Sous la direction de Gianni Haver,
Jean-François Fayet, Valérie Gorin et Emilia Koustova

Le spectacle de la Révolution

Univers visuels

Antipodes

Le spectacle de la Révolution

Remerciements

Alba Brizzi, Fabiana Carrer-Joliat, FSSP-UNIL, le Centre franco-russe de Moscou, le CERCEC de l'EHESS, la BDIC, et la Collection Alberto Sandretti.

L'édition de ce livre a bénéficié du soutien de la Fondation Schmidheiny, de la Fondation Leenaards, du Fonds d'action Facultaire de l'Université de Fribourg, de la Commission de publications de l'Université de Fribourg, de la Société académique vaudoise et de la Fondation van Walsem.

L'étape de la prépresse de cette publication a été soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.

FNSNF Fonds national suisse de la recherche scientifique

Fondation Leenaards

Université de Fribourg / Universität Freiburg

Société Académique Vaudoise

Nous remercions Images3, à Renens, pour leur aide au traitement des images de ce livre.

images3

Conception graphique et mise en page

Fanny Tinner, chezfanny.ch

Correction

Adeline Vanoverbeke

Couverture

Carte postale reproduisant la peinture de V. Motchalski *Après la manifestation : ils ont vu Staline*, 1949. © Collection GH

Ce texte est sous licence Creative Commons : elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur·e, la source et l'éditeur original, sans modification du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

© 2022, Éditions Antipodes
École-de-Commerce 3, 1004 Lausanne, Suisse
www.antipodes.ch – editions@antipodes.ch
DOI : 10.33056/ANTIPODES.11353
Papier, ISBN : 978-2-88901-135-3
PDF, ISBN : 978-2-88901-934-2
EPUB, ISBN : 978-2-88901-935-9

Sous la direction de Gianni Haver,
Jean-François Fayet, Valérie Gorin
et Emilia Koustova

Le spectacle de la Révolution
La culture visuelle des commémorations d'Octobre

Éditions Antipodes

CHAPITRES

11
Introduction
La culture visuelle des fêtes
Jean-François Fayet, Valérie Gorin, Gianni Haver et Emilia Koustova

31
Manifestation, carnaval, défilé stalinien
Naissance d'une chorégraphie festive (1918-1941)
Emilia Koustova

51
Le Maréchal à cheval
Mise en scène de la virilité bolchevique (1927-1941)
Magali Delaloye

67
La mémoire monumentale
La conquête de l'espace urbain par la Révolution
Emilia Koustova

89
La commémoration postale
Timbres, cartes et enveloppes
Jean-François Fayet

121
La Révolution sur toile
La naissance d'une mémoire picturale à travers les expositions anniversaires (1920-1930)
Cécile Pichon-Bonin

139
Octobre placardé
Les affiches communistes françaises
Romain Ducoulombier

159
La Révolution recadrée
La presse illustrée de l'Europe occidentale pendant l'entre-deux-guerres
Gianni Haver

179
La Révolution crève l'écran
Octobre dans le cinéma soviétique
Alexandre Sumpf

197
« Le traditionnel défilé… »
Octobre dans les actualités filmées
Valérie Gorin et Gianni Haver

213
Du centre à la marge
LeLa Révolution d'octobre dans le film documentaire balte soviétique (1947-1968)
Irina Tcherneva

233
Le son de la Révolution
Les compositions musicales commémoratives
Constance Frei

255
La commémoration cathodique
La retransmission télévisuelle des fêtes aux États-Unis
Valérie Gorin

273
Conclusion
Jean-François Fayet, Valérie Gorin, Gianni Haver et Emilia Koustova

284
Bibliographie

297
Iconographie

298
Les auteur·e·s

36
Célébrations (in)accessibles
Emilia Koustova

42
Un mandat pour les fêtes
Nicolas Offenstadt

58
Les pièces de monnaie commémoratives
Jean-François Fayet

78
Le champ de Mars et la mémoire de la Révolution à Petrograd
Emilia Koustova

84
La parade traverse le Rideau de fer
Valérie Gorin et Gianni Haver

104
Les timbres indochinois
Philippe Papin

FOCUS

116
La révolution oblitérée : les tampons postaux commémoratifs
Jean-François Fayet

126
Du tableau à la carte postale
Matteo Bertelé

144
La carte de membre du PCI
Gianni Haver

166
Une histoire illustrée de la Révolution
Jean-François Fayet

190
La tatchanka
Valérie Gorin et Gianni Haver

206
Caviar et révolution
Valérie Gorin et Gianni Haver

224
L'enfant-héros, une lacune de la mythologie révolutionnaire
Svetlana Maslinskaya

246
Octobre dans les livres pour enfants
Marina Balina

266
Tenues de fête
Larissa Zakharova

278
Confiserie révolutionnaire
Graham Roberts

Introduction
La culture visuelle des fêtes

Jean-François Fayet, Valérie Gorin, Gianni Haver et Emilia Koustova

Le spectacle de la révolution désigne la chorégraphie festive ainsi que les multiples autres représentations par lesquelles le pouvoir soviétique se met en scène à l'occasion des commémorations de l'acte fondateur du régime : « la Grande Révolution Socialiste d'Octobre ».

Par commémoration, nous entendrons un acte mémoriel issu d'une volonté politique, un processus qui passe par la création d'un référentiel historique mythifié. Conscients de l'importance des commémorations pour enraciner un régime dont la légitimité était contestée, les bolcheviks se sont attachés dès leur arrivée au pouvoir à la « construction d'une nouvelle mémoire collective par la réorganisation du temps »[1]. D'abord la substitution du calendrier grégorien au calendrier julien décalé de 13 jours, une décision qui renvoie la célébration de la Révolution d'octobre en novembre. Puis la mise en place d'un « temps-récit » de la lutte des classes destiné à remplacer celui institué par l'Église orthodoxe[2]. Le calendrier soviétique ébauche ainsi l'histoire des luttes du prolétariat pour la révolution socialiste.L'année commémorative débute le 22 janvier, journée en l'honneur des victimes de la fusillade du Dimanche rouge de 1905. Le 12 mars célèbre la Révolution bourgeoise de février 1917, qui a renversé l'absolutisme. Le 18 mars fête la Commune de Paris, « prototype de la future victoire » de la cause révolutionnaire. Le 1er mai tient une place à part, symbolisant la lutte générale du prolétariat international, une lutte dont l'issue ne peut être que le triomphe de la révolution mondiale. Enfin, le 7 novembre (25 octobre), qui marque l'avènement de la dictature du prolétariat, clôt ce cycle, dont elle constitue l'aboutissement provisoire. D'autres dates, comme la Journée internationale des femmes (le 8 mars), celles de la Constitution et de l'Armée rouge, les Fêtes des professions, mais aussi les célébrations des grands disparus viendront progressivement compléter un calendrier stabilisé au début des années 1930. Enfin, la victoire sur le IIIe Reich enrichit encore l'arsenal commémoratif d'une nouvelle date, le 9 mai, dénommé Jour de la victoire.L'ensemble de ces fêtes révolutionnaires constitue un cadre commémoratif cohérent, inscrivant « l'homme nouveau » dans un temps renouvelé quant au sens, mais conservant toutes ses fonctions rituelles.

Mémoire contrôlée, intégrant un ensemble de symboles, de rites[3] et de mythes[4], la cérémonie d'Octobre remplit en effet, à l'image de toutes les fêtes commémoratives, trois fonctions principales : unifier, légitimer, mobiliser. Image du corps symbolique de la communauté, la fête contribue d'abord à la formation du corps social. Dans son introduction à l'histoire de la fête révolutionnaire, Mona Ozouf souligne que la fête est « l'indispensable complément du système de législation. Car le législateur fait des lois pour le peuple, mais c'est la fête qui fait le peuple pour les lois. »[5] Selon Anatole Lounatcharski, le principal théoricien soviétique des fêtes, lui-même grand lecteur de l'œuvre de Michelet, les fêtes sont « l'art qui s'ap-

proche le plus de la révolution », car celles-ci rassemblent les masses, les rendent fières et sûres d'elles; ainsi, le peuple sent « qu'il vit comme un peuple et non pas comme un sac de pommes de terre qui se bousculent »[6]. Au « nous » transfiguré la fête oppose d'ailleurs l'image diabolisée de l'ennemi, intérieur et extérieur, dont la menace omniprésente conforte le besoin d'unité. Parties intégrantes des arts révolutionnaires, les fêtes sont aussi l'un des principaux vecteurs de la propagande politique. La deuxième fonction des commémorations est de légitimer, c'est-à-dire de transmettre une explication et une représentation du pouvoir. Par les fêtes qui sont le lieu privilégié du discours, le pouvoir parle aux masses, leur transmet son interprétation de l'histoire. Si elles produisent une interprétation légitimante du présent, les fêtes constituent enfin un rouage de la transformation en cours. Fêtes militantes, les commémorations de la Révolution d'octobre doivent servir la cause par l'énonciation des objectifs du pouvoir et la mobilisation des masses dans la perspective des luttes à venir. Chacune de ses éditions introduit une variation sur la mémoire, une mémoire réactualisée par le contexte national et international.

S'inscrivant au croisement des politiques de la mémoire[7], des mobilisations propagandistes[8] et de la culture soviétique des fêtes de masse[9], les commémorations de la Révolution d'octobre participent ainsi des liturgies politiques, aussi appelées religions de la politique[10]. Elles sont le vecteur le plus visible de la « théâtralisation du pouvoir »[11].

Les commémorations comme spectacle

La plus emblématique des représentations commémoratives d'Octobre est la manifestation du 7 novembre elle-même. D'abord modeste et spontanée, souvent même chaotique, en raison de la guerre civile, puis des difficultés économiques, la parade commémorative trouve au milieu des années 1920 une forme qui ne va plus guère évoluer. Le scénario établi pour Moscou par le comité d'organisation des fêtes s'imposera d'ailleurs progressivement, avec quelques adaptations locales, sur l'ensemble du territoire soviétique.

Dès l'aube, les manifestants ont rendez-vous en divers points périphériques de la capitale. Organisés en colonnes, ils traversent les quartiers pour réveiller et mobiliser la population.L'objectif est de converger en masse vers la destination finale de la manifestation : la tribune des dirigeants, érigée sur la place Rouge, d'abord devant le mur du Kremlin, puis sur le mausolée de Lénine. À 9 heures du matin, les cloches de la tour du Sauveur retentissent. Le commissaire du peuple à la Défense, à cheval, salue les soldats, qui répondent par des « hourras ». Les militaires, qui à l'origine se mélangeaient aux civils, constituent désormais un cortège distinct, placé en tête de la manifestation. D'abord les régiments d'infanterie, la marine, la cavalerie

▲
La manifestation commémorative du 50e anniversaire, Moscou, 7 novembre 1967.

cosaque, les premiers chars, des motards, des cyclistes. Mise en scène de la puissance soviétique, la parade militaire ne va cesser de gagner en importance.

Puis c'est le tour du prolétariat qui, dans la tradition des manifestations ouvrières du XIXe siècle, défile sous les bannières syndicales et les drapeaux rouges du Parti, avec les portraits des dirigeants de la Révolution. Les délégations portent d'énormes maquettes symbolisant leur production – tracteurs, moteurs, wagons – ou leur activité : l'aviation civile, les cantines scolaires, la presse, les soins médicaux. La manifestation fait l'étalage des réalisations soviétiques dans tous les domaines. Arrivent enfin les sportifs, la jeunesse et même les enfants. C'est à eux que revient la mission de porter, parfois de mimer, les emblèmes du régime : le marteau et la faucille, symbole de l'union du prolétariat avec la paysannerie, le globe terrestre pour l'ambition internationaliste et les gerbes de blé, symbole de prospérité. D'autres manifestants portent des figures allégoriques de l'ennemi : l'Église orthodoxe, le militarisme prusso-nazi, le capitalisme, la crise. Leur incinération solennelle révèle la fonction exorciste des fêtes. Le défilé continue pendant des heures avec des délégations de travailleurs de toutes les nationalités composant l'Union soviétique. Notons aussi la présence de délégations étrangères qui incarnent le soutien du prolétariat international. Lorsqu'elles se croisent, ces colonnes de manifestants s'interpellent avec des slogans politiques, s'embrassent et s'offrent des fleurs. Tous les manifestants marquent aussi un arrêt pour saluer « les tombeaux fraternels des camarades morts pour la révolution ». Impossible de ne

pas être sensible à la dimension artistique de la fête, aux décorations, à l'omniprésence du rouge et à la composante sonore : tambours, trompettes et chants, comme « L'Internationale », la « Marseillaise » ou la « Dubinushka » de Rimsky-Korsakov, ponctuent chaque arrêt.

Scénarisée, colorée et sonorisée, la manifestation commémorative du 7 novembre, cette allégorie du peuple en marche vers la révolution, se fait spectacle, mais un spectacle auquel tous sont censés participer, effaçant la frontière entre acteurs et spectateurs. Du moins les premières années. Car la chorégraphie du défilé évolue dès les années 1930 vers la mise en scène d'un peuple discipliné, hiérarchisé et mobilisé autour de ses chefs. Dans cette dramatisation cérémonielle des relations entre gouvernés et gouvernants, la foule qui défile n'est pas le destinataire du message, elle en est surtout le médium. Le carnaval politique, festif et relativement spontané des premières années cède ainsi la place à une mécanique répétitive, de plus en plus militaro-patriotique. Le défilé des troupes sur la place Rouge du 7 novembre 1941, comme celui du 25e anniversaire dans la ville de Leningrad assiégée, participe à la mobilisation de guerre. Après la victoire sur le IIIe Reich, les autorités soviétiques sont pourtant confrontées à un problème de concurrence commémorative entre les dates du 7 novembre et du 9 mai, révélateur d'une mutation dans la légitimité intérieure et extérieure de l'URSS[12]. À l'inverse des commémorations du 7 novembre, qui confortent la légitimité révolutionnaire du régime, c'est-à-dire du rôle du Parti communiste et de ses dirigeants, le 9 mai, Jour de la victoire, est une mise en scène de l'armée et de ses chefs, de la puissance militaire de l'URSS, et du sacrifice de sa population. Cependant, les années 1947-1953, qui correspondent à l'apogée de la Guerre froide, confirment le rôle des commémorations d'Octobre comme source exclusive de la légitimité du pouvoir. Les festivités du 7 novembre ne constituent pas moins le temps fort du spectacle du pouvoir soviétique sous Khrouchtchev.

Mais l'année 1965, qui coïncide avec le 20e anniversaire de la Victoire, marque un nouveau tournant dans les pratiques commémoratives soviétiques. Au-delà de la valorisation sans précédent du 9 mai, les années 1965-1972 se caractérisent par la prolifération de nouvelles fêtes et par une extraordinaire concentration de jubilés : le 50e anniversaire de la Révolution d'octobre (1967), celui des Komsomol (1968), celui de l'URSS (1972) et enfin le centenaire de la naissance Lénine (1970). À cette époque, une fête suit l'autre et ces fêtes pléthoriques cohabitent dès lors selon des pratiques cérémonielles très semblables, ce qui en brouille le sens. En se multipliant et en s'uniformisant, les commémorations sont devenues artificielles, morbides même, avec le vieillissement des dirigeants, malgré la traditionnelle mise en scène d'une jeunesse radieuse.

C'est avec Gorbatchev que les commémorations du 7 novembre retrouvent leur place au centre du système cérémoniel soviétique. Le 70e anniversaire d'Octobre

▲ Les colonnes de manifestants rejoignent la place Rouge par Tverskaja, Moscou, 7 novembre 1922.

lui sert de tribune pour populariser la *Perestroïka*. Mais l'effet centrifuge des fêtes se fait déjà ressentir. Les bouleversements de 1989 marquent par la subversion du spectacle le retour de la spontanéité dans le déroulement des fêtes. Des manifestations indépendantes d'opposants au régime ont lieu dans plusieurs Républiques soviétiques de la Baltique et du Caucase, tandis que la traditionnelle commémoration officielle d'Octobre se déroule sur la place Rouge. Enfin, le 7 novembre 1990, Mikhaïl Gorbatchev et Boris Eltsine descendent du mausolée pour prendre brièvement la tête du défilé populaire qui suit la dernière parade militaire de la période soviétique.

Les commémorations comme représentations

a) Production d'images

Cette mise en scène du régime se décline dans une multitude de représentations. Loin de l'iconoclasme révolutionnaire, les pratiques commémoratives soviétiques sont à l'origine d'une immense production iconographique allant des banderoles aux films en passant par les affiches, les photographies, les tableaux, la vaisselle de porcelaine, les cartes postales, les timbres, les médailles, les documentaires filmés.

▲
La tribune des dirigeants sur le mausolée de Lénine (encore dans sa version en bois), Moscou, 7 novembre 1926.

Tous ces objets-images sont des représentations, c'est-à-dire des « objets seconds », remplaçant l'événement tout en le diffusant dans l'espace et en le perpétuant dans le temps. En effet, une représentation se marque par la répétition (re-présenter) et la substitution : l'événement ne peut plus se reproduire, donc il est remplacé par un monde symbolique, souvent amplifié avec emphase. Par rapport au « réel », une représentation n'a donc pas les mêmes caractéristiques que l'événement lui-même, et il est indispensable de tenir compte de ses spécificités. En somme, une représentation est forcément incomplète et sélective par rapport à l'événement (elle n'en montre qu'une partie et n'en retient que certains éléments), connotée et orientée (le monde symbolique chargé dans la représentation en influence sa lecture et nécessite déconstruction). La représentation a tendance à magnifier certains aspects, voire à en ajouter d'autres.

Ces mêmes aspects qui autrefois étaient vus avec méfiance par les historiens et historiennes en font désormais un objet particulièrement fertile pour l'histoire, à condition de ne pas les prendre pour un « reflet » du réel, mais plutôt comme un discours et une construction porteuse de valeurs idéologiques : « La représentation réfère à l'usage du langage et de l'image pour créer du sens sur le monde qui nous entoure. »[13]

Ainsi, la manifestation du 7 novembre a elle-même différents éléments de représentation. D'une part, sa diffusion sur d'autres supports et dans d'autres endroits fait que cet événement-représentation est à son tour objet de représentations. D'autre part, ces représentations secondes influencent à leur tour la scénographie des fêtes, selon la métaphore des miroirs multiples proposée par Malt Rolf[14].

b) Cérémoniel médiatique

Il faut dire que les célébrations d'Octobre possèdent toutes les qualités d'un événement médiatique, filmé et photographié d'abord pour la presse et le cinéma, puis retransmis à la radio et à la télévision. Illusions théâtrales, confortant par un ensemble de rites et de symboles la légitimité du pouvoir, le défilé du 7 novembre se distingue par son décorum et ses composantes solennelle et codifiée, qui le fait ressembler à d'autres « cérémoniels médiatiques » définis par Dayan et Katz[15], tels que les ouvertures des Jeux olympiques ou les enterrements de chefs d'État. Grâce à la retransmission télévisée notamment, ces cérémoniels médiatiques se caractérisent « par leur dimension interruptive; par le monopole qu'[ils] exercent sur l'attention publique; par le fait d'être diffusé[s] en direct; par celui d'être tourné[s] hors des studios ». Par son caractère de communion universelle, unifiant de vastes territoires dans une temporalité commune, la chorégraphie télévisuelle d'Octobre vise surtout à intégrer le spectateur à la fête, à en faire un participant, transfigurant les frontières physiques et nationales entre acteurs et spectateurs. Plus généralement, les commémorations d'Octobre adoptent une dimension quasi épique qui se donne comme objectif de transporter les publics dans une forme de fascination par la démesure du spectacle, incarnant l'image d'une société idéale unifiée par la fête. Mais qu'ils soient membres de la foule qui assiste au défilé sur la place Rouge, qu'ils s'échangent de multiples objets décorés sur la symbolique de la révolution, ou qu'ils invitent leurs collègues ou voisins à visionner l'événement à la télévision en s'habillant dignement, les acteurs ou spectateurs ne sont pas totalement libres de leurs choix. On peut évoquer « une obligation d'assister, une norme du voir »[16]. D'une certaine façon, la déclinaison du spectacle des commémorations sur de multiples supports médiatiques, qu'ils soient publics ou à usage privé, semble à bien des égards prolonger le travail d'agit-prop[17], dont elle étend le champ d'action à l'espace intime. Au final, dans leur dimension paradée autant que médiatisée, les commémorations d'Octobre incarnent parfaitement le compromis brejnévien entre privatisation de la fête et acceptation superficielle de ses enjeux politiques par la population.

Outre son potentiel médiatique à l'échelle mondiale, le défilé du 7 novembre peut aussi être considéré comme un événement iconique, correspondant ainsi au genre d'« événement iconique global » développé récemment par Julia Sonnenvend, c'est-à-dire un événement « que les médias internationaux couvrent large-

▲
Le Commissaire du peuple à la défense lance la parade, Moscou, 7 novembre 1928.

ment et commémorent de façon ritualisée » et qui « possède une portée et une signification historique dans plusieurs pays et régions »[18]. Les commémorations d'Octobre sont construites sur un narratif fondateur, celui de l'accomplissement historique de la révolution ouvrière, et se composent d'un récit mythologisant et d'éléments symboliques qui leur sont propres, que l'on voit apparaître tout au long des festivités. Elles se condensent autour d'une scène visuelle hautement reconnaissable, la parade du 7 novembre et ses constituants officiels, populaires et militaires, dans des lieux hautement reconnaissables, comme la place Rouge. La parade se prête donc facilement à la re-médiation, c'est-à-dire à sa présentation renouvelée d'année en année à travers des espaces et des médias différents. Ainsi, le spectacle des commémorations, pensé dès le départ par les Soviétiques presque comme un plateau de cinéma, va s'adapter et s'approprier les révolutions médiatiques qui marquent le XXe siècle, dans des espaces concentriques s'élargissant, l'URSS d'abord, puis les pays satellites, puis enfin l'échelle planétaire. Au final, cette circulation médiatique du 7 novembre, notamment dans des espaces politiques différents, favorise l'émergence de contre-narratifs qui réinterprètent le mythe fondateur et la résonance de l'événement au regard des enjeux propres à ces nouveaux publics.

c) Déclinaison des supports de représentation

La représentation des commémorations se fait d'abord par la diffusion du spectacle dans les médias de masse : les affiches, la presse illustrée ou non, les actualités et fictions cinématographiques, la radio et la télévision. La radio joue un rôle particulier en permettant la synchronisation des fêtes, la diffusion du modèle central dans les régions périphériques[19]. Dès les années 1920, les correspondants des clubs ouvriers de radio retransmettent – parfois même commentent – le bruit des fêtes sur tous les continents. À partir des années 1930, des extraits des fêtes sont présentés dans le cadre des films d'actualités qui précèdent le film principal. Mais c'est surtout depuis les années 1950, avec l'arrivée, puis la généralisation des récepteurs télévisuels, que l'image filmée devient l'une des composantes fondamentales du spectacle des fêtes. De simple support, le média télévisuel passe progressivement au statut de co-organisateur des fêtes, imposant sa marque à l'événement.

La commémoration du jour anniversaire génère également des traces physiques, concrètes, sous la forme d'objets tangibles, pensés comme éphémères ou collectionnables : banderoles, timbres, cartes postales (qui peuvent être également considérées comme un média de masse, tant certains tirages spéciaux atteignent des millions de copies), tableaux, vaisselle de porcelaine, pièces, badges[20]. Ce type d'objets, que l'on pourrait comparer aujourd'hui à du *merchandising*, appartient à la catégorie des objets-souvenirs que l'on achète/reçoit et que l'on garde « en souvenir » de l'événement. Ainsi émerge, dès la fin des années 1920, une véritable industrie de drapeaux, de bustes, de statues, d'insignes et de badges, de médailles, de pièces frappées, de plats gravés et de porcelaine d'*agitfarfor* et autres memorabilia. Au-delà des multiples usages politiques, sociaux et culturels de l'iconographie commémorative, ce sont les processus de fabrication de ces images, et leur matérialité, qui doivent être étudiés. Les différents modes de production des drapeaux, de la confection artisanale (atelier Bykhovski) à la fabrication industrielle et de masse, racontent à leur façon les mutations des pratiques commémoratives.

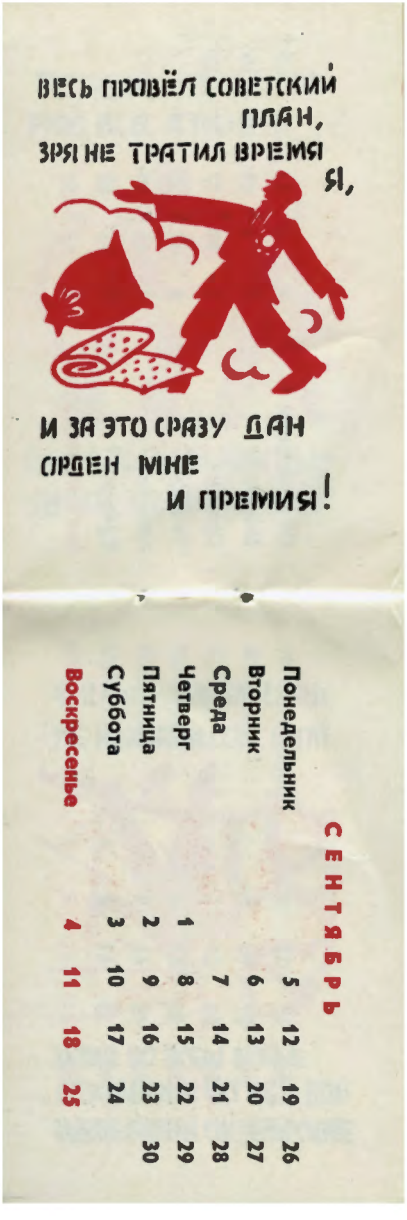
Depuis les années 1930, ces ornements emblématiques et commémoratifs structurent ainsi quotidiennement l'environnement visuel des camarades. L'envahissement du champ social et culturel de l'espace public, et privé (la correspondance, la vaisselle), par ces représentations commémoratives de la révolution, et la signalétique qui leur est associée, les znatchki (insignes), marquent l'altérité du monde soviétique, sa singularité par rapport à d'autres lieux[21]. L'expression « monde soviétique » couvre d'ailleurs aussi les micro-sociétés communistes, dans lesquelles est reproduite l'emblématique commémorative d'Octobre, notamment par le biais des affiches et de la presse. Cette inflation d'articles commémoratifs, particulièrement manifeste à l'époque de Brejnev, et plus généralement du socialisme réel, contribue pourtant à la fétichisation et à la marchandisation des emblèmes (notamment sous

▶ La délégation de l'usine Caoutchouc se prépare à entrer sur la place Rouge, Moscou, 7 novembre 1932.

1917
ЗАВОД „КАУЧУК"

ТОВАРИЩИ, ИДИТЕ
НА ЗОВ ПРОФНЕДЕЛИ!

ПРОИЗВОДСТВО
ОРГАНИЗУЙТЕ
НЕ НА СЛОВАХ,
А НА ДЕЛЕ.



Calendrier de poche commémoratif, 1977, couverture et quelques pages internes.

la forme de papeterie commémorative). C'est-à-dire à l'effacement de leur valeur politique. Objets-totems du pouvoir, ils sont une composante de la liturgie communiste, le signe de la réification de la révolution. Leur omniprésence explique l'importance de la volonté de « désemblématisation »[22], voire les manifestions iconoclastes, comme profanation du caractère sacré du pouvoir, dans les processus de sortie du communisme en cours à la fin des années 1980.

d) Circulations internationales : diffusion, réappropriation et détournement

Les journaux, la radio et les actualités filmées, puis les retransmissions télévisuelles permettent la circulation du spectacle des célébrations à l'étranger, contribuant ainsi à son amplification. L'idée de la commémoration, à savoir « se remémorer ensemble », permet avec les médias de masse de toucher des publics qui ne sont physiquement pas présents, tout en participant à la commémoration elle-même. Cela favorise l'apparition de « communautés virtuelles », plus ou moins « éphémères » et plus ou moins partisanes selon les publics[23]. « Dès 8 heures du matin, le 7 novembre est un jour férié, nous nous installions devant le poste de télévision, puisque nous avons deux heures de décalage horaire »[24], se souvient Kati Jutteau. La diffusion n'est pas homogène, elle recouvre différents processus : le relais – radiophonique ou télévisuel – du discours commémoratif soviétique dans les pays satellites; l'appropriation créative par des tiers de pratiques (comme la manifestation du 7 novembre organisée en Hongrie et en RDA[25]) et d'objets commémoratifs spécifiques (affiches du PCF[26], numéros spéciaux de l'*Unità*, timbres des Démocraties populaires); et, enfin, le détournement par les adversaires. Bien que partant du matériel soviétique d'origine, les médias occidentaux ne s'inscrivent pas dans une logique directement commémorative, mais de confrontation[27]. Exemples : les photos sont triées, légendées et recadrées dans la presse illustrée; les images mouvantes sont remontées et commentées dans les actualités cinématographiques, puis les nouvelles télévisées.

Au final, s'est constituée, quels que soient les processus de diffusion, une véritable culture visuelle des commémorations d'Octobre : pas seulement des images, des objets en tant que tels (l'iconographie), mais une construction mentale (un imaginaire), dont il convient d'interroger la spécificité par rapport à l'ensemble du dispositif visuel soviétique et communiste[28].

Culture visuelle

L'intérêt d'utiliser la notion de culture visuelle dans le cadre de ce projet d'ouvrage collectif relève de plusieurs critères pertinents : sa transversalité, son caractère englobant, la perspective historique qu'elle adopte et son lien avec la mémoire.

▲ Le défilé des troupes partant pour le front, Moscou, 7 novembre 1941.

Cette notion ne fait toujours pas consensus selon les barrières disciplinaires; certains auteurs lui préfèrent d'ailleurs le terme de *Cultural Studies* ou de *Visual Studies*. La notion de *Visual Culture* est d'ailleurs apparue dans les années 1970 dans l'espace anglophone et reste plus volontiers utilisée par les Anglo-Saxons que par les francophones. La notion de culture visuelle se définit comme « ce qui est vu, et ce qui est vu dépend de ce qu'il y a à voir et comment on le regarde ».[29] Le champ de la *Visual Culture* concerne donc l'étude de tout ce qui est socialement et culturellement conçu et construit pour être vu. Elle est liée à l'omniprésence des dispositifs de visualisation et la création des artefacts visuels (signes, images, décors…), renvoyant encore une fois à la notion de spectacle « qui n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisées par des images »[30]. Une définition plus large de la culture visuelle la présente comme « les pratiques partagées par un groupe, une communauté, ou une société qui permettent de donner du sens au monde des représentations visuelles, sonores et textuelles, et les façons dont les manières de regarder sont liées à des activités symboliques et communicatives »[31].

La culture visuelle se veut par conséquent, au même titre que la culture du mot et de l'écrit, un déchiffrement, une interprétation, une véritable alphabétisation à la culture par l'image. C'est une notion transversale qui permet de penser au-delà des frontières disciplinaires; elle s'intéresse tout autant à l'iconographie, l'histoire de l'art, la sémiologie (étude des signes et des symboles), qu'à une histoire sociale, politique, culturelle, ainsi qu'aux idéologies qui se cachent dans le

НЕ
ДАЙ
НЬМЦУ
ОТНЯТЬ
ЗАВОЕВАНУ
ВАМИ
СВОБОДУ
СВОБ

sens donné aux images, que ce soit par ceux qui les ont conçues que par ceux qui les déchiffrent. La culture visuelle s'attache autant à analyser les formes visuelles et leurs sens qu'à comprendre la façon dont les publics/spectateurs ont regardé et/ou participé à l'événement qui est représenté. Qui a façonné les représentations d'Octobre, comment ont-elles été partagées et consommées, à défaut de pouvoir en mesurer la réception effective, le déchiffrage? Cela rappelle la notion de « paradigme indiciaire » de Carlo Ginzburg[32], c'est-à-dire de quoi l'image est-elle le produit? Que nous dit-elle sur la société / la culture / le pouvoir / les acteurs qui l'ont produite? Et, inversement, comment les images influencent en retour ces mêmes acteurs?

De plus, la culture visuelle est un terme englobant, qui permet tout autant de travailler sur les différentes technologies visuelles (photographie, film, illustration), les formes visuelles (programme télévisé, slogan écrit, etc.), mais aussi les représentations écrites, langagières, verbales, sonores, avec lesquelles le visuel entretient des liens mémoriels, symboliques, idéologiques forts[33]. Cet ensemble de représentations permet de mettre en valeur les imaginaires sociaux qui les sous-tendent et qui se manifestent par des stéréotypes, des connotations et des manières de représenter. Le concept de culture visuelle emprunte avec évidence des référents mémoriels, et renvoie également aux notions d'intertextualité et d'intericonicité : « Quand nous vivons une expérience avec un médium visuel particulier, nous faisons des associations avec d'autres médias et d'autres domaines de nos vies informées par les images visuelles. (…) Nos expériences visuelles n'ont pas lieu de façon isolée, elles sont enrichies par les souvenirs et les images de beaucoup d'autres aspects de nos vies. »[34]

Ainsi, au cours des années 1920, au moment où se mettent en place les éléments ritualisés de la chorégraphie de la parade du 7 novembre, les premières images fixes ou mouvantes qui en sont faites constituent alors une sorte d'« inauguration iconique » [35] pour des publics distants qui n'ont pas eu l'occasion de participer directement aux festivités et qui découvrent le spectacle et sa mise en scène pour la première fois. Cette inauguration iconique se reproduira ainsi à plusieurs échelles au fil des décennies, pour les publics occidentaux qui découvriront, puis se familiariseront avec des éléments de la parade dans la presse, au cinéma, puis à la télévision; dans une plus large mesure, le spectacle de la parade aura aussi pour fonction d'introduire et de présenter à l'image les nouveaux visages du pouvoir présents sur la tribune officielle, pour les publics étrangers notamment.

Cette notion d'intericonicité renvoie enfin à celle d'héritage visuel, selon laquelle une image est redevable d'un héritage d'autres images que nous connaissons. Toute image peut ainsi « fonctionner » grâce à l'expérience acquise par notre appréhension d'autres images que nous avons déjà vues et dont nous avons enre-

◀ Peinture de Boris Koustodiev, d'abord utilisée pour une affiche pro-révolutionnaire de 1917, invitant à participer à l'emprunt de la liberté. Reproduite ici dans une carte postale de 1929 avec le titre *Discours pendant la Révolution de février*. (Collection Alberto Sandretti, Milan)

gistré les caractéristiques de base. Il s'agit d'identifier les éléments porteurs de sens dans une image comme individuellement construits socialement et historiquement, tout en étant attentif au fait que cette connotation peut se redéfinir au fil du temps en fonction des interactions qui agissent entre les images. Il faut aussi relever que la notion d'héritage visuel n'implique pas un code référentiel unique et maîtrisé pareillement d'un bout à l'autre du parcours de diffusion, depuis l'émetteur jusqu'au récepteur. Des éléments peuvent être utilisés ou compris de façon consciente ou non. Ces éléments font partie des connotations possibles que l'on peut donner à toute image, afin de comprendre son sens socialement partagé.[36]

La production visuelle des commémorations se situe ainsi au croisement de plusieurs lignées. De manière plus ou moins marquée, elle entretient des rapports avec l'icône et l'imagerie religieuse de la tradition russe[37], mais aussi avec l'iconographie révolutionnaire antérieure à 1917[38], notamment avec les avant-gardes artistiques russes apparues au début du siècle (influence de Malevitch); en bref, ce que l'on pourrait appeler une certaine sensibilité russe pour la « symbolique des représentations héraldiques » dans la longue durée[39]. Une partie importante de la signalétique commémorative renvoie d'ailleurs à des dispositifs visuels connus, empruntant à l'emblématique du mouvement ouvrier international (le drapeau rouge), voire à des traditions plus anciennes (l'Antiquité, la Révolution française, la franc-maçonnerie) : la chaîne brisée (timbre commémoratif de 1918), la poignée de main fraternelle, le soleil levant, le globe terrestre, l'étoile rouge à cinq branches. Malgré la rupture revendiquée par les communistes, la culture visuelle soviétique s'inscrit dans un double mouvement de captation et de création[40]. Plus tard, le visuel conçu pour les premières commémorations nourrira celui convoqué pour les suivantes : après une phase de mise en place symbolique, on pourra ainsi convoquer des images déjà connotées et largement comprises (la paysanne et l'ouvrier, par exemple).

En d'autres termes, il s'agit non seulement d'étudier la nature des cultures visuelles commémoratives d'Octobre, mais aussi leur « fabrique » et leurs usages dans l'histoire. L'axe de recherche « cultures visuelles » se place donc délibérément dans une perspective historique, replaçant ses objets d'étude dans leur contexte culturel et tentant d'en appréhender les évolutions, tout en pratiquant une approche diachronique, comparative et pluridisciplinaire de ceux-ci. Cette constatation est primordiale devant la richesse des matériaux rassemblés à l'occasion de cet ouvrage sur les commémorations d'Octobre, où l'on voit comment le spectacle de la révolution se décline à la fois dans des manifestations physiques et chorégraphiées et un décorum qui s'associe à des slogans écrits, des emblèmes, des insignes et des musiques, autant d'éléments constitutifs de la culture révolutionnaire communiste. ★

Notes

1 Bazcko, 1997, p. 68.

2 Binns, 1979, pp. 588-589.

3 Sur les rites soviétiques : Chichlo, 1990; Glebkin, 1998; Lane, 1981.

4 Sur le récit d'Octobre : Corney, 2004.

5 Ozouf, 1986, p. 20.

6 Lunatcharskij, 1982, p. 57.

7 Karl et Polianski, 2008; Scherrer, 2008, 2010.

8 Brooks, 2001; Fitzpatrick *et al.*, 1989; Gleason *et al.*, 1985; Hoffman, 2011; Plaggenborg, 1996.

9 Coeuré, 1995 ; Fayet, 2007, 2011; von Geldern, 1993 ; Koustova, 1999, 2005, 2006, 2011; Malysheva, 2005; Petron, 2000; Rittersporn, 2003; Rolf, 2000, 2006, 2013.

10 Sur le communisme comme religion politique : Arnold *et al.*, 1998; Besier et Lübbe, 2005 ; Gentile, 2005; Kertzer, 1988; Lazar, 1994; Pribersky et Unfried, 1991; Rivière, 1988.

11 Balandier, 2006.

12 Fayet, 2011.

13 Traduit de Sturken et Cartwright, 2009, p. 12.

14 Rolf, 2000, 2006, 2013.

15 Carey, 1998; Dayan et Katz, 1996, p. 12.

16 Feigelson, 1984.

17 Dayan et Katz, 1996, p. 9.

18 Traduit de Sonnenvend, 2016, pp. 20-21.

19 Près de 100 000 récepteurs radio sont ainsi installés dans les provinces du Nord-Ouest à l'occasion du 10e anniversaire.

20 Voir à cet égard le catalogue du Musée d'histoire contemporaine de Moscou, 2007.

21 Brossat, 1991, p. 55.

22 *Ibid.*, p. 257.

23 Gitlin, 1996.

24 Jutteau, 2007, p. 155.

25 Danyel, 1997; Gibas, 1999; Rytlewski et Kraa, 1987.

26 Ducoulombier, 2012.

27 Dayan et Katz, 1996.

28 Sur la culture visuelle soviétique et/ou communiste en général : Berelowitch et Gervereau, 1991; Bonnell, 1997; Buton, 2003, 2013; Figes et Kolonitskii, 1999; Gough, 2005; Kiaer, 2005; King, 2009.

29 Traduit de Roeder, 1998, p. 293.

30 Debord, 1967, chapitre 4.

31 Traduit de Sturken et Cartwright, 2009, p. 3.

32 Ginzburg, 1989, pp. 139-180.

33 Voir notamment Mitchell, 1994; Rose, 2012.

34 Traduit de Sturken et Cartwright, 2009, p. 2.

35 Feldges, 2008, p. 60.

36 Haver, 2016.

37 Cracraft, 1997; Wortman, 2006.

38 Betz, 1984; Desgagnés, 2009; King et Porter, 1983.

39 Kivelson et Neuberger, 2008.

40 Belting, 2004, entrée « représentation ».

Manifestation, carnaval, défilé stalinien
Naissance d'une chorégraphie festive

Emilia Koustova

L'image monumentale et immuable que présentent les fêtes soviétiques de la révolution, avec leurs rituels bien rodés, leurs défilés réglés au centimètre et à la seconde près, leurs banderoles et drapeaux semblant sortir d'une chaîne industrielle, résulte de multiples transformations dont l'essentiel se déroula dans les années 1920, décennie riche en expérimentations et alternatives dans toutes les sphères de la vie soviétique.

Durant la quinzaine d'années qui séparent la révolution de l'avènement de la culture politique stalinienne, la chorégraphie, les formes et les fonctions des commémorations publiques furent à plusieurs reprises repensées, conduisant à transformer les rituels militants en un spectacle d'unité et de loyauté. L'essentiel de ces réinventions se fit autour d'un nombre limité de genres festifs, tels que le défilé et « l'action de masse », deux formes centrales, l'une héritée des rituels politiques du mouvement ouvrier, l'autre née de la rencontre entre les théories théâtrales prérévolutionnaires et l'essor du théâtre amateur au lendemain de la Révolution. Présents tout au long de cette période, ces deux genres subirent des évolutions importantes, comme en témoignent la transformation de la manifestation en « carnaval politique » au milieu des années 1920, puis le retour vers des défilés plus sobres, ordonnés et monumentaux. En répondant à des logiques similaires, les « actions de masse », nées de la volonté de faire participer le « peuple révolutionnaire » à la création collective, mutèrent, vers la fin des années 1920, en mises en scène monumentales, souvent mécanisées, reposant sur les professionnels. Nous proposons de suivre ici la transformation de cette chorégraphie festive, en observant au passage d'autres évolutions essentielles, telles que la redéfinition de la place attribuée aux participants ordinaires dans les célébrations et l'ancrage grandissants des anniversaires de la révolution dans le présent. Cette fête dépassait en effet la thématique commémorative, servant de prétexte à de multiples représentations où un passé héroïque, un présent fait de défis et de succès et un avenir comme projet et promesse se faisaient écho.

La célébration révolutionnaire entre mobilisation et œuvre d'art totale, 1918-1920

Les premières commémorations soviétiques datant de la guerre civile furent avant tout des moments de mobilisation et de participation à la politique. À cette époque, « célébrer la Révolution » rimait avec « faire la Révolution », et les fêtes publiques partageaient leurs instruments, la manifestation et le rassemblement-meeting, avec les luttes sociales passées et présentes[1]. L'association de ces deux rituels hérités du mouvement ouvrier constitua la véritable matrice de la célébration soviétique qui, avant toute autre chose, vit ses participants marcher en rang, écouter les discours

▲ Les manifestants devant la plaque commémorative des victimes de la révolution, inaugurée le 7 novembre 1918, Moscou, la place Rouge, le 7 novembre 1919.

et parfois prendre la parole. Discrètes et austères, se déroulant dans un contexte socio-économique extrêmement difficile et ne touchant qu'une partie réduite de la population, ces commémorations étaient loin de constituer un moment de communion générale où les mythes historiques fondateurs seraient matérialisés et partagés par la communauté.

Ainsi, en province, les commémorations révolutionnaires se limitèrent-elles souvent à un sobre cortège et un meeting tenu à ciel ouvert ou dans une salle modestement décorée. Partout, la parole écrite et orale fut abondante : dans les slogans portés par les manifestants et les banderoles ornant les bâtiments publics, les tracts distribués et les discours qui inondaient ces célébrations, bavardes mais pauvres en gestes. En mettant en avant « ce que nous a donné Octobre » et en énumérant les « accomplissements de la révolution », les orateurs semblaient chercher, par une sorte d'acte magique, à donner chair à cet événement aux contours encore flous et aux résultats incertains. Ils n'hésitaient pas à mélanger les éléments commémoratifs à des sujets d'actualité, profitant de la fête pour appeler l'assistance à participer à l'effort militaire et à combattre les fléaux, tels que la ruine économique, le typhus ou l'analphabétisme. Le quotidien du présent se mêlait à l'exceptionnel de l'histoire, le travail empiétait sur le temps de la fête, la parole primait sur le geste.

Même si on chercha partout, dans la mesure du possible, à offrir quelques distractions et plaisirs modestes, tels un concert ou un repas collectif, seules Mos-

cou, Petrograd et quelques grandes villes connurent des commémorations réellement plus fastes et variées. Les cortèges et les meetings y avaient une tout autre envergure et intégraient ou côtoyaient des éléments supplémentaires : processions aux flambeaux, feux d'artifice, expositions, spectacles et concerts. La manifestation générale, organisée le 7 novembre, constituait le cœur de la célébration et, dès 1918, une attention particulière fut portée à l'élargissement du cortège, à l'élaboration de son parcours, qui se devait d'être chargé de sens, et à la décoration des rues parcourues. À cette époque où tout n'était encore qu'une ébauche, plusieurs scénarios de la manifestation, avec différentes variantes de leur transposition dans l'espace urbain, furent testés : un seul cortège parcourant le centre-ville et s'arrêtant pour les meetings dans des lieux clés ou plusieurs processions convergeant vers la place centrale pour un grand rassemblement, etc. Si, à Moscou, la place Rouge s'imposa d'emblée comme le centre symbolique de la commémoration, à Petrograd, plusieurs lieux se disputèrent l'honneur d'accueillir le rassemblement final qui couronnait la manifestation par des cérémonies commémoratives et, bien sûr, des discours.

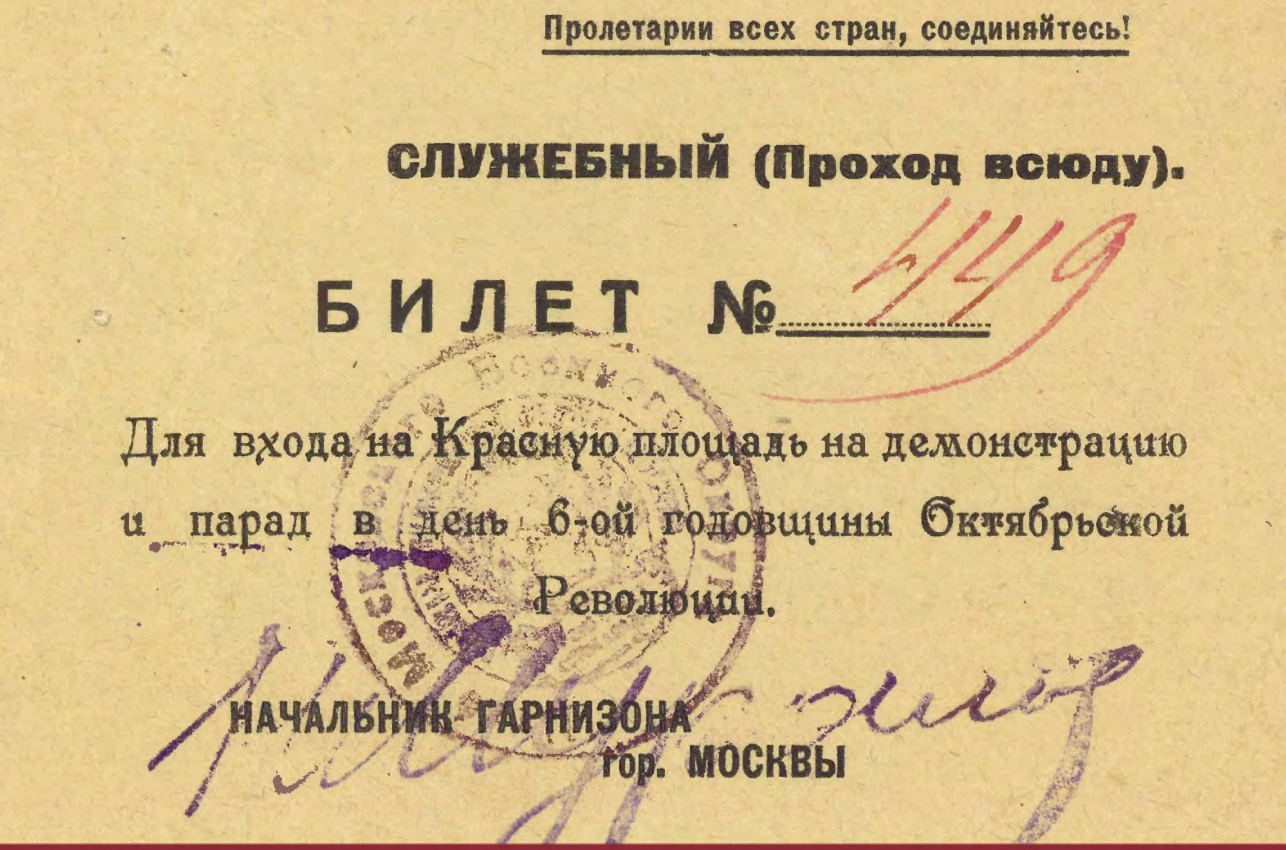
L'adoption en avril 1918 d'un « plan de la propagande monumentale », qui prévoyait le remplacement des monuments et des insignes tsaristes par de nouveaux symboles « reflétant les idées et les sentiments de la Russie révolutionnaire et travailleuse »[2], permit, dès le premier anniversaire d'Octobre, de renforcer la dimension commémorative de la fête, d'étoffer son récit, d'enrichir ses cérémonies. Ainsi, les meetings dans les rues et les places de Moscou et de Petrograd furent-ils associés à l'inauguration des monuments aux révolutionnaires, de Spartacus et Robespierre aux socialistes russes. La création de ces marques tangibles – bien que souvent fragiles, comme allait le montrer leur destin – permettait d'esquisser la généalogie du jeune régime et de visualiser son récit historique, tout en dotant les rituels festifs d'attaches spatiales. Ici, la contribution des artistes fut essentielle. À l'occasion notamment du premier anniversaire, ils s'investirent dans l'organisation des fêtes dans les capitales, en créant les monuments, les tribunes, les arcs et d'autres objets pérennes ou éphémères destinés à transformer l'espace urbain le jour de la fête. De Boris Koustodiev à Marc Chagall, de Kazimir Malevitch à Kouzma Petrov-Vodkine, tous les courants furent représentés, avec une implication toute particulière des avant-gardes, qui y virent l'occasion de s'engager dans la révolution sociopolitique en cours et de lancer une révolution esthétique.

Parenthèse artistique et utopique, l'expérience de 1918 qui vit les rues et les places transformées par de gigantesques panneaux décoratifs, les squares déguisés en bois magiques, les obélisques érigés en l'espace d'une nuit, marqua les esprits et alimenta la vision d'une fête révolutionnaire comme œuvre totale d'un art véritablement nouveau. Dans les années qui suivirent, des projets s'inscrivant dans cette vision furent intensément débattus dans les milieux artistiques, intel-

lectuels, voire politiques russes, et parfois mis en œuvre, à travers notamment les « actions de masse ».

Bien avant 1917, le théâtre avait rêvé de réaliser une synthèse des arts et de détruire les barrières entre les acteurs et les spectateurs, en incluant ces derniers dans la création artistique. En Russie, cette aspiration était restée largement théorique jusqu'au jour où la recherche de nouvelles formes pour les fêtes révolutionnaires, d'une part, et la diffusion de la pratique théâtrale amatrice, d'autre part, offrirent une occasion unique pour tenter l'expérimentation en créant de grandioses mises en scène avec la participation de milliers d'acteurs amateurs. Ce phénomène connut son apogée en 1920 à Petrograd, où plusieurs « actions de masse » *[massovye deïstva]*[3] eurent lieu à l'occasion de fêtes publiques, dont la grandiose « Prise du Palais d'hiver » organisée le 7 novembre 1920. Ce soir-là, environ 8000 figurants non professionnels firent revivre les événements de l'année 1917 devant plus de 60 000 personnes rassemblées sur la place du Palais. Le metteur en scène Nicolas Evreïnoff et le décorateur Georges Annenkoff y firent ériger deux grandes estrades de chaque côté de l'arc de triomphe séparant les deux ailes du bâtiment de l'État-major. Obéissant à la vision manichéenne qui guidait ce type de spectacles, ces deux scènes, l'une rouge et l'autre blanche, incarnaient les deux camps ennemis : les « masses populaires » agissaient sur un fond de briques et de cheminées d'usine, la « bourgeoisie » s'agitait dans les décors de palais. Sur la scène rouge, l'action était collective et héroïque, incarnée par des groupes de soldats et d'ouvriers portant leurs habits de tous les jours; sur la blanche, l'individuel et le grotesque dominaient à travers le jeu comique des acteurs professionnels déguisés en « capitalistes » et leurs suppôts. À défaut de dialogues, la musique, les bruits, les déplacements des groupes d'acteurs et parfois les pancartes explicatives servaient à reconstituer la trame du récit héroïque de la révolution. Au moment culminant, tout l'ensemble architectural de la place du Palais se transformait en une troisième scène : les « rouges », rejoints par des groupes de militaires, se lançaient à travers la place, entraînant une partie du public dans un ultime assaut contre le palais et le gouvernement « bourgeois ».

Les forces du Bien triomphaient sur le Mal, la révolte populaire gagnait, le mythe révolutionnaire naissait. Trois années ont en effet suffi pour que les événements du 24-25 octobre 1917, au moment des faits passés inaperçus pour beaucoup de citadins, commencent à être présentés comme un large soulèvement populaire culminant par la prise héroïque du Palais d'hiver. C'est dans une version très proche de celle construite par Evreïnoff que ce dernier épisode allait entrer dans l'histoire et l'imaginaire soviétiques, entre autres grâce à la reprise de certains principes scénographiques, sinon des images filmées lors du spectacle, dans *Octobre* d'Eisenstein (1927)[4].


Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

СЛУЖЕБНЫЙ (Проход всюду).

БИЛЕТ № 449

Для входа на Красную площадь на демонстрацию и парад в день 6-ой годовщины Октябрьской Революции.

НАЧАЛЬНИК ГАРНИЗОНА
гор. МОСКВЫ

Laissez-passer pour le défilé du 7 novembre 1923 sur la place Rouge, délivré à Wilhelm Bluwstein, responsable du Bureau photo et cinématographique de la Direction politique de l'Armée rouge.

Célébrations (in)accessibles

Mêlant satisfaction et légère ironie, la *Pravda* datée du 9 novembre 1922 décrivait ainsi le 5e anniversaire de la Révolution à Moscou :

> « Tout est beaucoup plus ordonné et solennel, même comparé à l'année dernière. Certes, on contrôle un peu trop souvent les laissez-passer, se montrant intraitable face au moindre écart par rapport au plan dressé par on ne sait qui. Résultat, même le camarade Boukharine, dont le visage est familier à tout Moscou, n'a pas pu pénétrer sur la place Rouge entre 11h et 13h. Interdit, tel est l'ordre. »

Finie, l'époque des premières commémorations révolutionnaires, nées dans l'improvisation. Avec l'accroissement du nombre de leurs participants et l'essor concomitant des ambitions de leurs organisateurs, les célébrations soviétiques se déroulent, dans les années 1920, selon des plans de plus en plus précis, exigeant une discipline de plus en plus stricte.

La gestion des accès y constitue l'un des points clés : accès à des réunions solennelles, des soirées ou des repas festifs, accès à la cérémonie centrale de la fête soviétique, la manifestation. Ce rituel qui se veut l'incarnation même d'un rassemblement horizontal, homogène, uniformisant, tel un creuset du peuple révolutionnaire, ne cesse en réalité de produire des ca-

W. Bluwstein (à droite) lors du filmage de la fête du 1er mai 1925 dans les rues de Moscou.

tégories, des divisions, des hiérarchies. Distinctions au sein des cortèges, entre ceux qui marchent à la tête de la colonne ou à l'arrière, entre ceux qui défilent en voiture ou à pied; distinctions entre les spectateurs et les participants – qu'on ne cesse de combattre et de reproduire –, enfin, distinctions au sein du « public », parmi ceux qui regardent la manifestation, car tout oppose les badauds qui se pressent sur les trottoirs, n'ayant pas voulu ou pu se joindre au cortège, et les invités d'honneur, que l'on fait monter sur les tribunes dressées sur la place centrale.

De là, ils participent à un jeu de mises en scène imbriquées, témoins admiratifs des masses qui défilent sous leurs yeux et acteurs du spectacle des chefs saluant le peuple. Les effets de cette double mise en scène sont démultipliés et amplifiés par les journalistes qui, dès le surlendemain de la célébration, décrivent dans leurs moindres détails le déroulement du défilé, les réactions sur les tribunes, les émotions exprimées par les manifestants.

Les photographes et les opérateurs sont systématiquement présents. Ils se taillent une place d'honneur dans les dispositifs festifs, comme en témoignent leurs prises de vue, réalisées depuis le cœur même des cérémonies. À quelques exceptions près – un laissez-passer délivré à un opérateur ou la présence furtive d'un homme à la caméra sur une photo du rassemblement –, cette place reste invisible, participant à la mise en scène de la communion directe des chefs et des masses. ★ Emilia Koustova

Un des points de départ de la construction de la mythologie révolutionnaire, cette « Prise du Palais d'hiver » fut en même temps une apogée, sinon un chant de cygne des actions de masse révolutionnaires. Par son sujet, son envergure, l'implication des spectateurs, l'organisation de l'espace et de l'action, ce spectacle alla probablement le plus loin dans la volonté d'effacer les frontières entre le réel et le conventionnel, la vie et l'art. Cependant, malgré son succès et les espoirs placés dans ce type de mises en scène, vues comme l'avenir du théâtre et des célébrations populaires, elle fut la dernière de la série de grandes actions de masse de cette période. Inscrites dans le contexte de la guerre civile et rendues possibles grâce aux ressources matérielles et le potentiel mobilisateur de l'Armée rouge, les actions de masse allaient perdre de leur importance avec le début de la NEP (Nouvelle Politique économique) en 1921. Tout en restant un des instruments des célébrations soviétiques, elles n'occupèrent que rarement une place centrale au sein de celles-ci. Leurs formes allaient par ailleurs connaître d'importants changements, comme le montra le spectacle organisé à Petrograd, devenue Leningrad, pour le 10e anniversaire de la révolution.

La fête soviétique à la recherche de nouveaux rituels et fonctions, 1921-1927

Ces brillantes expériences artistiques – qui ne concernèrent qu'une poignée de villes – coïncidèrent avec une remise en cause, à la fois théorique et pratique, de la matrice « manifestation/meeting » qui avait servi de pivot aux célébrations bolcheviques. L'usage systématique de ces rituels très simples avait permis de répandre les célébrations et de les inscrire dans le travail propagandiste à l'échelle nationale. À terme, il révéla néanmoins un nombre de défis. Comment élargir une mobilisation partisane à des populations plus larges? Comment canaliser la parole, omniprésente dans sa forme orale et écrite? Comment transformer la manifestation, rituel potentiellement subversif, en une mise en scène de l'adhésion et du soutien à un pouvoir se présentant comme seul légitime?

Conduisant à une première crise de la fête révolutionnaire, qui se manifesta notamment dans l'abandon de grandes manifestations en 1920, ces difficultés et ces besoins nouveaux ouvrirent la porte aux expérimentations, dans lesquelles des visions différentes de la fête purent s'exprimer. Ainsi, la même année, misa-t-on avec les « samedis communistes » *[soubbotnik]* sur la capacité des fêtes à rééduquer l'homme en lui inculquant des valeurs collectivistes, en lui faisant connaître un travail libre et en lui donnant un avant-goût de ce qu'allait être le futur monde communiste. Les expérimentations de l'année 1920 ne furent qu'un premier pas dans le processus de la réinvention que connurent les commémorations durant

cette décennie. Ce fut une période riche et contradictoire, où une ambition hégémonique et normalisatrice croissante de la part des organisateurs des fêtes coexista, pendant un certain temps, avec une multitude d'acteurs impliqués dans leur déroulement, qui y apportaient une certaine polyphonie.

L'ambition des organisateurs porta notamment sur la manifestation qui, dès 1922, réintégra l'arsenal des instruments festifs[5]. Désormais et jusqu'à la fin du régime soviétique, elle allait y occuper, seule ou avec la parade militaire, la place centrale. Dans ces années où le gouvernement bolchevique dut affronter de nombreux défis à l'intérieur et à l'extérieur du pays, les organisateurs des célébrations visèrent avant tout une participation massive des populations, expression du soutien au gouvernement. Les cortèges festifs se transformant en mises en scène de l'adhésion et de la loyauté sans faille ni divisions, la dimension « spectaculaire » était de plus en plus recherchée. Le succès de ces cortèges allait bientôt être évalué à l'aune de la longueur et de la densité des colonnes, ainsi que par leur capacité à impressionner et à produire des émotions chez les participants et les spectateurs, parmi lesquels comptait l'étranger.

Cette approche posait un problème essentiel, celui de la participation des « masses ». Comment garder le potentiel mobilisateur des cortèges festifs dans le contexte de la nouvelle politique économique, une fois la guerre civile et ses affrontements ouverts terminés? Quels rôles attribuer aux participants ordinaires? Comment conjuguer la spontanéité et l'ordre, l'initiative populaire et le contrôle?

Sur fond de débats, la solution fut recherchée dans l'enrichissement des cortèges par des gestes, des objets et des images. Ainsi, le 7 novembre 1922, les manifestations à Moscou et à Petrograd intégrèrent, à côté des banderoles et des drapeaux rouges habituels, quelques gigantesques objets symboliques, machines-outils et échantillons de la production des usines locales. À cette époque, il s'agissait encore d'expériences disparates, mais bientôt elles allaient devenir massives, contribuant à transformer la manifestation en ce qu'on désigna comme « carnaval politique ». Pendant une courte période, entre 1924 et 1926, celui-ci connut une large diffusion, devenant l'élément central des principales fêtes soviétiques, le 7 novembre et le 1er mai.

S'inspirant de l'actualité politique, les animations carnavalesques évoquaient les progrès de l'économie soviétique et la politique extérieure. Le premier thème était habituellement traité dans un registre héroïque, présentant le travail acharné et les résultats obtenus par telle ou telle entreprise participant à la manifestation. Le second se déclinait plutôt dans la veine satirique et burlesque, tournant en dérision les ennemis de l'Union soviétique. Les deux thèmes étaient parfois réunis au sein d'une même animation, incarnant l'un des leitmotivs de la propagande, à savoir la justification de la mobilisation permanente sur le « front économique »

▲
Les éléments carnavalesques dans la manifestation du 8e anniversaire de la Révolution d'octobre, le 7 novembre 1925, place Rouge, Moscou.

par la menace extérieure. Quand le thème commémoratif faisait son apparition, il était le plus souvent rattaché au présent. Si on se tournait vers le passé, c'était pour représenter les années écoulées depuis 1917 à travers les succès obtenus, tel ce manège transporté par une usine de chaussures lors du défilé du 7 novembre 1924 à Leningrad, où chaque nouvelle année depuis la révolution était incarnée par un chiffre correspondant au nombre de bottes fabriquées, en augmentation constante[6]. Le passé récent, entièrement soviétique, se fondait ainsi dans le présent de la « construction socialiste ».

La diffusion du carnaval fut rendue possible grâce à l'implication de l'art amateur. Avec l'engouement, notamment chez les jeunes, pour ce genre d'activités et suite à des consignes transmises d'en haut, de nombreux studios et cercles « auto-actifs » fonctionnant auprès des usines et des clubs ouvriers concentrèrent leurs efforts sur la préparation des animations destinées à enrichir les cortèges festifs. Les membres des cercles d'arts plastiques fabriquaient les objets et les images : gigantesques marionnettes, emblèmes de la production, chars symboliques et personnages mobiles découpés dans du contreplaqué. Les cercles littéraires élaboraient les scénarios de tableaux vivants, de pantomimes et autres sketches que les acteurs amateurs jouaient ensuite sur les plates-formes mobiles intégrées dans les cortèges festifs.

Avec le carnaval politique, les aspirations les plus variées des organisateurs et des théoriciens des célébrations soviétiques semblaient être sur le point de se réaliser. Faisant espérer dans l'avenir la naissance d'un art véritablement nouveau, l'implication des artistes amateurs apportait un vent frais, incarnant l'initiative populaire et l'enthousiasme si recherchés. Enrichis d'éléments théâtraux et artistiques, les cortèges devenaient plus vivants et attractifs aux yeux des participants, tout en produisant un fort effet sur le public extérieur, y compris étranger, comme en témoignaient les articles de la presse soviétique décrivant les réactions amusées et enthousiastes des invités étrangers présents dans les tribunes. Il ne s'agissait pas pour autant d'un rire gratuit ou de distractions sans finalité, car les thèmes politiques dominaient et l'ensemble du carnaval politique était placé sous le contrôle des organes de propagande. Ceux-ci cherchaient en effet à encadrer de près les activités des artistes amateurs, notamment en élaborant de façon centralisée les sujets d'animations et en supervisant leur préparation.

Malgré cette volonté de contrôle, le carnaval réservait une part importante à l'improvisation, offrait des rôles actifs à ses participants et restait encore en partie un espace de communication polyphonique. Ceci devint vite intolérable, conduisant à des critiques, suivies d'un recadrage, et, enfin, d'une mise à l'écart de ce type de cortège. Après avoir connu un court engouement général, il fut abandonné dès 1926 sur l'ordre de Moscou, avant d'être partiellement réintroduit en 1927. Cette réintroduction semble le produit d'un compromis entre le besoin de disposer d'instruments permettant d'amplifier au maximum la célébration du 10e anniversaire de la révolution et l'impératif de contrôler son contenu. Si le carnaval politique était partiellement réhabilité, il ne devait point remplacer la manifestation. Les animations et autres éléments carnavalesques se voyaient attribuer un rôle auxiliaire, servant à remplir les « vides » dans la manifestation et surtout à illustrer les slogans politiques formulés par les organes dirigeants du Parti et de l'État[7]. L'accent était mis, encore plus qu'avant, sur la pédagogie et la propagande, la célébration de la révolution étant perçue comme « une sorte de grande école populaire »[8]. Qui dit école dit ordre et discipline. Avec la préparation du 10e anniversaire de la Révolution, cette préoccupation devint obsessionnelle, comme en témoignent de nombreux ouvrages méthodologiques consacrés aux célébrations. Insistant sur l'importance d'une planification minutieuse et d'une discipline de fer, ils allaient parfois jusqu'à prôner « un modèle militaire » d'organisation, seul capable de « renforcer la dimension festive »[9] !

Le déroulement du 10e anniversaire confirma ces orientations, tout en donnant raison à ceux qui réclamaient plus de contrôle, redoutant un détournement des rituels festifs…

Un mandat pour les fêtes

La délégitimation politique de la RDA opérée après la réunification des deux Allemagne (1990) et amplement coordonnée par les institutions issues de l'Ouest a conduit beaucoup d'Allemands de l'Est à se débarrasser de tout ce qui rappelait les normes et les pratiques du pays disparu, ce qui put se mesurer à la différence quantitative des ordures jetées à l'Est et à l'Ouest.

Même si, après ce premier temps, les évolutions furent plus différenciées, les restes de la RDA se vendent partout : sites, brocantes, marchés aux puces. Il reste même de nombreuses archives dans les entreprises « du peuple » ou maisons de la culture abandonnées.

L'ensemble de documents dont fait partie ce mandat pour la fête d'Octobre rouge (octobre 1977) témoigne de l'importance des commémorations de la Révolution russe dans le calendrier festif de la RDA (normalement le 7 novembre). Les anniversaires décennaux, en particulier, furent l'objet d'imposantes manifestations et mises en scène, avec la production de nombreux *memorabilia*.

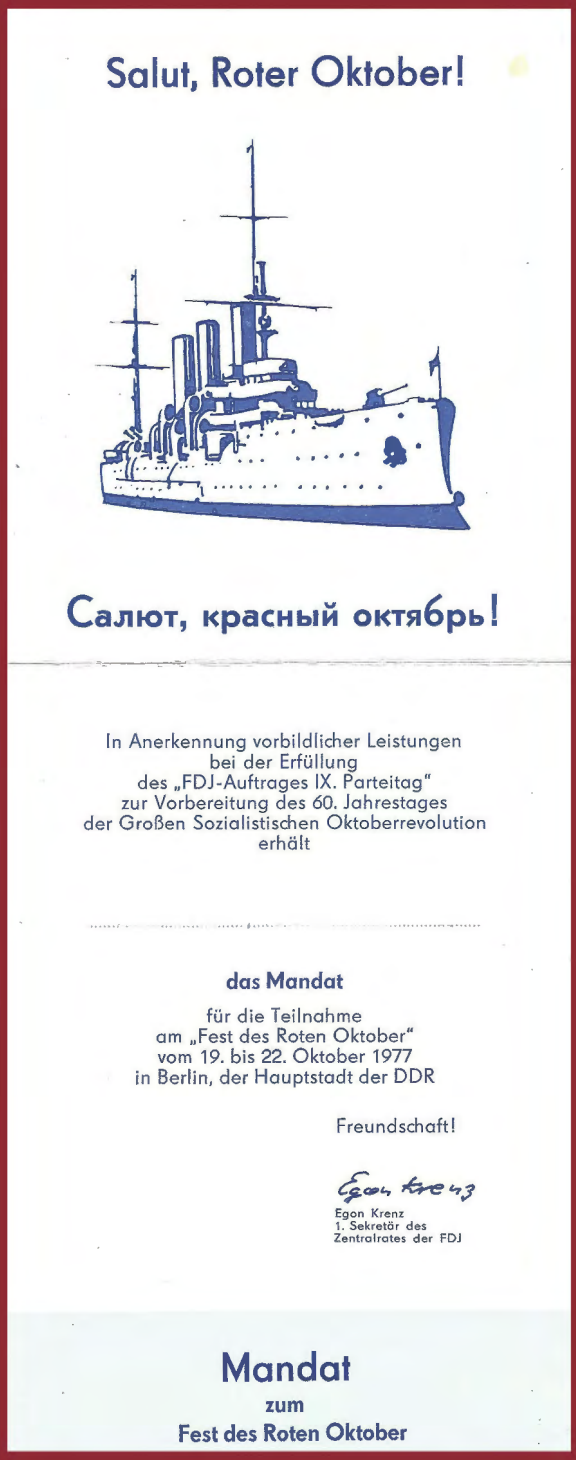
Le mandat de la jeune militante rend compte de la mobilisation de la jeunesse à l'occasion de ces célébrations. Outre le croiseur *Aurore*, on y reconnaît les sigles des jeunes pionniers et des jeunesses communistes (FDJ). Avec l'Étoile rouge, la Flamme de la Révolution incarne l'esprit révolutionnaire. C'est un des rituels centraux de ces grandes commémorations que l'arrivée de la Flamme depuis la Russie jusqu'en Allemagne, puis sa circulation dans le pays. L'Étoile rouge, fixée pour la fête sur des couvre-chefs ad hoc des jeunes servait de symbole d'identification.

Les autres rituels articulent l'hommage aux héros de l'URSS et aux communistes et antifascistes allemands. Pour cette fête d'Octobre rouge, s'ajoutent de nombreuses activités propres aux mouvements de jeunesse, qui célèbrent, entre autres, l'amitié avec l'Union soviétique, par exemple au moyen de rencontres avec le Komsomol et les pionniers, ou encore à travers les activités autour de l'Espace « Kosmostreff », qui permettent de valoriser les prouesses techniques des Soviétiques. Pour les jeunes qui viennent de toute la RDA, c'est aussi une expérience de découverte dans la capitale.

En dehors du temps commémoratif, la Révolution d'octobre, comme ailleurs dans le bloc soviétique, marque de son empreinte le quotidien des citoyens est-allemands. Outre les œuvres culturelles innombrables, des brigades d'entreprises, des groupes d'activité ou encore des institutions culturelles portent le nom d'« Octobre rouge ». Un des groupes de chanteurs les plus célèbres s'appelle, lui, le Club d'octobre (Oktober Klub, évoquant aussi la date anniversaire de la RDA). Dans les pratiques, les distances étaient souvent grandes entre les populations de RDA et les Soviétiques, en particulier les nombreuses troupes qui y séjournaient.

Dans l'historiographie, la muséographie, l'École est-allemande, 1917 constitue toujours la charnière entre les époques ou les volumes. Il est cependant une spécificité de l'écriture est-allemande de la période qui tient à l'articulation, souvent coordonnée dans les célébrations mêmes, de la Révolution russe avec la Révolution allemande de 1918, voire de ses prémices, comme la révolte des marins de 1917. Ainsi peut être valorisée une voie allemande vers le socialisme. ★ Nicolas Offenstadt

▼▶
Mandat délivré au nom d'une membre (ici anonymisée) des mouvements de jeunesse pour participer aux manifestations liées au 60e anniversaire de la Révolution russe en RDA.



La célébration stalinienne : spectacle de l'ordre et de la joie

La célébration du 10e anniversaire de la Révolution d'octobre constitua un moment essentiel, à la fois épilogue de l'histoire des fêtes nées avec la Révolution et prologue du tournant qui allait donner naissance à la fête stalinienne.

Avant même de devenir épilogue, elle fut une tentative de retour aux sources. Le 7 novembre 1927, dans plusieurs villes, dont Moscou et Leningrad, les partisans de Trotski essayèrent d'utiliser la manifestation et ses outils, tels que banderoles, affiches, tracts, mots d'ordre lancés dans la foule, pour faire entendre les revendications de l'opposition. Ils tentèrent ainsi de rendre à la manifestation ses fonctions initiales, celles de rite partisan et contestataire, espace de communication politique[10].

Cette tentative, vite écrasée, permet de saisir le chemin parcouru en dix ans, depuis les premières célébrations improvisées et hésitantes, fruit des contributions multiples et hétérogènes. Cette fois-ci, l'anniversaire, célébré en grande pompe, donna l'occasion de déployer et de tester tout un appareil, un métier et une industrie de propagande, construits durant les années précédentes. À partir de là, la fête fut de plus en plus l'affaire des professionnels : propagandistes et experts en loisirs populaires, décorateurs et metteurs en scène s'imposèrent au détriment d'un art amateur toujours plus encadré.

