

Université de Montréal

**La Russie souterraine.**  
**L'émergence de l'iconographie révolutionnaire russe**  
**(1855-1917)**

par

Alexis Desgagnés

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des Arts et Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.

en histoire de l'art

17 octobre 2009

© Alexis Desgagnés, 2009

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

La Russie souterraine. L'émergence de l'iconographie révolutionnaire russe  
(1855-1917)

présentée par :

Alexis Desgagnés

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil, présidente-rapporteur et représentante du doyen de la FESP

Todd Porterfield, directeur de recherche

Annie Gérin, membre du jury

Richard Taws, examinateur externe

*Ce qui, au fond, m'a toujours le plus intéressé dans l'analyse sémiotique ou sémantique des textes, c'est le caractère paradigmatique de leur configuration à l'égard de la structuration du champ pratique où les hommes figurent comme des agents ou des patients. Certes, les textes [...] sont des ensembles de signes qui ont peu ou prou rompu leurs amarres avec les choses qu'ils sont censés désigner. Mais, parmi ces choses dites, il y a des hommes agissants et souffrants; de plus, les discours sont eux-mêmes des actions; c'est pourquoi le lien mimétique – au sens le plus actif du terme – entre l'acte de dire (et de lire) et l'agir effectif n'est jamais tout à fait rompu. Il est seulement rendu plus complexe, plus indirect, par la cassure entre signum et res.*

Paul Ricœur

*La théorie critique de la société, elle, prend pour objets les hommes en tant que producteurs de la totalité des formes que leur vie revêt dans l'histoire.*

Max Horkheimer

## Résumé

La présente thèse étudie la production et la consommation d'images par les révolutionnaires russes avant 1917. L'auteur soutient que l'iconographie révolutionnaire russe émane d'un long processus au cours duquel les révolutionnaires se sont appropriés et ont subverti certaines images et stratégies visuelles, ainsi que leurs moyens de production, déjà disponibles au sein de la culture qu'ils avaient entrepris de transformer. Cette appropriation est comprise comme une tentative d'insuffler une cohérence idéologique à un mouvement révolutionnaire en émergence et, ce faisant, en proie à une relative désorganisation. L'auteur montre comment l'usage de portraits et de stéréotypes visuels joua un rôle important dans la construction de l'identité et de la conscience révolutionnaires, d'une part, et comment un certain imaginaire révolutionnaire fut cristallisé dans la culture visuelle contemporaine, d'autre part.

**Mots-clés** : Culture visuelle, iconographie révolutionnaire; propagande visuelle;

Russie; images; imaginaire; portrait; photographie; caricature; illustration.

## **Abstract**

This dissertation studies the production and consumption of images by Russian revolutionaries prior to 1917. The author argues that Russian revolutionary iconography emanates from a long-term process in which revolutionaries appropriated and subverted the images, means of production and visual strategies already available in their surrounding cultural context. This cultural borrowing is analyzed as an attempt of the revolutionaries to give an ideological coherence to an emerging but still disorganized political movement. The author shows how portraits and visual stereotypes have been fundamental in the construction of the revolutionary identity and consciousness, on one hand, and how a certain revolutionary imagination have been crystallized in the contemporary visual culture, on the other hand.

**Keywords** : Visual culture, revolutionary iconography; visual propaganda; Russia; images; imagination; portrait; photography; caricature; illustration.

# Table des matières

## Liste des illustrations

### À propos de la translittération

<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<i>Présentation</i>	1
<i>L'iconographie révolutionnaire russe : enjeux historiographiques et théoriques</i>	4
<i>Méthodologie</i>	24
<b>1) L'origine de l'iconographie révolutionnaire russe : Polârnaâ zvězda, ou la figuration d'un mythe révolutionnaire.....</b>	<b>30</b>
<i>Gercen, héros éponyme de l'iconographie révolutionnaire russe</i>	31
<i>Rapports de production : Gercen et Linton</i>	38
<i>Effigies de la révolution : la numismatique entre politique et histoire</i>	41
<i>Un mythe républicain au service de la révolution russe</i>	65
<b>2) La lutte pour la reconnaissance : les portraits d'Aleksandr I. Gercen..</b>	<b>75</b>
<i>Portraits d'un jeune héros byronien</i>	79
<i>Iskander, écrivain mondain</i>	93
<i>Gercen, révolutionnaire professionnel</i>	98
<b>3) De l'objectivation à l'organisation : le portrait dans la culture visuelle révolutionnaire.....</b>	<b>116</b>
<i>Portraits cartes-de-visite et type révolutionnaire</i>	116
<i>Panthéons et groupes photographiques révolutionnaires</i>	134
<i>Les portraits dans les publications révolutionnaires</i>	159
<b>4) Étincelles : l'émergence de la graphique révolutionnaire russe.....</b>	<b>174</b>
<i>La genèse d'une tradition graphique</i>	174
<i>Les caricatures de l'Iskra</i>	201

<b>5) Nihilisme et révolution : l'imaginaire révolutionnaire russe dans la culture visuelle contemporaine.....</b>	<b>221</b>
<i>Le nihilisme russe entre figuration et transfiguration</i>	221
<i>L'imaginaire révolutionnaire en action : la révolution de 1905 dans la presse illustrée</i>	255
<b>Conclusion.....</b>	<b>283</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>289</b>

## Liste des illustrations

Fig. 1. W. J. Linton, « Polârnaâ zvězda », frontispice de l'almanach *Polârnaâ zvězda*, vol. 1 (1855), p. 1.

Fig. 2. « Polârnaâ zvězda », frontispice de l'almanach *Polârnaâ zvězda*, édité par A. Bestužev et K. F. Ryleev, Saint-Pétersbourg, 1823-1825. Source de l'image : <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il6/il6-0412.htm> [consulté le 7 avril 2009].

Fig. 3. B. Pistrucci, *Deux souverains* (avers : George III; revers : Saint-Georges terrassant le dragon), 1817 et 1820. New York : The Metropolitan Museum of Art (2000.224.4; 2000.224.5). Source de l'image : [http://www.metmuseum.org/Works\\_of\\_Art/recent\\_acquisitions/2000/co\\_rec\\_eur\\_2000.224.4\\_L.asp](http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/recent_acquisitions/2000/co_rec_eur_2000.224.4_L.asp) [consulté le 8 avril 2009].

Fig. 4. W. J. Linton, « Carlos III », *The English Republic*, vol. 1 (1851), p. 297.

Fig. 5. W. J. Linton, « The 'Help' We Gave to Spain », *The English Republic*, vol. 4 (1854), p. 65.

Fig. 6. W. J. Linton, « Facsimile of the medal for the Battle of Dunbar », *The English Republic*, vol. 5 (1855), p. 55.

Fig. 7. T. Simon, *The Battle of Dunbar*, 1650. New York : American Numismatic Society (ANS0000.999.52935) Source de l'image : <http://www.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=114691&AucID=97&Lot=639> [consulté le 3 décembre 2008].

Fig. 8. W. J. Linton, « The Last Emperors », *The English Republic*, vol. 2 (1852), p. 33.

Fig. 9. W. J. Linton (d'après W. Oleszczynski), « The Party of 'Order' : Two of their Heads : -Szela and Metternich », *The English Republic*, vol. 1 (1851), p. 74.

Fig. 10. W. J. Linton (d'après Antoni Oleszczynski), « Kosciusko [sic] », *The English Republic*, vol. 4 (1854), p. 243.

Fig. 11. P.-J. David, dit David d'Angers, *Massacres de Gallicie*, 1846. Angers : Musée David d'Angers (MBA369). Source de l'image : <http://www.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=417099&AucID=310&Lot=2226> [consulté le 3 décembre 2008].

Fig. 12. P.-J. David, dit David d'Angers, *Massacres de Gallicie*, 1846. Angers : Musée David d'Angers (MBA368). Source de l'image : <http://www.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=434123&AucID=320&Lot=1002> [consulté le 3 décembre 2008].

Fig. 13. W. J. Linton (d'après P.-J. David, dit David d'Angers), « Félicité-Robert de Lamennais », *The English Republic*, vol. 4 (1854), p. 149.

Fig. 14. P.-J. David, dit David d'Angers, *L'abbé de la Mennais*, 1831. New York : The American Numismatic Society (ANS2006.24.1). Source de l'image : <http://ansmagazine.com/summer06/collections.html> [consulté le 3 décembre 2008].

Fig. 15. B. Pistrucci, *Waterloo Medal* (avers et revers), 1849. Londres : National Portrait Gallery (NPGD7214) Source de l'image : <http://www.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=583635&AucID=425&Lot=1732>[consulté le 8 avril 2009].

Fig. 16. W. J. Linton « The First Russian Martyrs for Republicanism », *The Century Magazine*, vol. 31, n° 3 (janvier 1886), p. 413.

Fig. 17. W. J. Linton « Alexander Herzen », *The Century Magazine*, vol. 31, n° 3 (janvier 1886), p. 411.

Fig. 18. A. A. Zbruev, *A. I. Gercen*, c1832. Huile sur toile. Moscou : Gosudarstvennyj central'nyj muzej sovremennoj istorii Rossii. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 33.

Fig. 19. A. L. Vitberg, *A. I. Gercen*, 1835. Médium inconnu. Original disparu. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 77.

Fig. 20. A. L. Vitberg, *A. I. Gercen*, 1836. Médium inconnu. Moscou : Tret'âkovskaâ gallereâ. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 77.

Fig. 21. N. A. Bestužev, *Cerkov' i ulica v Čite* (Église et rue à Čita), c1829-1830. Aquarelle sur papier. Saint-Pétersbourg : Gosudarstvennyj Ermitaž. Source de l'image : G. A. Princeva, *Dekabristy v izobrazitel'nom iskusstve*. Moscou : Iskusstvo, 1990, n/p [ill. 31].

Fig. 22. N. A. Bestužev, *K. G. Igel'strom*, c1832-1833. Aquarelle sur papier. Saint-Pétersbourg : Gosudarstvennyj Ermitaž. Source de l'image : G. A. Princeva, *Dekabristy v izobrazitel'nom iskusstve*. Moscou : Iskusstvo, 1990, n/p [ill. 23].

Fig. 23. Anonyme, *A. I Gercen et A. A. Gercen*, 1839. Huile sur toile. Moscou : Gosudarstvennyj literaturnyj muzej. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 93.

Fig. 24. A. van Dyck, *Madonna della Paglia*, c1623-24. Rome : Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini. Source de l'image : <http://www.artstor.org/artstor/ViewImages?id=4iFCeTg4NCciJy8laCt2KngqVXYsft%2Feg%3D%3D&userId=gjRDdTM%3D> [consulté le 11 avril 2009].

Fig. 25. K. Gorbunov, *N. A. Gercen et A. A. Gercen*, 1841. Aquarelle sur papier. Moscou : Rossijskaâ gosudarstvennaâ biblioteka. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n° 39/40 (1941), p. 109.

Fig. 26. R. Peale (d'après R. Westall), *Lord Byron*, c1825. Lithographie sur papier. Washington, D.C. : Smithsonian American Art Museum (1966.48.85). Source de l'image :

<http://www.americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=19319> [consulté en ligne le 11 avril 2009].

Fig. 27. K. A. Gorbunov, *Sans titre*, 1845. Médium inconnu. Moscou : Gosudarstvennyj literaturnyj muzej. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 129.

Fig. 28. K. A. Rejhel, *A. I. Gercen*, 1842. Médium inconnu. Original disparu. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 121.

Fig. 29. K. A. Rejhel, *A. I. Gercen*, 1842. Médium inconnu. Original disparu. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 101.

Fig. 30. K. A. Gorbunov, *A. I. Gercen*, 1845. Médium inconnu. Moscou : collection particulière. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 137.

Fig. 31. D'après K. A. Rejhel, *A. I. Gercen*, 1842. Médium inconnu. Original disparu. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 105.

Fig. 32. A. Noël, *A. I. Gercen*, 1847. Lithographie sur papier. Moscou : Gosudarstvennyj central'nyj muzej sovremennoj istorii Rossii. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 197.

Fig. 33. M. Lemmel (d'après une photographie de 1857), *A. I. Gercen*, 1858. Moscou : Gosudarstvennyj literaturnyj muzej. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 389.

Fig. 34. M. Lemmel (d'après une photographie de 1857), *N. P. Ogarev*, 1858. Moscou : Gosudarstvennyj literaturnyj muzej. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 389.

Fig. 35. M. Lemmel (d'après une photographie de 1857), *A. I. Gercen*, dans Aleksandr I. Gercen [Iskander], *Tûr'ma i ssylka*, Londres : Trübner & Co., 1858.

Fig. 36. S. L. Levickij, *A. I. Gercen*, 1861. Moscou : Institut russkoj literatury (Puškinskij Dom).

Fig. 37. C. Wiener, *First Decenium of the Free Russian Press in London*, 1863. Moscou : Gosudarstvennyj literaturnyj muzej. Source de l'image : <http://www.coinarchives.com/w/lotviewer.php?LotID=465232&AucID=344&Lot=3525> [consulté le 3 décembre 2008].

Fig. 38. É. Carjat, « Alexandre Herzen (Iskander) », *Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines*, Paris : À la photographie Carjat et Cie, [1864], n/p.

Fig. 39. S. L. Levickij, *A. I. Gercen*, 1865. Moscou : Institut russkoj literatury (Puškinskij Dom). Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941).

Fig. 40. S. L. Levickij, *A. I. Gercen*, 1865. Moscou : Gosudarstvennyj istoričeskij muzej. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941).

Fig.41a. Atelier Boissonnas (Genève), *Mihail A. Bakunin* [recto], 1867. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A1/551).

Fig.41b. Atelier Boissonnas (Genève), *Mihail A. Bakunin* [verso], 1867. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A1/551).

Fig. 42. Atelier Nadar (Paris), *Mihail A. Bakunin*, c1863. Paris : Bibliothèque nationale de France (EO-112). Source de l'image : Philippe Néagu et Jean-Jacques Poulet-Allamagny, dir., *Nadar. Photographies*, Paris : Arthur Hubschmid, 1979, p. 244.

Fig. 43. Atelier Nadar (Paris), *Sarah Bernhardt*, 1860. Paris : Musée d'Orsay (PHO1983-165-131). Source de l'image : [http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchT.aspx?V=CSearchT&SID=2K1KTS65DQKOP&E=S\\_2K1KTS65DQKOP&NoR=500&New=T](http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchT.aspx?V=CSearchT&SID=2K1KTS65DQKOP&E=S_2K1KTS65DQKOP&NoR=500&New=T) [consulté le 16 avril 2009].

Fig. 44a. Atelier Ganz, (Zurich), *Mihail A. Bakunin* [recto], 1872. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A1/564 [V. N. Smirnov Papers]).

Fig. 44b. Atelier Ganz, (Zurich), *Mihail A. Bakunin* [verso], 1872. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A1/564 [V. N. Smirnov Papers]).

Fig. 45. Atelier Ganz (Zurich), *Ol'ga S. Lûbatovič*, c1872. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A8/1956 [V. N. Smirnov Papers]).

Fig. 46. Atelier A. & J. Bool (Londres), *Ekaterina Gamkrelidze*, c1877. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A56/275 [V. N. Smirnov Papers]).

Fig. 47. F. G. Tournachon, dit Nadar, *Pantheon Nadar*, 1854. Lithographie. Florence : Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (FCC-F-022267-0000). Source de l'image : <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=4&FP=13589488&E=2K1KTS6541414&SID=2K1KTS6541414&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0II7AYO> [consulté le 21 avril 2009].

Fig. 48. A. A. E. Disdéri, *Mosaïque : Théâtre Italien*, 1861. Carte-de-visite. Paris : Musée d'Orsay (Pho1997-2-18). Source de l'image : <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=1&FP=13609323&E=2K1KTS6546FBK&SID=2K1KTS6546FBK&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU0S3V5KC> [consulté le 21 avril 2009].

Fig. 49. Photographe inconnu (Londres), *Borcy za svobodu*, c1877. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A1/563).

Fig. 50. Atelier A. & J. Bool (Londres), *Socialisty*, c1874-1877. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A43/865 [V. N. Smirnov Papers]).

Fig. 51. Atelier A. & J. Bool (Londres), *Condamnées du Procès des Cinquante*, 1877. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A43/860).

Fig. 52. D'après A. & J. Bool, *Condamnées du Procès des Cinquante*, c1877?. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A16/190 [Lavrov-Goc Library]).

Fig. 53. Atelier A. & P. Noblet (Genève), *Russkie socialisty revolûcionery borcy i mučeniki / Socialistes révolutionnaires russes luteurs et martyrs*, c1879. Carte-de-visite. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A43/862).

Fig. 54. *Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god''* (couverture), Genève : Imprimerie russe, 1883.

Fig. 55a. « Groupe photographique de révolutionnaires russes », *Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god''*, Genève : Imprimerie russe, 1883, n/p.

Fig. 55b. « Groupe photographique de révolutionnaires russes », *Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god''*, Genève : Imprimerie russe, 1883, n/p.

Fig. 56. « A. I. Gercen et N. P. Ogarev », 1860. Source de l'image: *Alexander Herzen 1812-1870*, Moscou : Fotokombinat des Verbandes der sowjetischen Gesellschaften für Freundschaft und kulturelle Verbindung mit dem Ausland, c1962, p. 16.

Fig. 57. *Salle de composition du journal Vpered! à Londres*, 1876. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A43/858 [V. N. Smirnov Papers]).

Fig. 58. Atelier Gerstner (Wädenswil), *Participants au congrès de Zurich de la Deuxième internationale*, 1893. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A40/944).

Fig. 59. Atelier Vezenberg (Saint-Petersbourg), *Soûz bor'by za osvoboždenie rabočego klassa*, 1895. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG B20/806 [Lavrov-Goc Library Collection]).

Fig. 60. *Na katorgě (Au bagne)*, 1907. Carte postale éditée par le *Parti socialiste révolutionnaire*. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A43/873 [Fritz Brupbacher Papers]).

Fig. 61. *Gruppa Ákuskago protesta (Groupe de protestataires de Iakutsk)*, 1904. Carte postale éditée par le *Bund* Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A44/240).

Fig. 62. *Corps d'organiseurs du groupe d'autodéfense d'Odessa*, 1905. Carte postale. New York : YIVO Institute for Jewish Research (976).

Fig. 63. A. A. E. Disdéri, *Communards dans leur cercueil*, 1871. Paris : Musée Carnavalet. Source de l'image : [http://www.bridgemanartondemand.com/art/178983/Communards\\_in\\_their\\_coffins\\_c1871](http://www.bridgemanartondemand.com/art/178983/Communards_in_their_coffins_c1871) [consulté le 27 avril 2009].

Fig. 64. *Groupe d'autodéfense bundiste d'Odessa*, 1905. Carte postale. New York : YIVO Institute for Jewish Research (3667).

Fig. 65. *Membres du groupe d'autodéfense sioniste-socialiste d'Odessa*, 1905. Carte postale éditée par la Socialist Territorialist Union of Winnipeg. New York : YIVO Institute for Jewish Research (989).

Fig. 66. « Petr L. Lavrov », *Rabočee dělo*, n° 6 (avril 1900), hors-texte.

Fig. 67. F. Vallotton, « Bakunin », *Social"-demokratičeskij Kalendar" na 1902 god"*, Genève : Izdanie gruppy Bor'ba, 1902, p. 105.

Fig. 68. « Karl Marx », *Social"-demokratičeskij Kalendar" na 1902 god"*, Genève : Izdanie gruppy Bor'ba, 1902, p. 1.

Fig. 69. « Karl Marx », *Iskra*, supplément du n° 35 (mars 1903), hors-texte.

Fig. 70. « Bakunin », *Hlěb" i volâ*, n° 19/20 (juillet 1905), p. 1.

Fig. 71. « Élisée Reclus », *Hlěb" i volâ*, n° 21/22 (août-septembre 1905), p. 1.

Fig. 72. « Semen Benienko », *Burevėstnik*, n° 9 (février 1908), p. 19.

Fig. 73. « Evgenij A. Trofimov », *Znamâ truda*, n° 48 (janvier 1913), p. 11.

Fig. 74. « Trois portraits de Ekaterina Breško-Breškovskaâ », *Znamâ truda*, supplément du n° 30 (août 1910), p. 1.

Fig. 75. « Egor Sazonov », *Znamâ truda*, n° 33 (janvier 1911), p. 1.

Fig. 76. « Egor Sazonov », *Izvěstîâ*, n° 13 (janvier 1911), p. 1.

Fig. 77. « Aleksej V. Zajcev », *Znamâ truda*, n° 36 (juin 1911), hors-texte.

Fig. 78. « Grigorj Rabinovič », *Iskra*, n° 52 (novembre 1903), p. 8.

Fig. 79. « Ivan F. Petrov », *Social'demokrat"*, n° 4 (avril 1909), p. 8.

Fig. 80. *A. Pokatilov, S. V. Balmašev, G. Geršuni et E. Sazonov*, 5 mars 1905. Carte postale éditée par le *Parti Socialiste Révolutionnaire*. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A43/866 [F. Brupbacher Papers]).

Fig. 81. *I. P. Kalâev, G. Geršuni et S. V. Balmašev*, 5 mars 1905. Carte postale éditée par le *Parti Socialiste Révolutionnaire*. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG A43/867 [F. Brupbacher Papers]).

Fig. 82. D'après J. Gillray, « The Magnanimous Ally. Painted at Petersburg », 1859, dans *Istoričeskij sbornik" vol'noj russkoj tipografii v" Londoně. Knižka pervaâ. C" priloženiem" portreta Pavla I publikovannaû v" Londoně v" 1799*, Londres : Trübner & Co., 1859, n/p.

Fig. 83. J. Gillray, « The Magnanimous Ally. Painted at Petersburg », 1799. Londres : British Museum (1868,0808.12556).

Fig. 84. D'après J. Hare, « Plan" raboty », dans *Obšee věče*, n°26 [supplément de *Kolokol*, n°179 (15 février 1864)].

Fig. 85. *Vpered" !*, n° 1 (1873), p. 1.

Fig. 86. *Rabotnik"*, n°13 (janvier 1876), p. 1.

Fig. 87. *Rabotnik"*, n°14/15 (février/mars 1876), p. 1.

Fig. 88. N. P. Orlov et D. N. Bryzgalov, *Saltykov vyhodit iz « lesa reakcii »*, 1883. Source de l'image : S. Makašin, *Saltykov-Šedrin. Poslednie gody 1875-1889*, Moscou : Hudožestvennaâ Literatura, 1989, n/p.

Fig. 89. *Social"-demokrat"*, Londres : n°1 (1890), p. 1.

Fig. 90. F.Z., *Rabočee dělo*, Genève : n°1 (avril 1899), p. 1.

Fig. 91. « Proletarii vsěh" stran", soedinâjtes – 1 Maâ' », tract du *POS DR*, inséré entre les pages du journal *Iskra* (avril 1902).

Fig. 92. J.-B. Lesueur, *Sans-culottes en armes*, c. 1793-1794. Gouache sur carton découpé collé sur une feuille de papier lavée de bleu. Paris : Musée Carnavalet (D9075). Source de l'image : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0436/m110400\\_27123-2\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0436/m110400_27123-2_p.jpg) [consulté le 13 avril 2009].

Fig. 93. Tract publié par l'Union des sociaux-démocrates russes à l'étranger, 1901.

Fig. 94. T., « V" pogoně za millionami (1) » (*À la poursuite des millions*), *Iskra* (septembre 1901), supplément en hors-texte, n/p.

Fig. 95. I. E. Repin, *Burlaki na Volge (Les haleurs de la Volga)*, 1873. Huile sur toile. Saint-Pétersbourg : Gosudarstvennyj Russkij muzej. Source de l'image: [http://tishkoffconsult.com/i/repin\\_burlaki\\_big.jpg](http://tishkoffconsult.com/i/repin_burlaki_big.jpg) [consulté le 27 avril 2009].

Fig. 96. T., « V" pogoně za millionami (2) » (*À la poursuite des millions*), *Iskra* (septembre 1901), supplément en hors-texte, n/p.

Fig. 97. T., « V" pogoně za millionami (3) » (*À la poursuite des millions*), *Iskra* (septembre 1901), supplément en hors-texte, n/p.

Fig. 98. T., « Viděníe v" starom" korolevskom" zamkě (Nepriâtnoe priklúčenje) » (*Vision dans un vieux château royal (Méaventure)*), *Iskra* (septembre 1901), supplément en hors-texte, n/p.

Fig. 99. Gajd [V. V. Rizničenko], « Sans titre », *Iskra*, n° 18 (mars 1902), supplément en hors-texte, n/p.

Fig. 100. Gajd [V. V. Rizničenko], « Sans titre », *Iskra*, n° 22 (juillet 1902), supplément en hors-texte, n/p.

Fig. 101. Gajd [V. V. Rizničenko], « Serdečnoe popečenje ob" yčášejsâ molodeži » (*Sollicitude cordiale à l'égard de la jeunesse étudiante*), *Iskra*, n° 22 (juillet 1902), supplément en hors-texte, n/p.

Fig. 102. Gajd [V. V. Rizničenko], « Sans titre », *Iskra*, n° 31 (janvier 1903), supplément en hors-texte, n/p.

Fig. 103. « Sovremenny sizif » (*Sisyph contemporain*), c1904. Amsterdam : Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (BG C13/27 [P. B. Aksel'rod Papers]).

Fig. 104. *Iskra*, n° 89 (février 1905), p. 3.

Fig. 105. A. I. Lebedev (attribué à), *Portretnâ galereâ russkih" literatov", žurnalistov", hudožnikov" i drugih" zaměčatel'nyh" lûdej*, Saint-Pétersbourg : A. È. Mûnster, 1859, p. 1.

Fig. 106. A. Schenk, « Sans titre », dans Alexandre Herzen [Aleksandr I. Gercen], *Le Monde russe et la révolution*, Paris : E. Dentu, 1860, p. 44.

Fig. 107. A. Bogdanov, *Gudok*, n° 1 (1862), p. 1. Source de l'image : Mihail Lemke, *Očerki po istorii russkoj cenzury i žurnalistiki XIX stolětia*, Saint-Pétersbourg : Trud", 1904, p. 150.

Fig. 108. N. N. Ge, *Tajnaâ večerâ (La dernière cène)*, 1863. Huile sur toile. Saint-Pétersbourg : Gosudarstvennyj Russkij muzej. Source de l'image : [http://www.artussia.ru/artists/picture.php?rarity=1&pic\\_id=25&foa=f&list=1](http://www.artussia.ru/artists/picture.php?rarity=1&pic_id=25&foa=f&list=1) [consulté le 22 vril 2009].

Fig. 109. N. N. Ge (d'après A. Noël), *A. I. Gercen*, c1850. Moscou : Tret'âkovskaâ galereâ. Source de l'image : *Literaturnoe nasledstvo*, n°39/40 (1941), p. 239.

Fig. 110. N. N. Ge, *A. I Gercen*, 1867. Moscou : Tret'âkovskaâ galereâ. Source de l'image : <http://www.auburn.edu/forlang/russian/art/ge-herzen.html> [consulté le 22 avril 2009].

Fig. 111. I. N. Kramskoj, *Hristos v pustyne (Christ dans le désert)*, 1872. Moscou : Tret'âkovskaâ galereâ. Source de l'image : <http://www.bg-gallery.ru/images/842/0kramsHristosVPustyne1872.jpg> [consulté le 22 avril 2009].

Fig. 112. I. N. Kramskoj, *Polesovšik (Forestier)*, 1874. Moscou : Tret'âkovskaâ galereâ. Source de l'image : [http://www.art-catalog.ru/picture.php?id\\_picture=12549](http://www.art-catalog.ru/picture.php?id_picture=12549) [consulté le 22 avril 2009].

Fig. 113. G. G. Mâsoedov, *Čtenie položenîâ 19 fevralâ 1861 g. (Lecture du manifeste du 19 février 1861)*, 1872. Huile sur toile. Source de l'image : <http://tphv.ru/myasoedov/myasoedov1.php> [consulté le 22 avril 2009].

Fig. 114. I. E. Repin, *Student-nigilist (Étudiant nihiliste)*, 1883. Huile sur toile. Habarovsk : The Far East Fine Arts Museum. Source de l'image: <http://www.abcgallery.com/R/repin/repin93.html> [consulté le 30 avril 2009].

Fig. 115. N. A. Ârochenko, *Kursistka (Étudiante)*, 1883. Source de l'image: [http://museum.edu.ru/attach.asp?a\\_no=731](http://museum.edu.ru/attach.asp?a_no=731) [consulté le 30 avril 2009].

Fig. 116. I. E. Repin, *Arest propagandista (Arrestation du propagandiste)*, 1878-1892. Source de l'image: <http://bibliotekar.ru/kRepin/13.files/image001.jpg> [consulté le 30 avril 2009].

Fig. 117. K. Makovskij, *Kibal'čič, Perovskaâ et Želâbov*, 1881. Source de l'image : V. N. Ginev & A. N. Camutali, « *Narodnaâ volâ* » i « *Černyj peredel* ». *Vospominaniâ učastnikov revolûcionnogo dviženîâ v Peterburge v 1879-1882 gg.*, Léningrad : Lenizdat, 1989, hors-texte.

Fig. 118. K. Makovskij, *Rysakov et Mihajlov*, 1881. Source de l'image : V. N. Ginev & A. N. Camutali, « *Narodnaâ volâ* » i « *Černyj peredel* ». *Vospominaniâ učastnikov revolûcionnogo dviženîâ v Peterburge v 1879-1882 gg.*, Léningrad : Lenizdat, 1989, hors-texte.

Fig. 119. « Procès des *Pervomatovcy* », *Vsemirnaâ illûstraciâ*, 1881. Source de l'image : V. N. Ginev & A. N. Camutali, « *Narodnaâ volâ* » i « *Černyj peredel* ». *Vospominaniâ učastnikov revolûcionnogo dviženîâ v Peterburge v 1879-1882 gg.*, Léningrad : Lenizdat, 1989, hors-texte.

Fig. 120. « Arrestation dans l'imprimerie de *Narodnaâ volâ* », *Vsemirnaâ illûstraciâ*, c1880. Source de l'image : V. N. Ginev & A. N. Camutali, « *Narodnaâ volâ* » i « *Černyj peredel* ». *Vospominaniâ učastnikov revolûcionnogo dviženîâ v Peterburge v 1879-1882 gg.*, Léningrad : Lenizdat, 1989, hors-texte.

Fig. 121. « Portrait de la nihiliste Alexandra », dans Alexandra, *Lettre d'une nihiliste*, Paris : Messageries des Journaux, 1880.

Fig. 122. C. Lombroso, « Révolutionnaires et criminels politiques par passions », *L'homme criminel. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris & Turin : Félix Alcan & Bocca Frères, 1887, planche L.

Fig. 123. G. A. Frost, « Convict types », in George Kennan, *Siberia and the Exile System* (volume 1), New York : The Century Co., 1891, p. 119.

Fig. 124. G. A. Frost, « Types of Buriats, chinese, and Mongols in Maimachin », in George Kennan, *Siberia and the Exile System* (volume 2), New York : The Century Co., 1891, p. 111.

Fig. 125. « Administring the knout », dans J. W. Buel, *Russian nihilism and Exile Life in Siberia. A Graphic and Chronological History of Russia's Blood, Nemesis, and a Description of Exile Life in its True and Horrifying Phases, Giving the Result of a Tour through Russia and Siberia Made by the Author; Who Carried with Him Letters of Commendation from both the American and Russian Governments*, Philadelphia : West Philadelphia Publishing Co., 1891 [1889], p. 281.

Fig. 126. « Der Stillstand der reformen in Russia » (Le moulin de la réforme en Russie), *Kladderadatsch*, vol. 58, n° 3 (15 janvier 1905), p. 12.

Fig. 127. « Scenes of Strike and Massacre : the Mise-en-Scene and Dramatis Personæ », *The Illustrated London News*, vol. 126, n° 3432 (28 janvier 1905), p. 111.

Fig. 128. H. W. Koekkoek, « The Cossacks's Way with the Crowd : Charging the Strikers with loaded Whips on January 22 », *The Illustrated London News*, vol. 126, n° 3432 (28 janvier 1905), p. 112.

Fig. 129. Mstislav V. Dobužinskij, « Umirotvorenje » (*Pacification*), *Župel*, n° 2 (1905). Source de l'image : S. I. Mickevič, *Al'bom revolúcionnoj satiry 1905-1906 gg.* Moscou : Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1926, p. 73.

Fig. 130. « Der Russische Koloß » (*Le colosse russe*), *Kladderadatsch*, vol. 58, n° 11 (12 mars 1905), p. 44.

Fig. 131. S. Prohorov, « 9 Âнварâ » (*9 janvier*), *Hagaečka*, n° 4 (1906), p. 1.

Fig. 132. « Attentat révolutionnaire à Moscou », *Le Petit journal, supplément illustré*, vol. 16, n° 746 (5 mars 1905), p. 73.

Fig. 133. *Budil'nik*, n° 23 (1906), p. 1.

Fig. 134. Thomas Theodor Heine, « Russische Bombentechnik » (*Technique de fabrication de bombe russe*), *Simplicissimus*, vol. 9, n° 50 (7 mars 1905), p. 499.

Fig. 135. René-Georges Hermann-Paul, « Les Marins d'Odessa », *Les Temps Nouveaux*, vol. 5, n° 10/7 (8 juillet 1905), pp. 52-53.

Fig. 136. A. Ū. Baân, « Pesn' o svobode » (*Chant de la liberté*), *Sprut*, n° 3 (1906) Source de l'image : S. I. Mickevič, *Al'bom revolúcionnoj satiry 1905-1906 gg.* Moscou : Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1926, p. 107].

Fig. 137. « Naša konstitucia, prosim ne dyt' » (*Notre constitution, nous demandons de ne pas souffler*), *Zritel'*, n° 19 (3 novembre 1905), p. 1 Source de l'image : S. I. Mickevič, *Al'bom revolúcionnoj satiry 1905-1906 gg.* Moscou : Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1926, p. 43].

Fig. 138. V. Beranže, « Pobedonoscev i obšestvennoe mnenie » (*Pobedonoscev et l'opinion publique*), *Pačcy*, n° 1 (c1905-1907).

Fig. 139. Olaf Gulbransson, « Der blinde Zar » (*Le tsar aveugle*), *Simplicissimus*, vol. 9, n° 48 (21 février 1905), p. 471.

Fig. 140. « In the Uniform of the Butchers : the Tsar as a Cossack », *The Illustrated London News*, vol. 126, n° 3432 (28 janvier 1905), p. 105.

