
DE LÉNINE À GUEGLOV

Les avatars du héros dans la statuaire soviétique et postsoviétique, de la construction à la fiction

LADA UMSTÄTTER

Conservatrice du Musée des beaux-arts
de La Chaux-de-Fonds

GABRIEL UMSTÄTTER

Rédacteur et commissaire
d'expositions

La volonté de construction d'une société nouvelle s'est manifestée durant l'ère soviétique par l'élaboration de figures héroïques spécifiques. La sculpture monumentale a constitué un pan important de ce travail, souvent figé en un canon esthétique et thématique, que met particulièrement en lumière l'iconographie très stéréotypée de Lénine. Ce canon a néanmoins dû être révisé périodiquement en fonction de l'évolution politique et des contraintes idéologiques, initiant une quête de nouveaux héros, comme Gagarine. Ce renouvellement s'est naturellement accéléré dans la période post-soviétique, sans pour autant marquer une rupture esthétique franche avec cet héritage. En l'absence de ligne officielle unifiée, on assiste à des évolutions disparates et parfois erratiques, entre réactivation du passé impérial et mise en avant de personnages de fiction qui ne correspondent plus vraiment à la conception traditionnelle du « grand homme ». Cette indécision est aussi sensible dans le brouillage des catégories et des genres, entre sculpture commémorative ou d'agrément, mise en scène monumentale ou anecdotique.

Pour mieux souligner ces évolutions, ce tour d'horizon, limité pour la période post-soviétique à la Russie, se concentrera sur les personnalités et types iconographiques dont la popularité ou la prégnance a survécu à tous les changements de dirigeants, de lignes politiques ou de régimes : de Lénine à Pierre le Grand, de Pouchkine à Ostap Bender (héros d'un roman satirique des années 1920). Il n'intègre donc pas les monuments à Staline, à ses camarades de parti et aux martyres caractéristiques de la statuaire des années 1930 à 1950. La plupart des monuments érigés en l'honneur de Staline ont en effet été démontés après la chute du culte de la personnalité. On peut voir dans cette occultation une force encore agissante, en creux, à travers le

tabou que représente encore pour les dirigeants actuels leur représentation sous une forme perçue comme trop monumentale. Quant à la figure même de Staline, associée rétrospectivement à la période de stabilité et de fierté nationale qui a suivi la victoire soviétique à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, elle suscite depuis quelques années un regain d'intérêt certain, mais les monuments qui lui sont consacrés restent pour l'instant des cas exceptionnels dans le paysage de la sculpture monumentale russe¹.

L'ICONOGRAPHIE DE LÉNINE : DU LEADER À L'INSPIRATEUR-OBSERVATEUR

Après la mort de Lénine en janvier 1924, le gouvernement soviétique crée une commission d'immortalisation de la mémoire de Vladimir Ilitch Oulianov « Lénine », qui est aussi en charge des problèmes posés par la momification de son corps². C'est durant cette période que se développe le premier type iconographique important consacré à Lénine, qu'on pourrait caractériser par la formule de « Lénine – propagateur ». Cette représentation évoque le moment historique de son discours sur la révolution socialiste mondiale, prononcé depuis la tourelle d'un véhicule blindé à la gare de Finlande à Petrograd, à son retour de Finlande en octobre 1917. Le monument du sculpteur Evseev, érigé sur le lieu même de cet événement historique à la gare de Finlande en 1926, devient rapidement le prototype de ce type de représentation iconographique. Juché sur un haut piédestal évoquant une voiture blindée, Lénine y est figuré le pouce gauche passé dans l'échancrure de son gilet et la main droite tendue vers l'avant, autant dire vers l'avenir radieux. Ce même geste d'exaltation prophétique se retrouve dans une fameuse sculpture de Viktor Kozlov de la même époque, où l'artiste a représenté Lénine en orateur, sa casquette dans la main gauche, le bras droit énergiquement tendu pour désigner un objectif à atteindre. Coulé à 7 000 exemplaires en 1924, ce modèle a été disséminé jusque dans les régions les plus reculées du pays, connaissant ainsi une diffusion maximale³.

