, l'ennemi et le héros sont inséparables, on peut observer leur cohabitation à travers un certain nombre de tableaux de cette époque. Cette cohabitation est souvent explicite, avec les deux personnages représentés, mais il arrive que l'image de l'ennemi soit donnée implicitement : elle est sous-entendue dans les œuvres et doit surgir dans l'esprit des spectateurs. Le rôle socio-éducatif de cette phase cachée est également très important dans la culture stalinienne et l'artiste doit veiller à son interprétation la plus exacte.

Le héros et le langage religieux dans la culture soviétique

Il faut rappeler que l'analogie entre idéologie totalitaire et religion fait l'objet de débats en histoire, en sociologie et en philosophie. Nombreux sont les spécialistes qui font le rapprochement direct et parlent de régimes totalitaires comme de *religions politiques* ou de *religions séculières*¹. 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 littérature², mais il serait intéressant de vérifier cette hypothèse au niveau des arts visuels.

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 »³ ; leurs décors étaient l'imagerie de la Bible et les rituels communs de nature sacrée servaient à prouver la fidélité à Dieu et à l'Église. Ces éléments réapparaissent dans le réalisme socialiste, doctrine esthétique imposée dans l'art et la littérature soviétique dès 1934. C'est ce genre de mécanisme stéréotypé, fonctionnant au niveau de l'inconscient des masses et de la psychologie primitive, qui sera utilisé par les autorités. 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 non exclusivement orthodoxes. 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 code⁴ pendant la période soviétique s'explique donc par la facilité de déchiffrement du message par les masses. Cet emprunt du code religieux se déploie selon plusieurs axes. Nous allons étudier la structuration mythique des œuvres artistiques.

¹ Par exemple, Éric VOEGELIN, *Les religions politiques*, Paris, Cerf, 1994 ; Marcel GAUCHET, « Les nouveaux défis de la démocratie », dans *Nouvel Observateur*, n° 2398, 2010 ; Marc ANGENOT, « Religions séculières, totalitarisme, fascisme : des concepts pour le XX^e siècle », 2010, disponible en ligne, à l'adresse www.marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/religions-s%C3%A9culi%C3%A8res-nouvelle-version.pdf (page consultée le 1^{er} janvier 2014).

² Voir, pour des exemples très significatifs dans la littérature, Igor ESAULOV, « Sotsrealizm i religioznoe soznanie », dans Evguenii DOBRENKO et Hans GÜNTHER (dir.), *Sotsrealističeskii kanon*, Saint-Petersbourg, Akademitcheskii proekt, 2000, pp. 49-55.

³ Marina TCHEGODAEVA, « Istoria pastiu groba... », dans *Sobranie*, n° 2, 2006, pp. 66-75.

⁴ Terminologie de Youri Lotman, dans *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

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 (les portraits des Guides qui remplacent les icônes) ; ou encore le mythe du renouveau universel (l'image de la nouvelle société, de l'homme nouveau) ; ou bien le mythe de l'« obsession du succès, qui traduit le désir obscur de transcender les limites de la condition humaine »⁵ (l'image d'un héros soviétique) ; ou enfin le mythe de la lutte entre le Bien et le Mal (la lutte entre héros soviétique et ennemi), qui inclut le mythe du héros qui combat le Mal.

Les personnages les plus importants du mythe soviétique sont, pour la slaviste américaine K. Clark, ceux du mythe de la *Grande Famille*⁶. Cette famille fonctionne selon le modèle hiérarchique à visée éducative, père/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 le slaviste allemand H. Günther, ce sont « les archétypes de la culture soviétique » : le héros, le père, la mère et l'ennemi⁷. 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 place du principe de « fidélité au peuple » (*narodnost'*) dans les années 1930 et d'attachement du peuple à la Patrie, qui entraîne 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 dans les années 1920.

Dans la peinture soviétique de l'époque stalinienne, une très grande partie des sujets est consacrée au *filz*, à l'homme nouveau⁸, qui est le plus souvent synonyme de héros soviétique. Le héros est avant tout le pivot autour duquel se construit le réalisme socialiste. Un fait réel, par exemple un record de production, est extrait de son contexte social et soumis à la *mythologisation* soviétique, qui elle-même consiste en une multitude de *mytho-*

⁵ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2007, p. 228.