En parallèle, la nature des célébrations et le rôle que les « masses » devaient y jouer furent redéfinis. Les participants se voyaient attribuer un rôle de plus en plus passif, celui de « consommateurs » des produits festifs élaborés par les professionnels. À la fin des années 1920, le débat portait non plus sur la question de « comment rendre l'action *[deïstvie]* des masses possible au sein de la fête publique », mais sur celle de « comment garantir un impact *[vozdeïstvie]* sur elles »[11]. Un nombre croissant d'ouvrages répondaient à cette préoccupation, exposant les méthodes de l'organisation de l'espace festif et de la décoration des rues, dispensant des conseils à propos de l'élaboration des parcours et de la composition des cortèges, publiant des scénarios types et des modèles de banderoles et d'affiches à reproduire. Toutes ces astuces devaient permettre de produire un effet fort sur les participants, suscitant des émotions appropriées, correctement distribuées dans l'espace et le temps de la fête.

Le développement de cette vision allait de pair avec la transformation de la fête en un spectacle monumental, ordonné, hiérarchisé. Si les genres restaient traditionnels, manifestation et spectacle de masse, leurs formes subirent des changements importants à la fin des années 1920.

La gigantesque mise en scène organisée à Leningrad à l'occasion du 10e anniversaire de la révolution offrit l'un des premiers exemples des changements en

▲ Manifestation sur la place Rouge, le 7 novembre 1926, Moscou.

cours. S'inscrivant a priori dans la lignée des actions de masse de 1920, cette mise en scène s'en distingua néanmoins sur plusieurs points essentiels. Loin de chercher à reproduire l'élan d'un soulèvement populaire, ce spectacle, constitué d'une quinzaine d'épisodes, mit l'accent sur les succès de la « construction socialiste » depuis 1917 et les défis actuels, tels qu'ils étaient présentés à l'approche du Grand Tournant stalinien. Rien d'étonnant alors si l'ensemble fut fortement mécanisé (« industrialisé », selon l'expression utilisée par les témoins) et que le souci de l'envergure guida la scénographie. L'heure n'était plus aux « actions de masse », mais plutôt aux spectacles « son et lumière » : les milliers d'acteurs amateurs qui avaient été au cœur des premières actions de masse furent remplacés ici par des navires et de gigantesques marionnettes, des feux d'artifice et des lumières, des tirs d'artillerie et des haut-parleurs. Quant aux barrières entre le public et l'acteur, il était difficile d'en dresser de plus infranchissables, l'essentiel de la mise en scène se déroulant sur les eaux de la Neva et dans le ciel au-dessus de la forteresse Pierre-et-Paul…

Au même moment, la dimension spectaculaire et l'effet sur l'assistance étaient recherchés au sein des cortèges festifs. La chorégraphie, la composition et le parcours des cortèges étaient redéfinis de façon à mettre en avant un seul centre symbolique, où trônait la tribune des chefs. Le déroulement de la manifestation et la décoration des rues étaient conçus de façon à augmenter la tension et à intensi-

fier les émotions à l'approche de ce centre. Les organisateurs cherchaient alors à concentrer les éléments décoratifs aux abords de la tribune et à hiérarchiser les thèmes développés dans la décoration à l'échelle de la ville entière. Ils multipliaient leurs efforts pour marquer l'entrée des colonnes sur la place centrale par des gestes inventés ad hoc, dans un double souci de renforcer l'effet de cette apothéose sur les participants et de produire un beau spectacle à destination de ceux qui se trouvaient à l'extérieur du cortège, observant le défilé depuis la tribune ou par l'intermédiaire des images et des récits reproduits dans les médias.

▲ Carte postale reproduisant la peinture de V. Motchalski *Après la manifestation : ils ont vu Staline*, 1949.

Ces transformations visibles dès la fin des années 1920 préparaient la naissance des grands défilés staliniens de la décennie suivante, qui mettaient en scène un corps discipliné et hiérarchisé de la Nation, dont la vue était offerte au Grand Chef, qui, à son tour, constituait le spectacle le plus impressionnant proposé aux masses le jour de la fête, la source des émotions les plus intenses. L'imbrication de ces deux spectacles, celui des masses défilant devant le chef et celui du chef saluant le peuple, constituait désormais le cœur de la mise en scène festive. Ses effets et ses émotions étaient reproduits et multipliés à l'infini à travers les médias, les films, la

peinture et la littérature. Ainsi, dans les années 1930, les images de fêtes inondaient-elles l'espace visuel soviétique[12]. En reproduisant le spectacle inaccessible au participant ordinaire, elles prescrivaient en même temps les règles de sa perception, proposant la façon dont la fête devait être vécue : en marchant en rangs, les yeux fixés sur le chef, vibrant de joie et d'enthousiasme. Le soir, les participants étaient invités à s'adonner aux plaisirs légitimes des « loisirs culturels » dans les nouveaux parcs Gorki et autres hauts lieux de la culture de masse stalinienne. Ce modèle de la fête, à la fois forme essentielle de l'expression d'appartenance et de loyauté et espace où il était donné, le temps d'un cortège, d'une soirée dansante ou d'un repas festif, d'avoir un avant-goût de l'avenir radieux, constituait un pendant paradoxal, mais probablement indispensable, de la terreur stalinienne. ★

Notes

1 Koustova, 2006.

2 *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv* [L'art de la propagande de masse. Les fêtes], 1984, pp. 43-44.

3 Les actions de masse ont fait objet de nombreuses études, dont, récemment, Gayraud, 2012. Voir également Amiard-Chevrel, 1979; Clark, 1995; von Geldern, 1993, chap. 5-6.

4 Un film tourné lors du spectacle est disponible en ligne : [www.youtube.com/watch?v=eyrAQiTbLhI], consulté le 5 juin 2017.

5 Ce retour en force de la manifestation est analysé dans Koustova, 2011.

6 *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv* [L'art de la propagande de masse. Les fêtes], 1984, p. 136.

7 Žemčužnyj, 1927, p. 19.

8 Cehnovicer, 1927, p. 6.

9 *Ibid.*, p. 15.

10 Corney, 2004, pp. 175-178.

11 Voir sur cet aspect de la culture stalinienne : von Geldern, 1992.

12 Rolf, 2009.

Le Maréchal à cheval

Mise en scène de la virilité bolchevique (1927-1941)

Magali Delaloye

Le 7 novembre sur la place Rouge. Le silence règne en ce début de matinée. Les troupes, parfaitement alignées, attendent. À 10 heures, les cloches de la tour du Sauveur retentissent, les portes imposantes du Kremlin s'ouvrent et laissent sortir Kliment Vorochilov, commissaire du peuple à la Défense et premier Maréchal d'Union soviétique, sur un magnifique cheval. Il salue les soldats, qui crient à l'unisson un « hourra ». Cette chorégraphie est l'aboutissement d'un travail de théâtralisation du pouvoir militaire, préparé depuis 1927 et qui se poursuit jusqu'à la parade de 1941, véritable apogée de ce spectacle, tel qu'il est pensé par les dirigeants staliniens. Par l'analyse visuelle de ce moment particulier des différentes parades, cette contribution veut apporter une réflexion sur la dimension genrée de la commémoration du 7 novembre en Union soviétique, en particulier dans la mise en scène de la parade militaire, durant la période qui voit l'arrivée au pouvoir du groupe stalinien et son installation durable. Lieu d'exposition, mais également, de manière concomitante, de production de l'idéal viril bolchevique, cette dernière représente un moment de mise en scène des rapports de genre qui se reconfigurent durant la période stalinienne. Comme de nombreuses valeurs prônées alors par Staline et son gouvernement, ces dernières connaissent une mise en tension entre volonté de refonte révolutionnaire et adaptation des valeurs traditionnelles. En effet, le rôle des femmes dans la société est précisé, notamment par la mise en œuvre de plusieurs modèles (la conductrice de tracteur, la militante, etc.) et par l'allégation par le pouvoir de leur égalité avec les hommes. Mais l'image de l'homme est aussi retravaillée par sa représentation comme citoyen-ouvrier-soldat. Concomitant avec la période de l'affirmation du rôle prépondérant de l'Armée rouge dans les structures du pouvoir, la virilité bolchevique se met en scène durant ces parades. Si les femmes y sont présentes dès le début des années 1920, on ne les montre pas – ou peu. À côté de la fête civile, les parades militaires organisées par le gouvernement soviétique deviennent donc un des lieux de l'affirmation et de la définition de la virilité bolchevique. Si cette représentation court durant toutes les années 1930, elle connaît des inflexions visibles dans les images successives des maréchaux en parade sur la place Rouge.

Pour cheminer dans cette théâtralisation du pouvoir, l'analyse mobilise principalement des photographies diffusées dans des médias de masse comme l'est le journal la *Pravda*. Non seulement ces productions sont diffusées dans l'ensemble de l'URSS, servant à l'unification des valeurs soviétiques jusque dans les confins du pays, mais elles sont lues, particulièrement la *Pravda*, jusque dans les usines et les kolkhozes, où elles sont l'objet de séances de lecture collective. Dans ce dernier quotidien, de 1927 à 1932, la mise en page est encore hétéroclite. Mais, après cette date, elle propose une mise en scène calibrée : photographie des diri-

geants sur le mausolée de Lénine en tête de première page, discours principal, généralement prononcé par Vorochilov, introduit par un texte enlevé d'un journaliste décrivant le début de la parade, des cloches de la tour Sauveur au début du discours, photographies du Maréchal, puis des militaires ou des armes en deuxième page. Les actualités filmées sont également un moment important de transmission des valeurs bolcheviques. Il faut préciser que, durant la décennie des années 1930, les lieux de projection connaissent une multiplication fulgurante, tant les lieux fixes que les cinémas ambulants[1]. Ici, c'est particulièrement un film d'actualités de 1937, moment où le rituel est bien rodé, qui retient notre attention. Mais ces images doivent être complétées par les discours des dirigeants soviétiques sur le mausolée de Lénine et par les articles de la presse soviétique relatant l'événement. Ces sources permettent de questionner l'absence visuelle des femmes, produisant ainsi l'image de l'Armée rouge comme un entre-soi masculin et la présence forte du chef militaire à cheval comme une « image de l'homme ».

Pour les foules, dans cette mise en scène du début de la parade, le héros principal est le maréchal Kliment Efremovitch Vorochilov (1881-1969). Né dans la région de Lougansk (Ukraine) dans une famille pauvre, c'est un révolutionnaire professionnel qui entre au parti en 1903. Sans aptitudes militaires particulières, il doit sa renommée à son amitié avec Staline et à leur direction des manœuvres lors de la bataille de Tsaritsyne durant la Guerre civile. Au côté de Semion Boudionnyï (1883-1973), il est le fondateur de la 1re armée de cavalerie de l'Armée rouge. Devenu commissaire du peuple à la Guerre et à la marine en 1925, à la suite de la mort inattendue de Mikhaïl Frounze, il incarne l'Armée rouge et est partie prenante de la construction du culte de la personnalité mise en place par Staline durant cette décennie[2]. Homme plein d'humour, coquet, mais dénué de compétences militaires, il aime porter l'uniforme, chevaucher à cheval et faire des discours. Les parades de la commémoration de la Révolution d'octobre lui donneront l'occasion de montrer ces talents.

Les femmes invisibles de la parade

Dans ces parades militaires, scénarisées à destination d'un public soviétique, censées mettre en scène les valeurs de la nouvelle société soviétique, dont l'égalité entre les sexes, où sont les femmes? Au moment de la parade militaire, leur place est effacée de l'imagerie donnée par le pouvoir, alors qu'elles participent activement à l'événement, signe de leur participation à l'effort de mobilisation de guerre. Durant toute la période, à côté d'un habituel plan rapide lors des actualités filmées, seule une image de femme en uniforme est diffusée dans la *Pravda*.

Nous sommes lors de la parade de 1935 et elle apparaît en deuxième page, seul portrait parmi les dirigeants et les militaires. Il s'agit de la photographie d'une jeune femme participant à la parade, souriante, portant béret et vareuse militaires, étudiante-auditrice à l'Académie militaire chimique. Elle sert à représenter l'émancipation des jeunes femmes. Visuellement, elle porte l'uniforme, ce qui lui fait dépasser les stéréotypes de genre qui excluent les femmes de l'activité militaire. Mais elle est également étudiante dans une académie, montrant ainsi le développement de l'éducation supérieure pour les jeunes femmes. Cette image moderne est tempérée : ce n'est pas une femme soldat, ce n'est pas une combattante, mais, par sa formation, elle servira de soutien aux combattants. Cette image montre l'ambiguïté des discours d'égalité entre hommes et femmes et les pratiques politiques liées à la guerre du régime stalinien. D'un côté, leur présence est effacée des représentations dans les moments officiels. De l'autre, la femme combattante est présente dans des journaux comme la *Komsomolskaïa Pravda*, quotidien des jeunesses communistes, ou dans des films à succès comme *Tchapaïev*[3] (Sergueï et Gueorgui Vassiliev, 1934)qui visent un public jeune.

Les femmes n'apparaissent ainsi que par petites touches symboliques. Les adresses des discours les incluent en féminisant certaines fonctions. Vorochilov s'adresse aux militaires, mais aussi « aux kolkhoziens et kolkhoziennes, aux ouvriers et ouvrières ». Cette habitude discursive est censée montrer l'égalité entre hommes et femmes, incluant ces dernières explicitement dans la communauté citoyenne. On peut citer une exception : le discours de Kliment Vorochilov du 1er novembre 1939, qui fait explicitement une large place aux femmes soviétiques, dans un moment où la menace contre le pays se précise. Voyons de plus près ce que nous dit le Maréchal :

> « La femme soviétique, avec succès, rivalise avec l'homme dans tous les domaines de la construction socialiste. Dans les usines et les fabriques, dans les organes de direction, dans l'économie étatique et agricole, dans les laboratoires scientifiques, sur les bateaux, dans les locomotives, les voitures et les avions – partout, elle occupe une place au côté de l'homme, comme un citoyen égal de son État, comme un constructeur capable et excellent de sa vie socialiste […]. »

Ce rappel d'une égalité entre hommes et femmes n'est pas dû au hasard. À cette période, les autorités soviétiques, et Lazar Kaganovitch en particulier, appellent les *obchtchestvennitsy*, mouvement des épouses des membres des élites – proche de la fonction des femmes patronnesses qui veillent au confort dans les usines[4] –, à prendre en compte la situation internationale et à se préparer à une future guerre. C'est ainsi que sont proposés, surtout pour les femmes des nouvelles couches supérieures de la

▲ K. E. Vorochilov à cheval lors de la parade pour les dix ans de la Révolution socialiste d'octobre sur la place Rouge.

société, des cours de défense patriotique où elles apprennent les premiers soins, mais également le maniement des armes[5]. Mais cela reste une exception. Malgré un développement de la mixité dans toutes les sphères de la société, qui touche également l'armée, cette dernière reste un bastion masculin qui montre ainsi une exclusion des femmes combattantes, et présente, jusque dans sa mise en scène visuelle et discursive, un espace homosocial, c'est-à-dire un « entre hommes ».

Le Maréchal moustachu en tenue

En 1927, l'Union soviétique commémore les dix ans de la Révolution d'octobre. Même si les militaires défilaient pendant les parades précédentes, pour la première fois lors de cette fête, l'Armée rouge est mise au premier plan. C'est le début d'un processus de construction de la parade qui, dès lors, suivra un scénario fixe : défilé de l'Armée rouge suivie de la parade populaire. Mais, en cette année 1927, les journaux ne laissent pas encore un large espace visuel dans leurs colonnes. Les images sont peu diffusées, mais elles montrent les héros de la Guerre civile – pas encore maréchaux, les grades dans l'armée n'étant réintroduits qu'en 1934. Sur la photographie ci-dessus, Kliment Vorochilov attend avec son cheval sur la place Rouge le début de la parade, sous les yeux des caméras officielles – le rituel de l'entrée solennelle n'est pas encore en place. Il porte l'uniforme des années 1920, avec manteau long et *boudionovka*, couvre-chef caractéristique des soldats de la Guerre civile, même s'il s'agit ici d'une forme retravaillée, plus courte et plus élégante que l'origi-

nal. Durant ces années, régulièrement, ce sera la tenue d'apparat de la parade de la commémoration de la Révolution d'octobre. Visuellement, ainsi est marquée la continuité entre la révolution bolchevique et la mise en place du système soviétique, largement évoquée dans les discours de Kliment Vorochilov sur le Mausolée. Ces derniers portent le message des défis relevés et des tâches encore à accomplir dans les domaines économique et social. Mais il n'oublie pas de rappeler le rôle central de l'Armée rouge dans la construction du socialisme, protégeant les frontières et la population des ennemis extérieurs et voulant montrer le degré de préparation des troupes, comme en 1934. Après avoir souligné les problèmes d'organisation, il dit : « Mais nous étions préparés à toutes les éventualités. Et maintenant, devant la face du monde entier, nous pouvons affirmer que l'Armée rouge des ouvriers et paysans, en remplissant son devoir, est constamment prête à couvrir les frontières de notre Union soviétique, à fournir à des dizaines de millions de pères et de frères leur labeur, grande affaire socialiste qu'ils accomplissent avec abnégation. » Par le contenu, mais aussi par l'utilisation continue d'un champ lexical militaire, le maréchal met en place un discours de mobilisation de guerre qui se développera et se renforcera tout au long des années 1930, préparant ainsi la population à une guerre future.

En 1937, pour les 20 ans de la Révolution d'octobre, les actualités filmées[6] nous montrent un Vorochilov dont l'uniforme a connu une variation. Au lieu de porter l'emblématique *boudionovka*, il avance vers les troupes avec la casquette officielle de l'uniforme de l'Armée rouge. Regardons de plus près la théâtralisation de cette parade. De manière assez étonnante, la présence visuelle de cette dernière est assez faible. Les actualités s'ouvrent sur le groupe stalinien en route vers le Mausolée. Staline en long manteau et casquette est mis en avant par le panneau indiquant « Notre bien-aimé Staline et ses célèbres compagnons ». À 10 heures, Vorochilov, suivi de Boudionnyï, lui aussi en uniforme officiel, est au rapport. Le seul rappel visuel à la Guerre civile est l'utilisation, pour le salut, du sabre, arme typique de la cavalerie. Dans le contexte international, plus que de commémorer la Révolution d'octobre, il s'agit pour le gouvernement de montrer la force de l'armement et l'esprit de sacrifice des soldats.

Mais une image reste : durant cette période, les deux protagonistes principaux du rituel portent la moustache. Attribut de la pilosité masculine, celle-ci est la marque, dans le cercle du Kremlin, d'une forme de virilité particulière[7]. Alors que, pour la société, le visage glabre est à l'honneur, les dirigeants staliniens choisissent la moustache, abandonnant la barbichette qui faisait le dirigeant durant la décennie précédente. Cette forme pileuse devient le signe, parmi les dirigeants, d'une reconfiguration de la virilité bolchevique. Si la barbe est l'attribut d'une « virilité bolchevique révolutionnaire », dont Nikolaï Boukharine est le représentant le plus accompli[8], la moustache des années 1930 est portée par les tenants d'une « virilité

▶ Semion Boudenny pose pour le photographe à l'occasion de la parade de 1938.

Pièce d'un rouble, 1947, URSS, Goznak : 1917-1947.

Les pièces de monnaie commémoratives

Alors que les médailles mémorielles existent dès le 2e anniversaire de la Révolution, la première pièce de monnaie commémorative date officiellement de 1965, à l'occasion du 20e anniversaire du Jour de la Victoire, et, s'agissant d'Octobre, de 1967, pour le 50e anniversaire. Sans être référencée à ce titre dans les catalogues spécialisés, certainement par défaut de message textuel, une pièce d'un rouble frappée en 1947 présentant sur une face le croiseur *Aurore* sous l'association de l'année fondatrice avec l'année en cours et, sur l'autre, une vue du Kremlin et de la tour du Sauveur depuis la place Rouge sous les armoiries du régime, ne laisse guère de doute sur sa vocation commémorative. Ce modèle, présenté ci-dessus, est extrêmement rare, dans la mesure où les pièces datées de 1947, qui n'ont pas été mises en circulation en raison de la réévaluation du rouble qui s'effectue la même année, ont pour la plupart été refondues.

L'absence, pendant près de cinq décennies, de références commémoratives explicites à Octobre sur les pièces de monnaie soviétiques, comme les billets d'ailleurs, témoigne des réticences idéologiques initiales des communistes à utiliser comme support visuel cet instrument

Pièce de trois roubles, 1987, URSS, Goznak : 70e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre.

de paiement appelé à disparaître de la société communiste, comme cela fut le cas pendant les années du communisme de guerre.

Si les années 1960 ne marquent donc pas l'apparition de la première pièce de rouble devant contribuer à la célébration d'Octobre, elles inaugurent pourtant bien une nouvelle période de la numismatique soviétique et illustrent, au-delà de ce support spécifique, un véritable emballement du régime pour les objets-souvenirs et autres *memorabilia*.

De 1965 à 1991, l'Hôtel des monnaies de Moscou et celui de Leningrad émirent ainsi quelques centaines de modèles de pièces commémoratives – frappées à plusieurs millions d'exemplaires en alliage de cuivre et de nickel, parfois en argent ou en or, en platine ou en palladium – consacrées au Jour de la Victoire (principale occurrence), à la naissance de Lénine, à la formation de l'URSS, aux Olympiades, à la conquête du cosmos, à l'amitié avec l'URSS et, bien sûr, à la Révolution d'octobre : en 1967 (pièces de 10, 15, 20, 50 kopecks et 1 rouble), en 1977 (1 rouble) et en 1987 (1, 3 et 5 roubles). L'exemplaire de 3 roubles, utilisé en illustration, ancre l'événement par le texte – « 70e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre » – et la représentation figurative du paysan, du garde rouge et du marin. ★ Jean-François Fayet

conservatrice soviétique », marquant le glissement de l'idéologie vers une image plus traditionnelle des rapports de genre. Même si les discours affirment que l'égalité entre hommes et femmes est atteinte, tant les politiques de l'État – renforcement de la famille nucléaire, non-remise en cause du rôle fondamental et essentiel des femmes qu'est celui de mère, etc. – que les pratiques elles-mêmes des dirigeants – révolutionnaires professionnels qui sont restés durant la clandestinité sur le territoire de l'Empire tsariste, vivant avec leurs épouses légitimes, militantes, mais pas théoriciennes –, conduit à une reproduction de rapports de genre traditionnels, retravaillée par la modernité révolutionnaire. Quand Vorochilov et Boudionnyï, à la moustache particulièrement proéminente, arrivent sur la place Rouge, c'est ce type de virilité conservatrice qui est mise en scène.

Voici venir la commémoration de la Révolution d'octobre de 1941, seule et unique de la « Grande Guerre Patriotique », apogée de ce spectacle et véritable rupture dans l'effet visuel de la parade. Cette fois-ci, il ne s'agit plus de construire dans les discours un éventuel danger. La guerre est là et bien là, les troupes de la Wehrmacht sont à moins de 200 kilomètres de Moscou. Une grande partie de l'élite soviétique ainsi que les industries nécessaires à l'effort de guerre sont désormais évacuées. Mais le gouvernement stalinien décide de rester à Moscou. De longues discussions ont lieu sur la nécessité d'organiser, dans ces circonstances, une parade. La décision est prise de la maintenir. Pour l'agit-prop, elle sera un moment fort de mobilisation des masses par une mise en scène de la parade qui marque la victoire des valeurs traditionnelles guerrières. Les responsables de l'organisation puisent en effet, tant dans les images que dans les discours, dans le stock de représentations des guerres impériales de l'histoire russe. Ce n'est pas Vorochilov qui entre à cheval sur la place Rouge, mais Semion Boudionnyï. Ce n'est pas Vorochilov qui fait le discours, mais le « petit père des peuples » lui-même. Ayant perdu son poste de commissaire du peuple à la Défense à la suite du désastre pour l'Armée rouge de la Guerre d'hiver contre la Finlande, désormais déconsidéré dans le cercle du Kremlin, Vorochilov est, lui, à Kouïbychev (Samara) pour son discours.

Certes, il fait froid en ce 7 novembre 1941, journée durant laquelle il tombe une grosse neige. Semion Boudionnyï, sur un pur-sang noir au nez blanc, entre sur la place Rouge. Reconnaissable entre tous par son énorme moustache, il ne porte pas le couvre-chef de la Guerre civile ou la casquette de l'uniforme soviétique, mais la *papakha*, toque de peau de mouton qui est un élément de l'uniforme des Cosaques du Don. Entre son énorme moustache et son couvre-chef, Boudionnyï incarne alors les héros anciens, dont le rappel apparaît clairement dans le discours de Staline, marquant alors une rupture dans le discours patriotique[9] :

> « […] Il y avait un temps où notre pays était dans une position toujours plus difficile. Rappelez-vous l'année 1918, quand nous avons célébré le premier

anniversaire de la Révolution d'octobre. En ce temps-là, les trois quarts de notre pays étaient dans les mains d'interventionnistes étrangers. Nous avions temporairement perdu l'Ukraine, le Caucase, l'Asie centrale, l'Oural, la Sibérie et l'Extrême-Orient. Nous n'avions aucun allié, nous n'avions aucune Armée rouge – nous commencions juste à la créer – et nous avons éprouvé un manque de pain, un manque d'armes, un manque d'équipement […].

Camarades, hommes de l'Armée rouge et de la marine, commandants et instructeurs politiques, partisans et partisanes! Le monde entier compte sur vous comme une force capable de détruire les forces de brigand des envahisseurs allemands. Les peuples asservis d'Europe sous le joug des envahisseurs allemands comptent sur vous comme leurs libérateurs. Une grande mission de libération est tombée sur vos épaules. Soyez dignes de cette mission! La guerre que vous remuez est une guerre de libération, une juste guerre. Laissez les images héroïques de nos grands ancêtres – Alexandre Nevski, Mikhaïl Koutouzov – vous inspirer dans cette guerre! Laissez la bannière victorieuse du grand Lénine flotter sur vos têtes! Détruisez totalement les envahisseurs allemands! Mort aux armées allemandes d'occupation! Vive notre Patrie glorieuse, sa liberté et indépendance! Sous la bannière de Lénine – en avant à la victoire! »

Le discours de Staline est emblématique dans cette synthèse accomplie entre mobilisation des valeurs révolutionnaires et traditionnelles venant de la culture tsariste, qu'on retrouve à la fin des années 1930 et tout au long de la guerre dans la propagande tant sur les affiches qu'au cinéma, avec des films comme *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein[10]. Le discours sur l'héroïsme est donc redéfini, de même que l'image de l'homme qui en découle. Si les femmes sont citées dans la catégorie « partisans », elles sont exclues discursivement du combat régulier. Le héros est un homme dont le courage tient à sa force bolchevique et impériale.

Le cheval du Maréchal

Mais l'habillement et la pilosité ne sont pas les seuls artifices de la mise en scène de la virilité militaire bolchevique. Lisons la description que nous fait la *Pravda* pour la commémoration de 1935 : « De manière solennelle et grave, les cloches égrènent les instants qu'il reste avant le début de la parade. Dans l'air humide retentissent des coups grondants. Déjà résonne l'ordre Garde à vous! Alignement à droite! Le dixième et dernier coup retentit et le carillon laisse place aux orchestres. Le commissaire du peuple à la Défense, le cam. K.E. Vorochilov, chevauchant un fougueux cheval, apparaît devant les troupes. Il est accueilli par de vifs applaudissements et des cris : Hourra! » L'arrivée du numéro un de l'armée sur un che-

▲
Carte postale de 1978 éditée à 25 000 exemplaires, avec timbre commémorant le maréchal Vorochilov. La carte reproduit le tableau de G. K. Savitskii, réalisé en 1941.

val – et pas n'importe lequel – est un motif récurant des descriptions des débuts de parade de la commémoration d'Octobre dès le début des années 1930. Cette image n'est pas anodine dans l'héritage visuel des Soviétiques : le cheval fait l'homme.

Durant les débuts de l'Union soviétique, les nouvelles productions culturelles du jeune État remettent au goût du jour l'image du *bogatyr*, guerrier mythique de l'ancienne Rous', qui devient un leitmotiv de la littérature nationale et patriotique[11]. Barbu, en armure et à cheval, il est l'incarnation du champ de tension entre diverses dichotomies qui relèvent de la distinction de genre entre hommes et femmes. C'est l'incarnation de la confrontation entre nature et culture, mais également, dans le contexte spécifique de la culture soviétique, entre spontanéité et conscience révolutionnaire, qui devient un classique de l'idéologie soviétique[12]. À côté du *bogatyr*, la figure du cosaque fait également un retour remarqué dans la littérature soviétique. L'exemple le plus marquant reste *Le Don paisible (Tikhij Don)* de Mikhaïl Cholokhov, roman dont les différentes parties paraissent entre 1928 et 1940 et qui narre les aventures du cosaque Grigori Melekhov durant la Première Guerre mondiale et la Guerre civile. Le succès du livre

est tel qu'il devient un classique de la littérature soviétique. Que ce soit le *bogatyr* ou le cosaque, en incarnant le nouvel héroïsme soviétique refondu par les valeurs anciennes, ces deux figures montrent que la relation entre l'homme et le cheval participe à la construction de la virilité : « La virilité est performée par le fait de se référer aux symboles et aux rituels qui privilégient l'image d'un cheval comme la représentation de soi de l'homme russe. »[13] Et plus précisément : « Le cheval est un marqueur d'un statut obtenu par un héros masculin se mouvant ‹vers l'extérieur› vers une position publique et une domination qui a réussi de sa nature (féminisée) […] .» Maîtriser le cheval, qui est vu comme ayant des caractéristiques communes avec la femme – elle aussi tournée vers la nature –, devient donc le symbole du pouvoir, de la force et de la liberté, valeurs qui sont vues comme le propre de l'homme viril russe, puis soviétique.

Et qui mieux que Kliment Vorochilov ou, pour la parade de 1941, Semion Boudionnyï pour incarner cette image? Les deux hommes, amoureux des chevaux, furent chargés, lors de la Guerre civile, de constituer la première Armée de cavalerie. Outre la fonction pratique, ils deviennent de vrais héros littéraires, grâce à la plume alerte et grandiloquente de l'écrivain Isaac Babel, alors journaliste suivant les actions des deux commandants. Son œuvre, *La Cavalerie rouge*, recueil de nouvelles d'abord publiées dans le journal *Le Cavalier rouge*, paraît en 1926. Le succès est important et l'œuvre connaîtra de nombreuses rééditions jusqu'à la chute de l'auteur à la fin des années 1930[14]. Elle offre des portraits saisissants des deux hommes, courageux et fiers. Par exemple, dans le récit *Tchesniki* :

> […] « Faut pas le bousculer… », a murmuré Klim Vorochilov, membre du conseil révolutionnaire des Armées, et il a fermé les yeux. Il était à cheval, les yeux clos, il se taisait et remuait les lèvres. Un cosaque en chaussures de tille et chapeau melon le regardait d'un air abasourdi. Dans la forêt, les escadrons au galop grondaient comme le vent et cassaient des branches. Vorochilov peignait la crinière de son cheval avec son mauser.
>
> « Commandant! s'était-il écrié en se tournant vers Boudionnyï. Dis un mot d'encouragement à notre troupe. […] »
>
> Celui-ci [Boudionnyï] tressaillit et dit à voix basse :
>
> « Les gars, on est dans une mauvaise passe! Un peu plus de cœur au ventre, les gars… […] »
>
> « À nous Varsovie! » cria Vorochilov en faisant cabrer son cheval, et il fonça au milieu des escadrons. »[15]

Ce récit, comme tant d'autres, participe à la construction du héros révolutionnaire, à cheval, faisant preuve de courage. La jonction est faite et l'image traditionnelle de l'homme à cheval permet alors d'incarner une culture visuelle de la virilité stalinienne, s'appuyant sur des codes anciens, mais refaçonnée à l'aune

des codes soviétiques. Quand Boudionnyï arrive sur la place Rouge lors de la parade de 1941, cette image est définitivement incorporée et marque le renforcement du discours patriotique qui se redéfinit à cette occasion.

La parade de la commémoration d'Octobre : un visuel homosocial

Le maréchal moustachu sur son beau destrier qui est le centre de la parade militaire ne se contente pas d'être une image de la virilité stalinienne. Il la renforce avec les discours qu'il prononce directement après le salut aux soldats, placé devant les micros installés sur le mausolée de Lénine. Durant toute la décennie, ces discours servent essentiellement à présenter sous un angle favorable les avancées de la société soviétique. Ce qui donne la touche militaire, c'est surtout le champ lexical guerrier qui est utilisé et qui cherche à produire une mobilisation de temps de guerre. Il est couplé avec une définition de l'ennemi, mais aussi avec un discours sur le courage – ici le manque de peur : plusieurs fois, le Maréchal rappelle que l'Union soviétique veut vivre en paix, mais s'il devait y avoir une guerre, l'Armée rouge et la population seraient prêtes à se battre et àdéfendre la patrie avec héroïsme.

Pour conclure, l'analyse de ce lieu particulier de l'affirmation de la virilité et des rôles de genre qui la sous-tendent et la façonnent permet d'apporter un regard renouvelé sur les reconfigurations des valeurs bolcheviques opérées durant cette période charnière de l'histoire de l'Union soviétique. Durant les parades populaires et dans la propagande destinée à la société civile, les femmes sont mises à l'honneur, le discours d'égalité entre hommes et femmes est proclamé haut et fort. Les femmes sont invitées à participer à toutes les sphères de la vie sociale, politique et économique de la société. Même si elles participent au domaine militaire, elles sont vues comme des soutiens et non comme des combattantes d'active. Durant cette décennie, on assiste alors à la reproduction du topos de l'armée comme un lieu homosocial et celui par excellence de la fabrique de l'homme. Dans cette mise en scène de l'Armée rouge au moment des commémorations d'Octobre, c'est l'expression et par là même la production de l'idéal viril stalinien qui se fait jour. Durant toute la décennie, en théâtralisant le Maréchal à cheval, le régime fait visuellement la synthèse entre la mise en œuvre des valeurs révolutionnaires bolcheviques et la mobilisation des valeurs de l'ancien régime. Désormais, le cosaque, incarné par Boudionnyï et ses larges moustaches, devient un des héros possibles dans le set des représentations à la disposition de la propagande. Pour mener la « Grande Guerre Patriotique », la « sainte guerre », les discours du pouvoir stalinien mobiliseront alors l'enthousiasme patriotique ancien. C'est pourtant le moment que les femmes saisiront pour sortir du bois et devenir des combattantes à part entière. ★

Notes

1 Khokholova, 2003.

2 Plamper, 2012.

3 Krylova, 2010, pp. 60-70.

4 Buckley, 2001.

5 Fitzpatrick, 2002, p. 245.

6 RGAKFD 4202/1-4300, « XX let Oktâbrâ. Ekstrennyj vypusk Moskovskoj studii Soûzkinohroniki ». [www.youtube.com/watch?v=OT5KPvMK0eE], consulté le 8 octobre 2016.

7 Delaloye, 2016, pp. 131-137.

8 *Ibid.*, pp. 137-144.

9 [www.marxists.org/russkij/stalin/t15/t15_14.htm], consulté le 7 octobre 2016, traduction sur [marxiste.fr/staline/stal23.html].

10 Sumpf, 2015.

11 Clarke, 2000, pp. 73-81.

12 Rosenholm, 2010, p. 178.

13 *Ibid.*, p. 179.

14 Babel, 2011.

15 *Ibid.*, pp. 419-420.

La mémoire monumentale
La conquête de l'espace urbain par la Révolution

Emilia Koustova

Le titre de ce chapitre est volontairement ambigu, car il renvoie à deux phénomènes étroitement liés, mais qui ne se superposent qu'en partie : la transformation de la ville russe en ville socialiste, d'une part, et l'inscription de la mémoire de la Révolution dans l'espace urbain, d'autre part[1]. Ces deux projets n'ont ni la même chronologie, ni la même importance. Au fil du temps, ils entrent parfois en concurrence, se complètent parfois, l'écriture et la mise en scène de la mémoire révolutionnaire s'insérant dans la conquête et la reconstruction de l'espace. Ils sont aussi influencés par les nouveaux moments des présents qui doivent être célébrés, que ce soit l'industrialisation à marche forcée des années 1930, la personne même de Staline ou encore la victoire sur l'Allemagne nazie.

Un projet commémoratif commence à s'inscrire dans l'espace urbain presque au même moment que l'événement révolutionnaire lui-même. Les techniques et les supports de ce projet ne sont cependant pas autant en rupture avec le passé que ce que pourraient laisser croire les déclarations qui mettent l'accent sur la transformation radicale et les gestes iconoclastes qui ne manquent point. Tout en visant la destruction de ce qui apparaît comme l'expression la plus forte d'un passé honni, l'action bolchevique s'inscrit à ses débuts dans le prolongement des approches qui avaient été au centre des politiques symboliques du XIXe siècle[2]. Celles-ci avaient en effet placé la symbolique et le monumental au centre d'une pédagogie nationale : statues des héros constituant un panthéon des grandes figures de l'histoire nationale, emblèmes répétés sur les frontons des bâtiments officiels offrant à unifier ce qui fait sens... Les révolutionnaires russes n'agissent pas autrement dans l'immédiateté de l'événement, cherchant avant tout à remplacer ces symboles par d'autres sans en changer la nature. Ils n'ont alors d'iconoclaste qu'offrir une vision différente des valeurs et des représentations que la symbolique institue et offre à voir.

Cette approche occupera une place d'honneur dans l'outillage soviétique jusqu'à la disparition du régime, comme en témoignent de très nombreuses traces toujours présentes dans les paysages urbains postsoviétiques. Elle n'est cependant qu'un élément ou un pendant d'une démarche bien plus ambitieuse qui ne se limite pas à marquer l'espace existant, mais cherche à donner naissance à une ville véritablement nouvelle, matrice d'une société socialiste. Cette approche, beaucoup plus large, est aussi différente, car elle privilégie le présent et le futur, au détriment de la référence explicite à la révolution et de la démarche commémorative, et donne à la figure du chef, en l'occurrence Staline, une dimension centrale. Les nouveaux lieux et objets qui en émergent – le métro, les parcs de la culture, les gratte-ciel staliniens – incarnent le caractère radicalement nouveau de la ville socialiste, participant à leur façon à la mise en scène de la rupture et de la transformation promise par le projet révolutionnaire. Une ville socialiste devient un meilleur monument à la révolution, quelle que soit la place que doivent y occuper les éléments commémoratifs à proprement parler.

▶ Les ouvriers recouvrent de bâches les emblèmes tsaristes ornant la grille du Palais d'hiver, Petrograd, 1917.

En nous arrêtant essentiellement sur le premier moment, nous évoquerons ensuite la place que prennent ces procédés dans les projets de reconstruction des espaces durant la période stalinienne, pour conclure sur la réémergence, après 1953, d'une commémoration de la Révolution, désormais en interaction et en concurrence avec la glorification de la victoire sur l'Allemagne nazie.

Explosion révolutionnaire entre iconoclasme et adaptations

Dès ses premiers jours, voire ses premières heures, la Révolution russe bouleverse et transforme la ville. Les premiers gestes du soulèvement populaire à Petrograd en février 1917 sont violents et éminemment iconoclastes, avec l'assaut et l'incendie de prisons et de postes de police, la destruction des monuments et des emblèmes tsaristes[3]. Affluant de faubourgs ouvriers, les masses populaires envahissent le centre-ville, puis remplissent les couloirs et les salles de ses palais; cette image sera par la suite savamment mise en scène dans *Octobre* d'Eisenstein, pour incarner le renversement de l'ordre établi et le triomphe du peuple.

Cet élan iconoclaste se maintiendra en partie, prenant des formes plus ou moins spontanées, souvent de fait canalisées, comme en témoigne par exemple le souci pris dès 1917 de recouvrir de bâches les emblèmes tsaristes sur les grilles du Palais d'hiver (ill. 1). Très vite cependant, la révolution commence à chercher à marquer l'espace urbain de façon plus durable et « positive », ne se limitant pas à la destruction des symboles du passé, mais en y intégrant ses propres signes et objets.

En 1917 et souvent au-delà, jusqu'à la fin de la guerre civile, la révolution se vit au présent, et la construction de sa mémoire se fait en parallèle avec les combats que cette dernière est destinée à glorifier. Cette construction a de forts accents funéraires : que ce soit au lendemain du renversement du régime tsariste en février ou après la conquête du pouvoir par les bolcheviks en octobre 1917, les premiers rituels organisés par les nouvelles autorités furent des funérailles de martyrs. Premier acte de l'écriture de l'histoire de la révolution, ces cérémonies servirent aussi d'occasion pour commencer l'ancrage de celle-ci dans l'espace urbain. Les choix opérés à ce moment-là sont parlants et lourds de conséquences, car dans nombre de villes, elles posèrent le fondement du futur centre symbolique et ne furent qu'un point de départ des entreprises commémoratives qui s'étalèrent sur plusieurs décennies.

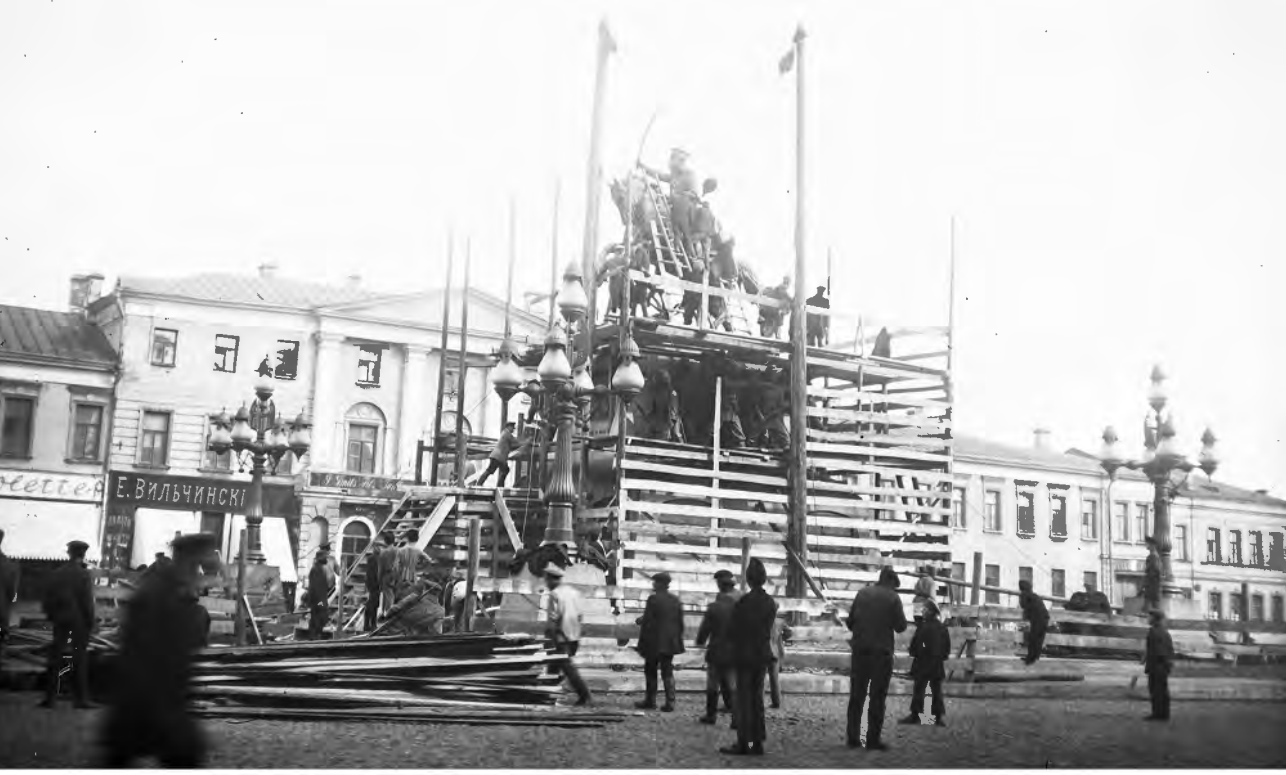
À Moscou, redevenue capitale en mars 1918, le culte des martyrs de la révolution et les rituels funéraires contribuèrent à transformer la place Rouge en centre symbolique de la capitale et, très vite, de la Russie soviétique. À la suite des combats acharnés qui avaient accompagné la conquête bolchevique de cette ville, une né-

cropole fut installée sur la place, le long du mur du Kremlin. Si les funérailles solennelles organisées le 10 novembre 1917 ne pouvaient guère rivaliser avec celles qui avaient eu lieu à Petrograd en mars, le pouvoir bolchevique porta une attention toute particulière à ce lieu. À peine un an plus tard, le premier anniversaire d'Octobre vit l'inauguration d'une plaque commémorative (par S. Konenkov) dédiée à ceux qui étaient « tombés dans la lutte pour la paix et la fraternité des peuples ». C'est devant cette plaque et la tribune qui s'y dressait qu'allaient désormais converger les cortèges et se tenir les grands rassemblements. C'est aussi ici que les personnalités politiques et militaires soviétiques allaient être enterrées. Le statut du panthéon national et du lieu sacré du régime ne fut que confirmé et magnifié avec l'érection, en 1924, du premier mausolée destiné à abriter le corps du grand chef, Lénine (qui le partagera avec Staline entre 1953 et 1961).

En province aussi, l'installation des « tombes fraternelles » sur des places centrales constitua souvent l'un des premiers pas dans la transformation de l'espace urbain, et les rituels funéraires rattachés à ces lieux furent au centre des premières célébrations. Ils contribuèrent à donner des accents locaux à la commémoration et à l'imaginaire révolutionnaires qui, à cette époque, avaient un clair penchant internationaliste. Les tombes entretenaient un lien direct avec l'histoire locale, tels ces prisonniers, victimes de la terreur blanche, enterrés solennellement sur une place centrale d'Omsk au lendemain de sa prise par les « Rouges » en novembre 1919. Ici, comme dans beaucoup d'endroits où les bolcheviks n'établirent leur pouvoir que bien après octobre 1917, au bout de plusieurs mois d'affrontements fratricides, les mémoires de la guerre civile et de la révolution étaient indissociables, et la première sépulture fraternelle, devenue lieu clé de la mémoire soviétique locale, intégra au fil des années de nouvelles tombes, abritant les restes des héros de la guerre civile, enterrés initialement ailleurs, ou des personnalités locales[4]. À Omsk, le processus ne se termina qu'à l'approche du 50e anniversaire de la révolution, avec le transfert des restes de « 13 Magyars » (ou « 13 combattants hongrois des brigades internationalistes ») fusillés en 1918 par les « Gardes blancs ».

Ainsi, la mémoire révolutionnaire – même construite en dur – se montrait-elle élastique, extensible et ouverte – au point de construire des références et de jeter des passerelles vers des époques et des lieux les plus variés. Le même ensemble funéraire d'Omsk en offre un autre exemple. Le premier monument qui y fut construit en 1923 était dédié à la Commune de Paris. Représentant une femme qui soutenait un communard mortellement blessé et reprenait de ses mains le drapeau rouge, il symbolisait la continuité entre la révolution russe et le mouvement révolutionnaire mondial.

De telles références étaient fréquentes dans les premiers monuments, érigés notamment dans le cadre du « plan de la propagande monumentale ». Proposé en



▲ Démontage du monument au général Skobelev sur la place Tverskaïa à Moscou, mai 1918.

avril 1918 et mis en exécution surtout à l'occasion du premier anniversaire d'Octobre, ce plan, dont l'idée est traditionnellement attribuée à Lénine, prévoyait la destruction des monuments tsaristes n'ayant pas de valeur artistique; le remplacement d'anciens emblèmes, insignes et toponymes par de nouveaux, « reflétant les idées et les sentiments de la Russie révolutionnaire et travailleuse »; enfin, la création de monuments à la gloire de la révolution socialiste. La liste de personnages proposés pour immortalisation comportait plusieurs catégories. Si celles qui regroupaient les savants, écrivains et autres artistes étaient presque exclusivement composées de personnalités russes ou soviétiques, dans la rubrique « révolutionnaires et hommes politiques », les étrangers dominaient : Spartacus, Brutus et Gracchus y côtoyaient Robespierre, Marat, Garibaldi et Jaurès, sans oublier, bien entendu, Marx et Engels. Toute une histoire – conçue comme *magistra vitae*, source de modèles et d'apprentissages – devait ainsi être construite et enseignée aux masses à travers les monuments, plaques commémoratives, bas-reliefs, inscriptions et nouveaux noms de rue.

▶ Discours de Lev Kamenev lors de l'inauguration de l'obélisque de la Constitution soviétique sur la place Tverskaïa (place du Soviet), le 7 novembre 1918.

Statut de capitale oblige, Moscou vit l'érection du plus grand nombre de monuments prévus par le plan : environ 25 y furent inaugurés entre 1918 et 1921. Ils furent complétés par quelques autres, tels que la sculpture allégorique « Pensée » ou l'obélisque de la Constitution soviétique inauguré le 7 novembre 1918 sur la place Tverskaïa, renommée place du Soviet. Il vint y remplacer le monument au général Skobelev, héros de la guerre russo-turque de 1877-1878, démonté lors de la première grande fête bolchevique, le 1er mai 1918.

L'inauguration de nouveaux monuments et parfois la destruction des anciens étaient la plupart du temps associées à des célébrations, et ce, durant toute la période soviétique. La transformation de l'espace urbain constituait ainsi un acte fort au moment où elle était réalisée, presque indépendamment de la durabilité de ses résultats. Comme plus d'un siècle plus tôt lors de la Révolution française, la fête bolchevique se concevait difficilement sans ces gestes et encore moins sans les monuments, autant d'attaches qui lui permettaient de matérialiser sa présence dans la ville et d'y effectuer un « repérage symbolique »[5], d'y tracer les parcours de ses cortèges et de sortir de l'éphémère… quitte à reproduire celui-ci, en se résignant à des présences monumentales, mais temporaires, comme ce fut le cas dans la région de Kazan, où le 1er mai 1921, des bustes de Lénine furent envoyés dans les villages afin de les exposer devant les cortèges festifs[6].

En effet, en province, les moyens et les réalisations étaient bien plus modestes. Plusieurs villes se dotèrent néanmoins, dès 1918, de nouveaux monuments, dédiés aux notions abstraites telles que la liberté et aux personnages : Karl Marx, Rosa Luxembourg et, très vite, Lénine. Ces projets furent parfois réalisés en pleine guerre civile, dans les villes qui ne cessaient de passer de mains en mains, comme dans l'Oural ou à Kiev, où la prise de la ville par les « Blancs » conduisit à détruire, « aux coups de sabres », les monuments à Lénine et au poète ukrainien Chevtchenko à peine érigés[7].

Rares sont les premiers monuments à exister encore : conçus en urgence, construits en utilisant des matériaux fragiles, ils n'ont été ménagés ni par les critiques, ni par le temps; parfois, ils étaient pensés comme temporaires. Ce qui importait à ce moment-là, c'était d'afficher l'intention, de marquer le paysage et les esprits, par une capacité de s'accrocher au temps et à l'espace, par une volonté de se projeter dans l'avenir et de s'inscrire dans l'histoire, malgré toutes les difficultés et toutes les fragilités d'un régime bolchevique menacé de toute part. Dans une situation pour le moins mouvementée et face à un futur incertain, le monument, même fabriqué en plâtre, représentait cet « emblème hypertrophié… qui à l'exhibition des valeurs ajoute la démonstration d'un pouvoir d'érection… »[8].

Ce pouvoir allait de pair avec celui de destruction. L'élan iconoclaste fut indéniablement présent dans la révolution russe et marqua, parfois durement, certains paysages urbains (et probablement encore plus les ruraux, avec des propriétés de la noblesse brûlées en grand nombre). Une approche pragmatique, parfois éclairée, semble cependant avoir vite pris le dessus, jusqu'à la nouvelle vague de destructions stalinienne, combien plus désastreuse pour l'héritage architectural et historique des villes russes. Durant les premières années, face à l'impossibilité d'engager des transformations profondes et systématiques de l'espace urbain, les bolcheviks furent en revanche souvent amenés à s'accommoder des lieux et des objets préexistants. Ils détruisirent ponctuellement, plutôt les emblèmes et les monuments que les

bâtiments, trop précieux, et surtout ils réutilisèrent, adaptèrent, recodèrent. Il suffit de penser à la « soviétisation », plutôt délicate, de la place Rouge et de la place du Soviet à Moscou où, à cette époque, la présence de la culture visuelle et commémorative révolutionnaire se limita à des monuments et ne mit pas en question l'ensemble architectural[9].

Sur la place du Soviet, on utilisa le remplacement, procédé central de cette première vague de la conquête du paysage urbain par la révolution et sa culture commémorative. Mot-clé du plan de la propagande monumentale, le remplacement concerna avant tout les emblèmes et les monuments (les exemples de statues détrônées dont les piédestaux servirent à ériger de nouveaux monuments sont légion[10]), mais aussi les fonctions des bâtiments (en province, de nombreux palais de gouverneurs ou des assemblées de la noblesse furent transformés en « Maisons du peuple » ou en « Palais de la culture ») ou encore les toponymes, qui constituent, depuis au moins 1789, l'outil privilégié de l'iconoclasme et de la pédagogie révolutionnaires[11].

Le changement de toponymes présentait en effet un avantage clair que les autorités bolcheviques locales allaient rapidement apprécier. L'usage de panneaux indiquant les noms de rue n'étant pas systématique, une révolution toponymique ne demandait souvent pas plus qu'un peu de fantaisie pour trouver de nouveaux noms, du papier pour imprimer un décret correspondant, puis, bien sûr, beaucoup de persévérance pour les faire adopter au quotidien.

Les changements visant les toponymes monarchiques commencèrent parfois dès Février, mais une véritable explosion eut lieu à Moscou et à Petrograd en 1918[12]. En province, les calendriers varièrent, la guerre civile et la crise conduisant parfois à reporter les changements massifs au début de la décennie suivante. Ainsi, en 1920 à Tcheliabinsk, 30 rues furent renommées, essentiellement en l'honneur des héros de la révolution et de la guerre civile[13], alors qu'à Irkoutsk, le comité exécutif du Soviet local donnait de nouveaux noms à quatre faubourgs, trois places, deux jardins, un square et 59 rues et ruelles. Comme s'il fallait rattraper un retard, les autorités de Krasnoïarsk ordonnaient l'année suivante de « changer en trois jours tous les noms de rue dans un esprit révolutionnaire »[14].

Peut-on discerner une logique derrière ces remplacements? Parfois, une volonté d'incarner le renversement conduisait à procéder à des changements par opposition ou par analogie : substituant une « rue de paysans pauvres » à celle « de noblesse » ou un « quai Jaurès » au « quai Français » à Petrograd. Dans les villes dotées d'un passé révolutionnaire, datant de 1917 ou antérieur, les nouveaux noms pouvaient faire référence aux événements qui s'étaient déroulés dans tel ou tel lieu précis : à Petrograd, la place Znamenskaïa devint ainsi « place de l'Insurrection » [*Vosstania]*, en mémoire de grands rassemblements et du passage des soldats du côté de la révolution qui y avaient eu lieu en février 1917. Beaucoup d'attributions

ОКТЯБРЬ
ПРИОБРЕТЕТ ЖЕ
КРОМЕ
МИР.
СОВЕТ
РАБОЧ.и КР-АР

semblent cependant fortuites, expression de ce besoin, d'une part, de purger l'espace symbolique des héritages perçus comme hostiles et, d'autre part, d'y inscrire la rupture révolutionnaire et de déployer un nouveau système de références historiques, politiques, conceptuelles.

Tout comme les inaugurations de monuments, les changements de noms s'opérèrent souvent à l'occasion des fêtes et concernèrent avant tout les rues et les places du centre-ville où se déroulaient les cortèges festifs et les rassemblements. Moment par excellence où les bilans étaient dressés publiquement, les célébrations révolutionnaires poussaient les autorités municipales à essayer de rattraper tous les retards, y compris dans le domaine symbolique. Ces rituels avaient aussi besoin d'un espace urbain nouveau, et les changements toponymiques, associés à diverses ruses, telles que les décors festifs éphémères, toiles et panneaux cachant les façades, arcs de triomphe et obélisques en contreplaqué se présentaient souvent comme le seul moyen de tenter une métamorphose, afin de donner le sentiment de se trouver dans une ville nouvelle, véritablement soviétique.

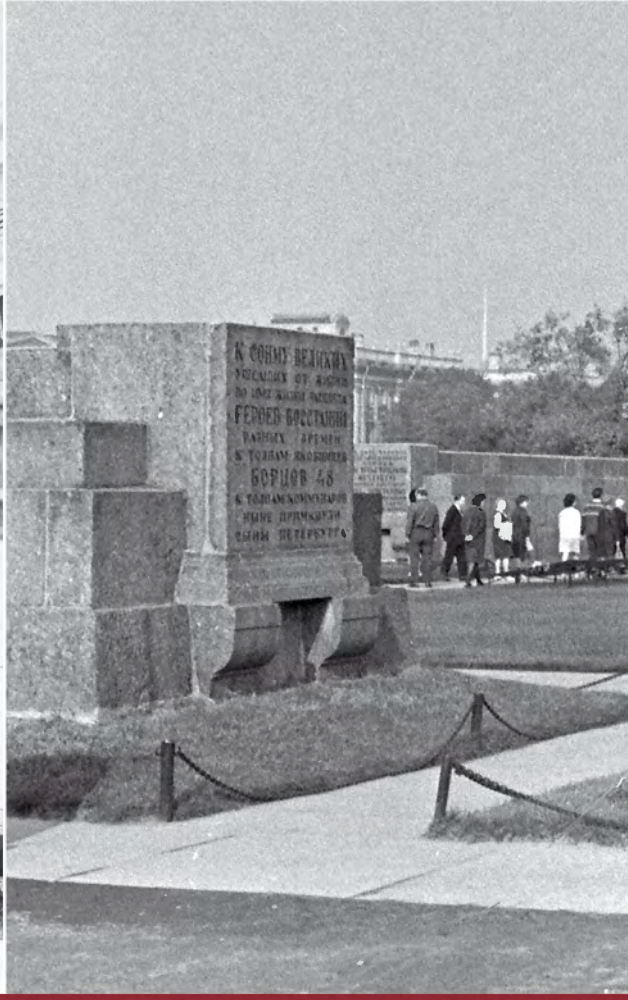
L'usage d'un nouveau toponyme devenait alors un symbole ou un gage de la réussite de tout le projet. Ainsi, décrivant la célébration du 5e anniversaire d'Octobre à Petrograd et évoquant à ce propos la perspective Nevski (rebaptisée désormais « avenue du 25-Octobre » en mémoire du jour de la Révolution), la *Pravda* constatait avec satisfaction : « Même si les gens continuent à appeler cette avenue Nevski […], ces jours-ci, elle était, sans aucun doute, l'avenue du 25-Octobre. »[15]

En ce début de la décennie, beaucoup, parfois tout, restait à faire, pour inscrire de façon lisible et durable la référence commémorative révolutionnaire dans le paysage urbain. Durant la révolution et la guerre civile, les bases d'une nouvelle topographie symbolique avaient été esquissées dans les grandes villes, avec la création de « tombes fraternelles », la réutilisation et le recodage des lieux et des bâtiments emblématiques, la destruction des symboles du passé les plus visibles (et les plus faciles à atteindre…), la révolution toponymique et l'érection de premiers monuments. Ailleurs, les métamorphoses étaient (encore) plus modestes, se limitant à quelques changements de toponymes et à l'installation de symboles du nouveau régime dans les lieux de son pouvoir, tels un drapeau ou un slogan accrochés à l'entrée du Soviet local. Enfin, à Moscou et à Petrograd, qui deviendra en 1924 Leningrad, les transformations étaient plus visibles, mais même là, elles étaient encore bien loin d'avoir métamorphosé le paysage symbolique et matériel de la ville.

Pour cela, il faudra du temps, des moyens et une forte volonté politique : d'une part, des années, des décennies du travail routinier, de plus en plus systématique, et d'autre part, la violence du projet stalinien qui, pendant un certain temps, fera de la destruction et du bouleversement de fond en comble son mot d'ordre, afin de faire place, puis réinventer et reconstruire, en dur et en monumental…

◀ Bâtiment du Soviet de Moscou décoré à l'occasion du 7 novembre 1918.

Tombes des victimes de la révolution avec une couronne funéraire d'un régiment de sapeurs, le 23 mars 1917.



Le champ de Mars et la mémoire de la Révolution à Petrograd

À Petrograd, un débat animé précéda les « Grandes funérailles des victimes de la Révolution » organisées le 23 mars 1917. Le projet initial prévoyait d'installer les futures « tombes fraternelles » sur la place du Palais. Quel autre lieu que cette place bordant le Palais d'hiver, symbole de la puissance impériale, pouvait-il mieux incarner le renversement produit? Or, une levée de boucliers parmi les artistes et les intellectuels, soucieux de préserver l'ensemble architectural de la place, fit fléchir le Soviet de Petrograd et conduisit à opter pour le champ de Mars, lieu traditionnel de défilés militaires et de fêtes foraines. C'est ici que les 184 victimes de Février furent enterrées dans des tombes collectives, lors d'une gigantesque cérémonie rassemblant jusqu'à un million de participants (pour une ville qui comptait 2,5 millions d'habitants).

La construction d'un monument destiné à achever la transformation de la sépulture en haut lieu de la mémoire révolutionnaire se fit cependant attendre. C'est à l'occasion du 2e anniversaire de la Révolution d'octobre, le 7 novembre 1919, qu'un sobre monument de l'architecte Lev Roudnev, commandé en mars 1917, fut inauguré, au prix de l'accélération du chantier.

Monument aux victimes de la révolution avec la flamme éternelle, années 1970.

Entre-temps, plusieurs sépultures y furent ajoutées, abritant de nouveaux martyrs et héros de la révolution, cette fois-ci bolcheviques. En récupérant ce lieu et en diluant petit à petit la mémoire de Février dans celle d'Octobre et de la guerre civile, les bolcheviks transformèrent le champ de Mars (renommé place des Victimes de la Révolution) en leur principal panthéon et centre des rituels révolutionnaires à Petrograd.

Le champ de Mars perdra cependant ce rôle dans les années 1920 avec, d'une part, le triomphe de la place du Palais en tant que centre symbolique et lieu d'aboutissement des cortèges festifs et, d'autre part, la promotion du mausolée de Lénine et de la place Rouge à Moscou comme centre du culte funéraire à l'échelle nationale. Relégué au second plan, le champ de Mars continuera néanmoins à matérialiser la mémoire révolutionnaire à Petrograd/Leningrad et fera objet de plusieurs aménagements, dont l'installation d'une « flamme éternelle » à l'occasion du 40e anniversaire d'Octobre. Première installation commémorative de ce type en URSS, cette flamme servira à en allumer toute une série d'autres, à Leningrad, Moscou et ailleurs, dédiées pour la plupart aux héros de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi deux récits héroïques, deux cultures commémoratives, de la « Grande Révolution Socialiste d'Octobre » et de la « Grande Guerre Patriotique », seront-ils réunis pour consolider et renouveler la cohésion de la société soviétique poststalinienne. ★ Emilia Koustova

▲ Le cortège festif parcourt la rue Tverskaïa le 7 novembre 1928.

Invention de la ville socialiste

L'introduction de la NEP, Nouvelle Politique économique, en 1921, apporta une amélioration économique rapide, tout en provoquant chez une partie des bolcheviks et leurs soutiens un sentiment de désarroi face à ce qui était perçu comme un recul, voire un renoncement au projet social radical portée par la révolution. À l'heure où les commerces privés rouvraient leurs portes et où les « bourgeois » faisaient une réapparition remarquée dans les rues du centre-ville, il était plus que jamais urgent de réaffirmer le pouvoir bolchevique et la poursuite du projet révolutionnaire.

Une telle volonté était visible dans l'accent mis sur le caractère massif que devaient revêtir les célébrations officielles, en premier lieu, le 7 novembre; les efforts pour élargir, consolider et structurer l'édifice mémoriel, passant d'initiatives disparates et des commémorations sur le vif à un travail plus ordonné et approfondi, qui incluait la constitution d'archives de la Révolution (au sens large, incluant la Révolution française, les révolutions de 1848, la Commune de Paris, etc.), la recherche de documents et de témoins, la mise en forme de récits et leur reproduction publique, sous forme de

▲ Les dirigeants soviétiques assistant au défilé du 7 novembre 1922 sur la nouvelle tribune en pierre, place Rouge, Moscou.

musées, de publications ou de « soirées de souvenirs »[16]. Cette recherche du solide et du stable s'exprima également dans l'espace urbain, avec une deuxième vague de changements toponymiques, plus systématique, contrôlée et soigneusement mise en scène à l'occasion du 5e anniversaire de la révolution. Au même moment à Moscou, on construisait une tribune en pierre sur la place Rouge. Confirmant le statut de cette dernière comme centre symbolique de la ville et du pays, cette tribune représentait une preuve tangible de la pérennité du régime et de ses commémorations, à la fois inscrites dans la tradition nationale et ouvertes sur le monde et l'avenir. Pour la *Pravda*, la tribune constituait « une fortification du Kremlin [de plus], d'où retentissent les appels à la liberté, mortels pour le monde ancien »[17].

En province, des monuments, envisagés dès les premiers mois, mais reportés faute de moyens, voyaient petit à petit le jour. Avec le temps qui passait et les mœurs qui changeaient, l'accent funéraire s'estompait, voire disparaissait des célébrations et rituels soviétiques[18]. Malgré le culte de Lénine qui, à partir de 1924, voire avant, conduisait à multiplier à l'infini les présences du fondateur dans l'espace public, la dimension commémorative cédait le pas à la glorification du présent et de ses chefs vivants, qui remplaçaient les héros morts et les martyrs souvent anonymes des premiers monuments. À titre d'exemple, à la fin des années 1930, une ville sibérienne telle que Tomsk était dotée d'une vingtaine de monuments, dont sept de Staline, cinq de Lénine et un représentant les deux chefs ensemble. À ce panthéon suprême s'ajoutait un autre, mineur, qui incluait deux monuments de Kirov (la mort de ce dirigeant, tué en 1934 dans des circonstances obscures, permit de mettre en scène la thèse du complot et des

ennemis intérieurs, au fondement de la Grande Terreur), un de Vorochilov (ministre de la Défense) et un autre de Tchapaïev, héros légendaire de la guerre civile. En 1939, un modeste obélisque à la mémoire de révolutionnaires morts pour le pouvoir soviétique vint orner leur tombe, installée depuis vingt ans sur la place centrale de la ville[19].

À partir de la fin des années 1920, à ce travail de routine vinrent s'ajouter deux nouvelles dynamiques qui allaient avoir un impact des plus profonds sur les villes russes. Il s'agit avant tout d'une attaque violente, menée dans le cadre de la révolution culturelle stalinienne, contre tout ce qui incarnait le passé tsariste rejeté et les traditions perçues comme hostiles au régime. Le religieux fut la première, mais pas la seule cible de cette attaque qui conduisit à la destruction de milliers d'églises, ainsi que de nombreux monuments architecturaux et historiques. Dans un geste savamment iconoclaste et spectaculaire, une *tabula rasa* était créée dans les centres de très nombreuses villes, à commencer par Moscou, terrain de prédilection de cette politique.

Ici comme ailleurs, une nouvelle logique semblait s'esquisser derrière les destructions : on ne détruisait pas uniquement pour remplacer un objet ou un symbole par un autre, mais pour faire de la place, produire un vide, qui ensuite devait être rempli d'objets et de lieux constituant quelque chose de différent : des parcs et des stades à l'emplacement de cimetières, une gigantesque place de Manège (renommée « place du 50e anniversaire d'Octobre » en 1967) au lieu du quartier marchand Okhotny riad à Moscou, rasé entre 1932 et 1938[20]…

Purgée du passé, la ville était réorganisée et hiérarchisée à la verticale, avec bientôt des gratte-ciel et à l'horizontale, entre le centre et les périphéries, autour de nouveaux objets éminemment soviétiques, telles des expositions des succès de l'agriculture et de l'industrie, « parcs de la culture et du repos »[21], métro ou bâtiments abritant les organes du pouvoir, à commencer par le Palais des Congrès, dont le projet, jamais réalisé, allait marquer, durant plus d'une décennie, toute l'entreprise urbaniste dans la capitale, mais aussi ailleurs, en province, où des bâtiments équivalents du point de vue de l'ambition et de la charge symbolique étaient prévus[22].

Comment s'articulent ces nouveaux lieux et objets urbains, incarnations de la ville socialiste, avec la dimension commémorative qui était au centre de la première soviétisation de l'espace urbain russe? Quelle place trouvent la mémoire et la représentation visuelle d'Octobre dans ces nouvelles villes, qu'elles n'aient existé que dans les croquis ou qu'elles aient été réalisées, ne serait-ce que partiellement?

Sans rompre avec la culture commémorative soviétique, ces projets déplacent clairement leur attention vers d'autres horizons. Certes, la plupart s'articulent avec la culture rituelle et prennent en compte les besoins – en espace et en lieux chargés de sens – des cérémonies qui sont au centre des célébrations publiques. Aussi le palais des Soviets à Moscou doit-il occuper une place centrale dans le déroulement de gigantesques cortèges (en privant par ailleurs la place Rouge de ce rôle!), tandis qu'à

Sébastopol, le plan de la reconstruction de la ville à la sortie de la Seconde Guerre mondiale inclut la description du parcours des futurs défilés à travers un espace urbain remodelé et parsemé de présences symboliques de l'ordre soviétique[23]. Les parcs et les squares créés au centre de nombreuses villes de province, souvent à la place des églises détruites, intègrent les monuments commémoratifs existants, dont les tombes fraternelles des martyrs de la Révolution[24].

Partout cependant, ces projets phares de la ville socialiste mettent l'accent non pas sur l'histoire et les origines du projet révolutionnaire, mais sur sa réussite dans le présent et sa promesse d'un avenir radieux qui semble à portée de main[25]. Que ce soit dans les fêtes du 7 novembre ou dans les villes qui leur servent de décor, la meilleure façon de glorifier la Révolution n'est plus de parler des héros et des gestes d'un passé qui semble de plus en plus éloigné et figé, mais de célébrer le chemin parcouru depuis et les accomplissements réalisés, de louer le chef actuel et de chanter le bonheur et la joie de vivre dans un nouveau monde. C'est toute la ville, dans son organisation, ses composantes monumentales, ses fonctionnalités, qui incarne la Révolution et non les nombreux monuments aux figures et victimes d'Octobre et de la guerre civile. Cela permet, qui plus est, de remplacer les figures encombrantes d'Octobre par celles dominantes de Lénine et de Staline, le premier se (ré)incarnant dans le second.

Le métro de Moscou illustre parfaitement cette transformation, qui n'est pas rupture, mais déplacement de perspective, absorption du passé par le présent. Avant la guerre, une seule de ses stations, « Place de la Révolution », est explicitement consacrée à la mémoire d'Octobre. Construite pour le 20e anniversaire de 1917, elle met en scène toute la période parcourue depuis 1917, à travers 80 statues figurant les archétypes soviétiques qui mêlent le passé et le présent : du matelot révolutionnaire à la kolkhozienne en passant par l'étudiant et le garde-frontière accompagné de son chien[26]. En 1954, une autre station, « Krasnopresnenskaïa », apporta un petit complément à cette commémoration laconique du passé révolutionnaire. Installée dans un quartier où des combats de rue eurent lieu en décembre 1905, lors de la première révolution russe, elle fondait l'histoire de 1905 et de 1917 en un seul récit à travers une série de bas-reliefs représentant des scènes héroïques, avec « la reprise des mêmes figures épiques d'un bas-relief à l'autre »[27].

Pourtant, l'histoire était tout sauf absente de stations construites pendant et à la sortie de la guerre. D'après Josette Bouvard, la fonction commémorative y était même « prépondérante ». Il s'agissait cependant d'un autre récit épique, celui de la guerre contre l'Allemagne nazie, inséré dans un cadre réinterprété de l'histoire nationale russe[28]. Ces nouvelles stations, telles que « Novokouznetskaïa » (1943), « Izmaïlovski park » (1944), « Komsomolskaïa » (1952), réalisées dans un style monumental et pompeux, déroulaient une histoire longue et glorieuse, où les faits héroïques et les grands vainqueurs du passé, tels que le généralissime Souvorov ou les princes Alexandre

Photographie du monument par Mike Peel, 2009.

La parade traverse le Rideau de fer

Construit en quelques mois et inauguré le 7 novembre 1945, le monument soviétique du Tiergarten constitue l'un des trois bâtiments commémoratifs construits par les Russes à Berlin pour célébrer la victoire de l'Armée rouge sur le nazisme. En plus de la date de son inauguration, qui le lie à la Révolution d'octobre, le monument cristallise de nombreux symboles. Idéalement placé au centre de Berlin, au croisement de la rue du 17-Juin, il se situe dans la proximité immédiate du Reichstag et de la porte de Brandebourg. Plusieurs légendes entourent la construction du monument, ce qui ajoute à sa dimension symbolique dans l'imaginaire de la victoire soviétique pendant la Seconde Guerre mondiale : il aurait été érigé en utilisant des pierres du Reichstag détruit et du marbre des bâtiments alentour. Le monument principal en colonnades en forme de demi-cercle

est en outre flanqué de deux chars soviétiques T-34, considérés comme les premiers à être entrés dans Berlin. Il est surmonté d'une statue en bronze de soldat soviétique, le bras tendu vers le sol pour marquer la défaite de l'ennemi nazi. Derrière le monument se trouve un cimetière, où sont enterrés 2500 combattants soviétiques; l'ensemble constitue un élément central de la mémoire monumentale soviétique à Berlin et reste une étape importante pour les visiteurs vétérans soviétiques.