Fig. 141. *Satira*, n° 2 (1906), p. 1.

Fig. 142. Linley Sambourne, « The Eleventh Hour », *Punch*, vol. 129 (15 novembre 1905), p. 353.

Fig. 143. *Signalny*, n° 4 (1906), p. 1.

Fig. 144. *À faut esperer q'eu s'jeu la finira ben tôt*, 1789. Gravure. Source de l'image: Claudette Hould, *L'image de la Révolution française*, Québec: Musée du Québec, 1989, p. 132.

Fig. 145. « Le taureau qui ne souhaitait pas être taureau et devint boucher », c1750-1800. Gravure sur cuivre. Source de l'image: Alla Sytova, dir., *The Lubok. Russian Folk Pictures, 17th to 19th Century*, Leningrad : Aurora Art Publishers, 1984, n/p (planche 48).

Fig. 146. I. Â Bilibin, « Osel » (*Âne*), *Župel*, n° 3 (1905).

Fig. 147. « La jacquerie dans les provinces russes », *Le Petit journal*, supplément illustré, vol. 16, n° 750 (2 avril 1905), p. 112.

Fig. 148. F. de Haenen, « Under the Red Flag : a Street of Moscow in the Hands of a Mob of Strikers », *The Graphic*, vol. 71, n° 1876 (11 novembre 1905), p. 1.

Fig. 149. Demetrios Galanis, « Demain... Sur les ruines du Palais d'hiver », *L'Assiette au beurre*, n° 201 (4 février 1905), p. 3336.

## **À propos de la translittération**

La translittération des substantifs russes suit la norme ISO 9 : 1995. À l'exception des citations et des références bibliographiques, les noms propres sont translittérés, alors que les toponymes respectent l'usage commun dans la langue française. Les noms de souverains respectent également cet usage (ex : Nicolas I, Alexandre II).

*À Anne-Marie*

## Remerciements

Pour sa confiance, son support et ses encouragements, je remercie en premier lieu mon directeur de recherche, Todd Porterfield. Ma reconnaissance va également aux professeurs Nicole Dubreuil, Johanne Lamoureux, Christine Bernier, Richard Taws, Annie Gérin, Vincent Lavoix, Kristina Huneault et Johanne Sloan, pour leurs remarques, critiques et suggestions. Je remercie mes collègues du doctorat interuniversitaire, ainsi que les participantes et participants au colloque international *Fonctions politiques et éthiques de l'art, 1789-1939*, que j'ai coorganisé à l'Université de Montréal en février 2006.

Mon séjour à Paris de mai 2007 à janvier 2008 a grandement bénéficié de l'accueil du *Centre d'études des mondes russe, caucasien et centre-européen (CERCEC)* de l'EHESS et en particulier de la supervision que son directeur adjoint, le professeur Wladimir Berelowitch, a fait de mes recherches. Je remercie également les professeurs Christophe Prochasson et Vincent Duclert pour leur accueil dans le séminaire *L'événement politique. Expériences, mémoires, historiographies* à l'EHESS, ainsi que Thierry Gervais, rencontré à cette occasion. L'aide du personnel de l'*Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG)* d'Amsterdam, où j'ai séjourné de juillet 2008 à février 2009, m'a été précieuse, en

particulier celle de Marcel van der Linden, Karin Hofmeester et du personnel de la salle de lecture.

Je me dois de remercier le *Fonds de recherche sur la société et la culture (FQRSC)*, la *Chaire de recherche du Canada en histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, le *Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques* de l'Université de Montréal et le *Centre canadien d'architecture* pour leur soutien financier.

Enfin, je remercie affectueusement mes parents, Édith Desgagnés et François Tremblay, ainsi que ma seconde famille : Lucie Gauvin et Denis Bouchard. Je dédie cette thèse à la personne qui m'est la plus chère au monde, ma collègue, consœur, compagne, complice, amie, alter ego et inspiration Anne-Marie Bouchard.

## Introduction

### Présentation

Lancée spontanément, l'idée d'*iconographie révolutionnaire russe* convoque quasi inévitablement à l'esprit l'abondante propagande visuelle produite dans le contexte postérieur à la révolution d'octobre 1917. Le combat acharné mené par le régime bolchevique pour s'emparer du champ du symbolique<sup>1</sup> a en effet justifié la création d'une multitude de représentations suintantes d'idéologie, destinées à propager un imaginaire politique et, ainsi que l'a suggéré Victoria E. Bonnell, à participer à l'*invention d'une tradition* devant légitimer le nouveau système de valeurs imposé par les révolutionnaires<sup>2</sup>. Cependant, il convient de rappeler que ce combat, livré sur le terrain du symbolique et où les images furent appelées à jouer un rôle important, fut engagé bien avant octobre 1917. Dès 1855, le premier volume de l'almanach *Polârnaâ zvezda* du révolutionnaire russe Aleksandr I. Gercen comportait en effet un frontispice figurant les martyrs de l'insurrection décembriste de 1825, représentation graphique contemporaine des

---

<sup>1</sup> Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley, Los Angeles & Londres : University of California Press, 1997, p. 1. Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *Interpreting the Russian Revolution. The Language and Symbols of 1917*, New Haven & Londres : Yale University Press, 1999, p. 1.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 1-2. Bonnell se réfère explicitement à l'introduction de l'ouvrage d'Eric J. Hobsbawm & Terence O. Ranger, éd., *The Invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

origines du mouvement révolutionnaire russe [fig. 1]<sup>3</sup>. Comme Gercen, certains révolutionnaires, exilés en Europe ou clandestins dans cette « Russie souterraine » décrite par Sergej Stepnâk<sup>4</sup>, ont, dans la longue attente du grand soir, utilisé des images dans leurs luttes. Si bien que de l'embryon révolutionnaire profondément hétérogène que constitua le mouvement révolutionnaire russe entre 1848 et 1917 – mouvement dont la cohésion reposait sur l'adhésion à une idéologie en gestation – émana une iconographie témoignant des principales luttes politiques dans la Russie impériale, et déclinant déjà plusieurs thèmes iconographiques qui seront récurrents après 1917.

Si la diversité des aspirations qui animèrent les premières générations de révolutionnaires rend problématique la reconnaissance d'une unité historique au mouvement révolutionnaire russe qui soit autre que celle conférée par l'horizon d'émancipation motivant toute action révolutionnaire, le partage d'une même volonté de prendre les moyens nécessaires à la réalisation de l'émancipation de la société russe constitua un élément important de cohésion de ce mouvement. Parmi

---

<sup>3</sup> *Polârnaâ zvezda na... Tretnoe obozrènie osvoboždaúšejcâ Rusi, izdavaemoe Iskanderom* [puis *izdavaemaâ Iskanderom*] i N. Ogarevym"]. Londres et Genève : 1855-1862, 1869 [Fac-similé : Moscou : Izdatel'stvo Nauka, 1966-1968].

<sup>4</sup> Sergej M. Kravčinskij, dit Stepnâk [S. Stepniak], *La Russie souterraine*, Paris : Jules Levy, 1885.

ces moyens, le recours à des « images mobilisatrices<sup>5</sup> » permit aux révolutionnaires d'utiliser le symbolique pour assigner à leur mouvement politique une unité qui, dans la pratique, lui faisait justement défaut. Du portrait carte-de-visite circulant de main en main à la caricature illustrant le journal illégal, tout se passe comme si l'émancipation, ce « drapeau commun<sup>6</sup> » liant ensemble les différentes factions révolutionnaires, donnait sa cohérence à un système de représentations qui, en plus de répondre aux nécessités pratiques immédiates des luttes du mouvement révolutionnaire, lui servirent à la fois de catalyseurs et de vecteurs idéologiques, lui permirent de s'inventer une tradition. Quelles motivations ont justifié la création et l'utilisation de ces représentations? Comment furent-elles diffusées et consommées? Quelle fut la réception de cette iconographie? Comment la culture visuelle contemporaine contribua-t-elle à

---

<sup>5</sup> Joël Biard, « Communisme et utopie », dans Congrès Marx International, *Utopie. Théologie de la libération, philosophie de l'émancipation*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 81. Le concept d'images mobilisatrices est développé par Joël Biard dans une réflexion sur le rapport du communisme avec le problème de l'utopie où l'historien tente de réconcilier les concepts de communisme et d'utopie. On le sait, communisme et utopie constituent, depuis Marx et Engels et dans la tradition marxiste, les deux termes de l'opposition entre le socialisme « utopique », c'est-à-dire le socialisme émanant de Saint-Simon, Fourier et Owen, et le socialisme « scientifique », c'est-à-dire le socialisme en accord avec les préceptes du matérialisme historique. Pour Biard, le réel, c'est-à-dire l'ancrage même du matérialisme historique sur lequel ses partisans fondent leur critique de l'utopie, n'est pas seulement composé que par des faits, il est également constitué de potentialités. Limité à la seule connaissance scientifique du mouvement réel de la société, le communisme apparaît consolider l'impossibilité d'un dépassement de l'état des choses. L'auteur conçoit néanmoins la possibilité de reconnaître au communisme une « fonction utopique », anticipatrice et mobilisatrice. Anticipation d'un possible et mobilisation autour du projet de transformation de la société, l'une et l'autre fondées sur une étude assidue et rigoureuse du mouvement réel de la société et de ses potentialités, cette fonction utopique du communisme n'aura d'efficacité que si elle est accompagnée « d'images mobilisatrices », « d'images-souhaits ».

<sup>6</sup> Vladimir I. Lenin [Vladimir I. Lénine], *Que faire ? Les questions brûlantes de notre mouvement*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 68.

l'iconographie révolutionnaire russe? La présente recherche tente de répondre à ces questions, en présupposant que l'idée d'iconographie révolutionnaire russe n'est pas réductible au seul corpus d'images produites dans les conditions historiques réunies seulement après l'avènement du régime bolchevique, mais qu'elle réfère également aux représentations ayant accompagnées l'émergence du mouvement révolutionnaire russe avant Octobre.

### **L'iconographie révolutionnaire russe : enjeux historiographiques et théoriques**

Plusieurs images étudiées dans la présente thèse seront sans doute familières à qui s'intéresse à l'histoire de la Russie impériale, du fait de leur utilisation à titre d'illustrations dans des monographies ou des ouvrages de référence portant sur cette histoire. Telle biographie évoquant la vie tumultueuse d'un révolutionnaire sera parsemée ici et là de photographies appelées à témoigner de ce tumulte. Tel autre ouvrage rendant compte du développement des idées socialistes en Russie restituera le fac-similé d'un tract illustré comportant des caractères cyrilliques. Telle monographie d'histoire de l'art, pour expliquer la signification politique d'un tableau de maître, accompagnera la reproduction de cette œuvre de celle d'une illustration tirée d'un journal illégal contemporain. Enfin, les nombreux albums illustrés publiés pendant l'ère soviétique regorgent de reproductions de ces images révolutionnaires héritées de l'Ancien régime et

utilisées pour servir d'évidences historiques aux thèses historicistes défendues par les chantres du *diamaf*.

En dépit de leur apport au processus d'objectivation de l'histoire du mouvement révolutionnaire russe, ces représentations n'ont pourtant pas fait l'objet d'un traitement systématique, la plupart n'ayant été envisagées qu'en tant que témoins visuels de cette histoire. Certes, certains acteurs ou événements révolutionnaires ont suscité des travaux de nature iconographique, en particulier pendant l'ère soviétique, lorsque les historiens s'acharnaient à documenter scrupuleusement la vie héroïque des précurseurs d'Octobre – celle de Gercen par exemple<sup>8</sup> – ou s'intéressaient aux représentations émanant de conditions historiques explicitement révolutionnaires, telles les caricatures contemporaines de

---

<sup>7</sup> Voir par exemples P. N. Rospelov, éd., *Al'bom naglâdnyh posobij po istorii VKP (b)*, Moscou : Gospolitizdat, 1947-1950, 14 volumes; L. I. Dranicyna, L. A. Karlova, K. S. Kuibyševa & N. I. Safonova, *Al'bom po istorii SSSR. 1861-fevral' 1917*, Moscou: Prosvešenie, 1978; N. M. Černyševkaâ-Bystrova, *Nikolaj Gavrilovič Černyševskij v portretah, illiustrasiâh, dokumentah*. Leningrad : Prosvešenie, 1978.

<sup>8</sup> Bien que datés, les travaux de N. P. Anciferov, E. S Smirnova ou A. F. Korostin sur Gercen constituent encore de précieuses sources d'informations. N. P. Anciferov, « Gercen v izobrazitel'nom iskusstve », *Literaturnoe nasledstvo*, n° 41-42 (1941), pp. 621-631; N. P. Anciferov, « Gerceniana. Iz fondov Gosudarstvennogo literaturnogo muzeâ », in I. Klabunovskii & B. Koz'min, *A. I. Gercen. 1812-1870*. Moscou : Gosudarstvennyj literaturnyj muzej, 1946. pp. 77-106; E. S Smirnova, « Gercen i hudožnik Kirill Gorbunov », *ibid.*, pp. 107-119; N. P. Anciferov, « Ikonografičeskie i memorialn'ye materialy "Pražskoj kollekcii" », *Literaturnoe nasledstvo*, n° 63 (1956), pp. 753-792. A. F. Korostin, « Portret Gercena 1836 g. raboty A. L. Vitberga », *ibid.*, pp. 649-654.

la révolution de 1905-07<sup>9</sup>. Dans l'historiographie, ces images ont toutefois été, la plupart du temps, confinées à une relative autonomie historique, sans être considérées comme les parties d'un corpus iconographique qui, subsumant aussi bien les portraits de Gercen que les caricatures de 1905, est pourvu d'une cohérence manifeste, qu'il importe désormais d'expliquer.

Il est possible d'imputer l'absence de tentatives de synthèse de ces représentations aux difficultés que pose l'étude du mouvement révolutionnaire russe par le truchement de son iconographie. La première difficulté concerne la périodisation de ce corpus. Alors que les époques révolutionnaires – pensons notamment à la Révolution française (1789-1799) – sont pourvues d'une densité historique telle que leur périodisation fait généralement consensus chez les historiens, les mouvements révolutionnaires sont, par essence, des constructions historiques ambiguës. Leur histoire est en effet davantage liée à l'action plus ou moins isolée, plus ou moins organisée d'individus, qu'à des transformations importantes des infrastructures sociales, ainsi qu'il en va des époques révolutionnaires. Si cette action tend justement à anticiper, voire à susciter de telles transformations, la forme à donner à celle-ci est cependant souvent

---

<sup>9</sup> Sans être exhaustif, mentionnons : V. Bocianovskij & E. F. Gollerbah, éd., *Ruskaâ satira pervoj revolûcii 1905-1906*, Leningrad : Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925; S. I. Mickevič, *Al'bom revolûcionnoj satiry 1905-1906 gg.* Moscou : Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1926; S. Isakov, *1905 god v satire i karikature*, Moscou : Proboj, 1928; V. V. Shleev, éd., *Revolûciiâ 1905-1907 goda i izobrazitel'noe iskusstvo*, Moscou : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1977-1989 [4 vol.]; E. P. Demčenko, *Političeskaâ grafika kïeva. Perioda revolûcii 1905-1907 gg.* Kiev : Naukova dumka, 1976; E. P. Demčenko, *Političeskaâ grafika v pečati Ukraïny 1905-1907 gg.* Kiev : Naukova dumka, 1984.

l'occasion de polémiques et de désaccords entre les acteurs des mouvements révolutionnaires, embrouillant ainsi encore davantage l'identité historique de ces mouvements. En fournissant à certaines idéologies la possibilité d'être cristallisées dans des institutions sociales, politiques et culturelles, les époques révolutionnaires sont pourvues d'un caractère d'évidence qui fait nécessairement défaut aux mouvements révolutionnaires, dont les idéologies consistent souvent en une certaine mentalité, c'est-à-dire une « sensibilité collective dans le temps long<sup>10</sup> », dispersée dans l'espace et canalisée dans des représentations qui ne sont encore que de simples linéaments idéologiques.

Dépourvus d'un tel caractère d'évidence, les mouvements révolutionnaires semblent susciter moins spontanément un intérêt historique que les époques révolutionnaires, ce dont témoigne la disparité entre le nombre considérable d'études consacrées à l'iconographie révolutionnaire produite après la révolution de 1917, d'une part, et les travaux, peu nombreux, consacrés à l'iconographie révolutionnaire antérieure à Octobre, d'autre part. Une telle disparité est symptomatique de la fascination légitime qu'exerce l'idée d'une adéquation entre une idéologie politique suffisamment mature et cohérente pour donner forme à un État et la participation enthousiaste de nombreux artistes à l'édification d'un

---

<sup>10</sup> Michel Vovelle, « En guise d'introduction. Iconographie et histoire des mentalités », dans Centre méridional d'histoire sociale des mentalités et des cultures de l'Université de Provence, *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1979, p. 3.

monde conforme à cette idéologie, adéquation ayant généré la production d'un patrimoine iconographique riche en formes et en significations, que plus d'un auteur a souhaité examiner<sup>11</sup>. Une adéquation semblable explique sans doute le fait que les études ayant abordé des corpus iconographiques produits avant 1917 ont beaucoup analysé des représentations liées à l'histoire et la culture des élites politiques et économiques de la Russie impériale, élites qui, détenant la plupart des moyens de production des images, générèrent quantité de représentations destinées à assurer leur hégémonie culturelle<sup>12</sup>. Faute d'être le fruit d'une telle adéquation, l'iconographie révolutionnaire d'avant Octobre – une iconographie d'opposition produite dans des circonstances historiques diverses par une pléthore d'acteurs de tout acabit – n'a pas suscité le même engouement, son historiographie se réduisant presque exclusivement aux études consacrées à la satire graphique de la révolution

---

<sup>11</sup> Parmi les études importantes récentes de l'art soviétique, voir Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley: University of California Press, 2005; Christina Kiaer, *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 2005; Antoine Baudin & Leonid Heller, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne (1947-1953)*, Berne : Peter Lang, 1997 [2 vol.]; Thomas Lahusen & Evgenii Dobrenko, édés., *Socialist Realism without Shores*, Durham: Duke University Press, 1997.

<sup>12</sup> Par exemple, James Cracraft. *The Petrine Revolution in Russian Imagery*, Chicago : The University of Chicago Press, 1997; Richard S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, Princeton : Princeton University Press, 2006; James L. West & Iurii A. Petrov, édés., *Merchant Moscow. Images of Russia's Vanished Bourgeoisie*, Princeton: Princeton University Press, 1998.

de 1905<sup>13</sup>, d'une part, et à celles abordant les thèmes révolutionnaires chez certains peintres du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Mais alors que les premières consacrent l'isolement historique précédemment identifié, les secondes, concevant l'histoire de l'art comme une généalogie stylistique descendante allant du réalisme critique au réalisme socialiste en passant par les différents *ismes* de l'avant-garde moderniste, opèrent souvent la réduction du politique en un *esprit d'une époque* (*Zeitgeist*)<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Pour compléter le panorama historiographique, amorcé plus haut, de la littérature portant sur la satire graphique de 1905, mentionnons quelques travaux non soviétiques : David King & Cathy Porter, *Images of Revolution. Graphic Art from 1905 Russia*. New York : Pantheon Books, 1983; Margaret Betz, *The Caricatures and Cartoons of the 1905 Revolution : Images of the Opposition*, thèse de doctorat, CUNY, 1984; Taline Ter Minassan, « L'image du tsar dans la caricature pendant la révolution de 1905 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 28, n° 1 (1992), pp. 16-21; Hellmuth Weber, « Dessin politique et caricature en Russie pendant la révolution de 1905-1907 », *Recherches contemporaines*, numéro spécial intitulé « L'image satirique face à l'innovation » (1998), pp. 171-188; Sarah Abrevaya Stein, « Faces of Protest : Yiddish Cartoons of the 1905 Revolution », *Slavic Review*, vol. 61, n° 4 (hiver 2002), pp. 732-761; Oleg Minin, *Art and Politics in the Russian Satirical Press, 1905-1908*, thèse de doctorat, University of Southern California, 2008 (en ligne : <http://digarc.usc.edu/assetserver/controller/view/search/etd-Minin-2431>). Outre les références déjà données au sujet de Gercen et des caricatures de 1905, mentionnons, parmi les travaux récents : Alison Rowley, « Popular Culture and Visual Narratives of Revolution : Russian Postcards, 1905-1922 », *Revolutionary Russia*, vol. 21, n° 1 (juin 2008), pp. 1-31; Mark D. Steinberg, « Workers in Suits : Performing the Self », dans Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger, éd., *Picturing Russia. Explorations in Visual Culture*, New Haven & Londres : Yale University Press, 2008, pp. 128-132.

<sup>14</sup> À ce sujet, la principale étude est Elizabeth Kridl Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society : The Peredvizhniki and Their Tradition*, New York : Columbia University Press, 1989.

<sup>15</sup> Pour un exemple d'une telle généalogie, voir Robert Rosenblum, « From Realism to Symbolism », dans Solomon R. Guggenheim Museum, *Russia! Nine Hundred Years of Masterpieces and Master Collections*, catalogue d'exposition, New York : Guggenheim Museum, 2005, pp. 165-171. Tenue à l'automne 2005 au musée Solomon R. Guggenheim de New York, l'exposition *Russia! Nine Hundred Years of Masterpieces and Master Collections* présentait un panorama général de l'art russe, principalement pictural, allant des icônes russo-byzantines aux installations d'artistes contemporains, en passant par la peinture académique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et le réalisme socialiste jdanovien, panorama au sein duquel les phénomènes révolutionnaires n'étaient invoqués que comme simples éléments de contextualisation des œuvres exposées. Pour un exemple d'invocation du *Zeitgeist*, voir Elizabeth Kridl Valkenier, « The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860s ». *Russian Review*, vol. 34, n° 3 (juillet 1975), pp. 247-265.

La seconde difficulté posée par le corpus étudié dans la présente thèse est le caractère hétérogène que lui assignent les représentations qui le constituent, qui sont de natures diverses. Cette diversité concerne d'abord le contenu symbolique de ces images qui, allant du portrait individuel au portrait de groupe en passant par l'allégorie, le stéréotype visuel et la caricature, est sensiblement varié. Ces représentations couvrent également un large spectre de moyens de production et de diffusion de l'image, spectre qui va de la peinture à la photographie en passant par l'illustration de presse, le tract et la carte postale. Enfin, la réception et l'appréciation de ces images ont été rarement limitées à quelque sphère sociale homogène. Une telle hétérogénéité contraste avec les corpus habituellement rencontrés dans l'historiographie s'intéressant aux représentations révolutionnaires, en particulier celles émanant de l'ère soviétique. En effet, si on peut légitimement considérer l'affiche, l'architecture, la photographie ou le cinéma soviétiques comme des corpus relativement autonomes, l'hétérogénéité de l'iconographie révolutionnaire russe rend caduque une analyse exclusivement médiatique, thématique ou stylistique de celle-ci, appelant plutôt un mélange des genres que le tournant culturel (*cultural turn*) sévissant depuis les années 1990 dans la plupart des sciences humaines et sociales autorise de plus en plus<sup>16</sup>. Par la

---

<sup>16</sup> Pour un survol historique et une discussion théorique du concept de « cultural turn », voir l'introduction de Victoria E. Bonnell & Lynn Hunt, eds, *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press, 1999, pp. 1-32.

nature même du corpus qu'elle étudie et les enjeux épistémologiques qu'elle soulève, la présente analyse de cette iconographie peut être située dans la continuité du tournant culturel de l'histoire de l'art vers les études visuelles (*visual studies*)<sup>17</sup>.

N'épargnant pas le champ des études slaves, le tournant culturel des sciences humaines et sociales fut, dès 1996, analysé par l'historien américain Mark D. Steinberg, dans son bref, mais important article intitulé « Stories and Voices : History and Theory »<sup>18</sup>. Steinberg constatait en effet l'émergence d'une nouvelle histoire culturelle de la Russie s'intéressant désormais à des champs d'investigation jusque-là relativement marginalisés, revitalisant par le fait même l'interprétation du passé d'une manière au moins aussi fondamentale que l'histoire sociale ne l'avait fait auparavant :

In place of the historian's traditional focus on large events, social aggregates, and representative or influential individuals and of the literary historian's conventional focus on artistically worthy or canonical writers, more attention than ever before is being paid to stories that would have been (and often still are)

---

<sup>17</sup> Pour Margaret Dikovitskaya, c'est précisément le tournant culturel qui a rendu possible l'émergence des études visuelles. Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass. & Londres: The MIT Press, 2005, p. 47. Selon Dikovitskaya, les études visuelles, qu'elle définit un peu vaguement comme l'étude des représentations, « [pay] close attention to the images but [use] theories developed in the humanities and the social sciences to address the complex ways in which meanings are produced and circulated in specific social contexts ». *Ibid.*, p. 53.

<sup>18</sup> Mark D. Steinberg, « Stories and Voices : History and Theory », *Russian Review*, vol. 55, n° 3 (juillet 1996), pp. 347-354.

dismissed as trivial and irrelevant [...] and to the experiences and voices of individuals and groups of people on the margins<sup>19</sup> [.]

Pour Steinberg, cette nouvelle appréciation de phénomènes historiques de moindre envergure procède d'abord d'une remise en question de valeurs qui guident l'exercice du jugement historique : en minimisant l'importance de la téléologie servant traditionnellement de cadre à la narration historique, c'est la signification même de l'histoire qu'on questionne. La tâche de l'historien se rapproche dès lors de celle du philologue, de l'herméneute, pour qui « a key to understanding the past is to be found in understanding past understandings<sup>20</sup>[.] » Au matérialisme de l'approche sociohistorique, qui envisage la conscience et les comportements humains uniquement dans le rapport causal les liant aux conditions matérielles dans lesquels ils adviennent à l'histoire, Steinberg oppose une approche de l'histoire qui, dans sa volonté de reconstruire les significations passées, porte davantage son attention sur des phénomènes d'ordre culturel :

[I]n reconstructing historical meanings, primary attention is being paid to the influence that language, images, symbols, myths, ethics, and other structures of signification and of subjective value have had in shaping people's perceptions and actions<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>21</sup> *Ibid.*

La découverte ou la redécouverte de telles « structures de signification et de valeurs subjectives » considérablement négligées par l'histoire sociale ont engagé certains historiens à s'interroger sur la formation des identités (classes, genres, individualités, altérités) et des jugements (convictions politiques, jugements moraux), ce qui leur valu l'accusation de privilégier l'étude de « textes » plutôt que celle de la réalité historique<sup>22</sup>. Si Steinberg reconnaît que l'analyse culturelle n'est pas exempte de clichés<sup>23</sup> – sans doute imputables à une surenchère sur certaines de ses références théoriques (parmi lesquelles l'auteur mentionne, au début de son essai, la théorie littéraire) –, il souligne cependant que le « textualisme » dont sont accusés les historiens culturels est rarement, dans leur pratique, extrémiste<sup>24</sup>. Pour ces derniers, les discours et les significations dont les représentations symboliques sont les médiatrices émanent de l'interaction constante des contextes et des textes<sup>25</sup>. Si l'approche culturelle de l'histoire permet, selon Steinberg, d'explicitier cette médiation, elle peut aussi rendre compte, par l'interrogation critique de ses sources, du non-dit qui pèse sur toute

---

<sup>22</sup> « They [the critics of cultural theory and of recent cultural studies] have warned, sometimes vociferously, against abandoning the fruitful study of social and political structures, events and actors for the rarified and self-referring world of language and symbols. » *Ibid.*, p. 350.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>24</sup> « Most historians engaged in the cultural study of society have recognized that the ways people use language, symbols, ideas, and the other cultural forms are inescapably shaped by the harder surfaces of their lives – material conditions, social location and relative power – even as these cultural forms influence how these structured experiences are perceived and made meaningful. » *Ibid.*, p. 350.

<sup>25</sup> *Ibid.*

culture<sup>26</sup>. Une telle posture critique permet de remettre en question la croyance positiviste dans la monosémie des significations historiques, remise en question que Steinberg constate dans l'apparition d'un « vocabulaire de l'indétermination<sup>27</sup> ». Pour Steinberg, les termes d'ambiguïté, d'ambivalence, d'anxiété, de paradoxe ou d'ironie, auxquels les historiens culturels ont de plus en plus recours pour décrire les réalités historiques qu'ils étudient, sont symptomatiques d'une volonté d'ouvrir le champ de l'investigation historique sur de nouveaux questionnements et, nécessairement, sur de nouvelles réponses<sup>28</sup>. Pour Steinberg, l'apport le plus intéressant de l'histoire culturelle réside ainsi davantage dans cette ouverture que dans la proposition de nouveaux modèles ou paradigmes d'interprétation du passé<sup>29</sup>.

Depuis la publication de cet article, l'essor de l'approche culturelle de l'histoire russe s'est confirmé dans la plupart des champs d'investigation identifiés par Steinberg, parmi lesquels figurait l'iconographie<sup>30</sup>. L'intérêt des historiens pour les images s'est en effet manifesté par l'intégration, à plus ou moins grande échelle, de représentations visuelles dans leurs analyses historiques. Quel que soit

---

<sup>26</sup> *Idid.*, p. 351.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>28</sup> La notion d'« émergence », qui figure dans le titre de la présente thèse, pourrait sans doute faire partie de ce vocabulaire.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 347.

le degré d'engagement de ces historiens dans l'analyse iconographique, leur principal mérite réside, de ce point de vue, dans leur appréciation décomplexée des images, auxquelles ils reconnaissent une valeur historique équivalente à celle des autres documents qu'ils invoquent dans leur discours. À ce titre, l'ouvrage d'Orlando Figes et de Boris Kolonitskii intitulé *Interpreting the Russian Revolution : The Language and Symbols of 1917* est exemplaire<sup>31</sup>. Les images qu'ils étudient – par exemples des caricatures érotiques visant à désacraliser le pouvoir impérial ou encore des portraits de Nicolas II vandalisés par les masses populaires – trouvent leur juste place parmi l'ensemble des médiateurs symboliques (chants révolutionnaires, drapeaux, emblèmes, bannières, etc.) du « langage de 1917 ». Déjà citée, l'étude que Victoria E. Bonnell a consacré aux affiches politiques soviétiques va encore plus loin en ce que les images constituent pour cette auteure l'objet même de son investigation historique de la symbolique révolutionnaire. Reposant sur l'examen systématique de plus d'un millier d'affiches<sup>32</sup>, l'approche quantitative de Bonnell lui permet de dégager et d'analyser les motifs et thèmes prépondérants de l'iconographie soviétique, et d'expliquer leur fonction idéologique. De plus en plus nombreuses, les publications qui, comme celle de Bonnell, font la part belle aux images contribuent à repousser les frontières disciplinaires séparant traditionnellement l'histoire et l'histoire de l'art

---

<sup>31</sup> Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *op. cit.*

<sup>32</sup> Victoria E. Bonnell, *op. cit.*, p. 16.

russes, s'avancant toujours plus loin sur le territoire limitrophe de la culture visuelle.

Parmi celles-ci, l'ouvrage intitulé *Picturing Russia : Exploration in Visual Culture* constitue un des plus récents efforts pour circonscrire les limites du champ des études en culture visuelle russe<sup>33</sup>. L'ouvrage s'ouvre sur le constat d'une situation paradoxale : alors que les images bénéficient désormais, comme jamais auparavant, d'une visibilité accrue par le développement des nouvelles technologies, les sciences humaines et sociales tardent pourtant à reconnaître en elles de véritables sources permettant d'enrichir la compréhension de l'histoire et de la culture<sup>34</sup>. Les images n'étant, dans le monde académique, trop souvent utilisées qu'à des fins décoratives, distractives ou publicitaires, l'ambition des éditrices Valerie A. Kivelson et Joan Neuberger est donc de rendre plus productif leur usage dans les analyses historiques et culturelles, en particulier de l'histoire et de la culture russes. Dans cette perspective, la cinquantaine d'essais composant *Picturing Russia* constituent, ainsi que le suggère le sous-titre de l'ouvrage, autant d'« explorations » de la culture visuelle russe.