Parallèlement au culte officiel de Lénine imposé par le gouvernement soviétique se manifestent aussi des témoignages spontanés de sa vénération dans sa dimension populaire, très présents dans les années 1920. C'est ainsi qu'à Nijni Tagil (Oural), un enseignant de l'école locale, Alekseï Frolov, a mis au point un singulier projet de piédestal pour l'exemplaire de la sculpture en bronze de Viktor Kozlov commandé à

[1] Cet article est basé sur des recherches effectuées en 2006-2009 (voir l'article de Lada Umstätter « La sculpture monumentale soviétique et post-soviétique en quête de héros » in Korine Amacher et Leonid Heller (dir.) *Le Retour des héros. La reconstitution des mythologies nationales à l'heure du postcommunisme*, Institut européen de l'Université de Genève, 2009, p. 239-251). Qu'il nous soit permis de remercier ici Rada Landar pour les renseignements précieux qu'elle nous a fournis.

[2] « O sooruzenii pamjatnikov V.I. Leninu : Postanovlenie II s'ezda sovetov SSSR ot 26 janvarja 1924 g. » [« Au sujet de l'érection de monuments à la gloire de V.I. Lénine : Décret du deuxième Congrès des Conseils de l'URSS du 26 janvier 1924 »], in *Sovetskoe monumental'noe iskusstvo, 1924-1932 [Art monumental soviétique, 1924-1932]*, 1^{ère} partie, 1924-1927 (éd. : V.P. Tolstoj), Moscou, 1991, p. 42-43.

[3] Voir notamment les monuments de Kaluga (1927) ou de Vladivostok (1930).

Leningrad. Frolov s'efforce de montrer que Lénine et ses idées sont inséparables : il l'installe au sommet d'un globe, qui repose à son tour sur des livres ouverts figurant ses écrits. Mais de telles manifestations d'amour populaire ne seront plus admises après l'instauration de l'État totalitaire, qui verra la fabrication centralisée de statues des dirigeants devenir la norme dans toute l'URSS.

Le projet de Palais des Soviets de Boris Iofan, approuvé par Staline en 1933, représente le sommet du développement du type iconographique de « Lénine – propagateur ». Ce projet, finalement non réalisé, prévoyait l'érection d'un bâtiment de 420 mètres, servant de piédestal à une statue de Lénine de 70 m de haut⁴.

Les années 1930, caractérisées par la montée du culte personnel de Staline, sont également marquées par une évolution importante de l'iconographie de la statuaire consacrée à Lénine. La légende du Parti communiste de Lénine – Staline s'impose, et Lénine devient une icône, un inspirateur, un observateur du paradis socialiste ; le penseur un peu fatigué de la Révolution, auquel s'oppose la figure de Staline, qui reprend à son compte le rôle du dirigeant. Quelques nouveaux types iconographiques voient ainsi le jour.

Dans le type qu'on pourrait qualifier de « Lénine – visionnaire, face à l'avenir radieux », le héros observe le paradis socialiste dans une posture statique, tenant souvent à la main un rouleau de papier ; il semble regarder devant lui dans une attitude de perplexité inactive (Ivan Chadr, Moscou, 1934). La figure de « Lénine – penseur, cerveau de notre époque » le représente assis avec un livre, ou un crayon et une feuille de papier à la main. Retiré de l'action, il devient le « travailleur de la plume », cédant ainsi la place à Staline dans le rôle du Chef (Serguï Merkourov, Moscou, 1938). Les compositions sculpturales représentant « Lénine et Staline, camarades de Parti », souvent inspirées d'une célèbre photographie de 1922 montrant les deux chefs à Gorki près de la maison de Lénine, sont aussi très répandues (Veniamin Pintchouk, Moscou, 1949 ; Toptchiev, Tcherech, 1945) et participent de la même construction historique. Après la mort de Lénine, le peintre Boris Koustodiev illustre un livre pour enfants à grande diffusion *Ce que les enfants doivent savoir de Lénine*⁵. Il est parmi les premiers à utiliser des photographies pour réaliser des portraits de « Lénine – enfant », destiné à fournir un modèle identificatoire pour les jeunes générations. Le type iconographique *Lénine – un homme comme nous (ami des enfants, des travailleurs, etc.)* prolonge cette image de Lénine représenté comme un « homme ordinaire » (*Lénine lycéen* de Vladimir Tsigal, 1949 ; *Lénine à l'époque de la fondation de l'Iskra* de Iakov Nikoladze, 1947). Durant l'époque stalinienne, cette représentation de Lénine souligne son retrait de l'action, cantonné dans le rôle d'observateur heureux du paradis socialiste.