Le monument adopte également une double dimension commémorative : la victoire sur l'Allemagne, mais aussi la révolution russe. Très rapidement, le monument est l'occasion d'organiser les parades commémoratives du 7 novembre. Cela n'est pas anodin, car il s'agit alors de traverser physiquement le Rideau de fer : le monument est en effet le seul à être situé en secteur britannique. Dès lors, cela signifie que le détachement de soldats soviétiques qui se rend à Berlin chaque 7 novembre pour rendre hommage en déposant des gerbes de fleurs aux héros tombés au combat doit passer par la frontière de la porte de Brandebourg, avant de cheminer sur la rue du 17-Juin jusqu'au Tiergarten. Contrairement à celle de Moscou, la parade de Berlin est filmée essentiellement par des opérateurs britanniques, puis ouest-allemands, et ensuite diffusée dans les ciné-journaux occidentaux. Le discours sur cette parade changera avec le temps. En 1948, le *Pathé Journal* souligne encore le consensus de la victoire des Alliés, en remarquant que le monument « symbolise l'héroïsme des soldats soviétiques. Le souvenir de leur gloire commune devrait être pour les Alliés un gage de concorde et de paix » (1er décembre 1948). Mais le ton se durcit ensuite dans les années de Guerre froide. La construction du mur de Berlin, entamée en août 1961, se poursuit même lors du jour férié du 7 novembre 1961, ce qui vaut un commentaire sarcastique du *UFA Wochenschau* : « Même en ce jour de révolution d'Octobre, les autorités est-berlinoises ont été invitées à prendre des mesures contre ceux qui veulent échapper au communisme... ainsi apparaît la réalité des célébrations communistes! ». Les velléités pacifistes reviennent au cours des années, à l'image du ciné-journal UFA qui termine son reportage consacré au défilé à Berlin sur un gros plan d'oiseaux posés sur le tank du monument. Néanmoins, l'ironie de la présence soviétique en territoire occidental persiste, à l'image de Ray Moloney, correspondant de la chaîne télévisée américaine ABC, qui ne peut s'empêcher de remarquer que ce monument reste « le plus détesté des Berlinois de l'Ouest » (8 novembre 1968). ★ Valérie Gorin et Gianni Haver

Nevski et Dimitri Donskoï, participaient au combat patriotique et se prolongeaient dans le triomphe du peuple soviétique et de son grand chef Staline. Partout ailleurs, les portraits de Staline venaient orner les murs et les plafonds des stations, qui s'inspiraient volontiers de l'art médiéval russe, pour mieux glorifier le présent.

Les années du « stalinisme triomphant », de 1945 à 1953, virent en effet l'apothéose du culte de Staline dans toutes les sphères de la vie soviétique, sur fond de réhabilitation de l'histoire nationale, voire du nationalisme russe, et des débuts du culte de la victoire. Cette tendance s'exprima notamment lors de la reconstruction qui suivit la guerre. Qu'il s'agisse des villes presque entièrement détruites, objet de projets particulièrement ambitieux, ou de celles, situées à l'arrière, qui se voyaient assigner de nouvelles fonctions, les plans accordaient une attention particulière à la présence de monuments et de lieux investis symboliquement[29].

En guise de conclusion : la mémoire de la Révolution après 1953, entre retour aux sources et stabilisation

L'omniprésence de Staline dans la reconstruction de l'après-guerre ajouta à la complexité de la tâche léguée à ses héritiers. À partir de 1956, ces derniers essayèrent de purger l'héritage monumental de ses éléments les plus encombrants et tentèrent un retour aux sources de la mémoire révolutionnaire, tout en poursuivant la « mise en pierre » de la mémoire récente de la guerre. La plupart du temps, ces trois démarches étaient d'ailleurs complémentaires. Ainsi les portraits, les statues et le nom de Lénine venaient-ils remplacer ceux de Staline dans les rues, les squares et les stations du métro, exprimant la volonté de retrouver la pureté originelle du projet soviétique, que seuls la proximité du chef fondateur et le maintien de la flamme révolutionnaire pouvaient assurer.

Aussi dressait-on, notamment à l'occasion de grands anniversaires d'Octobre en 1957 ou en 1967, de nombreux monuments à la révolution et à ses héros, alors que les ensembles existants étaient élargis. Le même effort concerna en parallèle la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, toutes les villes se dotant de lieux et d'objets qui l'érigeaient en culte[30]. Les deux grands récits héroïques ne faisaient qu'un, la « Grande Guerre Patriotique », comme on appelle ce conflit en URSS, étant présentée comme l'épreuve ultime durant laquelle les fils des révolutionnaires avaient défendu un État et un régime qu'avaient fondés leurs pères à travers les combats et les sacrifices de la révolution et de la guerre civile. Ce lien était rendu explicite de maintes façons, grâce par exemple à la proximité physique des monuments ou à l'imbrication des symboles. Ainsi le 8 mai 1967 à Moscou, pour inaugurer ce qui allait devenir l'un des principaux monuments nationaux dédiés à la guerre, la « Tombe du soldat inconnu » et sa « Flamme éternelle », fit-on venir de

Leningrad un flambeau allumé de la flamme qui ornait, depuis le 40e anniversaire d'Octobre, la tombe des victimes de la révolution sur le champ de Mars.

Cette politique systématique conduisit, dans les années 1960 et 1970, à dessiner un espace relativement homogène et standardisé, où la référence à la révolution était omniprésente dans une version étatisée, stabilisée et privée, de longue date, de toute dimension subversive et iconoclaste. Combinée avec d'autres éléments, cette culture commémorative formait un tout où dominait la rhétorique d'un État puissant et d'un peuple héroïque et dévoué à ses chefs. ★

Notes

1 Sur les rapports entre la fête révolutionnaire et l'espace, voir l'ouvrage pionnier de Ozouf, 1976, notamment le chapitre VI « La fête et l'espace ».

2 Ory, 2000.

3 Figes et Kolonitski, 1999; Kolonitski, 2001; Stites, 1989.

4 Ce fut le cas à Omsk, mais aussi à Barnaul, Novossibirsk et plusieurs autres villes sibériennes : Krasil'nikova, 2015.

5 L'expression est de Ozouf, 1986, p. 217.

6 Malyševa, 2005, p. 217.

7 Kudinov, [lenin.tilda.ws/pervye-pamyatniki-leninu], consulté le 5 juin 2017.

8 Ory, 2000, p. 527.

9 Han-Magomedov, 1996, chap. 2.

10 Antošenko et Volohova, 2008, ainsi que de nombreux cas répertoriés dans Kudinov, [lenin.tilda.ws/chuzhoy-postament], consulté le 5 juin 2017.

11 Milo, 1986, p. 293.

12 Kolonitski, 2001, p. 229.

13 Narskij, 2001, p. 432.

14 Rožanskij, 2013, p. 48.

15 *Pravda*, le 9 novembre 1922 (N°253). Même plusieurs décennies plus tard, ce nouveau nom avait du mal à s'imposer, et son usage ou son omission continuaient à servir de marqueur et de source de tensions, comme en témoigne cette scène, se déroulant dans les années 1940 et décrite dans les mémoires de l'acteur Sergueï Iourski : « Bousculade dans le tram. – Vous descendez à [l'arrêt] ‹L'avenue du 25 Octobre›? – ‹Nevski›, vous voulez dire? – Ex-perspective Nevski. Aujourd'hui, ‹avenue du 25 Octobre›, - rétorque sèchement un homme aux lunettes rondes et, tel un brise-glace, découpe la foule par l'épaule, en se frayant un passage vers la porte. Les gens baissent leurs yeux, regardent leurs pieds. […] – La suivante, ‹Avenue du 25 Octobre›, ‹Nevski› – annonce le conducteur » (Ûrskij, 2008).

16 Voir notamment Corney, 2004.

17 *Pravda*, le 9 novembre 1922 (N°253).

18 Malyševa, 2016, p. 39.

19 Ryženko *et al.*, 2004, pp. 138-139.

20 *Ibid.*, p. 160. Sur l'héritage du vide créé par la destruction du quartier Okhotny riad, voir Filippov, 2009.

21 Ryženko *et al.*, 2004, pp. 60, 156.

22 Paperny, 1996, p. 108.

23 Morozov, 1995, pp. 64-65 ; Qualls, 2002.

24 Ryženko *et al.*, 2004, p. 158.

25 Cf. l'élimination du dramatique et du conflictuel de l'art figuratif soviétique dans la cadre du « grand style » stalinien : Morozov, 1995, p. 71.

26 Bouvard, 2005, pp. 241-242.

27 *Ibid.*, p. 213.

28 Brandenberger, 2002.

29 Ryženko *et al.*, 2004, p. 169.

30 Tumarkin, 1994; Ryleva et Konradova, 2005.

La commémoration postale
Timbres, cartes et enveloppes

Jean-François Fayet

La commémoration postale d'Octobre se décline sous la forme de timbres-poste renvoyant à la Révolution, de cartes postales et d'enveloppes illustrées en l'honneur de l'acte fondateur du régime; avec une annexe : les formules de félicitations associées, la commémoration lexicale. Ce que l'on pourrait dénommer papeterie commémorative, papeterie étiquetée (*tsel'nye vechtchi* en russe)[1] avec timbre, ou marque d'affranchissement. Les timbres sont parfois déjà collés sur la papeterie, ou simplement pré-imprimés sur l'enveloppe, constituant un ensemble thématique – un entier postal – complété par des tampons, eux-mêmes commémoratifs. Tant au niveau de leur production que de leur diffusion, les timbres-poste, les cartes postales et les enveloppes illustrées appartiennent à la catégorie des médias de masse. La période couverte par le régime soviétique correspond d'ailleurs à l'apogée de leur utilisation : utilisation propagandiste, notamment pour des commémorations, et utilisation tout court. Malgré le téléphone, la correspondance timbrée reste longtemps prépondérante parmi les outils de communication interindividuels. Les Soviétiques s'écrivent beaucoup, y compris à l'intérieur d'une ville, parfois même plusieurs fois par jour[2].

Ces trois authentiques médias de masse sont aussi, et cela, dès leur apparition, des objets de collection, bien répertoriés s'agissant des timbres. En dépit des réticences initiales du régime soviétique, qui considère la collection privée comme une activité spéculative, c'est-à-dire capitaliste[3], il existe, dès les années 1920, des catalogues de timbres et rapidement de papeterie[4], des revues (*Sovetski Filatelist*, puis, dès 1925 et jusqu'en 1932, *Sovetski Kollektsioner*), des expositions[5] et une association panrusse de philatélie. Les ressorts de cette tolérance relative des autorités soviétiques sont d'abord financiers : l'État taxe abondamment les échanges entre philatélistes puis, dans un deuxième temps, seulement propagandiste, alors que pour leur part, les philatélistes insistent sur le caractère culturel de leur activité[6]. L'organisation de ces activités s'effectue pourtant sous le contrôle étroit de l'État-parti. C'est le cas des institutions comme l'Organisation plénipotentiaire pour la philatélie et les bons (*Organizatsia Upolnomotchennogo po Filatelii i Bonam*, OUFB), présidée par le vieux bolchevik Fedor G. Tchutchin, et le Bureau russe de philatélie (RBF), rattaché auprès du Commissariat du peuple à la poste et au télégraphe (NKPT). Malgré son statut d'organisme social, pour reprendre la terminologie soviétique, la Société pansoviétique de philatélie, la VOF *(Vsesoïouznoïe obchtchestvo filatelistov)*, fondée en 1923 sur la base du volontariat, dépend elle-même directement du Commissariat du peuple à l'intérieur, le NKVD[7]. Et son représentant au sein du Filintern, l'Internationale chargée de porter la lutte des classes sur le terrain philatélique, est Leongard K. Eikhfus, l'un des dirigeants de l'OUFB. Le contrôle de ces activités se renforce encore à partir de 1932, lorsque le Commissariat à la poste et au télégraphe se transforme en Commissariat aux com-

munications (NKS). Mais les collectionneurs, en particulier les philatélistes, restent une catégorie suspecte aux yeux du pouvoir; leur organisation dissoute durant les années 1930 ne sera reconstituée qu'en 1966[8].

Imprimée en millions d'exemplaires, disposant d'un fort coefficient de circulation et d'un grand pouvoir d'attraction par la puissance de l'illustration, cette papeterie commémorative participe de la volonté du régime de structurer l'univers visuel des camarades, y compris dans ce qu'il a de plus intime, par le biais des commémorations d'Octobre. Les timbres-poste, les cartes postales et les enveloppes illustrées offrent néanmoins un large éventail de comportements, toute une gamme d'usages, impliquant différents degrés d'adhésion au processus commémoratif, même si tous s'inscrivent dans une culture commune de la flagornerie.

Le plus célèbre de ces médias commémoratifs est le timbre-poste *(Potchtovaïa marka)*. Qualifiées par Maxime Gorki de « carte de visite d'un État »[9], ces « vignettes postales » sont dès l'origine vouées à célébrer et commémorer, à être en l'honneur de l'État[10]. Le premier timbre russe, émis en 1857[11], représente les armoiries de la poste impériale : deux cors de poste encroisés surmontés de l'aigle bicéphale couronné, en blanc, dans un ovale de couleur. Ce symbole de l'autocratie tsariste réapparaît systématiquement sur les dix-sept émissions ultérieures. Notons qu'il existe déjà des timbres anniversaires à l'instar de la série du tricentenaire de l'arrivée au pouvoir des Romanov. La Russie impériale a aussi inauguré, lors de la défaite de 1905 contre le Japon, la pratique des timbres-taxes à vocation « humanitaire », dont abuseront les Soviétiques. Avec plus de 3000 types de timbres émis entre 1870 et 1917, la Russie dispose ainsi d'une tradition sur laquelle les autorités soviétiques peuvent s'appuyer, mais en élargissant les objectifs assignés à la symbolique de l'image. L'engouement des autorités soviétiques fut pourtant loin d'être immédiat. Pendant le communisme de guerre, la gratuité de l'envoi pour les lettres simples menace même le timbre de disparition. Ce n'est ainsi qu'à partir de 1921, sous l'impulsion de Tchutchin et d'Eikhfus[12], que le pouvoir soviétique prend conscience de l'intérêt du timbre, comme source de revenus, avec une surtaxe pour la campagne en faveur des affamés, et comme support propagandiste. L'intérêt des autorités soviétiques ne se démentira plus jamais. Plus de 6313 timbres soviétiques sont émis de 1918 à 1991, ce qui représente une moyenne de 113 par an; le record est atteint en 1963 sous Khrouchtchev avec 179 émissions. Le nombre de timbres renvoyant aux célébrations d'Octobre approche les 400, soit environ 6 % de la production totale de 1917 à 1991[13].

L'identification de la nature commémorative des timbres n'est pourtant pas toujours aisée. Il existe des cas explicites, par le texte qui ancre l'événement (« Vive le Grand Octobre », « 10e anniversaire de la Révolution d'octobre ») ou par l'association de l'année fondatrice avec l'année en cours (« 1917-19XX »). Mais la référence

commémorative est souvent uniquement visuelle, sans forme verbale : des représentations figuratives de moments clés ou d'acteurs de la Révolution – le soulèvement de juillet à Petrograd, les gardes rouges, Lénine sur les barricades, l'Institut Smolny, l'insurrection et la prise du palais d'Hiver, le croiseur *Aurore*, Lénine lors du 2e Congrès des Soviets – ou de symboles graphiques, empruntant à l'emblématique du mouvement ouvrier, voire à des traditions plus anciennes, plongeant dans l'Antiquité, la Révolution française, la franc-maçonnerie, sur lesquels s'ajoute l'acronyme RSFSR (République socialiste fédérative soviétique de Russie), puis SSSR (Union des Républiques socialistes soviétiques, URSS) : la chaîne brisée, le drapeau rouge, le soleil levant, le globe terrestre, l'étoile rouge à cinq branches, le marteau et la faucille. Si cette seconde catégorie laisse peu d'espace à d'autres messages, les séries commémoratives explicites (1927, 1932, 1967) déclinent souvent d'autres thèmes par l'image. La commémoration sert alors de prétexte à d'autres évocations thématiques.

L'approche diachronique permet de dégager quelques tendances graphiques et thématiques. En tant que kaléidoscope de l'idéologie du régime[14], le timbre illustre les métamorphoses de la représentation de la Révolution que le régime entend diffuser. Le premier timbre soviétique est un timbre commémoratif, presque malgré lui[15]. Dessiné par le Letton Richard Zarrinch, l'un des auteurs de la série du jubilée des Romanov en 1913, il représente une main armée d'un glaive brisant une chaîne sur fond de soleil levant.

Cette allégorie de la révolution, commandée par le Gouvernement provisoire du prince Lvov[16], fut adoptée par le deuxième gouvernement Kerenski, d'où son surnom de « vignette de propagande Kerenski »[17]. Mais l'initiative de la réalisation des clichés et de la fabrication du timbre imprimé en deux couleurs revient à Vadim N. Podbel'ski, le commissaire à la Poste et au Télégraphe de la RSFSR, pour marquer le 1er anniversaire d'Octobre. Ce premier timbre incarne paradoxalement une certaine continuité du processus révolutionnaire, y compris visuellement, en s'inscrivant dans un répertoire allégorique qui appartient aux classiques du mouvement ouvrier. Mise en circulation à plus d'un million d'exemplaires le 7 novembre 1918, cette première émission portant l'inscription Russie est dépassée dès sa sortie en raison de la réforme de l'orthographe (qui fait disparaître le « i » latin) et de son prix, immédiatement rongé par l'inflation. En janvier 1919, le régime décrète d'ailleurs l'introduction de la gratuité du port de la simple lettre, mais en août 1921, l'affranchissement payant est rétabli. Le glaive rompant une chaîne réapparaît ainsi dès 1922, revêtu de surcharges de différentes couleurs, puis avec une surtaxe « humanitaire » en faveur des affamés. En 1924, il devient, avec d'autres surcharges, le premier timbre de l'URSS, circulant jusqu'en 1938. Ce premier timbre révolutionnaire et commémoratif témoigne alors, à l'instar de tous les timbres soviétiques de

▶ Timbres commémoratifs, RSFSR, 7 novembre 1918, Impression typographique en bleu et brun. Graphiste : Richard Zarrinch.

◀▼ Série des emblèmes, RSFSR, août 1921 :
1. le marteau sur l'enclume
2. la faux, la charrue et la gerbe
3. la lyre et la palette des artistes, le livre et la cornue des scientifiques.
Impression lithographie et métallographie.
Graphiste : M. Antonov, K. Kouprianov, G. Rejndorf.

▶ Série commémorative, RSFSR, 5 novembre 1921. Impression typographique en trois couleurs (100, 250 et 1000 roubles. Graphiste : K. Goppe.

▶▼ Série commémorative, URSS, Octobre 1927-1928. 1. Carte de l'URSS (bleu et rouge). 2. Institut Smolny (vert); 3. L'Ouvrier et le Marin (noir-brun); 4. Bas-relief : Ouvrier, Soldat de l'Armée rouge, Paysan (carmin);

la NEP, des difficultés économiques de l'époque, de l'inflation et des réformes monétaires successives (l'introduction du rouble 1922, puis du rouble 1923 et, enfin, du rouble-or) qui imposent de multiples corrections de la valeur faciale du timbre, et l'apposition de multiples surtaxes.

Durant cette période, de nouveaux timbres sont pourtant émis par la Poste soviétique, parmi lesquels la série dite des emblèmes, réalisée en août 1921, portant pour la première fois l'inscription RSFSR.

La même année est émis en trois couleurs, à l'occasion du 4e anniversaire, un timbre commémoratif « 1917-1921 », avec une étoile rouge sur soleil levant dans ovale de gerbes de blé.

L'année 1922 conforte cette tendance à utiliser les timbres pour imposer l'emblématique du régime sur l'ensemble des territoires soviétiques. De vieux timbres de 1908 sont remis en circulation avec une surimpression portant l'inscription RSFSR ainsi que le marteau et la faucille (à l'envers). La série du 5e anniversaire de la révolution, réalisée par I. Doubassov, s'inscrit dans une démarche similaire par sa représentation d'un tailleur de pierre achevant son bas-relief par l'inscription « RSFSR 1917-1922 ». Le même dessin figure sur le premier timbre émis en roubles, pour la poste aérienne. Par la suite, les allégories emblématiques cèdent la place aux représentations figuratives de catégories sociales : bustes d'ouvriers, de gardes rouges et de paysans, dessinés à partir des sculptures d'Ivan Shadr ou d'autres artistes. Mais l'unification symbolique des territoires de la nouvelle Union des Républiques socialistes soviétiques s'effectue surtout par l'imposition dès octobre 1923 de l'indication CCCP (SSSR) sur tous les timbres. La NEP coïncide aussi avec l'apparition d'un marché de collectionneurs, dont témoigne la multiplication des émissions spéciales à l'occasion du 1er Mai, d'une exposition d'agriculture, d'un congrès de philatélistes ou d'espérantistes. La série commémorative du 10e anniversaire, composée de sept pièces, confirme la tendance à la scénarisation historique des journées d'Octobre, à la représentation de catégories sociales et à l'homogénéisation du territoire de la révolution par la couleur rouge associée au sigle SSSR.

Le Grand Tournant stalinien des années 1930 se traduit par l'augmentation du nombre d'émissions et la diversification des sujets, l'ouverture aux thèmes économiques, aux exploits techniques, à la science et à la culture, bref à une certaine normalité soviétique. La tendance est au symbolisme figuratif. La volonté d'augmenter les ventes à l'étranger, avec des émissions adaptées à la correspondance internationale, participe alors de la politique de recherche de devise. Vis-à-vis de l'intérieur, le timbre carte de visite s'efface devant le timbre mini-tract relayant les slogans de l'industrialisation (« Plus de métal, plus de machines ») et les objectifs de production (« Réalisons le plan quinquennal en quatre ans »)[18].

Timbre commémoratif, URSS, 5 novembre 1948. «Vive le 31e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre». Impression à l'héliogravure, carmin et vert. Artiste : I. Doubassov.

Dans ce contexte, la commémoration d'Octobre n'est plus qu'un prétexte subordonné à la célébration de la nouvelle modernité soviétique. La série du 15e anniversaire est presque exclusivement dédiée à l'exposition des succès du régime : la réalisation des géants industriels comme Magnitogorsk et la centrale hydroélectrique du Dniepr (DnieproGuES), la mécanisation des campagnes (moissonneuses-batteuses), la couverture du territoire par des émetteurs radio. La forme se veut lyrique, incarnant le mythe prométhéen de transformation de la nature, avec la même virilité prolétarienne que l'on retrouve sur les affiches et les couvertures des revues de l'époque, même si l'individu s'efface déjà devant la machine. Lors du 31e anniversaire, la série commémorative décline les quatre nouvelles stations de métro de Moscou, ainsi qu'un nouveau tunnel.

Les timbres commémoratifs des années 1940-1945 se caractérisent par un retour aux représentations de fresques historiques – la prise du palais d'Hiver, le discours de Lénine au lendemain du coup d'État —, mais dans un style plus guerrier. L'omniprésence des gardes rouges s'inscrit dans le cadre de la campagne de mobilisation de la Grande Guerre Patriotique (GGP) en créant un parallèle implicite entre la résistance du peuple soviétique face aux armées blanches et celle face aux armées nazies. L'édition du 25e anniversaire (disponible dès janvier 1943) se singularise surtout par la première apparition de Staline sur un timbre : le secrétaire général et Lénine se font face sur deux bas-reliefs entourant la tour du Kremlin.

◀ Timbre commémoratif, RSS de Lituanie, 15 octobre 1957.

Mais, dès 1946 (Feuille souvenir du 6 novembre 1946 réalisée par P. Platonov) et jusqu'en 1954, le profil du dirigeant d'Octobre est relayé au second plan, derrière celui du chef de la Victoire.

Le classicisme imprègne la représentation d'Octobre de l'après-guerre. Les monuments d'Octobre, désormais libérés des foules et des emblèmes du régime, trônent sur les timbres comme autant de lieux de mémoire. La série du 31e anniversaire réalise un premier syncrétisme entre l'emblématique d'Octobre (le drapeau rouge), le registre allégorique de la GGP (les palmes de la victoire, les projecteurs lumineux) et le monumentalisme de la Russie moscovite, qui vient de fêter son 800e anniversaire (le Kremlin remplace le palais d'Hiver).

À partir des années 1950, la généralisation de l'impression en quadrichromie s'épanouit dans le style commémoratif, celui de la Révolution (vingt-deux timbres sont émis à l'occasion du seul 40e anniversaire), mais aussi de la mort de Lénine, de la naissance de Staline et, surtout, de la GGP. Les postes soviétiques qui gèrent désormais les communications d'immenses territoires, de Sakhaline à Kaliningrad en passant par les Républiques baltes et la Moldavie, célèbrent cette diversité en consacrant des timbres à chaque nouvelle entité soviétique. Bien que l'illustration s'enracine dans les représentations du folklore local, les timbres, en particulier commémoratifs, contribuent toujours à la soviétisation des peuples et des territoires récemment annexés.

Série commémorative, République populaire de Chine, novembre 1957.

La même symbiose de références locales et d'emblématique soviétique se retrouve dans les multiples séries commémoratives d'Octobre émises dans les pays frères d'Europe, d'Asie et bientôt d'Afrique[19].

Au-delà des commémorations, les années 1960 marquent un changement radical de style, l'abandon de la symbolique ouvrière, l'effacement des attributs révolutionnaires, au profit des thèmes sociétaux, des lieux touristiques, du sport, de la conquête spatiale, de la flore, de la faune et des acteurs culturels. Les portraits de scientifiques, de cosmonautes et d'artistes contribuent à la déprolétarisation symbolique des timbres en général, et commémorative en particulier. Les timbres témoignent surtout de la prédilection de Brejnev pour les commémorations. À cette époque, une fête suit l'autre, puisque l'on fête – outre Octobre, le Jour de la Victoire et la naissance de Lénine – chaque institution (l'Armée rouge, les Jeunesses communistes…), chaque profession, chaque République soviétique, les pays frères… Cette inflation commémorative contribue à l'effacement du message, ou du moins à une certaine confusion des références historiques, dont atteste la formule « 50 années héroïques » – héroïque renvoyant au registre lexical de la GGP, alors qu'il s'agit de célébrer Octobre – apposée sur la série des dix timbres commémoratifs de 1967.

Les années 1960 coïncident ainsi avec une relative usure du discours-image porté par le timbre, accentuée par la marchandisation des emblèmes sous la forme des feuilles souvenirs, c'est-à-dire de timbres dédiés à la collection.

▶ Feuille souvenir d'Octobre, URSS, octobre 1967, superposition de deux timbres commémoratifs (glaive rompant la chaîne et Lénine à son bureau) insérés dans une feuille représentant les emblèmes du régime, la silhouette du croiseur *Aurore* et une fusée. Impression : héliogravure, avec de l'encre de pâte d'or.

◀ Feuille souvenir, RDA, novembre 1967, « 50e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre ».

▶ Feuille souvenir d'Octobre, URSS, 5 novembre 1967, « Gloire aux grandes réalisations d'Octobre ». Impression : métallographie et lithographie. Artiste : A. Pletnev.

1917
1977
60
ЛЕТ
ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ
ПОЧТА СССР
4
К

◀◀ Série commémorative, URSS, octobre 1977, « 60e anniversaire du Grand Octobre » Impression : héliographie. Artiste : E. Aniskin

Malgré le nombre pléthorique d'émissions, il n'y a guère de nouveaux thèmes, si ce n'est la conquête spatiale qui domine l'imaginaire commémoratif.

La surabondance de signalétique associée à un champ chromatique de couleurs vives, à des teintes lumineuses et saturées – rouge vif, orange intense et jaune-or – marque les timbres commémoratifs du 60e anniversaire et plus généralement de la fin du règne de Brejnev.

L'arrivée au pouvoir de Gorbatchev, qui utilise abondamment les commémorations d'Octobre pour diffuser les mots d'ordre de sa perestroïka, renoue avec un certain classicisme des couleurs, de la forme – sculpture et peinture – et des représentations allégoriques de la Révolution. Le timbre commémoratif est un plaidoyer en faveur d'un retour au léninisme des origines, à la démocratie ouvrière, en insistant sur sa politique internationale de paix.

Les dernières émissions de timbres commémoratifs d'Octobre, celles des années 1988-1990, confirment la préférence donnée aux représentations picturales des moments clés de la Révolution. Mais à l'instar de la peinture de Lénine parmi les délégués du 2e Congrès des Soviets réalisée par S. V. Gerasimov en 1936 qui figure sur l'émission du 73e anniversaire d'Octobre, la dernière de l'époque soviétique, ces représentations de représentations contribuent à la muséification de la Révolution.

Une autre composante de la papeterie commémorative, constituant comme les tampons une catégorie spécifique de la philatélie, est la carte postale (un timbre, espace adresse, blanc pour le message). Apparu un quart de siècle après le timbre-poste, ce « bristol rectangulaire, d'édition officielle ou privée, qui assure une communication à découvert grâce au service des postes »[20] est meilleur marché que le télégramme et plus rapide que les lettres. En Russie, la première carte postale, dénommée lettre ouverte *(otkrytka)*, par opposition à la cor-

▶ Timbre-poste, URSS, le 12 octobre 1982, « 65e anniversaire du Grand Octobre ». Impression offset avec vernis. Armoiries et drapeau de l'URSS. Artiste : S. Gorlichtchev

▼ Feuille souvenir, URSS, 25 août 1987, « 70e anniversaire du Grand Octobre ». Impression : hélio et métallographie. Monument de Lénine devant l'Institut Smolny. Slogans : « Tout le pouvoir aux Soviets », « Paix entre les peuples ». En surimpression : le décret sur la paix.

◀▲
Série commémorative, août 1987, « 70e anniversaire du Grand Octobre ». Impression offset avec vernis multicolore. Graphistes : Martynov, A. Tolkachev.
1. Tableau de P. V. Vasiliev « V. I. Lénine »
2. Tableau de V. V. Kuznetsov « Vive la Révolution socialiste »
3. Tableau de V. V. Pimenov « Avant l'assaut »
4. Tableau de V. A. Serov « La prise du palais d'Hiver »
5. Tableau de V. A. Serov « Lénine proclame le pouvoir soviétique ».

Les timbres indochinois

Le premier timbre indochinois, apparu en 1892, se bornait à faire figurer dans un cartouche le mot « Indochine » posé en surcharge sur un fond orné d'allégories françaises. Il fallut attendre 1908 et l'émission Puyplat pour voir représentés des sujets d'inspiration locale. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, tous les timbres étaient fabriqués par l'imprimerie de Vaugirard, à Paris, et un seul d'entre eux a été commémoratif : celui qui fut émis en 1939 à l'occasion des 150 ans de la Révolution française. En 1940, les communications avec la métropole étant rompues et les autorités vichystes tâchant de se concilier les colonisés pour faire pièce à l'influence de l'occupant japonais, les timbres furent non seulement produits sur place, mais exécutés par des artistes vietnamiens. Leurs noms figuraient très visiblement au bas du timbre, comme la signature d'une œuvre. Le plus connu était Bui Trang Chuoc, ancien élève de l'École des beaux-arts, âgé de moins de 30 ans, qui s'était spécialisé dans les effigies (Bao Dai, Sihanouk, Pétain, Roland Garros, Yersin, etc.).

Instruits par cette expérience, les communistes comprirent immédiatement l'intérêt de la vignette illustrée qu'on colle sur une enveloppe. Outre le fait qu'elle renforçait l'idée que l'État au maquis existait vraiment et qu'il était actif malgré la guerre, elle offrait un discret espace de propagande qui, mieux que le journal ou l'affiche, allait pénétrer dans les foyers des villages les plus reculés, aux frais de l'usager et pour lui rendre service. Les premiers timbres imprimés au maquis, en 1946, portent tous l'effigie du président Hô Chi Minh. L'un d'eux, dessiné par Nguyên Sang, commémore déjà le premier anniversaire de la révolution d'août 1945. À la libération, en 1954, Bui Trang Chuoc reprit du service. En plus d'être l'auteur des armoiries officielles du Vietnam, encore en usage aujourd'hui, il dessina le fameux portrait d'Hô Chi Minh représenté en train de lire au micro la déclaration d'indépendance sur le timbre émis en 1960 à l'occasion du 15e anniversaire de la révolution d'Août.

Le goût précoce de la commémoration par les timbres inaugurait une tradition promise à un bel avenir : un quart des quelque 3000 timbres parus jusqu'à l'année 2000 perpétue le souvenir des événements politiques passés. Les dates rondes de fondation des pays frères sont systématiques, par exemple la Révolution d'octobre depuis l'âge de 40 ans et la République populaire de Chine depuis sa dixième année. Le timbre à 50 sous (*xu*) figurant ci-contre, sorti le 7 novembre 1977, célèbre « les 60 ans de la Révolution d'octobre ». On y voit une femme en tunique traditionnelle en train d'élever à bouts de bras un enfant, emblème des générations futures, qui brandit le drapeau de l'URSS, sur lequel figurent les dates 1917-1977. À l'arrière, le drapeau vietnamien coiffe une grue à l'œuvre pour bâtir des logements et, à côté, un complexe industriel et une usine à toit en dents de scie symbolisent le développement économique du pays. Au stade intermédiaire, visuellement comme idéologiquement, un tracteur évoquant la mécanisation de la production agricole laboure un champ qui n'est pas une rizière. Il est intéressant de noter que ce sont les mêmes tracteur, champ et usine, agrémentés toutefois de palmiers donnant l'ambiance tropicale, que l'on voyait déjà sur le premier timbre soviétique commémorant la Révolution vietnamienne, émis en 1960. ★ Philippe Papin

Timbre vietnamien à 50 sous (xu) sorti le 7 novembre 1977.

respondance sous enveloppe, dite fermée, est émise en 1872[21]. Rencontrant un extraordinaire succès[22], elle suscite dès son apparition la réticence des autorités postales, qui font inscrire la mention suivante : « Le service des postes ne peut être tenu pour responsable des propos. » Émises dès la fin du XIXe siècle, les cartes postales illustrées – des paysages dessinés, des cartes événements à l'occasion d'une exposition, rapidement des publicités commerciales, mais aussi des thèmes liés à l'actualité, des têtes couronnées – connaissent durant les deux premières décennies du XXe siècle, avec le recours aux artistes pour les illustrations et surtout la généralisation de la photographie, un véritable âge d'or[23]. Si l'usage propagandiste de ce média de masse s'impose vraiment pendant la Première Guerre mondiale[24], époque durant laquelle la carte postale devient l'un des supports privilégiés du « bourrage de crâne patriotique », sa capacité à véhiculer des idées n'avait pas échappé au mouvement ouvrier. Des cartes postales du 1er Mai, avec le slogan des trois-huit ou des représentations de drapeaux rouges, plus souvent la photographie d'un congrès ou d'un dirigeant, sont régulièrement imprimées par des syndicats et des œuvres de solidarité ouvrières, notamment pour collecter des fonds en faveur des déportés et exilés russes après la révolution de 1905[25]. Si l'arrivée au pouvoir des bolcheviks correspond à un certain déclin de l'attractivité de la carte postale illustrée auprès du public, les régimes communistes et fascistes s'en serviront jusqu'à l'abus pour un usage politique.

À la différence des timbres-poste, il n'existe pas, s'agissant des cartes postales, de monopole d'État, même en URSS, puisque les éditions du Parti *(Kommunist)*, celles des syndicats, de différents commissariats, les musées, de multiples organismes sociaux (comme l'Alliance des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge) et des organisations de masse proches du Comintern (à l'instar du Secours ouvrier international ou du Secours rouge international) en produisent régulièrement. Le nombre d'exemplaires et plus encore les quantités imprimées demeurent ainsi difficiles à préciser, y compris pour celles diffusées par *Svâz'*, la filiale commerciale formée par le NKPT à l'époque de la NEP pour l'édition et la vente de papeterie postale. Cette diversité des émetteurs ne remet toutefois nullement en question le contrôle qu'exerce le pouvoir sur ce média par la censure d'État, le Glavlit, en charge des autorisations d'édition.

Durant les années 1920 et 1930, la plupart des cartes illustrées soviétiques sont surtout de la publicité-propagande *(Reklamno-agitacionnaïa)*, des cartes postales une face (timbre, illustration et adresse du même côté, texte de l'autre) qui vantent des normes d'hygiène, des comportements civiques ou des produits issus de l'économie collective. Ces cartes slogans ont toutes le même aspect : monochrome rouge ou bleu sous forme de photomontages avec textes imprimés sur papier recyclé[26]. Les cartes postales deux faces (image au recto et texte au verso)

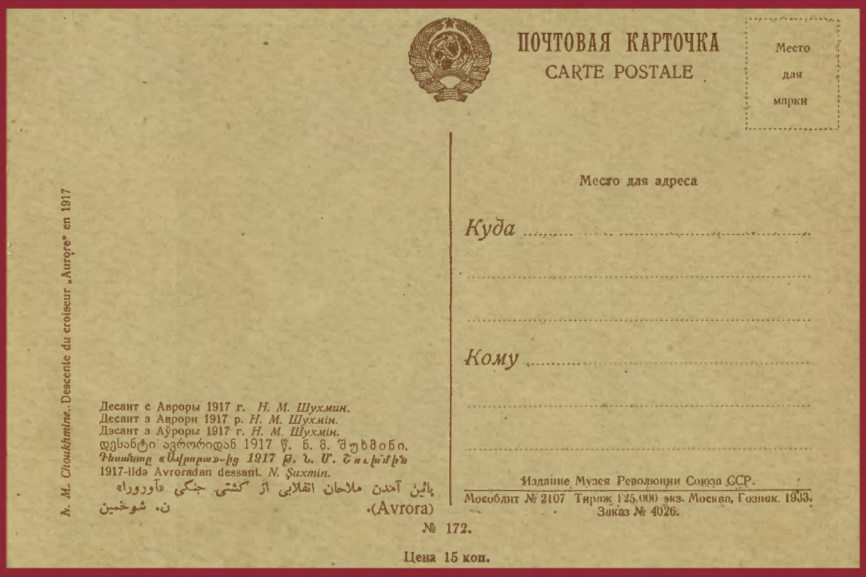
▶ Carte postale, artiste : I. A. Kominarets, Ministère des communications, 1967.

СЛАВЬСЯ, ОКТЯБРЬ!

▲ Carte postale, manifestation du 7 novembre 1918 sur la place Rouge, photographe : I. Kobozev, Édition des arts soviétiques, 1967.

de prétention artistique sont relativement tardives, du moins en tant que phénomène de masse. S'il n'est pas possible d'en faire une étude exhaustive, les cartes postales illustrées reflètent, comme les timbres-poste, la tendance au glissement progressif des représentations révolutionnaires vers les idéaux de type patriotique et des thèmes plus sociétaux (même familiaux), vantant la modernité technologique et une certaine normalité de la quotidienneté soviétique, avant un retour, durant les années de la perestroïka, aux représentations monumentales et picturales les plus classiques.

Dans un premier temps, les images sont des illustrations photographiques, à l'instar de la première carte postale standard imprimée par le NKPT le 6 novembre 1924 à l'occasion du 7e anniversaire de la Révolution d'octobre. Tirée à 50 000 exemplaires par le Goznak, elle reproduit une photographie de Lénine réalisée par A. Levitski en novembre 1921[27]. S'il existe bien quelques clichés de la chronique d'Octobre – peu de l'insurrection elle-même, mais plusieurs de l'Institut Smolny, le siège des bolcheviks, les gardes rouges contrôlant la ville, la centrale télégraphique…[28] – , les cartes commémoratives dupliquent surtout des photographies réalisées à l'occasion de premières commémorations ou des portraits de dirigeants.



◀▲
Carte postale, tableau de N. M. Choukhmin, « Descente du croiseur *Aurore* en 1917 », 1931, édition du Musée de la Révolution, 1933, tirage 125 000 exemplaires, références en sept langues, dont le français et l'espéranto.

▲ Carte postale deux faces, «Gloire au Grand Octobre!». Édition des artistes soviétiques, Leningrad, 1966. Artiste: N. Sedikov, avec timbre et tampon commémoratifs.

La série de clichés intitulée « Documents d'Octobre » (célèbre photographie des journées de juillet sur la perspective Nevski, discours de Lénine sur un promontoire le 7 novembre 1918, ou Lénine entouré d'enfants sur la place Rouge à l'occasion du 2e anniversaire d'Octobre) est régulièrement réimprimée en héliogravure, une technique de reproduction très fidèle, puis en offset, pour des gros tirages de qualité souvent médiocre.

Une autre catégorie, la plus importante quantitativement[29] et la mieux étudiée[30], est celle des cartes postales reproduisant des tableaux[31]. Dès 1924, l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire dispose de son propre centre d'édition de cartes postales, qu'elle utilise pour la diffusion des œuvres de ses membres. À partir des années 1930, la plupart des cartes postales sont des peintures dans le style du réalisme socialiste réalisées sur commande des commissions d'État[32]. Après une présentation éphémère dans le cadre d'expositions, certaines de ces œuvres échappent à la relégation dans les dépôts du Ministère de la culture grâce à leur reproduction sous forme de cartes postales diffusées sur l'ensemble du territoire.

Ces reproductions polychromes d'un tableau, qui se généralisent dans les années 1950 avant d'exploser en tirage à l'époque de Brejnev, renversent la logique artistique. Selon Matteo Bertelé, le prestige d'une œuvre dépend désormais du nombre de reproductions, un critère plus important que l'exposition en musée[33]. Dans ce cadre, la fonction postale devient marginale : détournée de sa fonction initiale, la carte illustrée

▲ Carte postale une face, avec timbre associé, NKS, 1977, « 60e anniversaire de la Révolution d'octobre ». Artiste : E. Aniskin.

est souvent vendue comme un souvenir, assurant la mémoire de l'œuvre. Placée dans un intérieur domestique, dans le coin rouge ou joli coin, la carte postale remplace alors l'icône traditionnelle, mais en conservant sa fonction dévote[34].

Cette production de masse, contribuant à l'uniformisation d'œuvres qui étaient originellement diverses par leur style, leur technique de réalisation, mais aussi par le format, révèle la vocation égalitaire, antihiérarchique et anti-élitiste s'agissant de leur consommation, de l'art soviétique. Les cartes postales illustrées des années Brejnev reproduisent surtout des œuvres graphiques de couleurs vives, déclinant dans un style abstrait et très « culture pop » l'emblématique du régime. Ce que la représentation commémorative contenait de revendications et de menaces se dissout dans la mise en scène d'individualités suscitant l'empathie. Un processus qui consacre la « déprolétarisation » symbolique de la révolution.

À la même époque circulent aussi, même si elles sont plus rares, des cartes postales illustrées une face, dont plusieurs sont consacrées aux commémorations d'Octobre.

Puis, dès 1971, apparaissent des cartes postales illustrées une face, avec un timbre original associé[36].

Enfin, il existe un troisième objet postal que les Russes dénomment lettre fermée *(zakrytoe pismo)*, soit une enveloppe timbrée *(konvert)*, souvent associée à une carte, soit des cartes-lettres, des cartes doubles pliées et collées par de l'adhésif, appelées

sekretki. Circulant en Russie dès 1890[37], ces dernières ne sont pas moins utilisées à l'époque soviétique, même si leur version illustrée reste rare. Durant la GGP, le Commissariat du peuple à la défense s'en sert pour stimuler le patriotisme russe dans sa forme la plus belliciste, sans négliger toutefois quelques évocations des anniversaires d'Octobre[38].

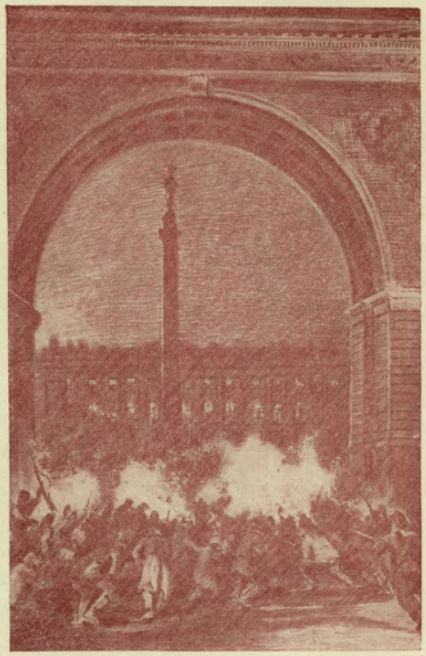
S'agissant des enveloppes, dont la pratique remonte en Russie à 1845[39], il faut attendre 1953 pour l'émission par le Commissariat du peuple aux communications (NKS) des premiers exemplaires timbrés et illustrés, ou artistiques, comme disent les Russes[40]. À la différence des enveloppes soviétiques standard, très utilisées depuis leur mise en vente en 1927, elles ne portent pas les habituelles armoiries soviétiques. L'espace de gauche est réservé à des illustrations artistiques, faisant l'objet d'une impression soignée. Même si le tirage et surtout le nombre global de modèles augmentent d'année en année (passant de trois enveloppes illustrées en 1953, à 58 en 1954, 143 en 1956, 224 en 1959, 574 en 1960, etc.), les enveloppes commémoratives demeurent un produit plus rare que les cartes postales[41] : 1 en 1955 (peinture de la tour Spasskaïa du Kremlin), 2 autres en 1956 (toujours la tour Spasskaïa, mais sous d'autres angles), 6 à l'occasion du 40e anniversaire, 4 en 1958 (représentations monumentales), 7 en 1959 (les dessins renvoient alors à la conquête spatiale), 8 en 1960, 1 en 1964 (représentation graphique du marteau et de la faucille), 15 lors du 50e anniversaire[42], etc.

Il s'agit d'un objet pour collectionneurs, très prisé des philatélistes des pays socialistes.

Tous ces objets postaux relèvent de l'imposition d'une emblématique commémorative par le haut. Cette pratique institutionnelle répond aux directives des commissions agit-prop de l'État-parti et aux choix esthétiques de l'IZO-Narkompros, la section Arts plastiques du Commissariat du peuple à l'instruction publique, fondée en 1918 par Anatole Lounatcharski et qui compte parmi ses dirigeants des peintres comme David Shterenberg. La réalisation est ensuite confiée au Goznak, l'Entreprise des insignes d'État dépendant du Commissariat aux finances, qui imprime les billets, les timbres, la papeterie et frappe, à partir de 1941, les pièces de monnaie soviétiques. Le Goznak, qui dispose d'un centre de recherche associant des artistes comme le sculpteur Ivan Shadr, ne va cesser de conforter son rôle de principal émetteur de l'emblématique du régime. Cette papeterie commémorative, qui contribue à l'uniformisation des populations soviétiques dans une même représentation visuelle d'Octobre, témoigne bien de cette prétention du régime à investir le moindre espace social, à structurer l'univers visuel des camarades, y compris dans ce qu'il a de plus intime : la correspondance personnelle. Les usagers n'ont souvent guère le choix. En 1918, on ne trouve qu'un seul timbre commémoratif; certaines années, comme lors des jubilés de 1927 ou 1967, il est bien difficile d'échapper à la papeterie commémorative. Parfois, il n'existe

▶ Enveloppe illustrée « Prise du palais d'Hiver », avec timbres et tampons commémoratifs, « 40e anniversaire de la Révolution d'octobre », RDA, novembre 1957.

▶ Enveloppe illustrée « Cosmonaute et marin, emblèmes, 1917-1922 », avec timbres et tampons commémoratifs du « 65e anniversaire de la Révolution d'octobre », République démocratique de Tchécoslovaquie, 1982.



STURM AUF DAS WINTERPALAIS

С ВЕЛИКИМ ПРАЗДНИКОМ, ТОВАРИЩИ!

▲ Carte postale, édition du Goznak, 1959.

aucune alternative : l'application – manuelle et plus encore mécanique – du tampon-slogan commémoratif s'impose à tous dès 1922, quelle que soit la nature de l'envoi.

Le simple fait de pouvoir choisir des timbres-poste, des cartes postales et des enveloppes qui ne soient ni commémoratifs ni politiques s'affirme comme un signe de « l'évolution du rapport entre la vie publique et la vie privée ». La lente dépolitisation de la papeterie postale, y compris commémorative, par des illustrations montrant les visages réjouis d'une jeunesse confiante en l'avenir ou des représentations de bouquets de fleurs, contribue à la « laïcisation de l'existence soviétique »[44].

Mais ces médias postaux dévoués aux commémorations ouvrent la porte à un large éventail de comportements. Il existe en effet pour chacun d'entre eux de multiples modes d'appropriation, c'est-à-dire différentes formes d'adhésion aux célébrations. Le simple fait de coller un timbre commémoratif est peu significatif; à moins de renoncer à l'envoi, ce qui équivaudrait à une forme de boycott ou de résistance passive. L'usage n'implique pas forcément de lien avec le contenu, en particulier pour les timbres qui – sauf en période d'inflation – peuvent s'utiliser sur une longue période ou servir de valeur refuge, voire de devise de substitution. À l'inverse, avec les cartes postales, dont l'illustration et le texte sont volontairement offerts au regard de tous, on passe de pratiques commémoratives

◀ Carte postale, artistes : T. Vodrova, M. Sapojnikoï, Politgrafkombinat, 1956, tirage : 25 000 000.

La révolution oblitérée : les tampons postaux commémoratifs

Les tampons commémoratifs de la Révolution d'octobre appartiennent à la catégorie des cachets postaux spéciaux, avec une oblitération dont le contenu informatif dépasse le cadre des seules indications relatives au suivi daté de l'itinéraire. Outre le lieu et la date, le message textuel qui évoque un énième anniversaire d'Octobre s'accompagne encore souvent d'une illustration appliquée à la machine, aussi dénommée « flamme ». Si dans sa forme traditionnelle le cachet à date – qui remonte en Russie à 1672 – est plus ancien que le timbre, la première apposition d'un tampon spécial ne se fit qu'en 1872, à l'occasion d'une exposition polytechnique.

Le premier tampon spécial soviétique porte la date du 19 août 1922; il est appliqué en l'honneur de la première Journée soviétique de philatélie et de cachets postaux. La démarche, limitée à un jour, participe alors de la campagne d'aide en faveur des affamés en insistant sur la figure de l'enfance. Durant les trois décennies suivantes, la production de ces marques postales reste très limitée quantitativement – moins d'une centaine en tout – et peu attractive visuellement. Gravés à la main sur du métal, les tampons sont surtout loin d'être uniformes. La couleur d'impression peut aussi varier du noir au rouge en passant par le violet, en fonction du lieu d'application. Mais à certaines occasions, l'imposition d'une couleur peut résulter d'une décision du Ministère des communications de l'URSS.

Pour les quatre premiers jubilés, la référence à Octobre se limite à l'inscription du nombre d'années écoulées en chiffres romains (« X », puis « XX »…) ou à l'association de l'année fondatrice avec l'année en cours (« 1917-19XX »). Le message textuel annonce pour sa part systématiquement l'exposition organisée par le Commissariat aux communications à l'occasion des commémorations.

La production de ces cachets spéciaux explose dès 1959, à la suite d'une directive sur les paiements postaux. Les quelques milliers de tampons-slogans imprimés depuis lors racontent à l'image des timbres-poste une histoire tout à la gloire des réalisations et des conquêtes des peuples de l'Union des Républiques socialistes soviétiques. Durant cette époque, le texte des tampons commémoratifs s'accompagne de représentations figuratives qui peuvent renvoyer ou non à la Révolution, à l'exemple du tampon du 43e anniversaire utilisé par la Poste de Nikolaïev (Mikolaïv en ukrainien). L'inscription bilingue, en russe et en ukrainien, fait une fois encore le lien entre l'anniversaire d'Octobre et une exposition. Enfin, à l'instar de la série du cinquantenaire, le même texte commémoratif peut désormais se décliner en une multitude d'illustrations différentes (22 pour le cas précité), permettant à chaque ville soviétique d'associer l'événement à un marqueur local. ★ Jean-François Fayet

▲▲ Tampon commémoratif, Nikolaïev, 1960.

▲ Tampons postaux du 50e anniversaire, ici ceux de Brest, Volgograd, Kiev et Leningrad.

◀ Tampon commémoratif, 1927.

subies à des pratiques actives ou participatives. L'engagement individuel se manifeste dans le choix de l'image commémorative et dans celui du texte à rédiger. En offrant l'image et le message à la vue, c'est-à-dire à la lecture de tous, on manifeste ainsi publiquement son adhésion aux commémorations en cours. L'affichage public témoigne dans ce contexte de l'approbation par l'individu des valeurs d'Octobre, de sa volonté de participer aux commémorations et de sa loyauté envers le régime. En tant que tel, l'envoi d'une carte postale commémorative participe de la construction identitaire du camarade et de son insertion dans la collectivité soviétique par l'intégration des normes comportementales[45]. Le récipiendaire peut lui-même s'associer à la démarche en exposant l'objet commémoratif sur son lieu de travail ou à son domicile. La catégorie des enveloppes commémoratives est plus ambiguë. La démarche est plus volontariste que le collage d'un timbre, plus coûteuse que l'envoi d'une carte postale. Mais l'enveloppe illustrée ouvre paradoxalement un espace privé ou d'intimité, même si le courrier fermé n'échappe pas à la censure. La censure postale pèse d'ailleurs sur les délais de livraison[46]. Le contenu peut avoir un lien, ou pas, avec les célébrations. Cela dépend du destinataire : un membre de la famille, un collègue, un supérieur.

Dans la foulée de ces pratiques se développe toute une culture de la flagornerie congratulatoire, ou du moins de la déférence entendue dans le sens d'un acte « symbolique de l'activité humaine dont la fonction est d'exprimer dans les règles à un bénéficiaire l'appréciation portée sur lui, ou sur quelque chose dont il est le symbole »[47]. À l'occasion du Grand Octobre, on se félicite, on se congratule, on s'encourage, on se souhaite réussite, succès, bonheur et santé. Et, bien sûr, on se répond, on se remercie dans un processus de co-construction réciproque. La pratique est très visible dans la correspondance de Kliment Vorochilov[48] qui, en tant que commissaire du peuple à la Défense, recueille des centaines de lettres et de cartes de flatterie commémorative. Mais l'exercice de flagornerie atteint son paroxysme avec la lettre envoyée à Staline par les Jeunesses communistes d'Union soviétique à l'occasion du 30e anniversaire de la Révolution[49]. Le contenu de cette lettre de félicitations commémorative – un plébiscite signé par 24 534 592 personnes – a été discuté pendant des mois par toutes les organisations locales des komsomols avant qu'elle soit publiée dans la presse et éditée – dans les principales langues de l'URSS – à plus d'un demi-million d'exemplaires sous la forme de brochures[50]. Au-delà des dirigeants, le phénomène touche les citoyens les plus divers. Il est ainsi presque impossible d'écrire ou de s'adresser à un Soviétique début novembre sans les traditionnelles formules de félicitation commémorative : « Bonnes fêtes d'Octobre » *(C prazdnikom oktiabria)*, « Gloire au Grand Octobre » *(Slava velikomu Oktiabriou)*. L'association du mot célébration *(prazdnovanye)* aux commémorations d'Octobre est si forte, si mécanique, qu'il n'est d'ailleurs pas nécessaire de l'expliciter. Au-delà de son impact visuel, la commémoration postale d'Octobre fit ainsi partie des règles de conduite les mieux partagées de la sociabilité soviétique. ★

Notes

1 Le terme russe *tsel'nye vechtchi* (comme *stationary* en anglais) est plus large, recouvrant tous les objets postaux, dont les télégrammes et autres formulaires, Âkobs, 1980, pp. 3-6, et Šelihov, 2012, pp. 3-7.

2 Zakharova, 2013, pp. 465-467.

3 Boltanski et Esquerre, 2014.

4 Le premier catalogue, réalisé par F. G. Čučin en 1923, est une brochure de 32 pages présentant 95 timbres (Petrograd, RKKA); puis du même en 1924.

5 La première en décembre 1924-février 1925, Moscou, puis une grande exposition philatélique présentée à Moscou et Leningrad durant l'hiver 1932-1933 par le NKS.

6 Grant, 1995, pp. 476-478, 480.

7 *Ibid.*, p. 479.

8 *Ibid.*, p. 493.

9 Khripounov, 1991, p. 250.

10 Coste, 2006, p. 1027, 2e colonne.

11 Zagorsky, 2013, p. 25.

12 Grant, 1995, p. 489.

13 Je m'appuie sur une étude effectuée par Hubert et Labbé, 1973, Tableau des thèmes, p. 1160, que j'ai complétée à partir du Catalogue de Zagorsky, 2013.

14 Hubert et Labbé, 1973, p. 1157.

15 Khripounov, 1988.

16 Le Soviet de Petrograd avait pour sa part pris l'initiative de surcharger et de vendre des stocks de timbres du tricentenaire des Romanov. Les blocs de huit timbres reproduisent en noir la première page du journal *Izvestia* du 5 mars 1917 annonçant l'abdication de Nicolas II.

17 Khripounov, 1991, p. 249.

18 Zagorsky, 2013, pp. 61-62.

19 *Sovetskij soûz na inostrannyh markah*, 1979.

20 Deflandre, 2006, p.171.

21 Âkobs, 1980, p. 25.

22 Rowley, 2013.

23 Ripert et Frère, 1983.

24 Fraser, 1980, p. 40 ; Laffin, 1988.

25 Rowley, 2008.

26 Zagorskij, 2008, pp. 4-47.

27 Âkobs, 1974, pp. v-vi.

28 Melot-Henry, 2012, pp. 109-114.

29 Voir la collection Alberto Sandretti en cours de digitalisation : plus de 10 000 cartes postales reproduisant des tableaux, dont 582 consacrées aux commémorations d'Octobre. Présentation par Bertelé, [www.russinitalia.it/cartoline.php], consulté le 5 juin 2017.

30 Bertelé, 2015, 2017.

31 Zagorskij, 2008 ou 2006.

32 Rubinčik, 2008.

33 Bertelé, 2015, p.92.

34 *Ibid.*, p. 93.

35 Šelihov, 2012, p. 213.

36 Maksimenko, 1990.

37 Âkobs, 1980, pp. 19-21.

38 Quatre exemplaires commémoratifs d'Octobre en 1943, Zagorskij, 2006, pp. 56-58.

39 *Ibid.*, p. 11.

40 Hudožestvennyj markirovannyj konvert (HMK), d'autres institutions semblent pourtant avoir émis des enveloppes illustrées avant cette date, notamment lors de l'exposition agricole de 1939.

41 Katalog hudožestvennyh markirovannyh konvertov SSSR, 1953-1960, 2011.

42 Katalog počtovyh kartoček i konvertov s original'nymi markami, 1923-1991, SSSR, 2014, p. 35.

43 Âkobs, 1976, pp. 246-248.

44 Brossat, 1991, pp. 258-260.

45 Sur ces questions voir : Kharkhordin, 1995; Studer *et al.*, 2002; Studer et Haumann, 2006.

46 Zakharova, 2013, p. 463.

47 Goffman, 1974, p .50.

48 Archives d'État de Russie de l'histoire sociale et politique, Moscou, RGASPI, F.74/1.

49 Sur la tradition des lettres à Staline, Khlevniuk, 2015.

50 RGASPI, Département de propagande du CC VLKCM, M-1/32/410.

La Révolution sur toile

La naissance d'une mémoire picturale à travers les expositions anniversaires (1920-1930)

Cécile Pichon-Bonin

Les expositions anniversaires sont principalement de deux types : les expositions organisées pour célébrer l'anniversaire de la Révolution d'octobre et celles fêtant l'anniversaire de l'Armée rouge. Quelques rares manifestations ont ponctuellement célébré l'anniversaire d'autres instances, comme l'exposition des jeunes artistes pour les 20 ans de l'Union des organisations communistes de jeunesse (VLKSM) à Moscou, en 1939.

Nous pouvons distinguer deux groupes parmi les expositions consacrées aux anniversaires de la Révolution et de l'Armée rouge. Les accrochages de petite et moyenne envergure, assez difficiles à documenter et qui devaient sans doute, du moins en théorie, avoir lieu chaque année. À ce jour, nous avons recensé, à Moscou, les expositions de 1926 sur *La révolution russe dans les œuvres d'art*, de 1930 sur *L'Armée rouge dans l'art soviétique*, de 1931 sur *Les jours d'Octobre*, de 1935 dans les vitrines de Kouznetski most, de 1940 pour les 22 ans de l'Armée rouge et, plus connue, l'exposition sur la révolution et la thématique soviétique organisée en 1930 à la Galerie Tretiakov et conçue par Fedorov-Davydov comme une application de ses principes de muséologie marxiste.

Le deuxième groupe est constitué des grandes expositions destinées à célébrer les années importantes, soit les 5e, 10e, 15e et 20e anniversaires de la Révolution et de l'Armée rouge. Les événements se multiplient ces années-là et les visiteurs peuvent alors généralement visiter des expositions de peinture, d'arts graphiques et de sculpture. Si les expositions picturales dédiées à l'Armée rouge respectent le calendrier des commémorations et ouvrent bien en 1923, 1928, 1933 et 1938, celles consacrées à la Révolution s'étalent dans le temps et accusent parfois un certain retard. La manifestation prévue en 1927 ouvrira en janvier 1928, celle de 1932 se déplacera de Leningrad à Moscou en 1933 et, toujours en place en 1934, sera enrichie des œuvres issues de l'exposition pour les 15 ans de l'Armée rouge. Enfin, l'exposition prévue en 1937 n'ouvrira qu'en 1939. L'organisation de ces événements est rendue complexe par le nombre et la diversité d'acteurs souvent en conflit (artistes, critiques, historiens de l'art, membres de l'administration artistique), par le manque de moyens et de locaux, par les réformes institutionnelles et par une conjoncture politique souvent sensible.

Ces expositions quinquennales constituent véritablement des temps forts de la vie culturelle russe des années 1920-1930 par leur ampleur et la réception qu'elles suscitent, en particulier les expositions de peinture, art majeur, sur lesquelles nous nous concentrons ici. Organisées au nom de la Révolution, les expositions d'Octobre ne sont pas destinées à montrer uniquement des œuvres créées au moment de la Révolution ou bien dédiées seulement au thème révolutionnaire, alors que les expositions consacrées à l'Armée rouge se veulent clairement thématiques. Dans les deux cas, et compte tenu notamment du rôle central de l'Armée rouge dans la lutte révolutionnaire, ces manifestations ont suscité la création des principaux tableaux du pan-

théon soviétique consacrés aux sujets révolutionnaires. Ces images sont restées célèbres grâce à leurs nombreuses reproductions sous forme de cartes postales, dans la presse ou dans des ouvrages comme *L'Armée rouge dans les beaux-arts*, regroupant principalement des œuvres montrées à l'exposition pour les 15 ans de l'Armée rouge des paysans et ouvriers (RKKA). Tant dans leurs projets que dans leurs mises en œuvre, ces manifestations entretiennent divers rapports avec la révolution bolchevique, c'est la raison pour laquelle nous les avons privilégiées comme objet d'étude dans le présent article. L'analyse de leur organisation, de leur parcours et des œuvres montrées permet de définir leurs fonctions dans trois domaines : sur la scène artistique, dans l'écriture d'une histoire soviétique et dans la définition même de l'image de la révolution.

Nous nous fonderons en particulier sur les catalogues d'expositions, le dépouillement des revues artistiques de l'époque (les revues encyclopédiques des années 1920[1] et, pour les années 1930, le mensuel *Tvortchestvo* et le bimestriel *Iskusstvo*), le fonds d'archives de l'Union des artistes de Moscou[2] et celui de l'exposition anniversaire pour les 15 ans de la République socialiste fédérative soviétique de Russie (RSFSR), qui s'est tenue en 1932[3].

De la révolution politique à la révolution artistique : le rôle des expositions anniversaires dans le monde de l'art soviétique

Les expositions anniversaires constituent des moments clés de la vie artistique, sur les plans à la fois matériel, idéologique et esthétique. S'appuyant sur les chiffres de fréquentation et sur un dispositif de visites guidées pour les groupes de travailleurs, la presse trouve là l'occasion d'affirmer que, grâce à la Révolution, les masses accèdent enfin largement à l'art. Dans les faits, ces manifestations connaissent un succès varié : elles font l'objet d'une promotion importante ou, au contraire, discrète et tardive, et se tiennent dans des lieux plus ou moins accessibles, ce qui n'est pas sans incidence sur la fréquentation. L'exposition qui a reçu la plus vaste publicité presse et radio et le plus grand succès est l'exposition anniversaire de 1932-1933 : 300 000 personnes se sont déplacées en trois mois à Leningrad, auxquelles s'ajoutent les 700 000 spectateurs qui se sont pressés au musée historique situé sur la place Rouge de Moscou, à partir du 27 juin 1933[4]. Du 30 juin au 30 novembre 1933, l'exposition pour les 15 ans de l'Armée rouge a accueilli 500 000 personnes au Parc de la culture et du repos Maxime Gorki. En dépit de mesures incitatives comme les billets couplés pour plusieurs manifestations, l'exposition de 1939 rencontre un succès plus mitigé, en raison de sa localisation difficile d'accès et d'un intérêt artistique relatif. La volonté de donner aux artistes une grande visibilité se heurte à la

réalité matérielle, mais l'idée que ces manifestations sont une vitrine importante pour les artistes demeure.

Y figurer signifie avoir sa place sur la scène artistique soviétique et les artistes se bousculent pour participer. Les expositions rassemblent ainsi toujours plus de créateurs[5]. En 1927-1928, l'exposition pour les 10 ans d'Octobre présente 230 œuvres de 136 artistes. Celle pour les 15 ans de la Révolution compte, lors son ouverture à Leningrad, plus de 2600 travaux, dont 1059 tableaux, répartis dans 32 salles du Musée russe. Quant à la version de Moscou, où sont montrés 989 tableaux, 245 peintres ont participé. Et l'exposition de 1939 propose 1015 œuvres réalisées par quelque 479 artistes.

Les expositions anniversaires jouent officiellement un double rôle de soutien matériel à la création via les commandes et de bilan de la création soviétique. Leur organisation traduit surtout les fortes rivalités qui opposent les artistes dans la définition de l'art de la Révolution. Dans les années 1920, celles-ci se lisent explicitement dans les luttes entre les nombreux collectifs d'artistes. À la suite de la dissolution des groupes en 1932, les créateurs intègrent les Unions des artistes créées dans les principales villes de Russie, comme la très importante Union des artistes de Moscou (MOSSH), au sein desquelles perdurent les tensions et les conflits. Les expositions anniversaires sont le fruit de l'affrontement entre des logiques différentes.

En 1922, l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire (AHRR) sollicite le Conseil militaire révolutionnaire et prend l'initiative de la première exposition anniversaire pour célébrer les 5 ans de l'Armée rouge. Ce groupe, le plus puissant des années 1920, défend une ligne conservatrice héritant de la peinture réaliste russe de la fin du XIXe siècle et consistant principalement à peindre les nouveaux sujets soviétiques dans les genres picturaux traditionnels. Le Commissariat du peuple à la guerre et à la marine ne paie alors que les affiches, puis investit davantage au fil des années. Les membres de l'AHRR comme Alexandre Gerasimov, Isaac Brodski ou Alexandre Vol'ter conserveront ainsi une grande place dans l'organisation même des manifestations et, en conséquence, parmi les exposants. Ainsi, en 1927-1928, ils sont les auteurs de 80% des œuvres présentées.

Conformément à leur façon de travailler, ces artistes encadrent strictement la réalisation des œuvres. Le groupe définit plus ou moins précisément les sujets des tableaux, finance des missions de création pour envoyer les artistes travailler sur les lieux correspondant au thème qu'ils doivent traiter et, en 1927-1928, ils établissent deux contrats successifs afin de contrôler les différentes étapes de la réalisation, le premier pour les esquisses et le second pour l'œuvre finale. L'enjeu, pour l'AHRR, est bien d'imposer largement sa conception tradi-

tionnelle de la peinture d'histoire et de genre. Une certaine diversité stylistique demeurera dans les faits. Et ces manifestations s'ouvriront à davantage d'artistes à partir de 1932, tout en restant des expositions thématiques, très structurées dans leur parcours et dans le choix des sujets présentés.

L'histoire de l'organisation des expositions anniversaires de la Révolution se révèle plus complexe. Accueillant un grand nombre d'artistes toutes tendances confondues, la première manifestation de 1927-1928 est largement présentée dans la presse de l'époque comme la toute première commande de l'État soviétique. Organisée de façon souple dans les commandes (les artistes doivent soumettre une esquisse au commissaire du peuple à l'instruction publique, Anatoli Lunatcharski, sans que nous ayons connaissance de contraintes préalables dans les choix de sujets), elle est accueillie favorablement par les créateurs. Ceux-ci voient en elle le contrepoids de l'exposition pour les 10 ans de l'Armée rouge, qui se confond avec la Xe exposition de l'AHRR. Les tableaux montrés ont été peints dans les années 1920 et ceux préparés pour l'occasion voient leur réalisation financée. L'ambition est ici de proposer le bilan d'une création soviétique variée et dynamique, d'un art révolutionnaire, car créé depuis la Révolution, et la dimension festive de cet événement est tout à fait centrale. Les critiques poursuivent leur inventaire des différentes tendances stylistiques à travers leurs visions du marxisme appliqué à l'art.

L'exposition pour les 15 ans de la révolution, dont plusieurs travaux détaillent l'organisation[6], constitue un tournant concernant les critères de classification de la production picturale. Cette manifestation s'intitule *Les artistes de la RSFSR de ces 15 dernières années*. Le nom même de la révolution disparaît. Elle est considérée ici comme un point de départ, une année zéro qui marque la naissance d'un nouvel art. Les catalogues des expositions insistent sur le fait que la plupart des peintres présents n'ont pas exposé avant la révolution. Il s'agit donc de montrer une nouvelle génération, entièrement formée au sein du système soviétique. La création de l'art de la révolution devient clairement une question de génération.

L'exposition connaît deux accrochages, à Leningrad en 1932 et à Moscou en 1933. D'après le projet initial, elle doit souligner l'évolution de la création soviétique, distinguer les principaux maîtres et mettre en avant les thèmes importants traités dans les tableaux. Dans les faits, la première version propose une revue des groupes d'artistes des années 1920 et valorise sept peintres, qui occupent chacun une salle en particulier. La réception de l'exposition se structure encore autour de ces anciens groupes. Ceux-ci s'étaient formés, dans le contexte de la NEP, sur la base d'affinités personnelles et professionnelles. Si les constructivistes rejetaient le tableau de chevalet, la grande majorité des collectifs

Carte postale de 1980, tirée à 40 000 exemplaires, reproduisant le tableau *Avant l'assaut* de Vladimir Serov, huile sur toile, 1957. (Collection Alberto Sandretti, Milan)

Du tableau à la carte postale

Dans la peinture du réalisme socialiste soviétique, la valeur d'une œuvre ne résidait pas dans le savoir-faire de l'original ni dans la valeur de la pièce unique, mais plutôt dans sa photogénie intrinsèque, dans son potentiel reproductif et dans sa capacité d'atteindre chaque couche de la société et chaque recoin du pays des Soviets. Une peinture réalisée à la suite d'une commande publique se limitait à une brève existence dans des expositions thématiques et itinérantes, avant de finir le plus souvent reléguée dans un dépôt d'une institution politique ou culturelle. En revanche, les innombrables reproductions qui en ont été faites offrent un témoignage précieux et souvent unique de ces œuvres pour en préserver la mémoire jusqu'à nos jours. Dans cet imposant système de production et de vulgarisation d'images, qui allait du centre à la périphérie, il n'est donc pas surprenant que la carte postale illustrée soit devenue l'une des formes privilégiées de reproduction. Son format de poche, son prix abordable, sa facilité de s'adapter à des contextes publics comme privés en ont fait un produit largement diffusé et très populaire. Les anniversaires historiques qui échelonnaient le calendrier soviétique étaient le principal moteur de cette chaîne productive et reproductive d'images; parmi ceux-ci, une place d'honneur était occupée par les célébrations annuelles de la Révolution d'octobre. La peinture commémorative produite à cette occasion ne se limitait toutefois pas à la représentation canonique du moment historique, symbolisé par l'assaut du palais d'Hiver. Dans les années qui suivirent, la peinture étendit les thématiques vers une panoplie d'événements annexes, d'épisodes concomitants ou de moments antérieurs ou postérieurs au point zéro de l'histoire soviétique. C'est le cas de la peinture *Avant l'assaut* réalisée par Vladimir Serov, éminence grise du réalisme socialiste pictural et président de l'Académie des arts de l'URSS. Il s'agit d'un portrait collectif de bolcheviks issus du peuple, en attente du signal qui va donner le départ de la Révolution socialiste. L'objectif de l'assaut reste hors cadre et est suggéré à l'observateur à travers le regard des révolutionnaires, chargeant ainsi la peinture d'une forte tension émotionnelle. Cette dernière est aussi connue sous le titre *En attendant le signal*. Il s'agit de deux titres interchangeables qui apparaissent indistinctement – parfois même ensemble – sur le verso des nombreuses cartes postales qui reproduisent cette œuvre. L'exemplaire présenté ici est lié à deux anniversaires : la peinture a été réalisée pour le 40e anniversaire de la Révolution d'octobre, alors que la carte postale a été publiée par la maison éditrice Artiste soviétique en 1980, pour le 70e anniversaire de la naissance de Serov, à l'occasion duquel un musée consacré à l'œuvre de l'artiste est ouvert dans son village natal. ★ Matteo Bertelé

s'interrogeaient sur la question des fonctions de la peinture et s'opposaient sur la question de la définition du réalisme. Parmi ces groupes, l'AHRR défend un art hérité des Ambulants et compte aussi dans ses rangs des cézanniens et post-impressionnistes comme Ilya Machkov, la Société des artistes de chevalet (OST) propose une figuration synthétique, Makovets teinte de spiritualité son approche du réel, La Nouvelle Société des peintres (NOJ) apporte une touche satirique et néoprimitiviste à l'expression de la vie des années 1920. Ce sont là quelques exemples.

Le transfert à Moscou occasionne un passage d'un parcours chronologique et thématique à une présentation idéologique fondée sur une classification générationnelle des artistes. La première partie est consacrée à ceux qui ont commencé à exposer avant la révolution et ont soviétisé leur art de différentes façons, la deuxième partie montre les jeunes dont le style a maturé après la révolution et qui incarnent l'avenir. Entre les deux, un passage contient l'art dit « formaliste », accompagné de phrases de Lénine condamnant l'art moderne. Cette alternance de même que la réception critique qui discute vivement les choix des artistes répartis dans les différentes catégories traduisent à nouveau les rivalités entre les différentes tendances, la difficulté de transposer une notion politique comme la lutte des classes dans le domaine artistique, et montrent la forte persistance des positions de l'ancienne AHRR dissoute. Cette influence sera encore plus prégnante dans l'exposition pour les 20 ans d'Octobre.