Rédigés pour la plupart par des auteurs dont la réputation n'est plus à faire

---

<sup>33</sup> Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger, éd., *op. cit.*.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 1.

dans le champ des études russes<sup>35</sup>, ces essais étudient chacun un voire plusieurs documents visuels émanant de la culture russe, le corpus traité s'étendant des 'évangiles rus' à la publicité de l'ère poutinienne en passant par l'art populaire et l'art officiel de l'ancien régime et du régime soviétique. Malheureusement, la qualité inégale de ces essais atténue considérablement la portée épistémologique escomptée de cet ouvrage<sup>36</sup>, atténuation que Kivelson et Neuberger semblent avoir voulu rattrapper en tentant, dans l'introduction, de subsumer cet ensemble hétéroclite d'analyses sous le concept de « seeing into being » : « [t]he recurrent and powerfully effective idea that it is possible to depict what exists just out of

---

<sup>35</sup> Mentionnons par exemple les noms de Richard Stites, Richard Wortman, James Cracraft ou Mark D. Steinberg

<sup>36</sup> Couvrant plus de 1000 ans d'histoire visuelle russe en à peine plus de 250 pages, le cadre temporel surdimensionné de l'ouvrage explique sans doute le choix des éditrices de privilégier la quantité (49 essais de 3 à 6 pages chacun, incluant des illustrations reproduites dans le corps du texte), souvent au détriment de la qualité. En effet, si un peu plus du tiers des auteurs s'accommodent sans problème du format réduit qui leur est imposé en proposant d'intéressantes analyses qui réussissent haut la main le pari de la synthèse, plusieurs textes reléguant rapidement l'examen du corpus visuel choisi à un rang secondaire de l'analyse, se cantonnent dans un discours contextuel ou anecdotique et, ce faisant, peinent à répondre à l'ambition initiale des éditrices. Sans prétendre être exhaustif, mentionnons tout de même quelques contributions parmi les plus réussies de l'ouvrage. Dans son essai portant sur la couronne de Monomaque, Nancy Shields Kollman explicite la transformation de cette couronne de confection mongole en médiateur d'un mythe politique perpétué depuis le règne de Vladimir Monomaque jusqu'à celui de Vladimir Putin. Robert Wortman explique quant à lui comment les *lubki* furent utilisés pour susciter une réception populaire positive de la réforme du servage de 1861. Robert Weinberg étudie des représentations de Jehovah publiées dans le périodique satirique soviétique *Bezbožnik u stanka* qui, en perpétuant des préjugés antisémites, contrecarraient les efforts du nouveau régime soviétique pour éradiquer l'antisémitisme. Mark Bassin propose une analyse convaincante d'un portrait de Stalin peint par Fedor S. Šurpin, tableau constituant une représentation synthétique des principaux fondements de l'idéologie soviétique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. S'intéressant à la pochette d'un album du groupe musical *Akvarium*, Polly McMichael entraîne le lecteur dans les aléas de la culture rock soviétique au début des années 1980. Enfin, Helena Gosciolo examine plusieurs appropriations des célèbres *Bogatyr*s peints par Viktor M. Vasnevov dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, représentations héroïques fréquemment utilisées dans des publicités pour de la bière, des cigarettes ou, à l'ère du machisme poutinien, pour du déodorant.

reach, just out of sight<sup>37</sup> ». Suffisamment avisées pour identifier les dérives potentielles des approches fondées sur la quête de spécificités nationales<sup>38</sup>, Kivelson et Neuberger ne résistent cependant pas au désir de reconnaître aux Russes une « prédisposition » millénaire les portant à utiliser l'expérience de la vision comme un moteur de transformation historique et eschatologique. Pour elles, le constat d'une récurrence du « seeing into being » dans la culture visuelle russe constitue donc l'apport le plus significatif de leur ouvrage<sup>39</sup>. Pourtant, on peut légitimement se demander si le recours à ce concept est véritablement pertinent pour baliser le champ de la culture visuelle russe. D'une part, ce concept perpétue l'idée d'une prédisposition nationale pour la transcendance, stéréotype tenace qui ne constitue en rien un présupposé incontournable de l'analyse de la culture russe, pour qui conçoit, avec l'anthropologue américain Clifford Geertz, que les cultures sont des constructions symboliques plutôt que des essences<sup>40</sup>. D'autre part, ce concept ne semble viable que moyennant la réduction des enjeux épistémologiques de la culture visuelle au problème de la « visualité » (néologisme de l'anglais *visuality*) des images, réduction dont témoigne le passage suivant, tiré de

---

<sup>37</sup> Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger, eds., *op. cit.*, p. 6.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>40</sup> « The concept of culture I espouse [...] is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretative one in search of meaning. » Clifford Geertz, « Thick Description : Toward an Interpretative Theory of Culture », dans *The Interpretation of Cultures*, New York : Basic Books, 1973, p. 5.

l'introduction de l'ouvrage:

Everyone interested in visual culture struggles to understand what distinguishes sight from the other senses, what gives seeing its unique power. People seems to have an instinctive sense that visual images are different from anything else, but defining that difference turns out to be devilishly hard. [...] We do not intend to address the issues involved in the philosophical investigation into the nature of images or the physiological study of perception. Instead, the essays here demonstrate that images have been used differently and function differently than do texts. Such differences lead us to ask : What is being conveyed visually at any given time? What is being said visually that could not or would not be articulated in words or in print? These new questions enable rigorous comparison of the functions of the visual and the textual on a historical level<sup>41</sup>.

Sans doute conscientes de la mise en garde faite par W. J. T. Mitchell quant à l'aporie qui menace toute tentative de définition de la nature des images, à savoir que les valeurs et intérêts qui justifient la production des images leur assignent une

---

<sup>41</sup> Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger, eds., *op. cit.*, p. 8. Cette affirmation de Kivelson et Neuberger est d'autant plus surprenante que les deux essais qu'elles signent dans l'ouvrage sont particulièrement réussis. Valerie A. Kivelson, « Mapping Serfdom : Peasant Dwellings on Seventeenth-Century Litigation Maps », dans *ibid.*, pp. 47-50; Joan Neuberger, « Visual Dialectics : Murderous Laughters in Eisenstein's *Ivan the Terrible* », *ibid.*, pp. 201-206. La surenchère à laquelle se livrent Kivelson et Neuberger sur la « force unique » de la vision et son hégémonie culturelle est symptomatique du présupposé, formulé par Nicholas Mirzoeff, voulant que la culture visuelle « is not just a part of your everyday life, it *is* your everyday life ». Nicholas Mirzoeff, « What is Visual Culture? », dans Nicholas Mirzoeff, éd., *The Visual Culture Reader*, Londres et New York : Routledge, 2002, p. 3. Or, il convient de manier avec prudence un tel présupposé, afin d'éviter, ainsi que le suggère Mitchell, de confondre la culture visuelle en tant que champ d'investigation de la connaissance comportant un certain nombres d'enjeux épistémologiques qui lui sont propres, d'une part, et la culture visuelle en tant que fondement culturel de l'époque contemporaine, d'autre part : « The fantasy that images and visuality are the decisive political forces of our times is, in fact, one of those collective hallucinations that should be a problem for investigation in visual culture, not one of its constitutive axioms. » W. J. T. Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol. 78, n° 4 (décembre 1995), p. 542.

historicité propre qui rend problématique leur subsomption sous une théorie générale<sup>42</sup>, Kivelson et Neuberger se gardent de considérer les images d'un point de vue philosophique. Néanmoins, en opposant l'image et la visualité au texte et à la textualité, elles suggèrent – ce qui n'est pas négligeable philosophiquement – que les images ne sont pas des textes, qu'images et textes sont, pour reprendre les mots de Mitchell, des « modes de représentation rivaux<sup>43</sup> ». Si elle explique sans doute l'emphase qui est mise sur la visualité dans la conception de la culture visuelle défendue par Kivelson et Neuberger, cette opposition constitue une prémisse peu satisfaisante si on considère l'interprétation des images comme une activité moins intéressée par la compréhension de la visualité des images que par celle de leur signification, bref, comme une activité herméneutique.

Du point de vue de l'herméneutique, que Paul Ricœur définit comme « la théorie des opérations de la compréhension dans leur rapport avec l'interprétation des textes<sup>44</sup> », les images n'ont pas à être opposées aux textes, précisément parce qu'elles sont des textes, c'est-à-dire des discours fixés<sup>45</sup>. Pour le philosophe

---

<sup>42</sup> « Every theoretical answer to the questions, What is an image? How are images different from words? seemed inevitably to fall back into prior questions of value and interest that could only be answered in historical terms. » W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago : University of Chicago Press, 1986, p. 3. L'ouvrage de Mitchell figure dans la bibliographie de *Picturing Russia*.

<sup>43</sup> « [The] role [of textuality] in this study is simply as a foil to imagery, a "significant other" or rival mode of representation. » *Ibid.*

<sup>44</sup> Paul Ricœur, « La tâche de l'herméneutique : en venant de Schleiermacher et de Dilthey », dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris : Éditions du Seuil, 1986, p. 83.

<sup>45</sup> Paul Ricœur, « Qu'est-ce qu'un texte? », *ibid.*, p. 154.

français, le discours est la signification intentionnellement projetée dans l'acte du dire : le discours est, écrit Ricœur, « l'événement de langage<sup>46</sup> ». Or, comme tout événement, le discours survient dans un temps précis, qui est le présent dans lequel son locuteur le prononce. Afin d'éviter sa disparition dans le cours du temps, le discours peut être fixé à l'aide de signes de natures diverses, qui réalisent son objectivation en un texte. Étant ainsi fixé dans le texte, le discours s'autonomise du locuteur, ce que Ricœur nomme la distanciation<sup>47</sup>. Bien que s'autonomisant, le texte garde la trace de l'intention du locuteur de produire une signification, laquelle est enrichie par l'acte d'interprétation, qui vise à restituer cette signification. C'est pourquoi le texte constitue, pour Ricœur, « le paradigme de la distanciation dans la communication », communication s'effectuant « dans et par la distance » qui sépare le locuteur de l'interprète et qui assigne au discours son historicité<sup>48</sup>.

En considérant les images comme des textes, la tâche de la culture visuelle – entendue ici dans son sens épistémologique – consiste en l'explicitation des modalités de fixation et de distanciation de certains discours par elles, en tant que

---

<sup>46</sup> Paul Ricœur, « Le modèle du texte : l'action sensée considérée comme texte », *ibid.*, p. 206.

<sup>47</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation », *ibid.*, pp. 113-131.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 114.

c'est à travers ce processus que leur signification advient à l'histoire<sup>49</sup>. S'agissant du corpus iconographique étudié dans cette thèse, cela revient à questionner le rapport de causalité qui lie certaines images à l'histoire et l'idéologie révolutionnaires russes : comment l'action révolutionnaire a-t-elle justifié la production et la consommation de certaines images, de telle sorte que l'on puisse aujourd'hui les envisager comme les parties d'un corpus iconographique cohérent?

Répondre à cette question constitue l'objectif de la présente recherche qui, pour paraphraser la lecture que Paul Ricœur fait de la notion d'action symbolique chez Clifford Geertz, peut être considérée comme une herméneutique de l'action révolutionnaire symboliquement médiatisée par l'image<sup>50</sup>. Une telle herméneutique présuppose que les images constituant l'iconographie révolutionnaire russe donnent forme au contenu symbolique de l'action révolutionnaire ou, pour être

---

<sup>49</sup> Cette tâche est parfaitement décrite et exécutée par James Cracraft dans sa contribution à l'ouvrage de Kivelson et Neuberger, contribution portant sur le billet de 500 roubles émis en 1912 : « Our task, then, is to discover the underlying messages that these imposing images, like all representations of reality, figural or verbal, strive to convey – the structure of values and interests that informs them. » James Cracraft, « Pictographs of Power. The 500-Ruble Note of 1912 », dans Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger, eds., *op. cit.*, p. 139. Il est intéressant de constater que, dans cette citation, l'aporie constatée par Mitchell est renversée et dépassée. Alors que le questionnement théorique de Mitchell érigeait la nature de l'image en un absolu, ou, ainsi que Max Horkheimer le disait du concept de théorie, en une « catégorie idéologique réifiée » [Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Paris : Gallimard, 1974 [1937], p. 23.], Cracraft considère plutôt chaque image comme un médiateur symbolique façonné par des valeurs et des intérêts qui sont historiquement situés et « structurés ».

<sup>50</sup> Au concept d'action symbolique proposé par Geertz, Ricœur préfère celui d'« action symboliquement médiée » : « [P]our Geertz, l'action est symbolique exactement *comme* le langage. La notion d'action symbolique pourrait donc nous abuser dans le contexte visé par Geertz. C'est pourquoi je préfère parler de l'action comme symboliquement médiée. Cela me paraît moins équivoque que le terme d'« action symbolique », car celle-ci n'est pas l'action que nous entreprenons mais celle à laquelle nous substituons des signes. » Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, *op. cit.*, p. 337. La nuance apportée par Ricœur me semble importante lorsqu'il est question de considérer un corpus d'images devant rendre compte d'une idéologie.

plus précis, à l'idéologie révolutionnaire russe — l'idéologie étant envisagée avec Clifford Geertz comme un système culturel composé de symboles en interaction<sup>51</sup>. Pour Ricœur, à qui l'on doit une lecture éclairante du concept d'idéologie chez Geertz<sup>52</sup>, les idéologies ne sont pas réductibles à la fonction aliénante que leur prête la tradition marxiste, qui les considère comme des distorsions. Elles peuvent en effet être envisagées positivement sous l'éclairage de leur « fonction d'intégration<sup>53</sup> », c'est-à-dire leur capacité à « préserver » l'identité de groupes sociaux cimentés par le partage de valeurs communes qui orientent l'action de leurs membres, pour qui l'idéologie « n'est pas une distorsion de la communication mais la rhétorique de la communication de base<sup>54</sup> ». Parce qu'elle est ainsi orientée par une idéologie dont elle devient en quelque sorte le « véhicule », cette action peut être qualifiée de symbolique, selon la définition que Geertz donne au concept de symbole : l'action est symbolique « au sens où elle s'analyse sur la base de symboles fondamentaux<sup>55</sup> » véhiculant une conception<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> Geertz considère les idéologies comme des « systems of interacting symbols, as patterns of interworking meanings ». Clifford Geertz, « Ideology As a Cultural System », dans *The Interpretation of Cultures*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>52</sup> Voir le chapitre 15 de Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, *op. cit.*, pp. 335-351.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>56</sup> « I use "symbol" broadly in the sense of any physical, social, or cultural act or object that serves as the vehicle for a conception. » Clifford Geertz, « Ideology As a Cultural System », *op. cit.*, p. 208 (note 19).

Dans cette perspective, la présente recherche étudie l'action révolutionnaire russe en prenant pour matériau les images véhiculant, à différents degrés, son idéologie.

## Méthodologie

Pour mener à bien cette étude, la tâche la plus élémentaire — mais également la plus laborieuse — fut de colliger son matériau, la principale difficulté de cette tâche ayant été de savoir quoi chercher et où le trouver. La presse ayant constitué l'espace d'expression privilégié des révolutionnaires russes, un dépouillement des nombreux titres composant le corpus de la presse révolutionnaire russe a été mené dans certaines collections parisiennes et amstellodamoises<sup>57</sup> — avec toutes les difficultés inhérentes à l'étude de corpus de journaux<sup>58</sup> — dans l'espoir de trouver des cas d'images ayant illustré cette presse. Si les ouvrages bibliographiques utilisés<sup>59</sup> ont constitué des ressources inestimables pour conduire ce dépouillement en ce qu'ils permirent la localisation des journaux à consulter, l'ajout, dans les notices de ces ouvrages, d'une mention faisant état de la présence d'illustrations dans certains titres aurait permis d'identifier rapidement

---

<sup>57</sup> Principalement la Bibliothèque nationale de France et l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam.

<sup>58</sup> Ces difficultés sont recensées dans Marie-Ève Thérenty, « Physiologie du chercheur sur la presse », dans Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty, *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique*, Paris : Nouveau Monde Éditions, 2001, pp. 320-335.

<sup>59</sup> Principalement Tatiana Ossorguine-Bakounine, *L'émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langues russes, 1855-1940*, Paris : Institut d'études slaves, 1990; Eugène Zaleski, *Mouvements ouvriers et socialistes (chronologie et bibliographie) La Russie*, Paris : Éditions ouvrières, 1956 [2 vol.]; Francesca Gori & Antonello Venturi, *Utopia e riforma in Russia. Il fondo russo della Biblioteca Feltrinelli*, Milan : Fondazione Feltrinelli, 1997.

les titres pertinents pour cette étude. En l'absence de telles mentions, j'ai d'abord entrepris le dépouillement systématique de tous les titres recensés par les ouvrages de références consultés, activité d'une ampleur titanesque à laquelle j'ai cependant renoncé pour des raisons évidentes<sup>60</sup>. Sacrifiant par choix et par nécessité l'exhaustivité à l'efficacité, j'ai donc concentré mon attention sur les titres émanant des principales organisations révolutionnaires russes<sup>61</sup>. J'ai également cherché dans plusieurs fonds d'archives de personnalités et d'organisations associées à l'histoire du mouvement révolutionnaires des documents visuels concernant cette histoire. Pour des raisons d'accessibilité et parce que les collections de cette institution recèlent une valeur historique indéniable, j'ai mené ces recherches à l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam, qui détient les fonds d'archives des figures centrales du mouvement révolutionnaire russe. Enfin, si les révolutionnaires russes ont volontiers utilisé des images dans leurs luttes et ce, principalement comme des véhicules de leur idéologie politique et des catalyseurs identitaires, ils n'ont jamais détenu de monopole sur la construction de l'image publique de leur mouvement politique. Pour cette raison, j'ai également cherché

---

<sup>60</sup> Les principales raisons étant l'accès difficile, voire impossible, à certains titres trop abîmés, l'incomplétude des collections étudiées et le temps considérable investi dans le dépouillement de journaux qui, dans 99% des cas, n'étaient pas illustrés.

<sup>61</sup> Ainsi que l'a souligné Marie-Ève Thérénty à propos de ses propres recherches doctorales sur des corpus de presse, un tel choix me force à accepter avec modestie le caractère nécessairement parcellaire de mon dépouillement et, par extension, des résultats de mon étude des illustrations de la presse révolutionnaire russe. Marie-Ève Thérénty, *op. cit.*, p. 321. Cependant, en mettant l'emphase sur des titres incontournables de la presse révolutionnaire russe, je me suis assuré de la représentativité des cas que j'ai étudiés.

dans un ensemble de sources de natures diverses et extérieures au mouvement révolutionnaire russe lui-même, des représentations de celui-ci pouvant éclairer la place qu'il occupait dans la culture visuelle et l'imaginaire social contemporains.

Confronté à un corpus iconographique considérablement hétérogène, composé d'images aussi variées du point de vue de leur contenu que de celui de leur contenant, j'ai organisé mon analyse de ce corpus en cinq chapitres construits comme une accumulation progressive de sens devant rendre compte du processus de longue durée au cours duquel l'iconographie révolutionnaire russe s'est constituée à partir d'un nombre réduit d'images et de stratégies de représentations. À cet égard, le propos du premier chapitre est centré autour de l'examen de l'image fondatrice de cette iconographie : le frontispice de l'almanach *Polârnaâ zvezda* [fig. 1]. Si elle figure l'origine du mouvement révolutionnaire russe et, en ce sens et pour paraphraser Paul Ricœur, constitue le commencement d'un ensemble de « processus idéologiques<sup>62</sup> » éventuellement réifiés par les images qui constitueront l'iconographie révolutionnaire russe, cette représentation commémorative a à priori moins à voir avec cette iconographie qu'avec les référents artistiques et politique de son producteur, le graveur sur bois anglais William James Linton.

---

<sup>62</sup> Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 345.

Afin d'expliciter comment ce frontispice constitue effectivement un moment décisif de l'iconographie révolutionnaire russe en ce qu'il lui donna son impulsion initiale, j'ai trouvé important d'ancrer cette représentation dans l'histoire du mouvement révolutionnaire russe en la situant par rapport à la pratique politique de son commanditaire, le révolutionnaire Aleksandr I. Gercen. Pour ce faire, j'étudie comment Gercen utilisa le genre du portrait afin de construire son identité révolutionnaire. Mais encore, l'utilisation du genre du portrait à des fins de la lutte révolutionnaire ne constituant pas l'apanage du seul Gercen, je montre, dans le troisième chapitre, comment le développement économique et technique du portrait photographique à partir des années 1860 a contribué à l'avènement d'une véritable culture révolutionnaire du portrait, au sein de laquelle ce type de représentation – qu'il s'agisse de portraits individuels ou de portraits de groupes révolutionnaires – était appelé à propager une rhétorique politique fondée sur la célébration héroïque du martyr et du sacrifice révolutionnaires.

Parce que l'iconographie révolutionnaire russe n'est évidemment pas réductible aux seuls portraits de révolutionnaires, je m'intéresse, dans le quatrième chapitre, à l'émergence de la tradition graphique révolutionnaire initiée par le frontispice produit par Linton en 1855, tradition trouvant sa première manifestation d'envergure dans les caricatures publiées dans le journal social-

démocrate *Iskra* (*L'Étincelle*) publié par Vladimir Lenin au début du XX<sup>e</sup> siècle. Si la satire graphique contemporaine de la révolution russe de 1905-1907 a été massivement considérée comme une iconographie révolutionnaire, je considère plutôt, dans le cinquième chapitre, cette production graphique comme le dénouement d'un imaginaire social s'étant constitué tout au long de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, imaginaire réifié dans la culture visuelle contemporaine de l'essor du mouvement révolutionnaire russe.

Si l'objectif premier de cette thèse est d'étudier et d'explicitier les diverses stratégies de représentations mises en œuvre par les révolutionnaires russes dans leur propagande politique, je souhaite également valider l'hypothèse voulant qu'en dépit de son hétérogénéité pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les années qui précédèrent l'avènement du régime bolchevique en octobre 1917, le mouvement révolutionnaire russe a constitué une entité historique dont l'unité relative fut en grande partie assurée par l'image que l'iconographie révolutionnaire a donnée de lui. En d'autres mots, il m'importe de montrer le rôle important joué par cette iconographie dans l'élaboration de l'idéologie révolutionnaire russe, l'idéologie étant envisagée, avec Clifford Geertz, comme un système culturel composé de symboles en interaction<sup>63</sup>. Ces symboles sont précisément ceux qui, à partir de la révolution de février 1917, émergeront des soubassements de la Russie

---

<sup>63</sup> Clifford Geertz, « Ideology As a Cultural System », dans *The Interpretation of Cultures*, op. cit., p. 207.

souterraine et constitueront l'essentiel du langage symbolique de la tradition inventée par les bolcheviques et figurée dans l'art et la propagande visuelle soviétiques<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> « The unifying symbols of 1917 were developed in the revolutionary underground, whose subculture emerged as the official culture after February. [...] Yet once this culture of the underground spilled out on to the streets in the February Days, it quickly came to dominate the whole country's political sphere. There may have been political pluralism after the February Revolution, but in cultural terms the symbolism of the underground enjoyed a complete monopoly. » Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *op. cit.*, pp. 68-69.

# 1) L'origine de l'iconographie révolutionnaire russe : *Polârnaâ zvězda*, ou la figuration d'un mythe révolutionnaire

*The beginning, then, is the first step in the intentional production of meaning*<sup>65</sup>.

Edward Saïd

*L'idéologie fonctionne non seulement dans la dimension synchronique mais aussi dans la dimension diachronique. Dans ce dernier cas, la mémoire des événements fondateurs du groupe est un acte essentiellement idéologique. On a une répétition de l'origine. Avec cette répétition commencent tous les processus idéologiques au sens pathologique, car une commémoration seconde prend le caractère d'une réification. La commémoration devient, pour le système de domination, un procédé qui lui permet de maintenir son pouvoir. Pouvons-nous cependant imaginer une communauté qui ne commémorerait pas sa naissance en des termes mythiques?*<sup>66</sup>

Paul Ricœur

*Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second*<sup>67</sup>.

Roland Barthes

---

<sup>65</sup> Edward Saïd, *Beginnings. Intention & Method*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 5.

<sup>66</sup> Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 345.

<sup>67</sup> Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957, p. 199.

## **Gercen, héros éponyme de l'iconographie révolutionnaire russe**

Il est d'usage de reconnaître au révolutionnaire russe Aleksandr I. Gercen (1812-1870) la paternité idéologique du mouvement révolutionnaire russe. Selon Franco Venturi, qui consacre au révolutionnaire le chapitre inaugural de son étude historique du populisme russe, la figure de Gercen était, environ dix ans après son décès, déjà nimbée de l'aura mythique de « héros éponyme » du populisme<sup>68</sup>. Ponctuellement affirmée par les prétendants à l'héritage politique de Gercen, l'idée de cette paternité trouva son expression la plus célèbre dans l'article commémorant le centenaire du révolutionnaire publié par Vladimir I. Lenin dans un numéro du journal *Social'demokrat*<sup>69</sup>, où Gercen apparaît comme l'aïeul ayant le premier indiqué le *chemin (put')*<sup>70</sup> de la pratique révolutionnaire.

Figure de proue de l'opposition au tsarisme pendant le règne de Nicolas I, Gercen mérite effectivement d'être crédité de nombreuses avancées sur ce chemin, en particulier de la fondation, à Londres en 1853, de la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ* (*Imprimerie russe libre*). Après l'échec du mouvement révolutionnaire ayant balayé l'Europe en 1848, le combat pour la liberté d'expression apparaissait à

---

<sup>68</sup> Franco Venturi, *Les intellectuels, le peuple et la révolution. Histoire du populisme russe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Gallimard, 1972, pp. 104-105 [vol. 1].

<sup>69</sup> Vladimir I. Lenin, « Pamâti Gercena » (*À la mémoire de Gercen*), *Social'demokrat*, n° 26 (8 mai [25 avril] 1912). Traduction française dans Vladimir Lénine, *Œuvres*, Paris & Moscou : Éditions sociales & Éditions du Progrès, 1975, pp. 18-25 [vol. 18].

<sup>70</sup> Dans son essai *Par où commencer?*, Lenin emploie le thème du chemin comme une métaphore de la pratique révolutionnaire. Vladimir I. Lenin, « C' čego hačat' ? » (*Par où commencer?*), *Iskra*, n°4 (mai 1901), p. 1.

Gercen constituer l'action révolutionnaire la plus réaliste et la plus urgente<sup>71</sup>. L'installation d'une imprimerie pouvait donc assurer une relative cohésion au mouvement d'opposition en permettant aux adversaires du régime tsariste d'exposer leurs vues depuis l'étranger sans être inquiétés par la censure. Le choix d'établir la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ* à Londres était stratégiquement justifié : lieu d'exil des principaux protagonistes de 1848, la capitale anglaise constituait en effet le centre à partir duquel les forces révolutionnaires européennes tentèrent de se réorganiser, pouvant compter sur l'aide de certains organes de la presse chartiste anglaise. Ayant pris part à l'insurrection parisienne, Gercen s'installa à Londres en août 1852. Avant la fondation de la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ*, des journaux tels *The Leader* ou *The English Republic* reçurent volontiers ses contributions. Éventuellement, de nombreuses autres publications anglaises portèrent une attention relativement soutenue aux publications de l'imprimerie russe installée sur la Caledonian Road<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Kate Sealey Rahman, « Russian Revolutionaries in London, 1853-70 : Alexander Herzen and the Free Russian Press », dans Barry Taylor, éd., *Foreign-Language Printing in London 1500-1900*, Boston Spa. & Londres : The British Library, 2002, p. 232. Voir également Franco Venturi, *op. cit.*, p. 241. Les deux auteurs discutent la même source, soit le pamphlet du 21 février 1853 intitulé *Vol'noe ruskoe knigopečatanie v Londone*, qui annonce la fondation de la *Vol'naja russkaja tipografija*. Sealey Rahman mentionne également une lettre publiée le 25 mai 1853 dans le journal *Demokrata Polski*, où Gercen considère l'ouverture de son imprimerie comme étant « l'action la plus révolutionnaire qu'un Russe puisse entreprendre aujourd'hui ».

<sup>72</sup> Pour des précisions sur les relations de Gercen avec la presse anglaise, voir Monica Partridge, « Alexander Herzen and the English Press », *The Slavonic and East European Review*, vol. 36, no 87 (juin 1958), pp. 453-470.

Exemplaire en son temps, la pratique révolutionnaire de Gercen fit certes de lui un acteur important de l'actualité politique et littéraire russe. Pourtant, le révolutionnaire doit certainement davantage sa position privilégiée au sein de l'histoire du mouvement révolutionnaire russe au fait qu'en portant la lutte pour l'émancipation du peuple russe sur le terrain du discours, du symbolique, il fit le « premier pas dans la production intentionnelle d'une signification<sup>73</sup> » révolutionnaire en se faisant l'artisan de la conscience historique de ce mouvement. Déterminé à faire entendre le « cri indigné » de cette conscience, jusqu'alors balbutié dans la littérature nationale, Gercen, qui considérait cette littérature comme essentiellement politique<sup>74</sup>, y puisa les principaux référents esthétiques et politiques de sa pratique révolutionnaire. Ce faisant, il assigna au mouvement révolutionnaire russe une historicité propre, réfléchie dans le miroir de son propre engagement politique, de sa propre image.

Ayant vu le jour en 1855, l'almanach politique et littéraire *Polárnaâ zvezda* (*L'Étoile polaire*) constitue la première expression d'envergure de cette conscience historique. Au fil des volumes, Gercen et, à partir de 1856, son collaborateur

---

<sup>73</sup> Edward Saïd, *op. cit.*.

<sup>74</sup> « La littérature chez un peuple qui n'a point de liberté publique est la seule tribune, du haut de laquelle il puisse faire entendre le cri de son indignation et de sa conscience. » Aleksandr I. Gercen [A. Iscander], *Du développement des idées révolutionnaires en Russie*, Paris : Librairie A. Franck, 1851, p. 71.

Nikolaj P. Ogarev<sup>75</sup> publie une multitude de textes concernant l'actualité politique et littéraire russe. Une proportion considérable de chaque parution est consacrée à la publication, en feuilleton, des mémoires de Gercen<sup>76</sup>. Dans cette section de l'almanach intitulée *Biloe i dumy (Passé et méditations)*, Gercen relate, sous le pseudonyme d'Iskander, différents épisodes de sa vie de révolutionnaire, narrants le récit de ses années de jeunesse et d'exil, de son engagement politique et de ses rencontres nombreuses et diverses. L'almanach accueille également les contributions d'importantes personnalités politiques et littéraires européennes et publie abondamment les auteurs qui, dans l'esprit de Gercen et Ogarev, forment le panthéon de la littérature russe<sup>77</sup>. Enfin, de nombreuses pages reproduisent des textes de décembristes (*dekabristy*), ces officiers de l'armée tsariste ayant fomenté le coup d'état du 14 (26) décembre 1825, réprimé par le jeune Nicolas I au jour de son accession au trône impérial<sup>78</sup>.

Déterminante, la filiation avec la génération des décembristes est revendiquée par Gercen jusque dans l'intitulé choisi pour sa publication, *Polârnaâ*

---

<sup>75</sup> Nikolaj P. Ogarev (1813-1877). Ami de longue date de Gercen, Ogarev arrive à Londres en avril 1856. Franco Venturi, *op. cit.*, p. 256.

<sup>76</sup> Les mémoires de Gercen ont été rassemblés et édités dans plusieurs langues. Pour une traduction française commentée, voir l'édition préparée par Daria Olivier : Aleksandr I. Gercen [Alexandre Herzen], *Passé et méditations*, Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1974-1981 [4 vol.].

<sup>77</sup> Parmi les premiers, mentionnons G. Mazzini, V. Hugo, P.-J. Proudhon; parmi les seconds, A. S. Puškin, N. V. Gogol, V. G. Belinskij, M. Ū. Lermontov, N. M. Âzykov, N. I. Sazanov.

<sup>78</sup> Parmi les décembristes qui sont publiés, mentionnons K. F. Ryleev, A. A. Bestužev, B. K. Kûhel'beker, N. A. Bestužev, M. S. Lunin et I. D. Âkuškin.

*zvězda* étant initialement le titre d'un journal édité à Saint-Pétersbourg entre 1823 et 1825 par A. A. Bestužev et K. F. Ryleev, qui prirent part à l'insurrection de 1825<sup>79</sup>. Mais la référence la plus explicite au mouvement décembriste est sans doute le frontispice du journal [fig. 1]. Cette représentation est constituée d'un médaillon comportant les bustes des décembristes P. I. Pestel, K. F. Ryleev, M. P. Bestužev-Rjumin, S. I. Murav'ev-Apostol et P. G. Kahovskij, exécutés le 13 (25) juillet 1826. Les condamnés sont représentés de profil, en effigies. Éclairé du haut par une étoile polaire qui évoque le frontispice du *Polârnaâ zvězda* de Bestužev et Ryleev [fig. 2], le médaillon surplombe un paysage nocturne composé d'un tronc d'arbre au pied duquel est posée une hache. Derrière ce funeste billot, dans la pénombre de l'arrière-plan, on peine à distinguer ce qui pourrait être les murailles de la forteresse Pierre et Paul, lieu d'exécution des cinq suppliciés.

Pour Gercen, le soulèvement de décembre 1825 constituait le dénouement de « la première opposition véritablement révolutionnaire<sup>80</sup> » à s'être formée en Russie, l'action des martyrs décembristes ayant même suscité sa vocation politique, ainsi que celle de plusieurs de ses contemporains : « Du haut de leurs gibets, ces hommes réveillèrent l'âme de la jeune génération, un bandeau tomba

---

<sup>79</sup> *Polârnaâ zvězda, al'manah, izdannyj A. Bestuževym i K. Ryleevym*, Moscou : Sovetskaâ Rossiâ, 1982 [1823-1825].

<sup>80</sup> Aleksandr I. Gercen [A. Iscander], *Du développement des idées révolutionnaires en Russie*, *op. cit.*, p. 68.

[Illustration retirée]

Fig. 1. W. J. Linton, « Polârnaâ zvězda », frontispice de l'almanach *Polârnaâ zvězda*, vol. 1 (1855), p. 1.

des yeux<sup>81</sup>. » La commémoration de l'action des décembristes constituant un des leitmotifs de l'œuvre de Gercen, le frontispice de *Polârnaâ zvezda*, publié précisément au paroxysme de cette entreprise de commémoration<sup>82</sup>, peut être légitimement compris comme un manifeste visuel destiné, comme la conception sorellienne de la grève

[Illustration retirée]

générale, à « évoquer *en bloc et par la seule intuition*, avant toute analyse

Fig. 2. « Polârnaâ zvezda », frontispice de l'almanach *Polârnaâ zvezda*, édité par A. Bestužev et K. F. Ryleev, Saint-Petersbourg, 1823-1825.

réfléchi<sup>83</sup> », un *mythe*, celui de l'événement fondateur de l'idéologie révolutionnaire russe. Mais, pour parler avec Roland Barthes, un mythe « ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe<sup>84</sup>[.] » En d'autres mots, si le mythe est « message »,

<sup>81</sup> Aleksandr I. Gercen, cité dans Michel Cadot, « Herzen et les décembristes », dans Alexandre Bourmeyster, éd., *Le 14 décembre 1825. Origine et héritage du mouvement des décembristes*, Paris : Institut d'études slaves, 1980, p. 108.

<sup>82</sup> Selon l'historien Michel Cadot, si Gercen exploite en différentes occasions le thème des décembristes dans son œuvre, l'année 1855 marque en effet le « point culminant de cette célébration périodique » des décembristes. *Ibid.*, p. 110.

<sup>83</sup> Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 115.

<sup>84</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 193.

son contenu est nécessairement subordonné à son médiateur formel. C'est pourquoi, pour Barthes, le mythe est une « idée-en-forme<sup>85</sup> », édifiée « à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui<sup>86</sup> ». Si le message proféré par l'« idée-en-forme » que constitue le frontispice de *Polârnaâ zvězda* est connu – la commémoration de l'action décembriste –, la « chaîne sémiologique » de laquelle émane cette représentation et qui assigne au mythe décembriste certaines limites formelles l'est moins. Pour cause, la mise en forme du mythe décembriste médiatisé par le frontispice est entièrement tributaire de l'engagement artistique et politique du producteur de cette représentation, le graveur sur bois anglais William James Linton.

### **Rapports de production : Gercen et Linton**

Appartenant à la première génération de graveurs sur bois œuvrant pour *The Illustrated London News*, magazine illustré londonien fondé en 1842<sup>87</sup>, William James Linton est surtout connu pour avoir eu pour apprenti le jeune Walter Crane<sup>88</sup>. S'il exécuta les illustrations de nombreuses publications

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>87</sup> Au sujet de ce magazine, voir Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle. Une histoire oubliée*, Limoges : Pulim, 2005, pp. 45-48.