[4] Ce type iconographique a été repris pour l'une des statues dorées érigées par l'autoritaire dirigeant turkmène Niyazov (Turkmenbachi, « le père des turkmènes », Président du pays de 1990 à 2006) à Achkhabad.

[5] *Detjam o Lenine*, Moscou-Léninegrad, 1926.

APRÈS STALINE : EN QUÊTE DE HÉROS MOINS DISTANTS

La chute du culte de la personnalité et la démolition des statues de Staline suscitent une nouvelle vague d'érection de monuments dédiés à Lénine. Il réapparaît au cinéma, au théâtre et dans la littérature. Le type iconographique « Lénine – visionnaire » refait son apparition.

Dans les années 1970-1980, les statues de Lénine deviennent par ailleurs le terrain d'expérimentation d'un modernisme modéré, caractérisé par des formes simplifiées et stylisées et des recherches sur les volumes (Vadim Troïanovski, Saint-Pétersbourg, 1974). Un nouveau type iconographique apparaît : « Lénine – homme-symbole », mis au point avec le monument de Guéorgii et Yuri Neroda à Oulan-Oudé de 1971. Il consiste en une gigantesque tête de Lénine posée sur un piédestal, censée rappeler l'importance des idées et des pensées léninistes. À partir de la fin des années 1970, c'est le côté humain de Lénine qui est à nouveau privilégié (« Lénine – un homme comme nous »). On le représente avec sa femme (Oleg Komov, Moscou, 1989), avec des soldats de l'Armée rouge (Khabarovsk, Perm) ou avec des enfants (Briansk, Otchakov, Mychkin). Dans le même esprit, on érige aussi à cette époque des monuments à Nadejda Kroupskaïa, camarade de parti et épouse de Lénine (Kholina, Saint-Pétersbourg, 1974). Malgré ce nombre relativement important de types iconographiques, les représentations de Lénine, toujours vêtu d'un costume simple, avec son gilet caractéristique, parfois complété d'un manteau jeté sur les épaules, témoignent toujours d'un solide conformisme à l'épreuve du temps.

Les époques successives de Khrouchtchev et de Brejnev ont produit peu de statues de dirigeants officiels. On réalise surtout des bustes ou des panneaux peints pour les fêtes officielles, probablement parce que la chute du culte de la personnalité et la destruction de milliers de statues de Staline rendent difficilement envisageable l'érection de nouveaux grands monuments en l'honneur d'un dirigeant vivant. On est donc en quête de nouveaux héros et Iouri Gagarine, premier homme à avoir voyagé dans l'espace, tombe à pic. Il est l'un des rares exemples de héros officiel à avoir en même temps été un véritable héros populaire. Après sa mort tragique à 34 ans en 1968, villes, écoles, rues et places sont nommées en l'honneur du cosmonaute, et de nombreux monuments lui sont consacrés (Yuri Orekhov, Smolensk, 1974 ; Pavel Bondarenko, 1980, Moscou ; Yuri Tchernov, Orenbourg, 1986). Ces statues s'inscrivent dans la ligne de la sculpture soviétique monumentale de grande dimension, faisant usage de matériaux précieux, que les sculpteurs se permettent cependant d'infléchir par quelques touches modernistes, surtout sensibles dans le traitement du socle.

À partir des années 1990, la figure de Gagarine, étendard du glorieux passé soviétique, revient à la mode, mais là encore les nouvelles sculptures mettent désormais en avant son côté humain : Gagarine, homme ordinaire et héros populaire. Le monument à sa mère érigé en 2001 en fournit un exemple caractéristique.