L'organisation de cette manifestation connaît, elle aussi, de nombreux remous[7]. Placée sous le patronage de Sergueï Ordjonikidze, commissaire du peuple à l'industrie lourde, elle devait s'ouvrir en 1937 et être dédiée à *L'industrie du socialisme*. Le jury, composé largement de membres de l'ancienne AHRR, entend bien faire de l'événement une grande exposition thématique avec des commandes orientées vers une liste de sujets précis. L'application de ce projet ne va pourtant pas de soi. À l'approche de la date d'ouverture, beaucoup d'artistes ayant signé des contrats n'ont encore réalisé aucune œuvre, notamment en raison de profonds désaccords avec les remarques du jury. Et les créateurs sont également engagés sur d'autres projets, comme l'exposition consacrée à l'agriculture soviétique et la manifestation anniversaire pour les 20 ans de l'Armée rouge. Les réformes institutionnelles, avec notamment la création du Comité aux affaires artistiques en 1936, qui échouent à centraliser l'organisation, puis la mort d'Ordjonikidze (sans doute par suicide), le contexte difficile des purges qui oblige les artistes à reprendre sans cesse leurs tableaux pour effacer et remplacer les figures des dirigeants disparus et le chaos dans la sphère artistique ont conduit à une ouverture tardive en 1939. L'appréciation des œuvres par la critique consiste cette fois surtout à évaluer le choix des sujets et leur traitement[8].

Inscrire la Révolution d'octobre dans l'histoire soviétique

Quelle est la place de la Révolution d'octobre et de l'idée de la révolution dans le parcours de ces expositions? Dans les expositions anniversaires de l'Armée rouge, les œuvres consacrées à Octobre figurent dans différentes sections. Peu d'informations nous sont parvenues sur l'accrochage des expositions des années 1920, mais la répartition des œuvres par artistes semble la plus fréquente. En 1933, les tableaux à sujets révolutionnaires sont mêlés à des images sur des sujets contemporains dans les espaces dédiés à l'héroïsme et la vie quotidienne de l'Armée rouge et à la défense des frontières. Sont donc montrées à la fois l'histoire et l'actualité de ces thèmes, ces questions étant très sensibles encore à la fin du premier plan quinquennal. La peur d'une agression extérieure étant très présente, l'appel à l'héroïsme et à la défense constitue un thème fort de la période. Les salles portant sur les portraits, la reconstruction technique et la flotte rouge ne semblent pas comporter d'œuvres consacrées aux sujets révolutionnaires. Enfin, la Révolution russe dialogue avec les images présentées dans la dernière section sur la thématique révolutionnaire internationale, s'inscrivant alors dans une histoire révolutionnaire mondiale. On trouve ici des œuvres comme *Soldats passants du côté de la révolution* de Iouri Pimenov, *La révolte de Hambourg* de Petr Williams ou *Karl Liebknecht à la tête des ouvriers insurgés* de Nikolaï Mikhaïlov, ainsi que des œuvres d'artistes étrangers comme *Le front rouge* du Hongrois Bela Uitz. Ce type de présentation associant histoire et événements récents permet de légitimer les actions et les décisions présentes en les montrant comme la continuité, la suite logique des événements d'Octobre.

Cette idée s'inscrit aussi dans le parcours des expositions anniversaires d'Octobre, mais de façon différente. La révolution de 1917 a en général une section qui lui est réservée en ouverture, ce qui permet de marquer en outre le début de l'histoire soviétique. À Leningrad, en 1932, le plan de l'exposition circulaire crée une continuité symbolique entre les points de départ et d'arrivée. L'exposition s'ouvre avec les premiers efforts de Lénine pour l'électrification et se termine avec le plan quinquennal de Staline. Il s'agit donc bien de relier le passé au présent, de montrer le plan quinquennal comme une continuité des travaux de Lénine. Dans l'exposition de Moscou, les portraits de Lénine et Staline se rapprochent et figurent côte à côte dès l'entrée; Staline s'impose comme l'héritier de Lénine.

L'exposition anniversaire d'Octobre de 1932-1933 insistant sur la catégorisation des artistes, des œuvres consacrées à la révolution y sont aussi disséminées. Entre la discrète affirmation du thème et la dispersion des œuvres qui lui sont dédiées, le lien de l'exposition à la commémoration de la révolution semble un peu distendu. La révolution devient-elle un prétexte à parler des autres priorités du moment? En 1932-1933, la promotion du premier plan quinquennal exige un fort besoin de nouvelles images, et

c'est surtout ce thème qui est mis en avant. Aussi bien dans l'exposition *Les artistes de la RSFSR de ces 15 dernières années* que dans celle célébrant les 15 ans de l'Armée rouge, l'accent est mis sur les thèmes d'actualité, alors que les représentations de la guerre civile avaient dominé l'exposition pour les 10 ans de l'Armée rouge. Cela est encore plus évident avec l'exposition anniversaire des 20 ans de la révolution, qui se transforme en exposition pour l'industrie du socialisme, dont la fonction principale est de célébrer l'accomplissement des plans quinquennaux. Là encore, la première salle, intitulée « Pages du passé », propose des œuvres dédiées à l'industrie pré-révolutionnaire et à la révolution, et la première section est consacrée à l'histoire de la révolution et de la guerre civile. Le parcours étant plus strictement thématique, la révolution n'aura pas l'occasion de revenir ailleurs. Le projet prévoit 12 sections telles que l'électrification sous Lénine, l'exploitation des ressources naturelles de l'URSS comme base d'une industrialisation rapide et du progrès vers l'autosuffisance ou les différents secteurs de l'industrie. La cinquième section, de loin la plus grande, aborde une pléthore de thèmes liés à la modernisation soviétique et au rôle des Républiques dans ce processus. Le cercle des sujets abordés est en fait très large, puisque l'exposition intègre aussi des tableaux sur la vie quotidienne, les ennemis de l'URSS, et conclut sur la position triomphale du pays dans le monde. Lors de son ouverture en 1939, l'exposition conserve son principe thématique et la structure prévue initialement, avec quelques aménagements rendus nécessaires par le nouveau contexte et ses priorités. La célébration des succès de l'industrie cède en effet la place au culte de Staline.

Dans ce projet, la révolution constitue toujours le point de départ, l'événement qui justifie les efforts ultérieurs et permet l'avènement d'un avenir meilleur. L'effet recherché ne semble cependant pas atteint. Le retard dans l'ouverture de la manifestation complique la réception[9]. Certaines œuvres ou sections, conçues essentiellement en 1936-1937 sur des sujets très conjoncturels comme la métallurgie, apparaissent datées et ennuyeuses. L'exposition laisse un souvenir de représentations de machines plutôt que celui d'un événement artistique. Apparaît ici toute la difficulté du rapport au temps, d'écrire une histoire soviétique, de peindre le temps présent et de motiver les masses pour construire l'avenir. C'est toute l'ambiguïté d'une révolution à la fois achevée, en cours et toujours à venir.

Ce rapport au temps est aussi exprimé dans l'une des rares œuvres qui traitent directement de la place de la révolution dans l'histoire soviétique : le tableau d'Alexandre Deïneka, *Qui l'emportera?*, montré lors de l'exposition anniversaire de 1933. Sans doute projet préparatoire à une fresque, cette œuvre est l'objet d'une commande et a été créée sur la base de plusieurs financements de la part des éditions d'État et du comité d'organisation de l'exposition anniversaire de la révolution. Des épisodes se rapportant au passé révolutionnaire occupent le tiers gauche du tableau et se déroulent sur des bandeaux datés. De haut en bas, apparaissent successivement la prise

▲ Reproduction sur carte postale de la peinture de Boris Koustodiev, *Le bolchevik*, 1920

du palais d'Hiver par les bolcheviks en 1917 et la lutte contre l'armée de l'intervention durant la guerre civile. La transition s'effectue dans l'angle inférieur gauche, avec une image renvoyant à l'année 1924 qui marque le début de la « reconstruction du mode de vie ». Un agitateur y explique le programme de réforme de la Russie religieuse et agraire. Tel un sémaphore, il indique le passage des temps anciens et sombres vers la clarté du monde nouveau. La gauche du tableau symbolise le passé, le centre le présent. Au milieu du tableau, figurent ainsi les projets du premier plan quinquennal censés être réalisés : la collectivisation et la mécanisation de l'agriculture, l'électrification du pays, le développement des moyens de transport et de l'industrie lourde. La partie droite de l'œuvre évoque l'avenir avec des hommes et des femmes marchant, le regard porté loin devant vers le hors-champ. La femme indique la direction à suivre par son bras tendu. L'inachèvement de la toile montre que la construction est toujours en cours et appelle le spectateur à y participer. La révolution est à la fois achevée et permanente, elle reste toujours projetée dans l'avenir. Se pose alors la question de savoir comment la révolution se définit à travers sa mise en images. Quels sujets les artistes traitent-ils? Comment les abordent-ils et quelle histoire visuelle de la révolution résulte de ces approches?

▲ Reproduction sur carte postale (1977) de l'œuvre de Mitrofan Grekov, *La première cavalerie près de Voronej*, 1919, huile sur carton, 36 x 56cm.

Peindre l'histoire de la Révolution d'octobre : une question de sujets et de formes

Les représentations de la Révolution d'octobre définissent essentiellement l'événement à travers des épisodes de la guerre civile. Dans l'exposition pour les 15 ans de l'Armée rouge, la thématique révolutionnaire se décline selon les catégories suivantes : les portraits de guides et de héros préparant la révolution ou luttant pendant la guerre civile; les caricatures des ennemis; l'héroïsme quotidien durant la guerre civile (avec notamment les scènes de combat, la libération de villes et régions, la mort d'un camarade, les serments entre partisans rouges ou les interrogatoires de bolcheviks par les Blancs); les conflits dans les Républiques; la thématique révolutionnaire internationale.

Durant la guerre civile, la grande majorité des artistes travaillent pour la propagande et créent affiches, décors urbains et de «trains d'agitation». Si la peinture n'apparaît pas comme un médium privilégié, une création picturale existe. Elle émane d'artistes aussi divers que Mitrofan Grekov, Kuzma Petrov-Vodkin, Boris Koustodiev ou Konstantin Iouon, qui avaient déjà abordé les événements de la Première Guerre mondiale. Chacun poursuit ses recherches plastiques. Mitrofan Grekov, peintre de bataille reconnu, se bat aux côtés de l'Armée rouge et documente les exploits de la première cavalerie dirigée par Semion Boudionnyï. Se considérant comme un peintre-soldat, il s'intéresse en particulier à la vie quo-

▲ Alexandre Deïneka, *Qui l'emportera?*, 1932, huile sur toile, 120 x 159 cm.

tidienne des soldats, aux attaques de la cavalerie et aux combats dans la steppe. Il reprend fréquemment les codes de la peinture des Ambulants. Parallèlement à cette démarche de reportage émerge une peinture engagée soutenant la cause rouge, comme le tableau de Koustodiev, *Le bolchevik*, qui représente une allégorie du pouvoir bolchevique avec son drapeau rouge dominant une foule défilant dans les rues de Petrograd. L'artiste donne ici une image romantique de la relation entre le pouvoir bolchevique et les masses populaires, incarnées à la fois par la grande figure type et par la foule anonyme. *La nouvelle planète* de Iouon propose une vision eschatologique révolutionnaire, un big bang correspondant au millénarisme russe issu de l'orthodoxie. L'artiste exprime symboliquement le changement radical provoqué par la révolution et la complexité des sentiments humains face à un événement historique et universel. Quant à Petrov-Vodkin, il poursuit dans sa veine religieuse et symbolique, déclinant sa réflexion sur la vie humaine dans un contexte de guerre. *Après le combat* montre ainsi trois soldats se rappelant un camarade mort au combat dans une composition rappelant les icônes de la Trinité.

C'est surtout à partir du milieu des années 1920 que d'autres artistes, propagandistes actifs durant la guerre civile et ayant vécu directement les événements, investissent le thème révolutionnaire et donnent forme à la révolution. Ils sont principalement issus de deux groupes, l'AHRR et l'OST qui, chacun à sa fa-

▲ Reproduction sur carte postale (1960) de l'œuvre de Mitrofan Grekov, *Vers le détachement de Boudionnyï*, 1923.

çon, entend traiter les sujets soviétiques. Et les réactions des critiques montrent que la peinture de la révolution n'a rien d'évident.

Promouvant les genres traditionnels et la peinture d'histoire, les membres de l'AHRR dominent la thématique révolutionnaire, avec une relative diversité stylistique. Selon une approche documentaire, Grekov poursuit ses tableaux de bataille et montre de nombreux dessins et esquisses lors de l'exposition de 1923. Dans la même veine, Isaac Brodski, avec par exemple *Le discours de Lénine aux ouvriers de l'usine Poutilov*, défend une représentation d'événements précis, datés, et privilégie les portraits réalisés d'après photos. Cette démarche lui vaut d'ailleurs d'être taxé de naturaliste et exclu de l'Association, en 1928. Vassili Mechkov propose aussi de conventionnels portraits de dirigeants en uniforme, dans des poses officielles ou plus détendues. Renonçant à son approche romantique, Iouon renoue avec la tradition de ses maîtres Ambulants. *L'envoi du bataillon ouvrier sur le front* (1927), montré à l'exposition anniversaire pour les 10 ans de l'Armée rouge, laisse la critique habituellement sympathisante insatisfaite. On lui reproche d'avoir peint seulement les apparences d'un sujet connu, des figures trop petites dans le paysage, et dont le spectateur ne peut voir les expressions, restant ainsi indifférent à leur situation. Cette toile est comprise comme un échec de ta-

▶ Reproduction sur carte postale (1960) de l'œuvre de Vassili Mechkov, *Portrait de S. M. Boudionnyï*, 1927.

bleau choral d'histoire, création typique des Ambulants à la forte teneur émotionnelle[10]. Petrov-Vodkin, avec *La mort du commissaire*, attire les louanges pour la sensibilité de sa toile et les critiques pour le manque de narration[11].

L'OST développe des recherches formelles plus novatrices. Alexandre Deïneka, Iouri Pimenov, Alexandre Labas, Petr Williams et Alexandre Tyšler rejettent la peinture d'histoire traditionnelle. Deïneka commence à traiter les chemins de fer détruits, les wagons chargés de soldats et les engins de guerre dans des dessins de presse dès 1923. C'est surtout à la faveur des commandes de l'exposition pour les 10 ans de l'Armée rouge qu'il développe ces thèmes en peinture. À travers son réalisme synthétique, il exprime des sentiments généraux comme l'attente, l'effort d'une longue marche, la succession sans fin des soldats tués ou blessés. *La défense de Petrograd* et *L'interrogatoire du bolchevik à l'État-major des Blancs*, tirés d'un dessin de presse et réalisés pour les expositions anniversaires de l'Armée rouge de 1928 et 1932, en sont des exemples. Ses travaux sont généralement loués pour leur dynamisme, mais critiqués pour leur caractère schématique et trop froid[12]. En 1928, la critique se divise sur *La prise du blockhaus anglais* de Iouri Pimenov. La force de l'image est appréciée, mais on lui reproche la symbolisation d'une sensation personnelle, les corps élancés et les pommettes saillantes qui nuisent à la dignité des figures[13].

À la faveur des commandes des expositions anniversaires de l'Armée rouge principalement, se dégagent des sujets types comme l'interrogatoire du bolchevik à l'état-major des Blancs, que l'on retrouve traités par plusieurs artistes, en particulier Boris Ioganson et Alexandre Deïneka, en 1932. Dans cette confrontation apparaît encore plus nettement la diversité des approches et des fonctions de ces œuvres. Petrov-Vodkin articule présent et éternité, événement et histoire, Pimenov et Deïneka mobilisent le spectateur par un fort impact émotionnel, Ioganson propose un modèle de courage à imiter. C'est l'ensemble de ces images et leur réception critique qui traduisent le rapport complexe à la Révolution d'octobre, qui n'est pas vraiment un événement en soi, mais résulte plutôt d'une multitude d'événements et de situations que l'on hiérarchise progressivement. Octobre se dissout dans des événements précurseurs (comme des discours ou des scènes de vie ouvrière), la prise du palais d'Hiver et les épisodes de luttes de la guerre civile, puis doit se perpétuer dans d'autres luttes, en particulier celles des plans quinquennaux.

Il est ainsi difficile de définir précisément des canons et des modèles iconographiques de la peinture d'Octobre, même si la commande favorise le développement de certains sujets types. Les membres de l'AHRR sont parmi les premiers à se saisir de cette thématique et n'auront de cesse de vouloir convertir les autres artistes à leur approche. Si certains, comme Denisovski, se mettent en effet

à la peinture d'histoire à partir du tournant des années 1920-1930, d'autres résisteront par conviction ou par manque de savoir-faire dans ce domaine. Ce ne sont donc pas tous les artistes qui s'intéressent à ce thème.

Au sein des expositions anniversaires, d'autres enjeux s'ajoutent à celui de la définition de la révolution à travers la représentation picturale. Pour les artistes, il s'agit surtout de travailler, de montrer et de vendre leurs œuvres. Quant à la critique, elle peut s'appuyer sur ces événements pour transposer la révolution politique à la sphère artistique et cerner l'identité de l'art de la révolution, sur un mode descriptif, prescriptif, ou proscripteur. ★

Notes

1 Pichon-Bonin, 2013, pp. 62-63.

2 RGALI, Fonds 2943 et documents conservés à l'actuelle bibliothèque du MOSSH.

3 RGALI, Fonds 643.

4 Ŝekotov, 1933, p. 53.

5 Les chiffres cités ici proviennent du site [www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=678], consulté le 5 juin 2017. Ils peuvent différer de ceux, souvent supérieurs, annoncés dans la presse de l'époque.

6 Nous renvoyons ici en particulier à Chlenova, 2010, 2014; Morozov 1982; Pichon-Bonin, 2013.

7 Reid, 2001.

8 Ŝekotov, 1939.

9 Voir Reid, 2001, pp. 181-182, qui analyse les conséquences du retard de l'ouverture de l'exposition.

10 Trofimov, 1931, p. 7.

11 *Ibid.*, p. 8.

12 *Ibid.*, p. 9.

13 *Ibid.*, p. 8.

Octobre placardé
Les affiches communistes françaises

Romain Ducoulombier

L'affiche est un objet majeur de la culture politique communiste. Bien que cette dernière soit d'abord fondée sur l'écrit, comme les hebdomadaires de formation des cadres auront à cœur de le rappeler jusqu'aux années 1960[1], elle repose également sur une symbolique abondante et codifiée, à commencer par la faucille et le marteau. Si l'affiche n'est certes qu'un support militant parmi d'autres, en un siècle qui constitue l'âge d'or de la production et du merchandising d'objets politisés, visibles sur le revers des vestes ou sur les cheminées des militants[2], elle constitue cependant l'un des grands médias de masse au XXe siècle. Construit dans l'intention d'être vu, à partir de techniques spécifiques au croisement de la peinture, de la publicité et de la propagande, cet instrument graphique de la politique moderne est ancré dans les représentations collectives et participe à l'élaboration de la culture visuelle des militants, au sens des représentations partagées par le groupe communiste, dont la manière de regarder obéit à des pratiques communes. L'affiche de propagande remplit par ailleurs différentes fonctions, depuis la simple convocation ou l'affichage électorale – véritable matrice du genre – jusqu'au marquage territorial et à l'éducation politique de masse. Les objets politiques les plus élaborés exercent ainsi le rôle de présence-absence du pouvoir, en manifestant son ubiquité par la déclinaison de ses représentations et de ses symboles.

La commémoration par l'affiche dans la culture communiste

L'affiche communiste au XXe siècle se singularise par un certain nombre de traits qui tiennent à la fois aux thèmes et aux symboles qu'elle mobilise et aux influences extérieures auxquelles elle est soumise. Le fait qu'elle émane d'un commanditaire unique, le Parti communiste français (PCF), permet d'en périodiser la production, d'identifier les artistes et les logiques de leur sélection, d'établir, dans la mesure du possible, des chiffres de tirage, d'étudier les pratiques de leur collage et de leur diffusion. Ses sigles et ses symboles sont empruntés à deux registres majeurs, le registre soviétique et le registre national, dès lors que le PCF « nationalise » son discours et ses référents politiques à partir du milieu des années 1930. La question des influences est à cet égard un problème majeur de l'affiche communiste : on s'y confronte en effet à l'emprunt et à la duplication pure et simple d'affiches soviétiques, comme à l'influence des codes en vigueur dans l'industrie publicitaire, particulièrement dynamique en France depuis la fin du XIXe siècle. La production communiste d'affiches est donc ouverte à l'influence des codes « bourgeois », ne serait-ce que par la formation de certains des affichistes sous-traités par le Parti. Ce dernier cependant s'est doté, depuis les années 1930, mais surtout

▶ Le drapeau rouge se transforme en corne d'abondance pour le 40e anniversaire, 1957.

Vive le 40e Anniversaire
DE LA
RÉVOLUTION SOCIALISTE D'OCTOBRE 1917
LE PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

après-guerre, d'une esthétique officielle, le réalisme socialiste, dont certains des principaux tenants, comme André Fougeron, ont été d'importants affichistes communistes. Si la codification de l'affiche communiste est indiscutable, elle n'est pour autant jamais explicite. L'affiche n'en constitue pas moins la face visible d'une culture politique marquée par le secret et le centralisme, et constitue de ce fait un enjeu politique important, tant pour manifester la ligne du Parti au plus grand nombre que pour élaborer les mythes et les slogans fondateurs de son identité, à commencer par le mythe d'Octobre.

La commémoration est l'une des fonctions multiples de l'affiche politique illustrée. La culture politique communiste est à cet égard particulièrement prolixe en commémorations de toutes sortes, tirées de la tradition du mouvement ouvrier français et international. Une belle affiche de 1949 appelle ainsi le peuple communiste parisien à se rassembler au Père-Lachaise le 29 mai 1949 pour « Le pain la paix la liberté et l'indépendance nationale Tous au mur des fédérés »[3]. À la Libération, la production mémorielle consacrée aux martyrs et aux fusillés du Parti subit une inflation indissociable des enjeux politiques liés à l'héritage de la Résistance et à son utilisation politique. C'est le cas de cette étonnante affiche en forme de cible, publiée en octobre 1951 pour le dixième anniversaire des exécutions de Châteaubriant, qui figure un fusillé stylisé frappé au cœur par des armes automatiques gravées de croix gammées[4]. En ce qui concerne la commémoration d'Octobre, on se tromperait enfin à considérer l'affiche comme un élément isolé qui se suffirait à lui-même; elle s'insère dans un dispositif commémoratif dont le film du 38e anniversaire de la révolution, réalisé lors des festivités au Vélodrome d'Hiver le 8 novembre 1955, témoigne de l'ampleur et du soin porté à sa mise en scène[5]. Ce jour-là, 20 000 personnes, militants et militantes triés sur le volet, sont venues acclamer longuement leur secrétaire général Maurice Thorez, diminué, mais revenu d'URSS après sa longue convalescence au début des années 1950, et qui, dans son discours, place les bolcheviks dans le sillage des « glorieux communards ». Pour le Parti, l'événement « anniversaire » est donc un outil politique à part entière, qu'il a décliné abondamment, pour Lénine, Staline, Thorez et Jaurès, pour Picasso et Aragon, pour la Commune et Châteaubriant, pour le 14 juillet et le Congrès de Tours.

Octobre reste cependant l'événement révolutionnaire fondateur et générateur de la terre promise soviétique. État fermé, mais ouvert à un tourisme idéologique et privé très sélectif, l'URSS existe d'abord dans les têtes, grâce à un intense travail de substitution de sa réalité par un monde symbolique structuré dont l'objectif est de démontrer sa supériorité supposée sur les « démocraties bourgeoises » rivales[6]. Octobre, pour les Français, est doublement mythique : nourri par le mythe révolutionnaire, français par excellence depuis 1789, il s'alimente égale-

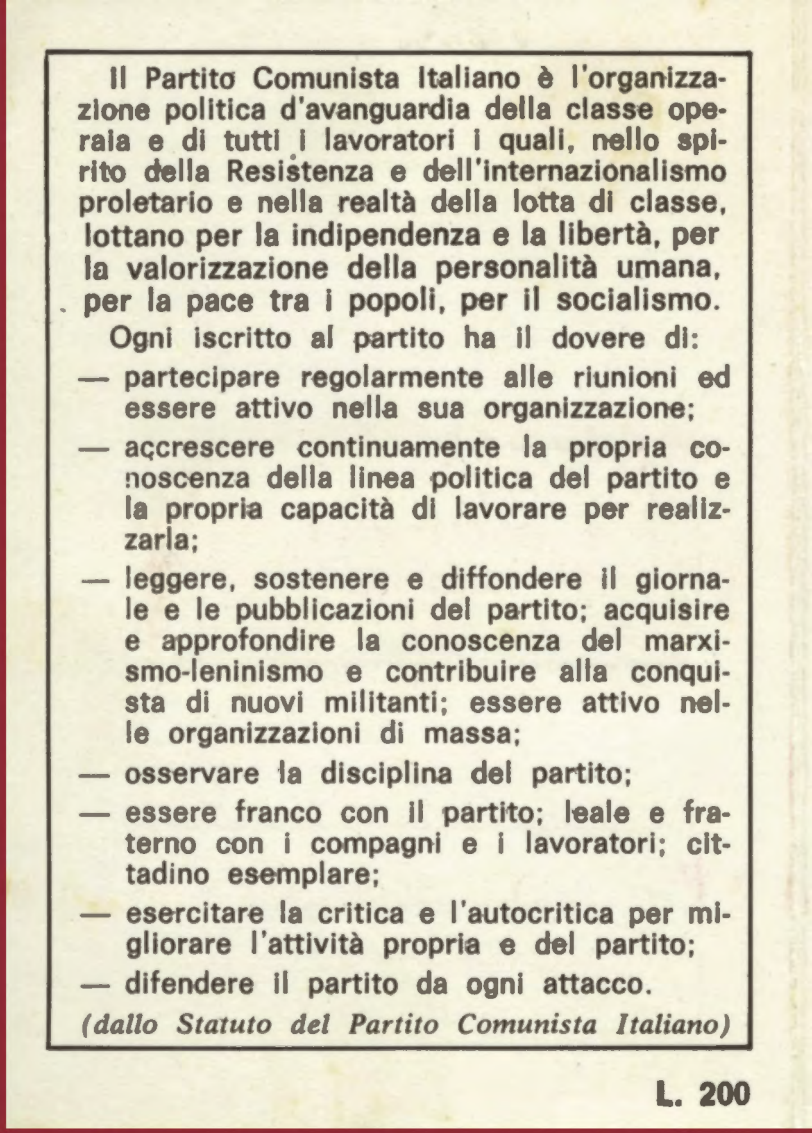
ment à celui d'une société « sans classes » et libérée de l'oppression capitaliste, dont l'avènement est mis en scène par l'inflation triomphale des « succès » staliniens. Cette technique de réassurance du mythe par la représentation de ses « réalisations » est lisible dans les codes de l'affiche commémorative d'Octobre en France.

Ce chapitre se propose d'esquisser l'étude de cette dernière, pour en proposer à la fois un essai de périodisation et une grille d'analyse. Pour ce faire, elle s'appuie sur un corpus continu d'affiches commémoratives d'Octobre entre 1952 et 1967, rassemblé par les Archives départementales de Seine-Saint-Denis. Sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité, cet ensemble est la principale collection d'affiches communistes en France, avec celle de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC). Elle présente l'intérêt de conserver des affiches non retenues pour des raisons esthétiques ou politiques, ce qui permet de reconstituer le processus de sélection et de jeu sur les symboles. Bien qu'elle souffre de deux lacunes, en 1955 et 1966, celles-ci sont comblées, au moins pour la première, par le film des commémorations du 38e anniversaire au Vel' d'Hiv[7]. La consultation de *L'Humanité* et de la presse militante, l'accès à une collection privée d'affiches, d'autres glanes nous ont enfin permis d'interroger l'amont et l'aval de ce moment d'intensité particulière du culte de l'URSS et d'Octobre que constituent la fin du stalinisme et les années du cœur de la Guerre froide.

L'appropriation commémorative d'Octobre par le PCF

Depuis quand les communistes français fêtent-ils Octobre? Et depuis quand l'image et les affiches ont-elles leur part dans ces commémorations? *L'Humanité* du 26 octobre 1919 publie en guise d'anniversaire un article contre le « blocus affameur », et la date du 7 novembre n'a aucun écho pour le journal, à un moment où, en pleine période électorale, le journal paraît sur quatre pages, sans guère d'images et sans beaucoup de place accordée aux publications de la minorité pacifiste et probolchevique née de la guerre. Il faut attendre l'année suivante pour que le mot « anniversaire » soit utilisé pour la première fois d'une façon politique délibérée par Zinoviev, le fidèle compagnon de Lénine devenu président de l'Internationale communiste. Le bolchevisme sort alors du provisoire et de la guerre civile et Zinoviev entend « vous rappeler votre devoir à vous, ouvriers du monde entier, et vous demander aide et appui » : « Puisse le jour du 3e anniversaire de la Révolution prolétarienne russe ne passer inaperçu nulle part! »[8] Dès ce moment, un grand meeting organisé salle Wagram sous le patronage des partisans de l'adhésion à la IIIe Internationale accompagne la publicité pour le grand événement bolchevique fondateur. La « tradition » évoquée par Thorez dans le film de 1955

La carte de membre du PCI


Il Partito Comunista Italiano è l'organizzazione politica d'avanguardia della classe operaia e di tutti i lavoratori i quali, nello spirito della Resistenza e dell'internazionalismo proletario e nella realtà della lotta di classe, lottano per la indipendenza e la libertà, per la valorizzazione della personalità umana, per la pace tra i popoli, per il socialismo.

Ogni iscritto al partito ha il dovere di:

— partecipare regolarmente alle riunioni ed essere attivo nella sua organizzazione;

— accrescere continuamente la propria conoscenza della linea politica del partito e la propria capacità di lavorare per realizzarla;

— leggere, sostenere e diffondere il giornale e le pubblicazioni del partito; acquisire e approfondire la conoscenza del marxismo-leninismo e contribuire alla conquista di nuovi militanti; essere attivo nelle organizzazioni di massa;

— osservare la disciplina del partito;

— essere franco con il partito; leale e fraterno con i compagni e i lavoratori; cittadino esemplare;

— esercitare la critica e l'autocritica per migliorare l'attività propria e del partito;

— difendere il partito da ogni attacco.

(dallo Statuto del Partito Comunista Italiano)

L. 200

Contrairement aux cartes des membres du Parti communiste français, qui ne comportent pas de réel changement graphique d'une année à l'autre et qui n'incluent pas d'autres images qu'un profil de l'Hexagone accompagné de la faucille et du marteau, celles de leurs camarades transalpins sont plus richement illustrées.

La cadence régulière de ce document (la carte est entièrement remplacée d'une année à l'autre) se prête bien à en faire un support commémoratif. Ainsi, les cartes de 1961, 1971, 1981 marquent les anniversaires de la création du PCI (fondé par Antonio Gramsci en 1921) en reproduisant la une du journal de Gramsci, *Ordine Nuovo,* pour 1971, et l'image de la première carte du Parti pour les deux autres. Celle de 1955 est à l'insigne du dixième anniversaire de la Résistance, alors que celles de 1954 et 1974 marquent les anniversaires du journal du Parti, *L'Unità,* fondé en 1924.

Sur ce support, le PCI privilégie donc ses propres référents et sa propre histoire plutôt que de se rattacher à une filiation soviétique. Le jubilé de 1967 est cependant le seul moment où le PCI rend hommage, dans sa carte de membre, à la Révolution d'octobre. Le montage visuel reprend une célèbre photographie de Lénine saisi en contreplongée par Grigori Petrowitsch Goldstein durant un discours sur la place Rouge en 1919, dans une posture qui a inspiré de nombreux monuments et peintures. L'image du père fondateur est superposée à une photographie de foule, le tout accompagné par le drapeau rouge. Un peu plus d'un million et demi d'inscrits ont reçu cette carte délivrée par une des nombreuses sections. Le parti représente en ces années environ 27% des voix. La fédération de jeunesse du parti célèbre également Lénine et le 50e anniversaire, mais avec un visuel plus sobre, accompagné du slogan « Sur la voie d'Octobre, cinquante années faites par nous ». ★ Gianni Haver

◀ Carte de membre du PCI (Parti communiste italien) pour l'année 1967.

▶ Carte de membre de la FGCI (Fédération des jeunesses communistes italiennes) pour l'année 1967.

s'est donc établie dès 1920. Le numéro de *L'Humanité* cette année-là s'accompagne de nombreux portraits des leaders bolcheviques, pour en favoriser l'identification par le public, mais aussi de la reproduction d'un emblème de faucille et de marteau présentés en sautoir et entourés de deux gerbes de blé. Adoptés en 1918 par le nouveau pouvoir révolutionnaire, les deux symboles apparaissent pour la première fois le 2 janvier 1920 dans *La Vie ouvrière*[9]. Puis ils sont intégrés au bandeau de *L'Humanité* sur décision du Bureau politique en août 1924, à la faveur de la campagne pour la reconnaissance de l'URSS par la France, et apparaissent effectivement dans l'édition du 4 octobre 1924[10].

Dès 1922, par ailleurs, la place consacrée aux commémorations dans l'organe du parti augmente à deux pages. La seconde moitié des années 1920 s'accompagne d'inflexions majeures dans la célébration d'Octobre : les célébrations du 10e anniversaire sont l'occasion, pour une importante délégation française, de se rendre en URSS et les services d'accueil de la VOKS (la Société soviétique pour les échanges culturels avec l'étranger) ne lésinent pas sur l'« amitié » témoignée à certains étrangers de marque, comme Henri Barbusse[11]. Dans la presse communiste, l'insistance sur la présence et la puissance de l'Armée rouge, ainsi que sur la revue militaire de la place Rouge, est permanente. À partir de 1929, les campagnes de célébration de l'URSS accentuent le caractère industrialiste de l'expérience soviétique, à l'aide d'un double slogan : « Construire le socialisme… Assurer sa défense ». Avec les années 1934-1935, cette représentation ne se modifie guère, sinon pour s'adapter aux slogans du moment et présenter l'URSS comme le « pays du bien-être et de la liberté, bastion de la paix ». L'Internationale communiste possède elle aussi son anniversaire; une belle affiche de 1929 invite les prolétaires de tous les pays à le fêter, au travers du célèbre ouvrier brisant les chaînes qui entravent le monde de Boris Koustodiev pour le premier numéro du 1er mai 1919 de *L'Internationale communiste*.

L'héritage de l'entre-deux-guerres

Les années 1920 sont, à cet égard, une période intense de création et d'emprunts à l'affiche soviétique. Le célèbre dessinateur satirique Jules Grandjouan, venu du syndicalisme révolutionnaire et souvent considéré comme l'inventeur de l'affiche politique illustrée à la fin du XIXe siècle, exerce ainsi une influence certaine sur la stylisation et le tracé des symboles soviétiques attachés à Octobre. En 1925, il réalise ainsi une affiche communiste pour la « paix internationale » où l'on voit un poing fermé armé d'une faucille écraser le Traité de Versailles : il s'agit en fait d'une adaptation d'une autre affiche d'Alexandre Zelenski en 1920, « Pour savoir plus il faut produire plus – Pour produire plus, il faut savoir plus »[12]. En 1926, la direc-

tion du PCF délègue Grandjouan, son « meilleur dessinateur », pour effectuer une « mission artistique » en URSS pour le compte de *L'Humanité*[13]. L'initiative témoigne de l'étroitesse des liens qui unissent le PCF à l'IC, y compris en ce qui concerne l'élaboration des contenus visuels des affiches françaises. Le Komintern est par ailleurs attentif au message commémoratif diffusé à chaque anniversaire, adressant par exemple en 1931 des « matériaux sur l'URSS à l'usage des rapporteurs pour le XIVe anniversaire d'Octobre ». La diffusion de la symbolique d'Octobre est donc un mélange complexe entre exigences du sommet et impulsions politico-esthétiques locales. À l'image du Comité directeur du parti, qui déclare le 7 novembre 1922 que « le meilleur moyen d'honorer [la révolution], c'est de l'imiter », l'affiche communiste française puise dans un vaste patrimoine graphique soviétique.

Les années 1930 sont, pour l'affiche communiste, l'heure de la maturité. Celle-ci s'éloigne de l'affiche dessinée dans le style Grandjouan (qui s'est d'ailleurs distancé du parti) pour adopter les techniques et les codes d'un savoir-faire en pleine transformation, bien au-delà de la seule référence soviétique. La culture visuelle communiste commence à être envahie par la photographie et le photomontage. À cet égard, certaines des affiches soviétiques de Gustav Klucis, l'un des grands affichistes staliniens, venu du suprématisme et fusillé en février 1938, vont exercer une influence profonde sur la représentation de l'URSS stalinienne jusqu'aux années 1950. Le PCF opère par ailleurs une nationalisation de son image, qui ouvre la gamme de ses représentations au drapeau tricolore et à une Marianne de combat; il recourt désormais à la segmentation de son discours, s'adressant aux « vieux », aux « paysans », en même temps que son assise électorale se nationalise aux élections de l'été 1936. Quant au réalisme socialiste, il se diffuse très lentement en France à partir du milieu des années 1930, si bien que la symbolique du Front populaire demeure marquée par des influences contradictoires, bien rendues par une affiche de 1935 pour *L'Humanité* : photomontage, sans-culotte bodybuildé et stylisé, slogans antifascistes[14]. Les années 1930, enfin, restent dominées par une catégorie d'affiches souvent négligées, mais majoritaires en raison de leur faible coût : les affiches-texte qui, par définition, se prêtent mal à l'investissement des représentations.

L'âge d'or de la Guerre froide

La fin du stalinisme et la Guerre froide, dans sa période de plus haute intensité jusqu'aux années 1960, marquent l'apogée de l'affiche illustrée communiste en France. Le travail de codification de la représentation du mythe soviétique est terminé, du moins jusqu'au lancement du satellite Spoutnik en octobre 1957. À partir

35ème ANNIVERSAIRE
DE LA RÉVOLUTION SOCIALISTE D'OCTOBRE

VIVE L'UNION SOVIÉTIQUE
PUISSANCE DE PAIX, AMIE DE LA FRANCE

de 1947-1948, l'entrée dans la Guerre froide proprement dite favorise le recentrement sur l'URSS, de même d'ailleurs que les violents débats sur sa nature et sur l'existence des camps. Depuis le lancement de l'Appel de Stockholm en 1950, la mobilisation pour la paix envahit toute la propagande communiste en France. L'affiche de 1952 est à ce titre un condensé du mythe soviétique et stalinien[15]. Réalisée par Georges Rival, elle est centrée sur les portraits imbriqués de Lénine et Staline, dont les regards en diagonale lui donnent son mouvement – celui d'une tension vers l'avenir. Cet avenir est figuré à la fois par des représentations stylisées de « réalisations » soviétiques – grues, immeubles collectifs et barrage, dont la silhouette est empruntée au Dneprostroï (le barrage et la centrale électrique du Dniepr) –, surimprimées sur la silhouette majestueuse d'une colombe de la paix, elle-même surmontée d'une série de drapeaux rouges frappés de la faucille et du marteau. La manière dont la modernité soviétique est figurée emprunte sans originalité ses codes aux grandes affiches et photomontages de Klucis ou aux reportages de *L'URSS en construction*, illustrée pour son N° 1 par Nikolaï Trochine à l'aide d'images industrielles enchevêtrées, donnant le sentiment du gigantisme. La colombe, quant à elle, est stylisée progressivement, après son apparition sur les affiches du premier congrès mondial pour la paix en 1949 – à ce moment, elle est encore réaliste, et posée au sol. Enfin, le visage de Staline jeune, déterminé, héroïque et visionnaire, est conforme aux canons du réalisme socialiste et emprunte ses caractéristiques aux pratiques très codifiées du culte. En mars 1953, la publication du célèbre portrait de Staline par Picasso dans les *Lettres françaises* montre à quel point est encore sacrilège le non-respect de ces codes; cependant, l'affiche de 1952 est l'une des dernières apparitions de Staline en majesté.

La représentation de Lénine dans les affiches cultuelles produites dans les années 1950 est quant à elle devenue standard. L'affiche commémorative de sa mort, en janvier 1952, annonce à bien des égards celle de novembre : un visage statufié de Lénine apparaît sur une vague de drapeaux soviétiques, tandis que des silhouettes d'immeubles en construction se distinguent sur un fond bleu. En 1955, à l'occasion du 31e anniversaire de sa mort, une autre affiche présente un buste de Lénine dressé en son centre, sur le fond bleu duquel on distingue la ville moderne soviétique rayonnante symbolisée par les grands bâtiments d'architecture stalinienne, tandis qu'un couple heureux au pied de la statue icône tient dans ses bras un enfant qui tend une gerbe de blé au leader qui regarde vers l'avenir. Ajoutons que le culte de Thorez atteint lui aussi son apogée dans les années 1950. La plus belle de ces productions cultuelles est sans doute l'affiche-portrait d'« Hommage de la jeunesse à Maurice Thorez » en avril 1952 : certains de ses symboles – la jeune fille au bouquet de fleurs, le jeune pionnier en uniforme – empruntent directement leurs codes au culte de Staline[16].

◀ Condensé du mythe soviétique et stalinien dans l'affiche réalisée par George Rival en 1952.

Si la codification extrême du mythe soviétique et de ses chefs est remise en cause par la mort de Staline, puis par la déstalinisation après 1956, son système de référence demeure et ne s'efface que lentement. Les affiches ultérieures, qui constituent l'essentiel de notre corpus, s'efforcent de substituer à ces codes contraignants des images nouvelles de l'URSS en construction. Dès novembre 1953, le visage de Staline a disparu de l'affiche commémorative d'Octobre. Pour le remplacer, l'affichiste invoque *L'Ouvrier et la Kolkhozienne* de Vera Moukhina, réalisé pour le pavillon soviétique de l'Exposition internationale de Paris en 1937. Les drapeaux rouges ont perdu leurs emblèmes et un jeune couple à l'allure déterminée, sans nationalité ni appartenance de classe apparentes, remplace les chefs bien-aimés de la Révolution. La superposition de la statue monumentale et de la représentation de la nouvelle génération soviétique permet ainsi d'exalter la promesse du bonheur soviétique et la modernité promise à tous, dans la continuité de l'héritage « ouvrier et paysan » stalinien. L'affichiste mobilise donc à la fois la « soviéticité » de la révolution et son universalité, ce qui constitue un ressort important de la plasticité esthétique de 1917. Le couple symbolique de Vera Moukhina revient par la suite à plusieurs reprises, dans des projets d'affiches de Jean Journot pour les 40e et 41e anniversaires (1957-1958), puis sous la forme d'un photomontage dans l'affiche officielle de 1964. Quant à la « jeunesse du monde », elle est à nouveau figurée pour les affiches des 40e et 44e anniversaires.

Commémorer Octobre après Staline

Entre l'identification cultuelle de 1917 à ses chefs et l'universalité sans attache de l'événement révolutionnaire, la représentation commémorative d'Octobre emprunte deux voies intermédiaires à partir de 1954.

La première d'entre elles renvoie à une forme d'hyper-modernisme de la construction socialiste. L'affiche de 1958 présente ainsi un satellite Spoutnik en révolution autour de la Terre, où l'URSS est figurée par un drapeau rouge à emblème surmonté d'un imposant « 41 », en référence au 41e anniversaire. L'épopée spatiale, au début de laquelle les Soviétiques ont un coup d'avance, fascine militants et sympathisants; plusieurs rues de municipalités communistes, comme Vitry ou Bobigny, reçoivent le nom de Youri Gagarine après son voyage spatial d'avril 1961. Une autre affiche du 40e anniversaire représente un satellite sous forme d'emblème à la faucille et au marteau qui éclaire le visage d'un couple de jeunes gens, représentatif de la jeunesse « libre et heureuse » soviétique. En 1967, l'affiche officielle du PCF présente le photomontage retravaillé d'un soleil rouge, irradiant la trajectoire ascensionnelle d'une fusée lancée à la conquête des cieux.

▶ Les chefs de la Révolution disparaissent de l'affiche de 1953 au profit d'un jeune couple anonyme.

36EME ANNIVERSAIRE
DE LA REVOLUTION SOCIALISTE D'OCTOBRE
1917 1953

VIVE L'UNION SOVIETIQUE, AMIE DE LA FRANCE
FORTERESSE DU SOCIALISME, DE LA DEMOCRATIE ET DE LA PAIX

Edité par le PARTI COMMUNISTE FRANCAIS

1917 e 1958

ANNIVERSAIRE DE LA RÉVOLUTION SOCIALISTE D'OCTOBRE

LE PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

44e anniversaire de la RÉVOLUTION SOCIALISTE D'OCTOBRE

1917-1961

URSS 61

en avant pour le communisme !

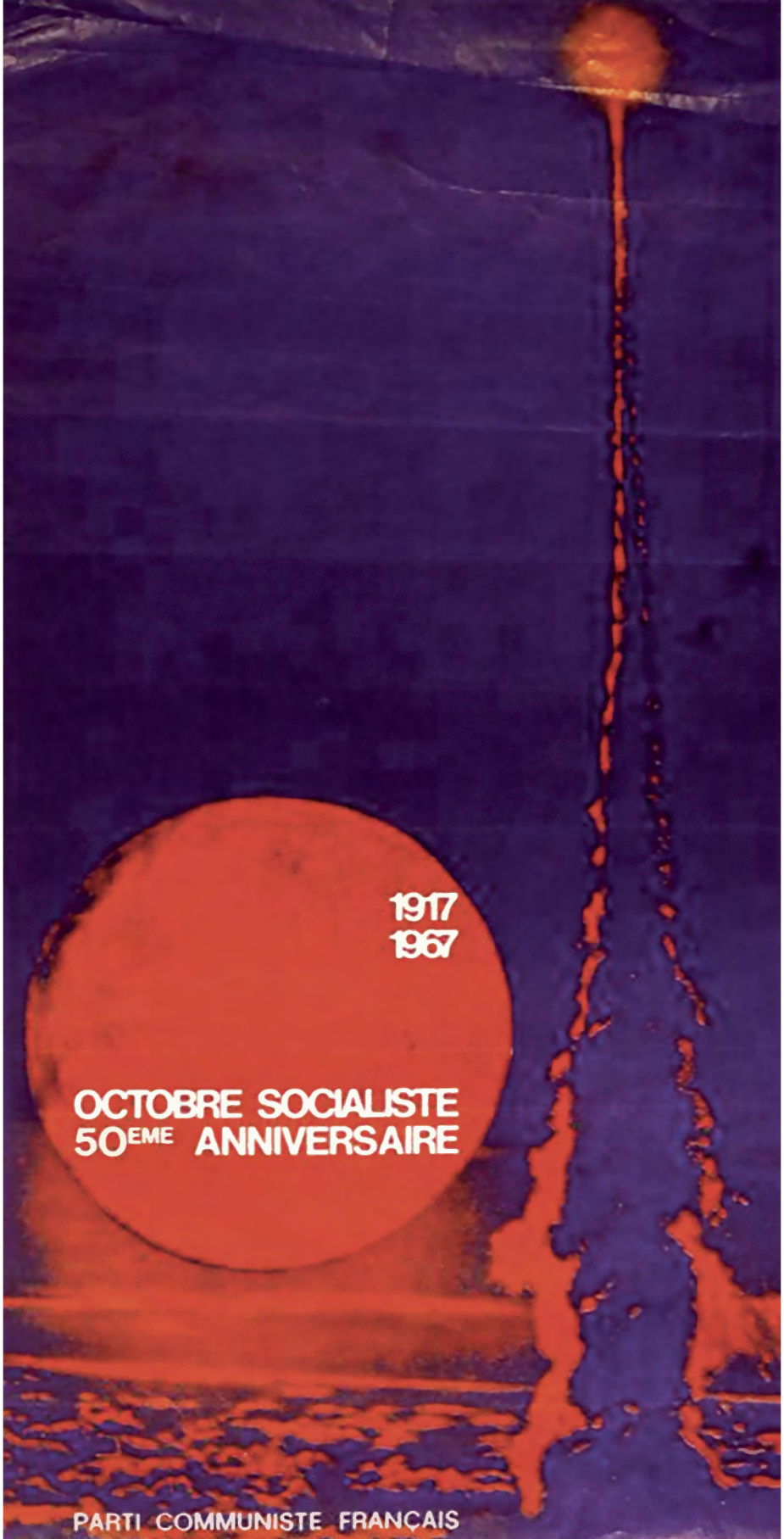
PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

▲
▲
Page 152 : mis en orbite en 1957, le Spoutnik symbolise l'hyper-modernisme soviétique une année après son lancement.

En tout état de cause, les affiches des années 1960 sont véritablement les plus « cosmiques » de la production commémorative française. L'autre référence récurrente à la modernité soviétique, c'est l'électricité. L'une des affiches réalisées pour le 40e anniversaire (il y en a trois différentes pour cet événement spécial) modernise ainsi le slogan léniniste de l'électrification des campagnes : sur le fond coloré d'un « 40 » monumental, un champ de blé luit devant une série d'immeubles collectifs et un pylône électrique. En France, où l'électrification des campagnes est quasiment achevée au début des années 1940, en dépit d'inégalités persistantes[17], le pylône est un symbole fort du progrès.

▲
Page 153 : assemblage symbolique des valeurs soviétiques (urbanisation, technologie, pacifisme) en 1961, qui n'est pas sans évoquer l'affiche du 35e anniversaire.

Une autre tentation existe, assez largement contradictoire avec la première : c'est la folklorisation de l'image de l'URSS. À partir de 1956, de nombreux symboles sont mobilisés pour identifier la « russité » de l'URSS. En 1956 et 1957, une matriochka blonde et souriante, puis un jeune moujik en vareuse russe traditionnelle à épaulettes rouges incarnent la jeunesse russe « amie » de la France. La russification de l'image de l'URSS élude son caractère multiethnique auprès d'un public français sensible à la proximité historique et culturelle avec la Russie seule; elle rappelle aussi le souvenir de l'alliance franco-russe de 1944, régulièrement invoqué par des campagnes d'affiches de l'Association France-URSS, comme c'est le cas pour son 10e anniversaire en 1954. Dans les années 1950, enfin, la carte postale « venue de l'Est » se diffuse; les archives Maurice Thorez en conservent un échantillon intéressant [18] – autant d'éléments auxquels il faut ajouter l'influence, depuis les années 1930, des représentations touristiques de l'URSS véhiculées par les brochures illustrées et les affiches de l'Intourist. À cet égard, les affiches commémoratives de 1957-1958 poussent au plus loin la folklorisation de l'univers soviétique. Ce sont tantôt la tour du Sauveur, tantôt les bulbes de Saint-Basile qui sont stylisés pour évoquer l'URSS. La réduction de l'URSS à la Russie et de la Russie à Moscou est un dispositif majeur à destination du spectateur français. Elle permet aussi, par contraste, la nationalisation du communisme français quand l'insistance sur l'« amitié » des peuples en autorise la représentation. L'affiche de 1956 présente ainsi, joue à joue avec la matriochka blonde déjà mentionnée, l'image d'une jeune Marianne coiffée d'un bonnet phrygien, sur fond de drapeau tricolore. En 1959, enfin, l'affiche commémorative d'Octobre s'autorise même à nationaliser le mythe révolutionnaire. Le progrès y est représenté par un navire doté d'une colombe à sa proue, toutes voiles rouges à emblème soviétique dehors. Sur sa coque apparaissent tous les attributs de la supériorité soviétique – satellite, villes géantes, grues –, exaltée par un slogan surprenant, la « compétition pour le bonheur des hommes ». Un vers de Hugo en exergue au bas de l'affiche, « Il va, ce glorieux navire », permet cependant de franciser la référence révolutionnaire. Emprunté au poème « Plein ciel » de *La Légende des siècles*,



L'affiche du 50e anniversaire célèbre les succès soviétiques dans la course à l'espace.

il évoque ce « navire impossible », « l'homme », dont la destinée se joue avec le communisme. En 1952, Aragon avait publié une anthologie du poète, après avoir beaucoup œuvré, depuis le milieu des années 1930, pour qu'il entre au panthéon national communiste.

La représentation des villes soviétiques sur les affiches commémoratives d'Octobre est particulièrement révélatrice des représentations de cette modernité « russe » de Guerre froide. Le recours aux « sept sœurs de Staline », ces immeubles archétypaux de l'architecture moscovite des années 1930, est quasiment systématique lorsque sont représentées les villes soviétiques. Le thème de l'urbanisation monumentale permet de faire le lien avec la construction des grands ensembles qui marque les municipalités communistes au début des années 1950 : la cité Maurice-Thorez, premier bâtiment de grande hauteur construit à Ivry, est ainsi édifiée en 1952-1953, sous la forme de deux barres perpendiculaires monumentales en brique et en béton de quatorze étages, avec un clocheton en béton qui surmonte l'angle formé par les deux bâtiments. L'œuvre architecturale et sociale française peut ainsi apparaître comme un succédané des bâtiments collectifs soviétiques. Plusieurs projets pour le 40e anniversaire présentent ainsi le profil ou la flèche caractéristiques de l'université Lomonossov. L'affiche du 37e anniversaire (1954) représente quant à elle la « Maison haute », un fleuron de l'architecture stalinienne construit par l'architecte Dmitri Tchetchouline sur le quai des Chaudronniers, à Moscou. Inaugurée en 1952, elle est destinée aux élites artistiques, militaires, politiques et policières du régime; son caractère de logement collectif de standing a peut-être guidé le choix de l'affichiste, sensible à la multiplication des images de cette « réalisation » d'un blanc immaculé, rendu par la terracotta badigeonnée sur sa façade[19]. Mais sa complexité monumentale (avec la disposition en trapèze de sa tour principale et les petits pavillons de ses ailes latérales) rend sa représentation délicate, et la référence assez cryptique sans doute pour le passant, même communiste. Au premier plan, une paysanne en fichu à pois et un jeune homme souriant portant un marteau avancent devant une vague de blé jaune vif. « Réalisations » grandioses, enthousiasme et jeunesse du monde, abondance : l'affiche de 1954 est typique du mythe de la supériorité soviétique de l'époque stalinienne, mais sans représentation de Staline lui-même. Par la suite, les affiches commémoratives n'hésiteront pas à superposer les symboles hypermodernes des réalisations soviétiques avec des représentations traditionnelles de l'URSS. L'affiche commémorative du 43e anniversaire (1960) présente ainsi une colombe et trois satellites survolant une ville soviétique où grues et immeubles géants côtoient le profil à flèche et bulbes des églises de la place Rouge. Un tel syncrétisme recouvre exactement la perception commune de la modernité et de la « russité » de l'URSS en France.

Les années 1970 reviennent, pour les commémorations, à la pratique du simple placard d'annonce. Il semble donc, sous réserve d'un inventaire exhaustif, que l'âge d'or de la commémoration illustrée correspond à l'apogée de l'affiche illustrée elle-même. L'affiche commémorative d'Octobre est toujours, cependant, un élément visuel d'un ensemble mémoriel plus important. Genre ultra-codifié depuis les années 1930, l'affiche cultuelle et commémorative communiste connaît des évolutions significatives avec la déstalinisation, afin d'adapter à la modernité française les représentations de l'« autre » soviétique. ★

Notes

1 *La vie du parti*, avril-mai 1962.

2 Novak, 2011.

3 Ducoulombier, 2012, p. 90.

4 Archives Départementales de Seine-Saint-Denis (ADSSD), 89Fi/0060 [en ligne].

5 Voir le site Ciné-archives, [www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-38EME-ANNIVERSAIRE-DE-LA-REVOLUTION-D-OCTOBRE-494-209-0-1.html?ref=f5d9f49fc38b323d6377c3817aea469b], consulté le 5 juin 2017.

6 David-Fox, 2011.

7 Voir le site Ciné-archives, [www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-38EME-ANNIVERSAIRE-DE-LA-REVOLUTION-D-OCTOBRE-494-209-0-1.html?ref=f5d9f49fc38b323d6377c3817aea469b], consulté le 5 juin 2017.

8 Zinoviev, 1920, p. 3.

9 Bourgeois, 2008, pp. 116-118 ; King, 2009, p. 62, pour d'autres éléments sur la naissance de cet emblème.

10 Ducoulombier, 2012, p. 16.

11 Coeuré, 1995 ; Fayet, 2014, pp. 309-326.

12 Pour ces deux références, voir Fayet, 2014, p. 19, ainsi que King, 2009, p. 141.

13 Ducoulombier, 2012, p. 16.

14 *Ibid.*, p. 41.

15 *Ibid.*, p. 66.

16 ADSSD, 89Fi/0052 [en ligne].

17 Berthonnet, 2003.

18 626 AP/286, Archives Maurice Thorez, Archives nationales.

19 Je remercie Rachel Mazuy et Fabien Bellat pour leur aide.

La révolution recadrée
La presse illustrée de l'Europe occidentale pendant l'entre-deux-guerres

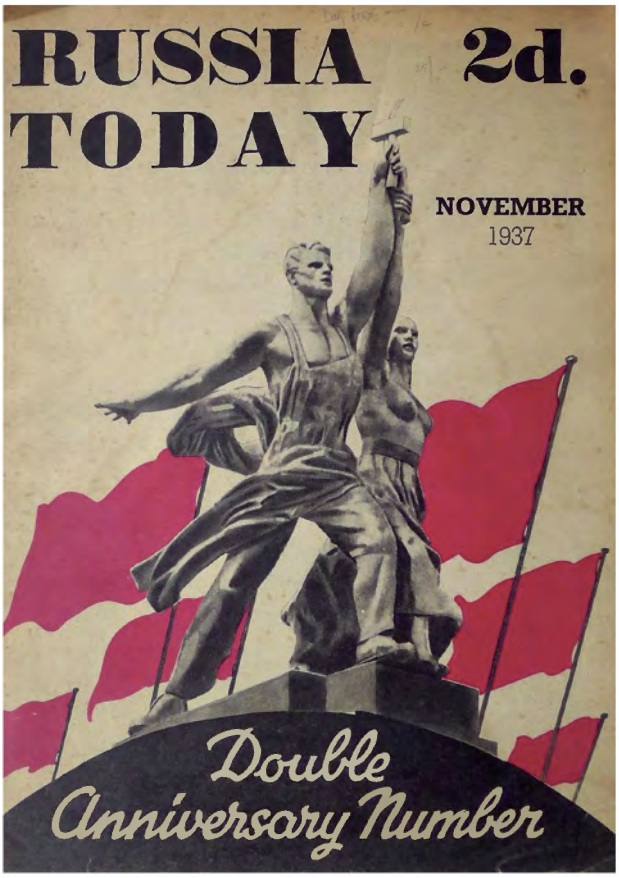
Gianni Haver

Les revues illustrées connaissent leur âge d'or dans la période de l'entre-deux-guerres. De nouveaux titres sont parus sur la scène internationale et certains vont faire école en maîtrisant un usage décomplexé et original des clichés, surtout en innovant dans leur mise en page. Le reportage photographique constitue désormais le contenu le plus noble et le plus valorisé, mis en avant par la construction d'une nouvelle figure journalistique, celle du photoreporter, qui se trouve ainsi élevé au statut de « héros des temps modernes »[1]. En tête de file de cette nouvelle vision du photojournalisme, des périodiques comme *Vu en France* (1928), *Zürcher Illustrierte* en Suisse (1925), *Bilder Courier* en Allemagne (1926), *Life* aux États-Unis (1936), *Weekly Illustrated* (1934), puis *Picture Post* (1938) au Royaume-Uni ou *Tempo* en Italie (1939)[2], ainsi que plusieurs titres plus anciens qui s'adaptent à cette manière de traiter l'information en privilégiant l'image. C'est durant ces années que le magazine illustré devient un média moderne et largement diffusé : il détient le monopole de l'information par l'image avec les actualités cinématographiques. Les partis communistes et les divers mouvements ouvriers en sont conscients, ils essaient donc de se doter de ces organes de communication si appréciés par le grand public. En 1924, pendant l'année où il est élu député communiste au parlement allemand, Willi Münzenberg crée l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, plus connue sous son abréviation *AIZ*, un acronyme qui finira par lui servir de titre principal. Ce journal montre une attention particulière à l'image tout comme à la mise en page; il sera aussi le support qui permettra dès 1930 à John Heartfield de faire connaître ses photomontages satirico-politiques. La croissance du tirage de l'*AIZ* est remarquable : 10 000 à l'origine, 200 000 au milieu des années 1920 et jusqu'à 420 000 exemplaires en 1932. Le numéro spécial de vingt pages consacré aux commémorations du 10e anniversaire de la Révolution russe est tiré à 350 000 exemplaires.

En 1932, il est rejoint par le titre français *Regards*, dirigé par Léon Moussinac, un organe informel du PCF[3]. Toujours en France, le magazine *Vu* est également proche de la gauche communiste, même si moins explicitement. Il va cependant changer complètement de cap au moment du limogeage de son directeur et fondateur Lucien Vogel en septembre 1936, précisément à cause de ses prises de position trop anticapitalistes[4].

Der Rote Stern, édité entre 1924 et 1933, est le supplément illustré de plusieurs quotidiens communistes allemands, par exemple l'*Arbeiter-Zeitung*[5]. L'Allemagne d'avant 1933 est d'ailleurs particulièrement riche en titres illustrés communistes : *Not und Brot*, organe de l'Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), est publié entre 1923 et 1925, *Sichel und Hammer* entre 1922 et 1924. Derrière ces titres d'hebdomadaires illustrés, on retrouve souvent le personnage familier de Willi Münzenberg.

Les magazines illustrés édités dans plusieurs pays par les divers groupes philo-soviétiques méritent un discours à part. En Allemagne, l'organisation Die Gesellschaft der Freunde des neuen Russlands, fondée en 1923 par Erich Baron, publie entre 1924 et 1932 un illustré culturel intitulé *Das Neue Russland : Zeitschrift für Kultur, Wirtschaft und*



◀ Numéro du 20e anniversaire du mensuel *Russia Today*, édité par la Société des amis de l'URSS du Royaume-Uni.

Literatur[6], dont le tirage atteint les 5000 exemplaires en 1931. Son concurrent la Société des amis de l'URSS édite pour sa part depuis 1928 *Das Drohende Krieg*, puis de 1930 à juillet 1932 *Der Freund der Sowjet*, tiré à 60 000 exemplaires, et enfin *Sowjetrussland Heute*[7]. Mais dans la plupart des pays, il n'existe qu'une société d'amitié, avec un journal. En France paraît ainsi, à partir d'octobre 1928, *L'Appel des soviets*, tiré à 25 000 exemplaires en 1930, qui deviendra, en 1933, *La Russie d'aujourd'hui* et sera tirée à 100 000 exemplaires[8]. Les Britanniques font paraître dès 1930 *Russia Today*, dont le tirage atteint 35 000 exemplaires en 1938. En Espagne, où l'association est fondée en 1933, paraît *Rusia de hoy*; l'année suivante, ce sont les Amis suisses qui publient *Russland Heute*.[9] Citons encore, parmi les titres restants, *Russie nouvelle* en Belgique, *Rusland van Heden* aux Pays-Bas et la revue des Amis tchèques, *Soviet Sovetu*, diffusée à 40 000 exemplaires.

Ces magazines ont un profil semblable: leur titre se ressemble, ils ont une cadence mensuelle et mettent l'accent sur la photographie. Ils peuvent reprendre des contenus de la presse soviétique, mais ils ont chacun leur propre politique éditoriale et sont pour l'essentiel rédigés dans leur pays d'origine. En toute logique, ils consacrent leur couverture ainsi qu'une large partie de leur numéro de novembre à la commémoration de la Révolution d'octobre. Nous excluons cependant de cette étude les journaux illustrés d'origine soviétique, même lorsque ceux-ci sont destinés à une distribution à

l'étranger, comme c'est le cas pour *L'URSS en construction*, édité à partir de 1930, non seulement en russe, mais également en anglais, en français, en allemand, puis, dès 1938, en espagnol[10]. En revanche, nous allons prendre en considération les magazines occidentaux parus tout au long du mois de novembre et, dans certains cas, au début de décembre, en considérant le décalage d'une ou deux semaines nécessaire pour que d'éventuelles photographies du défilé puissent arriver à la rédaction, être choisies et utilisées dans la mise en page. Cette contrainte technique ainsi que la cadence hebdomadaire de sortie des magazines ne permettent pas une proximité à l'événement. Deux considérations encore : d'un côté, la quantité de titres ne nous permet pas de prétendre à l'exhaustivité et, de l'autre, nous ne privilégierons pas une démarche chronologique, mais plutôt thématique.

À côté de ces quelques titres militants, qui profitent certes parfois d'une bonne diffusion, qui reste néanmoins limitée aux membres et sympathisants des partis communistes, des dizaines d'illustrés généralistes dominent et se disputent les divers marchés nationaux. Les tirages peuvent être très importants : la *Berliner Illustrirte Zeitung* vend presque 2 millions de numéros par semaine en 1931, le magazine français *Match*, fondé en 1938 sur les cendres d'un journal sportif, tire à la fin de l'année 1939 à presque 1,5 million d'exemplaires, alors que le britannique *Picture Post* frôle les 2 millions durant la guerre. Les tirages cumulés sont énormes. Pour un petit pays comme la Suisse, Ernst Bollinger dénombre 40 titres actifs durant le deuxième conflit mondial, pour un tirage total de 2,5 millions d'exemplaires[11], c'est-à-dire un peu plus d'un pour deux habitants tous âges confondus.

La place des commémorations

Dans des journaux comme *AIZ* ou *Regards*, la commémoration de la Révolution d'octobre a une place attitrée chaque année et constitue ce que les journalistes appellent un « marronnier ». Sur les autres titres, elle n'a pas l'honneur d'une présence régulière, et même lorsque cet événement est retenu, il n'est pas forcément l'objet d'un article spécifique : souvent, une photo isolée suffit. La commémoration est pratiquement ignorée dans la presse italienne ou celle de l'Allemagne d'après 1933, car les régimes fasciste et national-socialiste ne semblent pas souhaiter donner de visibilité au moment fondateur du régime de Moscou, même pas pour en dire du mal. Les consignes sur l'URSS envoyées à plusieurs reprises par le Ministère de la culture populaire à la presse italienne sont dans ce sens révélatrices. Elles insistent pour que les journaux s'occupent le moins possible de ce qui se passe en URSS. Pour ne citer qu'un exemple, voici celle du 9 février 1933 : « Il a été recommandé aux journaux de ne pas donner de détails sur les plans économiques russes et de toute manière de ne pas publier des articles illustrant les choses de Russie, les résultats économiques at-

▶ Couverture de *Voilà* du 19 novembre 1932, contenant la première partie du reportage de Marcel Montarron.

2me Année - N° 87
CHAQUE SAMEDI

L'HEBDOMADAIRE DU REPORTAGE

19 Novembre 1932
16 PAGES - 1 fr. 25

VOILA

TRAIN DE PLAISIR POUR MOSCOU

par

Marcel MONTARRON

teints par l'URSS ou que le régime communiste se propose d'atteindre. »[12] Par ailleurs, les relations ambiguës entre le régime et l'URSS poussent les autorités fascistes à demander à la presse d'éviter les attaques frontales envers la Russie de Staline. Ainsi, le 1er novembre 1935 (à une semaine du 18e anniversaire de la Révolution), le ministère encourage la presse d'éviter les attaques vis-à-vis de la Russie, « qui ne mènent nulle part », en justifiant cette position par l'existence d'accords commerciaux entre les deux pays et par l'attitude correcte de la presse soviétique vis-à-vis de l'Italie[13]. Puis, en novembre 1937, il est demandé de « ne pas s'occuper de l'adhésion de l'Italie au pacte anticommuniste » [14]. Enfin, en 1939, année du pacte germano-soviétique, on insiste sur la nécessité d'éviter les titres offensifs et les attaques contre l'URSS[15]. Ainsi, lorsque *Il Secolo Illustrato* du 5 décembre 1936 compile un numéro « antibolchévique », c'est avant tout de la situation en Espagne qu'il s'agit.

Dans les autres pays, le 7 novembre peut constituer une curiosité ou l'occasion de réaffirmer une posture anticommuniste. La virulence des attaques est évidemment en lien avec la position politique du journal et de sa rédaction. En France, dans l'Allemagne de Weimar ou en Espagne républicaine, où existe une presse illustrée communiste, il est également possible de publier des photoreportages qui marquent une adhésion idéologique avec la manifestation moscovite.

Au-delà de l'identité politique du titre, qui va déterminer l'orientation donnée à l'information, la rédaction peut choisir de donner à l'événement plus ou moins de relief. La présence d'images dans les pages d'un magazine est en effet organisée selon une hiérarchie bien réglée. Ainsi, un intérêt modéré se manifestera par une simple photographie légendée au sein d'une rubrique généraliste du genre « le monde en images » ou « les faits de la semaine ». Ces rubriques sont généralement organisées sur une double page, sur laquelle s'étalent une dizaine d'images censées rendre compte de faits marquants ou curieux qui se sont déroulés un peu partout dans le monde. Le niveau suivant est atteint lorsque l'événement est jugé digne d'un reportage. La réalisation de celui-ci est parfois confiée à un photographe du journal, ou alors il est acheté à un indépendant. D'autres fois, il est réalisé par la rédaction en rassemblant des photographies d'agence. Enfin, un événement peut être retenu pour la une du périodique, ce qui constitue une véritable consécration.

L'origine des photographies qui couvrent la manifestation du 7 novembre est rarement indiquée. Comme le remarque le journaliste Marcel Montarron à l'occasion de son reportage à Moscou, « l'entrée des appareils photographiques est autorisée pourvu que les clichés sortent de l'URSS développés, c'est-à-dire contrôlés »[16]. Les différents reporters ramènent donc certainement des images. Par exemple, Lucien Vogel est l'auteur de plusieurs de celles du numéro spécial de *Vu*, « Enquête au pays des Soviets » (18 novembre 1931). La plupart des photographies que nous avons observées dans les divers magazines semblent pourtant être d'origine soviétique. On

croise les signatures d'agences moscovites comme Unionphoto ou Soyouzphoto, mais il arrive que des images de Russie soient fournies également par des agences occidentales, ces dernières fonctionnant probablement comme intermédiaires : l'article de Montarron mélange par exemple des images sans indication d'origine avec d'autres signées Universal. Le nombre de photographies du défilé retenues pour la publication n'est pas particulièrement important, il n'est pas rare que la même photographie se retrouve sur de nombreux titres. En 1936 par exemple, *L'Illustré en Suisse*, *Le Monde Illustré* en France, Le supplément illustré de *La Vanguardia* en Espagne et certainement beaucoup d'autres reprennent la même vue d'ensemble du défilé.

Remarquons que le lien à l'anniversaire n'est pas toujours revendiqué. Le numéro spécial *Vu* ne met pas en avant une dimension commémorative, mais est-ce un hasard s'il est daté du 18 novembre? Bien plus tard, le *Match* du 9 novembre 1939 propose à ses lecteurs un reportage de six pages – essentiellement photographiques – intitulé « URSS 1939. Dans les rues de la Russie moderne », sans qu'aucune allusion soit faite au 22e anniversaire. Citons enfin *France Magazine* du 14 novembre 1939, qui consacre sept pages à « Cent années de flirt allemand avec les Russes »; s'il y est question de la Révolution d'octobre, c'est uniquement pour remarquer que « le premier soin de Lénine en 1917 fut de conclure la paix avec l'Allemagne ». La posture résolument antisoviétique de ces deux derniers reportages s'explique par la signature en août du pacte germano-soviétique, pacte qui a également poussé le gouvernement Daladier à interdire la presse communiste. La guerre a commencé depuis plus d'un mois et, à ce moment, s'en prendre à l'URSS, c'est s'en prendre à l'Allemagne. Nous considérons néanmoins ces articles comme étant liés, même indirectement, à la couverture de la commémoration lorsqu'ils sortent durant le mois de novembre.

Un regard hostile

Nous avons vu que le pacte avec l'Allemagne provoque des reportages défavorables à l'URSS, notamment en France; on trouve toutefois des bilans négatifs des suites de la Révolution avant 1939. Rappelons aussi que les anniversaires d'Octobre ne sont pas le seul moment qui se prête à publier des reportages critiquant le régime communiste, mais il est incontestable que chaque anniversaire fournit à la presse occidentale l'occasion d'enrichir cet assortiment.

L'Illustration, doyen des magazines français, couvre à plusieurs reprises la commémoration durant la seconde moitié des années 1920. Pour le 10e anniversaire, il y consacre même sa une. Celle-ci est partagée en deux photos : la première montre le mausolée de Lénine, défini comme la « nouvelle idole », et la seconde des enfants errants : « La grande tristesse des rues : enfants abandonnés et vivant de rapines, se

Une histoire illustrée de la Révolution

À l'origine de cet ouvrage dédié à la gloire d'Octobre et de ses dirigeants se trouve Willi Münzenberg, un communiste allemand, qui dirige toute une série d'organisations de masse comme le Secours ouvrier international et contrôle de nombreuses maisons d'édition par le biais de son conglomérat l'Aufbau Industrie & Handels Aktion Gesellschaft. C'est lui qui, en 1926, fit signer au nom de Neuer Deutscher Verlag un contrat à W. Astrow, A. Slepkow et J. Thomas, les coordinateurs de cette *Illustrierte Geschichte der Russischen Revolution 1917* (Histoire illustrée de la Révolution russe de 1917). La proposition figurait dans le plan d'organisation du 10e anniversaire de la Révolution d'octobre que cet inventeur de la communication politique moderne avait présenté à la section agit-prop de l'Internationale communiste, puis directement aux dirigeants soviétiques.