<sup>88</sup> Pour une présentation succincte de Linton (1812-1897), voir Rodney K. Engen, *Dictionary of Victorian Wood Engravers*, Cambridge : Chadwyck-Healey, 1985, p. 161-164. Pour une biographie plus complète, voir Francis B. Smith, *Radical Artisan. William James Linton, 1812-97*, Manchester & Totowa, N.J. : Manchester University Press & Rowman and Littlefield, 1973. La meilleure présentation de Linton reste cependant ses mémoires : William James Linton, *Memories*, New York : Augustus M. Kelley, 1970 [1894].

victoriennes, Linton fut lui-même l'auteur de plusieurs recueils de poésies, ainsi que d'ouvrages portant sur l'histoire et la technique de la gravure sur bois<sup>89</sup>. Chartiste et militant républicain convaincu, Linton édita également plusieurs journaux politiques, dont le plus connu est *The English Republic*, qui parut de 1851 à 1855 et dont l'objet était d'expliquer les principes républicains, de témoigner des avancées du républicanisme en Angleterre et d'y établir un parti politique républicain<sup>90</sup>. Par son engagement politique actif, Linton fut proche des principales figures de l'émigration continentale, parmi lesquelles Giuseppe Mazzini, Alexandre Ledru Rollin, Stanislas Worcell, Lajos Kossuth et, bien entendu, Gercen, le dévouement entier du graveur à leurs luttes politiques étant attesté par une lettre du révolutionnaire polonais Stanislas Worcell adressée à Gercen le 18 décembre 1854 :

Mais c'est à propos de Linton que j'avais à vous écrire. Il me demande de lui emprunter la photographie de Mazzini par Della Rocca. Envoyez-la lui aussitôt que possible par la poste, *Brantwood, near Coniston, Windermere*. Il en a un besoin pressant et vous la renverra intacte après l'avoir copiée. Le zèle et le dévouement de cet ami méritent qu'on fasse tout pour lui, rien n'existant qu'il refuse de faire pour nous (*vous y compris*)<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Pour la liste des publications de Linton, voir la bibliographie de l'ouvrage de Francis B. Smith, *op. cit.*, pp. 243-245.

<sup>90</sup> William James Linton, *Memories, op. cit.*, p. 124.

<sup>91</sup> Lettre reproduite dans Marc Vuilleumier et al., *Autour d'Alexandre Herzen. Documents inédits*, Genève : Librairie Droz, 1973, p. 264.

C'est par l'entremise de Mazzini que Linton fit la connaissance de Gercen à l'hiver 1850, au cours d'un séjour sur le continent<sup>92</sup>. Leur relation se noua à l'arrivée de Gercen à Londres en 1852 et prit rapidement la forme d'une collaboration politique soutenue. En 1853, Linton publia en effet dans *The English Republic* un texte de Gercen intitulé « Russian Republicanism », dans lequel l'exilé exposait son ambition de fonder son imprimerie révolutionnaire russe libre<sup>93</sup>. L'année suivante, Linton ouvrit encore les pages de son journal à Gercen pour publier trois lettres du révolutionnaire russe intitulées « Russia and the Old World »<sup>94</sup>. Toujours dans *The English Republic*, le dialogue entre Linton et Gercen se poursuivit en 1855 avec la publication de « The Russian People and their Socialism. A Letter to J. Michelet by Alexander Herzen », traduit du français par Linton lui-même<sup>95</sup>. Les compétences de traducteur de Linton avaient d'ailleurs déjà été sollicitées par la Société démocratique polonaise pour la traduction anglaise de l'ouvrage de Jules Michelet intitulé *Pologne et Russie. Légende de*

---

<sup>92</sup> William James Linton, *Memories, op. cit.*, p. 121.

<sup>93</sup> « Russian Republicanism », *The English Republic*, vol. 3 (1853), pp. 329-332.

<sup>94</sup> « Russia and the Old World », *The English Republic*, vol. 4 (1854), pp. 51-56, 93-104 et 134-146.

<sup>95</sup> « The Russian People and their Socialism. A Letter to J. Michelet by Alexander Herzen », *The English Republic*, vol. 4 (1854), pp. 75-98.

*Kosciusko*<sup>96</sup>, qui avait suscité la rédaction du texte de Gercen précédemment mentionné<sup>97</sup>.

À la lumière de cette étroite collaboration entre Gercen et Linton, il serait réducteur de ne voir dans la production du frontispice de *Polârnaâ zvězda* qu'une simple commande passée par un éditeur à un illustrateur, le frontispice ayant été vraisemblablement réalisé pour remercier le révolutionnaire russe de sa participation à *The English Republic*. Mais encore, si le contenu mythique du frontispice réfère volontiers aux préoccupations politiques de son destinataire en incarnant le mythe fondateur de l'idéologie révolutionnaire russe, cette représentation, loin d'être marginale dans l'œuvre de Linton, constitue précisément l'aboutissement des efforts du graveur pour mettre le langage de la numismatique au service de sa conception particulière du républicanisme, pour faire de la numismatique un véritable instrument de propagande révolutionnaire.

### **Effigies de la révolution : la numismatique entre politique et histoire**

Le médaillon comportant les effigies des cinq suppliciés constitue certainement l'élément formel dominant du frontispice de *Polârnaâ zvězda*. Si la

---

<sup>96</sup>Jules Michelet, *Poland and Russia : a legend of Kosciusko*, Londres : J. Watson, 1853 [traduction anglaise de l'ouvrage *Pologne et Russie. Légende de Kosciusko*, Paris : Librairie Nouvelle, 1852].

<sup>97</sup>Aleksandr I. Gercen [Alexandre Herzen], *Le Peuple russe et le socialisme, lettre à Michelet par Iscander*, Paris : A. Frank, 1852. Aleksandr I. Gercen [Alexander Herzen], *The Russian People and their Socialism : a letter to M. J. Michelet*, Windermere : Brantwood, 1855.

dissemblance entre les portraits du frontispice et les portraits préexistants des déembristes atteste possiblement de l'absence de modèles de référence<sup>98</sup>, l'appropriation de l'effigie, stratégie visuelle immémoriale émanant de la numismatique, offre à Linton un dispositif permettant une idéalisation considérable des martyrs russes. Mais outre cet avantage, il semble légitime de se demander pourquoi Linton choisit de figurer des révolutionnaires en ayant recours à une stratégie de représentation historiquement associée à la culture visuelle des pouvoirs régaliens.

D'emblée, cette appropriation particulière du langage formel de la numismatique paraît relativement banale, voire purement circonstancielle. Pour cause, non seulement l'usage de l'effigie est-il considérablement usité dans la culture visuelle classique, mais encore la numismatique est, au moment où Linton grave le frontispice, l'objet d'un véritable engouement en Angleterre. En effet, depuis l'ouverture à Londres en février 1816 du *Mint Museum*, institution ayant pour but de présenter au public une collection de pièces de référence<sup>99</sup>, la numismatique n'est plus l'apanage du cercle relativement restreint des collectionneurs. L'engouement des Anglais pour la monnaie est entériné par la

---

<sup>98</sup> *Polârnaâ zvezda. Kniga devâtaâ. Kommentarii i ukazateli k I-VIII knigam*. Moscou: Izdatel'stvo Hauka, 1968, p. 15.

<sup>99</sup> John Craig, *The Mint. A History of the London Mint from A.D. 287 to 1948*, Cambridge : Cambridge University Press, 1953, pp. 282-283. Voir également C. E. Challis, *A New History of the Royal Mint*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992, pp. 479-480.

fondation, en 1836, de la *Numismatic Society of London* (éventuellement appelée la *Royal Numismatic Society*), ainsi que par la parution du *Numismatic Journal* (ultérieurement titré *The Numismatic Chronicle*), édité par le secrétaire de la société, John Yonge Akerman. Pendant les décennies suivantes, on assiste, aussi bien en Europe qu'en Amérique, à la multiplication d'ouvrages et de publications – spécialisés ou non – consacrés à ce domaine, le caractère international de leur contenu témoignant de l'étendue considérable prise par la passion pour la monnaie au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>100</sup>.

Bien qu'importante, la seule contextualisation de la fascination contemporaine pour la numismatique se révèle cependant insuffisante pour expliquer l'appropriation de l'effigie par Linton, l'intérêt de longue date du graveur pour la monnaie dépassant le rapport qu'il entretient avec l'actualité culturelle. Linton mentionne en effet dans ses mémoires sa curiosité précoce pour la numismatique, qu'il désigne comme une des sources de sa disposition pour les arts, avec les billets de loteries et les publications illustrées<sup>101</sup>. Ainsi, il rapporte que, dès son plus jeune âge, il collectionnait des jetons en cuivre datant du temps

---

<sup>100</sup> Voir la section du *Numismatic Chronicle* consacrée à la recension des publications étrangères sur le sujet. Mentionnons également en guise d'exemple le très utile ouvrage du médailleur William Till, *An Essay on the Roman and English Silver*, Londres : William Till, 1837.

<sup>101</sup> William James Linton, *Memories*, *op. cit.*, p. 4.

des guerres napoléoniennes, dont il appréciait l'exécution<sup>102</sup>. Loin de diminuer, l'inclination de Linton pour la numismatique semble au contraire s'être suffisamment accrue au fil du temps pour que, après 1846, il soit en mesure de prononcer inopinément une conférence portant sur la monnaie romaine à l'*Institute of Fine Arts*, l'historien de l'art Ralph Nicholson Wornum s'étant désisté au dernier moment<sup>103</sup>.

Mais encore, la production textuelle de Linton, qui fut un écrivain prolifique en marge de son travail de graveur, est parsemée de références à la numismatique. Dans la complainte intitulée « The Counterfeit », publiée par Linton en 1887, le narrateur du poème raconte comment il paierait hommage à la beauté de sa bien-aimée en sculptant dans la pierre son effigie :

If I could fashion Thee in stone,  
Fair as Thyself, Belovèd One!  
Even Phidias were content to see

---

<sup>102</sup> « Another of my boyish collections was of the remains of a copper coinage of the time of the war against Napoleon, when money was so scarce that "brass buttons passend current", and large manufacturers coined copper "tokens" for the use of their workmen, of course only in their mutual dealings. Some of these were admirably designed and executed, and I had a large number of them. » *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>103</sup> « For a meeting of the Institute [of Fine Arts] in the Rooms of the Society of Arts, Wornum had prepared a lecture on "Romain coins"; but when the hour came was too modest or wanting in self-confidence to deliver it. As a member of the Council [of the Institute of Fine Arts], it fell to me to deliver it for him. » *Ibid.*, p. 177. L'anecdote n'est pas datée par Linton.

The world's most beautiful effigy<sup>104</sup>[.]

Si le motif de l'effigie est ici utilisé par Linton dans son acception la plus usuelle, c'est-à-dire en tant que représentation idéalisée, magnifiée, d'une personne, c'est plutôt à travers le thème de la contrefaçon, auquel le poème doit son titre et qui constitue une problématique centrale de la numismatique<sup>105</sup>, que Linton détourne ce motif, en formulant une critique aux arts de la représentation. Dans les derniers vers du poème, l'enthousiasme du narrateur pour sa création s'estompe en effet et cède le pas à un désespoir pathétique :

But in thy gloriousness of face,  
 And in thy form's unstudied grace,  
 I find such charms I must despair  
 To fashion thy resemblance fair;  
 And sculpture, painting, poesy,  
 Are weak for counterfeiting Thee<sup>106</sup>.

Le désespoir du narrateur survient donc lorsqu'il constate que les arts ne peuvent jamais que contrefaire pauvrement la réalité qu'ils souhaitent représenter. La conclusion du poème dévoile cependant la nature véritable de l'intention du

---

<sup>104</sup> William James Linton, « The Counterfeit », *Love-Lore*, Cambridge : Chadwyck-Healey, 1992 [1887], p. 218.

<sup>105</sup> Mary Ellen Snodgrass, *Coins and Currency. An Historical Encyclopedia*, Jefferson, North Carolina & Londres: McFarland & Compagny, Inc, 2003, pp. 113-120.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 219.

narrateur, car si la beauté de l'aimée constituait, dans l'esprit du contrefacteur, l'idéal de perfection à atteindre dans sa représentation, c'est plutôt la contrefaçon elle-même de cette beauté qui constituait la finalité véritable de sa création. Conséquemment, le désespoir du narrateur n'est pas tant attribuable à l'incapacité des arts à représenter à la perfection une réalité idéale, qu'au fait que cette incapacité les empêche de produire de parfaites contrefaçons, de parfaites effigies.

Républicain convaincu, Linton s'approprie et détourne également le champ lexical et l'histoire de la numismatique dans ses écrits politiques, afin d'attaquer violemment la monarchie constitutionnelle anglaise. Dans *The English Republic*, Linton écrit :

Between yes or no – how can there be any lasting compromise? Monarchy, it is true, no longer believes in its right. "By the grace of God" may still be stamped on the current coin, but they do not believe it at the Royal Mint<sup>107</sup>.

Dans cette habile référence numismatique, Linton utilise la monnaie comme un symptôme de l'incohérence du système politique anglais : le pouvoir royal étant encadré par une constitution, la monarchie anglaise ne peut s'en remettre au droit divin pour légitimer son autorité. Or, la *Royal Mint* persiste

---

<sup>107</sup> William James Linton, *The English Republic*, Londres : Swan Sonnenschein & Co., 1891, p. 110.

pourtant à faire valoir ce droit en reproduisant le « Dei Gratia » sur les pièces de monnaie qu'elle frappe, anachronisme patent relevé par Linton.

En 1880, Linton se servira une fois de plus du motif de la pièce de monnaie pour attaquer la monarchie constitutionnelle dans un passage de l'ouvrage qu'il consacre à l'éditeur militant James Watson : « The infamous Castlereagh Cabinet [...] had stamped the legend of Tyranny on our coinage<sup>108</sup> ». S'il est aisé de comprendre que la critique de Linton vise précisément le cabinet dirigé entre 1812 et 1822 par l'« infame » Lord Castlereagh, politicien particulièrement abhorré dans les milieux politiques radicaux<sup>109</sup>, l'allusion à une « légende de la Tyrannie » est plus obscure et ne s'éclaire que lorsque mise en rapport avec les sphères de l'économie et de la numismatique. C'est en effet sous le cabinet Castlereagh que le gouvernement anglais procéda, en 1816, à une importante réforme du système monétaire anglais<sup>110</sup>. Si la décision de remplacer l'ancienne guinée de 21 shillings par le souverain d'or d'une livre sterling (soit 20 shillings) fut sujette à certaines critiques<sup>111</sup>, elle permit l'émission, l'année suivante, de la célèbre pièce dessinée

---

<sup>108</sup> William James Linton, *James Watson. A Memoire of the Days of the Fight for a Free Press in England and of the Agitation for the People's Charter*, Manchester : A. Heywood & Son, [1880]. En ligne : [http://gerald-massey.org.uk/linton/b\\_james\\_watson.htm](http://gerald-massey.org.uk/linton/b_james_watson.htm) [consulté le 23 février 2009].

<sup>109</sup> Castlereagh fut détesté en raison de certaines des actions politiques qu'il mena à l'encontre de la classe ouvrière, notamment pour le massacre de Peterloo, survenu à Manchester en 1819. Ione Leigh, *Castlereagh*, Londres : Collins, 1951, p. 326-327.

<sup>110</sup> Mary Ellen Snodgrass, *Coins and Currency. An Historical Encyclopedia*, op. cit., p. 152.

<sup>111</sup> Voir par exemple T. Smith, *A Letter to the Right Honourable the Earl of Liverpool, on the New Coinage*, Londres : 1817.

par Benedetto Pistrucci<sup>112</sup>, prisée par les numismates pour la fameuse représentation de Saint-Georges terrassant le dragon ornant son revers [fig. 3]. Saint-Georges étant le saint patron de l'Angleterre depuis le règne d'Edward III, sa représentation sur la nouvelle pièce de monnaie visait aussi bien à commémorer la victoire récente de la monarchie anglaise sur Napoléon, qu'à célébrer simultanément l'éternité du pouvoir monarchique, son détenteur de droit (George III, dont le portrait ornait l'avvers de la pièce) et son détenteur de fait (le Prince Régent, futur George IV)<sup>113</sup>. Faisant implicitement référence à la pièce de Pistrucci et qualifiant le Saint-Georges de « légende de la Tyrannie », Linton détourne le sens de cette représentation pour réunir deux institutions politiques de natures

[Illustration retirée]

Fig. 3. B. Pistrucci, *Deux souverains* (avers : *George III*; revers : *Saint-Georges terrassant le dragon*), 1817 et 1820.

---

<sup>112</sup> Benedetto Pistrucci (1783-1855). Orfèvre spécialisé dans la confection de camées, Pistrucci fut graveur à la *Royal Mint* à partir de 1817. À son sujet, voir L. Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists*, New York: Burt Franklin, 1970, pp. 582-621 [vol. 4].

<sup>113</sup> David M. Bullowa, « Pistrucci's Crown », *The Numismatist*, vol. 53 (mai 1940), pp. 319-320. Également, L. Forrer, *op. cit.*, pp. 586-593.

antagonistes – la monarchie et le Parlement – au sein d’une même figure dialectique, et ainsi créer une métaphore de la monarchie constitutionnelle et de son dysfonctionnement.

Relativement hermétiques dans les écrits poétiques et politiques de Linton, les références à la numismatique sont plus explicites lorsque le graveur utilise des effigies pour illustrer son journal *The English Republic*. Publiées en 1851 et en 1854, les effigies représentant les souverains Carlos III et Isabel II [fig. 4 et 5] sont, ainsi que le signalent les légendes les accompagnant, des fac-similés, respectivement réalisés d’après un moule appartenant à la collection de la *Royal Mint* et une pièce du dollar espagnol alors en circulation. Pour Linton, le terme de fac-similé n’a rien d’anodin : « Fac-similé is a compound Latin word meaning *something done in exact likeness of something else*. Exact likeness. Bear this in mind!<sup>114</sup> » Pour Linton l’exactitude de la ressemblance entre un original et sa copie constitue avant tout un impératif technique fondamental de sa profession. La technique du fac-similé permet en effet de juger du savoir-faire du graveur sur bois, lequel consiste, en première instance, à s’approprier un langage formel déjà existant et à le reproduire avec la plus grande fidélité possible, la reproduction étant ici envisagée au sens le plus strict de traduction. Mais si ces effigies sont

---

<sup>114</sup> William James Linton, *Some Practical Hints on Wood-Engraving for the Instruction of Reviewers and the Public*, Boston & New York : Lee and Shepard & Charles T. Dillingham, 1879, p. 27.

[Illustration retirée]

Fig. 4. W. J. Linton, « Carlos III », *The English Republic*, vol. 1 (1851), p. 297.

[Illustration retirée]

Fig. 5. W. J. Linton, « The 'Help' We Gave to Spain », *The English Republic*, vol. 4 (1854), p. 65.

effectivement fidèles à leur modèle de référence, l'insistance de Linton à signifier leur vérisimilitude trahit, au moins dans le cas de l'effigie d'Isabel<sup>115</sup>, la fonction rhétorique assignée par le graveur à cette représentation. Tout se passe comme si l'effet de réel implicitement revendiqué par la mention du concept de fac-similé servait à radicaliser le contraste entre le caractère héroïsant de la stratégie de figuration de la souveraine espagnole et la charge dirigée contre elle dans l'article qu'illustre cette effigie<sup>116</sup>. Le texte en question, tiré par Linton du journal *Westminster Review*, est une critique de la politique étrangère de l'Angleterre et de sa propension à vouloir aider des pays comme l'Espagne à adopter le modèle de la monarchie constitutionnelle anglaise. Au-delà de l'« exacte ressemblance » du fac-similé que constitue l'effigie d'Isabel, le truchement de cette représentation permet à Linton de faire sienne la charge critique que l'article du *Westminster Review* adresse au système politique anglais, ce que confirme l'inscription ironique figurant sous l'image – « The 'Help' we gave to Spain ».

Une autre effigie, illustrant le volume de 1855 de *The English Republic*, est présentée par Linton comme étant un fac-similé [fig. 6]. Cette fois, l'illustration reproduit l'avvers de la médaille de Dunbar, frappée en 1650 par Thomas Simon et représentant le profil d'Oliver Cromwell [fig. 7]. À la différence de celle d'Isabel,

---

<sup>115</sup> N'étant en rapport avec aucun des textes du volume, l'effigie de Carlos ne semble pas avoir de fonction autre que décorative.

<sup>116</sup> « England's Foreign Policy (Abridged from the *Westminster Review* of January) », *The English Republic*, vol. 4 (1854), pp. 63-70.

[Illustration retirée]

Fig. 6. W. J. Linton, « Facsimile of the medal for the Battle of Dunbar », *The English Republic*, vol. 5 (1855), p. 55.

[Illustration retirée]

Fig. 7. T. Simon, *The Battle of Dunbar*, 1650.

l'effigie de Cromwell n'est pas détournée de sa fonction originale, la médaille de Simon ayant à l'origine été commandée pour commémorer la victoire de Cromwell sur les Écossais lors de la bataille de Dunbar<sup>117</sup>. Son fac-similé illustrant un article publié le 4 janvier 1855 dans *The Times* faisant l'apologie de Cromwell<sup>118</sup>, Linton, admirateur du Protecteur de la première république anglaise, préserve donc cette fonction commémorative de la médaille. Mais, au-delà de cette fonction primaire, le fac-similé produit par Linton peut être examiné sous l'éclairage de l'intertextualité de l'article qu'il illustre. La représentation est en effet disposée en pied de page, sous un passage où l'auteur du texte conteste le « jugement machiavélique » porté sur Cromwell par François Guizot dans son *Histoire de la République d'Angleterre et de Cromwell*. Relatant le fait que Cromwell souhaitait que la médaille de Dunbar soit ornée d'une représentation du parlement et de son armée plutôt que par son portrait, Guizot considérait que « [nul] grand homme n'avait poussé aussi loin que Cromwell l'hypocrisie de la modestie, ni si facilement subordonné sa vanité à son ambition<sup>119</sup> ». En désaccord avec l'analyse historique proposée par Guizot, l'auteur de l'article du *Times*,

---

<sup>117</sup> À propos de Thomas Simon (c1623-1665), voir L. Forrer, *op. cit.*, pp. 519-532 [vol. 5].

<sup>118</sup> « An Apology for Cromwell (From the *Times* of January 4, 1855) », *The English Republic*, vol. 5 (1855), pp. 53-63. En exergue de l'article, Linton exprime d'ailleurs son étonnement de trouver dans *The Times* une appréciation positive de Cromwell : « Saul among the Prophets ! The *Times* among the admirers of Cromwell !! The *Times* for once on the side of the Truth !! We will not alter or expunge a line, but gratefully borrow the whole article. Only the italicizing, brackets, and notes are our own. » *Ibid.*, p. 53.

<sup>119</sup> François Guizot, *Histoire de la République d'Angleterre et de Cromwell (1649-1658)*, Paris : Didier, 1854, p. 150 [vol. 1].

s'attaquant moins à l'historien qu'au politicien déchu et ancien chantre de la Monarchie de Juillet, rétorqua :

*The man who can read Cromwell's personal history and private letters, who can mark his conduct in the day of peril and in the hour of death, and still believe him to have been nothing but an ambitious hypocrite, must have lost all faith in human nature<sup>120</sup>.*

Sachant que l'emphase de ce passage est le fait de Linton, il est légitime d'assumer que le graveur partageait avec son auteur la conviction que la « foi en la nature humaine » devait servir de prémisse à l'interprétation de l'histoire de Cromwell. Plus fondamentalement, tout se passe comme si le fac-similé de la médaille de Dunbar, chargé de la densité intertextuelle de la polémique suscitée par l'anecdote entourant la production de son modèle de référence, constituait le moyen trouvé par son producteur pour s'introduire dans un débat portant sur le fondement du jugement historique et pour défendre une conception humaniste de l'histoire ayant pour moteur la lutte opposant l'héroïsme des uns – Cromwell par exemple – au despotisme des autres. Partant d'une polémique sur le sens à donner à la médaille, Linton semble vouloir utiliser celle-ci pour éclairer la dialectique motrice au principe de sa conception de l'histoire, conception héritée des Lumières

---

<sup>120</sup> « An Apology for Cromwell », *loc. cit.*, p. 56.

et envisageant l'histoire comme histoire de l'émancipation et de la réalisation du genre humain<sup>121</sup>.

L'iconographie de *The English Republic* recèle d'autres cas témoignant de la fonction historique attribuée par Linton à ses effigies. Illustrant un texte relatant le coup d'état du 18 brumaire 1851<sup>122</sup>, l'effigie intitulée « The Last Emperors » [fig. 8] représente les bustes couronnés des despotes Louis Napoléon et Faustin Soulouque. Exactement comme la célèbre boutade ouvrant *Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte* de Karl Marx<sup>123</sup>, Linton utilise la répétition historique d'un événement passé pour historiciser un événement de l'actualité et

---

<sup>121</sup> Contemporains de Linton, Karl Marx et Friedrich Engels ont identifié en la *lutte des classes* – développement théorique de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave – le principe de cette conception de l'histoire : « L'histoire [écrite] de toute société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire des luttes de classes. Hommes libres et esclaves, patriciens et plébéiens, barons et serfs, maîtres de jurande et compagnons, en un mot, oppresseurs et opprimés, en opposition constante, ont mené une guerre ininterrompue, tantôt ouverte, tantôt dissimulée; une guerre qui finissait toujours ou par une transformation révolutionnaire de la société tout entière, ou par la destruction des deux classes en lutte. » Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste*, Paris : Ére Nouvelle, 1895 [1848], p. 28. Au XX<sup>e</sup> siècle, certains protagonistes de l'École de Francfort ont approfondi la réflexion théorique sur le rôle historique de la lutte des classes. Parmi ceux-ci, Walter Benjamin, dans le texte « Sur le concept d'histoire », a écrit : « L'artisan de la connaissance historique est, à l'exclusion de tout autre, la classe opprimée qui lutte. Chez Marx, elle figure comme la dernière des opprimées, comme la classe vengeresse qui, au nom de combien de générations vaincues, mènera à bien la grande œuvre de libération. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991 [1940], pp. 439-440. Plus loin, Benjamin poursuit : « Le sujet écrivant de l'histoire est de droit cette part de l'humanité, dont la solidarité embrasse l'ensemble des opprimés. » *Ibid.*, p. 446.

<sup>122</sup> « The Chances of Invasion (From the *Times* of January 29<sup>th</sup>) », *The English Republic*, vol. 2 (1852), p. 33.

<sup>123</sup> « Hegel note quelque part que tous les grands événements et personnages historiques surviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : une fois comme [grande] tragédie et la fois d'après comme [misérable] farce. » Karl Marx, « Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte », *Les Luttes des classes en France*, Paris : Gallimard, 1994 [1852], p. 175.

en railler la prétention à l'universalité<sup>124</sup>. En effet, l'effigie produite par Linton présente Louis Napoléon en continuateur de l'œuvre de son illustre oncle, la mention « Napoleon II [sic] Autocrat » étant inscrite sur le pourtour de la pièce de monnaie. Fort de la légitimité historique fournie par la référence implicite à cet aïeul, Louis Napoléon

[Illustration retirée]

Fig. 8. W. J. Linton, « The Last Emperors », *The English Republic*, vol. 2 (1852), p. 33.

cautionne, dans le même geste, la légitimité de Soulouque, sacré épigone des deux Napoléon. Tout se passe comme si, ainsi doublée, la répétition historique trouvait, de la tragédie du règne du premier Napoléon à la farce de celui du second, sa résolution dans la farce tragique du règne de Soulouque<sup>125</sup>. Encore ici, la référence au langage de la numismatique fournirait donc à Linton l'occasion d'une métaphore dialectique à caractère politique, hypothèse que semblent valider aussi bien le titre de l'image que l'insistance du graveur à vouloir donner l'apparence

<sup>124</sup> Pour Paul-Laurent Assoun, il y a répétition historique lorsqu'une conscience historique « tend à subsumer le cas historique neuf dans des catégories déjà expérimentées ». Paul-Laurent Assoun, *Marx et la répétition historique*, Paris : Quadrige & Presses Universitaires de France, 1978/1999, p. 113.

<sup>125</sup> Pour un examen plus approfondi de la fonction de la répétition historique dans la rhétorique de la caricature, voir Alexis Desgagnés, « De Gillray à Cruikshank. Répétition historique, caricature et praxis de l'histoire », dans Ségolène Le Men, dir., *L'Art de la caricature*, Nanterre : Presses universitaires de Paris-Ouest, à venir en 2009.

d'une pièce de monnaie ou d'une médaille à une effigie qui, à la différence de celles de Carlos, d'Isabel et de Cromwell, constitue vraisemblablement une création originale plutôt qu'un fac-similé.

Le premier volume de *The English Republic* contient le cas de figure inverse, le double portrait de Klemens Metternich et Jakub Szela – artisans du massacre de patriotes galiciens survenu en février et mars 1846 – étant, contrairement aux autres effigies illustrant *The English*

[Illustration retirée]

*Republic*, placé directement sur la page, sans être enchâssé dans la

Fig. 9. W. J. Linton (d'après W. Oleszczynski), « The Party of 'Order' : Two of their Heads : - Szela and Metternich », *The English Republic*, vol. 1 (1851), p. 74.

figuration d'un support numismatique [fig. 9]. Pourtant, le modèle de référence de cette représentation ironique du « Parti de l'"Ordre"<sup>126</sup> » est une médaille qui fut vraisemblablement offerte à Linton par la *Société démocratique polonaise* en janvier 1847, pour remercier le graveur de son aide apportée à la cause polonaise, ce que nous apprend une lettre envoyée le 4 février 1847 par Linton au comité central de la *Société* :

---

<sup>126</sup> William James Linton, « The Party of 'Order' », *The English Republic*, vol. 1 (1851), p. 74.

Messieurs, J'ai eu l'honneur de recevoir votre lettre du 23 janvier. Elle m'a causé un vif contentement ; j'y ai trouvé une récompense suffisante de mes travaux pour la cause polonaise, qui, étant celle du monde entier, est aussi la cause de ma Patrie. [...] Recevez mes remerciements pour vos précieux souvenirs : je veux dire pour l'adresse aux Peuples de l'Europe et pour les médailles. Celles-ci sont dignes du génie de David<sup>127</sup>.

L'historien Stefan Kieniewicz affirme que l'attribution, par Linton, de l'ensemble des médailles offertes par la *Société démocratique polonaise* au seul sculpteur David d'Angers est erronée, la médaille originale copiée par le graveur anglais étant l'oeuvre du médailleur polonais Wladyslaw Oleszczynski<sup>128</sup>. Oleszczynski, qui fut justement l'élève de David<sup>129</sup>, produisit en effet plusieurs médailles représentant des patriotes polonais. Avec son frère Antoni, il est d'ailleurs réputé avoir participé à une initiative de la Société du Bazar de Lyon, qui, en 1832, commanda aux frères Oleszczynski une médaille distribuée aux souscripteurs d'une levée de fond destinée à soutenir les réfugiés de la révolution polonaise de 1830-1831<sup>130</sup>. On doit à Antoni le plus célèbre portrait du patriote polonais et héros de la guerre d'indépendance américaine Tadeusz Kosciuszko, portrait que Linton reproduira d'ailleurs dans *The English Republic* [fig. 10].

---

<sup>127</sup> William James Linton, « Lettre du 4 février 1847 au comité central de la Société démocratique polonaise », reproduite dans Stefan Kieniewicz, « From the Polish Correspondence of William J. Linton », *Annali (Istituto Giangiacomo Feltrinelli)*, Milan : Feltrinelli Editore, 1960, pp. 180-181.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>129</sup> Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris : Hachette, 1858, p. 1310.

<sup>130</sup> Information parue dans le journal ouvrier lyonnais *L'Echo de la Fabrique*, n° 46 (9 septembre 1832).

[Illustration retirée]

Fig. 10. W. J. Linton (d'après Antoni Oleszczynski), « Kosciusko [sic] », *The English Republic*, vol. 4 (1854), p. 243.

Cependant, contre l'hypothèse de Kieniewicz, la référence au « génie de David », faite par Linton dans sa lettre de remerciement, semble moins constituer une attribution erronée des médailles offertes par la *Société démocratique polonaise* au seul sculpteur d'Angers, qu'une appréciation d'une tradition numismatique républicaine initiée par David et perpétuée par Oleszczynski. Si, comme les frères Oleszczynski, David d'Angers, réalisant lui aussi des commandes pour l'immigration polonaise<sup>131</sup>, produisit des médaillons à l'effigie de

---

<sup>131</sup> Stefan Kieniewicz, *op. cit.*, p. 181.

Kosciuszko et de son ami Mickiewicz<sup>132</sup>, il exécuta également deux médaillons commémorant les massacres de 1846 [fig. 11 et 12]. L'avvers de la première médaille comporte une Marianne coiffée d'un bonnet phrygien, armée d'une baïonnette et d'une plume, et dont le regard vindicatif suggère le désir de la « démocratie française » de punir les responsables des massacres de Galicie. Le revers de la pièce arbore une potence schématique dressée pour l'exécution de Metternich et Brendt, « voués à l'exécration de la postérité ». L'iconographie de la seconde médaille diffère légèrement de la première. Cette fois, Marianne est occupée à graver sur les potences les noms de Metternich et Brendt à l'aide d'une baïonnette. Le revers de la médaille porte l'inscription : « La démocratie française a fait frapper cette médaille pour livrer les auteurs des massacres de Galicie à l'exécration du monde et de la postérité. » À l'iconographie de ces médailles, Linton semble avoir préféré celle de la médaille d'Oleszczynski pour illustrer son journal. Pourtant, l'adjonction d'une petite potence directement sous le portrait de Metternich peut être comprise comme une référence au travail de David, destinée à enrichir la seule représentation des responsables des massacres de Galicie de l'idée, émise par le sculpteur d'Angers, de l'inéluctabilité du châtimeut réservé à ceux-ci par la postérité, par l'histoire. Revendiquant l'héritage de l'art signalétique et de la numismatique républicaine de David et d'Oleszczynski, le métadiscours de Linton sur la numismatique serait dès lors symptomatique de son désir d'élever

---

<sup>132</sup> Musée d'Angers : MBA 882 2 5 et MBA 838 1 8.

[Illustration retirée]

Fig. 11. P.-J. David, dit David d'Angers, *Massacres de Gallicie*, 1846.

[Illustration retirée]

Fig. 12. P.-J. David, dit David d'Angers, *Massacres de Gallicie*, 1846.

son art en une véritable « science auxiliaire de l'histoire<sup>133</sup> » de l'émancipation du genre humain<sup>134</sup>.