⁶ Katerina CLARK, « Stalinskii mif o 'velikoï sem'e' », dans Evguenii DOBRENKO et Hans GÜNTHER (dir.), *Sotsrealisticheskii kanon, op. cit.*, pp. 785-796.

⁷ Hans GÜNTHER, « Arkhetipy sovetskoï koul'tury », dans Evguenii DOBRENKO et ID. (dir.), *Sotsrealisticheskii kanon, op. cit.*, pp. 743-784.

⁸ D'après nos calculs, cette thématique arrive en deuxième position dans les classements des Prix Staline, après les sujets politico-historiques, consacrés aux dirigeants.

logèmes. L'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 signe⁹. 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 Pacha Anguelina, celui de l'abondance dans les kolkhozes ; de Pavlik Morozov, celui de la fidélité au Parti ; ou encore de l'aviateur Tchkalov, celui 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.

Le héros et l'ennemi dans la peinture soviétique

La notion de héros soviétique est liée à la « polarisation », un phénomène structurel caractéristique de cette époque. Celui-ci intervient à travers plusieurs dimensions, dans la propagande, mais aussi dans l'art, formant des paradigmes explicites et implicites. Nous nous limiterons à l'opposition les nôtres/les autres, qui possède une place particulière dans la culture stalinienne, et qui est également représentée de manière remarquable dans la peinture.

L'idéologie soviétique met en place un type de culture « concentrée »¹⁰, orientée sur elle-même, sur ses propres modèles, où « notre culture » s'oppose à la « culture de l'autre ». Si on prend l'exemple de la vision soviétique de la culture occidentale en général, surtout après les événements de 1936, quand toute idée d'expression artistique libre est rejetée, et ensuite pendant le jdanovisme (1947-1953), cette polarisation ressemble à l'opposition lotmanienne correct/non-correct¹¹, voulue par les instances officielles soviétiques. Dans ce cas, l'autre culture n'est pas considérée comme non-culture chaotique, mais comme culture négative (donc comme opposition entre culture et anticulture)¹². La culture stalinienne apparaît alors comme invariante, immobile, mais aussi imperméable¹³.

⁹ Marina TCHEGODAEVA, « Istorija pastiu groba... », *op. cit.*

¹⁰ Youri LOTMAN, « Sovremennost mejdou vostokom i zapadom », dans *Znamia*, n° 9, 1997, pp. 157-162.

¹¹ Youri LOTMAN et Boris OUSPENSKIÏ, « O semiotitcheskom mekhanizme koul'toury », dans ID., *Izbrannye statii v trekh tomakh*, Tallinn, Aleksandra, 1993, pp. 326-345.

¹² *Ibidem*.

¹³ Quoique ces notions puissent être discutées, nous ne les examinerons pas ici d'une manière approfondie.

Ainsi, très rapidement dans le réalisme socialiste, et même bien avant pour certains peintres (comme ceux de l'AKhRR¹⁴), apparaît une série d'éléments qui sont propres à cette culture « juste », allant jusqu'aux personnages-archétypes. À cette période des années 1930, ces éléments vont à la fois s'accroître et se réunir pour prendre place dans le mécanisme de la nouvelle machine. En même temps, apparaissent les « autres » en tant qu'antagonistes (ou plutôt on les trouve ou on les crée) qui, comme le dit Lotman, « ne connaissent pas la langue »¹⁵ (ou alors, pourrait-on rajouter, ne veulent pas la connaître, ou encore l'ont oubliée, ou ne la connaissent pas encore, ou enfin peuvent l'oublier). Ils seront rattachés à tout ce qui est étranger à la structure (le contre-réalisme socialiste dans le cas qui nous occupe) et seront chassés immédiatement « à l'extérieur » de la culture fermée. Ainsi se forme cette polarisation, importante pour le bon fonctionnement du système. Cette opposition entre le « nous » (intérieur à la culture) et le « eux » (extérieur à la culture) est déjà évidente dès les années 1920, voire juste après la Révolution de 1917.