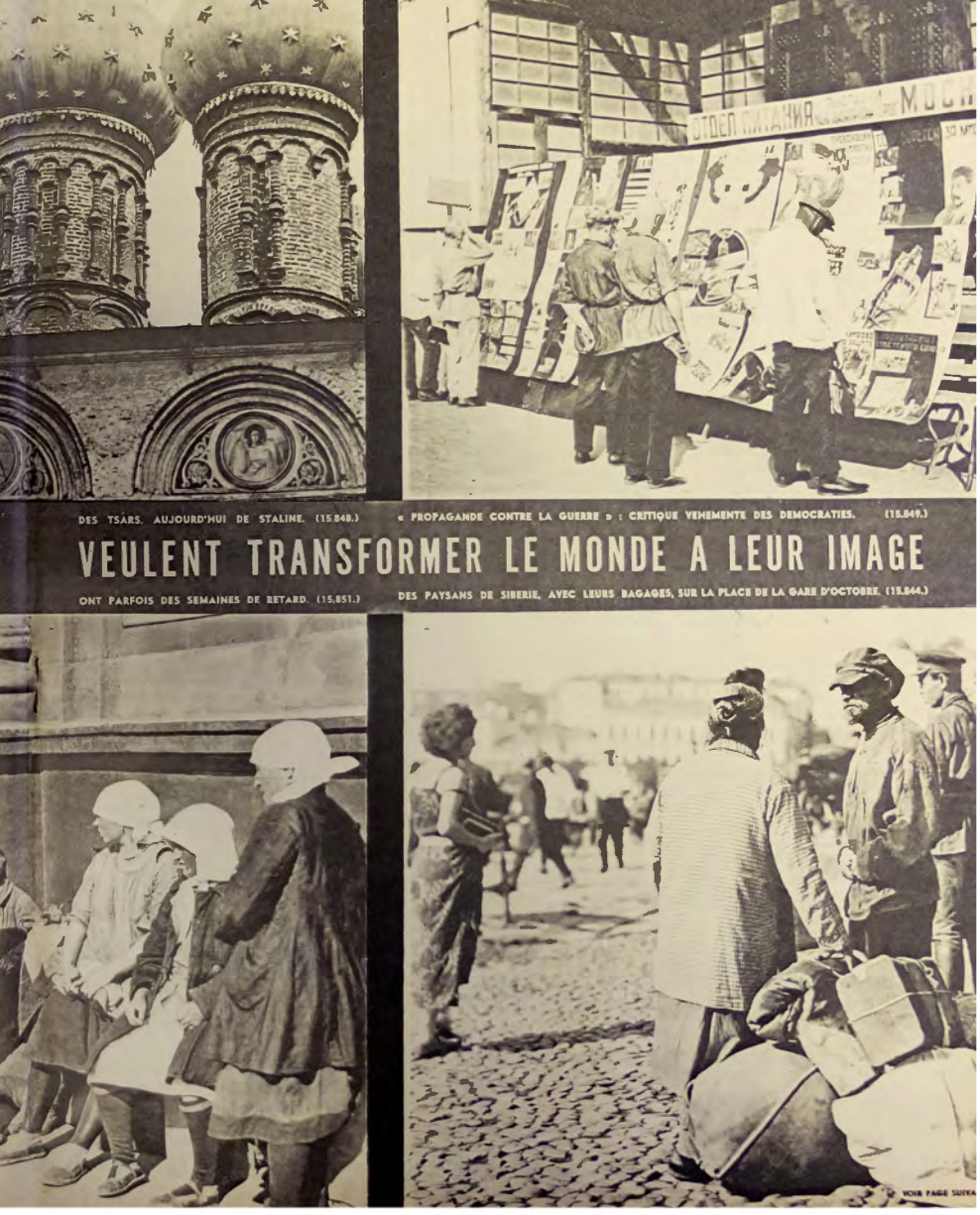
L'Histoire illustrée de la révolution russe de 1917 paraît d'abord sous la forme de cahiers de 40 pages, vendus 40 pfennigs chacun dès mai 1927. Chacun est distribué à plus de 30 000 exemplaires grâce à une campagne de vente au porte-à-porte sans précédent. Au printemps 1928, les cahiers sont rassemblés dans un volume de 591 pages, doté d'une couverture rigide, recouverte d'une toile de tissu rouge, puis bleu pour la seconde édition. Deux photomontages en trichromie de l'artiste dada allemand John Heartfield ornent les deuxième et troisième de couverture. Le

◀ 2e et 3e de couverture réalisés en récupérant les couvertures des fascicules.

premier, intitulé « Les révolutions sont les locomotives de l'histoire mondiale », selon une citation de Marx, illustre la rupture de 1917, en l'associant à Lénine et Trotski. Le second photomontage, reproduisant le titre de l'ouvrage, superpose un drapeau rouge à la célèbre photographie des journées sanglantes de juillet.

Malgré le cadre chronologique allant de la Révolution de 1905 à 1921, les deux tiers de cette compilation de sources contemporaines et de témoignages portent sur l'année 1917. Outre ceux des dirigeants bolcheviques – Boukharine, Lénine, Staline, Trotski – , figurent un extrait des mémoires d'Alexandre Kerenski, le dernier chef du Gouvernement provisoire, et ceux du lieutenant Sinegub, qui participa à la défense du palais d'Hiver. L'introduction, rédigée par le comité central exécutif en charge de l'organisation des fêtes du 10e anniversaire, raconte « l'inéluctabilité de la Révolution d'octobre », compte tenu de la situation objective de la Russie tsariste, conjuguée aux efforts de la classe ouvrière, dont l'action fut guidée par le Parti bolchevique jusqu'à l'assaut final. L'originalité de cette publication tout à la gloire d'Octobre et de ses dirigeants réside dans la richesse de l'iconographie : 225 illustrations, pour la plupart des photographies, mais aussi des reproductions de tableaux, de sculptures, d'affiches et des images tirées de films. À l'instar des textes, les photographies, en particulier celles extraites du spectacle d'Evreinov (« La prise du palais d'Hiver ») sans que cela soit mentionné, participent à la construction du mythe du Grand Octobre. ★ Jean-François Fayet

partagent leur butin dans un réduit » (12 novembre 1927). L'année d'après (17 novembre 1928), le 11e anniversaire est évoqué avec une page titrée « Un enfer soviétique » et une photo officielle du défilé. Dans les deux cas, le message est clair : il s'agit de montrer que les décors du nouveau régime ne font que cacher une grande misère humaine et sociale. À l'intérieur du numéro de 1927, un reportage de cinq pages enfonce encore le clou : « L'école prépare cet anéantissement de toute morale. La préoccupation essentielle des ‹éducateurs› est d'affranchir leurs élèves de l'obéissance à leurs parents et du préjugé de la pudeur. Le mépris des conventions bourgeoises est à la base même de l'enseignement soviétique. Aucun instinct physique ne doit être refréné : il faut seulement combattre certains mots : le cœur, le sentiment,



◀ Une double page du reportage « URSS 1939. Dans les rues de la Russie moderne », publié par l'hebdomadaire *Match* le 9 novembre 1939.

l'hésitation… Faut-il s'étonner après cela que la proportion des enfants criminels, qui était, avant la guerre, de 9 %, ait passé, en 1926, à 41 %? »

Cette animosité vis-à-vis de l'Union soviétique, qui s'exprime par la compassion à l'égard des victimes du système communiste, est un thème récurrent pendant la période de l'entre-deux-guerres. Il est régulièrement présent par le biais des photographies des *besprizorniki*, des enfants abandonnés vivant en bandes dans les rues des villes[17]. Les images de ces jeunes miséreux sont parfois distillées dans des articles sur la commémoration, avec pour effet de relativiser l'emphase de cette dernière. C'est le cas dans *L'Illustration* de 1927 qui, en plus de la première page, insère dans le reportage interne une photographie d'enfants sans surveillance dor-

mant dans une rue de Moscou. Les *besprizorniki* peuvent également constituer un sujet indépendant. Le magazine madrilène *Estampa* du 27 novembre 1928 y consacre par exemple trois pleines pages agrémentées de huit photographies.

Le reportage, déjà évoqué, publié par *Match* dans son édition du 9 novembre 1939 constitue l'une des prises de position les plus violemment antisoviétiques que nous ayons pu observer dans un magazine généraliste. Il est entièrement réalisé avec des photos d'origine soviétique dont la lecture est systématiquement noircie par les légendes : « Le gouvernement soviétique a autorisé l'exportation de ces documents à l'étranger en s'imaginant qu'ils serviraient à sa propagande. Ce qu'il croyait être une apologie n'est, contre lui, qu'un pamphlet. » Sur la deuxième page trône l'image d'un enfant dormant dans la rue, une scène assez connotée pour n'avoir besoin que d'un commentaire descriptif. Pour les images restantes, c'est le travail du texte de dire ce qu'elles ne disent pas forcément. Le ton général est donné par un titre qui traverse la 3e et la 4e page : « Ces fanatiques dans l'uniforme de la misère veulent transformer le Monde à leur image. » Une femme photographiée dans la rue donne l'occasion à la légende d'insister sur la vétusté et l'uniformisation de son habillement et des paysans attendant dans une gare celle d'affirmer que les trains ont des semaines de retard.

Lorsque les reportages montrent le défilé, la note négative est donnée par l'étalage d'armements, souvent mis en contradiction avec les positions de pacifisme et de désarmement que le gouvernement soviétique défend jusqu'en 1932. À l'occasion du 16e anniversaire, le magazine madrilène *Crónica*, un des principaux illustrés espagnols de l'époque, réalise un reportage sur trois pages inclus dans son numéro du 26 novembre 1933. Il est réalisé par un reporter inhabituel, Antoniorroble (Antonio Joaquín Robles Soler), humoriste et écrivain pour enfants qui collabore avec plusieurs revues, dont la prestigieuse *Blanco y Negro*. En dépit d'un ton relativement neutre et descriptif ponctué de notes ironiques, le récit d'Antoniorroble transmet une certaine inquiétude face à ce déploiement de force, à la masse de soldats, aux chars « grands comme des maisons ». Cette inquiétude est mise en avant par la rédaction, qui titre « L'humoriste a senti son sourire se glacer devant l'imposant défilé militaire du 7 novembre courant à la place Rouge de Moscou ». La première des trois photos non signées montre une partie des « cent mille soldats » parfaitement encadrés ayant participé au défilé. Cette photo va servir l'année d'après à illustrer un reportage entièrement consacré à l'Armée rouge et qui pose par ce biais la question inquiétante de ce que sera la guerre future. Ce reportage ne se veut pas commémoratif mais, en étant publié le 2 novembre, il l'est de manière indirecte. Sur les quatre autres photos qui accompagnent le texte, la première montre une unité de l'ancienne armée tsariste qui avance baïonnette au canon et les trois restantes présentent « le sexe faible au pays des Soviets », c'est-à-dire des femmes soldats. Le contraste est évident et recherché : d'un côté, uniformes impec-

cables et posture martiale et, de l'autre, des femmes en civil maniant une panoplie de vieux fusils sous l'œil d'un instructeur.

Les femmes soldats soviétiques sont certainement l'une des thématiques qui attirent le plus l'attention des magazines illustrés lorsqu'il s'agit de parler de l'URSS. Ces femmes armées et en uniforme constituent certes une curiosité, mais elles sont aussi l'occasion de démontrer aux lecteurs que quelque chose ne tourne pas rond au pays des Soviets. Ainsi, la photo isolée publiée par la *Zürcher Illustrierte* du 16 novembre 1934 et montrant des élèves féminines de l'académie de chimie militaire posant en uniforme, sourire aux lèvres après le défilé, a certainement une valeur de curiosité, la légende restant descriptive. Il en va autrement dans *L'Illustré* du 21 novembre 1929, qui publie également une seule photographie à l'occasion du 12e anniversaire : trois femmes au garde-à-vous, en uniforme et casquette ouvrière, posent fièrement avec leur fusil, entourées d'hommes. La légende rédigée par la rédaction du magazine suisse est sans équivoque : « Autour du 12e anniversaire de la Révolution russe. Femmes soldates (si ce néologisme est permis!) s'entraînant en vue de la guerre que les dirigeants de Moscou annoncent avec insistance. » Encore une fois, la mise en page joue avec le contraste : on trouve une image de la « revue de l'armistice à Paris » montrant un élégant défilé de marins juste à côté.

Un regard curieux

L'Union soviétique des années 1930 reste un pays largement mystérieux, détesté ou admiré, mais toujours intrigant. Cet aspect en fait un lieu idéal pour le reportage photographique et correspond parfaitement aux contenus dont les magasins illustrés sont friands. La commémoration de la Révolution permet de glisser ces reportages dans un moment où l'actualité éveille encore plus cet intérêt.

Le regard hostile, tout comme celui fraternel, est également accompagné d'une bonne dose de curiosité. Nous nous penchons ici sur des reportages moins marqués par les a priori, voire avec quelques connotations positives, mais n'émanant pas d'une presse liée au Parti communiste. Parfois, ces regards curieux viennent d'un point de vue inattendu. Ainsi, alors que la dictature de Primo de Rivera est toujours en place, *Mundo gráfico* du 27 novembre 1929 consacre deux pages à l'apprentissage des jeunes en URSS, qui semble presque répondre au reportage sur les *besprizorniki* publié l'année précédente par *Estampa*. Certes, le journaliste prend prudemment ses distances : « Politiquement, un abîme nous sépare de la dictature bolchévique », mais il ajoute ensuite qu'« occulter ces progrès, retenir ces succès serait contre-productif et immoral ». Finalement, le texte, agrémenté de plusieurs photos qui semblent sortir d'une brochure de propagande soviétique, fait du système un modèle pour l'Espagne. Son auteur, Agapito Garcia Atadell, va rejoindre le Parti socialiste en 1930[18].

▲ Première partie du reportage consacré à l'URSS par le magazine anglais *Weekly Illustrated* le 2 et le 9 novembre1935.

Le numéro spécial sur l'URSS du magazine *Vu* (1931) est quant à lui entièrement animé par un regard curieux. Ce regard se décline en divers reportages et se penche sur les aspects les plus officiels (le plan quinquennal) jusqu'aux plus anodins. Ainsi, Vogel en personne promène son objectif dans les rues de Moscou en photographiant les gens, leurs habits et leurs chaussures: un reportage tout en images (une trentaine) qui rompt franchement avec les habituelles représentations de l'URSS, puisqu'il met l'accent sur le côté familier et humain[19]. Le reportage de Montarron l'année suivante (*Voilà,* 19 et 26 novembre 1932) est en revanche bien plus un témoignage écrit que photographique. Les images assez habituelles et illustratives proviennent pour une part d'agences, et pour une autre, sont réalisées par le chroniqueur. Raconté à la première personne, en commençant par son départ de Paris dans un «train de plaisir» expressément affrété à l'occasion du 15e anniversaire et chargé de militants français, le reportage baigne dans une foule de détails et assume entièrement son regard curieux: «Moscou! Voilà Moscou! Quelle fringale de curiosité s'empare de tout le groupe, quelle anxiété! À peine sur le quai encombré de cohue, on voudrait avoir tout vu, tout compris.» C'est la même posture que l'humoriste espagnol Antoniorroble va adopter à l'occasion du 16e anniversaire (*Crónica*, 26 novembre 1933), avec la différence que le regard chez ce dernier est uniquement focalisé sur le défilé.

L'important reportage consacré à l'URSS en 1935 par le magazine anglais *Weekly Illustrated* est entièrement détaché du défilé. Il est partagé en deux épisodes qui « enjambent » la date du 18e anniversaire : « Communism Goes Comfortable » (2 novembre) et « Private Life in the USSR » (9 novembre). Ces articles richement illustrés montrent un pays entré dans la modernité; ils sont accompagnés d'un bref commentaire qui tire le constat que les longues années de misère sont désormais terminées. Pas de soldats, pas de cortège, mais des magasins bien remplis, des intérieurs modernes et des femmes élégantes. Le reportage est largement positif, mais il n'adhère pas entièrement au style de vie soviétique; ainsi, sous une photographie montrant des portraits de Staline en vente dans une galerie, le commentaire rappelle que la propagande n'est pas oubliée dans les efforts du régime pour élargir la culture au peuple. Cette posture n'est pas rare, les notes positives de la plupart de ces reportages sont obligatoirement tempérées par des remarques plus critiquées ou ironiques qui dédouanent de tout regard partisan. Adhérer inconditionnellement à la manifestation est une attitude impensable dans la presse bourgeoise européenne. Au mieux, on peut jouer le jeu d'un regard qui s'affiche avec insistance de façon « neutre ». C'est le parti pris qui nous semble être celui du *Monde Illustré* du 21 novembre 1936. Le titre parisien, traditionnellement ouvert aux nouvelles internationales, consacre une page au 19e anniversaire en publiant une seule photographie officielle accompagnée d'un court article résolument descriptif ou, au mieux, justificatif : « Car il est bien vrai que, quelque soit la politique de paix mondiale qu'on souhaite avoir, il faut toujours entretenir des soldats, le cas échéant, pour la défendre. » Il est vrai que le journal (conservateur à ses origines) est depuis 1930 dirigé par Pierre Mortier, qui fait partie du groupe radical-socialiste qui a rallié le Front populaire auquel participent les communistes.

Un regard fraternel

La commémoration d'Octobre est l'occasion pour les illustrés communistes de proposer une synthèse des avancées industrielles et sociales de l'Union soviétique. Ces numéros sont véritablement « commémoratifs », dans le sens où leur sortie est prévue pour le 7 novembre ou peu avant et qu'ils annoncent clairement cette fonction. Pourtant, la volonté de coller le plus possible à la date anniversaire implique la renonciation aux images de la manifestation, qui se déroule à Moscou. Ce n'est que dans le numéro suivant qu'on couvrira, presque immanquablement, le défilé de la place Rouge. Les efforts mobilisés par la presse communiste à l'occasion de cette date sont évidents. Ainsi, pour le 15e anniversaire, le quotidien espagnol *Frente Rojo*, qui vient d'être lancé pour pallier l'interdiction de *Mundo Obrero*[20], publie spécialement pour l'occasion un petit magazine de seize pages, qu'il inclut à son

LE PEUPLE RUSSE
fête le 18e anniversaire de sa victoire
avec les anciens combattants français en U.R.S.S.
Camille PLANCHE

Une des pages consacrées au 18e anniversaire par le magazine communiste *Regards* du 14 novembre 1935.

édition du 7 novembre 1932. Ce dernier est à la fois rétrospectif (les grands dirigeants, la guerre civile) et attentif aux grandes réalisations en cours, notamment les avancées du plan quinquennal.

C'est aussi dans cette presse partisane que l'on trouve l'essentiel des unes consacrées à la commémoration. Ces dernières sont importantes, car elles ont pour rôle de synthétiser en une seule image ce que l'on souhaite mettre en avant au sein de la célébration. Conçues souvent avant le défilé du 7 novembre, elles ne comportent qu'occasionnellement des images de ce dernier (par exemple, *Sichel und Hammer* du 30 novembre 1923, *AIZ* du 26 octobre 1927, *Regards* du 9 novembre 1934, *Mundo gráfico* du 25 novembre 1936). Les références directes aux événements révolutionnaires sont peu nombreuses et généralement précoces; nous en avons repéré essentiellement en Allemagne (*Der Rote Helfer* de novembre 1926, *Der Rote Stern* d'octobre 1927 ou *Jugend Internationale* de novembre 1927). La Révolution peut cependant être invoquée indirectement, par exemple en recourant à la figure du marin, protagoniste typique des faits de 1905 et 1917 (*AIZ* n°45 de novembre 1931, *Rusia de hoy* de novembre 1933), mais dans l'ensemble, les magazines d'orientation communiste donnent moins d'importance à l'image-souvenir qu'à celle qui représente le présent ou projette le lecteur vers un futur à atteindre. Le plus souvent, c'est

Supplément illustré publié spécialement à l'occasion du 15e anniversaire par le quotidien espagnol *Frente Rojo* (7 novembre 1932).

XV ANIVERSARIO

7 Noviembre 1917 - 7 Noviembre 1932

REVOLUCION RUSA

Suplemento extraordinario a FRENTE ROJO 7 Noviembre 1932

25

donc l'homme nouveau soviétique qui est mis à l'honneur en tant qu'incarnation du changement opéré depuis 1917. Cette figure peut avoir les traits de l'ouvrier (*Suplemento extraoirdinario a Frente Rojo* du 7 novembre 1932, *AIZ* du 1er novembre 1934), parfois accompagné d'une paysanne (*Russie d'aujourd'hui* de novembre 1937). Un « couple » qui peut être montré dans sa version « monumentalisée », via l'image de statues comme *L'Ouvrier et la Kolkhozienne* de Vera Moukhina (*Russia Today* de novembre 1937 ou *Die Volks-Illustrierte* du 3 novembre 1937). Mais il est important de préciser que les figures féminines ne sont pas systématiquement liées à la terre et peuvent aussi être employées pour construire une image de la modernité, à l'instar des aviatrices des unes de *Regards* (4 novembre 1937 et 3 novembre 1938) ou de la sportive de *Sowjet-Russland von heute* (novembre 1932). Dans une logique semblable, une partie des couvertures rendent hommage à la figure de Staline, présenté dans ce cas comme l'architecte de la modernité soviétique (*Der Rote Stern* de novembre 1931 et octobre 1932, *AIZ*, du 2 novembre 1933).

L'Armée rouge est le plus souvent reléguée aux pages intérieures où elle est montrée avec modération. Si la puissance militaire soviétique doit impérativement être évoquée, elle ne doit pas prendre le dessus sur les réalisations plus pacifiques. Cette considération connaît une exception de taille, celle des illustrés républicains espagnols durant la Guerre civile. Dans ce contexte particulier, le défilé militaire assume un rôle rassurant : il permet de montrer la puissance du principal allié de la République tout en lui rendant hommage. Avant même de pouvoir compter sur les clichés de la parade militaire, la presse illustrée espagnole témoigne son attachement à l'URSS en insistant sur ses avancées dans le domaine militaire, comme le fait le supplément illustré de *La Vanguardia* du 8 novembre. Les images des rues madrilènes pavoisées en l'honneur de l'anniversaire, en dépit de la bataille qui fait rage, servent à sceller visuellement l'amitié entre les deux pays (*ABC* du 3 novembre 1936, *Mundo gráfico* du 18 novembre 1936); une logique reprise à l'identique l'année suivante (*ABC* du 6 novembre 1937, *Crónica* du 7 novembre 1937, *Mundo gráfico* du 10 novembre 1937). Le 25 novembre 1936, lorsque la bataille terrestre s'estompe, mais que les bombardements aériens s'intensifient autour de Madrid, un numéro de *Mundo gráfico* sort avec le reportage sur la manifestation à Moscou. Sur sa une, comme à l'intérieur, les unités militaires ont une place de choix, particulièrement les canons de DCA et l'aviation. La commémoration devient en Espagne républicaine un événement presque entièrement national : lors du 19e anniversaire, Barcelone organise son propre défilé, qui a bien évidemment une présence photographique importante dans la presse. Lorsque l'on montre le défilé de Moscou, la presse insiste sur la présence des délégués espagnols. Le lien avec l'URSS est visibilisé au maximum pour satisfaire aux nécessités de politique interne : élargir le front des pays qui aident à la lutte contre les franquistes.

Conclusion

L'image des commémorations d'Octobre n'est certes pas systématique dans la presse occidentale de la période de l'entre-deux-guerres. Les raisons de cette non-systématicité varient bien évidemment en fonction des contextes; remarquons aussi que la date du 7 novembre entre en collision avec d'autres commémorations qui se disputent les pages des magazines, et qui jouissent selon les titres d'une priorité de traitement. Il s'agit notamment de l'anniversaire de l'armistice de la Première Guerre mondiale (11 novembre), de celui de la révolution de novembre 1918 à Berlin, de la défense de Madrid en 1936 (commémorée dès l'année suivante) ou même de la Marche sur Rome, qui porte le fascisme italien au pouvoir (28 octobre). Cependant, nous avons pu constater que ce moment fondateur de l'URSS n'est pas oublié: il est régulièrement traité par la presse proche des partis communistes, mais aussi, plus ponctuellement, par la presse bourgeoise et conservatrice. Cette dernière effectue un traitement de cet événement que l'on pourrait définir d'« anti-commémoration » lorsqu'il reprend les images de la commémoration pour l'orienter négativement par des légendes et des commentaires. D'autres fois, la commémoration est niée: bien que des reportages sur l'URSS soient publiés les premières semaines de novembre, la presse bourgeoise n'évoque pas l'anniversaire et se limite à relever la faillite du système soviétique. Simple coïncidence de dates ou réponse aux articles glorificateurs de la presse de gauche? Il est difficile de trancher. Nous considérons pour notre part que tous ces discours visuels et textuels participent ensemble à la construction d'un imaginaire qui focalise sur la date du 7 novembre comme le moment fondateur d'un système politique qui ne cesse de fasciner et d'inquiéter à la fois. ★

Notes

1 Haver, 2011.

2 Bacot, 2008; de Berti, 2009.

3 Morel, 2001.

4 Kurkdjian, 2011.

5 Willmann, 1974.

6 Elias, 1985.

7 Münch, 1989; Dralle, 1993.

8 Rey, 1991, p. 299.

9 Fayet, 2014, p. 414.

10 Wolf, 2005.

11 Bollinger, [www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10471.php], consulté le 5 juin 2017.

12 Tranfaglia, 2005, p. 229.

13 *Ibid.*, pp. 240-241.

14 *Ibid.*, p. 247.

15 Notamment avec les ordres du 23 juillet, du 11 octobre et du 20 novembre. *Ibid.*, pp. 256-257.

16 *Voilà* du 19 et du 26 novembre 1932.

17 Sur l'enfance abandonnée comme thème propagandiste, voir Fayet, 2014, p. 355.

18 Sur ce personnage, assez sombre, voir Salvadó, 2013, p. 142.

19 Sur ce numéro, voir Leenaerts, 2010, pp. 223-236.

20 Godoy, 1989, pp. 78-80.

La Révolution crève l'écran
Octobre dans le cinéma soviétique

Alexandre Sumpf

La Révolution d'octobre conclut une ère tout en en initiant une autre[1]. L'insurrection passée, il reste aux bolcheviks qui se sont emparés d'un pouvoir quasi vacant à enclencher la révolution de la société. Ils entreprennent de légitimer et d'expliquer, de relater et de réécrire l'histoire récente. Nous nous proposons d'analyser comment la production cinématographique a été engagée au service de cette entreprise cruciale pour la pérennité du régime. Le cinéma représente un média exceptionnel parce que récent, parce qu'il incarne la modernité, qu'il a été un dispositif forain avant d'être un art, et que la Première Guerre mondiale lui a permis de s'imposer en Russie dans les loisirs de masse et dans les mentalités. S'il est enfin reconnu comme un art, il ne faut pas oublier que le cinéma est avant tout une industrie qui cherche à étendre ses débouchés commerciaux.

Il importe de ne pas se concentrer, comme on s'en contente trop souvent, sur les mêmes œuvres de grands réalisateurs, mais d'envisager une série de récits cinématographiques produits et diffusés de 1917 jusqu'aux derniers épisodes du régime soviétique. Certains sont canoniques – *Octobre, Arsenal, Okraïna* –, d'autres sont moins fameux aujourd'hui, mais très visibles alors en URSS – *L'Homme au fusil, La Grande Lueur, Ainsi allaient les soldats*. Ces œuvres, signées par des cinéastes de grand talent pour la plupart, participent à la fois du processus de réécriture de l'histoire par les bolcheviks, de la machinerie de propagande et des ambitions d'ordre culturel se développant sur un immense territoire multiethnique.

On peut distinguer trois grandes périodes de représentation de la Révolution sur les écrans de cinéma, puis de télévision. Quand le mythe se met en place, entre 1917 et 1927, il s'appuie en particulier sur les images tournées pendant l'année révolutionnaire et correspond à la quête d'un récit vrai. Le mythe de la révolution atteint son apogée entre 1927 et 1938, lorsqu'il coïncide avec l'enjeu de la mise en scène du chef et la défense de l'URSS contre ses ennemis extérieurs et intérieurs. Enfin, à partir des années 1940, dans un contexte de sorties toujours modestes en quantité, ce thème marque la production nationale d'une empreinte parfois légère, parfois profonde, au gré des jubilés, des plans de carrière, des choix d'auteur.

La Révolution en rushes (1917-1927)

Du point de vue cinématographique, cette période charnière de l'histoire russe frappe par la rareté des sources conservées, filmiques ou non[2]. La plupart des fictions ont disparu ou ne sont conservées qu'en partie au Gosfilmofond. Il ne reste de *Sous les nuages de l'autocratie* que deux bobines (un peu plus de 15 minutes) privées de générique et d'intertitres. Aucun dossier papier, aucune « feuille de montage » qui établirait la liste des séquences et des intertitres ne permet de saisir la trame du

▲ Affiche du *Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925) créée par Alexandre Rodchenko en 1926. Ce film se réfère à la Révolution de 1905, souvent assimilée aux commémorations d'Octobre 1917.

récit. Pire, les plans se succèdent sans logique, au point qu'on douterait de l'achèvement du film. Ce défaut presque total de sources au sujet des films de 1917 gêne considérablement l'analyse actuelle des processus de production. Le catalogue du Gosfilmofond se fonde uniquement sur des articles de presse épars et quelques souvenirs publiés pour renseigner, en partie, la réception à l'époque[3].

Les captations documentaires de 1917 n'ont pas connu meilleur sort, bien que quelques numéros des actualités filmées, *La Russie libre*, permettent de se repérer dans un amas informe de rushes[4]. À force de visionnages et de recoupements, l'identification du lieu et de la date du tournage, révélée par la saison et les slogans lisibles sur les banderoles, est parfois possible, mais on ne peut que rester au stade de l'hypothèse concernant l'opérateur ou le commanditaire. Les souvenirs des professionnels, publiés ou non, se limitent souvent à des épisodes anecdotiques ou relatifs, régime oblige, au parti bolchevique ou à Lénine[5]. De plus, la majorité de ces portions de pellicule, cette mosaïque d'éclats d'événement, forment des scènes trop fugaces, de faible qualité cinématographique. Les regarder aujourd'hui, c'est partager l'expérience des premiers explorateurs d'archives, il y a plus de huitante ans, déstabilisés par les mouvements de caméra arrêtés au milieu de l'action, de multiples plans statiques filmés de trop loin, dépourvus de repères.

Deux films entièrement conservés, qui avaient fait parler d'eux en 1917, contrastent avec cet ensemble fragmentaire par leur qualité et leur intérêt. *Pour le pouvoir du peuple* n'appartient pas tout à fait au genre de la fiction[6]. Ce film signé Ladislas Starevitch, qui fait la propagande du droit de vote en vue de l'élection de l'Assemblée constituante, expose avec un sérieux didactique la loi électorale, mêle scènes captées sur le vif et récit empruntant autant à la romance qu'au film policier, deux genres prisés du public de l'époque. *Pour le pouvoir du peuple* parle de la première révolution – celle des droits démocratiques accordés aux sujets du tsar après son abdication. Que la Révolution de février ait permis la révolution « sociale » ultérieure ne fait aucun doute – mais après Octobre, les communistes écrivent une autre histoire. *Le Révolutionnaire*, de Evgueni Bauer, offre comme un écho du *Pères et fils* de Tourgueniev (1862)[7] : un vieux révolutionnaire amnistié après Février 1917 se trouve confronté à un fils séduit par les théories bolcheviques – tandis que lui, fidèle à ses convictions socialistes-révolutionnaires, prône le « défensisme révolutionnaire ». Le débat se résout par l'abdication du fils et l'engagement des deux comme volontaires pour le front. Ainsi, moins d'un mois après le retour de Lénine, le film affirme que la révolution, c'est la guerre « jusqu'à sa conclusion victorieuse », n'en déplaise aux aventuristes bolcheviques. Ces derniers, véritables épouvantails, sont traités sur un mode mineur, qui souligne à quel point on sous-estime encore leur pouvoir.

Il faut ensuite attendre une décennie, temps de conquêtes militaires et de reconstruction économique, pour que la révolution revienne sur les écrans. Alors que le pays s'apprête à célébrer les dix ans d'Octobre, *La Chute de la dynastie Romanov* d'Esfir Choub opère sur une sélection d'images d'archives. Avec les scènes tournées par Eisenstein ou Poudovkine, elles composent un répertoire d'images qui se surimpose à la mémoire collective et représentent un réservoir de points de vue qui seront repris par d'autres cinéastes. Film de montage, l'œuvre de Choub expose la fin de l'autocratie en recomposant les plans saisis par les caméras de 1917, parfois en respectant le montage d'origine, souvent en choisissant soigneusement les images et en insérant des cartons en modifiant le sens d'origine. Avant *La Chute de la dynastie Romanov*, les documentaires soviétiques ont surtout fait la propagande de la reconstruction économique et du monopole politique des bolcheviks. Désormais, ils sont mis au service de la réécriture de l'histoire de l'année révolutionnaire.

Se qualifiant elle-même de « factographe », Choub explique sa démarche : « Dans le montage, je me suis efforcée de ne pas rendre abstrait le matériel des actualités, de renforcer son principe documentaire. Tout a été soumis au thème. »[8] C'est pourquoi, au sein d'un récit en images, la réalisatrice filme toujours les révolutionnaires de façon dynamique, et leurs adversaires conservateurs dans des poses statiques. Ses intertitres expliquent et multiplient les rappels historiques, alors qu'Eisenstein s'en sert comme instrument de mobilisation. À partir de ce même corpus filmique, Evgueni

▲ Une autre affiche produite pour la promotion du *Cuirassé Potemkine* en 1926.

Yakouchkine réalise, en 1929, *La Guerre mondiale*, commande du studio de l'Armée rouge pour commémorer les 15 ans de l'entrée en guerre[9]. La dernière bobine conclut le film par dix minutes sur la Révolution d'octobre. L'apogée du pacifisme en Europe influe nettement sur le propos, qui insiste sur les fraternisations du printemps 1917, le décret sur la paix de Lénine, la révolution allemande de novembre 1918 et les négociations de Versailles début 1919. « Nous savons que seul un Octobre mondial sauvera l'humanité de nouvelles guerres » : l'intertitre de conclusion, aussi révolutionnaire que pacifiste, caractérise bien la démarche de Yakouchkine, plus documentaire que celle de Choub. Bien qu'oublié, ce film semble avoir plus influencé les fictions sur la guerre et la révolution des décennies suivantes.

Gros plan sur la révolution (1927-1938)

En 1927, l'heure du bilan d'une décennie de régime soviétique coïncide avec des bouleversements politiques majeurs. Après le succès de leur coup d'État et la victoire dans une guerre civile mal engagée, qui font leur fierté, les communistes se sont engagés sur le « second front » économique, celui de la reconstruction d'un pays ruiné par sept années de conflits superposés. Surtout, il a fallu réaliser la promesse révolutionnaire et convaincre la population du nécessaire changement total des repères et des comportements. L'anniversaire de la Révolution célèbre tout ce qui a été réalisé depuis Octobre, mais dénonce

aussi tout ce qui est resté au stade d'ambition et qui tarde à advenir. Le pouvoir soviétique entreprend donc de remobiliser le peuple autour du projet de révolution de la société, et de le réunir autour de Staline, presque quatre ans après le décès de Lénine[10].

Ce dernier, a prétendu Anatoli Lounatcharski après la mort du Guide de la révolution, aurait jugé que le cinéma était une « arme », « le plus important de tous les arts ». Il apparaît de fait comme l'un des moyens les plus efficaces pour la propagande d'État, en URSS comme dans toute grande nation de cinéma[11]. Démocratie ou dictature se rejoignent dans la propagande du progrès social, de la prévention sanitaire, de l'effort économique, de l'écriture de l'histoire nationale; en Union soviétique, le cinéma se trouve aussi mis au service du Parti.

Le cinéma n'est pas qu'un art, et il n'est pas, même en URSS, que propagande. À Moscou comme à Hollywood, il dépend de moyens techniques et industriels, il est financé de manière exigeante par le commanditaire (ici, l'État), il subit la concurrence des puissantes industries étrangères et peine à irriguer un empire aussi immense que multiethnique. La plupart des films produits n'imposent pas de propagande ouverte pour le régime et ses valeurs, que nombre de comédies tournent en dérision. Surtout, nul ne peut contrôler la réaction du public aux images animées – quels que soient les efforts des scénaristes, des réalisateurs, des bonimenteurs et des conférenciers[12]. On comprend donc l'extraordinaire défi imposé aux films produits dans le cadre du jubilé.

Tout en accentuant la contrainte sur les studios et les réseaux de diffusion, le pouvoir soviétique met tous les atouts de son côté pour réussir dans son entreprise. Les studios étatiques, institutionnels ou privés sont mobilisés, les plus éclatants cinéastes de la jeune cinématographie nationale, déjà reconnus à l'étranger, sont sommés de s'engager. Les médias assurent la saturation de l'espace public, avec une publicité précoce et répétitive sur les tournages, la sortie à temps pour le 7 novembre. La presse spécialisée et les quotidiens ne se lassent pas de rapporter les exploits techniques inédits, la participation des vétérans de la révolution, préparant ainsi une réception forcément favorable des films, fleuron de la nouvelle culture soviétique. On vante ce cinéma révolutionnaire comme l'industrialisation à marche forcée de l'URSS, avec un talent de communication qui n'a rien à envier aux Américains.

Trois films viennent donc combler les attentes fortement stimulées d'un public devenu impatient. Vsevolod Poudovkine *(La Fin de Saint-Pétersbourg)*, Sergueï Eisenstein *(Octobre)* et Boris Barnet *(Moscou en Octobre)* ont pour tâche de faire comprendre la nature et la leçon des événements récents. Entre réactivation des souvenirs des participants et témoins et leçon d'histoire et élaboration d'une mémoire pour la première génération de Soviétiques, les films doivent faciliter l'identification à l'histoire du mouvement ouvrier russe et la célébration de sa conclusion victorieuse. Cependant, aucun des trois n'a rencontré le succès, aucun n'a suscité l'adhésion du peuple et l'assentiment critique[13].

▶ Carte postale reproduisant le discours de l'automitrailleuse, issu d'une scène d'*Octobre*.

ФРАКЦІЯ

▲ Sergueï Ioutkevitch, *L'Homme au fusil*, 1938

Selon le milieu cinématographique et critique, Barnet n'a pas su rendre l'épopée du Moscou révolutionnaire, Eisenstein a réalisé un chef-d'œuvre incompréhensible pour les masses et Poudovkine n'a pas eu autant d'inspiration que pour *La Mère*, qui avait célébré deux ans plus tôt la révolution de 1905. Les films font écran à la Révolution d'octobre au lieu de l'éclairer. La faute en incombe-t-elle aux cinéastes, aux exigences politiques explicites ou tacites, à la résistance même d'un phénomène historique des plus complexes? Toujours est-il que le constat d'échec contraste brutalement avec l'enthousiasme des mois précédents, et n'est pas compensé par la réussite saluée d'une monteuse peu connue, Esfir Choub. La dénonciation de la faillite des cinéastes et des studios est en réalité à la fois commandée par des autorités soucieuses de reprendre en main l'industrie et utilisée par des groupes concurrents du milieu du cinéma, qui alimentent un âpre débat politique et esthétique, industriel et commercial[14]. Le caractère magistral des œuvres ne suffit pas. Les divers aspects d'Octobre portés à l'écran ne se sont pas complétés, mais annulés.

Le principal reproche adressé aux films est un vide injustifiable au moment même où le pouvoir personnel de Staline s'impose à la collégialité restreinte de l'époque de Lénine. Il faut au public, juge-t-on, un guide identifiable et identifié; en revanche, on

▲ Scène issue du film *Tchapaïev*, des Frères Vassiliev (1934). Tchapaïev incarne l'archétype du héros révolutionnaire, même si l'action se situe durant la Guerre civile.

ne doit plus faire mention de personnages historiques comme Trotski, gommé comme l'ont été les Romanov. Ni Eisenstein ni Poudovkine ne se risqueront plus à traiter de la Révolution d'octobre. Des collègues moins fameux, mais prometteurs, prennent la relève, tel Alexandre Dovjenko, qui est identifié dès *Zvenigora* (1928) comme le cinéaste ukrainien par essence. Avant de livrer son chef-d'œuvre *La Terre* (1930), il a réalisé *Arsenal* (1929), première fiction sur les conséquences de la révolution aux marges de l'empire des tsars. Calamités de la guerre, illusions et ridicule des indépendantistes, combat à mort des ouvriers ukrainiens prennent la place de Petrograd, du prolétariat russe et de l'insurrection bolchevique.

Dans la capitale de la révolution, c'est un réalisateur juif d'origine lettonne, Fridrikh Ermler, qui après un cycle de comédies muettes très populaires, déplace la focale dans *Un débris de l'empire* (1928)[15]. L'intrigue suit un ouvrier du textile de Petrograd, ancien sous-officier de l'armée tsariste, entre 1914 et le présent (1928). Le cinéaste évite la représentation directe du soulèvement d'Octobre pour mieux inscrire le bouleversement opéré par les bolcheviks dans une réflexion sur l'enchaînement des événements historiques. De même, Barnet filme dans *Okraïna* (1933) des inconnus dans une bourgade du fin fond de la Russie, ce qui ne l'empêche pas d'associer problématiques natio-

nales et enjeux internationaux. Le succès du film en URSS et à l'étranger offre une forme de revanche à celui qui avait été si durement critiqué en 1927.

Si, après 1933, le cinéma soviétique se montre désormais avare de fictions sur la Grande Guerre, il en va tout autrement de la Guerre civile, conflit qui lui fait écho après la date charnière de 1917. Deux décennies de saturation culturelle et de mobilisation politique commencent à produire leurs effets, à un moment où la conjoncture politique se tend avec l'assassinat de Sergueï Kirov (1934). Aucun Soviétique n'ignore plus qui sont Lénine et Staline, mais la référence à d'autres leaders ou héros nationaux n'est pas sans dangers. L'URSS vit dans une tension adroitement créée autour du soupçon de trahison, de la paranoïa qui voit des ennemis intérieurs masqués partout. Le socialisme a été construit « en un seul pays », mais jamais il n'a été aussi en danger depuis la Guerre civile, affirment les dirigeants du pays. Si « la vie est devenue meilleure, la vie est devenue plus joyeuse », selon les mots du Guide en 1936. Le cinéma de l'époque pullule d'espions, de traîtres, de retors complots contre les triomphes exceptionnels du modèle soviétique[16].

Le contexte du 20e anniversaire de la Révolution d'octobre n'est pas moins grave que le précédent, une décennie plus tôt. Depuis le début de l'année, la Grande Terreur fait des ravages dans tous les rangs de la société. Glorifier la victoire du Parti en 1917, alors que les plus illustres compagnons de Lénine s'imputent les pires crimes à la barre des Procès de Moscou, n'est pas une sinécure. D'un autre côté, la machine administrative fonctionne (ou dysfonctionne) comme si de rien n'était : on lance des concours de scénarios, les studios et les équipes entrent en compétition pour les distinctions et les commandes officielles. Une nouvelle génération de cinéastes s'attaque à ce monument mémoriel qu'est Octobre – qui devient une sorte de passage obligé pour toute carrière significaive.

Après l'évasion proposée par Dovjenko et Barnet, Mikhaïl Romm (*Lénine en Octobre*, 1937), Iouli Raïzman (*La Dernière Nuit*, 1937), Mikhaïl Tchiaoureli (*La Grande Lueur*, 1938) et Sergueï Ioutkevitch (*L'Homme au fusil*, 1938) replacent la focale sur les deux capitales. Surtout, le personnage de Lénine occupe désormais le cœur de tout film sur le thème[17] : les acteurs de théâtre Boris Chtchoukine et Maxime Chtraoukh l'incarneront de multiples fois. Il ne s'agit plus non plus de représenter les masses ou le peuple : on considère que les spectateurs ont besoin d'incarnation, et on leur livre des héros ordinaires, figures vivantes de la révolution en marche. Seuls restent de la vague précédente de fictions les lieux canoniques (le front, l'Institut Smolny, etc.) qui permettent, sur le plan idéologique, de lier dans l'action ouvriers et paysans, d'associer dans un continuum historique guerre mondiale et guerre civile.

La Grande Lueur et *Lénine en Octobre* placent Staline au centre de leur propos. Le poids de l'actualité écrase ces deux œuvres, qui perdent en vitalité cinématographique ce qu'elles gagnent en didactisme politique. Raïzman est plus inspiré dans sa

mise en scène d'un événement à la fois politique – tourné en intérieur (cabinet, Soviet, quartier général) – et militaire, avec ses scènes de combat en extérieur. Grâce au travail du scénariste Gavrilovitch, *La Dernière Nuit* offre ainsi aux spectateurs une perception assez équilibrée des événements moscovites de novembre 1917[18]. Les deux classes cherchant à prendre le pouvoir – hommes politiques et soldats, prolétaires et possédants, libéraux et révolutionnaires – s'affrontent dans une lutte à la fois fluide et dynamique. Enfin, contre le courant, Ioutkevitch rejette toute allusion au contexte politique[19]. On ne trouve dans *L'Homme au fusil* aucun ennemi caché : les adversaires des Rouges cristallisent l'alliance entre la Russie urbaine, intellectuelle, révolutionnaire de Lénine et la Russie paysanne et apolitique du soldat Chadrine. Après l'apogée de 1937-1938, qui sature l'espace médiatique et public, la représentation de la révolution connaît une longue période de silence.

La révolution par épisodes (1940-1991)

Aucun film sur la révolution n'est produit en URSS entre 1938 et 1952. La jeune génération, passée par l'école soviétique, n'a pas fait la révolution, mais doit s'engager dans la Grande Guerre Patriotique. Cette nouvelle expérience matricielle, politique et militaire, se surimpose au mythe d'Octobre et de la guerre civile[20]. La défaite aurait annoncé la fin d'un système que tous ne soutiennent pas; la victoire offre une forme de justification aux épreuves endurées depuis 1917. Pour le 30e anniversaire de la révolution, les cinémas projettent à nouveau les films des deux précédents jubilés, ainsi que quelques rares productions où règne l'idée d'un triomphe total de l'URSS et de son modèle socialiste. Il faut dire que la pression imposée aux artistes par la campagne du jdanovisme ne favorise pas l'innovation et l'audace[21].

La « Grande Guerre Patriotique » devient une référence absolue. Si l'on commémore avec la même pompe le 9 mai et le 7 novembre, le souvenir plus vif, actuel, vital du conflit mondial fait pâlir l'étoile rouge de la révolution. L'industrie cinématographique renoue petit à petit avec ses pratiques d'avant-guerre. Plusieurs fictions abordent ainsi des épisodes plus ou moins significatifs de 1917. En 1952, dans *La Fracture*, Pavel Bogolioubov et Iouri Mouzykant mettent en scène le rôle des marins de Kronstadt pendant l'année révolutionnaire. Puis on adapte au cinéma des œuvres littéraires célèbres – comme le roman d'Arkadi Gaïdar *L'École du courage*, tourné en 1954 par Vladimir Bassov et Mstislav Kortchaguine. En 1957, année jubilaire, Grigori Rochal s'empare du *Chemin des tourments* d'Alexis Tolstoï et Sergueï Guerassimov réalise le remake du *Don paisible* de Mikhaïl Cholokhov adapté par Olga Preobrajenskaïa en 1931. La notoriété de Rochal et Guerassimov indique que le thème historico-révolutionnaire a retrouvé sa place dans les plans de production soviétiques.

La tatchanka

La *tatchanka* (ou *tachanka*) fait partie de l'imaginaire soviétique lié à la guerre civile de 1918-1920, et par extension à la Révolution d'octobre. Ses origines ne sont pas formellement établies, même si plusieurs récits en attribuent l'invention à Nestor Makhno (fondateur de l'Armée révolutionnaire insurrectionnelle ukrainienne) ou Semion Boudionnyï (l'un des premiers maréchaux de l'URSS). Dérivée d'une charrette équipée d'une mitrailleuse à l'arrière, la *tatchanka* est tractée par deux ou parfois quatre chevaux. En plus du conducteur, elle accueille généralement deux soldats qui manœuvrent la mitrailleuse. Appréciée pour sa maniabilité, sa rapidité et sa résistance, la *tatchanka* se forge une légende pendant la guerre civile. Elle donnera naissance à de nombreuses récupérations dans la culture soviétique, qui se mélangent avec la célébration d'Octobre.

On peut d'abord citer les peintures de Grekov et de Savitsky à partir de 1925. Mais c'est le film *Tchapaïev,* en 1934, qui renforcera l'imaginaire populaire autour de l'engin, avec une scène d'ouverture sur une *tatchanka* en action. Les années 1930 sont justement un moment où la *tatchanka* est nettement mise en avant dans le défilé militaire du 7 novembre, comme objet historique de la révolution. La chanson *Tatchanka* composée en 1937 (l'année du 20e anniversaire) par Konstantin Listov et chantée par les chœurs de l'Armée rouge achève de lui donner ses lettres de noblesse.

Cette série de représentations va crescendo jusqu'à l'érection d'un colossal monument pour le 60e anniversaire, intitulé « Legendarnaïa tatchanka », à Rostov-sur-le-Don (Russie). La légende inscrite sur la plaque commémorative – « 1918. Dédié à la légendaire 1re Armée de cavalerie. Monument érigé l'année du 60e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre » – montre bien l'amalgame opéré entre les objets culturels de la guerre civile russe et de la Révolution d'octobre. Le lien historique direct existe en effet, puisque Rostov-sur-le-Don est un lieu lui aussi symbolique, où la première armée de cavalerie de Boudionnyï met en défaite l'armée blanche.

Par la suite, ces représentations donnent lieu à une multitude de reproductions sur des objets seconds, comme des timbres, des cartes postales ou des pin's, ce qui démontre que le symbole est complètement partagé et compréhensible. Plusieurs timbres représentant ainsi une scène emblématique du film *Tchapaïev*, celle où deux soldats sur une *tatchanka* pointent l'horizon au-delà de la mitrailleuse, sont produits en 1938 (pour les 20 ans de la Guerre civile) et en 1964 (pour les 30 ans du film). La peinture de Grekov est l'objet d'un timbre édité en 1969 et 1982; en 1983, c'est le monument de Rostov-sur-le-Don qui est reproduit sur un timbre ukrainien. Cet intérêt pour la *tatchanka* demeure jusqu'à nos jours dans l'imaginaire populaire, y compris dans le jeu vidéo *Rainbow 6*, où la *tatchanka* est le nom donné à un personnage mitrailleur déchaîné. La nostalgie domine également, puisqu'il est possible dans certains sites touristiques russes de faire un tour en *tatchanka*. ★

Valérie Gorin et Gianni Haver

Carte postale de la « Légendaire tatchanka », Rostov-sur-le-Don, Russie, 1977

Pin's en métal émaillé représentant une version stylisée de la tatchanka, date inconnue. La phrase gravée signifie «Ohé, tatchanka» et fait référence au refrain d'une chanson populaire.

Le 40e anniversaire de la « Grande Révolution Socialiste d'Octobre » n'est guère plus tranquille que ceux des trois précédents jubilés. La mort de Staline sans successeur désigné et le « Dégel » déjà regelé sèment la confusion. Cela n'empêche pas qu'un renouveau soit à l'ordre du jour. En 1957, la critique Neïa Zorkaïa publie un long article où, tout en se félicitant de l'attraction exercée par le thème sur les jeunes réalisateurs, elle dénonce le « schématisme de la base dramaturgique des films », qui « conduit à la platitude, à la répétitivité des caractères se transmettant d'un film à l'autre »[22]. En 1966, Guerassimov critique impitoyablement un film de Iouri Vychinski qui a fait un four : « Depuis que Chtchoukine et Chtraoukh ont installé la représentation de Lénine à l'écran, lui ont donné ses lettres de noblesse, le moindre théâtre embauche des acteurs et leur colle une perruque – et à cause d'eux, à cause de *La Salve de l'Aurore*, le public jeune se récrie : ‹encore sur Octobre, encore sur Lénine, quel ennui ! »[23]

L'histoire a jugé, et le visionnage confirme la sentence : *Le petit André* (Nikolaï Lebedev, 1958), *Pendant les jours d'Octobre* (Sergueï Vassiliev, 1958), *Le Premier Jour* (Fridrikh Ermler, 1958), *Le Torrent jailli des montagnes* (Vassili Jouravliov, 1958), ou encore *Une Nuit d'angoisse* (Tatiana Berezantseva, 1958) ne font décidément pas partie des chefs-d'œuvre du cinéma soviétique. Plus important, ni un film pour enfants où un garçon sauve Lénine de l'assassinat au moment d'Octobre, ni la relecture didactique du déroulement de l'insurrection, ni le croisement d'une histoire familiale révolutionnaire avec la grande histoire, ni la conversion de soldats de la Division sauvage au bolchevisme, pas plus que les conséquences des choix politiques sur une vieille famille pétersbourgeoise n'ont rencontré d'écho au sein de la société de l'époque.

Ces échecs répétés tarissent le flot des cinéastes qui se risquent sur un terrain qui n'est plus aussi sensible, mais tout de même glissant. Le quatrième jubilé voit le retour de trois anciens – Jouravliov, Ermler et Vassiliev – et la mise à l'essai de cinéastes peu expérimentés. Berezantseva, âgée de 54 ans, a travaillé en tant qu'assistante des réalisateurs sur *La Dernière Nuit* et *Lénine en 1918*, mais *Une Nuit d'angoisse* n'est que sa troisième réalisation personnelle. Ce sont surtout des vétérans comme Vladimir Korch-Sabline (*L'Effondrement de l'empire*, 1970) ou des personnalités du milieu – telle Vera Stroeva, cinéaste épouse de Grigori Rochal (*Le Cœur de la Russie*, 1971) – qui relèvent le défi. Si le sujet de Lénine conserve sa vigueur, la révolution elle-même apparaît en reflux dans la production soviétique.

Les studios ne rentabilisent guère ces films que l'on ne va plus voir que captifs de séances imposées au collectif (classe, atelier, garnison). Cependant, la série de représentations filmiques qui ont marqué la culture soviétique depuis *La Chute de la dynastie Romanov* se poursuit avec Leonid Trauberg, Sergueï Ioutkevitch (*Récits sur Lénine*, 1957) ou Elem Klimov (*L'Agonie*, 1975). Ils se confrontent à une his-

▲
Iouri Norstein, *25 octobre, premier jour*, 1968

toire à la fois distante et évoquée quotidiennement à l'école, au club, dans la rue. Dans *Ainsi allaient les soldats* (1957), Trauberg propose un jeu assez habile et réussi avec les identités et les situations. La révolution est partout, et elle n'est nulle part. Le village de paysans replié sur lui-même, les bandits anarchistes qui dévalisent bourgeois et prolétaires, les soldats qui hésitent à déserter sont d'essence révolutionnaire. Dans le fil des avancées de l'historiographie soviétique et du bref moment de dégel, le film rend au processus révolutionnaire toute sa complexité, sans oublier de donner un rôle supérieur aux bolcheviks – les seuls à savoir où va l'histoire et à jouer les Tchapaïev ex machina.

N'oublions pas non plus la variété des genres et supports convoqués pour renouveler les perceptions : les films documentaires sortent régulièrement d'abord au cinéma, puis à la télévision. L'animation se risque au moins une fois sur ce terrain, en 1968. *25 octobre, premier jour* réemploie l'art graphique russe des deux premières décennies du XXe siècle , non seulement comme décor approprié à l'événement, mais comme inspiration : pour Iouri Norstein, c'est lui qui a ouvert de nouvelles voies esthétiques à l'animation[24]. Il en résulte huit minutes pouvant se lire autant comme une réflexion sur son art que comme une narration alternative

d'Octobre. Sévèrement critiqué par les autorités soviétiques et exploité presque clandestinement, cela a selon toute vraisemblance condamné toute autre tentative de représenter de la révolution en dessin animé.

Conclusion

Les films sur la Révolution n'ont jamais constitué la majorité des productions de l'industrie cinématographique soviétique. Il s'est toujours agi d'un genre à part (le film historico-révolutionnaire), financé de façon spécifique, mobilisant parfois des artistes de talent, et surtout reconnaissable par son propos politique. Certains films ont été exportés dans un but affiché de propagande en faveur du système socialiste construit sur les décombres de la Russie des tsars. Mais en Union soviétique, studios et réseaux de distribution ont toujours échoué à rentabiliser cette production d'intérêt souvent médiocre. Hors du contexte des quatre grands anniversaires (1927, 1937, 1957 et 1967), l'industrie cinématographique a d'autres priorités. De même, loin du cliché d'un État-propagande omnipotent, documentaires et cinéma d'animation paraissent éviter le sujet, à quelques exceptions près. La télévision contrôlée de près ne s'en montre pas plus friande. On relèvera surtout quelques sagas tirées de célèbres romans – tel *Le Chemin des tourments*. Sorti sur les écrans entre 1957 et 1959, le film de Grigori Rochal comportait trois parties. Entre 1974 et 1977, Mosfilm confie à Vassili Ordynski une seconde adaptation en treize épisodes, pour la télévision, de la trilogie composée par Alexis Tolstoï entre 1921 et 1941.

Il convient toutefois de prendre au sérieux cette production, y compris quand elle est de piètre qualité, et de ne pas la rejeter par facilité dans la catégorie forcément condamnable de la « propagande ». Même dans un film de Tchiaoureli, stalinien de choc, la représentation de la Révolution n'est pas univoque, tant les pressions politiques et les influences esthétiques se contredisent et s'annulent. Le film historico-révolutionnaire possède des traits stables – manichéisme, héroïsme désintéressé, condamnation plus ou moins violente en paroles et en actes de l'ennemi, glorification des chefs du parti – et la captivante élasticité de sa perception par les différents publics, appelés à voir et à revoir ces films au cinéma et à la télévision, jusqu'à aujourd'hui.

Quels que soient les événements traités et la distance entre images à l'écran et faits historiquement avérés, le cinéma soviétique a maintenu un genre à part pouvant servir d'outil de propagande à des échelles variées. Hier en Union soviétique, de nos jours en France, il est très aisé de mésinterpréter les intentions des cinéastes, surtout si l'on considère ces œuvres comme un simple discours illustré, et non comme un dispositif spectaculaire qui propage les ondes de l'information et voit se former l'opinion. Tout à la fois œuvres d'art personnelles et messages poli-

tiques de l'État-parti, ces images doivent passer par le filtre de la salle obscure, des critiques et du bouche-à-oreille. Il s'agit donc de véritables sources pour l'historien, conservées en archives, qui reflètent bien plus que les événements et leur pantomime à l'écran. À travers elles, on est en mesure de saisir une société singulière où l'État a instantanément investi le champ de la mémoire et de l'histoire, sans jamais imposer totalement ni aux créateurs, ni aux spectateurs une vision de la Révolution trop dépendante de stratégies commerciales, de luttes d'influence entre professionnels, et de la conjoncture politique. ★

Notes

1 Cet article se fonde sur les recherches menées par l'auteur depuis 2000, qui ont débouché sur la publication de plusieurs articles et d'un ouvrage développant en particulier ce sujet : Sumpf, 2015.

2 Tsivian, 1994.

3 Velikij kinemo, 2002.

4 C'est le cas des films de la Grande Guerre : Malyševa, 1993, p. 80.

5 Voir par exemple Perestiani, 1962.

6 *K narodnoj vlasti*. Ladislas Starevič, Comité Skobelev, 1917, 1900 mètres. Conservé au Gosfilmofond.

7 *Revolûcioner*. Evgenij Bauer, Khanjonkov, 1917, 35 minutes. Conservé au Gosfilmofond.

8 Šub, 1972, pp. 99-101, p. 113.

9 « Tematičeskij plan Gosvoenkino na 1928-1929 ». RGALI, f. 645, op. 1, d. 532, l. 15. *Mirovaâ voina*. Evgenij Jakuškin, Gosvoenkino, 1929, 1930 mètres. RGAKFD, film N°2709.

10 Corney, 2004.

11 Taylor et Spring, 2005.

12 Pozner, 2004; Sumpf, 2007.

13 « Zriteli ob *Oktâbre* ». RGALI, fonds 2495 (ODSK), op. 1, dossiers 11, 12 & 13; Sumpf, 2004, 2007b.

14 Youngblood, 1992. Voir aussi le sténogramme de la Première Conférence du Parti sur les affaires de cinéma, qui se tient en mars 1928 au moment où sort Octobre : Ol'hovyj, 1929.

15 Sumpf, 2011.

16 Fitzpatrick, 2005.

17 « O rabote nad obrazom V. I. Lenina ». RGALI, fonds 844 (Romm), op. 1, d. 14.

18 « Vypiski iz sbornikov ob Oktâbr'skoj Revolûcii, ispolzovannye v rabote nad scenariem *Poslednââ noč'* ». RGALI, fonds 2302 (Gavrilovitch), op. 1, d. 2.

19 Ûtkevič, 1938; « Dnevnik postanovki ». RGALI, fonds 3070 (IÛutkevič), op. 1, d. 3333, ll. 851-860.

20 Weiner, 2001.

21 Laurent, 2000.

22 Zorkaâ, 1957.

23 Gerasimov, 1966, p. 3.

24 Norštejn et Ârbusova, 2005, p. 27.

« Le traditionnel défilé… » Octobre dans les actualités filmées

Valérie Gorin et Gianni Haver

Les ciné-journaux se présentent comme une compilation de sujets d'actualité diffusés généralement avant le film principal au cinéma. Également appelés actualités filmées, ils ont la plupart du temps une cadence hebdomadaire. Ils sont nés avec le journal *Pathé-faits-divers* en 1908 en France, mais ce modèle sera rapidement imité par des maisons concurrentes, d'où la multiplication de titres. Rien qu'en France, les *Gaumont Actualités* et l'*Éclair Journal* apparaissent en 1910, suivis par l'*Éclipse Journal* en 1913. La maison Pathé commence également à produire une version américaine *(Pathé News)* et anglaise *(British Pathé)* dès 1910[1]. Les actualités arrivent en Russie déjà pendant la période tsariste. La Première Guerre mondiale donne ensuite ses lettres de noblesse aux ciné-journaux et, pendant l'entre-deux-guerres, ils se diffusent de plus en plus et varient leurs sujets, grâce à une logique d'échange entre les différentes firmes. Les Anglais créent leur *British Movietone* en 1929, lié à la compagnie américaine *Fox Movietone*. En Italie, le *Giornale Luce* apparaît entre 1927 et 1945; il est suivi par *La Settimana Incom* en 1946, alors que les Espagnols créent le *No-Do* en 1942. Après la fin du régime nazi, les Alliés anglais et américains créent le *Welt im Film* en 1945, puis le *Welt im Bild* en 1952 en République fédérale d'Allemagne, alors que la jeune nation voit une multiplication de titres tels que le *Neue Deutsche Wochenschau* ou le *UFA-Wochenschau* dans les années d'après-guerre[2].

Les salles de cinéma ont donc l'option de s'abonner à un ou plusieurs titres. Nés à l'origine comme un produit essentiellement commercial de l'industrie cinématographique, les ciné-journaux sont contrôlés par l'appareil d'État dans certains pays d'Europe pendant l'entre-deux-guerres et mis au service d'une propagande nationale. Ce rôle s'accentue bien évidemment pendant la Seconde Guerre mondiale et certains continuent même à recevoir un soutien financier étatique après 1945. Preuve de l'influence accordée à ce média, même dans un pays comme la Suisse, le ciné-journal helvétique est financé par la Confédération et sa diffusion dans les salles est rendue obligatoire pendant la mobilisation. Dans les premières années de l'après-guerre, la presse filmée est presque systématiquement gérée par les puissances occupantes dans les pays vaincus. L'usage du ciné-journal en ouverture de séance devient moins systématique après la Seconde Guerre mondiale, mais la tradition se perpétue jusqu'aux environs des années 1970.

Le ciné-journal est par conséquent un média populaire, largement accessible à un vaste public. Durant son âge d'or – les années 1920 et 1930 –, des salles spécialisées dans la diffusion de ciné-journaux, qui proposent plusieurs titres en horaire continu, ouvrent leurs portes. Le ciné-journal est d'abord distribué dans les grandes salles des centres urbains, puis avec un décalage crois-

sant dans les cinémas de moindre importance. Il n'a pas forcément comme premier objectif d'informer, puisque les nouvelles sont généralement connues auparavant du public, grâce à la radio ou à la presse quotidienne. L'atout des actualités cinématographiques réside donc dans leur apport de l'image, à une époque où la télévision est inexistante ou rare. Même lorsque celle-ci apparaît dans les années 1950, elle constitue un concurrent peu important pour les ciné-journaux[3], car elle n'émet que quelques heures par jour, et montre pour l'essentiel des présentateurs lisant des nouvelles. Diffusé généralement avec une semaine de retard (parfois plus d'un mois) par rapport aux événements montrés, à cause des contraintes d'envoi des bobines, le ciné-journal s'apparente à un magazine illustré, composé de divers sujets courts (entre 30 secondes et 2 minutes), allant de l'actualité internationale aux événements locaux en passant par des curiosités et alternant entre un ton ironique et un ton plus dramatique. Ainsi donc, jusqu'à la fin des années 1950, les ciné-journaux ne partagent qu'avec les hebdomadaires illustrés le privilège d'amener une information par l'image.

Pour composer chaque numéro du ciné-journal, les rédactions ont à disposition des sujets produits par leurs propres opérateurs ou, plus rarement, par des indépendants; ils disposent également de la possibilité d'acheter ou d'échanger du matériel filmé à d'autres rédactions. Cette logique d'échange qui s'accentue depuis l'entre-deux-guerres permet de couvrir l'actualité internationale à moindre coût. Dans le cas des commémorations d'Octobre notamment, les images sont essentiellement produites par l'Union soviétique. À partir de ce matériel, les rédactions ont la possibilité de reformuler le sujet à leur convenance, en réajustant le montage, en coupant des scènes et en ajoutant leurs propres commentaires. Muets à leurs débuts, les ciné-journaux se contentent de courts intertitres écrits pour orienter le spectateur. Avec la généralisation du cinéma sonore dans les années 1930, les actualités cinématographiques sont accompagnées de commentaires écrits ou oraux dont la réalisation est également maîtrisée par la rédaction. Par le biais de ces commentaires, chaque titre a la possibilité de donner sa clé de lecture aux événements et à leur mise en images.

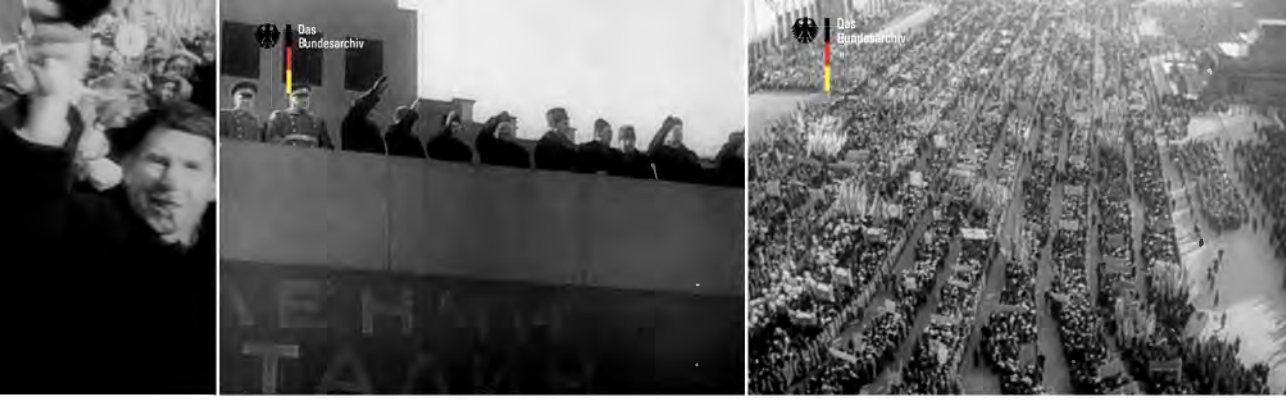
Contrairement aux ciné-journaux soviétiques, où la couverture de la parade du 7 novembre est systématique, le sujet intéresse l'Europe de l'Ouest de façon intermittente. Dans la période de l'entre-deux-guerres, le sujet est présent avant tout dans les actualités françaises; dès 1941, la parade intéresse les Britanniques à la suite du rapprochement stratégique avec l'URSS. Par la suite, le sujet devient plus systématique également chez les Allemands ou les Italiens à partir des années 1950, à cause de la Guerre froide. Ainsi, même si les images sont d'origine soviétique, leur présence dans les actualités cinématographiques occidentales amène à les interpréter comme un discours produit par l'Ouest sur le

regard qu'il porte au-delà du Rideau de fer. Comme nous allons le découvrir dans les thématiques ci-après[4], ce discours traduit les différents intérêts que portent les démocraties européennes envers la nation qui deviendra leur principal antagoniste pendant la Guerre froide : ces intérêts concernent autant les personnalités présentes au défilé que la foule regroupée tout au long du parcours, les armements exhibés, les progrès sociaux et économiques vantés par l'URSS. Les festivités du 7 novembre deviennent ainsi un prétexte pour faire le point sur les tensions ou divisions géopolitiques entre le bloc Est-Ouest.

Thème 1 : la foule

Comme on l'a vu dans le chapitre écrit par Emilia Koustova, les années 1920 correspondent à la mise en place de la parade, qui n'est pas encore une chorégraphie aboutie. Ainsi en témoignent les premières images du défilé disponibles en archives, celles du *Gaumont Journal* en 1925, qui présente une manifestation encore largement désorganisée, où les civils défilent devant une colonne de soldats encadrant la foule, offrant ainsi une version inversée de ce que deviendra la parade dans les années 1930[5]. À partir de 1933, les commémorations commencent à être montrées de façon régulière dans les ciné-journaux français, sous la forme d'un défilé désormais organisé en carrés formés uniquement de soldats. La mise en scène démontre que l'ordre règne, le militaire occupant désormais le premier plan, la foule étant reléguée sur les côtés dans un rôle de spectateur. Le défilé apparaît donc très vite dans les années 1930 comme un spectacle figé, où l'organisation traditionnelle de la parade – bataillons de soldats, marins, féminins – s'effectue devant une foule disciplinée, observatrice et applaudissante.

En 1934 notamment, le *Pathé Journal* consacre un « Reportage spécial »[6] sur les commémorations, un intérêt qui traduit une certaine normalisation des relations entre Paris et Moscou, avec l'envoi réciproque des premiers attachés militaires, ce qui mènera à la signature du Traité d'assistance mutuelle franco-soviétique en 1935. Une partie du reportage, d'ailleurs plus long que d'habitude, offre un regard exceptionnel sur la dimension populaire du défilé, ce qui



Extraits du *Neue Deutsche Wochenschau* N° 203, 16 décembre 1953.

rompt avec sa dimension martiale mise en avant jusqu'alors : le spectacle valorise les festivités diverses du peuple et les moments de liesse, avec accordéons, figures carnavalesques, danses folkloriques, célébrations et illuminations sur bâtiments. La foule prend un rôle à la fois de spectatrice fière et admirative de la puissance militaire, en liesse de l'acte fondateur, voire encadrée et martialisée. Cette présence de la foule est également valorisée par *British Pathé* en 1942 – l'un des rares ciné-journaux européens à montrer la parade pendant la Seconde Guerre mondiale –, lorsque la situation militaire provoque un inattendu rapprochement entre le Royaume-Uni et l'URSS[7]. À cette occasion, le commentaire met en avant le courage des Moscovites qui assistent au défilé, alors que les sons de la bataille s'entendent au loin.

À partir des années 1950, les images insistent sur la foule rassemblée autour de ses leaders. La construction cinématographique permet d'accentuer cette mise en scène du lien par une logique de champ/contrechamp montrant les regards croisés, puis les saluts respectifs entre le chef et son peuple, cela jusqu'au point culminant où une nuée d'enfants se détachent du défilé pour venir offrir des fleurs sur la tribune officielle. Cette scénarisation, probablement pensée à l'origine par les Soviétiques pour glorifier le leader et l'adhésion populaire, a en Occident une connotation plus négative en évoquant le culte de la personnalité typique des régimes dictatoriaux. Cet aspect se trouve particulièrement exacerbé par les portraits des leaders actuels, passés et amis portés par la foule.

Dans son orchestration du défilé, le régime délègue à la foule une partie du discours politique. Les civils se font ainsi porteurs de slogans directement adressés aux Occidentaux et qui se rattachent aux événements sur l'échiquier international. La triade que constituent les chefs, la foule et les soldats est sauvegardée dans les montages occidentaux, permettant ainsi au récit visuel du ciné-journal de rompre avec la dimension martiale et austère du défilé. Ainsi, certaines pancartes anti-occidentales peuvent se retrouver sur les écrans occidentaux, parfois en cyrillique et donc peu dangereuses (« Bas les pattes de l'Égypte » en 1956), mais parfois accompagnées de dessins bien plus explicites (contre les bombardements au Vietnam)[8]. À la fin des années 1950, les images

▲ Soldats républicains lors du défilé du 7 novembre 1936, tels qu'ils sont montrés dans plusieurs ciné-journaux européens.

des armements disparaissent, ce qui renforce l'attention sur les spectateurs, la foule et la partie civile de la parade, au grand dam des observateurs étrangers, appâtés par les récentes conquêtes spatiales soviétiques.