L'appréciation considérable que Linton avait du « génie de David » est attestée par sa copie du médaillon de Félicité-Robert de Lamennais, exécuté par David en 1831, qui illustra la nécrologie que Linton publia dans *The English Republic* pour rendre un dernier hommage au célèbre abbé<sup>135</sup> [fig. 13 et 14]. Comme à Cromwell, Linton vouait une admiration considérable à ce contemporain dont il avait fait la connaissance en mars 1848, lors d'un séjour à Paris où il accompagnait Mazzini, en tant que délégué de la *People's International League* devant signifier le soutien de cette organisation au gouvernement provisoire

---

<sup>133</sup> La numismatique est communément considérée comme une science auxiliaire de l'histoire. Dans le *Library of Congress Classification Outline*, la numismatique figure d'ailleurs sous la rubrique « Auxiliary Sciences of History ». Voir : <http://www.loc.gov/catdir/cpsolcco/> [consulté le 23 février 2009].

<sup>134</sup> Jacques de Caso, *David D'Angers: l'avenir de la mémoire. Essai sur l'art signalétique à l'époque romantique*, Paris: Flammarion, 1988. Pour de Caso, l'art signalétique de David procède d'une réflexion du sculpteur sur les facteurs régissant les procédés sculpturaux déployés pour « héroïser » et « monumentaliser » les grands Hommes: « les limites que l'on assigne à l'hommage et, avec elles, la hiérarchie des valeurs que l'oeuvre exprimera, une notion tenace de la durée et du caractère destructible - ou indestructible - des témoignages de l'histoire, et la rencontre, dans l'hommage, de ce qui, dans les accomplissements du héros, appartient au public et au privé. » *Ibid.*, p. 30. Toutes proportions gardées, les enjeux de la réflexion de David nous semblent complémentaires de la réflexion de Linton sur la fonction historique de la numismatique.

<sup>135</sup> William James Linton, « Lamennais », *The English Republic*, vol. 4 (1854), pp. 148-153.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 13. W. J. Linton (d'après P.-J. David, dit David d'Angers), « Félicité-Robert de Lamennais », *The English Republic*, vol. 4 (1854), p. 149.

Fig. 14. P.-J. David, dit David d'Angers, *L'abbé de la Mennais*, 1831.

français<sup>136</sup>. De retour outre-Manche, Linton entreprit, en mai de la même année, la publication de *The Cause of the People* – traduction littérale de la *Cause du Peuple* de George Sand –, journal politique inspiré par Sand, Proudhon et Lamennais, et reproduisant plusieurs traductions d'extraits tirés du journal du *Peuple constituant* de ce dernier<sup>137</sup>. En 1850, lors du voyage à Paris au cours duquel il fit la

---

<sup>136</sup> Francis B. Smith, *op. cit.*, p. 73. Dès 1840, Linton avait publié chez James Watson sa propre traduction de *De l'esclavage moderne* de Lamennais et, sous l'influence de ce texte, avait adopté le pseudonyme de Spartacus. *Ibid.*, p. 24. Un passage des mémoires de Linton relatant sa rencontre avec Lamennais témoigne de l'admiration du graveur pour l'abbé : « I had a cordial reception from the old Abbé (he knew me by my translation, years before, of his *Modern Slavery – L'Esclavage Moderne*), a small, spare, worn man, physically weak, and poorly circumstanced, who was editing his paper in the one bare room in which he lived in the Rue Jacob ; in spite of age and weakness fervent and energetic, a man truly of the stuff of which heroes and saints were made, if ever there was one. » William James Linton, *Memories*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>137</sup> Francis B. Smith, *op. cit.*, pp. 78-80.

connaissance de Gercen, Linton eut l'occasion d'un dernier entretien avec Lamennais. Lorsque, l'année suivante, Linton entreprit la publication de *The English Republic*, les écrits de Lamennais constituèrent, avec ceux de Mazzini et de Ledru Rollin, ses principales références<sup>138</sup>. Il n'est donc guère étonnant que Linton souhaite rendre hommage à son « dear old Lamennais<sup>139</sup> » lorsque celui-ci décéda :

Never since the conversion of Saint Paul has the good cause won over a purer or more puissant soul ; never has the people's right been upheld, or the world's duty inculcated, by an apostle more fervid, more unwearable, more sincere. [...] And for us let us canonize him as a Saint – one of the most religious nature, of most perfect integrity, close-reasoning, pure-soulded, loving, without fear and without reproach. Let us study his words and life ; and let his name live ever in our memory as a type of reverence and courage !<sup>140</sup>

Si les vœux de l'abbé Lamennais rendaient approprié le recours au champ sémantique de l'hagiographie, on peut penser que le jugement que Linton porta sur lui ne fut pas conditionné par une religion autre que celle de l'histoire du républicanisme. Dans cette perspective, l'effigie accompagnant la nécrologie de Lamennais peut être considérée comme une image de culte, comme la relique d'un

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>139</sup> William James Linton, *Memories*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>140</sup> William James Linton, « Lamennais », *loc. cit.*, pp. 152-153.

défunt que l'action politique exemplaire autorisait à élever au rang de « type de révérence et de courage » au sein du panthéon républicain.

L'examen approfondi de *The English Republic* démontre que Linton envisageait la numismatique comme un langage symbolique à part entière dont l'effigie constituait la plus petite unité lexicale, que le graveur utilisait pour représenter – positivement ou négativement – les protagonistes d'une histoire ayant pour moteur la lutte pour l'émancipation nationale des peuples, en tant que cette émancipation constituait la réalisation de la nature humaine elle-même. Dans l'esprit de Linton, cette lutte politique devait nécessairement trouver son issue dans l'institution de la république. Conséquemment, si l'effigie de Lamennais constitua bel et bien la relique d'un saint républicain, le frontispice de *Polârnaâ zvězda*, en continuité avec les effigies illustrant *The English Republic*, peut être considéré comme un véritable cénotaphe républicain.

### **Un mythe républicain au service de la révolution russe**

L'intérêt de Linton pour la cause révolutionnaire russe est antérieur à sa collaboration avec Gercen. En effet, dès 1851, le graveur publiait dans le premier volume de *The English Republic* un texte intitulé « Pestel and the Russian republicans », qui témoigne de la connaissance que Linton possédait déjà du sort des martyrs décembristes et de son importance pour l'histoire du mouvement révolutionnaire russe, sans doute grâce à la lecture de l'ouvrage *Du développement*

*des idées révolutionnaires en Russie* de Gercen<sup>141</sup>. Après avoir narré l'exécution des décembristes, Linton relatait dans son texte l'hommage que leur rendirent un groupe d'exilés polonais et leurs sympathisants anglais à Londres le 25 juillet 1841. Linton citait d'ailleurs le discours prononcé en cette occasion par « un Anglais » :

The Democrats of different nations assembled to render homage to the Martyrs for Russian Liberty – Pestel, Mooravieff, Bestuzeff, Reeleyeff, and Kakhowski – believing in the solidarity of Nations, and hence in the duty which binds all to assist with all their might whichever amongst them arises for the recovery of its rights, - declare : 1 – That, the memory of the Russian Martyrs murdered on the 25<sup>th</sup> of July, 1826, is sacred to every friend of Liberty, Equality, and Progress, no matter to what nation he belongs; 2 – That, the cause for which they suffered is a part of the cause of Humanity. They moreover declare that, they reject as selfish and diametrically opposed to the Fraternity of Peoples (which God has ordered them to observe as their most sacred duty) the doctrine of national non-intervention, proclaimed in 1831 by both the English and French Parliaments<sup>142</sup>.

Tout se passe comme si l'auteur anonyme de ces paroles, sanctifiant le martyr décembriste tout en critiquant le laxisme des parlements anglais et

---

<sup>141</sup> William James Linton, « Pestel and the Russian republicans », *The English Republic*, vol. 1 (1851), pp. 137-145. On lit dans les mémoires de Linton que ce dernier connaissait l'ouvrage *Du développement des idées révolutionnaires en Russie* de Gercen avant l'installation de son auteur à Londres. William James Linton, *Memories*, *op. cit.*, p. 145. L'influence de cet ouvrage sur Linton est perceptible dès les premières lignes de l'article : « That blood was the baptism of the Russian revolutionary movement. » William James Linton, *Memories*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 141.

français à l'égard de l'impérialisme russe en Pologne, n'était nul autre que Linton lui-même. En effet, non seulement cette déclaration s'accorde-t-elle avec les principes qui guidèrent l'activisme politique de Linton et, avec lui, la politique éditoriale de *The English Republic*, mais on y retrouve également formulée, presque mot à mot, l'éventuelle devise de ce journal – « God and the People ». L'événement relaté dans l'article est également contemporain de la rencontre de Linton avec le dirigeant de l'émigration polonaise à Londres, Stanislas Worcell<sup>143</sup>. Qu'il soit avéré ou non que Linton fut bel et bien cet orateur qui salua la mémoire des décembristes en 1841, la reproduction de ce discours dans *The English Republic* peut être comprise comme le cautionnement, par le graveur, de son propos en général et de son injonction à commémorer l'action décembriste en particulier, action que Linton concevait comme un moment de l'histoire du républicanisme<sup>144</sup>. Conséquemment, il est possible d'avancer que le frontispice de *Polárnaâ zvězda* constitua la réponse de Linton à cette injonction.

On peut supposer que, comme pour la plupart de ses effigies, Linton ne puisa pas ailleurs que dans le patrimoine de la numismatique le modèle qui lui servit à composer le frontispice. La fine connaissance qu'avait Linton de ce

---

<sup>143</sup> William James Linton, *Memories*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>144</sup> Dans son ouvrage de 1892 intitulé *European Republicans : Mazzini and his Friends*, Linton consacre un chapitre entier aux décembristes P. I. Pestel, K. F. Ryleev. William James Linton, « Pestel and Ryléieff », *European Republicans : Mazzini and his Friends*, Londres : Lawrence & Bullen, 1892, pp. 223-240.

patrimoine, ainsi que son habitude de se référer à des ouvrages importants, permet de croire que Linton se rapporta au travail du « clever medallist<sup>145</sup> » Benedetto Pistrucci, et en particulier à sa célèbre « Waterloo Medal » [fig. 15]. Pistrucci travailla pendant plus de trente ans à cette médaille commémorant la bataille de Waterloo et célébrant la restauration<sup>146</sup>. Accompagnés par la déesse de la victoire Nike, Blucher et Wellington sont représentés, sur le revers de la pièce. L'avert est orné des profils des vainqueurs de Waterloo : George IV d'Angleterre, Francis I d'Autriche, Alexandre I de Russie et Friedrich Wilhelm III de Prusse. Le pourtour de la pièce comporte plusieurs allégories provenant de la mythologie grecque, dont le char d'Apollon.

Le frontispice de *Polârnaâ zvězda* reprend à la médaille de Pistrucci la disposition en rang des profils des vainqueurs de Waterloo, évacuant cependant les références à la mythologie grecque, cette mythologie étant étrangère à la conception de l'histoire défendue par Linton. Cependant, la représentation des profils des décembristes ne permettant pas d'expliciter à elle seule cette conception de l'histoire, Linton se permet d'évoquer, en figurant sous l'effigie le lieu d'exécution des martyrs décembristes, le châtement subi par les révolutionnaires russes. Si l'on s'autorise à lire la partie inférieure du frontispice

---

<sup>145</sup> William James Linton, *Memories*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>146</sup> Pour une analyse approfondie de la médaille de Pistrucci, voir Isaac Myer, *The Waterloo Medal : an Address before the Numismatic and Antiquarian Society of Philadelphia*, Philadelphia : 1885.

[Illustration retirée]

Fig. 15. B. Pistrucci, *Waterloo Medal* (avers et revers), 1849.

comme s'il s'agissait du revers de l'effigie, on peut comprendre que le frontispice tout entier fonctionne, ainsi que la plupart des effigies de Linton, comme une métaphore dialectique. Rassemblant au sein d'une même représentation les deux pôles antagonistes de l'histoire du républicanisme – l'héroïsme et le despotisme –, le frontispice célèbre certainement les premiers martyrs de la cause révolutionnaire russe. Toutefois, si l'on tient compte de la fonction historique et politique de la numismatique dans l'œuvre de Linton, tout se passe comme si le martyr décembriste constituait, dans l'esprit du graveur et, par extension, dans cette représentation, une manifestation nationale de la cause universelle du républicanisme.

Première occurrence de l'iconographie révolutionnaire russe, le frontispice de *Polârnaâ zvezda* émane d'une pratique artistique utilisant le langage formel de

la numismatique aux fins de la construction iconographique de l'histoire du républicanisme. Moins redevable à la tradition iconographique nationale russe qu'à l'art signalétique de David d'Angers, le frontispice se situe *a priori* dans un espace iconographique et idéologique international, aspirant à figurer les acteurs de l'émancipation du genre humain. Associé aux autres productions numismatiques de Linton, le frontispice participe à l'organisation iconographique d'un modèle de représentation universelle des luttes révolutionnaires, luttes que le graveur souhaite mettre en cohérence en tablant sur l'évidence relative du langage de la numismatique pour assurer l'efficacité rhétorique de l'idéologie politique qu'il défend, principalement dans les pages de *The English Republic*.

Construit « à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui<sup>147</sup> », le frontispice, en étant associé à la pratique révolutionnaire de Gercen par sa publication dans l'almanach *Polârnaâ zvezda*, transite de la mythologie républicaine lintonienne vers la mythologie révolutionnaire gercenienne. Comprise à la lumière de l'œuvre de Gercen, la signification du frontispice est relativement évidente : il s'agit d'un effort de commémoration visuelle de l'action révolutionnaire des décembristes, cette commémoration constituant, pour Gercen, une répétition de l'origine mythique de l'idéologie révolutionnaire russe<sup>148</sup>. Mais

---

<sup>147</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 199.

<sup>148</sup> Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, *op. cit.*, p. 345.

cette fonction commémorative du frontispice épuise-t-elle la signification de cette représentation? Sachant que Gercen exploita abondamment le mythe décembriste comme un symbole de sa propre lutte politique<sup>149</sup>, on peut en douter.

« Idée-en-forme<sup>150</sup> », le frontispice de *Polârnaâ zvězda* assigne bel et bien au mythe décembriste certaines « limites formelles<sup>151</sup> » qui autorisent Linton à partager avec Gercen le titre de « héros éponyme » de l'iconographie révolutionnaire russe. Pourtant, l'étendue de la signification de cette représentation n'est en rien réductible à ces seules limites, ce dont le graveur était parfaitement conscient, ainsi qu'en témoigne l'article intitulé *Some European Republicans*, publié en janvier 1886 dans *The Century Magazine*<sup>152</sup>. L'article de Linton examine la contribution de quelques personnalités politiques européennes à l'avancement de la cause républicaine<sup>153</sup>. Illustré de portraits d'éminents républicains, l'article

---

<sup>149</sup> Michel Cadot, *op. cit.*, p. 109.

<sup>150</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 197.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>152</sup> William James Linton, « Some European Republicans », *The Century Magazine*, vol. 31, n° 3 (janvier 1886), pp. 402-413. Cet article constitue une version préliminaire de l'ouvrage *European Republicans : Mazzini and his Friends*, publié en 1892.

<sup>153</sup> « I mean not here to give more than the briefest account of the lives and principles of the men about whom I have to write. Neither do I here attempt any history of European Republicanism. My object is but to present some personal reminiscences of certain men who suffered for their republican faith, whose names are yet held in esteem and reverence, who were indeed (at least in the belief of many) forerunners and heralds of the future, and whose doctrines and actions have not been without effect in shapping the changes which, during the last thirty years, have taken place in Europe. If I seem to speak too partially of these men, I hope to be generously forgiven. They were my own most dear and honored friends. » William James Linton, « Some European Republicans », *loc. cit.*, p. 402.

comporte également une version simplifiée de l'effigie du frontispice de *Polârnaâ zvězda* [fig. 16]. Si cette image se limite à reproduire les cinq bustes des martyrs décembristes – dont les noms, à la différence du frontispice, sont translittérés dans l'alphabet latin –, non seulement sa présence dans un article consacré à des figures importantes du républicanisme atteste-t-elle la reconnaissance, par Linton, de la portée de l'action décembriste dans la réalisation de l'idéal républicain, mais cette reconnaissance est explicite dans la légende de l'image : « The First Russian Martyrs for Republicanism ». Mais encore, cette représentation est immédiatement précédée par une autre effigie, inédite dans l'œuvre de Linton, dont le sujet n'est nul autre que Gercen lui-même [fig. 17]. La mise en page de l'article de Linton est intéressante en ce qu'elle associe à la représentation du mythe décembriste celle de son destinataire original, qui est, de surcroît, le principal artisan de la lisibilité historique de ce mythe. Si ces deux images illustrent le passage que Linton consacre à son ami Gercen, passage dans lequel le graveur utilise le mythe décembriste pour situer historiquement l'action de son contemporain, leur association est d'autant plus forte qu'elle rend compte visuellement de l'importance considérable du mythe décembriste dans la construction, par Gercen, de son propre mythe révolutionnaire, un mythe qu'il édifia et entretint grâce au secours des images.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 16. W. J. Linton « The First Russian Martyrs for Republicanism », *The Century Magazine*, vol. 31, n° 3 (janvier 1886), p. 413.

Fig. 17. W. J. Linton « Alexander Herzen », *The Century Magazine*, vol. 31, n° 3 (janvier 1886), p. 411.

Si l'on suppose qu'une image ne mérite d'être qualifiée de révolutionnaire qu'en autant que sa production soit justifiée par une praxis consciente de la révolution, il y a bel et bien lieu de considérer Gercen comme le « héros éponyme » de l'iconographie révolutionnaire russe. Non seulement le frontispice de *Polârnaâ zvezda* fut-il, comme son support, intentionnellement destiné aux fins de la cause révolutionnaire, mais sa production fut suscitée par le révolutionnaire à qui l'histoire a imputé la paternité idéologique du mouvement révolutionnaire russe. Cas emblématique de l'iconographie révolutionnaire russe, le frontispice de *Polârnaâ zvezda* est cependant loin d'émaner d'une intention qui fut d'emblée

précise dans l'esprit du révolutionnaire. En effet, cette représentation trouve plutôt sa place au sein d'un long processus au cours duquel Gercen prit simultanément conscience de son identité révolutionnaire et du potentiel subversif latent des ressources symboliques disponibles dans la culture visuelle au sein de laquelle il évolua, culture dominée par le genre du portrait.

## 2) La lutte pour la reconnaissance : les portraits d'Aleksandr I. Gercen

[...] et qui de nous ne possédait pas, en cachette, les portraits de Danton et de Robespierre[?]<sup>154</sup>

Aleksandr I. Gercen

Genre appartenant historiquement au capital symbolique des classes dominantes et symptôme le plus manifeste de la révolution qui, depuis le règne de Pierre I<sup>er</sup>, a cours dans la culture visuelle russe<sup>155</sup>, le portrait occupe une place privilégiée au sein de cette culture à partir de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les marchands, comme les nobles un siècle auparavant, font leur cette stratégie de représentation<sup>156</sup>. Plus que jamais, la diversification de l'économie des images fait en effet du portrait une ressource symbolique accessible, échappant peu à peu au monopole sans partage exercé par la classe régnante sur la production matérielle et symbolique de la culture, entendue dans les limites assignées par ses manifestations officielles. Si, jusqu'alors, la culture existait rarement hors de la capitale Saint-Pétersbourg comme une entité distincte du reste de la production économique, la décomposition galopante de l'économie féodale russe et la

---

<sup>154</sup> Aleksandr I. Gercen, « Au citoyen rédacteur de l'"Homme" », cité dans Alexandre V. Tchoudinov, « Le culte russe de la Révolution française », *Cahiers du monde russe*, vol. 48, n° 2/3 (avril-septembre 2007), p. 488.

<sup>155</sup> James Cracraft, *The Petrine Revolution in Russian Imagery*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>156</sup> David L. Ransel, « Neither Nobles nor Peasants. Plain Painting and the Emergence of the Merchant Estate », dans Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger, éd., *op. cit.*, p. 76.

spécialisation avancée des artisans contribuent à l'apparition de professions artistiques qui, bien qu'encore dépourvues de statuts professionnels et, pour cette raison, évoluant en marge du système artistique officiel, occupent néanmoins une place de plus en plus signifiante au sein d'une économie culturelle diversifiée<sup>157</sup>. Corollaire de cette décomposition, le réaménagement de l'édifice social engendre l'apparition de nouvelles sphères d'intérêts, de nouveaux acteurs sociaux et, avec eux, le besoin de faire valoir leur propre conception du monde. De moins en moins confiné à une culture dont le système de valeur est défini par le haut, le portrait peint et ses avatars économiques et techniques (la miniature, le portrait dessiné, gravé et, éventuellement, photographique) deviennent ainsi d'importants catalyseurs identitaires pour l'ensemble de ces acteurs qui, désireux d'affirmer leur identité par l'entremise de représentations, les intègrent volontiers dans leurs rituels symboliques.

En Russie comme ailleurs, la popularité du genre du portrait s'explique par la capacité de ce type de représentation à satisfaire non pas tant un besoin idéologique particulier que le besoin idéologique en tant que tel. À la nécessité vécue par tout individu ou classe d'individus de définir son identité sociale à travers des représentations, le portrait répond par l'évidence que constitue l'apparence du portraituré, déployée pour signifier et simplifier le système

---

<sup>157</sup> Richard Stites, *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia. The Pleasure and The Power*, New Haven & Londres : Yale University Press, p. 7.

complexe de représentations – l'idéologie – qui assigne à l'individu représenté son identité sociale et assure à sa représentation sa lisibilité. Intrinsèquement idéologique, le portrait s'offre a priori sans discrimination à qui peut inventer ou s'approprier les moyens de sa production. Exactement contemporaine de l'essor du portrait dans la culture visuelle russe, l'affirmation d'une élite éclairée sensible au délabrement de l'édifice social russe – l'*intelligentsia*<sup>158</sup> – profitera de cette accessibilité sans précédent de l'image. L'appropriation de cette ressource symbolique sera pour plusieurs membres de cette élite un moyen de revendiquer cette nouvelle conscience sociale.

Le rapport d'Aleksandr I. Gercen au genre du portrait est symptomatique de cette appropriation. A posteriori évident pour certains des contemporains du

---

<sup>158</sup> D'acception parfois péjorative, le terme *intelligentsia* sert souvent à désigner et à envisager les intellectuels en tant que classe. Mais dans le contexte russe, ce terme correspond à une réalité moins générale, que l'historien Georges Haupt a tenté de circonscrire en faisant appel à la définition donnée par Lev Tihomirov dans son livre *La Russie politique et sociale*, (Paris : Nouvelle Librairie Parisienne, 1886) : « Dispersée dans toutes les classes, l'*intelligentsia* semble composer une classe particulière, liée par une unité spirituelle et morale, l'unité de sa mission historique. » Voir également Georges Haupt, « Rôle de l'exil dans la diffusion de l'image de l'*intelligentsia* révolutionnaire », *Cahiers du monde russe*, vol. 19, n° 3 (juillet-septembre 1978), p. 236. Parce qu'une classe se définit en fonction d'un critère économique plutôt qu'éthique, les marxistes russes, bien que reconnaissant le rôle historique joué par plusieurs « intelligents » russes par leur engagement politique et social, refuseront catégoriquement à l'*intelligentsia* la dénomination de « classe ». Michel Aucouturier, « Le problème de l'*intelligentsia* chez les publicistes marxistes avant la révolution », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 19, n° 3 (juillet-septembre 1978), p. 252. Le philosophe spiritualiste russe Nikolaj A. Berdâev compare plutôt l'*intelligentsia* « à un ordre monastique, à une secte possédant sa morale propre, très intransigeante, une conception du monde à laquelle nul ne peut renoncer, des mœurs, des coutumes particulières, et jusqu'à un aspect physique par lequel ses adeptes sont reconnaissables. » Nikolaj A. Berdâev [Nicolas Berdiaev], *Les sources et le sens du communisme russe*, Paris : Gallimard, 1951, p. 31. Daniel R. Brower considère le terme comme un stéréotype et en récuse assez catégoriquement l'usage. Daniel R. Brower, *Training the Nihilists. Education and Radicalism in Tsarist Russia*, Ithaca & Londres : Cornell University Press, 1975, pp. 33-36. Le terme appartenant à l'histoire, on ne peut, malgré les difficultés que son usage a engendrées, en faire l'économie.

révolutionnaire russe – pensons notamment à l'article de William James Linton dans *The Century Magazine* [fig. 17] –, le caractère révolutionnaire attribué spontanément aux portraits de Gercen est tributaire d'une notoriété publique, voire historique, postérieure à la production de la plupart de ceux-ci. Il convient d'ailleurs de préciser que plusieurs de ces portraits contribuèrent même à l'édification de cette notoriété, leur production étant suscitée par l'intention de Gercen d'employer l'image comme un catalyseur de son identité révolutionnaire. Mais encore, loin d'avoir été d'emblée définie, cette identité est au contraire le corollaire de l'existence même de Gercen, de son existence en tant qu'« individu réel vivant dans des conditions déterminées<sup>159</sup> » assignant à son action sa portée historique, son ancrage dans l'histoire du mouvement révolutionnaire russe. Conséquemment, à l'attribution catégorique et anachronique d'un caractère révolutionnaire aux portraits de Gercen, il convient plutôt de préférer l'examen plus nuancé du lien historique qui existe entre la production de ces portraits et la longue « lutte pour la reconnaissance » menée par le révolutionnaire, selon l'expression d'Axel Honneth<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 128. L'expression est empruntée à Karl Marx et Friedrich Engels, dans un passage où Ricœur discute *L'idéologie allemande*.

<sup>160</sup> Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris : Éditions du Cerf, 2000.

## Portraits d'un jeune héros byronien

Hormis un portrait dessiné le représentant encore bambin<sup>161</sup>, le portrait le plus ancien de Gercen fut exécuté en 1832 par le peintre A. A. Zbruev [fig. 18]. À cette époque étudiant à l'Université de Moscou, le jeune Gercen pose dans un costume à la mode européenne. Lançant un regard ostensible aussitôt contredit par un sourire timide, son visage arbore une expression ambiguë, trahissant une

[Illustration retirée]

Fig. 18. A. A. Zbruev, *A. I. Gercen*, c1832. Huile sur toile.

juvénilité encore récente. De même qu'aucun élément formel de cette représentation ne réfère à quelque signification politique particulière, pas la moindre intention subversive ne semble avoir justifié la production de ce portrait qui, dans sa forme comme dans son contenu, répond aux conventions du genre. Pour cause, inspiré par le souvenir de l'insurrection décembriste, par les écrits de Fourier et de Saint-Simon, ainsi que par le patrimoine révolutionnaire français et la révolte polonaise de 1831, l'engagement politique du jeune universitaire se limite

---

<sup>161</sup> IISG BG B1/923.

à l'ambition qu'il nourrit avec quelques camarades de former une société secrète<sup>162</sup>.

S'il est difficile de lui reconnaître le moindre caractère politique, le portrait peint par Zbruev n'est pas pour autant dénué d'intérêt, en ce qu'il témoigne de l'antériorité de l'appropriation du genre du portrait par Gercen, sinon sur son engagement politique, au moins sur sa pratique révolutionnaire. Conditionnée par la prédominance de ce type de représentations dans la culture visuelle contemporaine, cette appropriation semble simplement résulter d'une pratique symbolique usitée dans l'environnement social du jeune universitaire. On sait par contre que Gercen, dans ses années de jeunesse, possédait « en cachette » des portraits de Danton et de Robespierre, le culte de la Révolution française constituant, selon lui, « la première religion d'un jeune Russe<sup>163</sup> ». Si l'on ne peut affirmer que le portrait peint par Zbruev fut, dans l'esprit du portraituré, investi d'une fonction idéologique précise, on peut néanmoins se plaire à imaginer que Gercen, s'identifiant à Danton et Robespierre, vouait à sa propre image un peu du culte révolutionnaire auquel les portraits qu'il conservait d'eux servaient de fétiches.

---

<sup>162</sup> Franco Venturi, *op. cit.*, p. 118.

<sup>163</sup> Aleksandr I. Gercen, « Au citoyen rédacteur de l'"Homme" », *loc. cit.*.

L'engagement politique de Gercen acquit une dimension plus significative en 1835 lors de sa déportation à Vâtka, la condition sociale du jeune universitaire idéaliste faisant place à celle de prisonnier politique coupable de conspiration<sup>164</sup>. Malgré ce bouleversement considérable vécu par Gercen, son rapport au portrait resta pourtant à peu près inchangé. Les quelques portraits contemporains des années d'exil de Gercen n'ont de liens avec la politique que les circonstances particulières dans lesquelles ils furent produits. On doit à l'architecte Aleksandr L. Vitberg, également déporté à Vâtka en 1835 et avec qui Gercen se liera d'amitié, deux portraits du jeune exilé [fig. 19 et 20]<sup>165</sup>. Ainsi qu'il en allait du portrait peint par Zbruev, la production de ces portraits, esquissant de profil le buste du modèle, peut difficilement être imputée à des motifs politiques, leurs destinataires étant des membres de l'entourage immédiat de Gercen : alors que le premier portrait que Vitberg tira de Gercen en décembre 1835 lui fut commandé par le père de Gercen,

---

<sup>164</sup> Le récit de l'arrestation et de la déportation de Gercen est narré dans les mémoires du révolutionnaire : Aleksandr I. Gercen [Alexandre Herzen], *Passé et méditations*, *op. cit.* [chapitres VIII à XVIII du premier volume].

<sup>165</sup> Aleksandr Lavrent'evič Vitberg (1787-1865). À son sujet, voir Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris : Gründ, 1999, p. 667 [vol. 14], ainsi que John Milner, *A Dictionary of Russian and Soviet Artists, 1420-1970*, Woodbridge : Antique collectors' club, 1993, p. 455. Vitberg se vit commissionné par l'empereur Aleksandr I de l'érection, sur les Monts des Moineaux près de Moscou (*Vorob'ëvy gory*) d'une basilique devant commémorer la victoire de 1812 sur Napoléon, projet qui ne vit pas le jour. Dépourvu de l'expérience nécessaire à l'exécution d'un projet d'une telle envergure et mal conseillé, Vitberg fut vite empêtré dans diverses intrigues qui le menèrent à sa perte. S'ensuivit un procès d'une dizaine d'année dont l'issue conduisit Vitberg à l'exil en 1835. Gercen relate la déchéance de Vitberg dans ses mémoires. Aleksandr I. Gercen [Alexandre Herzen], *Passé et méditations*, *op. cit.*, pp. 317-331 [vol. 1]. Voir également A. F. Korostin, « Portret Gercena 1836 g. raboty A.L. Vitberga », *Literaturnoe nasledstvo*, n°63 (1956), pp. 649-654.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 19. A. L. Vitberg, *A. I. Gercen*, 1835. Médium inconnu.      Fig. 20. A. L. Vitberg, *A. I. Gercen*, 1836. Médium inconnu.

Ivan A. Âkovlev<sup>166</sup>, le second, datant de l'automne 1836, le fut sans doute par Gercen lui-même, qui l'offrit aussitôt à sa fiancée, Natalâ A. Zahap'ina<sup>167</sup>. Le caractère privé de ces représentations les rend comparables aux portraits produits par le décembriste Nikolaj A. Bestužev pendant les années de son exil à Čita en Sibérie<sup>168</sup> [fig. 21 et 22]. De même que les nombreuses aquarelles de Bestužev représentant son lieu d'exil dans un rendu presque topographique, les portraits faits par le décembriste semblent redevables à l'intention de leur auteur de documenter

---

<sup>166</sup> Boris F. Egorov et al., *Letopis' žizni i tvorčestva A. I. Gercena. 1812-1850*, Moscou : Nauka, 1974, p. 84.

<sup>167</sup> *Ibid*, p. 103; Korostin, *loc. cit.*, p. 649.

<sup>168</sup> Au sujet de Bestužev, voir M. Ū. Baranovskaâ, *Dekabrist Nikolaj Bestužev*, Moscou : Gosudarstvennoe izdatel'stvo kul'turno-prosvetitel'noj literatyry, 1954.

[Illustration retirée]

Fig. 21. N. A. Bestužev, *Cerkov' i ulica v Čite (Église et rue à Čita)*, c1829-1830. Aquarelle sur papier.

[Illustration retirée]

Fig. 22. N. A. Bestužev, *K. G. Igel'strom*, c1832-1833. Aquarelle sur papier.

les conditions d'existence de ses compagnons d'infortune. Comme ceux de Bestužev, les portraits de Gercen faits par Vitberg ne semblent pas investis d'une fonction politique particulièrement prégnante : leur production est plutôt justifiée par un besoin affectif qu'ils sont appelés à satisfaire en fournissant aux proches de l'exilé des succédanés symboliques palliant l'absence de cet être cher.

L'hypothèse voulant que les portraits de jeunesse de Gercen furent d'abord produits pour être consommés dans la sphère privée peut être validée par un portrait le représentant vêtu d'une redingote en fourrure et tenant dans ses bras son fils Aleksandr<sup>169</sup>, nouvellement né [fig. 23]. Si l'historien soviétique N. P. Anciferov a suggéré que ce portrait constituait la représentation d'un « type byronnien »<sup>170</sup>, il est plus probable qu'il soit avant tout redevable de la tradition du portrait familial, popularisée en Russie à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et symptomatique de l'europanisation progressive de la culture russe<sup>171</sup>. Ce portrait, peint entre la fin de 1839 et le début de 1840 par un artiste condamné à l'anonymat par le verdict de l'histoire, fut fort probablement destiné à souligner la naissance du premier enfant de Gercen et de son épouse Natalâ. Un texte de Gercen publié en français en janvier 1857 dans *Le Courrier de l'Europe, Echos du continent*

---

<sup>169</sup> Aleksandr A. Gercen (1839-1906).

<sup>170</sup> N. P. Anciferov, « Gerceniana. Iz fondov Gosudarstvennogo literatyrnogo muzeâ », *op. cit.*, p. 77.