Le modèle soviétique se présente en tant que culture fermée à des ennemis, non seulement extérieurs à son champ, mais également intérieurs, où ils sont d'ailleurs aussi nombreux que les ennemis extérieurs. Un tel phénomène s'explique par le fait que la culture stalinienne veut être de plus en plus correcte et ne s'arrête jamais dans le tri du bon et du mauvais. Il se trouve qu'à chaque période on désigne des éléments déstabilisateurs du système et leurs responsables, qui deviennent par la suite des intrus, des étrangers à la culture, qu'il faut chasser au plus vite, afin de purifier la société. Le but de ces perturbations idéologiques consiste à faire la chasse aux ennemis, créés par le Parti ou par Staline lui-même, afin de tenir le pays sous un contrôle permanent et faire valoir le culte de Staline et de ses obsessions. Ce n'est pas l'ennemi de l'extérieur qui pénètre à l'intérieur de la culture fermée, mais c'est cette culture elle-même qui engendre l'ennemi intérieur, afin de le pourchasser. « Les nôtres » et « les autres » se retrouvent à un moment donné dans le même espace, ce qui génère des perturbations sociales. La présence de l'ennemi, toujours équivalent à un obstacle à franchir, est aussi nécessaire que la présence de son antagoniste. Tous les

¹⁴ L'AKhRR (*Assotsiatsia Khudojnikov svobodnoi Rossii* — Association des Peintres de la Russie libre) apparaît en 1922 et met fin à son activité en 1932, comme tous les autres groupements de peintres, à la suite de la décision du Comité Central VKP(b) du 23 avril : « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques ».

¹⁵ Youri LOTMAN et Boris OUSPENSKIÏ, « O semioticheskom mekhanizme koul'toury », *op. cit.*, pp. 332 et 333.

deux sont inséparables et sont un moyen d'éducation des individus et des groupes, voire de la société tout entière, afin de structurer le tissu social à discrétion en fonction de l'époque. Cela permet d'élaborer à un moment voulu de nouveaux stéréotypes comportementaux.

Mais d'autres raisons justifient l'importance du héros dans la culture soviétique. Le héros se forme avant l'apparition du réalisme socialiste en U.R.S.S. et correspond dans un premier temps à un homme optimiste, jeune, ayant un esprit révolutionnaire, d'origine ouvrière ou paysanne, et qui s'oppose à l'homme pessimiste ou au petit-bourgeois mesquin. Mais dans les conditions difficiles de l'affrontement révolutionnaire, de la guerre civile et surtout de la famine qui régnait dans les années 1920, il n'était pas évident de préserver dans les masses des traits tels que la ténacité, la volonté ou l'optimisme. Pour maintenir cet esprit positif dans l'être humain, et surtout l'esprit révolutionnaire, le Parti se rendait compte qu'il fallait un soutien et une force supplémentaires qui alimenteraient ce comportement souhaité. Günther constate que, généralement, dans des conditions similaires le besoin de symboles héroïques grandit¹⁶. Mais cette héroïsation ne correspond pas aux règles générales de formation du héros, notamment à celle, relevée par C. G. Jung, de la distance temporelle dans l'esprit humain entre l'événement principal et l'apparition de l'idéal héroïque qui découle de cet événement¹⁷. En l'absence de cette distance nécessaire, la formation urgente de l'idéal du héros demande, comme le constate Günther, la déformation de la réalité historique, afin que l'idéal soit rapidement façonné de la manière nécessaire. De là viennent les *mythologèmes* soviétiques, dont on a déjà parlé.

Une autre fonction du héros idéal est d'entretenir l'héroïsme, de le rendre permanent, évolutif, et en constant perfectionnement. On constate que le prolongement de l'héroïsme a pour fonction de maintenir l'être humain dans son état *premier*, presque infantile, de garder l'être humain toujours dans le rôle du *filz*. De ce fait, le culte de la jeunesse a pour but de préserver ce rôle et de manipuler les masses, toujours à l'état *non-adulte*, ne laissant le droit à la maturité qu'aux *pères*¹⁸. Ainsi, cet idéal est utilisé dans des buts idéologique et socio-éducatif, et doit provoquer l'identification de la part des masses et son imitation pour la réalisation des tâches de l'État.

¹⁶ Hans GÜNTHER, « Arhetipy Sovetskoï kouloury », *op. cit.*, p. 749.

¹⁷ Voir en particulier Carl Gustav JUNG, *Ducha i mif. Chest apheetivov*, Kiev, Harvest, 2005.

¹⁸ Katerina CLARK, *The Soviet Novel, History as Ritual*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1981, pp. 127-129.