LA REPRÉSENTATION DU POUVOIR DANS LA PÉRIODE POST-SOVIÉTIQUE : ENTRE EMPEREURS ET « HOMMES COMME NOUS »

La chute de l'Union soviétique entraîne la sculpture monumentale russe dans une nouvelle quête de héros susceptibles d'être glorifiés, à laquelle correspond une période de transition et de flottement. Les nouveaux dirigeants montrent une certaine réticence à se voir représentés sous la forme d'une sculpture monumentale. Là encore, ce tabou est probablement fortement lié au souvenir du passé totalitaire et des nombreuses statues de Staline érigées puis détruites après la chute du culte de la personnalité. Un buste de Vladimir Poutine (Viktor Kouzmine), érigé à Pskov en 2004 à la faveur d'une initiative populaire, suscite ainsi un rejet scandalisé du Kremlin. Le démontage du monument, le lendemain même de son inauguration, est salué par Vladimir Poutine. Ces manifestations de modestie n'empêchent pas par ailleurs la large diffusion de portraits officiels en peinture (Nikas Safronov), aussi bien dans les locaux administratifs que par le biais des librairies.

Les sculptures représentant les dirigeants sous un aspect familier sont en revanche bien reçues par le pouvoir. Les monuments de Zourab Tsereteli à Vladimir Poutine et à Iouri Loujkov, alors maire de Moscou, sont de bons exemples de ces sculptures à caractère « populaire », délestées de tout caractère monumental. Nées de l'initiative individuelle des artistes et ayant valeur d'hommage, elles confortent un aspect complémentaire de la nouvelle communication politique des dirigeants, intégrant désormais des stratégies empruntées à l'Occident, en se souciant de donner des gages de leur proximité avec l'homme ordinaire. Les apparitions télévisées de Vladimir Poutine dans les tenues et les situations les plus diverses, soigneusement orchestrées après sa prise de pouvoir, ont ainsi inspiré à l'artiste une statue le représentant en tenue de judoka ; cette mise en scène permet bien sûr aussi d'en donner l'image d'un véritable homme fort, prêt à affronter toutes les difficultés. La statue du maire de Moscou le met en scène dans une allégorie explicite, à la symbolique surchargée. Déguisé en concierge moscovite, muni d'un outil d'aspect surréaliste – un balai dont le manche s'allonge pour prendre la forme d'un lampadaire –, il est représenté nettoyant la fange de la ville qu'il éclaire en même temps. Du tas de déchets à ses pieds se détachent un vieil exemplaire de la *Pravda* et une bouteille de vodka. Des trous dans ses chaussures sont manifestement là pour nous rappeler la modestie du maire. Ces exemples, à la limite du grotesque, témoignent de la reprise tâtonnante de la recherche d'une nouvelle iconographie du Chef.

Si elle ne se manifeste qu'en sourdine dans la représentation sculpturale des dirigeants actuels, la nostalgie de la grandeur perdue de l'URSS et l'affirmation de la nécessité d'un pouvoir fort trouvent à s'exprimer indirectement à travers un retour vers le passé pré-soviétique. Témoin de ce regain d'intérêt pour la période impériale, la multiplication de monuments, souvent de style classicisant, en l'honneur d'empereurs

russes (Alexandre II : Alexandre Roukavichnikov, Moscou, 2005 ; Nicolas II : Sergueï Alipov, Saint-Pétersbourg, 2002, Vladimir Zelenko, Sotchi, 2008). La figure de Pierre le Grand, empereur à la fois fort et réformateur, prend une place de plus en plus considérable (sculptures monumentales de Mikhail Chemiakin, Saint-Pétersbourg, 1991 ; Aleksandr Boutaev, Vyatcheslav Zvonov, Sotchi, 2008). Très attentif à la construction de son image, le président Poutine se fait ainsi filmer par la télévision assis dans son cabinet de travail devant un grand tableau de Pierre le Grand. En 1997, à l'occasion du 300^e anniversaire de la flotte russe, le maire de Moscou Iouri Loujkov soutient la construction, sur une île artificielle de la Moskova, d'une sculpture géante de Pierre le Grand, plus grande que la statue de la Liberté de New York, conçue par Zourab Tsereteli. Le socle, élevé sur une base en granit, est couronné d'un gigantesque navire en bronze, qui fait pourtant presque figure de maquette en comparaison de la statue géante de Pierre I^{er} tenant une carte géographique qu'elle accueille. Sur le moment, l'érection de cette sculpture a suscité de vives polémiques, qui tenaient bien sûr à l'esthétique pittoresque et à la démesure du projet, mais aussi à l'incongruité historique de construire un tel monument à Moscou, ville que l'empereur avait alors déchu du statut de capitale en faveur de Saint-Pétersbourg..