<sup>171</sup> David L. Ransel, *op. cit.*

[Illustration retirée]

Fig. 23. Anonyme, *A. I Gercen et A. A. Gercen*, 1839. Huile sur toile.

montre à quel point la venue au monde de ce premier enfant fut un moment signifiant pour le père<sup>172</sup> :

C'est le commencement de la famille, car sans enfant il n'y a pas de famille. [...] Un élément nouveau entre dans l'intimité de la vie; un personnage mystérieux frappe à la porte, un hôte qui *est* et qui *n'est pas*, mais qui est déjà complètement nécessaire, indispensable. Qui est-il? personne n'en sait rien. Mais qui que tu sois, inconnu, tu es heureux. Avec quel amour, quelle tendresse on t'attend au seuil de la vie<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> « Fragment du volume III des *Mémoires d'un Russe*, par Alexandre Herzen », *Le Courrier de l'Europe, Echos du continent*, 3 janvier 1857. La référence est indiquée par Daria Olivier dans Aleksandr I. Gercen [Alexandre Herzen], *Passé et méditations*, *op. cit.*, p. 425, note 1 [vol. 1]. Pour le texte en entier, voir *ibid.*, pp. 425-433.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 426.

T é m o i g n a n t d e

l'enchantement de Gercen suscité

par la naissance de son fils, ce texte

[Illustration retirée]

rend compte également de la

sensibilité de Gercen pour les

représentations à caractère familial,

le révolutionnaire utilisant une

description de la *Madonna della*

*Paglia* d'Antoon van Dyck [fig. 24],

vue lors d'une visite de la Galerie

Fig. 24. A. van Dyck, *Madonna della Paglia*,  
c1623-24.

Corsini à Rome, pour expliciter l'émotion ambiguë vécue par son épouse lors de

l'accouchement de son fils, émotion qu'il qualifie de « souffrance de bonheur » :

J'ai vu encore, ailleurs, de jeunes traits exprimant à la fois cette souffrance et ce bonheur : de jeunes traits où la mort et une joie douce et suave planaient ensemble. C'était à Rome, dans la galerie du prince C... Je les ai tout de suite reconnus, en regardant la Madone de Van Eyck [sic]<sup>174</sup>, et je me suis arrêté tressaillant – et je ne pouvais pas m'arracher de ce tableau. Jésus vient de naître, on le montre à la Madone. Brisée, fatiguée, languissante, sans une goutte de sang dans la figure, elle sourit à l'enfant et arrête sur lui un regard faible qui se fonde en amour<sup>175</sup>.

<sup>174</sup> Erronée, l'attribution du tableau à Jan van Eyck par Gercen est corrigée par Daria Olivier, *ibid.*, p. 431, note 8.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 431-432.

Enfin, Gercen, dans un autre passage du même texte, évoque la fonction initiatique du père lors de l'accouchement :

Je ne connais pas de sentiment plus pieux et religieux que celui qui remplit l'âme lorsque la main sent les premiers mouvements de la vie future qui tâche de briser ses liens, de sortir au grand jour, qui essaie ses muscles non mûrs et endormis. C'est la première imposition des mains, par laquelle le père donne sa bénédiction à l'être futur et qui cède une partie de soi-même<sup>176</sup>.

À la lumière de ces quelques citations, il semble fortement plausible que Gercen, attribuant à sa propre paternité un rôle symbolique, ait voulu être peint en géniteur présentant sa progéniture, participant ainsi, par le détour d'une représentation, à une mise au monde symbolique de l'enfant dont l'enjeu n'est nul autre que la reconnaissance du père<sup>177</sup>. Alors que l'engendrement maternel constitue un fait de nature, la paternité est plutôt un acte de désignation, le lien existant entre paternité et filiation procédant en effet d'une reconnaissance mutuelle de nature dialectique survenant, entre le père et le fils, sur ce « seuil » de la vie éthique (*Sittlichkeit*) que constitue la famille<sup>178</sup>. Ainsi que l'écrit Paul

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>177</sup> Paul Ricœur, « La paternité : du fantasme au symbole », dans *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 461.

<sup>178</sup> « Or, on peut bien dire que ni la paternité, ni la filialité, ne saurait prendre consistance au-delà de la simple génération naturelle, si ne s'étaient consolidées, l'une en face de l'autre, non seulement deux consciences de soi, comme dans la dialectique [hégélienne] du maître et de l'esclave, mais deux volontés, objectivées par leur rapport aux choses et par leurs liens contractuels. » *Ibid.*, pp. 466-467.

Ricœur, « il y a père parce qu'il y a famille et non l'inverse. Et il y a famille, parce qu'il y a *Sittlichkeit* et non l'inverse<sup>179</sup> ». Si le père « cède une partie de soi-même » dans l'acte de bénédiction paternelle, c'est pour la retrouver à travers la reconnaissance filiale de sa paternité. Dans cette perspective, le portrait de Gercen et son fils, au-delà de son caractère initiatique, peut être lu comme l'expression d'un désir de reconnaissance éprouvé par Gercen, désir ici circonscrit dans les limites de sa paternité.

Exécutée en 1841 par  
l'artiste Kirill A. Gorbunov<sup>180</sup>, une  
aquarelle représentant Natalâ et  
Aleksandr fils [fig. 25] confirme  
que le cas du portrait de Gercen et  
son fils n'est pas inusité : les  
portraits domestiques commandés à  
cette époque par le couple Gercen  
répondaient essentiellement à un

[Illustration retirée]

Fig. 25. K. Gorbunov, *N. A. Gercen et A. A. Gercen*, 1841. Aquarelle sur papier.

rituel symbolique considérablement commun à cette époque. Néanmoins, la référence faite par Anciferov à la figure de Lord Byron ne permet-elle pas

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>180</sup> Kirill Antonovič Gorbunov (1822-1893). À son sujet, voir John Milner, *op. cit.*, p. 176. On doit à Gorbunov, portraitiste particulièrement sollicité dans les cercles littéraires moscovites et dont il sera à nouveau question plus loin, le portrait le plus connu du critique V. Belinskij.

d'enrichir la compréhension du portrait des Gercen, père et fils? Contrastant considérablement avec la timidité et la juvénilité attribuée à Gercen dans l'image peinte par Zbruev en 1832, le portrait représentant Gercen et son fils est comparable aux nombreux portraits qui furent tirés du vivant de Lord Byron<sup>181</sup>, avec lesquels il partage certains éléments du « discours visuel du byronisme<sup>182</sup> » [fig. 26]. Très riche, l'iconographie byronienne joua un rôle considérable dans le culte de la figure de Byron, la propagation du byronisme devant beaucoup à la commercialisation de l'image du poète<sup>183</sup>. Il est probable que des copies plus ou moins fidèles des portraits du héros romantique, destinées à orner ses oeuvres et qui, ayant circulé sur l'ensemble du continent européen, eurent vite fait de trouver leur chemin jusque dans la lointaine Russie de Nicolas I<sup>er</sup>, aient servi de modèles de référence au portraitiste russe. Cependant, l'identité de ce dernier étant inconnue, il est difficile de savoir si l'initiative de cette référence lui est imputable. Par contre, il est possible de poser l'hypothèse qu'elle fut plutôt le fait de Gercen lui-même. Pourquoi alors Gercen aurait-il souhaité être portraituré sous des dehors byroniens?

---

<sup>181</sup> À ce sujet, voir Annette Peach, « "Famous in my time" : Publicization of Portraits of Byron during His Lifetime », dans Christine Kenyon Jones, éd., *Byron : The Image of the Poet*, Newark : University of Delaware Press, 2007, pp. 57-67.

<sup>182</sup> « The transformations Byron's image underwent produced a visual discourse of Byronism, which made Byron recognizable as an assemblage of disjunct signifiers : a bare throat, a white collar, a curling forelock, a receding hairline, a characteristic pose. For a celebrity in the age before photography, gaining cultural ubiquity meant having your image adjusted, simplified, and branded until visual recognition became immediate. » Tom Mole, « Ways of Seeing Byron », *ibid.*, p. 75.

<sup>183</sup> Geoffrey Bond, « Byron Memorabilia », *ibid.*, p. 79-87.

[Illustration retirée]

Fig. 26. R. Peale (d'après R. Westall), *Lord Byron*, c1825. Lithographie sur papier.

Si l'ampleur du phénomène culturel que constitua le byronisme fut telle qu'elle contribua à ériger le poète anglais en archétype du mouvement romantique européen, le mythe byronien, que le poète anglais avait de lui-même entrepris d'édifier, bénéficia rapidement d'une fortune critique considérable en Russie<sup>184</sup>. La particularité des conditions dans lesquelles son œuvre fut reçue dans la sphère artistique et littéraire russe contribua à radicaliser considérablement la portée révolutionnaire de ce mythe<sup>185</sup>. Dans un contexte où l'essentiel des aspirations

---

<sup>184</sup> La première mention de Byron dans la presse russe date de 1815. Nina Diakonova & Vadim Vacuro, « Byron and Russia. Byron and Nineteenth-Century Russian Literature », dans Paul Graham Trueblood, éd, *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe. A Symposium*, Londres & Basingstoke : The Macmillan Press, 1981, p. 144.

<sup>185</sup> Monika Greenleaf, « Pushkin's Byronic Apprenticeship : A Problem in Cultural Syncretism », *Russian Review*, vol. 53, n°3 (juillet 1995), p. 387.

émancipatrices du peuple russe était canalisé dans la littérature nationale, les écrivains russes furent particulièrement enclins à lire l'œuvre de Byron à la lumière d'un éclairage politique<sup>186</sup>. La référence à Byron, de la simple anecdote tirée de sa vie tumultueuse à sa participation héroïque à la révolution grecque, s'imposait presque comme une nécessité à tout écrivain qui souhaitait être associé à la tendance libérale, voire révolutionnaire, de la littérature russe<sup>187</sup>. Des poètes tels K. F. Ryleev et B. K. Kûhel'beker, qui prirent part à l'insurrection décembriste de 1825 et que Gercen ne manqua pas de célébrer dans son journal *Polârnaâ zvezda*, firent de la vie du héros romantique une allégorie de leurs propres luttes<sup>188</sup>. Gercen, qui considérait Byron comme « la grande individualité libre<sup>189</sup> » et qualifiait sa pensée d'« ironie corrosive de notre siècle<sup>190</sup> », était, à l'instar de plusieurs de ses contemporains, certainement sensible au mythe entourant la figure du poète anglais, ce dernier étant apprécié comme un « symbole de négation<sup>191</sup> ».

---

<sup>186</sup> « [O]nly in Russia was Byron read the way he wished, not as a shocking and perhaps puerile immoralist, a self-obsessed Romantic egotist, but as a serious political revolutionary whose words and actions carried real danger to the political status quo. » *Ibid.*

<sup>187</sup> « Mentioning one element of Byron's biography sufficed to activate the whole system of civic associations linked to his name. » *Ibid.*, p. 388.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> Aleksandr I. Gercen [A. Iscander], *Du développement des idées révolutionnaires en Russie*, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> Nina Diakonova & Vadim Vacuro, *op. cit.*, p. 157. En 1841, V. Belinskij écrivait : « La négation est mon Dieu. Dans l'histoire, mes héros sont les démolisseurs de l'ordre ancien, Luther, Voltaire, les Encyclopédistes, les terroristes, Byron... ». Cité dans Alexandre V. Tchoudinov, *loc. cit.*, p. 488.

À l'époque où les « héros byroniens se multipliaient comme des champignons<sup>192</sup> » en Russie, Gercen a pu profiter de l'occasion fournie par la commande du tableau pour s'approprier les principales caractéristiques d'un archétype identitaire entouré d'une forte aura révolutionnaire dans le monde littéraire russe.

Très soucieux de son image, Byron tâchait d'en contrôler aussi bien la production que la diffusion<sup>193</sup>. Comme lui, Gercen, avec le portrait le représentant tenant son fils, semble vouloir utiliser une représentation pour combler un besoin identitaire, jusqu'ici latent dans ses portraits précédents. Cette hypothèse est toutefois difficilement soluble par le recours à cette seule image, le portrait de Gercen et son fils ayant vraisemblablement été exécuté pour être d'abord consommé dans l'espace privé. Témoinnant de la volonté de plus en plus assumée de Gercen de prendre en charge la construction de son image – ou plutôt celle de son pseudonyme Iskander –, ses portraits postérieurs à la fin de son second exil au début de l'année 1840 se distingueront des portraits antérieurs en ce que leur production et leur consommation seront d'emblée situées dans une sphère publique qui, bien que plus ou moins étendue, constituera néanmoins un cadre propice à la reconnaissance sociale de cette image.

---

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> Annette Peach, *op. cit.*, p. 57.

### **Iskander, écrivain mondain**

Un dessin exécuté par Kirill A. Gorbunov en 1845 rend compte de l'environnement social dans lequel Gercen évolue entre son retour à Moscou en mars 1840 et son départ pour Paris en 1847, environnement qui sera déterminant dans son cheminement vers sa condition de révolutionnaire professionnel [fig. 27]. Située dans un espace s'apparentant à une véranda, la scène croquée par Gorbunov représente les principales personnalités appartenant à la communauté intellectuelle dont faisait partie Gercen et qui, pendant l'été 1845, se réunissait les fins de semaine à Sokolovo, dans la banlieue moscovite. À l'avant-plan, le médecin N. H. Ketčer, une bouteille à la main, s'avance en titubant vers le centre de l'image, au désarroi du journaliste E. F. Korš, qui agite ses bras à l'horizontale. Près de ce dernier, le musicien K. A. Rejhel, agenouillé sur un banc, semble assoupi ou malade. Discrètement installé à la droite de la représentation, l'historien T. N. Granovskij observe la scène d'un air amusé, tandis que le critique P. V. Annenkov, appuyé sur la balustrade occupant l'arrière-plan, s'adresse au journaliste et écrivain I. I. Panaev qui, étendu de tout son long sur un banc et portant une bouteille à ses lèvres, s'abreuve à grand flot. Assis sur le même banc, Gercen tourne entièrement le dos à Granovskij, se présentant ainsi de profil au spectateur de l'image, sans que ce dernier ne puisse tirer au clair la nature exacte de son occupation. De facture fruste, l'esquisse faite par Gorbunov montre un cercle d'individus relativement intimes qui, bien que peu étendu, n'en reste pas moins

[Illustration retirée]

Fig. 27. K. A. Gorbunov, *Sans titre*, 1845. Médium inconnu.

une instance participant à la légitimation de l'identité que Gercen entreprend de forger au contact de cette communauté composée d'artistes, d'écrivains, d'historiens et de philosophes.

Peu étonnamment, c'est à cette époque que se multiplient les portraits de Gercen. Rapidement esquissé par K. A. Rejhel en 1842, un portrait représente le buste de Gercen de profil, l'artiste traçant à gros traits de crayon ses habits, documentant plus finement les détails de son visage, dépourvu d'expression [fig. 28]. Davantage élaboré, un second portrait exécuté par Rejhel la même année est plus explicite quant à l'identité du portraituré [fig. 29]. Représenté de face, portant une chemise dont le col est négligemment déboutonné et tenant un livre à

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 28. K. A. Rejhel, *A. I. Gercen*, 1842. Médium inconnu.

Fig. 29. K. A. Rejhel, *A. I. Gercen*, 1842. Médium inconnu.

la main, Gercen adopte une pose nonchalante, occupé à quelque rêverie romantique ou méditant quelque passage de Hegel, dont il est à l'époque un fervent lecteur<sup>194</sup>.

Un portrait de Gercen produit par Gorbunov en 1845 se distingue de ceux de Rejhel par son caractère plus formel [fig. 30]. Gercen y est représenté enserré dans un costume soigneusement rendu par l'artiste. Contrairement à Rejhel, Gorbunov a évacué toute trace de jeunesse, toute expression d'une possible exaltation romantique. En pleine introspection, Gercen semble avoir gagné une maturité inconnue aux portraits antérieurs, maturité faisant écho au désir qu'il a à

---

<sup>194</sup> Gercen considérait Hegel comme le « Christophe Colomb de la philosophie et de l'humanité ». Franco Venturi, *op. cit.*, p. 125.

cette époque de se libérer de toute inspiration romantique, de délaisser les territoires abstraits de l'hégélianisme et de donner de lui l'image d'un être désormais tourné vers le concret, vers la pratique. L'année 1845 constitue en effet un moment charnière dans la carrière d'écrivain de Gercen qui, inspiré par les écrits de Ludwig Feuerbach, publie ses premières œuvres littéraires sous le pseudonyme d'Iskander<sup>195</sup>.

[Illustration retirée]

Fig. 30. K. A. Gorbunov, *A. I. Gercen*, 1845.  
Médium inconnu.

---

<sup>195</sup> « C'est alors qu'Herzen dessina sa propre figure d'écrivain en prenant le nom d'Iskander, pseudonyme qui l'accompagnera toute sa vie. En 1845, après les pamphlets et les « lettres » sur les problèmes philosophiques, il en vint à écrire sa première importante œuvre littéraire, son roman *À qui la faute?* qui sera suivi d'autres nouvelles au nombre desquelles il faut citer surtout le curieux conte philosophique, *Extrait des œuvres du docteur Krupov. Sur les maladies mentales en général et leur développement épidémique en particulier.* » *Ibid.*, p. 138.

Non seulement le contraste entre le second portrait fait par Rejhel et celui de Gorbunov met-il bien en évidence la mutation identitaire de Gercen, ces deux portraits se distinguent surtout de ses portraits de jeunesse en ce qu'ils ne sont pas destinés à une consommation limitée à la seule sphère familiale. Produits par des artistes appartenant au cercle

[Illustration retirée]

Fig. 31. D'après K. A. Rejhel, *A. I. Gercen*, 1842.  
Médium inconnu.

rapproché de Gercen, ces portraits, qui sont, dans certains cas, copiés, lithographiés et dédicacés, font l'objet de transactions symboliques au sein du microcosme social auquel appartient Gercen [fig. 31]. Ayant quitté l'espace privé pour entrer dans l'espace public, ces portraits sont comparables à la plupart des portraits d'écrivains produits et circulants dans des conditions historiques semblables, qui sont celles des cercles intellectuels et des salons mondains fleurissant partout en Europe dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Conséquemment, ils doivent moins leur appartenance à l'histoire révolutionnaire russe à quelque fonction politique dont ils seraient investis, qu'à l'association du sujet qu'ils représentent à cette histoire. Cependant, leur production et leur circulation n'en demeurent pas moins notables en ce qu'elles dénotent la

compréhension qu'a Gercen de l'importance de l'expérience de la reconnaissance intersubjective dans la construction de son identité sociale<sup>196</sup>. Mais justement, percevant sans doute les limites de la reconnaissance à laquelle il peut aspirer dans le contexte mondain de cercles intellectuels moscovites qui satisfont de moins en moins ses ambitions révolutionnaires<sup>197</sup>, Gercen, sentant naître en lui un désir d'action relativement incompatible avec l'attentisme théorique de ses camarades et, bien entendu, insatiable dans le contexte politique de la Russie de Nicolas I<sup>er</sup>, décide au printemps 1847 de faire passer Iskander à l'Ouest<sup>198</sup>. Cette décision ne sera pas sans effet sur son rapport au genre du portrait.

### **Gercen, révolutionnaire professionnel**

À la fin du mois de septembre 1847, Gercen est à Paris. Sa nouvelle condition d'exilé appelant la production d'un nouveau portrait, il passe aussitôt commande à Alphonse Noël, ancien élève d'Antoine-Jean Gros ayant renoncé à la peinture pour se consacrer à l'art de la lithographie<sup>199</sup> [fig. 32]. Impeccablement vêtu, Gercen est représenté de face, l'air méditatif des portraits antérieurs faisant désormais place à une placidité conférant au portraituré une présence concrète, voire monumentale, défiant l'artifice ou, plutôt, lui rendant hommage. L'image

---

<sup>196</sup> Nous retrouvons ici l'idée, formulée par Axel Honneth, voulant que « les sujets humains doivent leur identité à l'expérience d'une reconnaissance intersubjective ». Axel Honneth, *op. cit.*, p. 87.

<sup>197</sup> Franco Venturi, *op. cit.*, pp. 140 et sq.

<sup>198</sup> *Ibid.*, pp. 142-143.

<sup>199</sup> Alphonse Noël (1807-1879) . À son sujet, voir Emmanuel Bénézit, *op. cit.*, p. 246 [vol. 10].

[Illustration retirée]

Fig. 32. A. Noël, *A. I. Gercen*, 1847. Lithographie sur papier.

donnée de Gercen ne rompt toutefois pas avec le portrait de Gorbunov, dont elle est au contraire l'aboutissement logique. Mais ce qui est ici davantage significatif que le contenu symbolique professé par la représentation, c'est la justification de sa production. En effet, le tirage du portrait à plusieurs exemplaires et l'envoi d'une caisse de ceux-ci vers la Russie<sup>200</sup> confirme que l'image est avant tout produite pour être distribuée dans son cercle social moscovite, assurant ainsi à l'exilé une présence, même virtuelle, au sein de celui-ci, tout en signifiant

---

<sup>200</sup> Boris F. Egorov et al., *Letopis' žizni i tvorčestva A. I. Gercena. 1812-1850, op. cit.*, p. 416.

l'indépendance et la spécificité identitaire acquises grâce au geste libérateur de l'exil<sup>201</sup>.

C'est sur les barricades parisiennes que Gercen trouve sa vocation révolutionnaire, son désir de pratique étant radicalisé par les figures de Blanc, de Barbès et, surtout, de Blanqui, qu'il considère volontiers comme « le révolutionnaire de notre époque<sup>202</sup> ». L'année suivante, l'écrivain russe apporte son soutien financier à Pierre-Joseph Proudhon, l'aidant à fonder le journal *La Voix du Peuple*, et tente sans succès de fonder une imprimerie à Paris. Loin de la Russie et en dépit de sa condition d'exilé, Gercen conçoit désormais son engagement politique comme un apostolat :

Le peuple souffre beaucoup; sa vie est dure; il est rempli d'une haine intense, et il pressent, de toute sa passion, qu'il y aura bientôt du changement. Il n'attend pas des ouvrages déjà tout prêts, mais la *révélation* de ce qui fermente secrètement dans son âme. Il n'attend pas des livres, mais des apôtres, des hommes dans lesquels coïncident la foi, la volonté, la conviction et la force, des hommes qui ne se séparent jamais de lui, des hommes qui ne proviennent pas de lui, mais qui agissent en lui et avec lui, avec une foi évidente et indestructible, avec un engagement que rien ne pourra distraire. Celui qui se sent assez proche du peuple, parce qu'il s'est

---

<sup>201</sup> Franco Venturi, *op. cit.*, pp. 142-143.

<sup>202</sup> « Blanqui est le révolutionnaire de notre époque, il a compris qu'il n'y a rien à ajuster, il a compris que le premier devoir est d'abattre ce qui existe. Doté d'une éloquence tout à fait originale, il a secoué les masses; chacune de ses paroles était une accusation portée contre le vieux monde. On l'aimait moins que Barbès, mais on l'écoutait davantage. » Aleksandr I. Gercen, cité dans *ibid.*, p. 149.

libéré de l'ambiance de la civilisation artificielle après l'avoir reconsidérée et détruite au fond de lui-même, celui qui a atteint l'unité et l'intensité dont nous parlons, alors celui-là pourra parler au peuple, et il devra le faire<sup>203</sup>.

Cependant, la participation de Gercen aux manifestations du 13 juin 1849 le force à fuir la France et à entreprendre une longue migration le menant successivement à Genève, Rome, de nouveau à Paris, encore à Genève, puis à Nice et, enfin, à Londres en 1852. Pendant cette période d'errance, Gercen commence à écrire sur sa condition d'exilé et publie, en français, l'important pamphlet *Du développement des idées révolutionnaires en Russie*. Cette longue analyse historique du développement politique de la Russie s'achève sur un épilogue que Gercen consacre au rôle révolutionnaire joué par l'émigration russe :

Depuis dix ans, nous voyons des Russes se fixer en France, non pas seulement pour être hors du pays ou pour se reposer, mais bien pour protester hautement contre le despotisme péterbourgeois, pour travailler à l'œuvre de l'affranchissement commun. Loin de devenir étrangers, ils se faisaient des organes libres de la jeune Russie, ses interprètes. Ce n'est point là un fait du hasard. L'émigration est le premier indice d'une révolution qui se prépare. Elle étonne en Russie, on y est pas habitué. Et pourtant, dans tous les pays, au débat des réformes, lorsque la pensée était faible et la force matérielle illimitée, les hommes de fortes convictions, de foi réelle, de dévouement véritable, se réfugiaient en pays étrangers, pour faire entendre de là leur voix. L'éloignement, le bannissement volontaire, prêtaient à

---

<sup>203</sup> Aleksandr I. Gercen, cité dans *ibid.*, p. 156.

leurs paroles une force et une autorité supérieure : ils prouvaient que leurs convictions étaient sérieuses<sup>204</sup>.

En situant l'émigration russe au terme de son analyse historique, Gercen historicise à mots couverts sa double condition d'exilé et de révolutionnaire. S'il utilise sa plume pour légitimer l'« autorité supérieure » que lui confère cette condition, Gercen parvient cependant plus difficilement à donner la même consistance historique à son image. Non seulement les quelques portraits photographiques produits dans la première moitié des années 1850 ne renouvellent guère les possibilités du genre, que Gercen avait su exploiter avec le portrait exécuté par Noël, mais leur potentiel de diffusion est grandement limité par rapport à celui du portrait lithographique de 1847, qui possédait sur eux l'avantage d'être reproductible. L'incapacité de Gercen à utiliser ces portraits photographiques autrement que selon l'usage normatif de ce type de représentations rend difficile l'historicisation par l'image de l'identité révolutionnaire qu'il s'échine à construire. La donne est cependant renversée dans la seconde moitié des années 1850, époque de l'apogée de la notoriété publique de Gercen.

C'est le frontispice préparé par Linton pour l'almanach *Polârnaâ zvezda*, publié à partir de 1855, qui fournit à Gercen la possibilité de renouveler son

---

<sup>204</sup> Aleksandr I. Gercen [A. Iscander], *Du développement des idées révolutionnaires en Russie*, op. cit., pp. 165-166.

rapport à l'image, de dépasser les limites dans lesquelles se cantonnait jusque-là son usage du portrait [fig. 1]. Avec la mort récente de Nicolas I<sup>er</sup>, l'avènement d'Alexandre II et le début de la déroute de l'armée tsariste en Crimée, le souvenir de l'insurrection décembriste constitue de moins en moins un tabou politique en Russie. Au moment où des contacts polonais de Gercen introduisent clandestinement *Polârnaâ zvězda* en Russie<sup>205</sup>, ceux des décembristes qui sont encore vivants sont autorisés à mettre un terme à leur exil sibérien pour s'établir à Moscou<sup>206</sup>, faisant tirer leur portrait chez le photographe allemand Karl August Bergner<sup>207</sup>, lesquels portraits sont d'ailleurs prisés au point de constituer pour le photographe un certain succès commercial, succès que l'on peut lire comme une sorte de réhabilitation par l'image des décembristes<sup>208</sup>. Dans le contexte de l'engouement suscité par l'amnistie des décembristes, le frontispice de *Polârnaâ zvězda*, tributaire – on s'en souvient – de la volonté de Gercen d'élever leur action politique au rang d'un mythe révolutionnaire capable de générer une certaine émulation, offrit à Gercen l'occasion de revendiquer par l'image la filiation historique liant sa propre action révolutionnaire à celle des martyrs de 1826, filiation influant certainement sur la perception et la lecture de ses propres portraits

---

<sup>205</sup> Kate Sealey Rahman, *loc. cit.*, p. 235.

<sup>206</sup> Michel Cadot, *op. cit.*, p. 111.

<sup>207</sup> Tat'iana Saburova, « Early Masters of Russian Photography », dans David Elliott, éd., *Photography in Russia, 1840-1940*, [Londres] : Thames and Hudson, 1992, p. 34.

<sup>208</sup> *Ibid.*

par ses contemporains. Le succès considérable du journal *Kolokol* (*La Cloche*), seconde publication de la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ* éditée avec Ogarev à partir de juillet 1857<sup>209</sup>, et la parution de plusieurs ouvrages de Gercen contribuèrent également à sa consécration comme personnalité centrale de l'émigration révolutionnaire russe. Dès lors que sa notoriété publique fut suffisamment établie, Gercen s'employa à édifier son propre mythe, non plus tant par le truchement d'une représentation du mythe décembriste, mais bien à l'aide de ses portraits et ce, de concert avec le libraire et éditeur Nikolaj Trübner.

En 1858, Trübner eut en effet l'initiative de commander au graveur leipzigois M. Lemmel la reproduction d'après photographies de portraits de Gercen et Ogarev [fig. 33 et 34]. Le portrait de Gercen fut mis en vente à sa librairie ayant pignon sur la 60 Paternoster Row à Londres le 20 (8) février 1858, à l'occasion de la réédition de ses ouvrages intitulés *Pis'ma iz" Franciâ i Italiâ* et *Tûr'ma i ssylka* (*Lettres de France et d'Italie* et *Prison et exil*), illustrés par ledit portrait<sup>210</sup> [fig. 35]. Gercen pose les bras croisés, arborant son éternel regard méditatif. Sous le portrait figure son autographe. La juxtaposition de ce portrait à la page de garde de chacun des ouvrages témoigne de l'ambiguïté qui plane à cette époque sur l'identité de Gercen. En effet, si la page de garde attribue la paternité

---

<sup>209</sup> Franco Venturi, *op. cit.*, p. 256.

<sup>210</sup> Boris F. Egorov et al., *Letopis' žizni i tvorčestva A. I. Gercena. 1851-1858*, Moscou, Nauka, 1976, p. 401. Aleksandr I. Gercen [Iskander], *Pis'ma iz" Franciâ i Italiâ*, Londres : Trübner & Co., 1858. Aleksandr I. Gercen [Iskander], *Tûr'ma i ssylka*, Londres : Trübner & Co., 1858.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 33. M. Lemmel (d'après une photographie de 1857), *A. I Gercen*, 1858.

Fig. 34. M. Lemmel (d'après une photographie de 1857), *N. P. Ogarev*,

[Illustration retirée]

Fig. 35. M. Lemmel (d'après une photographie de 1857), *A. I Gercen*, dans Aleksandr I. Gercen [Iskander], *Tūr'ma i ssylka*, Londres : Trübner & Co., 1858.

des ouvrages à Iskander, l'autographe disposé sous le portrait est bel et bien celui de Gercen. Tout se passe comme si Trübner voulait à la fois tirer profit de l'aura mythique attachée à la figure d'Iskander, sans pour autant hésiter à dévoiler l'identité cachée par ce pseudonyme.

Entre le 22 juin et le 9 juillet (10 et 17 juin) 1861, Gercen profite d'un passage clandestin à Paris pour visiter l'atelier de son cousin, le photographe russe Sergej L. Levickij, posant pour lui<sup>211</sup> [fig. 36]. Le portrait représente Gercen nonchalamment assis dans un fauteuil, le coude appuyé sur une table couverte de papiers désordonnés. La tête est posée dans la main droite, l'autre main, sur la jambe gauche, à demi-croisée. Sans doute dans une intention purement publicitaire, Trübner fait monter le portrait, non pas sur une carte de visite, mais bien sur un carton portant le nom et l'adresse de sa boutique<sup>212</sup>. Gercen distribue pour sa part plusieurs exemplaires du portrait dans son entourage, escomptant sans doute la circulation de l'image<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> Boris F. Egorov et al., *Letopis' žizni i tvorčestva A. I. Gercena. 1859-1863*, Moscou, Nauka, 1983, p. 227. Sergej L. Levickij (1819-1898). À son sujet, voir Robin Lenman, éd., *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford : Oxford University Press, 2005, pp. 362-363.

<sup>212</sup> L'exemplaire du portrait de Gercen par Levickij que détient l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam est monté de la sorte. IISG : BG B1/929.

<sup>213</sup> Un exemplaire du portrait comporte une dédicace à V. P. Botkin. Gercen en envoie également un à M. K. Rejhel' depuis Londres dans une lettre du 13 (1) août 1861. Le 26 (14) août 1861, Botkin écrit à son frère depuis Passy (banlieue parisienne) et lui envoie le portrait. Il lui demande de l'acheminer à Rome. Boris F. Egorov et al., *Letopis' žizni i tvorčestva A. I. Gercena. 1859-1863*, *ibid.*, p. 239.

[Illustration retirée]

Fig. 36. S. L. Levickij, *A. I Gercen*, 1861.

En mars 1863, Trübner fait frapper par le médailleur belge Charles Wiener une médaille célébrant le dixième anniversaire de la fondation de la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ*<sup>214</sup> [fig. 37]. Le revers de la médaille représente une cloche – référence au *Kolokol* – sur laquelle est inscrite l'épigraphe de ce journal – *Vivos voco* (*Que vive la raison*). Le pourtour de la médaille porte l'inscription « First Decenium of the Free Russian Press in London ». L'avvers comporte l'effigie de Gercen, représenté de profil. La production de cette médaille constitue l'ultime

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 475. À propos de Charles Wiener (1832-1888), voir L. Forrer, *op. cit.*, pp. 479-484 [vol. 6].

[Illustration retirée]

Fig. 37. C. Wiener, *First Decenium of the Free Russian Press in London*, 1863.

effort entrepris par Gercen et Trûbner pour construire l'image publique du révolutionnaire, une image qu'ils souhaitent à la fois mythique et actuelle. En effet, si la médaille associe le portrait de Gercen à l'évocation d'un engagement politique constant depuis plus d'une décennie et dont la portée historique était déjà manifeste, l'inscription des mots « Zemlà i volâ » (« Terre et liberté ») sur son revers – allusion à l'organisation révolutionnaire inspirée par Gercen et à laquelle ce dernier accorda son soutien au début des années 1860 – vise certainement à situer cet engagement dans l'actualité révolutionnaire<sup>215</sup>.

Mise en vente à la librairie de Trûbner et annoncée dans le *Kolokol*, la médaille est même présentée à l'exposition annuelle de la *Royal Academy* qui

---

<sup>215</sup> Au sujet de cette organisation, voir Franco Venturi, *op. cit.*, p. 475-522.

s'ouvre à Londres le 19 avril 1863<sup>216</sup>. La vente de la médaille est cependant assez mauvaise pour que Wiener s'en plaigne à Gercen, le révolutionnaire proposant alors au médailleur de lui verser un dépôt pour qu'il conserve les exemplaires non écoulés en consigne à sa boutique<sup>217</sup>, sans doute afin d'éviter leur destruction ou pour permettre leur écoulement éventuel, voire posthume. Ainsi qu'il en avait pris l'habitude avec ses portraits antérieurs, Gercen distribue des exemplaires de la médaille, en offrant même une à un autre exilé notoire, Victor Hugo, à qui il prend la peine d'expliquer l'iconographie de l'objet<sup>218</sup>. On peut également croire qu'un autre exemplaire a été donné à Linton et servit éventuellement de modèle pour le portrait du révolutionnaire illustrant l'article *Some European Republicans* publié par le graveur en 1886<sup>219</sup>. L'échec commercial de la médaille peut sans doute être en partie imputé à l'effritement de l'autorité de Gercen, dont l'étoile commence à

---

<sup>216</sup> Boris F. Egorov et al., *Letopis' žizni i tvorčestva A. I. Gercena. 1868-1870*, Moscou : Nauka, 1990, p. 332. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, Londres : Henry Graves and Co & George Bell and Sons, 1905, p. 264 [vol. 8].