En peinture, la polarisation est marquée avant tout par la présence du héros, en opposition à son absence dans le style réaliste « bourgeois », et de l'ennemi, qui représente une menace pour la société, pour la « grande famille » soviétique¹⁹, et qui est doté de toutes les caractéristiques négatives. Ce procédé, élément-clé des discours verbal et non verbal du réalisme socialiste, s'inscrit dans la peinture par des techniques déjà très connues auparavant, que nous qualifierons de « séparatives », comme, par exemple, les contrastes de couleurs ou de tonalités, ou encore la perspective et les proportions, jouant sur la représentation des personnages.

Aleksandre Deïneka, *La défense de Sébastopol* [*Oborona Sevastopolia*]
Huile sur toile, 1942



Saint-Petersbourg, Musée russe²⁰

Pour montrer la force mobilisatrice de l'héroïsme, nécessaire dans des conditions extrêmes, les arts plastiques sont appelés à la représenter par tous les éléments, que ce soit les situations dérangeantes, les imprévus et la

¹⁹ Katerina CLARK, « Stalinskii mif o 'velikoï semie' », *op. cit.*, pp. 785-796. Clark, s'appuyant sur les études des ethnographes, explique que, pour les paysans russes, la famille traditionnelle a deux versions : l'une est constituée d'un noyau familial étroit (« la petite famille »), l'autre est une famille élargie, telle que l'*obchtchina* paysanne, ou « grande famille ». Dans les années 1930, ces deux familles semblent avoir encore existé, mais étaient envisagées sous un autre angle : « la petite famille » représente une famille traditionnelle avec des liens de parenté et « la grande famille », la famille unie de la société soviétique qui a priorité sur la petite.

²⁰ Les œuvres sont reproduites avec l'autorisation du site *Maslovka*.

lutte pour la réussite à tout prix, malgré les obstacles, les intempéries, mais aussi les défauts comportementaux humains et les divergences de principe qui empêchent d'avancer sur le chemin de la victoire. Il n'est pas rare de rencontrer ces phénomènes dans la peinture. Les situations dérangementes sont avant tout des obstacles, donc des ennemis, indirects, contre lesquels il faut déployer l'énergie. C'est cette énergie qui engendre la notion d'héroïsme dans la peinture, et en particulier dans les scènes de genre.

La *stabilité iconographique* de l'image du héros se lit sans difficulté : c'est l'homme soviétique qui est toujours harmonieux et qui est représenté sous des traits typiques (souvent un blond aux yeux bleus, bien bâti, au regard clair et lucide, constamment orienté vers le but choisi). À l'inverse, en ce qui concerne l'ennemi, il y a une évolution chronologique qui va de l'ennemi du prolétariat (soit militaire : la Garde blanche ; soit civil : les bourgeois), à l'ennemi capitaliste (plutôt avec l'arrivée de l'industrialisation et la collectivisation), à l'ennemi fasciste (pendant la Seconde Guerre mondiale) et, toujours en parallèle, à l'ennemi intérieur²¹. Les possibilités iconographiques sont donc variées. Un autre type d'ennemi, toujours intérieur, est lié à la personne même de Staline. Il a plusieurs visages en fonction de l'époque : ennemi issu des élites scientifiques et militaires à la fin des années 1930 ; ennemi politique, ennemi-médecin, ennemi-juif à la fin des années 1940 ; et bien d'autres, qui font l'objet de purges régulières.

Cette figure de l'ennemi n'est pas couramment présente dans la peinture, probablement du fait que les répressions des dernières années de Staline ont très vite fait l'objet de critiques. Le dégel de Khrouchtchev a mis fin à cette thématique dans l'art et la littérature. Après avoir étudié de nombreux exemples iconographiques, nous pouvons constater que dans la peinture, c'est l'image du héros qui est prédominante (par rapport à celle de l'ennemi), mais tous les types possibles de héros soviétiques ne sont pas représentés dans les arts plastiques. Ceci est lié au fait que les arts plastiques étaient secondaires sur le plan éducatif, la priorité étant donnée à la littérature et au cinéma. Par ailleurs, la présence du héros ne s'accompagne

²¹ Weiss voit également dans l'expression verbale (bien que cela soit valable pour la peinture et d'autres domaines également), du point de vue des sciences logiques, un parallèle entre le « nôtre » et la notion de *quantification universelle*, qui équivaut à la vérité générale et concerne *tous, tout et chacun*, et l'« étranger » avec la notion de *quantification existentielle*, d'où sa probabilité d'existence, accompagnée d'instabilité et de transitivité, y compris dans l'espace temporel (Daniel WEISS, « Novoïaz kak istoritcheskoe iavlenie », dans Evguenii DOBRENKO et Hans GÜNTHER [dir.], *Sotsrealističeskii kanon, op. cit.*, pp. 539-555).

pas toujours explicitement de celle de l'ennemi, mais celle-ci doit surgir dans l'esprit des spectateurs.