LES « INGÉNIEURS DE L'ÂME » : L'ÉCRIVAIN COMME HÉROS DANS LA STATUAIRE SOVIÉTIQUE

Les écrivains (ou « ingénieurs de l'âme », selon la formule officielle) ont aussi été des figures héroïques importantes du panthéon soviétique, et donc de sa statuaire. La littérature en effet est rapidement assimilée à un important outil de propagande, destiné à trouver son orientation dans la doctrine du réalisme socialiste, définitivement formulée au premier Congrès des écrivains soviétiques en 1934. Les écrivains ont pour rôle de décrire le paradis socialiste qui les entoure et doivent dès lors être envisagés comme des figures heureuses et optimistes, menant le peuple vers le futur radieux. Les problèmes soulevés par le monument moscovite consacré à Gogol illustrent bien les enjeux de cette perspective officielle. En 1909, pour le centenaire de sa naissance, le sculpteur Nikolai Andreev avait réalisé un monument qui cherchait à rendre compte de la personnalité complexe de l'écrivain. Gogol y était représenté absorbé dans ses pensées, le regard dirigé vers le sol ; les quatre faces du socle étaient réservées à une évocation de son œuvre à travers une cavalcade de ses personnages satiriques et grotesques. Mais cette image d'un écrivain enfermé sur lui-même, plongé dans ses pensées, au destin tragique, ne correspondait plus au mythe soviétique. En 1936, la *Pravda* déclare ainsi que le sculpteur a déformé l'image du grand écrivain, faisant de lui « un pessimiste et un mystique⁶ », provoquant ainsi la mise au concours d'un nouveau projet de monument. En 1952, la sculpture d'Andreev est remplacée par une version nettement plus optimiste de Nikolai Tomski. L'écrivain, vêtu d'un manteau qui le fait ressembler à un militaire, tient un livre à la main et regarde devant lui avec un sourire

[6] *Pravda*, 14 mai 1936.

confiant. L'imposant socle porte simplement l'inscription « Au grand artiste russe des mots Gogol, le gouvernement de l'Union soviétique, le 2 mars 1952 », établissant un lien direct entre l'écrivain du passé et l'époque contemporaine.

À l'occasion du centenaire de sa mort en 1937, Alexandre Pouchkine est hissé par Staline au rang d'« écrivain national ». Un musée est rebaptisé à son nom, de même que des villes, des rues, des places ou des écoles. Dans son cas, l'ancien monument de 1883 du sculpteur Aleksandr Opekouchin, qui le montrait en « poète – penseur », convient aux autorités soviétiques. Après la guerre, avec la montée de l'esprit nationaliste, on fait de Pouchkine le flambeau de la culture nationale et on le représente désormais souvent en tribun patriote. Un rôle similaire est attribué à Maxime Gorki, qui devient l'un des personnages incontournables du panthéon soviétique (Ivan Chadr, Vera Moukhina, N. Zelenskaia, Z. Ivanova, Moscou, 1951 ; V. Isaeva, Saint-Petersbourg, 1961). Détachés des cercles du pouvoir, peut-être peuvent-ils assumer à moindre frais le rôle de tribun jadis assigné à Lénine, au moment où l'omniprésence de Staline pousse ce dernier en retrait.

La création de toute pièce de l'image mythique d'un écrivain est également bien illustrée par le culte organisé autour de Vladimir Maïakovski. Sous la pression des autorités soviétiques, on s'efforce de gommer la mémoire du poète déstabilisé par le tournant politique totalitaire et conduit au suicide en 1930. Après plusieurs années de purgatoire, la fameuse sentence de Staline présentant Maïakovski comme « le meilleur et le plus talentueux poète de l'époque soviétique » lui redonne du jour au lendemain un statut de héros intouchable. Dans son « autobiographie », Léonid Pasternak note que Maïakovski a été imposé « comme la pomme de terre sous Catherine II⁷ ». La statue de Maïakovski, dont la silhouette massive domine la place Trioumfalnaïa à Moscou (Aleksandr Kibalnikov, 1958), est un bon exemple d'une image réductrice du poète, dont la force et le mérite sont attribués à une conviction inébranlable dans les victoires soviétiques.