<sup>217</sup> Boris F. Egorov et al., *Letopis' žizni i tvorčestva A. I. Gercena. 1859-1864*, *op. cit.*, p. 593.

<sup>218</sup> Dans une lettre adressée à Hugo en date du 2 mai 1864, Gercen écrit : « Des amis à nous ont frappé une médaille en commémoration du premier decenium de l'imprimerie russe de Londres — je vous prie d'en accepter un exemplaire. Les deux mots slaves — signifient « Terre et Liberté » — c'est notre drapeau. « Vivos voco! » c'est la devise de la Cloche. » Aleksandre I. Gercen à Victor Hugo, lettre du 2 mai 1864, reproduite dans Herzen, Ogarev, Bakounine, *Lettres inédites*, Paris: Librairie des Cinq Continents, 1975, pp. 69-70. Avec la médaille, Gercen avait également offert à Hugo un exemplaire du troisième de la traduction française de ses mémoires. Le 16 mai 1864, Hugo répond à Gercen : « Cher compatriote d'exil, [c]'est de moi que le remerciement doit venir. Je vous remercie pour la médaille; je vous remercie pour vos excellents mémoires dont je lirai la suite comme j'ai lu le commencement avec un intérêt sympathique; je vous remercie enfin surtout d'être vous, l'homme éloquent et vaillant qui sert la cause des peuples, le russe qui réhabilite la Russie, l'écrivain du progrès et de la liberté, l'apôtre patriote et cosmopolite. Je vous serre la main. Victor Hugo. » Victor Hugo à Aleksandr I. Gercen, lettre du 16 mai 1864, reproduite dans *ibid.*, p. 70.

<sup>219</sup> William James Linton, *Some European Republicans*, *loc. cit.*, p. 411.

pâlir précisément en 1863 en raison de son implication indirecte dans l'arrestation d'une trentaine d'activistes de l'organisation *Zemlá i volá*<sup>220</sup>. Cet événement suscita une remise en question des bases sur lesquelles cette organisation appuyait sa lutte révolutionnaire et, avec elle, de l'autorité de Gercen, ce dernier étant de plus en plus considéré par la jeune génération comme une figure passéiste du mouvement révolutionnaire<sup>221</sup>. Pour certains révolutionnaires de la « jeune émigration », la frappe de la médaille commémorant le dixième anniversaire de la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ* constituait une preuve de « l'auto-adoration<sup>222</sup> » de Gercen.

Nonobstant l'opinion que ces jeunes révolutionnaires se faisaient de leur aïeul, l'estime portée à Gercen par ses contemporains était bien réelle, ainsi que l'atteste le *Panthéon parisien* publié par le photographe français Étienne Carjat en 1864<sup>223</sup>. Dans cette publication, Gercen trouve en effet sa place parmi une cohorte de célébrités contemporaines telles Étienne Arago, Théodore de Banville, Gustave

---

<sup>220</sup> Au début des années 1860, « [l]a police tsariste concentrait son attention sur tout ce qui concernait les rapports de Herzen avec ses correspondants et amis en Russie [...] Un agent de la Troisième Section fit savoir de Londres qu'arriverait en Russie en juillet 1862 quelqu'un qui serait porteur de nombreuses lettres de Bakunin, Herzen, Ogarëv et Kel'siev. L'homme fut arrêté à la frontière et conduit à Pétersbourg. Si l'activité de la police s'était développée, les « propagandistes de Londres » n'avaient encore adopté dans leur correspondance aucune des précautions propres aux conspirateurs : en partant de ces lettres, les gendarmes arrêtaient sans difficulté trente-deux personnes, frappant ainsi dans son centre l'organisation encore en germe. » Franco Venturi, *op. cit.*, p. 493.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>222</sup> Michel Mervaud, dans Herzen, Ogarev, Bakounine, *Lettres inédites*, *op. cit.*, p. 69 note 4.

<sup>223</sup> Étienne Carjat, « Alexandre Herzen (Iskander) », *Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines*, Paris : À la photographie Carjat et Cie, [1864], n/p.

Courbet et Victor Hugo. Tiré par Carjat, le portrait de Gercen illustrant le panthéon montre le révolutionnaire vêtu d'un costume pâle, les mains dans les poches de sa redingote, l'air indifférent, voire absent [fig. 38]. De part et d'autre du portrait, les principaux faits d'armes de Gercen sont relatés : procès politique, emprisonnement, exils, titres des principaux ouvrages publiés, la *VRT* et, enfin, les journaux *Polârnaâ zvezda* et *Kolokol*. La moitié inférieure de la page est occupée par un texte signé par Charles Edmond, qui reprend dans une prose héroïsante la biographie de Gercen, tentant de montrer la prédestination du révolutionnaire depuis sa naissance pendant l'incendie de Moscou en 1812: « La nature semble l'avoir créé pour en faire un chef de parti, et il ne faillira pas à sa mission<sup>224</sup> ». En

[Illustration retirée]

Fig. 38. É. Carjat, « Alexandre Herzen (Iskander) », *Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines*, Paris : À la photographie Carjat et Cie, [1864], n/p.

---

<sup>224</sup> *Ibid.*

dépit du ton ampoulé adopté par Edmond, qui du reste est caractéristique des nombreux albums de célébrités contemporains de celui de Carjat, la présence de la figure de Gercen dans cet ouvrage et le caractère apologétique du texte décrivant le révolutionnaire témoignent de l'effectivité de l'image publique que le révolutionnaire s'est évertué à construire au cours des nombreuses années de son exil européen.

Dans le contexte immédiatement postérieur au déménagement de Gercen de Londres à Genève en 1864, certains des nombreux portraits photographiques du révolutionnaire semblent témoigner de son désir d'actualiser son image. Parmi ceux-ci, un portrait photographique tiré en 1865 dans l'atelier Levickij montre Gercen reprenant la pose du portrait de 1858, croisant les bras et dirigeant son regard profond vers le côté [fig. 39]. Un autre portrait, réalisé au cours de la même séance, constitue sans doute le portrait le plus inusité de Gercen, ce dernier figurant deux fois dans l'image [fig. 40]. À gauche, le regard du révolutionnaire se pose sur son alter ego qui, assis à l'envers sur une chaise occupant la droite de l'image, arbore un air pensif. Cette représentation constitue presque une métaphore de l'importance qu'a acquise la préoccupation de Gercen pour sa propre image au crépuscule de sa longue carrière de révolutionnaire : tout se passe comme si le portrait représentait simultanément Gercen et Iskander, sans que l'on puisse pourtant distinguer l'un de l'autre.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 39. S. L. Levickij, *A. I Gercen*, 1865.Fig. 40. S. L. Levickij, *A. I Gercen*, 1865.

Comme la plupart des intellectuels depuis la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le genre du portrait a accompagné Gercen presque tout au long de sa vie dans sa lutte pour la reconnaissance, ce dernier l'utilisant volontiers pour construire visuellement son image. Le représentant tour à tour en jeune universitaire, en père de famille byronien, en écrivain mondain ou en révolutionnaire professionnel, les portraits de Gercen, loin de donner de lui une image uniforme, rendent non seulement compte des différentes étapes de sa vie, mais témoignent également du long processus au cours duquel il prit progressivement conscience de sa vocation révolutionnaire, ainsi que du potentiel symbolique que le genre du portrait recelait pour sa lutte politique. L'appréciation

de ses portraits les plus anciens, vraisemblablement destinés à la sphère privée, relevait principalement du domaine de l'affect, alors que les portraits produits à partir des années 1840 constituèrent rapidement des éléments importants dans la « genèse sociale<sup>225</sup> » de l'identité de Gercen. De représentations relativement passives circulant dans un environnement social peu étendu, les portraits, à partir de 1847 et dans la mesure où leurs moyens de production constituaient des médias reproductibles, devinrent des outils activement sollicités par Gercen dans la construction de son identité révolutionnaire. S'ils contribuèrent à la notoriété publique du révolutionnaire, l'inverse est néanmoins aussi vrai : l'efficacité relative de cette propagande par le portrait ne fut confirmée qu'au moment où la reconnaissance sociale de l'autorité du Gercen fut suffisamment consolidée pour assurer à ses portraits la lisibilité de leur signification, pour que leur lecture rende possible l'identification de leur sujet.

Certes, Gercen, « héros éponyme » du populisme et de l'iconographie révolutionnaire russes, fut l'un des premiers révolutionnaires russes à avoir utilisé le portrait comme instrument de propagande. Son cas est toutefois loin d'être singulier. Au moment où, à partir des années 1860, la cause révolutionnaire russe fait de plus en plus d'adeptes, le développement de l'industrie du portrait photographique contribue à faire du portrait la stratégie visuelle de prédilection

---

<sup>225</sup> Encore ici, l'expression est empruntée à Axel Honneth, *op. cit.*

des révolutionnaires russes. En effet, la popularité du genre du portrait chez ces derniers est telle que, malgré le caractère d'évidence que lui confère son omniprésence dans la culture visuelle de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il constituera le noyau autour duquel s'organisera la culture visuelle révolutionnaire russe, la culture étant ici envisagée, avec Geertz, comme un système sémiotique tissé des significations partagées par un ensemble d'individus<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> Clifford Geertz, « Thick Description : Toward an Interpretative Theory of Culture », *op. cit.*, p. 5.

### 3) De l'objectivation à l'organisation : le portrait dans la culture visuelle révolutionnaire

*Le sujet ici est un portrait et pas autre chose : le type, les mœurs, le caractère, voilà l'intérêt, voilà ce qu'il faut représenter<sup>227</sup>.*

Eugène Disdéri

#### Portraits cartes-de-visite et type révolutionnaire

La collection de l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam détient un portrait carte-de-visite produit en 1867 par l'atelier de photographie genevois Boissonnas et montrant l'anarchiste Mihail A. Bakunin vêtu d'un vêtement foncé, la barbe et la tignasse en broussailles, le regard fixant l'objectif [fig. 41]. La carte porte au verso une inscription de la main de l'anarchiste: « à Madame Monard en souvenir de sa bonne hospitalité. Michel Bakounine. 1867. Le 10 novembre. » À la lumière du propos relativement banal de cette dédicace, aucune intention particulièrement subversive ne semble avoir justifié le don par Bakunin de son portrait à cette Madame Monard. En offrant un portrait carte-de-visite en guise de remerciement pour un service rendu, Bakunin se conforme au contraire, sans doute volontairement, à un rituel social rendu commun partout où existait la possibilité de produire ces portraits photographiques de format standardisé, tirés en épreuves multiples et apposés sur des cartons indiquant leur

---

<sup>227</sup> Eugène Disdéri, *Essai sur l'Art de la photographie*, Anglet : Séguier, 2003 [1862], p. 74.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 41a. Atelier Boissonnas (Genève), *Mihail A. Bakunin* [recto], 1867. Carte-de-visite.

Fig. 41b. Atelier Boissonnas (Genève), *Mihail A. Bakunin* [verso], 1867. Carte-de-visite.

lieu de production<sup>228</sup>. Il est d'ailleurs possible de soumettre l'hypothèse que la plupart des portraits de Bakunin, à l'instar de ceux des nombreux révolutionnaires s'étant fait portraiturer comme lui, n'ont pas été d'abord produits pour satisfaire quelques desseins politiques, mais bien pour répondre à ce rituel, auquel les révolutionnaires ne pouvaient ou ne voulaient se soustraire. Faute de sources complémentaires, il est impossible de savoir si ladite Madame Monard savait que les rapports de police dépeignaient son hôte comme un dangereux conspirateur et,

---

<sup>228</sup> John Plunkett, « Carte-de-visite », dans John Hannavy, éd., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York & Londres : Routledge, 2008, pp. 276-277.

ce faisant, si elle attachait une quelconque signification politique au portrait offert par l'anarchiste. Cependant, on ne peut douter que Bakounin et ses coreligionnaires accordaient eux-mêmes une haute signification idéologique aux portraits qu'ils s'échangeaient, le rituel social dont les portraits carte-de-visite constituaient les fétiches et qui avait cours dans la culture dominante étant exactement reproduit au sein de la culture souterraine qui se mit en place à partir des années 1860.

Le nombre considérable de portraits photographiques jonchant silencieusement les fonds d'archives d'individus ou d'organisations révolutionnaires russes (et pas exclusivement russes), et dont le supposé caractère d'évidence a retardé l'examen, permet en effet de soupçonner le studio de photographie d'avoir constitué l'une des antichambres de la lutte révolutionnaire, et le portrait photographique d'avoir été un instrument important de propagation de l'idéologie révolutionnaire russe. Mais comment une stratégie de représentation aussi usitée dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, ayant contribué à instituer la photographie en un « objet culturel<sup>229</sup> », a-t-elle pu devenir l'une des ressources symboliques privilégiées des révolutionnaires, au point qu'il soit possible de poser l'existence d'une véritable culture révolutionnaire du portrait photographique?

---

<sup>229</sup> André Gunthert, « L'institution d'une culture photographique : une aristocratie de la photographie, 1847-1861 », dans André Gunthert et Michel Poivert, dir., *L'art de la photographie des origines à nos jours*, [Paris] : Citadelles & Mazenod, 2007, p. 66.

L'engouement des révolutionnaires pour ce type de représentation s'explique en partie par des raisons intrinsèques au développement économique et technique de la photographie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'ouverture d'un nombre considérable d'ateliers de photographie dans la plupart des villes européennes où s'établirent des communautés d'exilés russes contribua à favoriser la disponibilité d'une technologie visuelle produite à un coût relativement faible et, conséquemment, accessible<sup>230</sup>. Rappelons-le, l'invention du portrait carte-de-visite par Eugène Disdéri en 1854 permit en effet une rationalisation de la production photographique : en augmentant leur rendement, les photographes pouvaient diminuer considérablement les coûts de production des portraits et ainsi accroître leur profit en favorisant l'accessibilité à ce médium à une clientèle plus diversifiée, qui ne se limitait pas à la seule classe bourgeoise<sup>231</sup>. Si des révolutionnaires nantis comme Aleksandr I. Gercen n'attendirent pas l'invention du portrait carte-de-visite pour prendre l'habitude de fréquenter les ateliers de photographies lors de leurs déplacements, de Londres à Genève en passant par Paris ou Bruxelles, les jeunes nihilistes russes peu fortunés, venus en Suisse à partir des années 1870 pour

---

<sup>230</sup> En France, un portrait-carte se vend 2,50 francs en 1854. *Ibid.*, p. 100. Au début des années 1860, le prix chute considérablement, passant à 30 francs pour 25 cartes, 50 francs pour 50 cartes, ou 70 francs pour 100 cartes. John Plunkett, *op. cit.*, p. 276.

<sup>231</sup> Elizabeth Anne McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven : Yale University Press, 1985, pp. 1-3. Bien que breveté dès 1854 par le photographe français Eugène Disdéri (1819-1889), ce n'est que vers 1862 que commence à s'accroître la demande pour le portrait carte-de-visite et que ce type d'image devient un important élément de socialisation entre les individus. Dès le début des années 1870, le portrait-carte constitue une technologie visuelle largement démocratisée. François Boisjoly, *La photo-carte. Portrait de la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon : Lieux Dits, 2006, pp. 9 et 32-33.

étudier la médecine et pour s'informer de « tout ce qu'il [était] défendu d'écouter et de lire en Russie<sup>232</sup> », n'ont pas jugé inutile la dépense d'une visite chez le photographe. La récurrence des signatures de certains ateliers – Bool et Perkoff à Londres, Levickij, Nadar et Carjat à Paris, Noblet à Genève et Ganz à Zurich – sur les portraits carte-de-visite de révolutionnaires russes donne d'ailleurs à penser que ces derniers constituaient une part appréciable de la clientèle de ces photographes.

Outre l'accessibilité du portrait carte-de-visite, sa mobilité et son tirage à plusieurs exemplaires constituèrent des attributs substantiels pour les révolutionnaires qui l'utilisèrent dans leur propagande. Mais le simple fait pour un portrait d'avoir un révolutionnaire pour sujet suffit-il pour autant à faire de cette représentation un instrument de propagande révolutionnaire? L'uniformité relative des conditions de production et des conventions de représentation du portrait photographique<sup>233</sup>, ainsi que son omniprésence dans la culture contemporaine, en

---

<sup>232</sup> Propos tirés d'une lettre citée par Ladislas Mysyrowicz, « Imprimeries révolutionnaires russe et "orientales" à Genève (1865-1917) », dans Jean-Daniel Candaux et Bernard Lescaze, dir., *Cinq siècles d'imprimerie genevoise. Actes du Colloque international sur l'histoire de l'imprimerie et du livre à Genève (27-30 avril 1978)*, Genève : Société d'histoire et d'archéologie, 1981, p. 305 (vol. 2).

<sup>233</sup> Pour Elizabeth Anne McCauley, « [t]he carte, with its uniform size and limited compositional range, became a great equalizer ». Elizabeth Anne McCauley, *op. cit.*, p. 3. Examinant le fond d'atelier d'Eugène Disdéri, Sylvie Aubenas s'est intéressée à certains portraits-cartes défiant les conventions de représentation plus usuelles dans la culture du portrait photographique contemporaine de l'activité de Disdéri. Sylvie Aubenas, « Le petit monde de Disdéri. Un fond d'atelier du Second Empire », *Études photographiques*, n° 3 (novembre 1997). En ligne ; [<http://etudesphotographiques.revues.org/index93.html>] [consulté le 9 mars 2009]. Son article permet de comprendre que l'étendue des possibilités des portraits-cartes en termes de représentation ne peut être circonscrite aux seules images qui furent commercialisées. Conséquemment, il semble légitime de considérer que l'uniformité des conventions de représentation du portrait-carte constitue moins une donnée intrinsèque aux portraits eux-mêmes qu'aux pratiques commerciales de l'époque, évidemment déterminées par l'offre et, dans une mesure encore plus significative, par la demande.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 42. Atelier Nadar (Paris), *Mihail A. Bakounin*, c1863.

Fig. 43. Atelier Nadar (Paris), *Sarah Bernhardt*, 1860.

font au contraire une stratégie de représentation qu'on associe peu spontanément à ce type de propagande. La comparaison des portraits de Bakounin et de l'actrice Sarah Bernhardt tirés par Félix Nadar au début des années 1860 [fig. 42 et 43] tend d'ailleurs à donner raison aux historiens de la photographie qui, intéressés à expliciter le développement technique, économique et idéologique de la photographie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ont compris ce développement comme un symptôme de l'hégémonie culturelle et, par extension, idéologique de la classe bourgeoise<sup>234</sup>. S'ils émanent effectivement du même

---

<sup>234</sup> Pour André Rouillé, le développement technique et économique de la photographie est intrinsèquement lié à l'essor du système de valeurs bourgeois : « Si la photographie favorise la pénétration du capital et des rapports sociaux capitalistes dans le domaine de l'image, elle y assure aussi la diffusion massive des valeurs bourgeoises afférentes au procès de production industrielle. » André Rouillé, *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, Paris : Le Sycomore, 1982, p. 133

atelier et représentent leur sujet dans des poses et décors semblables – l’anarchiste et l’actrice appuyant tous deux l’avant-bras droit sur le même fût de colonne –, ces portraits se distinguent pourtant considérablement du fait que leur production répond à des motivations propres à leur sujet respectif<sup>235</sup>.

S’il est vrai que le développement de la photographie dut énormément à l’essor de la bourgeoisie, l’a priori usité voulant que le portrait photographique constitue, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un phénomène culturel et idéologique proprement bourgeois est erroné. Dans la mesure où les critères socio-économiques n’influent que sur la capacité d’un individu à défrayer le coût de production de son portrait, les motivations ayant conduit les individus à consommer des portraits photographiques ne sont réductibles à de tels critères qu’en dernière instance. Au-delà des obstacles d’ordre pécuniaire qui, précisément, furent considérablement atténués par l’invention du portrait carte-de-visite, ces motivations ont été aussi diverses que les identités ayant composé la mosaïque sociale complexe de l’Europe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Si l’on tient compte de l’ancrage historique particulier que confèrent à chaque portrait photographique les motivations propres au sujet qu’il représente, la consommation des portraits photographiques, loin d’être l’apanage de la seule classe bourgeoise,

---

<sup>235</sup> Le concept de motivation est ici envisagé dans son acception philosophique usuelle, c’est-à-dire comme le rapport entre un acte – en l’occurrence la production des portraits photographiques – et les raisons à l’origine de cet acte.

doit au contraire être envisagée comme une « activité sociale » moins déterminée par des facteurs socio-économiques que par le « sens subjectif » que lui communiquent les agents qui y participent<sup>236</sup>. En d'autres mots, la consommation de portraits photographiques constitue une activité sociale symbolique en ce qu'elle est « significativement orientée<sup>237</sup> » par les individus impliqués dans son procès<sup>238</sup>.

Un second portrait carte-de-visite représentant Bakunin permet d'apprécier l'orientation significative du procès de consommation des portraits de révolutionnaires [fig. 44]. Produit par l'atelier du photographe zurichois Johannes Ganz<sup>239</sup>, le portrait montre un homme malingre qui, prématurément vieilli par des années de luttes, de déportation et d'exil, appuie ses deux mains sur une canne. Si l'image ne dit rien des motivations ayant conduit l'anarchiste à faire produire ce

---

<sup>236</sup> Le vocabulaire est ici emprunté à Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, *op. cit.*, p. 245. Dans ce passage de son ouvrage, Ricœur tente, à travers une discussion de la tâche assignée par Max Weber à la sociologie, d'explicitier comment le sociologue allemand a pensé l'idéologie comme un « modèle motivationnel », ce dernier définissant la sociologie comme une science interprétative de l'activité sociale, en tant que cette activité « fait sens pour [un] agent humain », mais que ce sens est également intersubjectif. En ce sens, Ricœur écrit : « L'activité, toutefois, ne dépend pas seulement du fait qu'elle a du sens pour le sujet : elle doit aussi avoir du sens en relation avec d'autres sujets. L'activité est à la fois subjective et intersubjective. » *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.*, pp. 246-247.

<sup>238</sup> Pour François Boisjoly, les multiples possibilités d'échange des portraits-cartes assignent à cette technologie un caractère social manifeste qui faisait défaut aux daguerréotypes, dont la possession « était souvent liée à une relation affective ». Ainsi que l'écrit Boisjoly, « [l]a possession, puis la collection, de photos cartes de visite se situent à un niveau plus spécifiquement social. » François Boisjoly, *op. cit.* p. 34.

<sup>239</sup> Au sujet de Johannes Ganz (1821-1886) et son atelier, voir Fondation suisse pour la photographie, *La photographie en Suisse de 1840 à nos jours*, Berne : Éditions Benteli, 1992, p. 321.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 44a. Atelier Ganz, (Zurich), *Mihail A. Bakunin* [recto], 1872. Carte-de-visite.

Fig. 44b. Atelier Ganz, (Zurich), *Mihail A. Bakunin* [verso], 1872. Carte-de-visite.

portrait, il est néanmoins possible de se les figurer en tirant profit de la dédicace que comporte un exemplaire de ce portrait appartenant à la collection de l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam.

Le 9 août 1872, Bakunin écrit en effet au dos de la carte : « À Smirnov, en gage de nos futures actions révolutionnaires collectives<sup>240</sup> ». Les « actions révolutionnaires collectives » qu'évoque la dédicace font référence au journal politique que l'anarchiste entreprit de fonder à partir de 1871, afin de consolider

---

<sup>240</sup> La traduction, du russe, de la dédicace provient de la table des portraits et fac-similés de l'ouvrage Mihail A. Bakunin [Michel Bakounine], *Étatisme et anarchie*, Leiden : E. J. Brill, 1967.

son autorité sur le mouvement révolutionnaire russe, mouvement qui, au moment où Bakunin offrit ce portrait, était miné par de profondes divisions. Vieillissants, les révolutionnaires de la première heure tels Bakunin voyaient à cette époque leur influence souffrir de l'affirmation d'une nouvelle génération de révolutionnaires qui, cherchant de nouveaux terrains pratiques et théoriques pour mener leurs luttes, se réclamaient de plus en plus de la pensée de Karl Marx<sup>241</sup>. La perte d'influence de l'anarchiste était déjà manifeste au moment de la création, en mars 1870, de la section russe de l'*Association Internationale des Travailleurs (AIT)*, dont la représentation au conseil général de l'*AIT* fut placée, par les membres de la section, entre les mains mêmes de Marx plutôt qu'entre celles de Bakunin<sup>242</sup>. Comprenant sans doute que l'hégémonie de Marx sur le conseil général de l'*AIT* aurait un jour raison de sa participation à l'association, Bakunin s'efforça, à partir de 1871, de reconstruire son cercle d'influence en se liant avec de jeunes révolutionnaires évoluant au sein de la colonie russe de Zurich, avec lesquels il fomenta son projet de journal politique<sup>243</sup>. Le socialiste radical Petr L. Lavrov

---

<sup>241</sup> L'influence croissante de la pensée de Marx sur cette nouvelle génération est avérée par le projet de publication d'une traduction russe du premier volume du *Capital*, initié à peine un an après la parution de l'édition originale en 1867. La vente de l'ouvrage ne débuta cependant qu'en mars 1872, après bien des tergiversations. Albert Resis, « *Das Kapital Comes to Russia* », *Slavic Review*, vol. 29, n° 2 (juin 1970), p. 222.

<sup>242</sup> Ayant déjà manœuvré, au printemps 1870, pour faire expulser Bakunin de la section genevoise de l'*AIT*, l'organisateur de la section russe, Nikolaj I. Utin, contribua à exacerber le conflit opposant Marx et Bakunin au sein de l'*AIT*, qui conduisit à l'exclusion de l'anarchiste lors du congrès de l'association tenu à La Haye en septembre 1872. Henry Eaton, « Marx and the Russians », *Journal of the History of Ideas*, vol. 41, n° 1 (janvier-mars 1980), pp. 95-96.

<sup>243</sup> Arthur Lehning, « Introduction », dans Michel Bakounine, *Étatisme et anarchie*, op. cit., pp. XII et XV.

préparant déjà la publication de son propre journal depuis la Suisse, des tractations eurent lieu pour associer les deux initiatives afin d'éviter que la publication simultanée de deux journaux distincts ne vienne accentuer les divisions minant déjà le mouvement révolutionnaire russe. Lavrov estimant « qu'il fallait d'abord *préparer* la révolution, et Bakounine l'*organiser* tout de suite<sup>244</sup> », l'incompatibilité des vues des deux révolutionnaires empêcha toutefois leur collaboration, tuant dans l'œuf le projet de Bakounin, qui consacra dès lors ses dernières énergies à la préparation de son ultime opus intitulé *Gosudarstvennost' i anarhiâ (Étatisme et anarchie)*, tandis que Lavrov entreprit la publication du célèbre journal *Vpered'!* (*En avant!*), dont la première livraison parut à Zurich en août 1873<sup>245</sup>. C'est dans ce contexte que Bakounin fit, en novembre 1871, la connaissance du dédicataire de son portrait, Valerian N. Smirnov<sup>246</sup>, qui s'était établi en Suisse après son renvoi de l'Université de Moscou pour conspiration en 1869<sup>247</sup>. Converti aux idées de l'anarchiste, Smirnov prit une part active dans les tractations avec Lavrov. Même si, dans son esprit, les fins de la lutte révolutionnaire devaient transcender tout

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>245</sup> *Vpered'!. Neperiodičeskoe obozrénie*, Zurich puis Londres (1873-1877).

<sup>246</sup> Valerian N. Smirnov (1849-1900). À propos de Smirnov, voir Boris Sapir, *Vpered! 1873-1877. From the Archives of Valerian Nikolaevich Smirnov*, Dordrecht-Holland : D. Reidel Publishing Company, 1970, pp. 266-271.

<sup>247</sup> Arthur Lehning, « Introduction », *op. cit.*, p. XII.

désaccord quant aux moyens à déployer dans cette lutte<sup>248</sup>, Smirnov dut, lorsque fut anéantie la possibilité d'une collaboration entre Bakunin et Lavrov, choisir son camp. Prenant le parti de Lavrov, il devint à la fin de 1872 le secrétaire à la rédaction du journal *Vpered'!*, poste qu'il occupa jusqu'à la cessation de la publication en 1877.

La défection de Smirnov envers Bakunin n'entacha vraisemblablement pas son appréciation du portrait offert par l'anarchiste, qu'il conserva précieusement et qui fait aujourd'hui partie du fonds Smirnov de l'IISG, avec plus de soixante-dix autres portraits de diverses natures. À la différence de la carte-de-visite donnée par Bakunin à Madame Monard, la dédicace inscrite sur le portrait offert à Smirnov permet non seulement de situer assez précisément cette représentation dans le contexte historique particulier des dernières années de luttes de Bakunin, qui décède en 1876, mais elle atteste également d'une transaction symbolique intervenant entre deux révolutionnaires et fondée sur des motivations proprement politiques. Davantage qu'un simple témoignage d'affection ou de gratitude, le don de ce portrait constitue, ainsi que l'écrit Bakunin au verso de la carte, le « gage »

---

<sup>248</sup> Une lettre de Smirnov, adressée à son camarade Aleksandr Buturlin quelques jours à peine après que l'anarchiste lui eut donné son portrait, témoigne du respect que le jeune révolutionnaire avait aussi bien pour Bakunin que pour Lavrov, et de son acuité quant aux effets contre-productifs d'un éventuel désaccord entre eux : « Pour moi personnellement, il est difficile de faire un choix entre deux personnalités – Lavrov et Bakounine – dignes d'un égal respect, mais j'aurais encore plus de respect pour elles si, au lieu de se chamailler, elles s'associaient pour mener une lutte commune contre nos ennemis, si nombreux, et pour ébranler le régime actuel, si solide encore. » Valerian N. Smirnov, « Lettre de Valerian Smirnov à Aleksandr Buturlin, 13 août 1872 », reproduite dans Arthur Lehning, éd., *Michel Bakounine et ses relations slaves, 1870-1875*, Leiden : E. J. Brill, 1974, p. 448. La lettre de Smirnov est pratiquement contemporaine du don du portrait de Bakunin.

d'une alliance tactique intergénérationnelle pouvant potentiellement permettre à l'anarchiste de restaurer son autorité sur le mouvement révolutionnaire russe, considérablement mise à mal par le conflit l'opposant à Marx. Dans cette perspective, on peut croire que Bakunin envisageait le portrait photographique, au moins celui offert à Smirnov, comme un instrument de sociabilité révolutionnaire ayant pour fonction la légitimation de sa propre figure. Mais justement, si beaucoup de révolutionnaires russes n'ont pas, ainsi que Bakunin, hésité à considérer les portraits photographiques comme de tels instruments et ce, malgré leur caractère d'évidence, voire leur banalité, c'est parce qu'existait, pour certains individus partageant la même culture idéologique, la possibilité de tirer de leur expérience de ces portraits une signification révolutionnaire, de rattacher la figure du portraituré à un système cohérent de représentations faisant du sujet de chaque portrait l'incarnation, non seulement d'un individu, mais bien d'un *type révolutionnaire objectif*.

Si, dans le champ conceptuel de la photographie, il est une notion qui semble peu compatible avec l'idée de portrait, c'est bien celle de type. Alors que le portrait est communément défini comme la représentation d'une personne, c'est-à-dire d'un être humain considéré dans son individualité, le type constitue au contraire un modèle abstrait rassemblant les traits communs à plusieurs entités

d'un même ensemble<sup>249</sup>. À l'ère de l'individualisme moderne, c'est le commerce du portrait qui donna son impulsion initiale à l'industrie photographique<sup>250</sup>, le type photographique, fruit de l'impérialisme colonial, étant quant à lui volontiers associé au développement de l'anthropologie, « [l]'investigation de la nature physique et culturelle de l'espèce humaine se for[mant] à travers la description et l'élaboration de sa différence<sup>251</sup> ». L'antinomie de la notion de portrait et de celle de type est d'ailleurs consacrée dans l'explication que Sir Francis Galton donna en 1880 du procédé eugéniste du portrait composite : « Si l'on fait défiler devant un appareil une série de portraits d'individus appartenant à une même race, à une même société, on obtient sur la plaque sensible le portrait du type de cette race, de cette société<sup>252</sup> ».

Si, pour Galton, tout se passe comme si le procédé du portrait composite permettait, par l'addition de plusieurs portraits d'individus, de « subsumer

---

<sup>249</sup> « The "type", by its very nature is anonymous. Individuality is subsumed to type, for by definition individuality is incompatible with "type". » Elizabeth Edwards, « Photographic "Types" : the Pursuit of Method », *Visual Anthropology*, vol. 3, n° 2/3 (1990), p. 241.

<sup>250</sup> André Gunthert, dans André Gunthert et Michel Poivert, dir., *op. cit.*, p. 66.

<sup>251</sup> Marta Braun, « Aux limites du savoir : la photographie et les sciences de l'observation », dans *ibid.*, p. 175.

<sup>252</sup> Sir Francis Galton, cité dans Christian Gattinoni, *Les mots de la photographie*, Paris : Belin, 2004, p. 240. Pour Marta Braun, le procédé du portrait composite de Galton s'oppose bel et bien au principe du portrait photographique : « Contrairement à la notion habituelle de portrait photographique censé saisir un seul élément à un moment donné, Galton rendait visible un idéal, c'est-à-dire toute vue susceptible de caractériser un individu. Son objectif était de montrer le sujet sous son jour le plus caractéristique et de projeter un aspect habituel ou permanent du visage vu sous l'observation ordinaire. » Marta Braun, *op. cit.*

l'individualité sous le type<sup>253</sup> », il convient de rappeler que, pour Eugène Disdéri, « pénétrer, au travers des mille aspects de hasard sous lesquels [le photographe] va voir son modèle, le type réel et le vrai caractère de l'individu<sup>254</sup> » constituait la condition même de tout bon portrait. Contre les détracteurs de la photographie qui considéraient le photographe comme un simple technicien plutôt que comme un artiste<sup>255</sup>, Disdéri avance en effet que la photographie, plus précisément la pratique du portrait photographique, constitue bel et bien un art lorsque le photographe cherche à dépasser le seul procédé technique et parvient à vaincre le contingent pour représenter « le type réel » : « C'est à vous [au photographe] de démêler sous ces attitudes [les attitudes contingentes, circonstancielles du modèle], sous ces aspects empruntés, le caractère vrai, le type que nous vous avons montré, l'être réel et vivant dont le caractère est nettement déterminé<sup>256</sup>. » Au-delà des contingences secondaires, le véritable caractère du modèle n'est donc pas l'individualité qu'il possède en propre, mais bien son être réel : l'individu réel agissant dans des conditions déterminées qui lui assignent le statut d'agent

---

<sup>253</sup> Elizabeth Edwards, *loc. cit.*.