L'ennemi, dans le réalisme socialiste, comme nous l'avons déjà constaté, a plusieurs facettes : il peut être extérieur à la culture ou intérieur, ou encore entre les deux, « pas tout à fait le nôtre ». Ce dernier type est particulièrement dangereux pour le système soviétique, puisque c'est celui de l'ennemi potentiel. Dans la peinture, nous retrouvons souvent ce type d'ennemi, imaginé par la propagande, toujours susceptible de passer de l'« autre côté » (voir *Les frères*). Le but est alors purement éducatif et préventif : il s'agit de mettre en garde contre tout comportement inadéquat et de le corriger de manière à ce qu'il revienne à la norme de la « façade sociale ». Donc, à part l'ennemi idéologique du peuple, bien déterminé, l'image « des autres » réunit tous les éléments dangereux qui menacent le bonheur de la « grande famille ». Mais la représentation « des autres » peut amener le spectateur à voir ses propres défauts.

Pavel Sokolov-Skalia, *Les frères* [*Brat'ia*]
Huile sur toile, 1932



Moscou, Musée central de l'Armée

Nikolai Chneïder, *Jugement d'un mauvais travailleur* [*Soud nad progoulchtchikom*]
Huile sur toile, début des années 1930



Moscou, Fonds Rosizo

Ceci peut s'expliquer de la manière suivante. L'image du héros nous rapproche, dans la terminologie de Jung, de la *persona*, qui signifie à l'origine le masque que portaient les acteurs de théâtre. Ainsi la *persona* joue un rôle social prédéfini. Elle incarne le personnage créé par l'idéologie soviétique. L'ennemi se retrouve dans l'archétype opposé — l'*ombre*, qui représente le côté négatif de la personne, ses défauts, mais qui permet à chacun de forger son caractère par l'affrontement de son *ombre*, mais aussi de travailler sur sa conscience et de s'améliorer²². Nous proposons d'adapter cette terminologie pour opposer la *persona* et l'*ombre* à l'intérieur de la psyché soviétique. Le but poursuivi est de faire en sorte que la face sociale, collective, domine la face individuelle de l'être humain, qui, selon l'idéologie soviétique, a besoin d'être structurée et toujours mieux organisée. Ceci permet de déterminer le type particulier de l'ennemi soviétique, qui est avant tout le regroupement des défauts propres à chacun (voir *Encore une mauvaise note*). Ainsi, la reconnaissance de ses propres côtés négatifs, le travail sur soi-même, l'« auto-prévention » éducative, afin de ne pas basculer de l'autre

²² La théorie de Jung est bien plus complexe, et nous nous arrêtons sur les définitions de base. C. G. Jung explique que le « masque social », que porte la *persona*, donne une illusion d'individualité et de liberté, mais celle-ci est seulement une apparence. Voir (en russe) Carl Gustav JUNG, *Doucha i mij. Chest apkhetipov*, Kiev, Kharvest, 2005, et (en français) Robin ROBERTSON, *Guide de psychologie jungienne*, Genève, Georg, 1994, pp. 126-130.

côté, et surtout le pouvoir de s'adapter à de nouvelles directives éducatives, deviennent le stade supérieur de la conscience comportementale de l'*homo soviéticus*. Le but est ainsi atteint : l'auto-éducation peut être considérée comme la forme supérieure de l'éducation.

Le concept du héros soviétique dans la peinture n'est pas aussi complexe que dans la littérature : ce personnage est appelé à gagner immédiatement la sympathie du spectateur, il doit être d'emblée conforme aux directives socio-éducatives, à la norme de l'époque, mais aussi aux goûts des masses, qui doivent s'identifier au héros. C'est une autre raison pour laquelle le héros principal est plutôt jeune, souriant, sympathique, décidé. L'utilisation de procédés picturaux classiques bien connus (comme les effets de la lumière vive, par exemple), déchiffrables immédiatement par un public populaire sans formation artistique initiale, donne l'idée d'une isotopie de la vie nouvelle, soviétique, et de l'espoir.