Thème 2 : les personnalités

Hormis les éléments constitutifs intégrés au défilé (ouvriers, marins, paysans), la caméra va chercher d'autres catégories de personnes, parfois dans la foule des spectateurs ou en isolant des groupes spécifiques dans le défilé. Sont ainsi offertes à la vue du public des salles occidentales deux catégories de personnalités. La première catégorie, immédiatement reconnaissable, concerne les leaders. Ce sont d'abord les portraits des fondateurs (tels que Marx ou Lénine) qui sont recherchés dans le défilé et qui fonctionnent selon une logique méta-imagique (une image d'image). Puis ce sont les dirigeants, toujours montrés sur la tribune

officielle – puisqu'ils ne se mêlent jamais à la foule –, scène qui constitue un élément immuable et inaliénable du défilé. Pour le regard occidental généralement critique du pouvoir soviétique, ce moment représente également une étape clé qui permet de discuter et de décrypter la logique pyramidale du Parti et sa structure dictatoriale (le leader suprême entouré de ses proches conseillers, le ministre de la Défense, mais aussi les absents, dont les commentaires soulignent parfois leur mise en disgrâce). Les ciné-journaux se gardent donc bien de couper ces passages qui offrent de gros plans permettant de mettre des visages sur des noms – qu'ils soient soviétiques ou étrangers – dans une logique de présentation pour un public occidental qui peut certes reconnaître le leader, mais qui est moins familier avec l'équipe qui l'entoure, voire encore moins avec les leaders des pays socialistes amis (asiatiques, africains, sud-américains) invités à l'occasion du défilé : « Un défilé traditionnel qui coupe court à toute rumeur de coup d'État au Kremlin. La tribune officielle était en effet occupée le plus normalement du monde par Monsieur K [Khrouchtchev], ses invités de toutes couleurs et ses collaborateurs habituels. » [9]

Deuxième catégorie plus ou moins reconnaissable, ces sont les délégations officielles, dont les présences sont rendues symboliques de par leurs attributs. À titre d'exemple, les images des défilés entre 1936 et 1938 [10] soulignent la présence des soldats républicains espagnols, immédiatement identifiables pour le public de l'époque immergé dans la guerre d'Espagne, grâce à leur bonnet caractéristique et leur salut en poing fermé proche de la tempe. Leur présence dans le défilé met ainsi en avant le soutien des Soviétiques contre les troupes franquistes, tout comme la présence des aviateurs nord-vietnamiens relevée par la caméra dans le défilé en 1966 [11] marque alors le soutien soviétique à l'armée d'Ho Chi Minh. Le commentaire reste toutefois nécessaire pour orienter la lecture de ces images, comme l'atteste l'exemple du *Gaumont Journal* en 1966 : alors que les aviateurs nord-vietnamiens passent à l'écran, le commentateur relève que les dirigeants soviétiques « tournent leur regard vers l'Est en direction de la Chine », après que les délégués chinois ont quitté la tribune à la suite des accusations du ministre de la Défense Malinovski contre le gouvernement de Pékin qui stoppe la progression au Vietnam[12].

Ces délégations sont aussi celles des attachés militaires étrangers, distinguables par leurs uniformes. Certains sont nommés dans les ciné-journaux, d'autres simplement montrés en groupe sans identification spécifique. Ce sont des présences symboliques, qui sont interprétables en termes politiques. En 1933 par exemple, le rapprochement franco-soviétique se constate à l'écran. Après avoir signé un pacte de non-agression avec l'URSS le 11 février 1933, la France envoie le Colonel Mendras, son premier attaché militaire, à Moscou le

▲
Le gigantesque char T-35 dans la parade de 1936, ciné-journaux européens.

8 avril 1933. La presse s'en fait immédiatement l'écho[13]. Lors de la parade du 7 novembre 1933, la présence des attachés militaires français est soulignée à l'image par les Russes à destination de l'exportation, offrant ainsi une accroche pour le montage, montrant que les attachés militaires français eux-mêmes participent à la célébration de la grandeur soviétique. La nouveauté de cette présence est reprise avec emphase par Pathé, qui insère l'intertitre « Les attachés militaires étrangers » en montrant notamment Mendras, puis « l'ambassadeur de France : M. Charles Alphand »[14], puisque c'est la première fois que l'ambassadeur français assiste à la parade[15].

Thème 3 : les armements

Quand il s'agit de faire un tri dans la masse d'images qui arrivent de Moscou, les armements restent des éléments privilégiés pour le montage final. Les premières images filmées à caractère militaire pendant les années 1920 restent centrées sur l'aspect humain et se déclinent entre larges formations de soldats, chevauchées

▲ Extraits sur la parade aérienne de 1936, ciné-journaux européens.

de cavaliers cosaques et marins; la logique symbolique à cette période est en effet encore liée aux bataillons insurgés, fondamentaux dans la mémoire de la révolution. Cette représentation dans le défilé va lentement se transformer en relation de force, en donnant une place centrale aux innovations technologiques dans le domaine des armements. Alors que les années 1930 voient des avancées importantes dans le monde de l'aviation, les nations européennes fortement industrialisées (France, Angleterre) estiment que les Soviétiques restent à la traîne sur le plan technologique, en se limitant à copier au mieux le matériel occidental. Ainsi, l'attaché militaire britannique à Moscou constate entre 1936 et 1937 une faiblesse technologique de l'aviation russe[16]. Pourtant, la guerre d'Espagne devient le théâtre d'expérimentation pour les chars et les avions soviétiques, et l'URSS possède à cette période la plus grande flotte aérienne au monde. Les Soviétiques tentent justement de gagner du prestige dans le monde de l'aviation en se jetant dans la course aux records aériens. Ils n'auront donc de cesse d'utiliser le défilé comme une « vitrine »[17] pour exhiber leurs réalisations militaires dans le but d'impressionner les observateurs étrangers, notamment en insistant sur le gigantisme de certains chars et avions : par exemple, le Tupolev ANT-20 « Maxime Gorki », dont le premier des deux seuls exemplaires produits sort d'usine en 1934 et est largement utilisé comme moyen de propagande dans tout le pays[18]. Avec son envergure de plus de 60 mètres et ses huit 8 moteurs, il est le plus grand avion au monde. Les images soviétiques reprises par le *Pathé Journal* de 1934 insistent notamment sur la dimension de l'avion, mais aussi sur les regards stupéfaits du public, celui de Staline compris: tous lèvent les yeux au ciel. Puis, en 1936, c'est le char T-35, avec ses cinq tourelles et ses presque 10 mètres de longueur, qui interpelle le commentateur du *Gaumont Journal,* qui salue « les puissants tanks, véritables croiseurs terrestres »[19]. Bien que ces deux cas soient avant tout des prototypes d'expérimentation qui seront plus utilisés pour la grandeur du spectacle que dans les conflits (ni l'ANT-20 ni le T-35 ne seront expérimentés pendant la guerre d'Espagne), ces inventions marquent à la fois la puissance de l'armée soviétique et la capacité de l'URSS, lancée dans sa course en avant pour bâtir une nouvelle société et repousser sans cesse les limites.

Dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale, cette course au gigantisme continue cette fois avec l'apparition des missiles balis-

Vychinski, le buffet et le portrait de Staline, 1949.

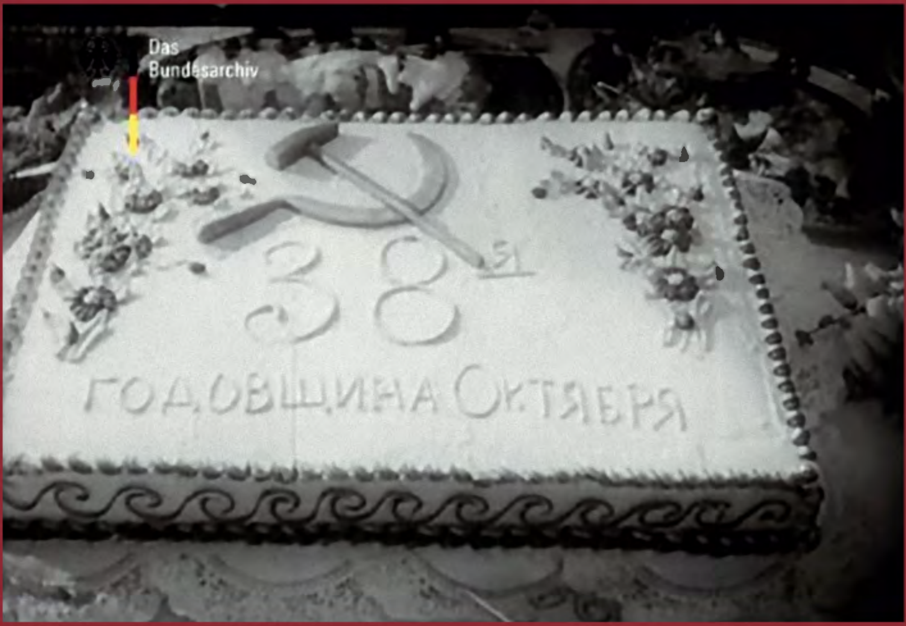
Caviar et révolution

Dans les années de guerre froide qui suivent la Seconde Guerre mondiale, les commémorations d'Octobre ne sont pas montrées directement dans les ciné-journaux occidentaux, probablement à cause du durcissement des relations Est-Ouest. L'événement est évoqué en marge : aux États-Unis, c'est la soirée festive organisée par l'ambassade soviétique à Washington qui tient lieu de décor pour la date anniversaire du 7 novembre, et ce, de façon régulière entre 1949 et 1955. La célébration est cette fois filmée directement par les Américains, et ensuite distribuée par Universal News dans ses réseaux. Si l'ombre stalinienne n'est jamais loin, les caméras s'attardant sur l'effigie de Staline qui domine la salle et les invités, le protagoniste central mis en avant dans les ciné-journaux est Andreï Vychinski, juriste et diplomate russe. Déjà connu des Occidentaux pour avoir été procureur de l'URSS lors des Procès de Moscou, Vychinski devient une figure familière du public américain en sa qualité de représentant permanent de l'URSS au Conseil de sécurité de l'ONU à New York dès 1945, et ce, jusqu'à sa mort en 1954.

À la place de la grande parade populaire et de la démonstration de force du défilé militaire à Moscou, c'est le rassemblement mondain à l'ambassade qui retient l'attention des commentateurs des ciné-journaux occidentaux. En usant d'un ton ironique, les commentaires insistent sur les réjouissances du buffet et sur le côté luxueux de la réception, qui représentent mal le mode de vie communiste. Les commentaires du *Pathé Journal* mettent ainsi en avant « l'assemblée bourgeoise et la nourriture royale » en 1949, alors que les *Gaumont Actualités* soulignent que le buffet de « trente mètres chargé de vodka, d'esturgeon, de caviar et d'autres friandises prolétariennes a donné aux invités une très haute idée du standing de vie des représentants des démocraties populaires » en 1950.

Les critiques sur cette « fête pas très prolétaire » (*Welt im Film*, 20 novembre 1950) cherchent au final à invalider la révolution bolchevique par des représentations qui reflètent le caractère incursif et paradoxal que représente la célébration d'Octobre rouge en Occident. La table opulente de la réception reste un objet de dérision, mais également un marqueur des relations diplomatiques Est-Ouest, à l'image des Britanniques, qui soulignent que « les diplomates oublient ainsi qu'il existe des choses telles que la Guerre froide et les cocktails Molotov » (*British Pathé*, 17 novembre 1949). L'amitié supposée autour de la table persiste en 1955, pour le *Neue Deutsche Wochenschau* qui s'attarde sur un gâteau avec faucille et marteau, déclarant que c'est « un signe de coopération gastronomique entre Est et Ouest ». ★

Valérie Gorin et Gianni Haver



▲▶
Gâteau
et buffet,
1955.

tiques. Dans la même veine, l'*Éclair Journal* remarque qu'« un engin géant ferme la marche, laissant la place au défilé populaire qui exalte, lui aussi, les succès aériens et sidéraux de l'URSS » pour le défilé du 40e anniversaire, en 1957[20]. L'exposition de ces fusées intercontinentales crée donc un sentiment d'inédit sur « le spectacle surdimensionné »[21] de la parade et suscite une attente de la part des commentateurs, attente qui sera déçue certaines années par l'absence d'images militaires parmi celles envoyées par les Soviétiques, au point que certains s'insurgent contre cette « censure »[22]. L'exposition de l'armement entre en effet pendant la période de la Guerre froide dans une véritable dimension confrontationnelle, dans une sorte de bras de fer symbolique, ce qui rend l'attention portée aux armements bien plus palpable dans les commentaires des ciné-journaux, qui intègrent parfois les conclusions des observateurs militaires quant à l'appréciation des engins présentés. Les missiles constituent en quelque sorte un point d'orgue de décennies d'accomplissement technologique, parfois grandies par la mise en contraste avec les armements plus « primitifs »[23] des révolutionnaires, tels que la *tatchanka*, notamment dans les anniversaires jubilés, où le spectacle du défilé insiste sur les éléments mythiques de la révolution.

Thème 4 : les avancées techniques et socio-économiques

Les progrès techniques, notamment la réalisation et le lancement du satellite Spoutnik en 1957, fonctionnent sur la même logique que les avancées militaires, parce qu'ils mettent en avant le savoir-faire soviétique, mais aussi parce qu'ils ont une utilité pratique, puisque l'aéronautique et la course à l'espace amènent à de nouveaux horizons d'exploration, ainsi qu'à des améliorations dans la technologie militaire, notamment la conception de missiles balistiques. Ce parallèle est d'ailleurs souligné par le commentaire de l'*Éclair Journal* en 1957 : « À l'heure du Spoutnik et des fusées sidérales, la parade des fantassins n'était qu'un hors-d'œuvre démodé pour les observateurs militaires qui attendaient surtout de l'inédit. Avec les blindés et de nouveaux engins anti-aériens chenillés commençait à s'éveiller l'intérêt, et les fusées venaient en final, après l'artillerie lourde, montrer la réalité de l'armement balistique soviétique. » [24] En effet, les images du Spoutnik et surtout de son lancement sont extrêmement rares, au point que l'*Universal Journal* (le ciné-journal américain) couvre le lancement du premier Spoutnik le 4 octobre 1957 en ayant recours à des animations illustrées[25].

Le lancement du deuxième Spoutnik, qui abrite la fameuse chienne Laïka, est judicieusement prévu par les Soviétiques le 3 novembre 1957, créant ainsi une anticipation curieuse de la part des observateurs étrangers pour la parade

Extraits du *Neue Deutsche Wochenschau* N° 407, 15 novembre 1957

du 40e anniversaire de la révolution. Entre octobre et novembre 1957, cette anticipation est présente dans les actualités du monde entier, qui effectuent des reportages sur la course à l'espace des Soviétiques, y compris par les actualités italiennes et espagnoles, habituellement peu bavardes sur les commémorations d'Octobre. Les commentateurs sont aux aguets, analysant la parade du 7 novembre à l'aune du Spoutnik : les nouveaux missiles sont pris comme le « point d'orgue » de la parade[26], l'exaltation de la foule qui lâche de petits ballons blancs est mise en exergue comme des milliers de petits satellites[27], l'un des engins géants tractés sur un char est interprété comme « le premier étage » des Spoutniks, et cela malgré les « consignes de silence prévues »[28] par les Soviétiques. L'absence des images sur le lancement du Spoutnik est ainsi remplacée par la présence symbolique de ses représentations carnavalesques dans le défilé : un ballon de baudruche en forme de fusée qui s'envole dans le ciel ou l'immense mappemonde avec orbite illuminée sont celles qui sont régulièrement gardées dans les montages des ciné-journaux européens.

Les avancées socio-économiques, d'un autre côté, sont l'occasion pour les Soviétiques de montrer les accomplissements d'une nouvelle société en construction. Dans sa dimension sociale, de premiers éléments sont déjà mis en avant dans les années 1920 avec le défilé des divers composants des structures sociales : paysans, ouvriers, écoliers, gymnastes, etc. Pour les Occidentaux, ces avancées se mesurent toutefois surtout en termes de mode de vie et de consommation. Par exemple, le fait de s'attarder sur les avancées sociales dans le ciné-journal implique de détourner la caméra du parcours du défilé pour explorer d'autres éléments urbains, tels que les rues de Moscou, les enseignes lumineuses ou les vitrines des magasins, qui sont difficilement représentables dans le défilé lui-même. Que ce soit en 1934, où le *Pathé Journal* finit son reportage sur la cascade d'illuminations sur des bâtiments moscovites[29], qui ne sont pas sans rappeler l'imagerie urbaine américanisante, ou le 50e anniversaire en 1967, pour lequel les images des commémorations mettent l'accent sur les scènes de shopping à Moscou, ce regard sur les avancées sociales est surtout prétexte à comparaison entre les niveaux de vie Est-Ouest. Confrontation dans laquelle l'URSS ressort implicitement ou explicitement perdante, soit parce que, comme le remarque les Italiens, le niveau de vie soviétique reste en deçà de celui des grands

pays occidentaux[30], soit parce que « l'entrée de plain-pied dans la société de consommation »[31] implique en soi une concession du socialisme vis-à-vis du mode de vie capitaliste. Les anniversaires jubilés, tels que le 40e ou le 50e, deviennent ainsi des moments de constat, de bilan des accomplissements de l'URSS. Dans les ciné-journaux, cela se traduit souvent par la création de sujets plus longs, qui démarrent parfois même plusieurs mois avant le 7 novembre. Ces reportages s'écartent de la traditionnelle représentation de la parade pour combiner des éléments d'archives présentant la vie en URSS ailleurs qu'à Moscou : développement soviétique dans l'industrie (acier), la science (extraction des diamants dans la taïga)[32], domaines de l'art ou de l'éducation[33].

Conclusion

Au final, il est important de constater que le discours porté par les actualités cinématographiques européennes sur les manifestations moscovites n'est pas le même selon le pays ou l'époque et varie en fonction des amitiés ou inimités politiques à l'échelle internationale, voire en fonction des équilibres politiques internes. Ainsi, l'Angleterre entre 1941 et 1944 est forcément bienveillante vis-à-vis de son allié dans la lutte contre l'Axe, alors que la République fédérale d'Allemagne d'après 1945 s'efforcera de maintenir un ton descriptif et sans emphase sur l'URSS, marquant ainsi la rupture avec le commentaire exacerbé des actualités nazies. Quant à la France et l'Italie, elles devront tenir compte du fait que les publics français ou italiens comportent un nombre important d'inscrits au Parti communiste.

Cet événement périodique et répétitif qu'est l'anniversaire de la Révolution d'octobre est inséré dans un agenda médiatique et politique plus large, d'autant plus que le ciné-journal fonctionne dans un narratif continu qui traverse plusieurs sujets d'actualité. La commémoration de la révolution dans les ciné-journaux est ainsi subordonnée à des événements tiers et assume en fonction d'eux des significations fluctuantes : voir des chars soviétiques ripolinés parader sur la place Rouge, juste après avoir vu les mêmes occuper les rues de Budapest en 1956 n'est pas anodin pour le public occidental, et ce contraste est particulièrement renforcé par les rédactions des ciné-journaux[34]. Toutefois, il existe des éléments communs dans l'ensemble des ciné-journaux européens, qui touchent notamment au regard très ambivalent porté sur la parade du 7 novembre, regard oscillant entre admiration, complexe de supériorité et sentiment de menace. Plus généralement, l'impression se dégage d'une immense curiosité vis-à-vis d'un pays mystérieux, largement fermé au regard extérieur, mais qui soulève le rideau par moments, le temps d'une parade. ★

Notes

1 Huret, 1984; Amy de la Bretèque, 1996, 1997.

2 Tranche et Sanchez-Biosca, 2000; Sainati, 2001; Schwarz, 2002; McKernan, 2002.

3 Sorlin, 2003, p. 55.

4 Pour une approche chronologique limitée à l'époque post-1945, voir Gorin et Haver, 2016.

5 *Gaumont Journal* (2547GJ 00009) de 1925 (jour de diffusion non précisé).

6 *Pathé Journal* (PJ 1934 263 1) du 21 novembre 1934.

7 *British Pathé* (1314.24) du 19 janvier 1942.

8 *UFA-Wochenschau* (UFA 16/1956) du 14 novembre 1956; *Gaumont Journal* (6647GJ 00009) de 1966 (jour de diffusion non précisé).

9 *Éclair Journal* (6047EJ 57002) du 16 novembre 1960.

10 *Gaumont Journal* (3647GJ 00005) du 20 novembre 1936; *Gaumont Journal* (3851GM 02576) de 1938 (jour de diffusion non précisé).

11 *Pathé Journal* (1966 47 8) du 1er novembre 1960 (il s'agit probablement d'une erreur, la date exacte se situant après le 7 novembre).

12 *Gaumont Journal* (6647GJ 00009) de 1966 (jour de diffusion non précisé).

13 *Figaro*, 11 avril 1933, p. 3.

14 *Pathé Journal* (PJ 1933 213 13) du 6 décembre 1933.

15 *Le Temps*, 9 novembre 1933, p. 2.

16 Bailes, 1976, p. 73.

17 *British Pathé* (1507.1) du 14 novembre 1957.

18 Robinson, 1964.

19 *Gaumont Journal* (3647GJ 00005) du 20 novembre 1936.

20 *Éclair Journal* (5746EJ 51835) du 13 novembre 1957.

21 *Neue Deutsche Wochenschau* (203/1953) du 16 décembre 1953.

22 *UFA-Wochenschau* (381/1963) du 15 novembre 1963.

23 *British Movietone* (92962) du 13 novembre 1967.

24 *Éclair Journal* (5746EJ 51835) du 13 novembre 1957.

25 *Universal News* du 7 octobre 1957.

26 *UFA-Wochenschau* (68/1957) du 13 novembre 1957.

27 *British Movietone* (72118) du 14 novembre 1957.

28 *Éclair Journal* (5746EJ 51835) du 13 novembre 1957.

29 *Pathé Journal* (PJ 1934 263 1) du 21 novembre 1934.

30 *Cinegiornale Radar* (R156) du 25 octobre 1967.

31 *Éclair Journal* (6746EJ 66115) du 15 septembre 1967 (erreur probable, car il s'agit bien de novembre).

32 *UFA-Wochenschau* (67/1957) du 6 novembre 1957.

33 *Pathé Journal* (1967 27 12) du 5 juillet 1967.

34 Gorin et Haver, 2016, p. 142.

Du centre à la marge
La Révolution d'octobre dans le film documentaire balte soviétique (1947-1968)

Irina Tcherneva

Durant les semaines qui précèdent et suivent la date symbolique du 7 novembre, les spectateurs soviétiques sont abreuvés, dès le 1er anniversaire d'Octobre, de « films commémoratifs » *(jubilejnye)* et de « numéros spéciaux » des actualités filmées qui retransmettent les festivités. Le cinéma « commémoratif » acquiert lui aussi, depuis le début des années 1930, ses titres de noblesse. Dès cette époque, des longs métrages de non-fiction sont produits à l'occasion des dates notables et, au premier chef, l'anniversaire d'Octobre. Il s'agit avant tout de films « historico-révolutionnaires », dont le prototype est *L'anniversaire de la Révolution* (Dziga Vertov, 1919), film non conservé en intégralité. Ce type de cinéma « commémoratif », pour ne pas dire de genre, systématise ses codes esthétiques et le matériau qu'il mobilise, tout en restant mouvant. Tantôt il se recentre sur le récit historique et emploie des archives de reportage, tantôt il s'en éloigne, puisant dans le cinéma de fiction et la peinture.

Ce chapitre se penche sur l'éventail de ces productions dans les territoires baltes (Lettonie, Lituanie et Estonie) annexés par l'Union soviétique lors de la Seconde Guerre mondiale[1]. Les codes de la célébration d'Octobre y sont en effet bouleversés, tant cet imaginaire visuel est inconsistant pour les populations baltes, qui étaient sous occupation allemande pendant la révolution. Sans conteste, le mouvement révolutionnaire y avait été notable en 1905. Les expériences révolutionnaires avaient aussi abouti en Lettonie à la formation d'un éphémère « Gouvernement des Ouvriers, des Tirailleurs et des Sans-terres » (1918-1919) dirigé par Pēteris Stučka. L'Estonie avait connu la création en 1918 d'une Commune des travailleurs à Narva, dissoute dès 1919. Au détriment de récits sur ces faits historiques nationaux, les cinéastes lituaniens, lettons, estoniens et centraux ont introduit, en 1940, puis à partir de 1944, la commémoration de l'événement socle pour l'Union soviétique. Nous examinons ici selon quels vecteurs l'image documentaire relit la célébration d'Octobre dans ces républiques périphériques et nouvelles, tandis que leurs élites politiques et culturelles restent très éloignées de cette référence. Quelles images d'Octobre les populations baltes connaissent-elles? Comment ces jalons visuels s'articulent-ils avec la présentation par les documentaristes de l'établissement du pouvoir soviétique en cours?

Deux corpus de films produits pour et dans les républiques baltes sont ici étudiés : les journaux filmés, qui ont épousé le modèle soviétique régionalisé, et les documentaires. Cet ensemble est analysé sur trois périodes : 1940, l'année de la première soviétisation; 1944-1947, qui correspond à une deuxième instauration du pouvoir soviétique et à la célébration du 30e anniversaire d'Octobre; 1957-1968, qui donne à voir l'évolution de l'image commémorative entre deux

anniversaires de cette révolution. Afin de rendre compte de la fabrication de ces images et de l'accessibilité des films, dimension cruciale de la culture visuelle, l'analyse filmique sera combinée avec l'exploration des archives de l'administration du cinéma. Les archives des pays Baltes et de Russie ainsi que les Archives d'État de littérature et d'art de Russie recèlent actuellement cette documentation. L'analyse de l'image profite également des entretiens réalisés avec les cinéastes des plus jeunes générations qui se sont employés à porter la commémoration à l'écran.

Rapprochements et écarts entre célébrations politiques

En 1940, trois mois seulement après la déclaration de l'adhésion des pays Baltes à l'URSS lors de la 7e session extraordinaire du Soviet suprême, la distribution pansoviétique envoie dans les salles le numéro spécial du journal filmé *L'URSS à l'écran (SSSR na ėkrane)* sous le titre *Le 23e anniversaire d'Octobre dans les républiques soviétiques baltes*. « Pour la première fois, la Lettonie (Lituanie, Estonie) soviétique fête Octobre », annonce solennellement le commentaire sur une compilation de prises de vue de défilés de forces armées effectuées à Riga, Kaunas et Tallinn. Ce montage cherche avant tout à montrer un plébiscite massif des populations pour cette annexion. Presque identiques, les images des parades militaires et des manifestations encadrées attribuent aux rassemblements une unité esthétique, comme pour relayer l'homogénéité établie entre les trois pays par la dénomination *Pribaltika*, qui absorbe la diversité de leurs contextes politiques.

Pourtant, jusqu'au début de 1941, les dirigeants de l'URSS n'affirment pas publiquement le désir d'y transformer les régimes politiques. Moscou est au courant que certains mouvements de gauche dans les républiques baltes nourrissent le rêve de bouleverser le champ politique national et importent certains « éléments d'Octobre dans leurs manifestations »[2]. Le pouvoir central réprime ces tentatives, car si le changement de régime dans ces pays doit s'apparenter à la « révolution populaire », celle-ci doit être pacifiée et surtout encadrée.

Les journaux filmés républicains de 1940 permettent de distinguer les éléments visuels qui se rapportent à la commémoration d'Octobre et ceux qui relèvent de la célébration de l'annexion. Le socle que représente la fête d'Octobre s'y adapte aux contextes nationaux et trahit une volonté politique d'arrimer un rituel soviétique stabilisé aux marqueurs d'une autonomie perdue. Le numéro d'*Estonie soviétique (Nõukogude Eesti)* consacré en novembre 1940 au défilé organisé en l'honneur de la Révolution d'octobre révèle le recours à des habits folkloriques, àdes danses populaires et à une certaine théâtralisation. Motif récurrent dans les

▲▶
Estonie soviétique (Nõukogude Eesti), n°432, 1940.

manifestations soviétiques dès la deuxième moitié des années 1920, la participation aux cortèges d'entreprises et l'exposition d'articles fabriqués[3] s'y combinent avec les productions traditionnelles (moulins, bateaux de pêche, usines locales renommées). Les banderoles, cartons et inscriptions sur les frontons sont en estonien et la bande sonore retranscrit avec soin les prises de parole en deux langues. Dans cette perspective ethnicisée, les maquettes et les marionnettes qui rejouent l'opposition des mondes capitaliste et socialiste sont placées en guise d'unique élément de discours internationaliste. Note de dissemblance sociale d'avec les éditions pansoviétiques comparables, des participants ordinaires sont ici admis sur la tribune. D'ailleurs, en Estonie où le nombre de membres du Parti communiste est dérisoire, le cadrage ne parvient pas à effacer une très faible affluence et la présence de spectateurs méfiants.

Ces journaux dialoguent temporellement avec ceux qui relatent les meetings et les défilés en l'honneur de l'incorporation des pays Baltes dans l'URSS. On y retrouve notamment la reconnaissance de la langue et de la culture traditionnelle. Cependant, les manifestations en soutien de l'annexion, par exemple des fêtes de village, sont moins ritualisées que les célébrations d'Octobre qui privilégient les défilés organisés. Fait notable, la dimension partisane apparaît dans les éditions qui portent sur l'annexion. De nombreux journaux des républiques baltes comprennent en 1940 des images de manifestants, de communistes locaux et de nouveaux dirigeants du pays faisant le salut républicain (bras plié en l'air et poing fermé). Dans le court métrage local *En Lituanie soviétique* (*V sovetskoj Litve*, 1940), une suite de six plans de durée équivalente affirme les gestes pour la narration (voir illustrations p. 218). Cette séquence commence par la prise de parole de Justas Paleckis, président par intérim de la Lituanie, qui finit son discours par le salut républicain. La suspension de la musique qui jusque-là recouvre complètement le fond sonore accentue cette gestuelle.

Les gestuelles politisées avaient été gommées par l'image d'unité nationale dans les manifestations pansoviétiques commémorant la Révolution d'octobre[4]

et, en 1940, elles sont absentes des films soviétiques. Dans les jeunes républiques baltes au contraire, leur charge symbolique est bien présente, rendant à la manifestation de masse une dimension politique qui avait disparu du rituel soviétique. Le documentaire estonien *La Volonté du peuple* (*Rahva tahe*, 1940)[5] fait montre d'un sourd conflit entre plusieurs postures politiques des nouveaux dirigeants. Lors du défilé, Andreï Jdanov salue les participants de façon neutre en secouant légèrement son couvre-chef ou à la manière militaire. Paul Keerdo, un des membres du nouveau gouvernement, militant du Parti des travailleurs d'Estonie et membre du Parti communiste depuis 1923, fait quant à lui un salut républicain accompagné d'une acclamation, à laquelle répondent les manifestants. La caméra capte la réprobation de son geste par d'autres officiels présents, ainsi que l'attitude morne de Jdanov, qui garde un gestuel militaire conçu comme neutre. Fixés sur pellicule, ces échanges sous-tendent une diversité d'héritages politiques dont les nouveaux dirigeants d'Estonie et les manifestants investissent cet événement. La dimension symbolique des gestes n'est pas accessoire, car surgissent en parallèle les hésitations d'intégrer dans les actualités les prises de vue de prisonniers politiques libérés (voir illustration p. 219) et des initiatives politiques locales. Par exemple, si le film estonien de 1940 montre les forces d'autodéfense populaire,

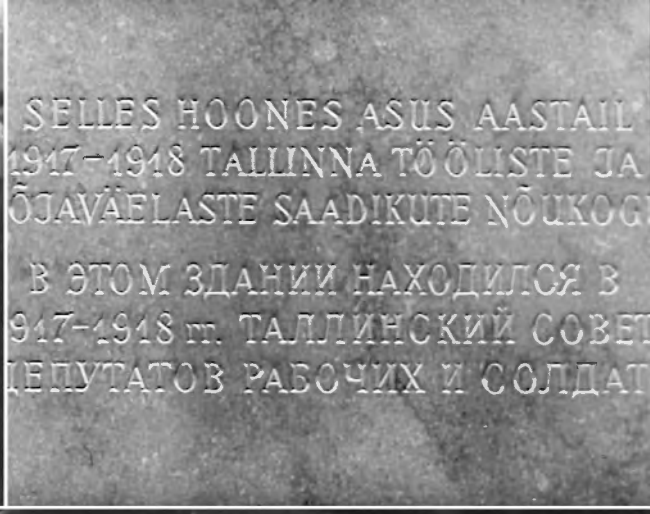
▲
En Lituanie soviétique (V sovetskoj Litve), 1940.

qui entreprennent des actions autonomes n'étant pas sous la dépendance directe des autorités soviétiques centrales, son équivalent letton édité en 1941 euphémise le potentiel révolutionnaire de l'annexion. Des prises de vues qui s'y rapportent sont écartées et le commentaire du film présente l'instauration du pouvoir soviétique en Lettonie comme une « aide fraternelle apportée aux Lettons par les peuples de l'Union soviétique qui ont renversé le gouvernement ploutocrate et réactionnaire ».

Les prises de vue et les films de l'année 1940 se situent à un point intermédiaire de la politique soviétique à l'égard des pays Baltes. Les rituels n'y sont pas

▶
Rushes pré-montés: *Les funérailles des victimes de la terreur policière à Riga (Pohorony žertv policejskogo terrora v g. Rige)*, 1940.

encore stabilisés. Néanmoins, les films ne témoignent d'aucune tentative de relier photographiquement la célébration d'Octobre à la commémoration des événements révolutionnaires locaux. Après, les films de 1940 et 1941 n'hésitent pas à insister sur des éléments visuels qui tournent en dérision le modèle économique capitaliste, reprenant des oppositions politiques héritées des années 1920. Au contraire, les célébrations portées à l'écran dans l'après-guerre voient les marqueurs de la culture nationale amplifiés. Ainsi, le numéro spécial de *Lettonie soviétique* (*Padomju Latvija*, 1945) consacré aux festivités du 28e anniversaire de la Révolution d'octobre à Riga présente-t-il des jeunes filles habillées en costumes traditionnels, filmées en contre-plongée sur un fond d'images du vieux Riga, de luttes folkloriques et de festivités populaires. La période post-stalinienne y apporte des changements plus profonds. Dans la mise en scène de la célébration en 1957, les parades militaires cèdent la place à la présentation de l'engagement à petite échelle (usines, quartiers). Ainsi, le numéro spécial d'*Estonie soviétique (Nõukogude Eesti)* de cette année-là s'ouvre par un meeting des habitants de Tallinn qui assistent à l'inauguration de la plaque commémorative de la « création des Soviets » de 1918 en Estonie. Cette référence, certes biaisée, à l'événement politique local surgit, tout comme l'image de la participation citoyenne (orchestrée par les pouvoirs). Plus encore, on présente au spectateur l'apposition d'une seconde plaque, commémorant 1940, où des meetings locaux avaient été organi-



▲▶ *Estonie soviétique (Nõukogude Eesti)*, n°42, 1957.

sés. De la sorte, la soviétisation se perçoit comme une prolongation d'un Octobre interrompu et sa commémoration se distancie, dans l'économie générale du numéro, du traditionnel défilé militaire.

Octobre 1917 – vecteur de la légitimation de l'annexion dans le film documentaire

Les populations locales n'ont pas souvent le « privilège » de contempler à l'écran l'abondante production filmique d'autres villes et régions soviétiques qui célèbrent la Révolution d'octobre. En 1940 et 1941, les autorités soviétiques

adoptent une posture prudente à l'égard de la communication politique et ne diffusent pas de documentaires pansoviétiques pour relayer la propagande. Pourtant, en URSS, pendant et après le second conflit mondial, le tournage des festivités est crucial et se déroule même dans les conditions économiques et militaires les plus difficiles. Cependant, destinées aux publics locaux, les éditions consacrées aux festivités entre 1944 et 1950 ne parviennent pas toujours aux spectateurs des républiques baltes qui accèdent prioritairement aux documentaires génériques *(obzorny)* ou de film de voyage à tonalité politique, créés sur leurs territoires. Au sein de ces films, les images de la Révolution d'octobre servent de nouvelles fonctions politiques. Elles justifient deux étapes de l'installation du pouvoir soviétique dans ces pays et s'offrent comme des appuis à un discours international.

Les années 1940 et 1941 laissent voir des divergences profondes entre les références visuelles à Octobre. *La Terre d'Estonie (Eestimaa)*, tourné par les opérateurs estoniens sous la direction de Vassili Beliaev, du studio de Leningrad, sort en 1941. À cette date, le parti communiste républicain a reçu le droit de cité dans la vie politique et dans les films. *La Terre d'Estonie* légitime l'annexion par une forme de continuité des luttes des Estoniens contre les oppresseurs étrangers et les détenteurs du pouvoir locaux au sein d'une histoire russo-estonienne commune jusqu'en 1917 :

> « Les prolétaires d'Estonie et de Russie ont lié leurs destins par le sang lors du combat pour le pouvoir des Soviets. La Révolution d'octobre a libéré l'Estonie. Mais les ennemis se sont accaparé le pouvoir, en prenant appui sur les baïonnettes des envahisseurs, et ont plongé la jeune république dans le sang […] »

…déclame le commentaire pendant que les copies de la photographie d'une manifestation datée dans le film de 1917, et de celle de la fusillade d'un communiste et deux dessins défilent à l'écran.

Un autre long métrage documentaire, *La Libération des pays Baltes* (*Osvobozhdenie Pribaltiki*, Studio central des actualités, 1941), n'hésite pas non plus à recourir à l'imaginaire visuel de la Révolution d'octobre. Dans ce film, les dirigeants baltes sont accueillis au Kremlin pour la proclamation solennelle de leur adhésion à l'URSS, en présence de Staline et Jdanov. L'intervention filmée du chef du gouvernement de la Lettonie soviétique Augusts Kirchenšteins ouvre une phase du film qui utilise les images employées dans *La Terre d'Estonie*. Qui plus est, le film substitue aux événements politiques qui s'étaient réellement déroulés en Lettonie et Estonie en 1918 deux tableaux « Manifestation en 1917 dans les pays Baltes » et « Manifestation des ouvriers et des paysans des pays Baltes ». Sur cet enchaînement visuel, le commentaire déclare :

▲
La Terre d'Estonie (Eestimaa), 1941.

En octobre 1917, les travailleurs des pays Baltes, de concert avec tous les peuples de la Russie tsariste, ont détrôné les propriétaires fonciers et les capitalistes et ont installé le pouvoir soviétique. À l'aide des envahisseurs allemands, puis anglais, la bourgeoisie des pays Baltes a renversé le pouvoir soviétique et a sévi contre les ouvriers et les paysans.

Le montage offre ce récit historiquement erroné comme une partie du discours des dirigeants des pays Baltes, et de Kirchenšteins en l'occurrence. Dans ces deux films, le montage des images inscrit la Révolution d'octobre au cœur d'une continuité des luttes passant par 1905, octobre 1917 et 1940. L'annexion y est désormais vue comme une extension des « traditions révolutionnaires des prolétaires » de chaque pays.

En 1946 et 1947, la référence à la Révolution d'octobre se stabilise dans le documentaire créé sur ces territoires. Dans les affiches, les articles de journaux, les dessins et les photographies, elle est systématiquement associée à la représentation des répressions appliquées par les régimes politiques durant l'indépendance. Le long métrage documentaire *Lituanie soviétique* (*Sovetskaïa Litva*,

▲ *Lituanie soviétique (Sovetskaja Litva)*, 1947.

CSDF, Studio des actualités de Kaunas, Réalisation I. Posel'ski, 1947) en est emblématique. Les images de rassemblements y dialoguent avec des photographies, voire des maquettes de cachots de la Lituanie « bourgeoise ».

Aspect notable, les films qui contribuent à forger la culture visuelle d'Octobre opèrent un alliage entre les commémorations de la révolution et de la Seconde Guerre mondiale. L'accent sur les répressions policières des communistes locaux fait écho, dans la narration, aux crimes commis par les nazis lors de la Seconde Guerre mondiale. L'émergence de ce motif est manifeste dans le scénario de *Lituanie soviétique*[6]. De cette façon, la référence à la dimension internationale des luttes ouvrières et paysannes, présente dans les éditions de 1940 et 1941, s'atténue au profit du positionnement anti-étranger. Cela rend aussi invisibles les affrontements politiques internes. Le deuil national pour les victimes des répressions de 1919 et celles qui ont sévi pendant le conflit mondial assure une force émotionnelle à la commémoration. Dans l'après-guerre ont lieu plusieurs tournages de meetings funéraires (élément capital pour les célébrations révolutionnaires en Russie soviétique entre 1917 et 1920)[7].

L'enfant-héros, une lacune de la mythologie révolutionnaire

La culture soviétique a vite vu se développer une tradition de la représentation des enfants-héros ayant participé à différents événements historiques. Dès le milieu des années 1920 apparaissent les premières œuvres consacrées aux enfants-combattants de la guerre civile, alors que la décennie suivante voit se multiplier les ouvrages dont les petits protagonistes démasquent les espions et les ennemis du peuple. Enfin, la Seconde Guerre mondiale donne naissance à toute une cohorte de jeunes héros. Seul l'épisode révolutionnaire constitue une exception, car il n'existe pas, pendant longtemps, d'œuvres mettant en scène des enfants ayant réellement pris part à la Révolution. Ce n'est qu'à partir des années 1950 que cette lacune commence à être comblée.

Un exemple de ce culte des enfants-héros de la Révolution, construit tardivement, est lié au nom de Kotia Mgebrov-Tchekan. Fils des acteurs renommés Viktoria Tchekan et Alexandre Mgebrov, et lui-même jeune acteur de la troupe du Proletkult (contraction de « Culture prolétarienne »), il est mort en 1922 dans des circonstances obscures. Sur décision du Soviet de Petrograd, il a été désigné « héros de la Révolution » et enterré sur le champ de Mars.

En 1958, sa vie inspire à A. Orlianski un récit, *Le cœur du communard doit être pur!,* puis en 1971, fait objet de la nouvelle *C'était un vrai clairon* par Iouri Iakovlev, auteur réputé de prose pour adolescents. Deux ans plus tard, la nouvelle est adaptée à l'écran par Konstantin Bromberg. En 1976, une nouvelle version de l'histoire du garçon voit le jour sous la plume de Konstantin Kourbatov. Rééditée à deux reprises, sa *Légende du petit communard* présente Kotia comme un Gavroche soviétique, qui aurait partagé le destin de son personnage de scène : le garçon avait joué dans un spectacle de propagande, *Légende du communard*, avant de mourir lui-même de la main de l'ennemi. Dans ces œuvres, Kotia est présenté comme « jeune acteur-propagandiste », reprenant ainsi l'épitaphe gravée sur sa tombe qui fige son rôle dans les événements révolutionnaires.

Malgré son intégration dans le panthéon officiel, son nom a laissé très peu de traces dans la mémoire de la ville, et n'a pas été repris dans la nouvelle toponymie soviétique. Parmi les rares formes du culte dont il faisait objet, figurent les albums commémoratifs que lui dédiaient les écoliers de Leningrad et les cérémonies d'intégration dans les rangs de pionniers qui se déroulaient devant sa tombe. ★ Svetlana Maslinskaya (traduit du russe par Emilia Koustova)

Pierre tombale de Kotia.

Les longs métrages documentaires emploient régulièrement les références visuelles à la Révolution d'octobre, au prix de grossiers rapprochements politiques entre les événements qui s'étaient déroulés en URSS et dans les pays Baltes. Ils incluent les soulèvements de 1905 comme élément narratif légitime, mais gomment les expériences réelles de 1918-1919. Ces films stabilisent les méthodes, partagent les mêmes images au sein de l'espace balte, et subordonnent systématiquement la commémoration d'Octobre aux impératifs politiques du moment.

« Film commémoratif » en crise et requalification de l'héritage visuel d'Octobre

Dans les années 1950, les cinéastes abordent publiquement le problème des erreurs historiques lors de l'utilisation des archives photo et film[8] en regrettant que des productions romanesques ou picturales remplacent les documents. Le « film commémoratif » recourt de plus en plus à ce que les cinéastes appellent « des documents d'histoire »[9] : des plans peut-être tournés en 1917 et trouvés dans les archives. La presse présente ces images comme des reliques, sans vraiment en vérifier l'exactitude, et malgré une importante production de documentaires sur la révolution, les mêmes images[10] alimentent une grande partie de films. En outre, les réalisateurs ne recourent que très rarement aux témoignages, pour combler les lacunes filmiques. Les professionnels reconnaissent que les récits répétés à l'occasion des tournages portent préjudice à l'authenticité du document[11].

Ces reproches reviennent comme une vieille antienne, tout comme les inquiétudes régulières au sujet de l'efficacité dans l'organisation des célébrations du 7 novembre et du 1er Mai[12]. Cependant, durant ces années 1950, ces réprobations traitent en termes exclusivement professionnels les problèmes suscités par la ritualisation d'une lecture visuelle de l'histoire de la Révolution, arrimée aux impératifs politiques et étroitement contrôlée. Pour y remédier, l'État met en place une forme de soutien spécifique financier et organisationnel à la création de films portant sur la guerre civile, la Révolution d'octobre et la Seconde Guerre mondiale[13]. De ce fait, le « film commémoratif » devient un type de production matériellement et statutairement valorisant pour les cinéastes.

Dans les années qui suivent, l'affirmation de la subjectivité des praticiens de l'image et la recherche de la singularité dans les parcours de vie portés à l'écran répondent aux reproches adressés au « film commémoratif ». Le choix de cette voie s'explique par l'efficacité constatée du « ciné-portrait » élaboré pendant la guerre[14]. Pour parler de la Révolution d'octobre, les documentaires, puis les numéros spéciaux des actualités filmées portent, dès l'après-guerre, sur des pro-

tagonistes dont les trajectoires doivent personnifier la durabilité et l'unicité des préceptes d'octobre. Ainsi, le film *Lettonie soviétique* (1947) narre la vie de Iossif Iakovitch, ouvrier de l'usine «Métallurgiste rouge» à Liepāja. À la fin du XIXe siècle, il aurait organisé des grèves, notamment celle de 1905. Il aurait personnellement vu Lénine à Smolny – façon maladroite d'établir une connexion entre 1905 en Lettonie et octobre 1917. Bien entendu, il est aussi un fervent défenseur de la soviétisation de la Lettonie. De telles compositions de parcours individuels servent de nouveau le lien entre 1905, 1917-1918, 1940 et 1944, et cherchent à incarner une relation pérenne entre ces pays et la Russie soviétique. À l'échelle républicaine, le « ciné-portrait » de révolutionnaires devient un type de production filmique à part entière, stabilise ses codes et ses auteurs. En Lettonie, dans cette catégorie, s'inscrivent *Les Tirailleurs lettons* (Hermanis Šuļatins, 1964), *Jan Fabriciuss* (Hermanis Šuļatins, 1966) et *Le premier commandant en chef* (*Pervyj glavnokomandouïouchtchij*, Varis Krumiņš, 1973). Ces films instituent en acteurs incontournables de la mémoire d'Octobre en Lettonie plusieurs régiments de soldats qui s'étaient battus pendant la Première Guerre mondiale et s'étaient ralliés aux bolcheviks à la suite de la Révolution.

Attentifs au montage des archives, les films trahissent cependant un certain désintérêt pour la parole des témoins. Le film Père (*Tēvs*, 1967), consacré à un des tirailleurs lettons, est évocateur de cette difficulté. Mettant en place le tournage grâce aux informations fournies par les autorités locales, l'équipe rencontre plusieurs tirailleurs d'une région et en écarte certains. Le premier s'investit dans l'éducation civique et donne des conférences dans les écoles. Ayant assisté à l'une d'entre elles, le réalisateur et l'opérateur constatent qu'il magnifie l'histoire et relit son vécu à l'aune des écrits de vulgarisation. Ils voient également que les enfants se rendent compte de ce décalage et rient aux remarques du « vétéran ». Le « nœud dramaturgique » leur semble saisissant, mais un tel scénario ne peut être accepté de leur point de vue. Ils l'écartent par autocensure. Le deuxième potentiel protagoniste signale la torture qu'il a subie dans les geôles soviétiques en 1937. Sa candidature intéresse, voire intrigue l'équipe. Toutefois, certaine qu'un tel témoignage conduirait à l'interdiction du film, elle préfère chercher un troisième tirailleur[15]. Celui-ci vit simplement, et même pauvrement. L'équipe prend la décision de lui consacrer un film, afin de construire un récit autour du rejet par ce révolutionnaire des titres de reconnaissance et des privilèges auxquels il aurait pu avoir accès[16]. Malgré tout, le Comité républicain du cinéma hésite au sujet du film et réunit la cellule locale de l'association qui regroupe les membres du parti bolchevik d'avant la Révolution d'octobre pour statuer sur sa mise en distribution. Le film est accepté, mais n'est pratiquement pas diffusé.

▲▶
235 000 000,
1968.

Aux yeux de nombreux cinéastes, le « film-portrait » ne peut à lui seul compenser les difficultés dans le maniement du matériau archivistique. Afin de parer à l'affaiblissement des maximes politiques officielles, un renouveau de l'efficacité du « film commémoratif » doit s'appuyer sur de nouveaux procédés esthétiques et narratifs. Cette considération prime en 1965 dans le choix de films célébrant le 25e anniversaire de la soviétisation de la Lettonie et le 50e anniversaire de la Révolution. Le studio de Riga mise sur le projet dédié à l'anniversaire de la Révolution d'octobre de Gercęļs Franks et Uldis Brauns. Ces derniers ambitionnent d'« égaler un film de fiction du point de vue de sa charge émotionnelle »[17]. Ils déclarent s'intéresser non aux faits dans leur aspect chronologique, mais à l'ambiance, aux relations entre individus, à la perception par ceux-ci des événements officiels[18]. De cette façon, ils se distancient des interviews, difficiles à maîtriser du point de vue politique, et des images d'archives compromises sur le plan de la narration historique.

Le paradoxe de leur film, *235 000 000*, officiellement « film commémoratif » d'Octobre, tient précisément à l'évanouissement de la référence à la révolution. Le montage final écarte plusieurs scènes tournées qui relèvent de la commémoration de la révolution. En revanche, le souvenir de la Seconde Guerre mondiale prend une place singulière dans le film. La séquence intitulée « Soldat inconnu », portant sur la cérémonie du 25e anniversaire de la bataille de Moscou, en décembre 1966, l'ouvre. Le montage repose sur deux pôles d'attraction : le plan d'un homme âgé qui regarde directement la caméra et celui d'une femme qui se signe et s'agenouille devant la tombe du Soldat inconnu. Le cadrage et la composition musicale dénotent une attention soutenue à la réception individuelle et affective de la cérémonie par les participants.

Le film *235 000 000* est emblématique d'un glissement du « film commémoratif » d'Octobre vers la célébration de la Seconde Guerre mondiale. Ioachim Hesler mentionne que les festivités célébrant le conflit passé, en 1965, « ont fait pâlir celles de la Révolution d'octobre » et que la Grande Guerre Patriotique est devenue le deuxième pilier de la légitimité de l'État[19]. Jean-François Fayet note la concurrence entre la Révolution d'octobre et la Seconde Guerre mondiale sur le plan mémoriel : « Le 7 novembre ressemble de plus en plus à une parade militaire classique, malgré la parade sportive et les civils qui suivent le défilé, alors que les commémorations de la Victoire donnent lieu à des fêtes populaires devant conforter la légitimité du parti. »[20] Le film « commémoratif »[21], et le documentaire balte en particulier, procède dès l'immédiate après-guerre à une association invariable des célébrations des deux événements historiques. Si l'on peut s'interroger sur la pertinence du « ciné-portrait » documentaire pour renouveler la portée mobilisatrice de la commémoration d'Octobre, l'ancrage de la mémoire individuelle de la Seconde guerre mondiale dans le présent surgit comme une voie privilégiée pour magnifier la célébration du dernier conflit armé.

Conclusion

Les films commémorant explicitement ou allusivement la Révolution d'octobre témoignent d'une importation sur le terrain balte de codes visuels de la célébration établis auparavant en URSS. Situés à cheval entre la narration historique et les impératifs politiques, les cinéastes ne peuvent ni mobiliser le vocabulaire révolutionnaire ni se référer à un même socle d'événements reconnus de l'ensemble des spectateurs. En 1940, la commémoration visuelle cherche à deviner les attentes de populations

locales envers l'installation du pouvoir soviétique. Elle revient à des racines de fêtes populaires qui sont peu codifiées. Peu à peu, les éditions filmiques commémoratives d'Octobre visent à établir une continuité entre 1905, la période 1918-1919 et la soviétisation. Pour autant, le documentaire des années 1940 se garde d'inclure les références aux expériences révolutionnaires réelles en Estonie et en Lettonie, leur préférant une mémoire englobante d'Octobre. Les codes esthétiques et les procédés qu'utilise le cinéma soviétique dans son ensemble se transmettent dans les pays Baltes dans la période postérieure. Certains objets et méthodes de tournage y sont sédimentés. Vers 1968, le documentaire balte s'aligne sur les orientations générales, au point de laisser transparaître des transformations durables dans le traitement de cet héritage visuel à l'échelle pansoviétique, à savoir la substitution de la commémoration d'Octobre par celle de la « Grande Guerre Patriotique ». Les festivités à l'occasion du 7 novembre forment en elles-mêmes un événement, durant lequel la communication politique par le cinéma doit être condensée et livrée aux spectateurs soviétiques sous une forme magnifiée. À cet effet, l'administration du cinéma met en place des festivals et des programmations thématiques, fournit de l'équipement supplémentaire aux salles et finance la construction de nouveaux cinémas et le tirage de copies de films anciens. Les bureaux de distribution éditent des calendriers, en indiquant les dates de commémoration et les titres de films recommandés. Les cercles de conférenciers locaux et les vétérans de la Révolution sont mobilisés pour accompagner ces projections. À chaque étape de leur préparation, la mémoire de la Révolution d'octobre, souvent lue à travers les parcours individuels, et celle de la Seconde Guerre mondiale s'allient. Une large palette de documentaires « commémoratifs » de plusieurs événements politiques est brandie comme étant en elle-même la preuve de la « réussite des républiques soviétiques et autonomes pour l'anniversaire de la Révolution d'octobre »[22], à la manière des chars décorés par les grandes entreprises lors des défilés révolutionnaires.

Tout au long de cette évolution, les images commémoratives exposées aux spectateurs lituaniens, lettons et estoniens transmettent des messages politiques. Les prises de vue de défilés militaires ne sont guère vides de conflictualité quelques mois après l'arrivée de l'Armée rouge sur ces territoires. Les marqueurs de la culture traditionnelle et le soin de garder à l'écran les inscriptions en deux langues sont autant de signaux politiques adressés aux spectateurs sur place et à ceux qui ont fui l'installation du pouvoir soviétique dans leur pays. Les images de violences perpétrées contre les militants de gauche dans l'entre-deux-guerres, sciemment amalgamées avec celles consacrées aux crimes nazis, font partie, elles aussi, des tentatives de sensibiliser les publics au récit. Rien n'atteste de la force mobilisatrice réelle de ces éditions filmiques. Cependant, ces dernières placent résolument la commémoration d'Octobre dans un registre de politisation. ★

Notes

1 L'article se fonde sur les analyses menées dans le cadre de mon doctorat (Tcherneva, 2014a), et de l'ANR « Le cinéma en Union soviétique et la guerre, 1939-1949 », ARIAS-CNRS. Je remercie chaleureusement Alain Blum, Eric Le Bourhis, Arthur Clech, Emmanuel Porte et Hélène Richard pour leurs commentaires, questions et suggestions.

2 Zubkova, 2008, p. 84.

3 Koustova, 2011, p. 173.

4 *Ibid.*, pp. 157-176.

5 Eesti Kultuurfilm et Studio des actualités de Leningrad, G. Donec, Efim Učitel'.

6 Archives d'État de littérature et d'art de Russie, f. 2456, op. 1, d. 1721, 43 ll.

7 Koustova, 2008, pp. 695-696.

8 Pisarevskij, 1959.

9 Slavin, 1957, p. 15.

10 Magidov, 2005.

11 *Ibid.*, p. 53.

12 Koustova, 2011, p. 157.

13 Tcherneva, 2014b, 2015.

14 Pozner, 2003, 2011.

15 Entretien avec Rihard Pīks (opérateur du studio de Riga depuis 1962), avril 2010, Riga.

16 Entretien avec Aivars Freimanis (réalisateur du studio de Riga depuis 1961), octobre 2008, Riga.

17 Musée du cinéma du studio de Riga, Dossier # 200, 25 décembre 1965.

18 Entretien avec Ivars Seleckis (opérateur du studio de Riga depuis 1957), octobre 2008, Riga.

19 Hessler, 2005, p.160.

20 Fayet, 2011, p. 13.

21 Par exemple, le film *Veillant à la paix,* qui retrace les « traditions révolutionnaires » de l'Armée rouge (*Na straže mira*, Studio Central du Cinéma Documentaire, réalisation Roman Grigor'ev, Mar'âna Fideleva, 1948).

22 Bahrah, 1957, p. 4.

Le son de la Révolution
Les compositions musicales commémoratives

Constance Frei

Se souvenir, commémorer, célébrer collectivement un événement, condense l'histoire et lui assigne une empreinte indélébile. Imposer la commémoration d'un épisode historique agit par la force et instrumentalise un fait, généralement afin de mieux piloter et dominer la conscience du peuple. C'est là une façon évidente d'asseoir un pouvoir. Dès 1917, sur commande du gouvernement ou de leur « plein gré », les compositeurs soviétiques tels que Roslavets, Miaskovski, Mossolov, Chostakovitch Prokofiev – pour n'en citer que quelques-uns – commémorent, selon un calendrier soigneusement établi, la naissance des Républiques socialistes soviétiques en composant de nombreux monuments musicaux destinés à être exécutés lors de concerts publics. Critiqué, censuré ou encensé, ce répertoire n'a de cesse d'être minutieusement examiné par les autorités.

Nous proposons d'étudier la production musicale dite « classique » des compositeurs soviétiques actifs dans leur pays – et donc acteurs de leur propre histoire – présentant des œuvres commémoratives de la Révolution d'octobre pour les célébrations quinquennales et décennales des années 1922, 1927, 1932 et 1937. Les éléments permettant de tisser un lien généalogique entre musique et Révolution se cristallisent, par exemple par la mise en musique de textes révolutionnaires, la citation de chants révolutionnaires, l'emploi d'un titre faisant clairement référence aux faits historiques, la présence d'une œuvre au programme des concerts commémoratifs ou encore comme le fruit d'une commande officielle. Loin d'un résultat exhaustif, la liste des œuvres discutées ici offre un premier plan d'un vaste panorama musical édifié au nom d'Octobre[1].

L'avant-garde

Au lendemain de la Révolution, les arts et la musique en particulier jouissent d'une certaine liberté d'expression. Le vaste programme d'éducation mis en place par le Narkompros – Commissariat du peuple à l'instruction dirigé par Anatoli Lounatcharski – se dessine comme un terrain fertile à la nouveauté et à la transformation de l'art. Sociologue et philosophe de formation, Lounatcharski propose une lecture consciente des enjeux de la musique soviétique non seulement en tant qu'héritière de ses propres productions et traditions russes – comme une fabrique identitaire – mais également en tant que légataire de la musique savante occidentale dans le sillage de Richard Wagner, le « révolutionnaire de l'avenir »[2]. Pour le sociologue, cette vision stéréoscopique conciliant patrimoine national et héritage européen rime avec Révolution et doit offrir, « à toutes les personnalités et tous les groupes artistiques, la possibilité de se développer en toute liberté »[3]. C'est à Arthur Lourié, compositeur avant-gardiste connu pour ses *Synthèses* pour piano composées en 1914, que Lounatcharski confie la direction de la section musicale (Muzo) du Narkompros[4]. Dans la lignée des idées nova-

trices du Muzo émerge une Association de musique contemporaine (AMC), créée en 1923 et accompagnée dès 1924 de sa propre revue, *Musique contemporaine*. L'association défend une musique savante et moderne. Cet avant-gardisme était déjà visible dans les travaux de nombreux musiciens. En 1919 par exemple, Léon Theremin invente le premier instrument électronique commercialisé[5]. Des compositeurs comme Alexandre Mossolov, Nikolaï Roslavets, Arseny Avraamov ou Ivan Wyschnegradsky vont, eux, se frotter à une grammaire atonale – en rupture avec les règles de l'harmonie tonale alors en vigueur depuis près de trois cent ans – proche de l'esthétique des expressionnistes allemands, ou encore explorer des systèmes de quart de ton. La recherche de nouveaux moyens d'expression dans le domaine musical de la part des musiciens soviétiques s'intègre ainsi parfaitement aux différents courants « révolutionnaires » proposés par les compositeurs européens de ce début du XXe siècle. Lourié va donc favoriser la création d'un laboratoire musical particulièrement effervescent, éloigné cependant du suprématisme radical de certains artistes comme Kasimir Malevitch gommant scrupuleusement le passé de la toile historique : « Il faut procéder ainsi avec l'ancien : plutôt que de l'enterrer pour toujours dans les cimetières, il faut balayer toute ressemblance avec lui afin de le rayer de l'horizon. »[6]

Le folklore

Loin des idées de Lourié, se développe le Proletkult, organisation défendant ardemment un art et une culture du prolétariat avec des chants chorals simples et des textes de propagande, offrant au peuple un accès à l'art au travers d'ateliers de peinture, de sculpture, de chant choral et de pratique d'instruments populaires[7]. Dirigé par Alexandre Bogdanov – médecin, écrivain et homme politique – et secondé par le compositeur Alexandre Kastalski, le Proletkult entame un combat particulièrement dynamique contre le Narkompros. Lénine n'adhérait pas aux idées théoriques de cette organisation, en conséquence, le Proletkult est dissout en 1925. En étroite symbiose avec les objectifs de cette organisation émerge une Association russe des musiciens prolétaires (ARMP), constituée de musiciens confirmés, lettrés et cultivés, valorisant la musique du passé pour autant que les références bourgeoises en soient évincées.

De cette opposition entre Proletkult et Narkompros surgissent aux côtés de l'AMC et de l'ARMP de nombreuses associations musicales fondées entre 1923 et 1930 – comme l'Organisation des compositeurs révolutionnaires (OCR), dont les membres n'étaient pas forcément lettrés ou cultivés, bien que défendant les mêmes objectifs que l'ARMP –, jouant un rôle clé lors des manifestations commémoratives de la Révolution. C'est également durant ces années prolifiques que voit le jour l'orchestre Persimfans. Fondé en 1922, ce dernier tente de radier toute hiérarchie au sein du groupe en éliminant la figure du chef d'orchestre et en modifiant la disposition des

musiciens sur scène – en cercle ou ovale et non en demi-cercle. Derrière cette nouvelle géométrie se dissimule une vision idéale de la société ne devant plus répondre à des rapports subordonnés. Chaque élément de cette microsociété a ainsi le même pouvoir et participe à l'édification d'un tout. Cette révolution des habitudes orchestrales est au fond une sorte de retour aux racines. À l'époque baroque, les orchestres n'avaient habituellement pas de chef. La coordination de l'ensemble était confiée au soliste, au claveciniste ou au premier violon. L'absence de chef n'avait toutefois rien d'un geste politique, mais relevait plutôt de l'inutilité d'une telle figure en raison de la petite taille des ensembles. Le Persimfans est, en revanche, un orchestre symphonique constitué d'un nombre important d'instrumentistes. Dans ce contexte, la démarche acquiert donc un sens différent. Le Persimfans va participer à la diffusion du répertoire classique parmi les soldats et les ouvriers[8].

Les premières commémorations sonores de la Révolution

De nombreuses fêtes commémoratives traduisant les idéaux soviétiques étaient organisées durant les premières années post-révolutionnaires. À l'image des projets révolutionnaires, ces manifestations adoptaient des proportions parfois démesurées. Pour le 1er anniversaire, Maïakovski conçoit un *Mystère-bouffe* ou mystère révolutionnaire pour les masses. Ce spectacle ou œuvre d'art totale réunissait toutes les formes d'expression artistique avec, par exemple, Meyerhold pour la mise en scène et Malevitch pour les décors. Sur le plan musical, seuls quelques chœurs mêlant des extraits de chansons agissaient comme une toile de fond[9]. Pour le 3e anniversaire, un événement théâtral des plus monumentaux intitulé *La Prise du palais d'Hiver* rassemble plus de 8000 participants, avec des cris de sirènes accompagnés de bourdonnements de canons et mitrailleuses jouant en contrepoint. Dimitri Tiomkin, auteur de l'accompagnement musical, avait prévu un effectif orchestral constitué de 500 musiciens dirigés par Hugo Varlikh. Une symphonie de Varlikh, des chants révolutionnaires, la *Marseillaise* ainsi que l'*Internationale* étaient au menu de ce rendez-vous[10]. D'une manière générale, la musique n'avait qu'un rôle secondaire faisant entendre des extraits d'œuvres classiques, de chants populaires folkloriques, de musique récréative et de bruitages organisés[11].

Ce climat partagé entre futurisme et folklorisme sert de décor à la *Symphonie des sirènes* composée par Avraamov en 1922 pour les célébrations quinquennales. Compositeur, critique musical et artiste de cirque, Avraamov travaille pour le Narkompros tout en contribuant à la mise en place du Proletkult. Très impliqué dans le monde du cinéma et fervent défenseur d'une musique ultrachromatique construite sur une division de l'octave en 48 tons, dans le sillage des expériences menées par Wyschnegradsky mentionnées plus haut, il accuse Jean-Sébastien Bach d'avoir « dé-

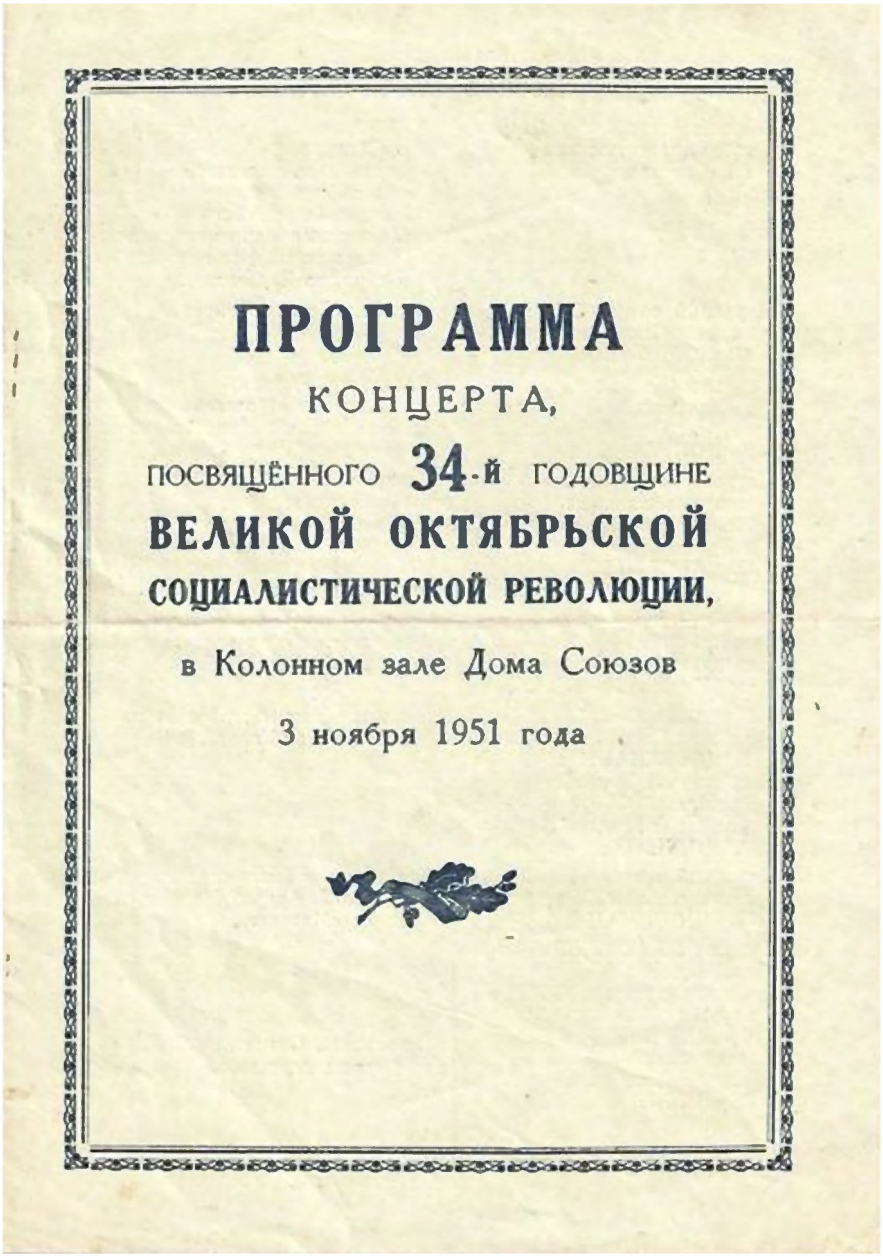
▲ Pochette du disque de la 12e Symphonie *L'année 1917* de Dimitri Chostakovitch.

formé les oreilles de millions de gens » avec son clavier bien tempéré et demande à Lounatcharski de brûler tous les pianos des conservatoires[12]. Ses horizons et convictions multiples le portent vers des frontières ténues entre bruit et son, comme un écho aux travaux des futuristes italiens, notamment à *L'Art des bruits* (1913) de Luigi Russolo. *La Symphonie des sirènes*, œuvre monumentale, est exécutée pour la première fois le 7 novembre dans le port de Bakou. Des chants de sirènes d'usine juxtaposés aux grondements de trains, de navires, de voitures, d'artilleries, d'avions, de mitraillettes, de cloches, de sifflets, d'un orchestre de masse et d'un chœur se déploient en plein air. Avraamov élabore pour l'occasion un instrument, le Magistral, composé de 20 à 50 sifflets de locomotive disposés sur une plate-forme mobile alimentée de vapeur et

dotée de boutons manipulables par les musiciens, alors placés à une certaine distance de manière à éviter l'assourdissement et les brûlures dues à la vapeur. Soucieux de permettre aux amateurs et non-musiciens de participer à l'exécution de sa symphonie fantastique – véritable dessein du réalisme socialiste, qui convoite une participation active du peuple aux manifestations culturelles –, Avraamov propose un nouveau système de notation n'exigeant aucune connaissance musicale, le « texto-notes ». Le compositeur dirigeait le concert avec un drapeau de couleur différente dans chaque main. Les musiciens devaient, sur certaines syllabes de l'*Internationale*, appuyer sur des boutons précis du Magistral[13].

Les commémorations décennales (1927)

Le 4 décembre 1927, dans le sillage du 10e anniversaire, l'AMC présente un concert dans la Salle des colonnes de la Maison des Unions de Moscou avec, au programme, la deuxième symphonie *À Octobre* op.14 de Dimitri Chostakovitch, la cantate *Octobre* de Roslavets, *Les Fonderies d'acier,* œuvre symphonique extraite du ballet *Acier* de Mossolov, et le *Prologue* de Leonid Polovinkin. Le critique musical et compositeur Anatoli Drozdov propose un compte rendu de ce concert dans la revue *Musique et Révolution,* appartenant à l'Association des compositeurs et travailleurs musicaux révolutionnaires. À propos de la symphonie intitulée *À Octobre* de Chostakovitch, pour orchestre et chœur final, Drozdov offre une analyse plutôt positive : « Brillante, remarquable et audacieuse dans sa pensée musicale […]. L'immense intensité émotionnelle apparaît comme une incarnation musicale du mouvement, de la vie et de la lutte. […] Le fugato saisit petit à petit toute la masse orchestrale, entraînant un tourbillon sonore, symbole puissant du mouvement populaire grandissant. […] Les mots ‹octobre›, ‹commune› et ‹Lénine› chantés par le chœur [sur un texte d'Alexandre Bezymenski] ont une force impressionnante, appuyé par un *sforzato* (timbale) comme un coup décisif de la Révolution. »[14] Drozdov décèle toutefois quelques défauts : « Ces imperfections relèvent de la construction et de la structure. On perçoit des longueurs dans l'introduction. Le traitement du chœur n'est pas toujours parfait. » Dans une lettre à Boris Assafiev, compositeur et critique musical, le symphoniste Nikolaï Miaskovski reconnaît la puissance presque violente du langage de Chostakovitch : « Je n'aime pas la musique de Chostakovitch, mais elle touche un nerf sensible. […] Je sors d'une répétition de *À Octobre*. Sa musique me stupéfie, chaque chose est si pleine de force, est exactement à sa place, concise, fort intéressante et magistralement conçue. »[15] En guise de sous-titre à sa deuxième symphonie, le compositeur reprend la célèbre conclusion du *Manifeste du Parti communiste* devenue alors le slogan politique : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous! » Lev Choulguine, responsable de la propagande du secteur musical de la maison d'édition d'État et l'un des commanditaires de


ПРОГРАММА
КОНЦЕРТА,
ПОСВЯЩЁННОГО 34-й ГОДОВЩИНЕ
ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ,
в Колонном зале Дома Союзов
3 ноября 1951 года

◀ «Programme du concert consacré au 34e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre», Salle à colonnes de la Maison des Unions, le 3 novembre 1951.

la *Symphonie* de Chostakovitch, aurait conseillé à l'auteur d'intégrer des sirènes d'usine à son orchestre symphonique. Ce timbre particulier, exploité musicalement auparavant par Avraamov, était alors devenu emblématique du son de la Révolution[16]. Le compositeur ne se laissa toutefois pas tenter par cette modulation sonore.

Le commentaire enthousiaste de Drozdov change de tonalité lorsqu'il s'attaque à la cantate *Octobre* pour soliste, chœur et orchestre de Roslavets. Le critique insiste : « Le compositeur n'utilise pas sa manière habituelle d'écrire. Il a adapté son langage de manière à rendre son œuvre plus accessible aux masses. […] L'œuvre, de vaste pro-

▲ Pochette du disque pour le 70e anniversaire d'Octobre, intitulée *Chants révolutionnaires*.

portion, possède cinq mouvements […], ce qui lui confère un caractère monumental […]. D'une manière générale, *Octobre* de Roslavets souffre de son côté monumental et de la monotonie de la ligne dynamique.»[17] Quant aux extraits symphoniques du ballet *Acier* de Mossolov, le critique demeure plutôt sceptique: «Pris isolément, ils sont intéressants, drôles et spirituels, mais pris dans leur ensemble, ils sont trop homogènes. […] Le résultat est contraire aux souhaits de l'auteur. Il a fait quelque chose de monotone.»[18] Enfin, Drozdov ne s'aventure pas dans une longue description du *Prologue* de Polovinkin: «Pièce orchestrale dont la forme est claire, mais la texture

orchestrale est un peu monotone. On l'écoute sans déplaisir, mais dans les cercles « octobristes », elle n'a pas fait grande impression […]. » [19] Malgré ses réserves, le journaliste ose affirmer que « le concert a été très intéressant ». À travers ces quelques lignes, il apparaît clairement que la musique doit servir et exalter par sa forme et son langage un idéal de la Révolution. Quels sont alors les moyens musicaux susceptibles de décrire et illustrer la Révolution? En proposant une œuvre monumentale mais sans excès, en déployant des lignes simples sans toutefois tomber dans la monotonie ou encore en mêlant texte et effectif orchestral symphonique tout en maintenant une intelligibilité… un dessein difficile à atteindre et en proie permanente à un jugement subjectif. Le curseur qui permet de distinguer l'excès de la carence n'aura de cesse de vaciller chez les détenteurs du pouvoir.