DE L'ÉCRIVAIN HÉROÏQUE AU PERSONNAGE ROMANESQUE

La figure de l'écrivain continue d'inspirer les sculpteurs postsoviétiques. Mais celui-ci n'est plus représenté en héros propagateur et penseur qui doit guider le peuple ; il semble plutôt réinterprété en « vedette », signalé par son statut de célébrité, et c'est sa vie privée (son côté « people » pourrait-on dire) qui retient désormais l'attention des artistes. Pouchkine est ainsi représenté avec sa femme Natalie, sans aucune référence à son œuvre littéraire (Aleksandre et Igor Bourganov, Moscou, 1999). Les statues le représentant changent également de registre, passant du monument à la sculpture

[7] Boris Pasternak, « Ljudi i položenija : Avtobiografi eskij o erk » [«Hommes et situations : essai autobiographique »], in *Novyj mir [Nouveau Monde]*, 1987, n° 1, p. 235.

d'agrément, comme dans le cas de son intégration à une fontaine (Mikhaïl Dronov, Mikhaïl Belov, Maksim Kharitonov, Moscou, 1999). L'acteur et chansonnier russe Vladimir Vyssotski, de son côté, n'est pas honoré en tant que « voix de la dissidence », mais représenté comme un simple chanteur « folk » interprétant une sérénade pour sa femme, également une actrice célèbre (« Vladimir Vyssotski et Marina Vlady », Aleksandr Silnitski, Ekaterinbourg, 2006) ; le monument est par ailleurs installé à l'entrée d'un centre commercial. L'image générale du poète se voit ici réduite à celle d'un homme amoureux et galant. Un monument réalisé pour le centenaire de la naissance de l'écrivain Mikhaïl Cholokhov (Aleksandre Roukavichnikov, Moscou, 2007) a également été conçu sous la forme d'une fontaine. En allusion à l'une de ses œuvres, l'écrivain est représenté en tenue légère dans une barque, dominant un plan d'eau figurant le Don paisible, d'où émergent des têtes de chevaux.

Cette tendance à réunir fonctionnellement un monument à un homme émérite et une fontaine de plaisance est de plus en plus répandue et témoigne de la confusion actuelle en ce qui concerne la définition même d'un héros. La question qui semble se poser est la suivante : un héros est-il un homme que sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause ou à une œuvre rendent digne de la gloire et de l'estime publique, ou s'agit-il simplement d'un personnage populaire et reconnaissable par tous ? Il semble bien que ce soit cette confusion qui a conduit à la création de nombreux monuments consacrés à des héros d'œuvres littéraires, comme le chien Moumou de la nouvelle éponyme d'Ivan Tourgueniev (Lev Nemirovski, Saint-Petersbourg, 2004), la puce d'acier du conte de Nikolaï Leskov *Le gaucher bigle de Toulou et la puce d'acier* (Tcheliabinsk, 2004), le baron de Münchhausen des récits de Rudolf Erich Raspe (Andreï Orlov, Moscou, 2005), ou encore Ostap Bender, héros des romans satiriques d'Ilia Ilf et Evguéni Petrov (Andreï Borovoi, Starobelsk, 2008).

Ces dernières années, la même confusion semble à l'œuvre dans l'apparition en Russie et dans les pays de l'ex URSS de nombreux monuments consacrés à des personnages de films soviétiques. Ces films, qui ont rencontré un très grand succès populaire dans les années 1970, ont acquis un statut de « films cultes » pour plusieurs générations de Soviétiques. Ils sont aujourd'hui perçus avec nostalgie, comme les témoins d'une période soviétique embellie par le souvenir, une sorte de paradis perdu ou la vie était simple et compréhensible. Les sculpteurs s'inspirent essentiellement de personnages de comédies populaires, en privilégiant des sujets et des situations comiques typiquement soviétiques. Plusieurs monuments ont ainsi été érigés aux héros du film de Leonid Gaïdai *Un bras en diamants* (plus gros succès dans les salles soviétiques en 1969 avec 76,7 millions de spectateurs), qui racontait l'histoire d'un modeste économiste, Sémion Semionovitch Gorbounkov, impliqué involontairement dans les agissements d'une bande de trafiquants de devises (Monuments aux personnages du film, Sotchi, 2010 ; Monument à Gecha Kozodoev, 2010, Dmitrii Lynguin, Novorossisk). Le film-culte d'Aleksandr Sery *Les Gentilshommes de la chance* (plus de 65 millions de spectateurs en 1972) est aussi devenu récemment le sujet d'une sculpture monumentale.