Aleksandre Samokhvalov, *La culture physique soviétique* [*Sovetskaja fizkoul'toura*]
Huile sur toile, 1937



Musée de Nijni Taguil

Aleksandre Samokhvalov, *Les constructrices du métro* [*Metrostroenki*]
Huile sur toile, 1937



Saint-Petersbourg, Musée russe

Le réalisme socialiste se caractérise par son dynamisme thématique²³. Dans la peinture, plusieurs types de *couples* héros-ennemi *temporels* sont perceptibles, qui se succèdent pendant la période stalinienne :

Type du héros	Type d'ennemi	Exemples ²⁴
Héros révolutionnaire	Ennemi de la révolution	Sokolov-Skalia, <i>Les frères</i> [Bratia], 1932
Héros historique	Ennemi historique	Korin, <i>Aleksandre Nevski</i> , 1942-1943
Héros prolétarien	Classe bourgeoise	Ioganson, <i>Dans la vieille usine de l'Oural</i> [Na starom oural'skom zavode], 1937
Héros de la nouvelle vie courante, du nouveau <i>byt</i>	Personnes incarnant les vieilles habitudes arriérées	Samohvalov, <i>La culture physique soviétique</i> [Sovetskaïa fizkouloura], 1937
Héros de la collectivisation	Koulaks	Riajskiï, <i>Kolkoziennne-brigadière</i> [Kolkozniitsa-brigadir], 1932
Héros-femme soviétique	Image de la femme pré-révolutionnaire arriérée ou au contraire bourgeoise, inefficace pour la société	Samokhvalov, <i>Les constructrices du métro</i> [Metrostroevkži], série de tableaux, 1937
Héros de l'industrialisation	Personnes désorganisées, manquant de discipline	Deïneka, <i>Les stakhanovistes</i> [Stakhanovisty], 1937
Héros patriotique	Traître	Ioganson, <i>L'interrogatoire des communistes</i> [Dopros kommunistov], 1933
Héros de la Seconde Guerre mondiale	Fascistes	Deïneka, <i>La défense de Sébastopol</i> [Oborona Sevastopolia], 1942
Bon citoyen soviétique	Ennemi intérieur (par exemple les cosmopolites)	Marioupol'skiï, <i>La monitrice</i> , [Vojataïa], 1950
Côté positif d'une personne (la <i>persona</i>) à imiter	Côté négatif d'une personne (l' <i>ombre</i>) à rejeter	Grigorev, <i>Discussion autour d'une mauvaise note</i> [Obsujdenie dvoïkži], 1950

²³ Günther constate qu'on observe l'accroissement proportionnel de l'esprit héroïque et de l'image de l'ennemi dans la presse soviétique au temps de Staline, où tous les événements sont classés en deux catégories : les victoires brillantes des héros et les actes de sabotage des ennemis (Hans GÜNTHER, « Arkhetipy sovetskoï kouloury », *op. cit.*, p. 751).

²⁴ Les exemples sont nombreux dans la peinture, nous nous limitons à un seul par cas.

Ainsi, l'ennemi et le héros sont inséparables dans la culture stalinienne, comme le montrent plusieurs exemples tirés de la peinture de l'époque. Tous deux cohabitent dans l'être humain et s'opposent, comme le bien et le mal, à l'intérieur de chacun. Le modèle stalinien fait resurgir cette coexistence à la surface, dans un but purement éducatif, avec, au sommet, l'auto-évaluation, l'auto-prévention et l'auto-éducation.

Bibliographie

- CLARK (Katerina), *The Soviet Novel, History as Ritual*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1981.
- DOBRENKO (Evguenii) GÜNTHER (Hans) (dir.), *Socrealisticheskiï kanon*, Saint-Petersbourg, Akademitcheskii proekt, 2000.
- ELIADE (Mircea), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2007.
- JUNG (Carl Gustav), *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg, 1996.
- LOTMAN (Youri), « Sovremennost' mejdou vostokom i zapadom », dans *Znamia*, n° 9, 1997, pp. 157-162.
- , *Izbrannye stat'i v trëkh tomakh*, Tallinn, Aleksandra, 1992-1993.
- , *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- ROBERTSON (Robin), *Guide de psychologie jungienne*, Genève, Georg, 1994.
- TCHEGODAEVA (Marina), « Istoriia past'u groba... », dans *Sobranie*, n° 2, 2006, pp. 66-75.