Parmi les événements commémoratifs de ce 10e anniversaire figurent également des soirées en compagnie de l'orchestre Persimfans. Du 27 mai au 2 juin se profilait une semaine officielle Beethoven sous forme de concerts gratuits. Le programme affichait, entre autres, la *Missa Solemnis*, *La Neuvième Symphonie*, le concerto pour violon, les quatrième et cinquième concertos pour piano, ainsi que des œuvres de la période 1802-1816[20]. L'année 1927 marquait aussi le centenaire de la mort de Beethoven, auteur présent dans la mémoire collective, notamment pour sa troisième symphonie « révolutionnaire », dédiée initialement à Napoléon Bonaparte, puis intitulée *Symphonie héroïque*. Le pouvoir s'appropriait ainsi un symbole de la musique occidentale comme emblème suprême de la révolution prolétaire. Peut-on déceler dans cette action un clin d'œil à feu Lénine, fervent admirateur de la *Sonata Appassionata*?[21] Outre les œuvres de Beethoven, le Persimfans propose un répertoire de compositeurs occidentaux et russes. Lors des concerts du mois de novembre prévus dans la grande salle du Conservatoire de Moscou, l'orchestre interprète la cinquième symphonie de Beethoven, l'*Internationale* et deux œuvres du jeune compositeur Joseph Schillinger, dont une *Rhapsodie Symphonique « Octobre »* pour orchestre symphonique, petit ensemble de chambre, fanfare militaire, piano solo, jazz-band et orchestre de bruits[22]. Drozdov, le critique de *Musique et Révolution*, insiste sur l'équilibre du programme, alternant entre des parties historiques et des œuvres contemporaines. Cependant, son point de vue est plutôt sévère concernant Schillinger : « [Œuvre] faible par sa construction, sa dimension, sa démarche artistique et sa façon d'aborder le thème octobre. » Il précise que « tout l'effet créé par Schillinger repose sur l'emploi d'une quantité importante de thèmes révolutionnaires connus et de thèmes populaires de la rue utilisant une phraséologie programmatique extrêmement bon marché et qui lui tient lieu de substance. »[23] Toutefois, il relève une « utilisation des sons témoin du talent de l'auteur, avec notamment des mouvements imitant le bruit des machines ». Malgré ces effets sonores, le critique s'interroge : « Mais où se trouvent les objectifs, la forme, l'œuvre musicale? Il n'y en a pas. On ne voit pas l'essence de la rhapsodie. » La liste des

critiques s'allonge : « La rhapsodie est amorphe, diluée, morcelée au plus haut point. C'est un caléidoscope de motifs qui se succèdent. Il est impossible de développer seize thèmes dans une seule œuvre alors privée de symétrie. Les motifs de la rue sont déplacés. Le fox-trot n'a pas sa place dans une œuvre consacrée à la Révolution. »[24]

Chaque association s'appliquait à proposer des soirées commémoratives. Le collectif de production des étudiants en composition du Conservatoire de Moscou, Prokoll, se joint par exemple à l'ARMP pour exécuter l'oratorio *Dans la voie d'Octobre* d'Alexandre Davidenko. Le ballet révolutionnaire *Le Pavot rouge* op. 70 de Reinhold Glière et *Les Actes héroïques* de Vassili Nebolsin sont présentés au public. Le deuxième concert symphonique du bureau central des concerts de l'administration des théâtres académiques d'État propose des œuvres de Tchaïkovsky et Wagner! À Toula, un concert inédit pour orchestre, grand chœur, grand groupe d'enfants, réunissant en tout 500 personnes, est organisé. Des musiques populaires folkloriques, des pots-pourris de pièces révolutionnaires et des œuvres de Lobatchev, Krasev, Kastalski et Glazounov sont à l'affiche. À Voronej, le 6 novembre, une œuvre de Krasev intitulée *Grand Octobre* est présentée au public[25]. La liste est longue et les derniers soupirs d'une liberté combattue sonnent le glas. Des mesures toujours plus sévères vont s'appliquer, ayant pour effet d'évincer des salles de concert les œuvres contaminées par les couleurs européennes, sans jamais toutefois paralyser l'imagination fertile des compositeurs, comme l'atteste la qualité de certaines œuvres produites par la suite.

Le 15e anniversaire de la Révolution (1932)

La situation bascule en avril 1932 avec la publication d'un arrêté intitulé « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques ». L'ensemble des associations et organisations est dissous et remplacé par des unions rassemblant les artistes par domaine d'expression : Union des peintres, Union des compositeurs, etc. Ce travail de restructuration avait déjà été entamé par la Direction générale des affaires littéraires et artistiques (Glaviskusstvo) quelques années auparavant en matière de littérature, de cinéma et de théâtre. Le but de cette opération était bien entendu de pouvoir exercer un contrôle plus serré de la production artistique. Dans les arts figuratifs comme la peinture, le graphisme ou les décors de théâtre, les signifiés étaient facilement décodables. Or, le langage abstrait de la musique dissimulant des sens, des symboles et des codes multiples, il nécessitait un savoir éclairé, ce qui ne tarda pas à déchaîner des tensions dévastatrices.

Pour ce 15e anniversaire, le compositeur Miaskovski présente sa douzième symphonie *Symphonie-Octobre* (op. 35), prévue pour un effectif orchestral conséquent, symbole de puissance et de grandeur. Le compositeur propose une peinture sonore de la Révolution, non pas en déployant une masse orchestrale imposante et

▲ Livre-disque sorti en honneur du 50e anniversaire de la Grande Révolution d'Octobre, regroupant 12 chansons parmi les 200 que Ernst Busch a enregistrées pour la marque Aurora entre 1963 et 1975.

tonitruante en guise d'introduction, mais, au contraire, en esquissant une mélodie au caractère populaire d'une infinie élégance et d'une profonde douceur, énoncée par la clarinette explorant une teinte *pianissimo*. Cette proposition est particulièrement audacieuse et confirme que, dans le domaine de la musique, il demeure encore quelques bribes de liberté d'expression. Pour cette même célébration, Gavriil Popov écrit une grande symphonie, présentée lors d'un concours organisé par le Bolchoï et le journal *Komsomolskaïa Pravda*[26].

Vingt ans après (1937)

Au mois de septembre 1937, la revue *Musique soviétique* – organe officiel de l'Union des compositeurs – dresse une liste des œuvres musicales préparées pour le 20e anniversaire de la grande révolution prolétaire[27].

À la lecture de ce « catalogue », on constate que l'ensemble des propositions présente un caractère « monumental », à travers le recours presque systématique à une masse orchestrale importante, comme l'attestent les symphonies, les concertos, les ouvertures ou encore les cantates, évitant ainsi l'intimité des effectifs de chambre comme le quatuor à cordes ou la sonate pour un instrument. Il transparaît également un mélange entre répertoire instrumental pur (par exemple concertos, symphonies) et œuvres vocales comme les cantates ou les oratorios. Les monuments composés pour les manifestations commémoratives présentent donc des caractéristiques singulières tant sur le plan visuel – de nombreux musiciens se partagent la scène comme traduction d'une puissance imposante – que sur le plan sonore, à travers le déploiement de grandes formes instrumentales et le recours aux verbes valorisant les harangues des acteurs principaux de l'édifice politique.

Au programme des festivités, qui se déroulent sur fond de Grande Terreur, s'ajoutent une multitude d'événements. Des émissions thématiques sont diffusées sur les antennes de la radio[28]. À Moscou – au Conservatoire, dans les salles de la Maison des Unions et de la Maison des scientifiques – s'enchaînent des concerts autour des œuvres importantes des compositeurs soviétiques : Khatchatourian, *Poème symphonique pour Staline* et *Suite de danses*, Vassilenko, *Cantate pour le 20e anniversaire*, Guedike, *Cantate La patrie de la joie*, Ivanov-Radkevitch, *Ouverture au 20e anniversaire* ou encore Veprik, *Chant de jubilation*. Leningrad peut se réjouir de nouveaux opéras et symphonies composés par des auteurs locaux. Dix jours de musique soviétique sont programmés du 17 au 30 novembre, avec des œuvres non commémoratives, mais spécialement sélectionnées pour le 20e anniversaire. En Ukraine, Géorgie, Biélorussie et Arménie sont organisés des cycles de concerts consacrés aux créations des compositeurs des républiques soviétiques. L'entreprise des vinyles propose près de 10 millions de copies d'enregistrements de concerts commémoratifs. La Maison d'édition musicale d'État MuzGuIZ met en vente des partitions pour l'occasion.

1937

Iouri Birioukov	Concerto pour piano
Nikolaï Boudachkin	Ouverture festive op. 3
Boris Chekhter	Rhapsodie Symphonie
Alexandre Drozdov	Rhapsodie
Alexandre Dzegelenok	Suite turkmène
Zinovij Feldmann	Ouverture solennelle
Alexandre Guedike	Cantate
Rheinhold Glière	Marche héroïque [*Ouverture solennelle* op. 72]
Evguenij Goloubev	Oratorio *Le Retour du soleil*
Nikolaï Ivanov-Radkevitch	Poème sur la Sibérie
Iouri Iatsevitch	Symphonie
Aram Khatchatourian	Poème symphonique
Vadim Kotchetov	En préparation : Cantate festive
Alexandre Krein	Poème sur Birobidjan Symphonie Poème de l'aviation
Zara Levina	Concerto pour piano
Konstantin Makarov-Rakitin	Concerto pour piano
Nikolaï Miaskovski	Symphonie N°18
Vano Mouradeli	Symphonie
Leonid Polovinkin	Symphonie héroïque *Les Gardes-Frontières*
Sergueï Prokofiev	En préparation : grande œuvre sur des textes authentiques d'articles et de discours de Lénine et Staline [*Cantate* op. 74]
À Spadavekkia	Concerto pour trompette
Mikhaïl Starokadomski	Concerto pour violon
Nikolaï Tchemberdji	Pièce sur Staline
Mikhaïl Tcheremoukhin	En préparation : Cantate symphonique
Sergueï Vassilenko	Cantate
A. Zhak	Concerto pour clarinette

◀ Liste des œuvres musicales composées pour le 20e anniversaire.

Octobre dans les livres pour enfants

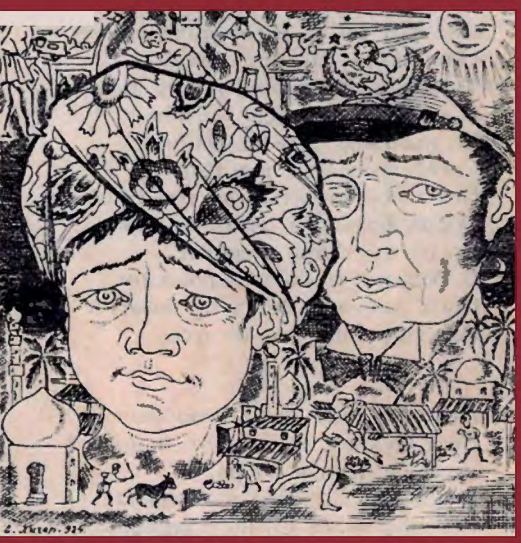
La visualisation de la culture révolutionnaire dans les livres pour enfants commence, en URSS, dès le début des années 1920. Elle prend essentiellement la forme de l'illustration, que l'un des principaux spécialistes russes, Vladimir Favorski, concevait comme « la partie la plus importante du livre pour enfants, sans laquelle ce dernier est impensable, [au point que] nous ne devrions probablement pas qualifier d'illustration cette composante visuelle du livre… ».

Parmi les ouvrages parus au moment de la naissance du livre pour enfants soviétique, un genre mérite une attention particulière : les *interknizhki* ou « livres internationaux », qui montrent l'importance de la Révolution d'octobre pour les enfants et les adultes d'autres pays, en premier lieu les peuples d'Orient et d'Afrique. Le discours révolutionnaire y est juxtaposé à la description de l'univers colonial, transformant les récits pour enfants en un appel à la lutte, exprimé à travers les textes et les images. L'article programmatique, paru en 1923 sous le titre « Le livre révolutionnaire pour enfants », voit en effet l'un des objectifs de la littérature pour enfants dans « la démonstration de la nature de classe de toute l'histoire de l'humanité, [dans] l'élargissement des représentations de l'enfant afin d'y inclure la compréhension de la signification internationale de la lutte révolutionnaire menée par le prolétariat ». La propagande visuelle et verbale de la Révolution d'octobre dans les livres pour enfants s'appuie sur une opposition binaire entre la description du territoire soviétique, terre de la révolution et du progrès, et l'évocation des territoires « étrangers », où règnent l'arbitraire et la violence.

Le poème de Nikolaï Tikhonov intitulé *Sami* est écrit en 1922 et réimprimé en 1924 avec les illustrations d'Efim Khiguer. En tant que membre, depuis 1922, du groupe littéraire avant-gardiste des Frères Sérapion, Tikhonov ne destinait a priori pas son poème aux enfants, ni ne cherchait une didactique ouvertement politique. Néanmoins, le poème est publié par les Éditions d'État (GIZ) dans la série « Bibliothèque de Lénine », et s'adresse aux élèves de l'école secondaire. Après tout, 1924 est l'année du décès de Lénine et la littérature pour enfants recherche désespérément des œuvres littéraires anciennes et nouvelles où le nom du leader est célébré. Le poème de Tikhonov présente un parfait exemple précoce d'un discours hagiographique directement lié à l'image de Lénine. Bien qu'il soit écrit alors que le leader est encore en vie, les évocations de la présence spirituelle de Lénine et les éléments de glorification posthume, typiques de la littérature soviétique pour enfants plus tardive, sont déjà manifestes dans ce poème : Lénine y est présenté comme attentionné et compréhensif envers les enfants, œuvrant sans relâche à améliorer leur sort.

Malgré le désengagement politique souhaité par les Frères Sérapion, il est difficile de ne pas voir des éléments politiquement marqués dans le texte de Tikhonov. Sami, un pauvre garçon indien, y est représenté comme un Autre exotique, qui doit travailler pour un riche Anglais. La juxtaposition du « bien » et du « mal » est clairement marquée par le concept de lutte des classes : le riche maître « impérialiste » exploite et maltraite le pauvre garçon indigène. Ainsi, l'image de Sami sert à forger la division binaire entre l'univers heureux des enfants soviétiques et celui de

◀ Les visions révolutionnaires. (Avec l'aimable autorisation de la Cotsen Children's Library, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library)



▲ Sami et son maître.

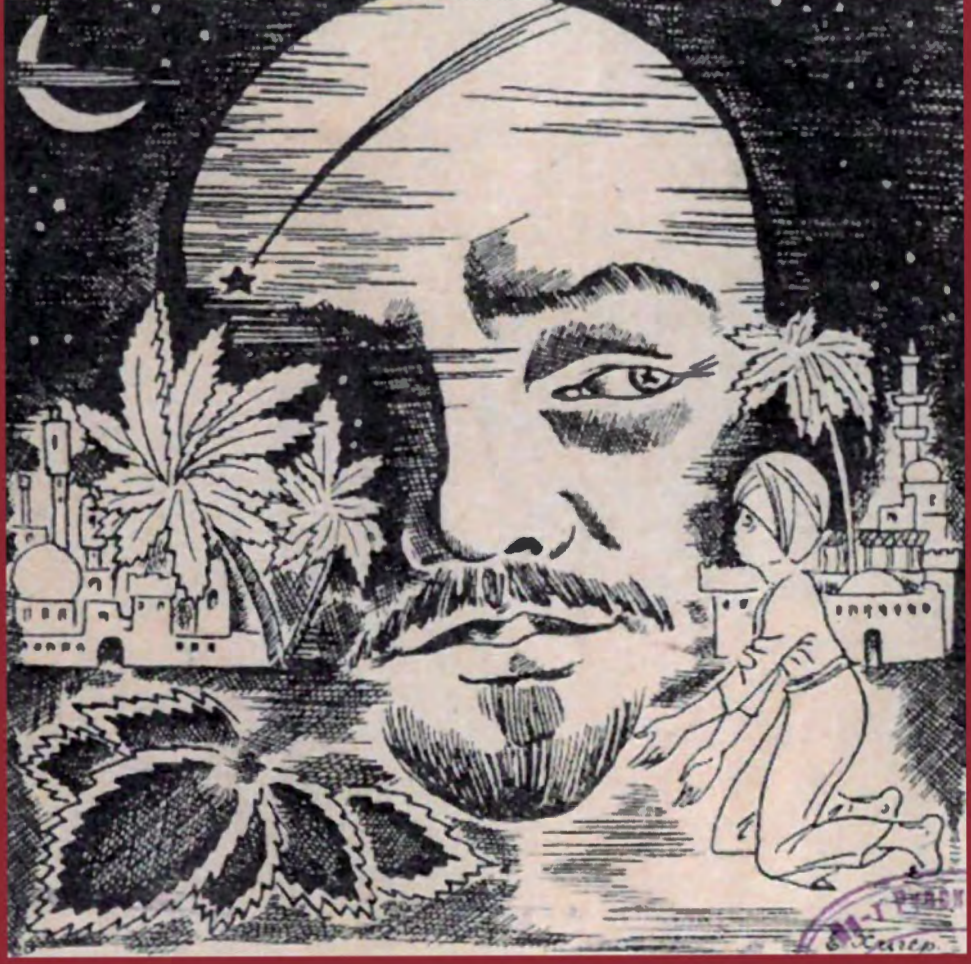
▶ Le grand «Lenni».

leurs camarades étrangers. Sami rêve du pays de l'enfance heureuse; il désire l'amitié du grand « Lenni » (Lénine), dont il a entendu auprès des adultes qu'il est l'ami de tous les enfants. Remarquons au passage que Sami se voit dans le même rôle subalterne quand il pense à Lenni : il promet de lui apporter de l'eau pour qu'il puisse se raser, de s'occuper de lui et d'effectuer toutes les tâches qu'il exécute pour son maître britannique. Le périple pour trouver Lenni s'avère malheureux – il habite bien trop loin –, mais cette tentative de résister au mal constitue le cœur de l'histoire. Le poème confronte le lecteur au récit familier d'un *Bildungsroman* (roman éducatif), dans lequel le changement pour une vie meilleure vient de l'intérieur. Quand il revient de sa fugue auprès de son maître, Sami est un nouvel « homme » – libéré de la crainte, qui sait que l'injustice dont il est victime sera un jour punie. L'aventure du garçon se lit donc sous deux angles : d'un côté, les problèmes de l'inégalité et du joug colonial, de l'autre, la croyance à un idéal. Même le maître est effrayé quand il entend parler du puissant Lenni!

Dans un style typique du récit colonial, le poème regorge de détails exotiques entremêlés à la trame de l'histoire : des mots étrangers tels que *sahib* et *Vishnou*, des lieux géographiques inconnus – Bijapur, Rohilkhand. Le récit est aussi densément peuplé : le lecteur est confronté simultanément au *sahib*, maître blanc, aux marchands des cités portuaires, au père de Sami, qui était coursier et qui a transmis à son fils ses jambes solides et son habileté à courir vite, au poney gris mordu par un cobra noir, etc. En comparaison avec d'autres histoires pour enfants qui abordent les thèmes de la révolte et de la révolution, le texte de Tikhonov n'inclut aucune référence à la couleur ou à la race, ni aucun diminutif méprisant tel que « petit Chinois », « petit nègre », etc. Le poète, dont les premières œuvres ont été marquées par le « romantisme révolutionnaire » et qui a été fréquemment comparé à Nikolaï Goumilev et Rudyard Kipling pour son goût de l'étranger et de l'exotisme dans les années 1920, traite pourtant son personnage avec respect. Il crée néanmoins un poème à forte teneur idéologique, renforcé par les images produites par Efim Khiguer.

On sait très peu de choses sur Khiguer : toutes les sources officielles l'identifient comme un artiste russe d'origine juive qui a commencé dans la littérature pour enfants avec le poème de Tikhonov, publié par l'éditeur privé Priboï, à Leningrad. Il s'est impliqué plus tard dans les publications de la maison d'édition pour enfants Raduga. Diverses sources indiquent aussi son intérêt profond pour l'art antique de l'Orient, reflété dans ses illustrations. Quatre dessins illustrant *Sami* sont construits comme des chapitres remplis de mini-sujets du poème. Les images sont placées sous le texte, pas à côté, ce qui donne l'impression que le texte domine. Le caractère ornemental des illustrations renforce le sentiment d'exotisme et d'altérité. L'opulent imaginaire mis en scène dans le texte trouve un écho dans l'espace visuel, sans pour autant s'y épanouir complètement, ni déborder de son cadre, clairement délimité.

À l'intérieur de ce cadre, les aventures de l'enfant sont résumées de façon concise. La superposition des plans et l'absence de perspective se combinent avec la mise en relief de trois principaux héros, obtenue par le jeu d'ombre et de lumière. Ces trois protagonistes sont : Sami, identifiable grâce à son turban, son maître anglais, avec son monocle et son casque militaire,



Sami s'adresse à Lenni.

marqueurs importants du pouvoir colonial britannique, et trois différentes images de Lénine : représenté de profil, en tant que monument et comme un bouddha. Sur la couverture du livre, une vignette reproduit en format réduit la dernière illustration montrant la prière de Sami face à Lénine.

En démarquant ces trois images comme centrales dans le récit visuel, Khiguer accentue l'idée de la lutte des classes. Il crée les trois protagonistes du changement révolutionnaire : un opprimé (Sami), un oppresseur (le *sahib* anglais) et un libérateur, Lénine. L'image de sa gigantesque tête et de Sami agenouillé devant elle renforce le message d'un réveil spirituel des peuples opprimés sous l'impact de la nouvelle idéologie.

Si ce message n'était pas nécessairement accessible pour un enfant, il était clairement voulu par l'illustrateur. La collaboration entre Khiger et Tikhonov renvoie à un problème plus profond. Elle offre l'un de ces rares exemples où la mise en images d'un texte révèle et rend explicite un désir de coopérer pour répandre l'idéologie communiste, un désir que Nikolaï Tikhonov, futur poète de la cour et haut fonctionnaire de la littérature soviétique, ne s'était peut-être pas complètement avoué à lui-même dans les années 1920. ★ Marina Balina

Parmi ces nombreuses œuvres musicales figure la *Cantate* op. 74 *pour le vingtième anniversaire* de Prokofiev (cf. tableau 1). De retour depuis un an seulement dans son pays natal, le compositeur s'impose avec une pièce de dimension colossale pour trois orchestres – un grand orchestre symphonique, une harmonie militaire et un ensemble d'accordéons –, deux chœurs et un récitant, pour un total de 500 exécutants. Les textes récités et chantés par le chœur sortent des encriers de Marx, Engels, Lénine et Staline, une autre manière de distiller et d'ancrer les idées politiques au travers de la musique[29]. Les critiques ainsi que les autorités reçoivent cette partition avec bien des réserves. Platon Kerjentsev, président du Comité des affaires artistiques, s'interroge par exemple sur le langage imperméable de Prokofiev : « Comment donc, Sergueï Sergueïevitch, avez-vous pu prendre ces textes populaires et les mettre sur une musique aussi incompréhensible? »[30]

Le 30e anniversaire d'Octobre 1917

Le climat qui précède les commémorations du 30e anniversaire de la Révolution et la première Conférence des compositeurs et des musiciens organisée par le Comité central du Parti au mois de janvier 1948 n'est guère rassurant. Une nouvelle revue, *La Vie du Parti,* avait déjà été créée dans le but « d'encadrer l'évolution de la vie intellectuelle, scientifique et intellectuelle marquée, depuis la Victoire, par la mollesse idéologique, les idées nouvelles et les influences étrangères […] qui affaiblissent l'esprit communiste », à laquelle s'ajoute l'arrivée d'un hebdomadaire, *La culture et la vie,* dont le but était de s'assurer que « toutes les formes d'activité culturelle et idéologique […] fussent effectivement mises au service de la formation communiste des masses »[31]. Les compositeurs semblent plutôt essoufflés : « Pour le 30e anniversaire de la Révolution, personne n'a écrit de véritable musique programmatique – voilà l'explication de nos échecs. »[32] On en vient toujours à la même conclusion : « Définir ce qu'est un langage musical démocratique n'est pas simple. »[33] Pour le Comité central et en particulier pour Jdanov, ces échecs étaient assurément liés aux tendances « formalistes pourries ». Autrement dit, les influences occidentales – tant exaltées durant les célébrations des 10e et 20e anniversaires – étaient maintenant considérées comme des marques de pollution et devaient impérativement disparaître au profit d'une musique respirant l'authenticité et le goût du « traditionnel-populaire ». Désormais, le « jdanovisme » s'abattait telle une chape de plomb sur toute la vie culturelle, y compris la musique. Le décret du Politburo « Sur l'opéra ‹La Grande amitié› de V. Mouradeli », publié le 11 février 1948 dans les journaux soviétiques, condamnait la majeure partie de la production des grands compositeurs : « Leurs œuvres sont dénaturées par des perversions formalistes et antidémocratiques étrangères au peuple soviétique et à ses goûts artistiques. […] Cette musique raffole de la musique

bourgeoise contemporaine en vogue en Europe et aux États-Unis – une musique qui n'est que le reflet du marasme de la culture bourgeoise.»[34] Dans ses *Souvenirs*, Fiodor Droujinine – altiste et ami de Chostakovitch – décrit ce climat empoisonné alors qu'il n'était encore qu'un étudiant: «Écolier, j'avais aussi assisté à la célèbre séance de 1948, période honteuse pour la culture russe. […] L'époque de la condamnation publique d'artistes comme A. Akhmatova, D. Chostakovitch, V. Chebalin, S. Prokofiev, M. Zochtchenko, où les nuls et les ignares étaient mis en exergue par les bourreaux, défendus par la garde stalinienne, cette époque est comme prophétisée dans la musique de Chostakovitch. Pour notre bonheur et pour le sien, le caractère abstrait de la forme musicale […] empêcha qu'il ne se trouvât alors le dos au mur.»[35] Peut-on encore déceler dans les œuvres musicales de réelles intentions commémoratives? N'est-ce pas plutôt l'idée de la Révolution et non son «incarnation» dans le présent que le peuple soviétique célèbre? Le fossé qui sépare les valeurs contenues dans la Révolution et l'incarnation de celles-ci dans la vie quotidienne est abyssal. Le peuple est déchiré, érodé, essoufflé, meurtri. Cette réalité-là prend alors place dans le récit musical. Raconter la Révolution non pas en termes positifs, mais dénoncer les conséquences désastreuses de ce bouleversement était encore parfois possible musicalement.

Comment traduire musicalement la Révolution?

Comme exposé précédemment, de nombreuses œuvres composées durant les trente années qui ont suivi la Révolution intègrent des extraits de textes littéraires chantés. Ce recours au verbe souligne le besoin incessant de clarifier le langage musical par des références lisibles. Dans son article intitulé «À propos de ce qui est réactionnaire et de ce qui est progressiste en musique», Roslavets insiste sur l'autonomie de la musique: «Un sujet littéraire peut-il servir de contenu à la musique? Si dans le titre d'un quatuor de Beethoven nous remplaçons les mots «actions de grâce à la Divinité pour une guérison» par «Chant de victoire de l'Armée rouge» ou «Inauguration d'une ligne de tramway à Bakou», qu'est-ce que cela change à la musique? Faut-il encore une fois répéter que le seul contenu d'une œuvre musicale est la musique elle-même?»[36] Le point de vue ironique de Chostakovitch, témoignage de sa clairvoyance, résume parfaitement la situation: «Mettez quelques vers et vous avez du contenu, pas de vers et vous êtes formalistes.»[37] Le recours au verbe est donc largement exploité par les compositeurs comme gage de survie.

Certains compositeurs s'aventurent dans une musique absolue, purement instrumentale. Les reflets abstraits de la musique instrumentale permettent en effet une liberté d'expression majeure, plaçant le langage musical loin des symboles concrets, tout en s'inscrivant d'une manière ou d'une autre dans la grande fresque

idéologique du socialisme soviétique. Mais comment déceler le contenu sémantique de la musique absolue? Analyser le langage afin d'observer sa « substance » narrative pose un problème pour le Comité central, dont les objectifs visent un contrôle toujours plus sévère des productions artistiques. D'après le critique Assafiev, la tradition soviétique semble bien ancrée dans l'univers de la musique instrumentale pure : « C'est dans le domaine de la symphonie que les réalisations créatrices des compositeurs soviétiques sont les plus grandes. […] En effet, notre pays est le seul où la musique symphonique n'a pas perdu ses repères, et a su éviter les excentricités des compositeurs occidentaux. […] La production symphonique soviétique a été trempée comme l'acier dans les tempêtes de la Révolution. »[38] Cependant, alors que la « russification » de la musique est au centre des préoccupations du Comité central, le recours à un effectif orchestral faisant usage d'instruments occidentaux est étonnamment toléré. Le système dévoile ainsi des paradoxes créant une atmosphère bien éloignée des intentions articulées par Lénine trente ans auparavant : « La culture prolétarienne doit être le développement naturel de toutes les couches de connaissances que l'humanité a accumulées, que ce soit sous le joug du capitalisme, de la société féodale ou de la société bureaucratique… On ne devient un communiste qu'après s'être impliqué dans tout ce que l'humanité a créé de bien. »[39]

L'écho d'Octobre n'aura de cesse de se déployer au fil du siècle, notamment avec les œuvres de Chostakovitch comme la *Symphonie n. 12 « L'année 1917 »* op. 112, écrite en 1961 pour son entrée au Parti, et le *Poème symphonique « Octobre »* op. 131, composé en 1967 pour le 50e anniversaire. La diffusion de ce répertoire par le biais d'enregistrements commercialisés va offrir une occasion supplémentaire aux autorités pour renforcer l'idéologie du réalisme socialiste en superposant au contenu musical une image de choix sur la pochette. Ce visuel, soigneusement travaillé, présente à maintes reprises des scènes de la vie politique glorifiant ses acteurs principaux. Associer l'effigie d'un dirigeant à l'œuvre d'un compositeur est une occasion de graver dans la mémoire du peuple les liens inextricables qui unissent musique et pouvoir et les rapports meurtriers qu'ils ont entretenus dans ce chapitre soviétique.

Quel était donc le rôle du compositeur? « L'artiste de notre temps doit essayer de résoudre, à travers l'art, les problèmes sociaux », écrivait l'artiste et sculpteur belge Georges Vantongerloo en 1936[40]. Le compositeur soviétique devait en réalité servir et soutenir le pouvoir, comme une cariatide. Ainsi, la Révolution s'est transformée en véritable encrier et, grâce à elle, une production musicale importante a vu le jour. À travers les instruments de son orchestre, les voix de son chœur, le compositeur a fait résonner la Révolution, devenant ensuite lui-même l'instrument avec lequel les protagonistes politiques ont joué les airs les plus sombres. ★

Notes

1 Je souhaite remercier vivement M. Emmanuel Utwiller, de l'Association internationale Dimitri Chostakovitch (Paris), pour sa disponibilité, Jean Leclerc pour les nombreuses conversations stimulantes, ainsi que Laurence Hernandez et Inna Petcheniouk pour leur patiente traduction des textes russes.

2 Lemaire, 2005, p. 43.

3 *Ibid.*, p. 36.

4 Nelson, 2010.

5 Smirnov et Pchelkina, 2010.

6 Lemaire, 2005, p. 35.

7 *Ibid.*, p. 37.

8 Nelson, 2004, pp. 185-205.

9 Lemaire, 2005, p. 44.

10 Petrova, 2010, pp. 57-58.

11 Hakobian, 2010, p. 25.

12 Smirnov et Pchelkina, 2010, p. 98.

13 Khismatov, 2010.

14 *Muzyka i Revolûciâ*, 1927, p. 29.

15 Lemaire, 2005, p. 183.

16 Petrova, 2010, p. 56.

17 *Muzyka i Revolûciâ*, 1927, p. 29.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 Nelson, 2004, pp. 189-190.

21 Droujinine, 2006, p. 230.

22 Nelson, 2004, p. 198.

23 *Muzyka i Revolûciâ*, 1927, pp. 29-30.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, pp. 30-32.

26 Lemaire, 2005, pp. 182-183.

27 Soveckaâ Muzyka, 1937, pp. 67-68.

28 *Soveckaâ Muzyka*, 1937, p. 155.

29 Morrison et Kravetz, 2006.

30 Savkina, 2010.

31 Werth, 2010, pp. 15-17.

32 Témoignage du critique musical Gorodinsky, *Ibid.*, p. 112.

33 Témoignage du compositeur Knipper in Werth, *Ibid.*, p. 126.

34 *Ibid.*, p. 57.

35 Droujinine, 2006, pp. 112-114.

36 Lemaire, 2005, p. 53.

37 *Ibid.*, p. 184.

38 Werth, 2010, pp. 40-41.

39 Lemaire, 2005, p. 37.

40 Vantongerloo, 1936.

La commémoration cathodique
La retransmission télévisuelle des fêtes aux États-Unis

Valérie Gorin

« Aujourd'hui, c'était la journée de la Grande Parade à Moscou! » La phrase, accroche introductive des reportages en direct de la place Rouge, résonne encore de façon familière pour les spectateurs des téléjournaux occidentaux entre les années 1960 et 1990. Tournant majeur dans la retransmission des festivités d'Octobre, l'apparition de la télévision au sortir de la Seconde Guerre mondiale permet d'élargir considérablement les publics, en URSS comme ailleurs. Dans un régime qui a développé l'agitation politique à un niveau institutionnel, la dissémination de la propagande par des moyens d'envergure à des publics de masse bénéficie d'autant plus de la révolution cathodique[1]. Sur sol national, la production de postes de télévision débute en 1940 pour atteindre les 7 millions en production annuelle en 1976. En 1986, 93 % de la population soviétique a accès à la télévision, qui surpasse même la radio, plus chère qu'aux États-Unis, où elle est devenue un bien de masse que l'on possède en plusieurs exemplaires[2].

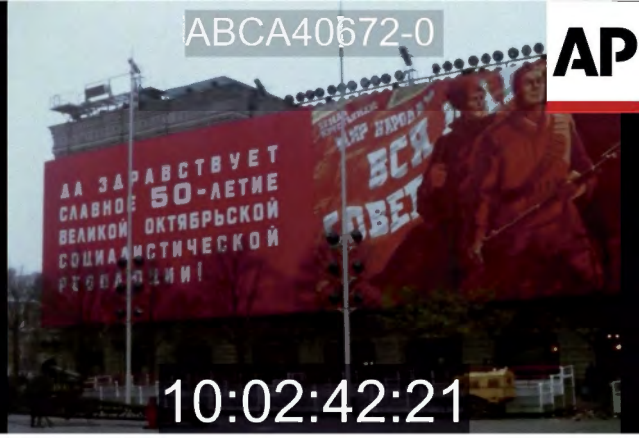
Les commémorations d'Octobre occupent donc une place de choix à la télévision soviétique, qui va tenir un rôle majeur dans le système festif en URSS. La parade militaire et civile y apparaît pour la première fois en 1956; chaque année le 7 novembre, les programmations allient retransmission du défilé et divertissements populaires[3]. Il correspond ainsi à ce que les sociologues Daniel Dayan et Elihu Katz nomment les « cérémoniels télévisés », déjà évoqués en introduction de cet ouvrage[4]. La révolution cathodique s'inscrit dans une continuité avec l'ère du ciné-journal : dès les années 1920, la parade et sa chorégraphie sont pensées en fonction de la disposition des caméras le long du parcours; le ciné-journal permet aussi d'offrir un condensé des nouvelles dans l'espace soviétique, ainsi qu'à l'étranger. Mais l'ère de la télévision introduit deux changements majeurs. Premièrement, elle permet de s'immiscer dans les foyers, invitant ainsi chaque citoyen à devenir participant symbolique à travers la distance abrogée de l'écran, pour ceux qui n'ont pas pu se rendre directement sur les lieux. La télévision parachève ainsi la dimension du spectacle comme un « instrument d'unification »[5] des publics, au-delà des frontières culturelles et spatio-temporelles, selon une logique répétitive d'année en année. Ainsi en témoigne Sergueï Khrouchtchev, fils de Nikita, en évoquant ses souvenirs lors de la parade du 7 novembre 1967. N'ayant pu obtenir des billets pour qu'un couple d'amis américains puisse y assister sur la place Rouge, Sergueï leur propose de regarder passer la parade depuis leur hôtel, situé rue Gorki. Il amène en prévision de la journée une télévision portable – les hôtels russes étant encore peu équipés en la matière –, afin de regarder en parallèle la retransmission télévisée du défilé. La femme de ménage entre alors dans la chambre pour les prévenir que personne n'est autorisé à rester à l'intérieur de l'hôtel au passage de la parade militaire; ils doivent donc des-

cendre la regarder depuis le porche. L'épisode, anecdotique, traduit pourtant cette dualité entre un public à la fois acteur et spectateur, distant et participatif, d'un spectacle autant public que privé tel que le permet la télévision[6].

Deuxièmement, la révolution cathodique amène de nouveaux récits et commentaires par la présence des journalistes étrangers, qui jouent un rôle essentiel dans la diffusion, l'analyse, voire le détournement de la symbolique d'Octobre. En effet, la retransmission télévisée en dehors du bloc soviétique exige la présence sur place de correspondants qui vont, au fil des évolutions technologiques liées à la (re)diffusion télévisée, permettre une réinterprétation du discours commémoratif soviétique, dans laquelle la célébration initiale des événements d'Octobre devient un prétexte pour évaluer les enjeux géopolitiques. En utilisant les télévisions américaines comme cas d'étude, ce chapitre analyse comment les festivités du 7 novembre exercent à la fois une polarisation et une fascination : semblables à un « couronnement » dans l'URSS, car elles exaltent l'avènement inéluctable de la révolution des classes prolétaires, les commémorations d'Octobre sont appréhendées comme des « conquêtes » et des « confrontations » par les télévisions américaines, à l'aune desquelles les journalistes aiment à comparer les avancées et les menaces du pouvoir soviétique[7].

Les télévisions américaines à Moscou

Les États-Unis ne boudent pas les commémorations d'Octobre; au contraire, l'écran télévisé devient alors une lucarne sur l'ennemi rouge et son arsenal, autant que sur la présence américaine à Moscou, incarnée par les reporters américains qui commentent depuis la place Rouge. Les trois premières chaînes publiques américaines ne sont au début que des radios : la National Broadcasting Company (NBC, créée en 1939) la Columbia Broadcasting System (CBS, créée en 1941) et l'America Broadcasting Company (ABC, créée en 1948). Elles commencent à diffuser sur les réseaux hertziens télévisés à la fin des années 1940, puis l'actualité internationale y fait son apparition dans le courant des années 1950. Leurs premiers correspondants sont envoyés à Moscou en 1955 (CBS et NBC) et 1961 (ABC). Toutefois, la retransmission des commémorations d'Octobre n'intégrera pas les journaux télévisés américains avant les années 1960, cela pour plusieurs raisons. Premièrement, les ciné-journaux créent de la concurrence, puisqu'ils couvrent l'actualité internationale jusqu'au début des années 1970. Il ne faut pas oublier non plus l'influence du maccarthysme, qui va perturber le travail des médias américains dans le courant des années 1950, touchés par la purge anticommuniste qui frappe les milieux artistiques et journalistiques[8]. Les conséquences s'en ressentent jusqu'au début des



Moscou se prépare à la fête (rushes pré-montés, ABC, 3 novembre 1967).

années 1960 : ainsi, le projet de la chaîne NBC de diffuser la parade soviétique du 1er mai 1961 est discuté au Congrès américain, qui craint que cela ne favorise la propagande de l'URSS[9].

Le retour de l'espace du cosmonaute Iouri Gagarine le 14 avril 1961 et la parade du 1er mai 1961 constituent pourtant les deux premiers événements à « sortir du Rideau de fer » pour être diffusés en direct en Europe (grâce à la connexion entre le réseau de radiodiffusion et télévision est-européen, l'Intervision, et celui d'Europe de l'Ouest, Eurovision), puis avec quelques jours de retard aux États-Unis[10]. À cette époque, il faut enregistrer les sujets sur bandes vidéo magnétiques, puis les envoyer par avion. Cette contrainte technologique témoigne également des conditions de travail difficiles pour les journalistes étrangers, qui se plaignent aussi d'être régulièrement harcelés par le KGB. L'ouvrage du journaliste Whitman Bassow sur la vie des correspondants américains à Moscou est en ce sens édifiant[11]. D'abord, ils ne disposent que de petites caméras 16mm, qui leur permettent de filmer la parade, mais il faut faire sortir d'URSS le film non développé en trouvant un diplomate ou un touriste à l'aéroport. Les images filmées par le correspondant d'ABC le 3 novembre 1967 témoignent de cet intérêt grandissant de fournir ses propres images sur un pays très fermé; les visuels détaillent ainsi les préparatifs de la fête, des décorations grandioses sur la place Rouge, dans les rues moscovites, des véhicules en préparation, mais aussi des devantures de magasins.

Malgré la fin de la censure officielle en 1961 pour les journalistes étrangers, qui obligeait jusque-là les journalistes à faire vérifier leurs copies au Département de la presse *(Glavlit)*, certains sujets restent toujours prohibés en URSS : les spéculations sur les changements dans le régime et la santé des dirigeants, l'accès aux installations militaires, les voyages hors de Moscou. On comprend donc l'intérêt des médias occidentaux pour la parade du 7 novembre afin de percer le mystère sur ces sujets. Des collaborations sont possibles avec l'agence de presse soviétique Novosti, qui permet de fournir des équipes de techniciens et cameramen aux journalistes américains. Les progrès de la télévi-

sion par câble et les retransmissions par satellite vont véritablement faciliter le travail des journalistes dans les années 1970 (avant l'apparition du direct dans les années 1980), et les trois chaînes américaines travaillent désormais avec leurs propres équipes à Moscou. Toutefois, les autorités soviétiques peuvent encore empêcher les journalistes américains de diffuser les reportages qui leur déplaisent en prétextant que le satellite de transmission est en panne, et ce, jusque dans les années 1980[12].

La parade vue depuis la place Rouge

À partir des années 1960, les commémorations de novembre sont abordées dans les nouvelles du soir, dans des sujets allant de 20 secondes à 8 minutes, et ce, de façon quasi systématique jusqu'en 1991 (les télévisions américaines continuent à montrer le cortège après la chute de l'URSS, alors dominée par les nostalgiques de la Russie socialiste). Présentées au public états-unien comme un croisement entre « les célébrations du 4 juillet » et le « Memorial Day » (jour férié du dernier lundi de mai qui rend hommage aux soldats décédés pour la patrie)[13], les commémorations d'Octobre à la télévision américaine se caractérisent dès le début par un montage et un choix d'images qui ne varient guère d'année en année : centrés sur la parade du 7 novembre, les visuels retenus affichent des plans d'ensemble sur les armements et la foule spectatrice, puis des gros plans sur les leaders au sommet du mausolée de Lénine et sur les panneaux portés dans le défilé populaire. Jusqu'au milieu des années 1970, les images sont très probablement d'origine soviétique, compte tenu des difficultés à faire sortir les films. Les archives télévisées américaines n'indiquent pas les sources, à l'exception de CBS, qui insère la mention « Moscow Television » dans ses reportages. À cette période, les correspondants des chaînes ne se voient pas, mais s'entendent en *voix* off. Il faut attendre la fin des années 1970 pour avoir les premiers visuels avec le journaliste dans la position bien connue du stand-upper sur la place Rouge, c'est-à-dire debout, micro à la main, commentant en direct la parade qui se dé-

roule derrière lui. Ce type d'images renforce l'authenticité journalistique de l'événement présenté par le correspondant en personne.

Ce cérémoniel télévisé est évalué dans une perspective « confrontationnelle » par les journalistes américains, à l'aune de deux éléments perçus comme des menaces pour les États-Unis; dans ces deux cas, la parade sert d'« introduction symbolique »[14] pour ouvrir un chapitre de géopolitique internationale sur la Guerre froide. Tout d'abord, les commentaires insistent sur les nouveautés présentées (ou non) en termes d'armements et sur la puissance du défilé militaire, notamment dans la portée des missiles balistiques. Cette « tradition » se double aussi d'un repérage des velléités agressives, y compris dans leur dimension symbolique, à l'image des panneaux de la parade civile protestant contre la politique agressive de l'administration Reagan, régulièrement remarqués par les trois chaînes entre 1981 et 1984. Deuxièmement, les attaques verbales sur l'impérialisme américain proférées par les ministres de la Défense successifs sont systématiquement relevées. L'élection du président Reagan en 1980 ravive ainsi la course aux armements, d'où l'attention accrue des chaînes américaines sur les discours agressifs du ministre de la Défense Oustinov, qui « menace la paix mondiale »[15] entre les années 1980 et 1983, ou encore la politique de désarmement (1985-1987) qui mènera à la signature du Traité sur les forces nucléaires à portée intermédiaire signé par les États-Unis et l'URSS le 8 décembre 1987.

Les années de jubilé sont l'occasion de faire le point sur la menace militaire de part et d'autre. Alors que la parade du 60e anniversaire est particulièrement grandiose, les journalistes américains procèdent à une description minutieuse pour mesurer la course aux armements. Sur ABC notamment, le spectacle de la parade s'accompagne de reportages supplémentaires sur les armes soviétiques. La confrontation, si elle n'a pas lieu en réalité, est suggérée par le contraste entre mots et images : en direct de la ville d'Aberdeen, dans le Maryland, qui abrite une des plus grosses bases de l'armée américaine, le journaliste Bill Wordham commente les prouesses du char soviétique T-72 tout en le relativisant : « L'URSS possède 45 000 tanks, les États-Unis 10 000; l'URSS dépasse aussi les Américains en mer, mais est en retard dans l'air, leurs pilotes ne sont pas aussi bons que les nôtres. »

Il faut alors comprendre le contexte de réception aux États-Unis : après des années de chasse anticommuniste et de peur grandissante face aux arsenaux nucléaires de part et d'autre de l'Atlantique, le public américain vit dans une certaine angoisse, partagée entre sa foi dans l'élan économique des Trente Glorieuses et sa conviction de la supériorité du mode de vie capitaliste américain[16]. La dimension martiale intrigue et permet d'évaluer le potentiel d'intimidation

▲ Missiles tractés sur chars (rushes pré-montés, ABC, 7 novembre 1969).

incarné par l'URSS; elle est récupérée par les journalistes, qui cadrent bien souvent leur discours sur ce qu'ils estiment être le point de vue des spectateurs américains. Ainsi en témoigne Dusko Doder, correspondant du *Washington Post* à Moscou dans les années 1980 : « Admettons-le, les Américains ne sont pas vraiment intéressés par la Russie. Ils pensent que la Russie est une puissance militaire et pas grand-chose de plus. »[17]

Il faut attendre les années Gorbatchev pour voir progressivement disparaître ce cadrage médiatique sur la menace militaire, alors que les négociations progressent pour le traité de désarmement nucléaire (bien que les armements soient toujours présents dans la parade). Elle est remplacée par les signes de « dialogue mutuel » entre États-Unis et URSS et « l'approche pacifiste » suscitée par Gorbatchev[18]. À l'occasion du 70e anniversaire, les armements soviétiques sont désormais perçus comme une « vanité » au profit « de la gloire personnelle de la Russie »[19], qui tente en parallèle de « projeter une image pacifiée »[20], alors que bannières anti-américaines et anti-OTAN ont désormais disparu de la parade civile, au profit de scènes plus joyeuses d'ouvriers, sourire aux lèvres, portant fleurs, rubans et drapeaux.

▲ Moscovites et journaliste s'observent (rushes pré-montés, ABC, 7 novembre 1977).

Le journaliste dans la foule

Le niveau de compréhension de la société russe par les journalistes américains, et donc leur capacité d'accès aux officiels et citoyens, reste très inégal et a été sujet à de longs débats et critiques entre journalistes et soviétologues[21]. L'obstacle principal reste la non-maîtrise du russe; pourtant, l'envie de comprendre ce que les citoyens soviétiques pensent de leur mode de vie et de leurs dirigeants reste une tentation permanente. Entre les années 1960 et 1980, les journalistes n'ont pas la possibilité d'accéder à l'homme de la rue; la peur de représailles et les décennies de propagande maintiennent des barrières entre les deux populations, comme le constate Serge Schmemann, alors correspondant du *Times* à Moscou : « Parfois, je vais dans un bar et je me tiens là en sirotant une bière. Bien sûr, il faut être prudent. Un correspondant américain est une combinaison de tout ce qui est diabolique. La presse soviétique nous dénonce comme des espions, comme traitres à la patrie. Si vous lâchez le mot trop tôt que vous êtes un correspondant, ils partent en courant. »[22] Les journalistes doivent se contenter d'extrapoler sur ce qu'ils voient autour d'eux quand ils se mêlent à la foule du 7 novembre,

à l'exemple des mots sarcastiques de William Cole, qui rapporte pour CBS : « Le Soviétique moyen ne s'est jamais senti aussi bien. Il est apparemment content. Le but de cette journée : lui rappeler cela. »[23]

Comme on le constate dans le cas des ciné-journaux, les jubilés des 50e, 60e et 70e anniversaires sont l'occasion de sujets plus longs et de bilans sur l'URSS par les chaînes télévisées, qui consacrent plusieurs reportages avant et après le 7 novembre, ponctués d'analyses qui approfondissent la vie du citoyen soviétique moyen. Le discours rentre ici davantage dans une logique de « conquête », à savoir les accomplissements du régime soviétique au niveau social, économique, mais aussi libertaire, bien que les choses soient vues au prisme des idéaux démocratiques américains, en opposition aux limites dues à un régime totalitaire : « L'URSS est une superpuissance industrielle et militaire, mais avec des coûts horribles en vies humaines. […] Elle fonctionne sur le plan économique – mais seulement parce que tous ceux qui feraient les choses différemment sont réduits au silence. »[24]

Les commémorations d'Octobre sont donc l'occasion d'une prise de température de l'autorité du régime soviétique, avec comme attente permanente, l'observation de fissures dans le système : « [Le citoyen soviétique] n'a pas faim, il a un endroit pour vivre et un endroit pour travailler, ses enfants seront éduqués et pris en charge. Il ne peut pas changer son gouvernement en remplissant son bulletin de vote. […] Il se porte mieux que son grand-père en 1917 et il est probablement plus heureux. Il a probablement peu d'informations pour changer la façon dont il est gouverné. De toute façon, il ne peut pas. Pas à moins qu'il veuille répéter ce qui s'est passé ici il y a soixante ans. » Le sarcasme du journaliste Frank Reynolds, qui rapporte depuis la place Rouge, sert comme une mise en abyme à l'analyse du commentateur politique Howard Smith qui suit : « […] Si nous avions soulagé Kerenski du besoin de faire la guerre, le siècle aurait été très différent. »[25] Le 7 novembre devient donc un moyen de réécrire l'histoire en projetant un narratif différent.

À partir de 1977, une nouvelle inauguration iconique est à l'œuvre pour le spectateur américain, puisque le journaliste se tient aussi dans la foule qui assiste à la parade. Toutefois, le contact verbal n'a pas encore lieu : debout au milieu d'un groupe d'enfants le regardant avec curiosité, le journaliste Frank Reynolds commente que « la Russie est encore un endroit lugubre : regardez bien, nous ne verrez que peu de sourires », tout en ajoutant que la parade « n'est pas uniquement militaire » et que « le vœu le plus cher des Russes est que ces enfants ne connaissent jamais la guerre »[26]. Au cours des années 1980, le président Gorbatchev relâche les moyens de pression contre les journalistes, qui peuvent voyager plus facilement hors de Moscou. La différence est notoire lors des commémorations du 70e anniversaire : l'emphase est désormais presque uni-

▶ Gymnastes soviétiques s'arrêtant devant les caméras de télévision américaines (rushes pré-montés, ABC, 7 novembre 1977).

quement mise sur les niveaux de vie social, économique, éducatif, technologique, scientifique, sportif, accompagnés cette fois d'images de jeunes musiciens, d'ouvriers en usine, de paysans, d'enseignants à la retraite.

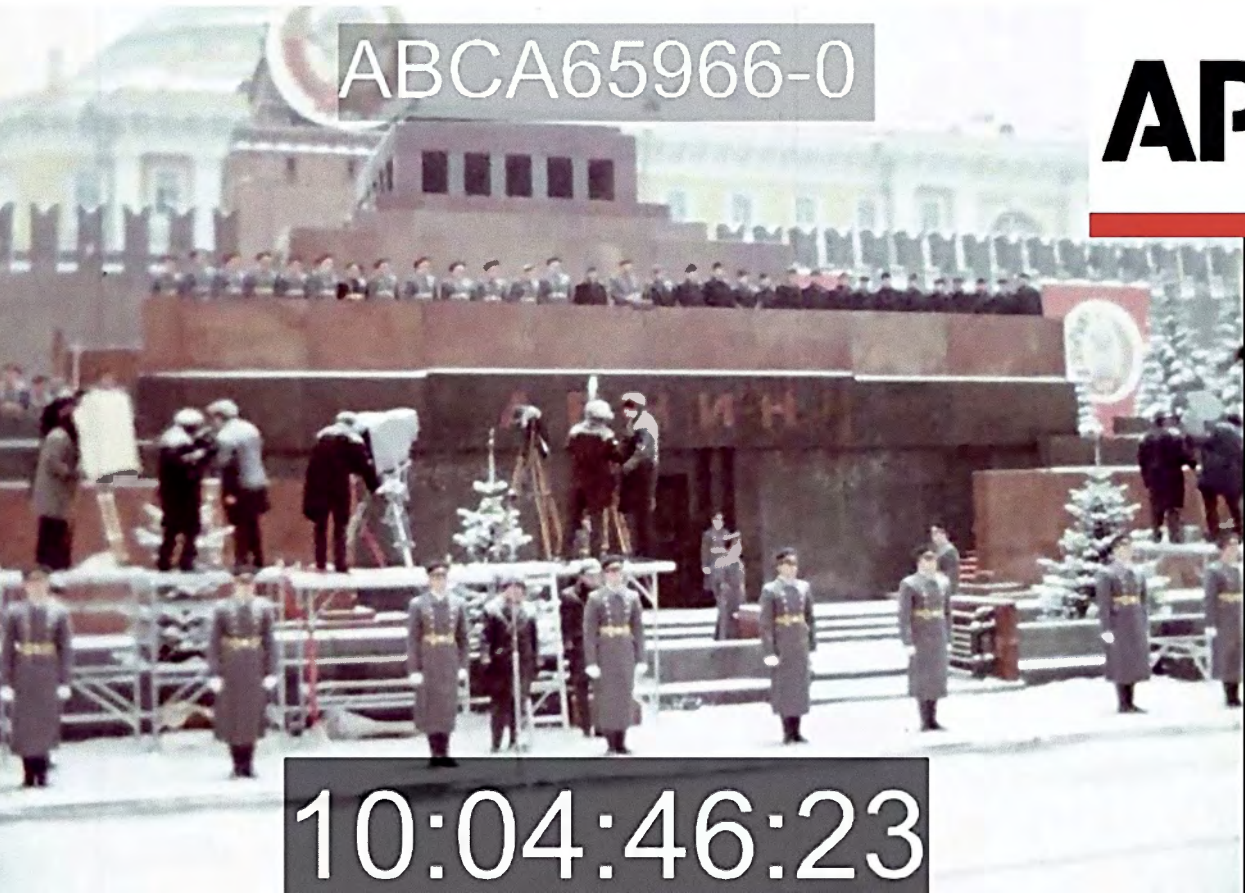
Deuxième inauguration iconique : les reporters des trois chaînes se filment dès 1987 en déambulant dans les rues moscovites; à partir de cette date, les journalistes produisent de véritables reportages, qui s'éloignent complètement de la dimension commémorative pour investiguer les signes de faillite du régime, qui vont aller en s'accélérant entre 1987 et 1991. La question qui anime les rédactions américaines est de savoir si les Soviétiques sont « contents de vivre dans le passé ou s'ils veulent vivre dans le futur »[27], alors que l'URSS vit de profonds bouleversements par la Glasnost et la Perestroïka. Les jours semblent comptés pour le régime communiste et les « réformes impopulaires de Gorbatchev », que CBS s'efforce de rendre à l'image en s'attardant sur les étalages vides d'un marché pendant que les gens cherchent à manger, ignorant l'écran géant qui retransmet la parade sur la place du marché. Attentifs aux signes protestataires qu'ils anticipaient depuis des décennies, les journalistes se concentrent d'abord sur les *yummies*, jeunes hommes urbains et festifs qui traduisent le rapprochement avec un certain mode de vie américain. Puis, à partir de 1989, c'est au tour des contre-commémorations, qui émergent dans les Républiques socialistes, notamment en Lituanie, Moldavie, Arménie et Géorgie. C'est la première fois que les télévisions américaines évoquent les commémorations ailleurs qu'à Moscou. Sur la place Rouge, la cérémonie officielle apparaît comme « discrète » au regard des manifestations[28]. Les journalistes se filment au milieu des protestataires, perçus comme « un spectacle historique remarquable »[29]. La représentation commune des télévisions est celle d'un sentiment de la fin plus ou moins imminente du joug communiste « sous attaque »[30], à l'image d'une parade désormais qualifiée de « célébration forcée »[31]. Lors des commémorations des 7 novembre 1990 et 1991, CBS, NBC et ABC focalisent logiquement sur les scènes de division qui auraient semblé inimaginables quelques années plus tôt : entretiens avec des manifestants sur leurs sentiments de lassitude et de colère, contenus négatifs des banderoles (« Non au KGB », « 72 ans sur un chemin qui n'a mené nulle part »); cours d'histoire où des étudiants et une enseignante discutent du sens à donner à la Révolution russe; manifestations de violence urbaine entre protestataires et policiers; contre-parade organisée par Boris Eltsine.

▶ La caméra de télévision américaine filmant d'autres caméras devant la tribune officielle et les leaders (rushes pré-montés, ABC, 7 novembre 1970).

Les observateurs observés

Les représentations de la parade à la télévision américaine s'effectuent aussi sur un mode de mise en miroir, c'est-à-dire sous forme d'images où l'on ne sait plus

ABCB34144-0
AP
10:00:18:14


ABCA65966-0
AP
10:04:46:23

La mode pour enfants et adultes, également pour les tenues de ski, s'affiche aux couleurs d'Octobre rouge dans les vitrines de Moscou pour le 50e anniversaire (rushes pré-montés, ABC, 3 novembre 1967).

Tenues de fête

La foule soviétique était-elle toujours grise, comme l'ont affirmé certains voyageurs occidentaux en URSS? Certainement pas le 7 novembre, jour férié officiel, mais aussi et surtout occasion pour des sociabilités et des festivités dans l'espace privé rendues possibles par la campagne de la construction massive du logement lancée dans la deuxième moitié des années 1950.

Aussi curieux que cela puisse paraître, à partir de 1934, le système de production vestimentaire en URSS connaît un concept de la mode socialiste qui se veut différente de la mode occidentale grâce à son caractère rationnel, prévisible et fonctionnel, mais qui s'appuie sur des imitations créatives des tendances de la mode française. Le fonctionnement des maisons de modèles de vêtements qui fournissent des patrons pour l'industrie de confection et pour des ateliers de couture sur mesure est soumis au plan quinquennal, à l'instar de l'ensemble de l'économie soviétique. Ces plans prévoient systématiquement des mesures spécifiques pour créer et produire des vêtements « beaux et de la meilleure qualité possible » la veille des anniversaires de la Révolution d'octobre. Les magazines de mode publient alors une sélection de nouveaux modèles de vêtements de fête accompagnés de patrons, tandis

que les magasins exposent dans leurs vitrines des ensembles soumis aux règles du bon goût à la soviétique.

Même si tout le monde ne peut pas profiter des arrivages de nouveaux biens de consommation en raison des pénuries récurrentes, la communication par image et la loi de l'imitation produisent un impact sur les pratiques vestimentaires des Soviétiques ordinaires. La majorité assimile le principe clé du concept de la mode socialiste, à savoir le choix des tenues en fonction des activités. Cette fonctionnalité de la mode veut que les habits soient « de sortie » (*vyhodnye* ou *nariadnye*) les jours de fête. Les règles du bon goût exigent de coordonner entre eux les couleurs et les accessoires, faisant partie de l'injonction plus générale à la *koultournost'*, c'est-à-dire au respect des bonnes manières et au besoin d'être propre sur soi.

Avant de se réunir autour d'une table garnie de plusieurs salades composées grâce aux efforts des femmes, qui passent des heures dans des files d'attente et usent de leurs relations utiles dans le milieu de la distribution, les Soviétiques sortent dans les rues et sur les places, saluent des connaissances, racontent de nouvelles histoires drôles, observent la foule et se montrent aux autres dans leurs plus beaux vêtements. Quand on ne peut pas acheter du prêt-à-porter, on fait de son mieux pour être beau et *nariadny* ce jour-là. Si les prix des ateliers de couture sur mesure sont prohibitifs pour une partie de la population, les couturières privées, interdites par la loi, font sur commande des vêtements abordables.

La chance est du côté des femmes dotées d'un outil précieux dans cette société de pénurie : une machine à coudre. Des tissus plus facilement disponibles dans les magasins que les vêtements permettent à ces femmes d'habiller toute leur famille, quitte à se coucher tard tous les soirs. Les plus habiles sont capables de reproduire sans patron des tenues des stars de films soviétiques et étrangers. Ces imitations ne suscitent pas de réprobation, car la mode soviétique officielle s'inspire elle-même de propositions de la haute couture occidentale… En revanche, ce n'est pas le cas pour ceux qui détournent le sens de la fête et la privatisent complètement, osent se vêtir de manière alternative, arborant des tenues provocatrices, faites maison ou de production étrangère, aux couleurs trop vives pour le bon goût soviétique, obtenues par des voies légales ou illégales. Chaque personne dans cette foule bigarrée exprime ainsi à sa manière le sens du beau et de la fête. ★ Larissa Zakharova

très bien qui regarde qui, la caméra de télévision fixant alors de face les observateurs officiels (leaders, délégations) ou les participants à la parade fixant l'objectif de la caméra. Tout réside essentiellement dans le souci de l'emplacement stratégique de la caméra sur le long du parcours. La chorégraphie du spectacle doit aussi respecter les arrêts sur mesure pour la mise en spectacle, à l'exemple des gymnastes qui s'arrêtent devant la caméra américaine. Mais l'enjeu est également la proximité du Mausolée, pour permettre un plan rapproché sur les visages des dirigeants, ainsi que les délégations étrangères sur les gradins à côté. La focale sur les leaders à la tribune officielle porte même un nom pour certains soviétologues américains, la « leaderologie médiatique »[32]. Ces gros plans permettent d'évaluer les rapports de force au sein de la « famille » socialiste, et plus généralement entre les blocs Est et Ouest : la présence des Vietnamiens en 1975; l'absence ou la présence des Chinois entre 1975 et 1982; l'absence des ambassadeurs américains en 1968, à la suite de l'arrestation de trois officiers américains en URSS; l'absence des diplomates occidentaux et de l'OTAN entre 1980 et 1988, à cause de l'intervention soviétique en Afghanistan.

Cette cadence d'observation de la tribune officielle s'accélère à la fin des années 1970, alors que la tête du Parti connaît des successions rapides dues à l'âge avancé des leaders sous les ères Brejnev (1964-1982), Andropov (1982-1984) et Tchernenko (1984-1985), alors comparées à une véritable « gérontocratie »[33]. Les journalistes en ont bien conscience et la présence ou absence d'une personnalité à la parade est alors l'objet de toutes les spéculations, renforçant l'image perçue auprès du public américain que les « leaders politiques vieillissants et inaptes […] ne peuvent pas changer ou faire de la politique, juste la manipuler »[34]. Les trois chaînes reviennent ainsi systématiquement sur l'apparence de Kossyguine (président du Conseil des ministres) ou de Brejnev, allant parfois jusqu'au bilan de santé : « L'âge moyen des leaders est de 71 ans, et Brejnev a un pacemaker, de l'artériosclérose, un débit de parole ralenti et une démarche hésitante. »[35]

L'enjeu porte sur les analyses prévisionnelles des potentiels successeurs et les réverbérations que cela peut avoir sur l'échiquier international; la tribune officielle du 7 novembre sert alors de véritable organigramme des noms profilés. La parade de 1982, alors que Brejnev est présenté comme ayant « déjà un pied dans la tombe », est discutée sous le regard des soviétologues convoqués à la télévision[36] pour évaluer les chances de succession d'Andropov, Tchernenko ou Grichine, offrant ainsi l'occasion au public américain de découvrir « qui est qui dans le gouvernement soviétique »[37]. Puis l'absence du secrétaire général du Parti Andropov à la tribune officielle le 7 novembre 1983, alors qu'il n'a pas été vu en public depuis le mois d'août, renforce encore ce narratif, à l'exemple de CBS, qui ajoute cette fois un rond blanc sur les visages d'Oustinov, Tchernenko et

Tikhonov qui apparaissent sur le Mausolée (comme le ferait la lumière d'un projecteur pour éclairer un acteur sur scène). Les discussions sur l'élite vieillissante remplacent alors partiellement le discours militaire et commémoratif, soulignant les inquiétudes qu'une telle « vacance du pouvoir au Kremlin »[38] peut engendrer, les trois chaînes ne manquant pas de souligner les contradictions données par les officiels soviétiques quant à l'absence d'Andropov.

La fin des années 1980 marque un nouveau tournant dans l'observation du régime politique soviétique. Changement significatif du rapprochement qui s'est opéré entre les deux grandes puissances, les caméras américaines s'attardent notamment sur la présence de Raïssa et Irina Gorbatchev à la tribune officielle en 1987, dont les visages sont désormais familiers au public américain, après les nombreuses rencontres médiatisées entre les couples Reagan et Gorbatchev[39]. En 1989, Gorbatchev introduit une révolution médiatique en autorisant pour la première fois la présence de journalistes sur le Mausolée; on y découvre une scène visuelle inédite, celle d'un président accessible et répondant aux micros tendus au premier plan, alors que la parade se devine en contrebas en arrière-plan. Puis, comme un signe annonciateur de la fin du régime, ce sont les chefs du Parti qui descendent à la rencontre de la foule, lors de la dernière commémoration officielle d'Octobre, en 1990.

Conclusion

Sur plus de trois décennies, le discours télévisé américain sur les fêtes va servir à mesurer et évaluer autant le chemin parcouru par les Soviétiques que le discours confrontationnel du Parti, servant une véritable mise en scène visuelle de la Guerre froide. Le discours télévisé permet alors de travailler sur la dimension symbolique des événements et de leurs représentations : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »[40] Il doit être compris comme une vision d'un monde qui se donne à voir et qui nécessite d'être interprété selon le public et la sphère spatio-temporelle où il est reçu. Ainsi, le spectacle des commémorations d'Octobre n'a pas le même sens selon qu'il est diffusé à la télévision soviétique ou américaine, même si sa chorégraphie reste la même. En effet, la dimension festive voulue en URSS se superpose, dès les années 1960, à tout un décryptage des fêtes dans les commentaires des journalistes américains, qui utilisent notamment la parade comme grille de lecture géopolitique de l'affrontement Est-Ouest (attaques verbales contre les États-Unis, amitiés politiques intra et extra-soviétiques, état de santé des membres du Parti, mode de vie), jusqu'aux signes de détente mis en avant dès l'ère Gorbatchev.

Toutefois, les sociétés américaine et soviétique s'observent et se découvrent dans les deux sens, dans des représentations médiatiques qu'il faut replacer dans un discours propagandiste et biaisé entre Est et Ouest. Le journaliste Dimitri Lyubotsvetov remarque ainsi en 1986 que les reportages de la télévision soviétique sur les sociétés occidentales se limitent à montrer des manifestations de rue, évitant soigneusement de mentionner les progrès techniques ou scientifiques, et usant du visuel « monotone » d'un journaliste « debout devant un arrière-fond de limousines accélérant et des devantures de magasins attrayantes et des publicités »[41]. Du côté américain, la retransmission de la parade du 7 novembre s'effectue au sein de cadrages journalistiques qui ont souvent été critiqués par les soviétologues et historiens de l'URSS, car ils en ont donné une vision unidimensionnelle. Au final, se sont constituées deux parfaites sociétés en miroir, observant l'une et l'autre avec curiosité leurs défilés et leurs modes de vie. ★

Notes

1 Feigelson, 1984.
2 Mickiewicz, 1988, p. 3 et p. 17.
3 Evans, 2016, p. 83.
4 Dayan et Katz, 1996.
5 Debord, 1992 (1967), p. 10.
6 Khrushchev, 2004, p. 755.
7 Dayan et Katz, 1996.
8 Doherty, 2003.
9 Congressional Record, *Proceedings and Debates of the 87th Congress*, vol. 107, 1961, p. A51123.
10 Schwoch, 2009,p. 118.
11 Bassow, 1989.
12 Finder, 1985.
13 ABC, 7/11/1968.
14 Feldges, 2008, p. 60.
15 ABC, 7/11/1980.
16 Edgerton, 2007, p. 141.
17 Traduit de Finder, 1985, p. 72.
18 NBC, 7/11/1985 et 7/11/1986.
19 CBS, 7/11/1987.
20 NBC, 7/117/1987.
21 Voir notamment Bassow, 1990.
22 Traduit de Finder, 1985, pp. 74-75.
23 CBS, 7/11/1968.
24 CBS, 7/11/1977.
25 ABC, 7/11/1977.
26 ABC, 8/11/1977.
27 NBC, 7/11/1987.
28 NBC, 7/11/1989.
29 CBS, 7/11/1989.
30 CBS, 7/11/1990.
31 NBC, 7/11/1990.
32 Cohen, 1984, p. 25.
33 Cavanaugh, 1981, p. 316.
34 Traduit de Cohen, 1984, p. 25.
35 CBS, 7/11/1981.
36 Helmut Sonnenfeldt sur NBC.
37 CBS et ABC, 7/11/1982.
38 ABC, 7/11/1983.
39 Matlock, 2004.
40 Debord, 1992 (1967), p. 10.
41 Lyubotsvetov, 1986, p. 3.

Conclusion

Jean-François Fayet,
Valérie Gorin, Gianni Haver
et Emilia Koustova

Dans le monde soviétique, et plus généralement communiste, l'importance d'Octobre est telle que la commémoration de cet événement fondateur et la culture visuelle qui lui est liée ne cessent de s'étendre, de s'amplifier, de déborder de tous les cadres au fur et à mesure des révolutions médiatiques.

De 1918 à 1991

Cadre chronologique et historique avant tout : sans se limiter à l'année 1917, le récit héroïque des origines commence très vite à inclure la guerre civile, rendant les deux composantes tantôt complémentaires, tantôt rivales. Il sert aussi de grille de lecture pour toute la suite de l'histoire soviétique, les événements majeurs étant présentés à la lumière du récit, désormais forgé, de la lutte populaire contre les oppresseurs au nom d'un avenir radieux. Ainsi, au lendemain de l'annexion des républiques baltes, la référence visuelle à Octobre sert-elle à légitimer cette mise en application du Pacte germano-soviétique, alors qu'ultérieurement, la « Grande Guerre Patriotique » est présentée, à l'échelle de toute l'Union soviétique, comme une dernière épreuve dans la lutte pour un monde nouveau lancée par les pères et poursuivie par leurs fils.

On l'a compris, le passé ne constitue pas le seul horizon du spectacle de la Révolution. Celui-ci s'attarde bien volontiers sur le présent et se projette vers l'avenir. Et quand le passé est évoqué, c'est tout autant le moment historique célébré que le chemin parcouru depuis qui compte. L'idée du bilan, prenant la forme d'un étalage du travail accompli, et implicitement d'un exercice de comparaison avec l'ancien régime, puis avec l'adversaire capitaliste, est en effet au cœur de la conception et de l'expérience soviétique des commémorations d'Octobre, qui servent avant tout à mettre en scène les succès et à mobiliser pour la lutte à venir.

Cadre calendaire enfin : à aucun moment la commémoration ne se limite aux jours qui lui sont assignés par le calendrier rouge. Elle s'étend sur l'avant et l'après, demandant de longs préparatifs en amont et perdurant bien au-delà du 7 novembre à travers les échos et les traces de taille, de nature et de pérennité variables. Ils vont des plus durables et ambitieux, tels les grands monuments qui marquent encore aujourd'hui les paysages post-soviétiques, ou les toponymes qui glorifient la Révolution… ou la commémoration elle-même, à l'image de nombreuses places et avenues « du 50e anniversaire d'Octobre », aux plus éphémères et personnelles, telles les photos privées prises lors des défilés festifs, qui peuplent les albums familiaux, les cartes postales échangées avec les proches à l'occasion des fêtes, les *memorabilia* présents dans les foyers.

Au fil du temps, toute une industrie d'objets inspirés par la commémoration (porcelaine, timbres, calendriers, etc.) se met en place. Elle contribue à étendre et à diversifier la culture visuelle d'Octobre, qui se décline ainsi à travers des mil-

▶ Étiquettes commémoratives de boîtes d'allumettes, 1963. Série de neuf unités en l'honneur du 46e anniversaire.

1917-1963
46 ГОДОВЩИНА ОКТЯБРЯ
БЕЛОРУССКИЙ СНХГОМЕЛЬСКИЙ Ф/С КОМБ.
ГОСТ 1820 - 58* 75 ШТ. Ц. 1 КОП. 1963 Г.

1917-1963
КРЕЙСЕР «АВРОРА»

Власть Совътамъ!
Земля крестьянамъ!
Мирь народамъ!
1917
1963

1917-1963
ШТУРМ ЗИМНЕГО

1917-1963
НА ПРОСТОРАХ СТРАНЫ

1917-1963
КРЕМЕНЧУГСКАЯ ГЭС

1917-1963
ВЗЯТИЕ КРЕМЛЯ
БЕЛОРУССКИЙ СНХГОМЕЛЬСКИЙ Ф/С КОМБ.
ГОСТ 1820 - 58* 75 ШТ. Ц. 1 КОП. 1963 Г.

1917
1963
ВОСТОК-5 и ВОСТОК-6
БЕЛОРУССКИЙ СНХГОМЕЛЬСКИЙ Ф/С КОМБ.
ГОСТ 1820 - 58* 75 ШТ. Ц. 1 КОП. 1963 Г.