Le personnage principal du film, le directeur de jardin d'enfants Trochkine, y est entraîné à la poursuite du casque d'Alexandre le Grand du seul fait de son extraordinaire ressemblance avec un voleur récidiviste, le « Doyen ». Pour retrouver ce trésor d'État, Trochkine, un vrai pédagogue, devra côtoyer une bande de truands qu'il essaiera de rééduquer. Les sculpteurs qui se sont inspirés de ce film se sont dans l'un et l'autre cas focalisés sur les personnages de truands (Monument au « Doyen », Moscou, 2010 ; Bande de truands, Taraz, Temirkhan Kolgiguin, 2010), réduisant manifestement le concept de héros à celui d'un personnage populaire reconnaissable par tous.

Cette confusion est encore plus frappante dans un monument érigé sur commande du Ministère des Affaires intérieures pour célébrer le jubilé de la police ukrainienne. Le sculpteur y a représenté les deux miliciens soviétiques Gueglov et Charapov, deux personnages du téléfilm *On ne change pas le lieu d'un rendez-vous* réalisé par Stanislav Govorukhine en 1979 (Monuments à Gueglov et Charapov, 2010, Kiev). Ce film populaire plongeait les spectateurs dans la période de la fin des années 1940, à la faveur d'une intrigue mettant aux prises la section criminelle de la milice de Moscou et la bande du « Chat noir », des criminels qui terrorisent la ville. Pour ce monument on ne peut plus officiel, on n'a ainsi pas choisi un véritable héros de la police, mais deux personnages de fiction tirés d'un film soviétique.

EN QUÊTE DE NOUVEAUX HÉROS, OU D'UNE NOUVELLE DÉFINITION DU HÉROS ?

L'impasse actuelle dans la recherche d'un nouveau héros authentique se traduit par l'apparition de nombreux monuments dédiés à des personnages populaires anecdotiques, du policier incorruptible (Anatoli Chichkov, Belgorod, 2004), au concierge (Khalit Galioullin, Oufa, 2007). On a même érigé un monument au « Droujba », fromage populaire de l'époque soviétique (« Amitié » ; Tcherbakov, Semenov, Leskova, Moscou, 2005). Par ailleurs, en contraste avec ce renouvellement des sujets, la majeure partie des œuvres reste assez conservatrice quant au style, manifestant peu de recherches formelles. Toutes les références historiques et culturelles semblent confuses, et on mélange sans a priori les fonctions monumentales et décoratives de la sculpture. Ces derniers exemples ne vont pas sans évoquer certaines formes d'art vernaculaire également présentes en Occident, comme les sculptures de giratoires routiers ou de parcs d'attractions. Pour une part, ces parentés témoignent probablement de l'implantation en Russie de nouvelles valeurs issues de la société de consommation et de divertissement, que la télévision a contribué à répandre largement. Mais des spécificités subsistent qui ne sont probablement pas à considérer comme de simples variantes locales, notamment cet élément de nostalgie pour le passé soviétique, qui semble assez caractéristique d'une période de transition.

Par ailleurs, il ne faut pas non plus perdre de vue que cette crise de l'art monumental et ce brouillage de la notion de héros ne sont probablement pas des phénomènes

spécifiquement russes. Peut-être cependant sont-ils plus manifestes dans un pays où la tradition de la sculpture figurative, hégémonique durant toute la période soviétique, reste plus vivace qu'en Occident, où le recours à des œuvres abstraites ou conceptuelles permet d'évacuer à bon compte la question de l'iconographie. Cette tradition soviétique de sculpture figurative, désormais largement libérée des carcans idéologiques officiels du passé, semble donc se poursuivre malgré le caractère de plus en plus problématique de ses sujets consacrés, qu'il s'agisse des manifestations ambivalentes d'un nouveau pouvoir, oscillant entre autoritarisme et séduction démocratique, ou d'un canon culturel éclaté, dont la reconfiguration ne se laisse pas aisément deviner. Plus encore peut-être qu'ailleurs, cette marche tâtonnante en fait probablement un miroir digne d'intérêt des évolutions de la société russe contemporaine.