1917-1963
СЛАВА ОКТЯБРЮ
БЕЛОРУССКИЙ СНХГОМЕЛЬСКИЙ Ф/С КОМБ.
ГОСТ 1820 - 58* 75 ШТ. Ц. 1 КОП. 1963 Г.

▲▶ Petit guide pour les participants à la séance commémorative du Comité central du Parti communiste d'Union soviétique, du Soviet suprême de l'URSS et du Soviet suprême de la RSFSR, organisée en l'honneur du 70e anniversaire de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre, Moscou, 1987.

liers d'images. Leur style varie beaucoup, allant des productions d'avant-garde à des variantes très conventionnelles, qui auraient été jugées « petites-bourgeoises » à l'aube de la Révolution. La multiplication des références visuelles à Octobre sous forme de cartes postales ornées de rubans rouges et de fleurs assorties, de livres pour enfants narrant l'enfance heureuse du petit Volodia Oulianov (futur Lénine), de logotypes des entreprises banalisant l'usage du drapeau rouge et d'objets les plus quotidiens (le rasoir Octobre, les allumettes Octobre, le parfum Octobre)[1] contribue à rendre cette culture familière au plus grand nombre et à la faire entrer dans l'intimité des Soviétiques.

Mises en place en tant que rituels éminemment publics et collectifs, les commémorations d'Octobre se dotent progressivement d'éléments plus intimistes. Si dans les années 1920, l'enjeu est d'attirer les familles ouvrières dans les clubs afin d'y partager un moment chaleureux le soir du 7 Novembre, quelques décennies plus tard, la commémoration révolutionnaire, avec sa panoplie d'images, de sons,

d'odeurs et de saveurs, fait partie du quotidien. Tous les sens sont sollicités, tous les arts et toutes les industries mis à contribution : de la radio, puis la télévision qui font partager les moments forts de la commémoration, défilé sur la place Rouge ou concert solennel au Bolchoï, à l'industrie alimentaire qui ravitaille tant bien que mal (d'habitude mal, mais un peu mieux la veille des fêtes) la population en « champagne soviétique », « saucisson soviétique » et « fromage soviétique »[2], en passant par la haute couture qui s'illustre par des robes de soirée avec des imprimés renvoyant à Octobre.

Structurant presque quotidiennement l'environnement visuel des camarades, ces représentations commémoratives terminent-elles par le saturer ou par se vider de leur sens initial, celui de références mobilisatrices et unificatrices? Une certaine saturation semble atteinte au moment de la célébration du centenaire de Lénine en 1970, trois ans seulement après le cinquantenaire de la Révolution, comme en témoignent les blagues des plus sacrilèges qui se répandent à ce moment-là. Pour la plus grande partie de la population, les fêtes deviennent alors synonymes de jours fériés, et ces derniers sont souvent consacrés à la vie privée, aux travaux à la *datcha*, au camping. Les célébrations servent aussi de prétexte au développement de l'industrie soviétique du tourisme, qui propose de nombreux voyages thématiques en lien avec les commémorations d'Octobre. Pour les invités officiels, venant de toutes les régions de l'URSS, c'est surtout l'occasion d'une visite à travers la capitale.

Le destin ultérieur de cette culture commémorative et visuelle, pendant et après la désintégration de l'Union soviétique, témoigne cependant de sa nature ambiguë et complexe, fruit de multiples reformulations et appropriations.

Qu'en est-il de la commémoration après 1991?

L'omniprésence de ces représentations commémoratives explique l'importance de la volonté de « désemblématisation », voire les manifestations iconoclastes dans les processus de sortie du communisme en cours à la fin des années 1980. Dans nombre de pays de l'ancien bloc de l'Est, la plupart des habitants se sont débarrassés, parfois en les jetant dans les ordures, puis en tentant de les vendre sur Internet, dans des brocantes ou des marchés aux puces, des traces de tout ce qui rappelait les normes et les pratiques de ce monde disparu. Plusieurs gouvernements de ces pays ont aussi tenté d'interdire l'usage des symboles communistes comme le marteau et la faucille, malgré les réticences de la Cour européenne des droits de l'homme.

Ce n'est guère le cas en Russie, du moins au niveau étatique, où après certaines velléités de l'ère eltsinienne, le gouvernement opta pour le maintien, voire un rétablissement partiel des symboles soviétiques, telle l'étoile, qui réintégra le dra-

Confiserie révolutionnaire

Les emballages de confiserie en URSS avaient souvent un caractère politique. On y trouvait de tout : des images annonçant le prochain Congrès du PCUS (surtout chez Krasny Oktiabr', principal confiseur de Moscou, où se déroulaient ces Congrès), des séries entières consacrées aux « villes-héros » de la Grande Guerre Patriotique ou encore des dessins fêtant l'anniversaire de la victoire contre l'Allemagne nazie. En 1981, un confiseur de Kouïbychev était même allé jusqu'à commercialiser une tablette de chocolat « Avrora », sur l'emballage duquel on pouvait admirer la silhouette du fameux croiseur, reproduite pas moins de neuf fois.

Mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la seule marque de confiserie soviétique dont les emballages n'avaient rien de politique, c'est Kroupskaïa, marque phare de la ville de Leningrad, site même de la Révolution d'octobre. Le confiseur de la capitale du nord préférait plutôt mettre en avant son riche héritage architectural et militaire impérialiste. Dans les années 2010, la marque a tout de même lancé sa gamme « Severnaïa Avrora ». Ces douceurs sont vendues séparément dans un emballage sur lequel figure la silhouette (rouge) du croiseur, et où dominent les couleurs du tricolore russe. Un œil vers le passé soviétique, donc, mais un regard tourné résolument vers le présent. Toute l'ambiguïté idéologique de cette « aurore du nord » qu'est donc Saint-Pétersbourg, résumée dans un « simple » emballage de chocolat. ★ Graham Roberts

ГОСТ 4570-93
КОНФЕТЫ
СЕВЕРНАЯ АВРОРА
КОНФЕТЫ
ФАБРИКА ИМЕНИ
КРУПСКОЙ
Конфеты глазированные шоколадной глазурью

▲ Emballage de chocolat de la confiserie-usine «Octobre rouge», Moscou, reproduisant la figure familière aux Russes de la petite fille Alionka.

▶ Timbre commémoratif, République yougoslave, 1967.

peau militaire russe en 2003. Elle y figure désormais en compagnie d'un aigle bicéphale, et non pas du marteau et de la faucille, comme à l'époque soviétique. Ce dernier symbole ne disparut pas pour autant complètement du paysage visuel russe, car sa version redessinée orne encore les logos d'Aeroflot.

Sans surprise, cet héritage visuel s'affirme comme une composante fondamentale de la nostalgie post-soviétique que connaît la Russie poutinienne. Dans son ouvrage sur le futur de la nostalgie, Svetlana Boym souligne notamment une nostalgie réparatrice, qui vise à une reconstruction complète du passé à travers une récupération des emblèmes et des rituels disparus, ainsi qu'une nostalgie réflective, orientée vers une mémoire plus individuelle et culturelle[3].

Cette dimension nostalgique prend plusieurs formes :

– Une *mémoire mélancolique*, associée aux commémorations non officielles d'Octobre qui ont persisté dans les années post-1991 sous la forme de cortèges rassemblant vieux communistes ou ultra-nationalistes.

– Une *mémoire virtuelle* qui se répand sur Internet, où prolifèrent des représentations protéiformes du 7 novembre sous la forme d'une mémoire culturelle digitale post-soviétique. Il s'agit, dans ce cas, non plus d'une mémoire consommée, mais d'une mémoire produite par les usagers d'Internet, qui montre une hybridisation et un partage d'éléments publics et privés (photographies de monuments de la Révolution sur des sites commémoratifs ou les réseaux sociaux, collections d'objets-souvenirs mis en vente sur des sites de collectionneurs, partage de ciné-journaux d'époque sur YouTube). En ce sens, la mémoire ainsi produite de la Révolution d'octobre offre une temporalité infinie, une sorte de commémoration permanente presque constamment réactivée[4].

– Une *mémoire mercantile*, qui traduit le glissement des commémorations d'Octobre d'une catégorie politique à une logique commerciale. On assiste notamment à la production d'une marchandise pensée selon des logiques marketing construites sur la nostalgie de l'URSS, par exemple la firme Krasny Oktiabr', qui produit du chocolat dont les emballages comportent encore des noms issus de la culture populaire, comme la petite Alionka[5]. La symbolique d'Octobre rouge imprègne également la culture du divertissement occidental, à l'image d'objets emblématiques tels que le film *A la poursuite d'Octobre rouge* de John McTiernan (1990), adapté du roman éponyme de Tom Clancy (1984), ou encore la marque Red October, créée par le rappeur américain Kanye West pour la firme Nike.

Plus largement, il existe aussi des formes de réappropriation commémorative d'Octobre post-URSS, notamment dans d'anciennes Républiques socialistes. Il persiste dans ces nouveaux États, notamment d'Asie centrale, des chorégraphies festives qui se rattachent à une mémoire visuelle du 7 novembre, par exemple lors de leur défilé national. Elles ont en somme cherché leur 7 novembre,

comme un moment de cohésion, d'unité festive, de grand rassemblement populaire et militaire. On le voit lors de la parade militaire du Jour de l'indépendance au Turkménistan, qui offre des parallèles assez évidents avec le schéma narratif et la mise en scène du 7 novembre : le salut des deux généraux qui se croisent en voiture, les bataillons féminins, les cavaliers turkmènes en lieu et place des cosaques, une dominance monochrome, le rouge ayant été remplacé par le vert. Au final, le spectacle du 7 novembre n'a donc pas complètement disparu, mais reste enraciné sous de multiples réappropriations dans la mémoire politico-folklorique des peuples de l'ex-URSS, mais aussi dans celle de l'opinion publique occidentale. ★

Notes

1 Piron et Umstätter, 2017.

2 Tous les exemples viennent du *Livre de la nourriture saine et savoureuse,* principal recueil de recettes et de savoir-vivre soviétiques, 1939.

3 Boym, 2001.

4 Rutten, 2013.

5 Holak *et al.*, 2007, p. 651.

BIBLIO-GRAPHIE

Âkobs, V. A. (1974), « Pervye sovetskie markirovannye hudožestvennye počtovye kartočki », *Filateliâ SSSR*, N°5.

Âkobs, V. A. (1976), *Special'nye počtovye štempelâ SSSR 1922-1972, katalog-spravočnik,* Moscou : Svâz'.

Âkobs, V. A. (1980), *Cel'nye veŝi v filatelii*, Moscou : Svâz'.

« Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv » [L'art de propagande de masse. Les fêtes] (1984), t. 1, Moscou : Iskusstvo.

Amiard-Chevrel, Claudine (1989), « Les actions de masse à Petrograd », in Denis Bablet (dir.), *Les voies de la création théâtrale. Mises en scène des années vingt et trente*, t. 7, Paris : CNRS.

Amy de la Bretèque, François (1996), « Les actualités filmées françaises », *Vingtième Siècle*, vol. 50, N°1, pp. 137-140.

Amy de la Bretèque, François (1997), « Les actualités filmées françaises », *Les Cahiers de la cinémathèque*, N°66.

Antoŝenko, A. et V. Volohova (2008), « Monumental'nyj obraz 'provincial'noj' stolicy (progulka po centru Petrozavodska) » [Image monumentale d'une capitale 'provinciale' (promenade à travers le centre de Petrozavodsk)], in I. Narski *et al*. (éds), *Oče-vidnaâ istoriâ. Problemy vizual'noj istorii Rossii XX stoletiâ*, Tcheliabinsk : Kamennyj poâs, pp. 393-409.

Arnold, Sabine R., Christian Fuhrmeister et Dietmar Schiller (éds) (1998), *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert : Zur Sinnlichkeit der Macht*, Vienne : Böhlau Verlag.

Babel, Isaac (2011), *Œuvres complètes*, Paris : Le Bruit du Temps.

Bacot, Jean-Pierre (2008), « La naissance du photo-journalisme. Le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain », Réseaux, vol. 5, N° 151, pp. 9-36.

Bahrah, R. (1957), éditorial, *Sovetskij ėkran*, N° 4.

Bailes, K. E. (1976), « Technology and Legitimacy : Soviet Aviation and Stalinism in the 1930s », *Technology and Culture*, vol. 17, N° 1, pp. 55-81.

Balandier, Georges (2006), *Le pouvoir sur scène*, Paris : Fayard (première édition 1980).

Bassow, Whitman (1989), *The Moscow Correspondents. Reporting on Russia from the Revolution to Glasnost*, New York : Paragon House.

Bazcko, Bronislaw (1997), « Le calendrier républicain », in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, pp. 67-106.

Belting, Hans (2004), *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard.

Berelowitch, Wladimir et Laurent Gervereau (dir.) (1991), *Russie-URSS,*

1914-1991, changements de regards, Paris : BDIC.

Bertelé, Matteo (éd.), *Arte russa e sovietica nelle cartoline illustrate della collezione Sandretti*, [http ://www.russinitalia.it/cartoline.php], consulté le 13 juin 2017.

Bertelé, Matteo (2015), « La cartolina illustrata come modello dello spazio quotidiano sovietico », in M. Bertele, A. Bianco, A. Cavallaro (éds), *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, Terra Ferma : Crocetta del Montello, pp. 90-103.

Bertelé, Matteo (2017), « The Soviet Picture Postcard as a Transmedial Object of Mass Culture and Ideological Practices », in Monica Rüthers (éd.), *Bildwelten im Sozialismus*, Cologne : Böhlau Verlag.

Berthonnet, Arnaud (2003), « L'électrification rurale ou le développement de la ‹ fée-électricité › au cœur des campagnes françaises dans le premier XXe siècle », *Histoire et sociétés rurales*, vol. 19, N° 1, pp. 193-219.

De Berti, Raffaele (2009), « Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume », in R. De Berti, I. Piazzoni (éds), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Quaderni di Acme n. 115, Milan : Cisalpino-Monduzzi.

Besier, Gerhard et Hermann Lübbe (éds) (2005), *Politische Religion und Religionspolitik. Zwischen Totalitarismus und Bürgerfreiheit,* Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

Betz, Margaret (1984), « The Caricatures and Cartoons of the 1905 Revolution : Images of the Opposition », PhD, New York : New York City University.

Binns, Christopher (1979), « The Changing Face of Power : Revolution and Accommodation in the Development of the Soviet Ceremonial System », Part I, *Man-Journal of Royal Anthropological Institute*, vol. 14, N° 4, pp. 588-589.

Bollinger, Ernst, « Illustrés », in *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, [http ://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10471.php], consulté le 13 juin 2017.

Boltanski, Luc et Arnaud Esquerre (2014), « La ‹ collection ›, une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, vol. 3, N° 679, pp. 5-72.

Bonnell, Victoria E. (1997), *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin,* Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press.

Bourgeois, Guillaume (2008), « L'héraldique de la faucille et du marteau dans l'univers communiste », in Denise Turrel *et al.* (dir.), *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours*, Rennes : PUR, pp. 115-151.

Bouvard, Josette (2005), *Le métro de Moscou. La construction d'un mythe soviétique*, Paris : Éditions du Sextant.

Boym, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, New York : Basic Books.

Brandenberger, David (2002), *National Bolshevism : Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956*, Cambridge : Harvard University Press.

Brooks, Jeffrey (2001), « *Thank you, Comrade Stalin!* » *: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War,* Princeton : Princeton University Press.

Brossat, Alain (1991), « Voyage à travers les emblèmes », in Wladimir Berelowitch et Laurent Gervereau (dir.), *Russie-URSS, 1914-1991, changements de regards,* Paris : BDIC, pp. 255-261.

Buckley, Mary (2001), « The Untold Story of the *Obshchestvennitsa* in the 1930s », in Melanie Ilic (éd.), *Women in the Stalin Era*, Londres : Palgrave, pp. 151-172.

Buton, Philippe (2003), « L'adieu aux armes? L'iconographie communiste française et italienne depuis la Libération », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, N° 80, pp. 43-54.

Buton, Philippe (2013), « L'iconographie révolutionnaire en mutation », *Cultures & Conflits*, N° 91/92, pp. 31-44.

Carey, James (1998), « Political Ritual on Television », in James Curran and Tamar Liebes (éds), *Media, Ritual, Identity,* Londres : Routledge, pp. 47-70.

Cavanaugh, Carey (1981), « Soviet Gerontocracy : Stability and Change », *The Review of Politics*, vol. 42, N°2, pp. 316-317.

Cehnovicer, Orest (1927), *Demonstraciâ i karnaval* [La manifestation et le carnaval], Leningrad.

Chichlo, Boris (1990), « Le pouvoir des rites en URSS », *Recherches de science religieuse*, vol. 4, N° 78, pp. 513-534.

Chlenova, Masha (2010), « On Display : Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-1933 », PhD, New York : University of Columbia.

Chlenova, Masha (2014), « Staging Soviet Art : 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932-33 », *October,* N°147, pp. 38-55.

Clark, Catherine (1995), *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge/Londres : Harvard University Press.

Clarke, Katerina (2000), *The Soviet Novel : History as Ritual*, Bloomington, IN : Indiana University Press.

Coeuré, Sophie (1995), « Les ‹fêtes d'Octobre› 1927 à Moscou. La dynamique des structures d'influence soviétique et kominternniennes autour d'un anniversaire », *Communisme*, N° 42-43-44, pp. 57-74.

Cohen, Stephen (1984), « Soviet State and Society as Reflected in the American Media », *Nieman Reports*, vol. 38, N°4, pp. 25-28.

Corney, Frederick C. (2004), *Telling October : memory and the making of the Bolshevik Revolution,* Ithaca : Cornell University Press.

Coste, Michel (2006), « Timbre », in Laurent Gervereau (éd.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris : Nouveau Monde.

Cracraft, James (1997), *The Petrine Revolution in Russian Imagery,* Chicago : The University of Chicago Press.

Čučin, F. G. (1924), *Katalog počtovyh marok byvšej Rossijskoj imperii, RSFSR i SSSR.*

Danyel, Jürgen (1997), « Politische Rituale als Sowjetimport », in Konrad Jarausch & Hannes Siegrist (éds), *Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945-1970*, Francfort : Campus, pp. 67-88.

David-Fox, Michaël (2011), *Showcasing the Great Experiment. Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941*, Oxford/ New York : Oxford University Press.

Dayan, Daniel et Elihu Katz (1996), *La Télévision Cérémonielle,* Paris : PUF.

Debord, Guy (1992), *La société du spectacle*, Paris : Buchet-Chastel (première édition de 1967).

Deflandre, Christian (2006), « Carte postale », in Laurent

Gervereau (éd.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris : Nouveau Monde.

Delaloye, Magali (2016), *Une histoire érotique du Kremlin*, Paris : Payot.

Desgagnés, Alexis (2009), « La Russie souterraine. L'émergence de l'iconographie révolutionnaire russe (1855-1917) », Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

Doherty, Thomas (2003), *Cold War, Cool Medium*, New York : Columbia University Press.

Dralle, Lothar (1993), *Von Sowjetunion lernen : zur Geschichte der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft,* Berlin : Duncker & Humblot.

Droujinine, Fiodor (2006), *Souvenirs. Hommage à D. Chostakovitch*, Moscou : Museum Graeco-Latinum.

Ducoulombier, Romain (2012), *Vive les Soviets! Un siècle d'affiches communistes,* Paris : Les Échappés.

Edgerton, Gary (2007), *The Columbia History of American Television*, New York : Columbia University Press.

Elias, Rolf (1985), *Die Gesellschaft der Freunde des neuen Russlands. Mit vollständigem Inhaltsverzeichnis aller Jahrgänge der Zeitschrift "Das Neue Russland" 1923-1932*, Cologne : Pahl-Rugenstein, Hochschulschriften.

Evans, Christine E. (2016), *Between Truth and Time : A History of Soviet Central Television*, New Haven/ Londres : Yale University Press.

Fayet, Jean-François (2007), « Les commémorations du Xe anniversaire de la Révolution d'octobre : Notice historique illustrée », *Carnets de Bord*, N° 12, pp. 28-32.

Fayet, Jean-François (2011), « Le 9 mai contre le 7 novembre : Concurrence commémorative et nouvelle légitimé internationale de l'URSS », *Relations internationales*, vol. 3, N° 147, pp. 7-18.

Fayet, Jean-François (2014), *VOKS Le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres*, Genève : Georg.

Feigelson, Kristian (1984), « En URSS, la télévision a-t-elle pris la relève de l'Agit-prop? », in Marc Ferro (dir.), *Film et histoire*, Paris : EHESS, pp. 7-15.

Feldges, Benedikt (2008), *American Icons. The Genesis of a National Visual Language*, New York/Londres : Routledge.

Figes, Orlando et Boris Kolonitskii (1999), *Interpreting the Russian Revolution. The Language and Symbols of 1917*, New Haven/Londres : Yale University Press.

Filippov, A. (2009), « Pustoe i napolnennoe : transformacii publičnogo mesta » [Le vide et le plein : transformations d'un espace public], *Sociologičeskoe obozrenie*, vol. 8, N° 3, pp. 16-29.

Finder, Joseph (1985), « Reporting from Russia », *Washington Journalism Review*.

Fitzpatrick, Sheila, Marc Ferro *et al.* (1989), *Culture et Révolution,* Paris : Éditions de l'EHESS.

Fitzpatrick, Sheila (2002), *Le stalinisme au quotidien. La Russie soviétique dans les années 1930*, Paris : Flammarion.

Fitzpatrick, Sheila (2005), *Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth Century Russia*,

Princeton, NJ : Princeton University Press.

Fraser, John (1980), « Propaganda on the Picture Postcard », *Oxford Art Journal,* vol. 3, N° 2, pp. 39-47.

Gayraud, Régis (2012), « Les actions de masse des années 1920 en Russie : un nouveau spectacle pour la révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 367, pp. 175–193.

von Geldern, James (1992), « The Centre and the Periphery : Cultural and Social Geography in the Mass Culture of the 1930's », in Stephen White (éd.), *New Directions in Soviet History*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 62-80.

von Geldern, James (1993), *Bolshevik Festivals, 1917-1920,* Berkeley : University of California Press.

Gentile, Emilio (2005), *Les religions de la politique : entre démocraties et totalitarismes,* Paris : Seuil.

Gerasimov, Sergej (1966), « O čem nado rabotat' », *Iskusstvo kino*, N°3.

Gibas, Monika (1999), « Die Inszenierung kollektiver Identität. Staatssymbolik und Staatsfeiertage in der DDR », *Universitas. Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft,* N°4, pp. 312-325.

Ginzburg, Carlo (1989), *Mythes, emblèmes, traces; morphologie et histoire*, Paris : Flammarion (première édition 1986).

Gitlin, Todd (1996), « Illusions de transparence, ambiguïtés de l'information. Remarques sur la mondialisation des communautés éphémères », *Réseaux*, vol. 14, N° 76, pp. 111-122.

Gleason, Abbott, Peter Kenez et Richard Stites (éds) (1985), *Bolshevik Culture : Experiment and Order in the Russian Revolution,* Bloomington, IN : Indiana University Press.

Glebkin, Vladimir V. (1998), *Ritual v sovetskoj kul'ture,* Moscou : "Ianus-K".

Godoy, Antonio Checa (1989), *Prensa y partidos políticos durante la II República*, Salamanca : Universidad de Salamanca.

Goffman, Erving (1974), *Les rites d'interaction,* Paris : Minuit.

Gorin, Valérie et Gianni Haver (2016), « Les commémorations de la Révolution russe d'octobre 1917 dans la presse filmée occidentale (1947-1967) », *Traverse*, N° 2, pp. 136-150.

Gough, Maria (2005), *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution,* Berkeley : University of California Press.

Grant, Jonathan (1995), « The Socialist Construction of Philately in the Early *Soviet Era », Comparative Studies in Society and History,* vol. 37, N°3, pp. 476-493.

Hakobian, Levon (2010), « La musique soviétique de Lénine à Staline 1917-1953 », in *Lénine, Staline et la musique*, Paris : Fayard.

Halperin, Jonathan (1990), *The Other Side : How Soviets and Americans Perceive Each Other*, New Brunswick : Transaction Books.

Han-Magomedov, S. (1996), *Arhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture de l'avant-garde soviétique], Moscou : Strojizdat, vol. 2.

Haver, Gianni (2011), « Représentation de l'acte photographique dans la presse illustrée : un dévoilement progressif. 1900-1945 », in Philippe Kaenel (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes, photographes*, Gollion : Infolio.

Haver, Gianni (2016), « Le couteau entre les dents. Héritage visuel et appropriation

symbolique dans une affiche électorale de la droite populiste », in Gil Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon : Les presses du réel, pp. 79-105.

Hessler, Ioahim (2005), « Čto značit ‹pererabotka prošlogo›? », [Que veut dire « la réécriture de l'histoire »?], in Mihail Gabovič (éd.), *Pamât' o vojne 60 let spustâ. Rossiâ, Germaniâ, Evropa*, Moscou : NLO.

Hoffman, David L. (2011), *Cultivating the Masses. Modern State Practices and Soviet Socialism, 1914-1939,* Ithaca : Cornell University Press.

Holak, Susan, Alexei Matveev et William Havlena (2007), « Nostalgia in Post-Socialist Russia : Exploring Applications to Advertising Strategy », *Journal of Business Research*, vol. 60, N°6, pp. 649-655.

Hubert, Pierre et Dominique Labbé (1973), « 50 ans de timbres soviétiques (1918-1969) », *Revue française de science politique,* vol. 23, N° 6, pp. 1157-1170.

Huret, Marcel (1984), *Ciné-Actualités. Histoire de la presse filmée 1895-1980*, Paris : Henri Veyrier.

Jutteau, Kati (2007), L'enfance embrigadée *dans la Hongrie communiste. Le mouvement des pionniers,* Paris : L'Harmattan.

Karl, Lars et Igor J. Polianski (2008), *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland,* Göttingen : V & R Unipress.

Katalog hudožestvennyh markirovannyh konvertov SSSR, 1953-1960 (2011), Saint-Pétersbourg : Standart-Kollekciâ.

Katalog počtovyh kartoček i konvertov s original'nymi markami, 1923-1991, SSSR (2014), Saint-Pétersbourg : Standart-Kollekciâ.

Kertzer, David I. (1988), *Rituals, Politics and Power,* London : Yale University Press.

Kharkhordin, Oleg (1995), *The Collective and Individual in Russia. A Study of Practice,* Berkeley : Berkeley University Press.

Khismatov, Sergueï (2010), « La symphonie des sirènes », *Opera musicologica*, N° 4, pp. 100-124.

Khlevniuk, Oleg (2015), « Letters to Stalin. Practices of Selection and Reaction », *Cahiers du Monde russe,* vol. 2-3, N° 56, pp. 327-344.

Khokholova, Ekaterina (2003), « La salle de cinéma en Union soviétique dans les années trente », in Natacha Laurent (éd.), *Le cinéma stalinien. Questions d'histoire*, Toulouse : Presses universitaires de Toulouse, pp. 39-46.

Khripounov, Alexis (1988), « Les timbres de la première émission soviétique », *Bulletin du cercle philatélique France-URSS,* N° 74-75, Paris : France-URSS Philatélie.

Khripounov, Alexis (1991), « Un parcours parmi les timbres, des origines à nos jours », in Wladimir Berelowitch et Laurent Gervereau (dir.), *Russie-URSS, 1914-1991, Changements de regards,* Paris : BDIC, pp. 248-254.

Khrushchev, Sergei (éd.) (2004), *Memoirs of Nikita Khrushchev : Commissar [1918-1945]*, University Park, PA : Penn State University Press.

Kiaer, Christina (2005), *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge : MIT Press.

King, David et Cathy Porter (1983), *Images of Revolution. Graphic Art from 1905 Russia*, New York : Pantheon Books.

King, David (2009), *Sous le signe de l'Étoile rouge, Une histoire visuelle de l'Union*

soviétique de février 1917 à la mort de Staline, Affiches, photographies et œuvres graphiques de la collection David King, Paris : Gallimard.

Kivelson, Valerie Ann et Joan Neuberger (éds) (2008), *Picturing Russia : Explorations in Visual Culture*, New Haven, CT : Yale University Press.

Kolonitski, B. (2001), *Simvoly vlasti i bor'ba za vlast' : k izučeniû političeskoj kul'tury Rossijskoj revolûcii 1917 goda* [Symboles du pouvoir et lutte pour le pouvoir : pour une étude de la culture politique de la Révolution russe de 1917], Saint-Pétersbourg : Dmitrij Bulanin.

Koustova, Emilia (1999), « Les fêtes révolutionnaires dans la Russie soviétique, 1917-1927 », DEA, EHESS, Paris.

Koustova, Emilia (2005), « De la ‹ fête partisane › à la ‹ fête d'État › : Célébrations et rituels révolutionnaires au lendemain d'Octobre », *Le Mouvement social*, vol. 3, N° 212, pp. 59-76.

Koustova, Emilia (2006), « Les fêtes révolutionnaires russes entre 1917 et 1920 : des pratiques multiples et une matrice commune », *Cahiers du Monde Russe*, vol. 4, N° 47, pp. 683-714.

Koustova, Emilia (2011), « Célébrer, mobiliser et mettre en scène : le spectaculaire dans les manifestations festives soviétiques des années 1920 », *Sociétés et représentations*, vol. 1, N° 31, pp. 157-176.

Krasil'nikova, E. (2015), *Pomnit' nel'zâ zabyt'… Pamâtnye mesta i kommemorativnye praktiki v gorodah Zapadnoj Sibiri (1919–1941)* [Commémoration et oubli impossibles. Les lieux de mémoire et les pratiques commémoratives dans les villes de la Sibérie occidentale (1919-1941)], Novossibirsk.

Krylova, Anna (2010), *Soviet Women in Combat. A History of Violence on the Eastern Front*, Cambridge : Cambridge University Press.

Kudinov, D., « Pervye pamâtniki Leninu » [Les premiers monuments à Lénine], [http ://lenin.tilda.ws/pervye-pamyatniki-leninu], consulté le 13 juin 2017.

Kudinov, D., « Pamâtniki Leninu na čužih postamentah » [Les monuments à Lénine érigés sur d'anciens piédestaux], [http ://lenin.tilda.ws/chuzhoy-postament], consulté le 13 juin 2017.

Kurkdjian, Sophie (2011), « Représenter et penser l'affrontement : le magazine *Vu* face à la Guerre d'Espagne et à la menace d'une deuxième guerre mondiale », *Amnis*, N° 10.

Laffin, John (1988), *World War I in Postcards,* Gloucestershire : Sutton Publishing.

Lane, Christel (1980), *The Rites of Rulers, Ritual in Industrial Society. The Soviet Case,* Cambridge : Cambridge University Press.

Laurent, Natacha (2000), *L'œil du Kremlin. Cinéma et censure en Union soviétique sous Staline*, Toulouse : Privat.

Lazar, Marc (1994), « Communisme et religion », in Stéphane Courtois *et al.* (dir.), *Rigueur et passion, Mélanges offerts en hommage à Annie Kriegel,* Paris : L'Âge d'homme, pp.139-174.

Leenaerts, Daniel (2010), *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940). Entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles : Peter Lang.

Lemaire, Frans C. (2005), *Le destin russe de la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris : Fayard.

Livre de la nourriture saine et savoureuse (1939), Académie des Sciences médicales, Moscou : Pichepromizdat.

Lunatcharskij, Anatolij Vasil'eviã (1982), *Ob iskusstve*, Moscou : Iskusstvo.

Lyubotsvetov, Dimitri (1986), « Time on the Screen : Remarks on Television News », *Pravda*, 19 mai.

Magidov, V. M. (2005), *Kinofotofonodokumenty v kontekste istoričeskogo znaniâ* [Les documents photographiques et cinématographiques pour la recherche historienne], Moscou : RGGU, pp. 87-102.

Maksimenko, N. M. (1990), *Odnostoronnie počtovye kartočki s original'nymi markami 1971-1988,* Moscou : Marka.

Malyševa, G. E. (1993), « Russkaja voennaja hronika 1914-1915 – kinožurnal Skobelevskogo komiteta », *Kinovedčeskie zapiski*, 1993, N° 18.

Malyševa, Svetlana (2005), *Sovetskaâ prazdničnaâ kul'tura v provincii : Prostranstvo, simvoly, istoričeskie mify (1917-1927)* [La culture festive soviétique en province : espace, symboles, mythes historiques (1917-1927], Kazan' : Ruten.

Malyševa, Svetlana (2016), « Krasnyj Tanatos : nekrosimvolizm sovetskoj kultury » [Thanatos rouge : le nécro-symbolisme de la culture soviétique], *Arheologiâ russkoj smerti*, N°2 (version allemande : (2015), « Der rote Thanatos : Nekrosymbolismus in der sowjetischen Kultur », *Jahrbuch für Historische Kommunismusforschun,* Berlin : Metropol, pp. 181-198).

Matlock, Jack (2004), *Reagan and Gorbachev : How the Cold War Ended*, New York : Random House.

McKernan, Luke (2002), *Yesterday's News : the British Cinema Newsreel Reader*, New York : British Universities Film & Video Council.

Melot-Henry, Annette (2012), *La photographie soviétique de 1917 à 1945,* Nanterre : Presses universitaires de Paris-Ouest.

Mickewicz, Ellen Propper (1988), *Split Signals : Television and Politics in the Soviet Union*, New York : Oxford University Press.

Milo, Daniel (1986), « Le nom des rues », in Pierre Nora (éd.), *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Paris : Gallimard, pp. 1887-1920.

Mitchell, William J. (1994), *Picture theory : Essays on verbal and visual representation*, Chicago : The University of Chicago Press.

Morel, Gaëlle (2001), « Du peuple au populisme », Études photographiques, N° 9, pp. 44-63.

Morozov, Aleksandr (1982), « K istorii vystavki ‹Hudožniki RSFSR za 15 let› (Leningrad-Moskva, 1932-1935) », *Sovetskoe iskusstvoznanie,* vol. 1, N° 16, pp. 120-167.

Morozov, Aleksandr (1995), *Konec utopii. Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h godov* [La fin de l'utopie. De l'histoire de l'art en URSS dans les années 1930], Moscou : Galart.

Morrison, Simon et Nelly Kravetz (2006), « The *Cantata for the Twentieth Anniversary of October,* or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev », *The Journal of Musicology*, vol. 23, N° 2, pp. 227-262.

Münch, Hans (1989), « Das Bund der FSU », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung,* N° 31, pp. 200-206

Musée d'histoire contemporaine de Moscou (2007), « Gosudarstvennyj central'nyj muzej

sovremennoj istorii Rossi », Moscou : GCMSIR.

Muzyka i Revolûciâ, décembre 1927.

Narskij, I. (2004), *Žizn' v katastrofe : budni naseleniâ Urala v 1917-1922 gg.* [Vivre dans la catastrophe : le quotidien des habitants de l'Oural en 1917-1922], Moscou : Rosspèn.

Nelson, Amy (2004), *Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia*, University Park : The Pennsylvania State University Press.

Nelson, Amy (2010), « La politique musicale de Lounatcharski », in *Lénine, Staline et la musique*, Paris : Fayard, pp. 87-95.

Norštejn, Jurij et F. Ârbusova (2005), *Skazka skazok*, Moscou, Krasnaâ Plošad'.

Novak, Zvonimir (2011), *Tricolores. Une histoire visuelle de la droite et de l'extrême droite*, Montreuil : L'Échappée.

Ol'hovyj, B. S. (1929), *Puti kino. Pervoe partijnoe sovêanie po kinematografii*, Moscou : TeaKinoPečat'.

Ory, Pascal (2000), « L'histoire des politiques symboliques modernes : un questionnement », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 47, N°. 3, pp. 525-536.

Ozouf, Mona (1986), *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris : Gallimard.

Paperny, Vladimir (2002), *Architecture in the Age of Stalin : Culture Two*, New York : Cambridge University Press, cité d'après l'édition russe : Paperny, V. (1996), *Kul'tura Dva*, Moscou : NLO.

Perestiani, Ivan (1962), *75 let žizni v iskusstve*, Moscou : Iskusstvo.

Petron, Karen (2000), *Life Has Become More Joyous, Comrades : Celebrations in the Time of Stalin,* Bloomington, IN : Indiana University Press.

Petrova, Anna (2010), « Son de rue. Mystères et spectacles de masse », in *Lénine, Staline et la musique*, Paris : Fayard, pp. 57-58.

Pichon-Bonin, Cécile (2013), *Peinture et politique en URSS, L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (OST), 1917-1941,* Dijon : Presses du réel.

Piron, Geneviève et Lada Umstätter, en collaboration avec Rada Landar (2012), *L'Utopie au quotidien – Objets soviétiques 1953-1991*. Catalogue *de l'*exposition, Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds : Noir sur Blanc.

Pisarevskij, D. (1959), « Nekotorye uroki ûbilejnyh fil'mov » [Quelques leçons à tirer des films commémoratifs], *Voprosy kinoiskusstva*, N° 3, pp. 53-86.

Plaggenborg, Stefan (1996), *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus,* Cologne : Böhlau Verlag.

Plamper, Jan (2012), *The Stalin Cult : A Study in Alchemy of Power*, New Haven, CT : Yale University Press.

Pozner, Valérie (2003), « Les actualités soviétiques durant la Seconde Guerre mondiale », in Natacha Laurent (dir.), *Le cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail/ La Cinémathèque de Toulouse, pp. 123-141.

Pozner, Valérie (2004), « Le ‹ bonimenteur rouge › : retour sur la question de l'oralité à propos

du cas soviétique », *Cinéma(s). Revue d'études cinématographiques/ Journal of Film Studies*, vol. 14, N° 2-3, pp. 143-178.

Pozner, Valérie (2011), « L'image du combattant soviétique dans les actualités filmées de la Seconde Guerre mondiale : entre témoignage et fiction », in David Lescot et Laurent Véray (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXe siècle : théâtre et cinéma*, Paris : Nouveau Monde, pp. 153-183.

Pribersky, Andreas et Berthold Unfried (éds) (1991), *Symbole und Rituale des Politischen,* Francfort : Peter Lang.

Qualls, Karl D. (2002), « Accommodation and agitation in Sevastopol : redefining socialist space in the postwar ‹ city of glory › », in David Crowley and Susan Reid (éds), *Socialist spaces : sites of everyday life in the Eastern Bloc*, Oxford : Berg Publishers, pp. 23-45.

Reid, Susan (2001), « Socialist Realism in the Stalinist Terror : The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-1941 », *The Russian Review,* vol. 60, N°2, pp. 153-184.

Rey, Marie-Pierre (1991), *La Tentation du rapprochement : France et URSS à l'heure de la détente (1964-1974)*, Paris : Publications de la Sorbonne.

Ripert, Aline et Claude Frère (1983), *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale,* Lyon : CNRS.

Rittersporn, Gabor Tamas (2003), « Le régime face au carnaval. Folklore non conformiste en U.R.S.S. dans les années 1930 », *Annales. Histoire, sciences sociales,* vol. 58, N° 2, pp. 471-496.

Rivière, Claude (1988), *Les liturgies politiques,* Paris : PUF.

Robinson, Douglas (1964), *Giants in the Sky*, Seattle : University of Washington Press.

Roeder, George (1998), « Filling in the picture : visual culture », *Reviews in American History*, vol. 26, N°1, pp. 275-293.

Rolf, Malte (2000), *Sovetskij massovyj prazdnik v Voroneže i Central'no-Černozemnoj Oblasti Rossii (1927-1932),* Voronež : Izdatel'stvo voronežskogo gosudarstvennogo Universiteta.

Rolf, Malte (2006), *Das sowjetische Massenfest,* Hamburg : Hamburger Edition.

Rolf, Malte (2009), « A Hall of Mirrors : Sovietizing Culture under Stalinism », *Slavic Review*, vol. 68, N° 3, pp. 601-630.

Rolf, Malte (2013), *Soviet Mass Festivals, 1917–1991*, Pittsburgh, PA : University of Pittsburgh Press.

Salvadó, Francisco J. Romero (2013), *Historical Dictionary of the Spanish Civil War*, Lanham : The Scarecrow Press.

Rose, Gillian (2012), *Visual methodologies : An introduction to researching with visual materials*, Londres : Sage.

Rosenholm, Arja (2010), « Of Men and Horses : Animal Imagery and the Construction of Russian Masculinities », in Jane Costlow and Amy Nelson (éds), *Other Animals. Beyond the Human in Russian Culture and History*, Pittsburgh, PA : Pittsburgh University Press, pp. 178-194.

Rowley, Alison (2008), « Popular Culture and Visual Narratives of Revolution : Russian Postcards, 1905-1922 », *Revolutionary Russia,* vol. 21, N° 1, pp. 1-31.

Rowley, Alison (2013), *Open Letters : Russian Popular Culture and the Picture Postcard 1880-1922,* Toronto-Buffalo/Londres : University of Toronto Press.

Rožanskij, M. (2013), *Sibir' kak prostranstvo pamâti* [La Sibérie comme espace de mémoire], Irkoutsk : Ottisk.

Rubinčik, A. (2008), *Živopis' socrealizma v sovetskich otkrytkach*, Moscou : Magma.

Rutten, Ellen (2013), « Why Digital Memory Studies Should not Overlook Eastern Europe's Memory Wars », in Uilleam Blacker *et al*. (éds), *Memory and Theory in Eastern Europe*, New York : Palgrave McMillan, pp. 219-232.

Ryleva, A. et N. Konradova (2005), « Geroi i žertvy. Memorialy Velikoj Otečestvennoj » [Les héros et les victimes. Les mémoriaux de la Grande Guerre patriotique], *Neprikosnovennyj zapas*, vol. 40–41, N° 2–3.

Rytlewski, R. et D. Kraa (1987), « Politische Rituale in der Sowjetunion und der DDR », *Aus Politik und Zeitgeschichte,* N°17, pp. 33-48.

Ryženko, V., V. Nazimova et D. Alisov (2004), *Prostranstvo sovetskogo goroda (1920e - 1950e gg.) : teoretičeskie predstavleniâ, regional'nye sociokulturnye i istoriko-kulturologičeskie harakteristiki (na materialah Zapadnoj Sibiri)* [L'espace de la ville soviétique (années 1920-1950) : représentations théoriques et caractéristiques socio-culturelles et historiques régionales (à partir des matériaux de la Sibérie occidentale), Omsk.

Sainati, Augusto (éd.) (2001), *La Settimana incom : cinegiornali e informazione negli anni '50*, Turin : Lindau.

Savkina, Natalia (2010), « … parce qu'il était perdu et qu'il est retrouvé ›. Prokofiev et la Russie soviétique », in *Lénine, Staline et la musique*, Paris : Fayart, pp. 163-175.

Scherrer, Jutta (2008), « Russia's New-Old Places of Memory », in Michel Korinman and John Laughland (éds), *Russia : A New Cold War?*, Portland : Vallentine Mitchell Academic, pp. 154-161.

Scherrer, Jutta (2010), « Russian Historical Memory and the Interplay of Myth, Identity and Official History Policy », in Winfried Eberhard and Christian Lübke (éds), *The Plurality of Europe : Identities and Spaces*, Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, pp. 297-312.

Schwarz, Uta (2002), *Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren*, Francfort : Campus.

Schwoch, James (2009), *Global TV : New Media and the Cold War, 1946-69*, Chicago : University of Illinois Press.

Šekotov, Nikolaj (1933), « Sovetskie živopiscy. Vystavka ‹ Hudožniki RSFSR za 15 let" », *Iskusstvo*, N°4.

Šekotov, Nikolaj (1939), « Vystavka ‹ Industriâ Socializma ›, živopis' », *Iskusstvo*, N°3, p. 59-84.

Šelihov, V. V. (dir.) (2012), *Gosudarstvennye znaki počtovoj oplaty. Počtovye kartočki, sekretki, blanki počtovyh perevodov Rossijskoj imperii, Velikogo knâžestva Finlândskogo, RSFSR, SSSR, Rossijskoj Federacii 1871-2012. Katalog*, Moscou : Marka.

Slavin, Konstantin (1957), « Tvorčestvo dokumentalistov » [La création des documentaristes], *Sovetskij ėkran*.

Smirnov, Andreï et Liubov Pchelkina (2010), « Les pionniers russes de l'art du son dans les années 1920 », in *Lénine, Staline et la musique*, Paris : Fayard, pp. 97-105

Sonnenvend, Julia (2016), *Stories Without Borders : the Berlin Wall and the Making*

of a Global Iconic Event, Oxford : Oxford University Press.

Sorlin, Pierre (2003), « La révolution de 1956 a-t-elle été trahie par les actualités cinématographiques européennes? », *Théorème,* vol. 7, pp. 55-62.

Soveckaâ Muzyka (septembre 1937), vol. 9.

Soveckaâ Muzyka (octobre-novembre 1937), vol. 10-11.

Sovetskij soûz na inostrannyh markah (1979), Moscou : Svâz'.

Stites, Richard (1989), « Iconoclastic Currents in the Russian Revolution : Destroying and Preserving the Past », in Abbott Gleason *et al.* (éds), *Bolshevik Culture : Experiment and Order in the Russian Revolution*, Bloomington, IN : Indiana University Press, pp. 1-25.

Studer, Brigitte, Berthold Unfried et Irène Herrmann (éds) (2002), *Parler de soi sous Staline. La construction identitaire dans le communisme des années trente*, Paris : Maison des sciences de l'Homme.

Studer, Brigitte et Heiko Haumann (éds) (2006), *Sujets staliniens : L'individu et le système en Union soviétique et dans le Comintern 1929-1953*, Zurich : Chronos.

Sturken, Marisa et Lisa Cartwright (2009), *Practices of looking. An introduction to visual culture*, Oxford : Oxford University Press.

Šub, Esfir' (1972), « Krupnym planom », in Žizn' moâ, Moscou : Iskusstvo.

Sumpf, Alexandre (2004), « Le public soviétique et *Octobre* d'Eisenstein : enquête sur une enquête », *1895. Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, N° 42, pp. 5-34.

Sumpf, Alexandre (2007a), « Le ‹ grand muet › à la campagne. Éducateurs politiques, projectionnistes ambulants et paysans dans l'URSS des années 1920 », *1895*, N° 52, pp. 57-88.

Sumpf, Alexandre (2007 b), « La vision de l'Histoire des spectateurs soviétiques : la Révolution à travers Octobre d'Eisenstein », *Communisme*, N° 90, pp. 31-49.

Sumpf, Alexandre (2011), « Trauma et amnésie. Grande Guerre et guerre civile russes dans *Un débris de l'empire*, de F. Ermler », in David Lescot et Laurent Véray (dir.), *Les mises en scène de la guerre au théâtre et au cinéma au XXe siècle*, Paris : Nouveau Monde, pp. 63-80.

Sumpf, Alexandre (2015), *Révolutions russes au cinéma : Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985,* Paris : Armand Colin.

Taylor, Richard et Derek Spring (éds) (2005), *Stalinism and Soviet Cinema*, Londres/ New York : Routledge.

Tcherneva, Irina (2014a), *Le cinéma de non-fiction en URSS : création, production et diffusion (1948-1968)*, Thèse de doctorat, Paris : EHESS.

Tcherneva, Irina (2014b), « Imiter le marché, une recette pour le cinéma soviétique ? L'histoire du Studio artistique expérimental (1965-1976) », *Cahiers du monde russe*, vol. 54, N° 34, pp. 589-621.

Tcherneva, Irina (2015) « Rynok provit plana? Èksperimenty v organisacii i oplate truda v sovetskom kino (1965-1976) » [Le marché contre le plan? Expérimentations dans l'organisation du travail dans le cinéma soviétique (1965-1976)], DHI et Centre franco-russe de Moscou, [http ://www.perspectivia.net/publikationen/shdp/cherneva_rynok/], consulté le 13 juin 2017.

Tranche, Rafael R. et Vicente Sanchez-Biosca (2000), *No-Do. El tiempo y la memoria*, Madrid : Ediciones Catedra.

Tranfaglia, Nicola (2005), *La stampa del régime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milan : Bompiani.

Trofimov (1931), « Čego ždët Krasnaâ Armija ot izoiskusstva? », in *Brigada hudožnikov*, N°2.

Tsivian, Yuri (1994), *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Londres : Routledge.

Tumarkin, Nina (1994), *The Living and the Dead : The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York : Basic Books.

Ûrskij, S. (2008), *Kogo lûblû, togo zdes' net* [Ceux que j'aime n'y sont pas], Moscou : AST.

Ûtkevič, Sergej (15 juillet 1939), « Naši metody raboty », *Kino*.

Vantongerloo, Georges (1936), « Réflexion », *Abstraction-Création, art non figuratif*, N° 5, 1936.

Velikij kinemo. Katalog sohranivšihsâ igrovyh fil'mov Rossii, 1908-1919 (2002), Moscou : NLO.

Weiner, Amir (2001), *Making Sense of War. The Second World War and the Fate of Bolshevik Revolution*, Princeton/ Oxford : Princeton University Press.

Werth, Alexander (2010), *Scandale musical à Moscou, 1948*, Paris : Tallandier.

Willmann, Heinz (1974), *Geschichte der Arbeiter Illustrierte Zeitung, 1921-1938,* Berlin : Dietz Verlag.

Wolf, Erika (2005), « Le statut de la photographie dans la revue *L'URSS en construction* (1930) », in Kristian Feigelson (dir.), *Caméra politique : cinéma et stalinisme*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 60-69.

Wortman, Richard S. (2006), *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II,* Princeton : Princeton University Press.

Youngblood, Denise J. (1992), *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, New York : Cambridge University Press.

Zakharova, Larissa (2013), « Accéder aux outils de communication en Union soviétique sous Staline », *Histoire, Sciences Sociales*, vol. 68, N° 2, pp. 463-497.

Zagorskij, V. B. (éd.) (2008), *Katalog reklamno-agitacionnyh počtovyh kartoček i konvertov. SSSR, 1924-1980*, 2e éd., Saint-Pétersbourg : Standart-Kollekciâ.

Zagorskij, V. B. (éd.) (2006), *Zakrytye pis'ma SSSR 1941-1945. Spravočnik cen,* Saint-Pétersbourg : Standart-Kollekciâ.

Zagorsky, V. (2013), *Postage Stamp Catalogue, Russia 1857-1917, RSFSR 1918-1923, USSR 1923-1991,* Saint-Pétersbourg : Standard-collection.

Žemčužnyj, Vitalij (1927), *Kak organizovat' oktâbr'skuû demonstraciû* [Comment organiser une manifestation d'Octobre], Moscou-Leningrad.

Zinoviev, Grigori (1920), « Pour l'anniversaire. Aux prolétaires de tous les pays », *L'Humanité*, 7 novembre.

Zorkaâ, Neâ (1957), « Pravda i pafos revolûcii », *Iskusstvo kino*, N°2, pp. 69-77.

Zubkova, Elena (2008), *Pribaltika i Kreml' [Les républiques baltes et le Kremlin]*, Moscou : Rosspèn.

ICONO-GRAPHIE

Âkobs V.A. Special'nye počtovye štempelâ SSSR 1922-1972, katalog spravočnik M. : Svâz', 1976, pp. 246-248 : p. 116, p. 117.

AP : p. 258, p. 259, p. 261, p. 262, p. 265, p. 266, p. 267.

Archives Centrales d'État de Lituanie (Lietuvos Centrinis Valstybės Archyvas), Vilnius : p. 218, p. 223.

Archives Nationales d'Estonie (Rahvusarhiiv), Tallinn : p. 216, p. 217, p. 220.

Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Nanterre (BDIC) : p.14, p. 25, p. 240, p. 243.

CC-BY-SA Mike Peel/ Wikimedia commons: p. 84, p. 85.

Collection Alberto Sandretti, Milan : p. 26, p. 126.

Collection EK : p. 36, p. 37.

Collection GH : p. 13, p. 46, p. 47, p. 62, p. 132, p.134, p.135, p. 144, p. 145, p. 161, p. 163, p.168, p.169, p. 175, p. 191 (en haut), p. 238.

Collection JFF : p. 58, p. 59, p. 93, p. 94, p. 96, p. 97, p. 98, p. 99, p. 100, p. 101, p. 102, p. 103, p. 105, p. 107, p. 108, p. 109, p. 110, p. 111, p. 113, p. 114, p. 115, p. 166, p. 167, p. 275, p. 276, p. 278, p. 279, p. 280.

Collection NO : p. 43.

Collection PCF : p. 141, p. 148, p. 151, p. 152, p. 153, p. 155.

Collection VG : p.191 (en bas).

DR : p. 172, p. 181, p. 183, p. 185, p. 186, p. 187, p. 193.

Galerie Tretiakov, Moscou: p. 133.

Institut National de la Cinématographie (VGIK), Moscou : p. 228, p. 229.

L'Humanité/Gallica : p. 29.

LP Melodia : p. 237.

Métrage original d'origine soviétique (Soyuzkinochronika)/ Das Bundesarchiv, DR : p. 200, p. 201, p. 207, p. 209.

Métrage original d'origine soviétique destiné à l'exportation et intégré dans plusieurs actualités filmées occidentales (Soyuzkinochronika), DR : p. 202, p. 205, p. 206.

Princeton University Library : p. 247, p. 249.

Archives d'État du film documentaire et de la photographie, Krasnogorsk, Russie (RGAKFD) : p. 16, p. 17, p. 19, p. 21, p. 33, p. 40, p. 45, p. 55, p. 57, p. 69, p. 72, p. 73, p. 76, p. 78, p. 79, p. 80, p. 81, p. 219, p. 222.

Svetlana Maslinskaya : p. 224, p. 225.

Weekly Illustrated : p.174.

LES AUTEUR·E·S

Marina Balina
est Isaac Funk Professor of Russian Studies à Illinois Wesleyan University (États-Unis). Elle a écrit, dirigé ou codirigé de nombreux ouvrages, dont *Russian Children's Literature and Culture* (avec Larissa Rudova, 2008), *Petrified Utopia : Happiness Soviet Style* (avec Evgeny Dobrenko, 2009), *The Cambridge Companion to Twentieth Century Russian Literature* (avec Evgeny Dobrenko, 2011), *Constructing Childhood : Literature, History, Anthropology* (2011) et *To Kill Charskaia : Politics and Aesthetics in Soviet Children's Literature of the 1920s and 1930s* (2013). Ses recherches portent sur la littérature pour enfants soviétique, son évolution historique et son originalité théorique.

Matteo Bertelé
est chercheur postdoc et chargé de cours en histoire de l'art moderne en Europe de l'Est, ainsi que secrétaire scientifique du Centre of Studies of Russian Art (CSAR) au Département de philosophie et d'héritage culturel de l'Université Ca' Foscari de Venise. Il a participé à des conférences internationales en Italie, États-Unis, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Suisse, République tchèque, Lituanie, Estonie. Ses principaux projets de recherche et publications concernent les artistes émigrés russes, la culture visuelle soviétique et socialiste, les études sur les expositions, ainsi que la dimension culturelle de la Guerre froide. Il est boursier Marie-Skłodowska-Curie à l'Université Santa Barbara de Californie, à l'Université de Hambourg et à l'Université Ca' Foscari de Venise (2018-2020).

Magali Delaloye
est docteure en histoire et travaille comme première assistante au Centre en études genre de l'Université de Lausanne. Après une thèse sur le thème « Des moustaches et des jupes. Rapports de genre au sein du cercle du Kremlin sous Staline (1928-1953) », sa recherche actuelle porte sur les médecins militaires soviétiques durant la Guerre d'Afghanistan (1979-1989) dans une approche pragmatique et de genre. Elle a publié *Une histoire érotique du Kremlin. D'Ivan le Terrible à Raïssa Gorbatcheva* aux éditions Payot en 2016. Elle est également l'auteure d'articles en français et en russe dans des revues comme *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* ou *Clio. Femmes. Genre. Histoire.*

Romain Ducoulombier
est agrégé et docteur en histoire; il enseigne l'histoire-géographie dans un lycée du Nord de la France et intervient également à l'IEP de Paris. Chercheur associé à l'Université de Bourgogne, il a également été postdoctorant en charge du programme Paprik@2F, consacré à la numérisation des archives françaises du Komintern, et commissaire de l'exposition du centenaire de la mort de Jean Jaurès aux Archives nationales en 2014.

Jean-François Fayet
est diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, de l'École des hautes études en sciences sociales, de la Faculté d'ethnologie de Paris VIII et docteur ès lettres de l'Université de Genève, professeur ordinaire d'histoire contemporaine de l'Université de Fribourg et chercheur associé au CERCEC de l'EHESS. Ses travaux portent sur le monde soviétique, le communisme international, l'anticommunisme, la diplomatie culturelle et l'action humanitaire. Principales publications : « 1919 », in *Oxford Handbook of the History of Communism* (Oxford University Press, 2014) ; *VOKS : Le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres* (Georg, 2014) ; *Karl Radek : Biographie politique* (Peter Lang, 2004).

Constance Frei
a étudié la musicologie à l'Université de Genève, où elle a soutenu en 2008 une thèse de doctorat (PhD), ainsi que le piano et le violon au Conservatoire. Elle a été au bénéfice de plusieurs bourses du Fonds national suisse de la recherche scientifique. Parmi ses publications figurent plusieurs articles, des éditions critiques et un livre, *L'arco sonoro. Articulation et ornementation : les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVIIe siècle*. Elle a également enregistré pour la maison discographique Tactus. En tant que documentariste, elle a réalisé un film, *Le violon en Italie 1600-1700*. Le prix de la Fondation Pierre & Louisa Meylan lui a été décerné en 2015. En 2016, Constance Frei a été nommée professeure assistante en musicologie à l'Université de Lausanne et elle enseigne au Collège des Humanités de l'EPFL, ainsi qu'à la Haute École de musique de Lausanne. www.constancefrei.net

Valérie Gorin
est historienne et sociologue des médias, chargée de cours aux Universités de Genève et Fribourg et chercheuse senior FNS à l'Université de Lausanne. Ses travaux portent sur l'histoire des médias, notamment l'étude des représentations médiatiques de l'actualité internationale. Spécialisée en culture visuelle, elle s'intéresse notamment aux images en contexte de violence armée et crise humanitaire. Elle a publié de nombreux articles en français et en anglais dans des revues en histoire et communication comme *Twentieth Century Communism*, *Traverse*, *Digital Journalism*, *European Review of History*, *Le Temps des médias*, *Revue internationale de la Croix-Rouge*.

Gianni Haver
est professeur de sociologie de l'image et d'histoire sociale des médias à l'Institut de sciences sociales de l'Université de Lausanne. Il s'intéresse particulièrement aux productions médiatiques de la période qui va de la fin du XIXe siècle jusqu'à la fin de la Guerre froide. Il a notamment travaillé sur le cinéma et, plus récemment, sur les comics et la photo de presse. Il dirige les collections « Médias et histoire » et « Univers visuels » aux éditions Antipodes.

Emilia Koustova
est historienne, maître de conférences en civilisation russe à l'Université de Strasbourg, membre du GEO (Université de Strasbourg) et membre associé au CERCEC (EHESS). Ses recherches portent sur les rituels politiques et la culture de la révolution russe, l'histoire du Goulag et la mémoire historique dans la Russie contemporaine. Elle a codirigé un numéro spécial de la *Revue Russe* « Présences russes dans le monde au XXIe siècle » (2016) et a publié plusieurs articles dans les revues *Cahiers du Monde russe*, *Kritika : Explorations in Russian and Eurasian History*, *Sociétés et représentations*, *Mouvement social*, *Neprikosnovennyï zapas*.

Svetlana Maslinskaya
a consacré sa thèse de doctorat à la « Littérature du mouvement pionnier : Idéologie et poétique » (2006). Chercheure au Centre d'étude de la littérature pour enfants de l'Institut de littérature russe de Saint-Pétersbourg (Maison Pouchkine), elle dirige le Centre d'étude de la lecture pour enfants auprès de la Bibliothèque régionale pour enfants de Leningrad. Elle est l'auteure de nombreuses publications consacrées à la littérature russe pour enfants, l'enfance soviétique et au mouvement pionnier. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Lectures d'enfant. Recherches en littérature pour enfants*.

Nicolas Offenstadt
est agrégé et docteur en histoire, diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, il est maître de conférences d'histoire du Moyen Âge et d'historiographie à l'université Panthéon-Sorbonne. Il travaille sur les pratiques de la guerre et de la paix du Moyen Âge à l'époque contemporaine. Il collabore régulièrement au *Monde des Livres*, à *L'Histoire* et aux activités du Collectif de recherche international et de débat sur la guerre de 1914-1918 et du CVUH (Comité de vigilance face aux usages publics de l'histoire) à la création duquel il a participé.

Philippe Papin
est un ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud et agrégé d'histoire, occupe la chaire « Histoire du Vietnam classique » à l'École pratique des hautes études (Paris). En poste au Vietnam de 1991 à 2005, il a été enseignant à l'Université de Hanoi, puis directeur de l'antenne de l'École française d'Extrême-Orient. Spécialiste des anciennes inscriptions gravées sur stèles, il étudie les aspects religieux, économiques et sociaux des donations funéraires aux XVIe-XVIIIe siècles. Auteur de plusieurs ouvrages, il a aussi publié avec ses collègues vietnamiens les 22 volumes du « Corpus complet des inscriptions du Vietnam » et les 9 volumes de son « Catalogue descriptif ».

Cécile Pichon-Bonin
est chargée de recherche au CNRS (Centre Georges Chevrier) et chercheuse associée au CERCEC. Spécialiste de l'art et de la culture visuelle soviétiques des années 1920-1930, elle a notamment publié *Peinture et politique en URSS, l'itinéraire des membres de la Société*

des artistes de chevalet (OST), 1917-1941, Dijon, Presses du réel, 2013. Elle travaille actuellement sur les images pour enfants en Russie et en URSS dans la première moitié du XXe siècle.

Graham Roberts

est maître de conférences et membre du Centre de recherches pluridisciplinaires multilingues (EA 4418) de l'Université Paris Nanterre, où il enseigne, entre autres, l'économie de la Russie contemporaine et le marketing. Auteur d'une thèse de doctorat consacrée au groupe d'écrivains de Leningrad Oberiou, il a récemment publié *Consumer Culture, Branding and Identity in the New Russia : From Five-Year Plan to 4x4* (Routledge, 2016) et dirigé un ouvrage collectif, *Material Culture in Russia and the USSR : Things, Values, Identities* (Bloomsbury Academic, 2017). Ses recherches actuelles portent notamment sur l'industrie de la mode dans la Russie contemporaine.

Alexandre Sumpf

est membre junior de l'Institut universitaire de France et maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université de Strasbourg. Spécialiste de la propagande soviétique et historien du cinéma russe et soviétique, il a publié des articles dans *1895. Revue de l'AFRHC*, *Communisme*, *First World War Studies* ou *Osteuropa*. Entre 2013 et 2017, il a codirigé le programme ANR CINÉSOV, dans le cadre duquel il a assuré le commissariat de l'exposition du Mémorial de la Shoah *Filmer la guerre. Les Soviétiques face à la Shoah* (en collaboration avec Valérie Pozner et Vanessa Voisin). En 2015, il a publié *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation, 1917-1985* (Armand Colin).

Irina Tcherneva

est chercheuse associée au CERCEC et postdoctorante au laboratoire Hicsa (Université Paris 1, LABEX Création, Arts, Patrimoines). Ses travaux s'inscrivent dans la perspective de l'histoire esthétique, sociale et institutionnelle du cinéma soviétique, et principalement de l'image de non-fiction entre 1948 et 1970. Depuis 2013, elle étudie la production et la diffusion du documentaire et des actualités filmées pendant la Seconde Guerre mondiale en Lettonie, Lituanie et Estonie soviétiques. Dans cette veine, ses récents écrits se consacrent à l'histoire visuelle de la soviétisation de ces pays, de la période de l'occupation et spécifiquement de la Shoah sur ces territoires.

Larissa Zakharova

est maître de conférences à l'EHESS, rattachée au CERCEC. Auteur du livre *S'habiller à la soviétique. La mode et le Dégel en URSS* (CNRS Éditions, 2011), elle a codirigé des numéros thématiques des *Cahiers du monde russe* sur le Dégel et sur les communications en URSS et en Europe socialiste, ainsi qu'un ouvrage sur les techniques et la globalisation au XXe siècle (PUR, 2016). Elle a aussi coordonné un numéro des *Annales. Histoire, Sciences sociales* sur le quotidien du communisme. Ses recherches actuelles portent sur le rôle des techniques de communication (poste, téléphone et télégraphe) dans les transformations de la société et des modes de gouvernement en URSS.

Littérature, culture, société

Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, 2006.

Olivier Wicky et Valérie Michelet Jacquod, *Regards littéraires sur Berlin*, 2015.

grhic

Alain Clavien, Claude Hauser et François Vallotton, *Théâtre et scènes politiques. Histoire du spectacle en Suisse et en France aux XIXe et XXe siècles*, 2014.

Alain Clavien et Nelly Valsangiacomo, *Les intellectuels antifascistes dans la Suisse de l'entre-deux-guerres*, 2006.

Alexandre Elsig, *Les shrapnels du mensonge. La Suisse face à la propagande allemande de la Grande Guerre*, 2016.

Stéphanie Roulin, *Un credo anticommuniste. La Commission Pro Deo de l'Entente internationale anticommuniste ou la dimension religieuse d'un combat politique (1924-1945)*, 2010.

Histoire

Valérie Boillat, Bernard Degen, Elisabeth Joris, Stefan Keller, Albert Tanner et Rolf Zimmermann (dir.), Marianne Enckell *et al.* (trad.), *La valeur du travail. Histoire et histoires des syndicats suisses*, 2006.

Marco Cicchini et Michel Porret (dir.), *Les sphères du pénal avec Michel Foucault*, 2007.

Carole Villiger, *Usages de la violence en politique (1950-2000)*, 2017.

Histoire.ch

Gérald et Silvia Arlettaz, *La Suisse et les étrangers*, 2004.

Alain Clavien, *La presse romande*, 2017.

Thomas David, Bouda Etemad, Janick Marina Schaufelbuehl, *La Suisse et l'esclavage des Noirs*, 2005.

Gianni Haver et Pierre-Emmanuel Jaques, *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895-1945)*, 2003.

Cédric Humair, *1848. Naissance de la Suisse moderne*, 2009.

Damir Skenderovic et Christina Späti, *Les années 68*, 2012.

Médias et Histoire

Mireille Berton et Anne-Katrin Weber (dir.), *La télévision du téléphonoscope à Youtube. Pour une archéologie de l'audiovision*, 2009.

Laurent Guido (dir.), *Les peurs de Hollywood*, 2006.

Gianni Haver (dir.), *Le cinéma au pas. Les productions des pays autoritaires et leur impact en Suisse*, 2004.

Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, 2009.

Gianni Haver (dir.), *La Suisse, les Alliés et le Cinéma. Propagande et représentation (1939-1945)*, 2001.

AUX ÉDITIONS ANTIPODES

Gianni Haver et Loïse Bilat (dir.), *Le héros était une femme… Le genre de l'aventure*, 2011.

Gianni Haver et Patrick J. Gyger (dir.), *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, 2002.

Philippe Kaenel et François Vallotton, *Les images en guerre (1914-1945). De la Suisse à l'Europe*, 2008.

Katharina Niemeyer, *De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001. Le journal télévisé, les mémoires collectives et l'écriture de l'histoire*, 2011.

Rémy Pithon (dir.), *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, 2002.

Histoire et société contemporaines

Malik Mazbouri et François Vallotton, *Scandale et histoire*, 2016.

Sophie Pavillon, *L'Ombre rouge. Suisse-URSS 1943-1944 – Le débat politique en Suisse*, 1999.

Marc Perrenoud, *Banquiers et diplomates suisses (1938-1946)*, 2011.

Yves Sancey, *Quand les banquiers font la loi. Aux sources de l'autorégulation bancaire en Suisse et en Angleterre, de 1914 aux années 1950*, 2015.

Céline Schoeni, *Travail féminin : retour à l'ordre ! L'offensive contre le travail des femmes durant la crise économique des années 1930*, 2012.

Existences et Société

Yohan Ariffin et Anne Bielman Sânchez (dir.), *Qu'est-ce que la guerre ?*, 2012.

Thomas Busset, hristophe Jaccoud, Jean-Philippe Dubey et Dominique Malatesta (éds), *Le football à l'épreuve de la violence et de l'extrémisme*, 2008.

Laurence Marti, Françoise Messant et Marianne Modak, *Vies de mécaniciens*, 2005.

Nouvelles Questions Féministes

Vol. 23/2, 2004, *Postcommunisme : Genre et états en transition*.

Vol. 23/3, 2004, *Famille-travail : une perspective radicale*.

Vol. 24/3, 2005, *Les logiques patriarcales du militantisme*.

Vol. 25/3, 2006, *Sexisme, racisme, et postcolonialisme*.

Vol. 26/1, 2007, *Migrations : genre et frontières – frontières de genre*.

Vol. 27/2, 2008, *L'ambivalence du travail : entre exploitation et émancipation*.

Vol. 28/1, 2009, *Figures du féminin dans les industries culturelles contemporaines*.

Vol. 30/1, 2011, *La production d'enfants*.

Vol. 34/1, 2015, *Imbrication des rapports de pouvoir*.

Vol. 34/2, 2015, *Penser hors de la francophonie*.

Vol. 36/1, *Nouvelles formes de militantisme féministe I*.

Littérature

Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles, peintures de Serge Cantero*, 2001.

Marius Daniel Popescu, *Arrêts déplacés*, 2004.

Charles E. Racine, Jean d'Enhaut, *Mémoires d'un ouvrier graveur, membre de la Fédération jurassienne*, 1998.

Traces du temps

Nicole Gaillard, *Couples peints*, 2013.

Jean Prod'hom, *Marges*, 2015

▶ Catalogue complet sur www.antipodes.ch

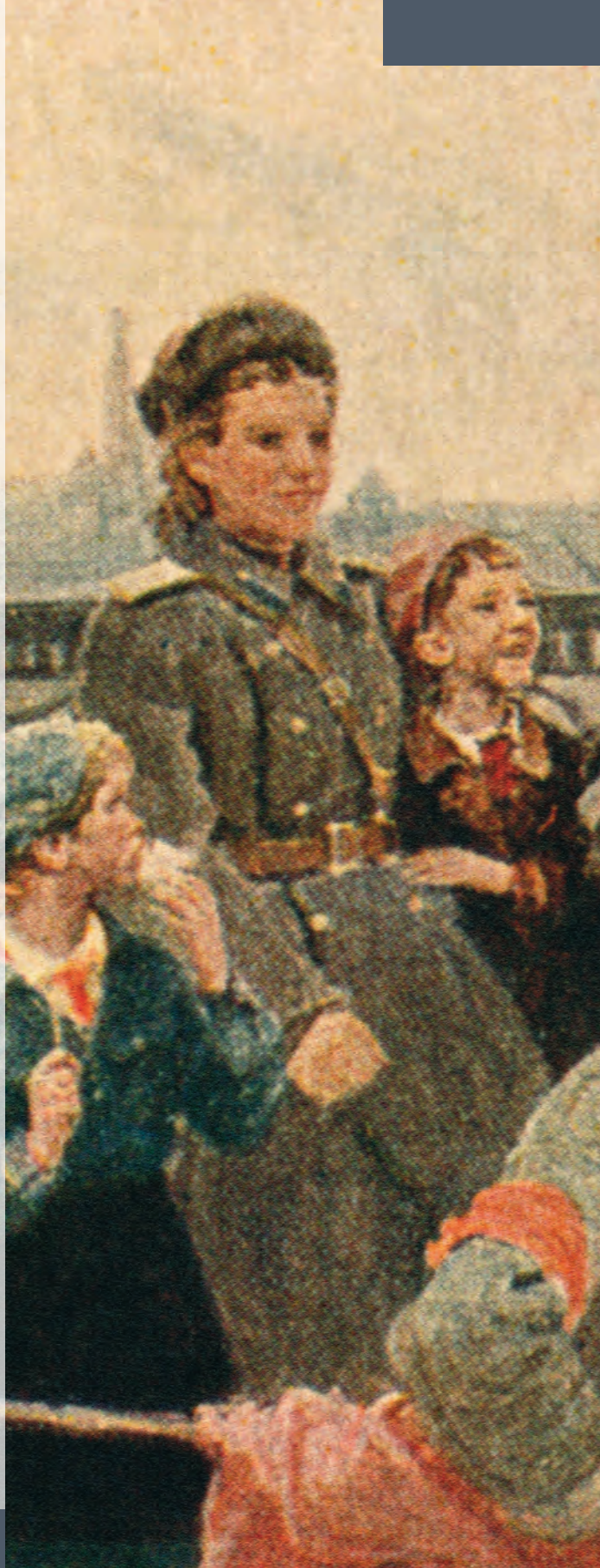
Impression
La Vallée – Aoste
Septembre 2017

Le spectacle de la Révolution
La culture visuelle des commémorations d'Octobre

Pendant plus de septante ans (de 1918 à 1990), l'acte fondateur du régime soviétique, « la Grande Révolution Socialiste d'Octobre », se commémore et se donne à voir sous la forme d'un spectacle grandiose lors du 7 novembre, permettant au pouvoir soviétique de se mettre en scène.

D'abord organisées sous la forme d'une parade militaire et populaire, les commémorations d'Octobre sont à l'origine d'une immense production iconographique. S'éloignant vite de l'iconoclasme révolutionnaire, les pratiques commémoratives varient les supports, allant des banderoles aux films en passant par les affiches, les photographies, les tableaux, la vaisselle de porcelaine, les cartes postales, les timbres, les médailles, les documentaires filmés, la musique ou encore les monuments.

Parfaitement maîtrisé en URSS, le spectacle de la Révolution s'exporte aussi. Dans les pays « frères », mais encore dans les démocraties occidentales, l'image commémorative est reçue, réappropriée ou détournée, se pliant aux impératifs politiques et aux nécessités locales.

Dix-sept spécialistes de l'histoire de l'Union Soviétique et de culture visuelle décortiquent dans cet ouvrage illustré les aspects les plus connus, mais aussi ceux dont l'importance a longtemps été ignorée, d'un siècle de commémorations de la Révolution d'Octobre, en URSS comme ailleurs.

9 782889 011353