<sup>254</sup> Eugène Disdéri, *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>255</sup> L'argument soumis par les détracteurs de la photographie, à l'avantage de la peinture, est le fait que le potentiel expressif de cette dernière l'élève au rang d'art (voire d'Art), là où la photographie n'est qu'une simple reproduction du réel qui n'est réalisée que grâce à un procédé technique. Pour un survol de la réception polémique de la photographie, voir Mary Warner Marien, *Photography and Its Critics. A Cultural History, 1839-1900*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, pp. 66-73.

<sup>256</sup> Eugène Disdéri, *op. cit.*, pp. 65-66.

historique<sup>257</sup>. Proche de la philosophie du jeune Karl Marx, avec laquelle elle partage l'idée que l'individu constitue le fard contingent d'un substrat générique permanent, la conception disdérienne de l'art du portrait photographique enjoint le photographe à figurer son modèle comme un type. En faisant du type l'étalon de la qualité artistique de son travail de photographe, Disdéri présuppose néanmoins que l'aptitude du récepteur du portrait à décrypter le type représenté constitue la condition de possibilité même de l'expérience symbolique du portrait photographique.

Tout se passe comme si le même présupposé justifiait l'utilisation des portraits de révolutionnaires comme outils de propagande politique. Or, n'en déplaise à Disdéri, si la consommation de ces portraits se fonde effectivement sur l'appréciation potentielle du type révolutionnaire évoqué par eux, la capacité de ces portraits à susciter d'eux-mêmes une telle appréciation se révèle considérablement limitée sans une connaissance préalable, de la part du récepteur du portrait, de la nature de l'engagement politique du révolutionnaire portraituré. Ainsi, le portrait d'Ol'ga S. Lûbatovič tiré à Zurich par Johannes Ganz dans la première moitié des années 1870, qui montre la jeune femme à l'époque où, avec d'autres étudiantes russes de la colonie de Zurich intéressées par l'étude du développement du socialisme, elle fréquentait le cercle de discussion et d'auto-

---

<sup>257</sup> Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, op. cit., pp. 128 et 132.

éducation des *Fritschi*, est loin de constituer une représentation particulièrement typée de la révolutionnaire<sup>258</sup> [fig. 45]. Sans doute conscients des limites du portrait en tant qu'instrument de propagande, les révolutionnaires ont toutefois tenté de rendre plus explicite la connotation politique de certains portraits de révolutionnaires. C'est le cas d'un portrait carte-de-visite d'Ekaterina Gamkrelidze, une des « amazones moscovites » inculpées et condamnées dans le cadre du Procès des Cinquante tenu à Saint-Pétersbourg en 1877<sup>259</sup> [fig. 46]. Produite à partir d'un portrait photographique antérieur à l'arrestation de Gamkrelidze, la carte figure, par un dessin surajouté au portrait, la révolutionnaire dans une cellule de prison. Derrière elle, on entrevoit par l'entrebâillement de la porte le tsar Alexandre II qui, coiffé de sa couronne impériale, enferme la révolutionnaire. Devant signifier la détention de Gamkrelidze, cette mise en scène contribue substantiellement à rendre lisible la signification politique de son portrait, faisant de cette représentation une image de propagande plus efficace que la plupart des portraits photographiques de révolutionnaires.

---

<sup>258</sup> Ol'ga S. Lûbatovič (1853-1917). À son sujet, voir Christine Fauré, éd., *Quatre femmes terroristes contre le tsar*, Paris : François Maspero, 1978, pp. 125-126 (pour une présentation sommaire de Lûbatovič) et pp. 127-250 (pour ses mémoires, intitulées *Le loin et le proche. Souvenirs de la vie des révolutionnaires des années 1878-1881*). À propos du cercle des *Fritschi*, voir J. M. Meijer, *Knowledge and Revolution. The Russian Colony in Zuerich (1870-1873). A Contribution to the Study of Russian Populism*, Assen : Van Gorcum & Co, 1955, pp. 70-71. Outre Lûbatovič, le cercle comprenait également Vera Figner, une autre révolutionnaire notoire.

<sup>259</sup> Richard Stites, *The Women's Liberation Movement in Russia. Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930*, Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1978, p. 141.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 45. Atelier Ganz (Zurich), *Ol'ga S. Lûbatovič*, c1872. Carte-de-visite.

Fig. 46. Atelier A. & J. Bool (Londres), *Ekaterina Gamkrelidze*, c1877. Carte-de-visite.

Si le recours à ce stratagème figuratif trahit la volonté des révolutionnaires de dépasser les limites inhérentes au portrait carte-de-visite, il témoigne également de la relative pauvreté symbolique de cet instrument de propagande révolutionnaire. Malgré les nombreux avantages liés aux conditions de production de cette technologie visuelle, le message politique que le portrait carte-de-visite est appelé à médiatiser lorsqu'il devient objet de sociabilité révolutionnaire paraît en effet condamné à n'être compris que par les quelques initiés du cercle clandestin au sein duquel il circule. S'ils ne renonceront jamais à l'usage du portrait photographique, les révolutionnaires intéressés par le potentiel

symbolique de l'image chercheront éventuellement d'autres moyens d'utiliser des représentations visuelles afin de propager leur idéologie politique, parmi lesquels on doit assurément compter les panthéons et autres groupes photographiques.

### **Panthéons et groupes photographiques révolutionnaires**

D'abord utilisé par les caricaturistes – pensons notamment au *Panthéon Nadar* publié en mars 1854<sup>260</sup> [fig. 47] – et en germe dans les nombreuses galeries de contemporains publiées à partir des années 1860 et illustrées par des portraits-charges ou des portraits photographiques de célébrités<sup>261</sup>, le panthéon doit sa transposition dans le langage de la photographie à Disdéri, qui mit en vente en 1862 une carte-de-visite regroupant les membres de la troupe du Théâtre Italien [fig. 48] et fit breveter le procédé l'année suivante<sup>262</sup>. Photomontage confectionné à partir de portraits individuels découpés puis agencés sur un support destiné à être photographié, le panthéon photographique fut sollicité pour signifier la nature particulière d'une association entre certains individus. La diversité du corpus dont l'invention de Disdéri est à l'origine témoigne de la popularité de cette stratégie de représentation, qui fut également prisée par les révolutionnaires russes.

---

<sup>260</sup> Jean-François Bory, *Nadar. Dessins et écrits*, Paris : Arthur Hubschmid, 1979, p. 892.

<sup>261</sup> À propos de ces publications et en particulier de la *Galerie des contemporains* d'Eugène Disdéri et de Zacharias Dollingen, voir Elizabeth Anne McCauley, *op. cit.*, pp. 53-84

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 94.

[Illustration retirée]

Fig. 47. F. G. Tournachon, dit Nadar, *Panthéon Nadar*, 1854. Lithographie.

[Illustration retirée]

Fig. 48. A. A. E. Disdéri, *Mosaïque* :  
*Théâtre Italien*, 1861. Carte-de-visite.

Les panthéons photographiques font leur apparition dans la culture visuelle révolutionnaire russe dans la seconde moitié des années 1870. Produité en 1877, le panthéon intitulé « Borcy za svobodu » (*Combattants de la liberté*) fut, si l'on en croit l'historien de l'anarchisme Max Nettlau, distribué dans la capitale anglaise par le journal *Vpered'!* de Lavrov<sup>263</sup> [fig. 49]. Enchâssant les portraits de Bakunin, Gercen et Ogarev dans un décor composé d'arbres grossièrement esquissés, ce panthéon, qui comporte également un texte attribué à Ogarev transcrit sous les portraits<sup>264</sup>, est probablement contemporain du panthéon titré « Socialisty » (*Socialistes*), émanant de l'atelier londonien A. & J. Bool [fig. 50]. Reproduisant un extrait du célèbre *Čto delat' ?* (*Que faire ?*) de Nikolaj G. Černyševskij, roman qui inspira plusieurs générations de révolutionnaires russes, ce second panthéon représente quant à lui les publicistes radicaux Nikolaj A. Dobrolûbov, Mihajl L. Mihajlov et Černyševskij, dont les portraits sont encerclés par des chaînes. Produits dans le contexte de l'essor de la nouvelle génération de révolutionnaires russes que furent les *narodniki*, ces panthéons relativement rudimentaires regroupant des personnalités politiques et littéraires associées à la première génération de révolutionnaires semblent revendiquer l'héritage politique et historique légué par cette première génération.

---

<sup>263</sup> Max Nettlau Papers (IISG), LXX+396.

<sup>264</sup> En raison de la difficile lisibilité du texte, nous n'avons malheureusement pas pu retracer sa provenance.

[Illustration retirée]

Fig. 49. Photographe inconnu (Londres), *Borcy za svobodu*, c1877. Carte-de-visite

[Illustration retirée]

Fig. 50. Atelier A. & J. Bool (Londres), *Socialisty*, c1874-1877. Carte-de-visite.

Émanant également de l'atelier Bool, un autre panthéon reproduit les figures de huit des « amazones moscovites » du Procès des Cinquante de 1877, parmi lesquelles on reconnaît les portraits précédemment discutés de Lûbatovič et Gamkrelidze [fig. 51]. Nimbés d'une couronne de laurier, les portraits sont dispersés autour du centre de l'image, où figure une courte citation d'un poème de Nikolaj A. Nekrasov, ainsi que l'exposition du motif de la condamnation. Les portraits sont séparés de cet espace textuel par une chaîne recevant dans ses maillons les sentences reçues par les condamnées<sup>265</sup>. Semblant procéder d'une volonté de documenter l'événement qu'elle évoque, cette représentation se distingue des panthéons précédents par un recours minimal à des références historiques. Plutôt que de référer au passé du mouvement révolutionnaire pour historiciser un événement de l'actualité, l'image semble au contraire avoir été utilisée afin d'instituer l'événement qu'elle représente en une référence historique pour l'histoire future de ce mouvement.

Plus élaboré, le panthéon produit vers 1879 par l'atelier genevois A. & P. Noblet répond simultanément à la fonction commémorative des deux premiers panthéons discutés et à la fonction historiciste du panthéon des condamnées du Procès des Cinquante [fig. 53]. Bilingue, le titre de ce panthéon – *Russkije*

---

<sup>265</sup> La collection de l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam comporte une seconde version de ce panthéon, dont les principaux constituants ont été découpés, puis recollés sur un nouveau support, la représentation étant agrémentée d'une mise en scène dessinée à la plume [fig. 52]. Cependant, en l'absence d'information permettant de dater cette image, nous avons préféré ne pas la considérer dans notre analyse.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 51. Atelier A. & J. Bool (Londres), *Condamnées du Procès des Cinquante*, 1877. Carte-de-visite.

Fig. 52. D'après A. & J. Bool, *Condamnées du Procès des Cinquante*, c1877?. Carte-de-visite.

*socialisty revolûcionery borcy i mučeniki / Socialistes révolutionnaires russes*  
*lutteurs et martyrs* – occupe ici aussi le centre de l'image, les portraits étant disséminés tout autour. Les portraiturés sont groupés en deux sections déterminées selon la nature de leur martyre, les pendus habitant la moitié supérieure de la carte, alors que la moitié inférieure reçoit les forçats. Suivant la même logique, les pourtours des portraits du haut sont ornés de cordes, alors que ceux du bas le sont de chaînes. Alors que les coins supérieurs de la carte sont occupés par de petites représentations macabres figurant des potences, des fers et des crânes, les coins inférieurs citent directement le frontispice de *Polârnaâ zvezda*, empruntant à

[Illustration retirée]

Fig. 53. Atelier A. & P. Noblet (Genève), *Russkie socialisty revolúcionery borcy i mučeniki / Socialistes révolutionnaires russes lutteurs et martyrs*, c1879. Carte-de-visite.

l'œuvre de Linton le motif du billot et de la hache et n'omettant pas non plus de représenter les tours de la forteresse Pierre et Paul. Les événements auxquels il fait référence s'étendant de 1875 à 1879, le panthéon des « lutteurs et martyrs » s'ancre dans un temps historique se situant entre la longue durée déployée par les panthéons « Borcy za svobodu » et « Socialisty », d'une part, et l'actualité récente du panthéon des condamnées de 1877, d'autre part.

Quelques années après avoir bénéficié de la mobilité de la carte-de-visite pour propager leur message politique, les panthéons photographiques de révolutionnaires russes firent leur apparition dans certaines publications révolutionnaires. Publié en 1883 par l'Imprimerie russe de Genève, l'ouvrage intitulé *Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god"* constitue un calendrier historique de l'organisation terroriste *Narodnaâ Volâ (Volonté populaire)*, passée à l'histoire pour avoir fomenté l'assassinat du tsar Aleksandr II le 1<sup>er</sup> mars 1881<sup>266</sup>. Exécutés au terme d'un procès retentissant qui fit connaître les noms d'Andrej I. Želâbov et de Sofia L. Perovskaâ, les *Pervomartovcy* – principaux artisans du meurtre – furent rapidement l'objet d'un véritable culte parmi les révolutionnaires. Visant à célébrer ces nouveaux martyrs de la cause révolutionnaire russe, l'initiative du *Kalendar" Narodnoj Voli* était également destiné à assigner aux *Pervomartovcy* et aux autres protagonistes de l'organisation une situation au sein de l'histoire de

---

<sup>266</sup> *Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god"*, Genève: Imprimerie russe de Genève, 1883.

cette cause. Si le calendrier rassemblait les dates significatives de cette histoire, le frontispice du calendrier, enchâssant la maxime du *Kolokol* de Gercen – *Vivos voco* – dans un soleil irradiant la page et éclairant des fers brisés, annonçait déjà cette volonté d’historicisation, encore plus manifeste dans les deux panthéons photographiques sur lesquels tombe immédiatement le lecteur qui s’aventure au-delà de la couverture [fig. 54 et 55].

[Illustration retirée]

Fig. 54. *Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god''* (couverture), Genève : Imprimerie russe, 1883.

Insérés entre la couverture et la page de garde du calendrier, les deux panthéons se font face. Rassemblant chacun au sein d’une seule image les figures des principaux protagonistes du mouvement révolutionnaire russe, le groupe de gauche compte 16 portraits, alors que celui de droite en compte trois de moins. Dans les deux cas, l’ordonnement des portraits est symétrique, les quatre portraits occupant le centre de chacun des groupes étant encerclés par les autres portraits, l’identité des portraturés étant signifiée sous chacun d’eux. Dispersées sur la composition en guise d’ornements, des feuilles d’érable dévoilent la matérialité originelle de la représentation en brisant de leur relief sa

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 55a. « Groupe photographique de révolutionnaires russes », *Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god*", Genève : Imprimerie russe, 1883.

Fig. 55b. « Groupe photographique de révolutionnaires russes », *Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god*", Genève : Imprimerie russe, 1883.

bidimensionalité. Même si le *Kalendar' Narodnoj Voli* s'ouvre sur ces deux panthéons, les rédacteurs de l'ouvrage prirent le soin de signifier leur existence en inscrivant sur la page de garde de l'ouvrage le sous-titre « avec deux groupes photographiques », existence que le lecteur ne pouvait pourtant qu'avoir déjà constatée. Ce fait autorise à croire que la présence de ces représentations, loin d'être accessoire, faisait partie intégrante du projet éditorial du calendrier, ce que confirme l'avant-propos de l'ouvrage, qui expose l'intention justifiant l'adjonction de ces représentations à la publication: représenter les « militants remarquables » (*zaměčatel'nějših" děâtelej*) du mouvement révolutionnaire

russe<sup>267</sup>. Expriment leur regret de n'avoir pas eu à leur disposition les portraits de révolutionnaires importants tels Andrej I. Želâbov ou Stepan N. Halturin, les rédacteurs y sollicitent également d'éventuels possesseurs desdits portraits de bien vouloir les aider à compléter les panthéons en prévision d'une éventuelle réédition du calendrier. Pourtant, si le portrait de Halturin ne figure effectivement sur aucun panthéon, Želâbov est bien présent sur celui de gauche, son portrait contredisant le texte de l'avant-propos. Cependant, il convient de signaler que ce portrait, ainsi que celui de Gesâ M. Gel'fman, ne sont pas photographiques, mais bien graphiques, étant vraisemblablement reproduits d'après des représentations du procès des *Pervomartovcy* diffusées dans la presse illustrée contemporaine. S'il est séduisant de comprendre l'affirmation erronée de l'avant-propos comme l'expression d'un jugement de valeur porté sur la représentation – le portrait photographique ayant la faveur des rédacteurs du calendrier –, l'hypothèse d'un ajout inopiné du portrait graphique de Želâbov, postérieur à l'impression du texte du calendrier, paraît plus crédible.

Réunissant au sein d'une seule image les portraits individuels des principaux acteurs historiques de la lutte révolutionnaire en Russie, en les agençant à l'aide de cadres et d'ornements devant annihiler leur autonomie, les panthéons révolutionnaires furent utilisés pour contrecarrer l'hétérogénéité inhérente du

---

<sup>267</sup> « Ot' Izdatelej », *Kalendar'' Narodnoj Voli*, Genève : Imprimerie russe, 1883.

mouvement révolutionnaire russe, en subsumant sous une même histoire la diversité des consciences historiques révolutionnaires. En ce sens, ces panthéons rencontrent l'exigence générale de la définition, désormais classique, qu'Aloïs Riegl a donné du genre du portrait de groupe dans son article de 1902 intitulé *Das holländische Gruppenporträt* :

Les groupes dont il sera ici question mettent en jeu des individus absolument indépendants qui ne s'associent dans un corps que pour un objectif bien déterminé, partagé, pratique et orienté vers les questions civiques, et qui en dehors de cet objectif entendent maintenir leur autonomie. Le portrait de groupe hollandais est donc avant tout une série de portraits d'individus<sup>268</sup>.

La nature particulière du matériau de base des panthéons – des portraits carte-de-visite individuels – réalise par elle-même l'idée d'une association dans un corps d'individus « absolument indépendants ». Mais ce qui est décisif dans le portrait de groupe, ce n'est pas tant la représentation d'individus que celle de leur association, de leur organisation en un corps<sup>269</sup>. Si, s'agissant des panthéons révolutionnaires, la mise en relation de deux, voire plusieurs portraits, au sein d'une même représentation permet de signifier l'idée du partage d'une conscience historique par une communauté politique réunie autour d'un idéal commun d'émancipation du genre humain, Riegl insiste sur le fait que le portrait de groupe

---

<sup>268</sup> Aloïs Riegl, « Le portrait de groupe hollandais » (1902), *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 4, n° 154 (2004), pp. 38-39.

<sup>269</sup> « Mais en même temps, il [le portrait de groupe] est censé illustrer clairement les caractéristiques de l'organisation du corps en question[.] » *Ibid.*, p. 39

doit également figurer « la nature de la situation qui rassemble temporairement les différents personnages pour former un groupe<sup>270</sup> ». Le portrait de groupe est donc ancré dans un temps et un espace précis, qui sont ceux du motif qui rend temporairement possible la réunion des individus représentés et, par extension, ceux de la pose qui rend possible leur représentation. Conséquemment, les panthéons ne sauraient être considérés comme des portraits de groupe, puisqu'ils sont des constructions symboliques procédant de l'adjonction artificielle de portraits individuels et répondant à une prétention purement historiciste et idéologique, celle de dépasser le caractère contingent de l'action révolutionnaire pour la situer dans un continuum historique. Riegl semble donner raison à cette interprétation :

Le portrait de groupe n'est par conséquent ni une extension du portrait individuel ni une sorte d'arrangement mécanique des portraits individuels en un tableau : il s'agit plutôt de la représentation des membres autonomes d'une corporation volontaire. On pourrait donc également en parler comme de portraits de corps<sup>271</sup>.

S'il faut renoncer à considérer les panthéons révolutionnaires comme des portraits de groupe, comme des « portraits de corps », cela ne signifie pas pour autant que de tels portraits soient absents de l'iconographie du mouvement

---

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Ibid.*

révolutionnaire russe. Bien que moins nombreux que les portraits familiaux, on trouve en effet dans les archives révolutionnaires plusieurs clichés représentant des individus qui ne semblent pas avoir posé devant l'appareil photographique pour satisfaire quelque besoin relevant de l'ordre primaire de l'affect. Déjà dans les années 1860, les quelques portraits représentant Gercen et Ogarev pouvaient être compris comme

[Illustration retirée]

Fig. 56. *A. I. Gercen et N. P. Ogarev*, 1860.

l'expression d'une solidarité politique, même si l'amitié fraternelle qui unissait ces deux individus et les tribulations de leur vie privée rendent équivoque l'interprétation de la signification politique ces représentations [fig. 56]. Avant les années 1890, le recours au portrait de groupe reste cependant marginal par rapport aux nombreux panthéons révolutionnaires qui sont diffusés au même moment. Mentionnons le cas d'un groupe photographique qui fait partie du fonds d'archives de Valerian Smirnov et qui représente Lavrov et ses assistants travaillant dans la salle de composition du journal *Vpered'!* à Londres [fig. 57]. L'absence relative de cohésion du mouvement révolutionnaire russe avant les années 1890 peut sans

[Illustration retirée]

Fig. 57. *Salle de composition du journal Vpered!* à Londres, 1876.

doute expliquer le caractère inusité de telles représentations qui, faute de pouvoir encore être lues à la lumière de l'histoire en pleine constitution du mouvement révolutionnaire russe, restaient relativement absconses, d'où la préférence pour les panthéons photographiques.

L'usage du portrait de groupe semble avoir été répandu à l'occasion des congrès politiques de la Deuxième internationale, fondée par Friedrich Engels en 1889. Parmi les nombreux groupes photographiques ayant immortalisé le congrès de 1893 tenu à Zurich, celui produit par l'atelier Gerstner fait se côtoyer les socialistes allemand et autrichien Eduard Bernstein et Victor Adler avec les russes Georgij V. Plehanov, Vera I. Zasulič et Pavel B. Axelrod, tous trois membres de l'organisation révolutionnaire marxiste *Osvoboždenie truda* (*Émancipation du travail*), organisation représentant les sociaux-démocrates russes au sein de la

[Illustration retirée]

Fig. 58. Atelier Gerstner (Wädenswil), *Participants au congrès de Zurich de la Deuxième internationale*, 1893.

Deuxième internationale<sup>272</sup> [fig. 58]. Toutefois, si on parvient, moyennant la connaissance préalable des faciès des individus représentés, à effectuer leur identification sommaire, on conviendra que rien ne permet de comprendre la justification de ce rassemblement, qui semble davantage dénoter un moment de détente champêtre qu'un congrès réunissant la crème de la social-démocratie internationale, même si l'un n'exclut pas nécessairement l'autre. Si de telles représentations, relativement communes dans les archives révolutionnaires, remplissent bien leur fonction de traces dont elles semblent investies, il va sans

---

<sup>272</sup> Au sujet de l'organisation *Osvoboždenie truda*, voir Derek Offord, *The Russian Revolutionary Movement in the 1880s*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, pp. 125-131.

dire que leur contenu symbolique ne semble pas aller au-delà du simple « ça-a-été<sup>273</sup> » barthien: « cela que je vois s'est trouvé là<sup>274</sup>. » Dans un portrait tel celui du congrès de Zurich, tout se passe comme si la fonction du portrait de groupe, loin d'être considéré comme une représentation hautement idéologique, se bornait à croquer un événement particulier pour en attester la tenue.

Le contraste entre le groupe du congrès de Zurich et le célèbre portrait de l'organisation *Soûz bor'by za osvoboždenie rabočego klassa* (*Union de lutte pour la libération de la classe ouvrière*), réalisé dans l'atelier Vezenberg de Saint-Petersbourg en 1895, est saisissant<sup>275</sup> [fig. 59]. Au caractère informel du premier, le second oppose l'ordonnancement quasi-symétrique des individus représentés. Ici, la pose donne à la représentation l'apparence d'une mise en scène dont l'artificialité est amplifiée par le décor du studio de photographie. Tout semble disposer le regard à converger vers le centre de l'image, occupé par le point pâle que forme le crâne dégarni du fondateur de l'organisation, Vladimir I. Ulânov qui, à cette époque, n'a pas encore adopté le pseudonyme de Lenin. À sa droite se tient Ūlij O. Cenderbaum, dit Martov. Ūlianov est appuyé sur une petite table sur laquelle est posé un livre dont on se plaît à imaginer qu'il s'agit de *Das Kapital* de

---

<sup>273</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard & Éditions du Seuil, 1980, pp. 120-121.

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> Richard Pipes, *Social Democracy and the St. Petersburg Labor Movement, 1885-1897*, Cambridge : Harvard University Press, 1963, pp. 76-98.

[Illustration retirée]

Fig. 59. Atelier Vezenberg (Saint-Petersbourg), *Soûz bor'by za osvoboždenie rabočego klassa*, 1895.

Karl Marx. Ce portrait constitue presque une métaphore visuelle du centralisme défendu par cette organisation politique qui, malgré sa brève existence de quelques mois, est passée à l'histoire pour avoir été animée par les deux acteurs de la fracture du *Rossijskaâ social"-demokratičeskâ rabočâ partia* (*Parti ouvrier social-démocrate de Russie*, dorénavant *POS DR*) qui, à l'occasion du congrès de 1903, donna naissance au menchevisme et au bolchevisme.

Une partie considérable du corpus de groupes photographiques révolutionnaires est constituée de représentations des prisonniers politiques exilés en Sibérie. Comme le portrait du congrès de Zurich, la plupart de ces images ne

semblent pas avoir été envisagées autrement que comme des témoignages documentant les conditions de vie de ces exilés. Représentant souvent quelques individus posant simplement devant l'appareil, ces groupes peuvent, dans certains cas, comporter plusieurs dizaines d'individus, sans pour autant que ces images soient explicitement destinées à susciter une quelconque signification politique. Malgré leur relative banalité, certains de ces groupes photographiques ont cependant été utilisés par des organisations révolutionnaires comme instruments de propagande, leur reproduction sur des cartes postales facilitant considérablement leur diffusion et, nécessairement, la propagation de leur message politique<sup>276</sup>. C'est le cas d'une carte postale produite en 1907 par le *Parti socialiste révolutionnaire (PSR)* [fig. 60]. L'image montre six militantes exilées posant devant une isba, leur allégeance politique étant signifiée à l'aide d'une bannière rudimentaire tendue au-dessus de leur tête et arborant la siglaison du parti (*PSR*), ainsi que sa maxime: « V" bor'bě obrětes'ty pravo svoe » (*Par la lutte tu acquerras ton droit*)<sup>277</sup>. Portant l'inscription « Na katorgě » (*Au bagne*) et mentionnant le nom de chaque bagnarde, l'image, qui fait aujourd'hui partie du fonds de l'anarchiste suisse Fritz

---

<sup>276</sup> Rappelons que la carte postale, technologie qui fait son apparition au cours des années 1870, est, dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, au faite de sa popularité, son apogée se situant entre 1900 et 1920. Aline Ripert & Claude Frère, *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*, Paris & Lyon: Éditions du CNRS & Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 17. Également, Nicolas Hossard, *Recto-Verso. Les faces cachées de la carte postale*, [Paris]: Arcadia Éditions, 2005, pp. 21-26. Au sujet de l'usage de la carte postale comme instrument de propagande, voir John Fraser, « Propaganda on the Picture Postcard », *Oxford Art Journal*, vol. 3, n° 2 (octobre 1980), pp. 39-47.

<sup>277</sup> La maxime figure sur chaque exemplaire de l'organe du *PSR*, le journal *Revolúcionnâ Rossiâ*.

[Illustration retirée]

Fig. 60. *Na katorgě (Au bagne)*, 1907. Carte postale éditée par le *Parti socialiste révolutionnaire*.

Brupbacher avec d'autres représentations de nature comparable, a vraisemblablement été produite dans le cadre d'une campagne de solidarité internationale destinée à faire connaître la cause de ces exilées politiques.

Parmi les plus ambitieux des groupes photographiques produits aux mêmes fins, il convient de citer le cas de la carte postale intitulée « Gruppa Âkuskago protesta » (*Groupe de protestataires de Iakutsk*) [fig. 61]. Éditée par le parti ouvrier juif *Der Algemayner Yiddisher Arbeiterbund in Russland un Poyln (Union générale des ouvriers juifs de Russie et de Pologne)*, organisation mieux connue par l'appellation *Bund*, la carte postale représente 56 dissidents politiques ayant pris part aux manifestations de février et mars 1904 dans la ville sibérienne de

[Illustration retirée]

Fig. 61. *Gruppa Âkuskago protesta (Groupe de protestataires de Yakutsk)*, 1904. Carte postale éditée par le *Bund*.

Iakutsk. En plus d'identifier chaque manifestant par un numéro renvoyant à son nom dans la légende se trouvant sous le portrait, la carte, dont le verso est en français, porte également la mention « Ce côté est exclusivement réservé à l'adresse », mention qui permet de croire que, contrairement à l'usage commun de la carte postale comme support d'une correspondance envoyée par un expéditeur à un destinataire, le concepteur de la carte la considérait comme une fin en soi, ne devant pas porter d'autre message que celui du recto.

Dans ce type de représentations, l'ajout d'éléments textuels – qu'ils soient inscrits à même la représentation (bannières), en légende ou sur le verso de la carte qui leur sert de support –, constitue la stratégie la plus usitée pour expliciter « la

nature de la situation qui rassemble temporairement les différents personnages pour former un groupe<sup>278</sup> ». Parmi les groupes photographiques révolutionnaires, on trouve cependant quelques cas où la nature du rassemblement représenté est explicitée par la représentations des cadavres d'individus morts pour la cause politique qu'ils défendaient, représentations émanant souvent de la propagande bundiste. Réagissant aux pogroms sévissant dans tout l'Empire russe depuis 1902, le *Bund* avait mis sur pied des groupes armés destinés à la défense des communautés juives étant l'objet d'actes antisémites, à la protection de rassemblements politiques et au service d'ordre lors de manifestations<sup>279</sup>. L'action des groupes d'autodéfense contribuant à la popularité du *Bund*, la représentation des victimes de pogroms constitua un des thèmes privilégiés des propagandistes du parti ouvrier juif<sup>280</sup>, donnant lieu à la production de groupes photographiques montrant les corps de ces martyrs politiques et participant à l'importante entreprise de propagande que le *Bund* amorça afin de faire connaître la cause des ouvriers juifs et de recruter de nouveaux militants<sup>281</sup>. Parmi ces groupes, un portrait représentant les corps de trois organisateurs du groupe d'autodéfense d'Odessa

---

<sup>278</sup> Aloïs Riegl, *loc. cit.*, p. 39.

<sup>279</sup> Henri Minczeles, *Histoire générale du Bund: un mouvement révolutionnaire juif*, Paris: Éditions Austral, 1995, pp. 112-117.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>281</sup> Au sujet de la propagande du *Bund*, Minczeles écrit: « Entre 1901 et 1903, 101 tracts et pamphlets furent imprimés, totalisant 347 150 exemplaires et en 1903-1904, 305 pour 686 000 exemplaires. [...] Enfin, signalons que le comité du Bund à l'étranger pour les années 1904-1905 imprima 39 pamphlets, fit paraître 59 numéros de journaux, périodiques et publications totalisant 808 000 exemplaires ». *Ibid.*, pp. 119-120.

montre trois individus enveloppés dans des bannières politiques écrites en russe et en hébreu [fig. 62]. Renouant avec la tradition du portrait mortuaire, tradition prise en charge par la photographie au détriment des antiques masques mortuaires<sup>282</sup>, et comparable aux portraits qu'Eugène Disdéri avait faits des morts de la commune de Paris en 1871<sup>283</sup> [fig. 63], l'image fait valoir l'éternelle rhétorique du sacrifice politique si souvent déployée dans l'iconographie révolutionnaire. Mais encore, dans un second portrait, les mêmes cadavres sont placés au centre d'un groupe composé de plus d'une cinquantaine d'individus, de manière à signifier la raison d'être de ce « portrait de corps<sup>284</sup> »: la solidarité bien vivante des membres du groupe d'autodéfense à l'égard de leurs défunts camarades [fig. 64].

Sans être inédite dans la propagande visuelle bundiste [fig. 65], cette stratégie de représentation destinée à rendre compte d'une solidarité constituant l'assise idéologique d'une organisation politique reste relativement marginale dans la culture visuelle révolutionnaire russe. Elle participe cependant d'une volonté, récurrente chez les propagandistes, d'utiliser les portraits de groupes et les panthéons photographiques comme des catalyseurs idéologiques, comme des moyens de présenter un groupe de révolutionnaires comme une entité politique

---

<sup>282</sup> Christian Gattinoni, *op. cit.*, p. 239.

<sup>283</sup> À propos de cette image, voir Bertrand Tillier, *La Commune de Paris: révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel: Champ Vallon, 2004, p. 66.

<sup>284</sup> Aloïs Riegl, *loc. cit.*, p. 39.

[Illustration retirée]

Fig. 62. *Corps d'organiseurs du groupe d'autodéfense d'Odessa*, 1905. Carte postale.

[Illustration retirée]

Fig. 63. A. A. E. Disdéri, *Communards dans leur cercueil*, 1871.

[Illustration retirée]

Fig. 64. *Groupe d'autodéfense bundiste d'Odessa*, 1905. Carte postale.

[Illustration retirée]

Fig. 65. *Membres du groupe d'autodéfense sioniste-socialiste d'Odessa*, 1905. Carte postale éditée par la Socialist Territorialist Union of Winnipeg.

unie et organisée. Cependant, de même que pour les portraits individuels de révolutionnaires, on peut croire que la portée du message politique véhiculé par de telles représentations était relativement faible, aucune de ces représentations n'ayant réussi à supplanter le médium du journal comme outil d'organisation révolutionnaire. Mais justement, si la plupart des révolutionnaires s'entendirent sur le rôle central joué par la littérature politique dans l'organisation du mouvement révolutionnaire russe, il semble légitime de se questionner sur la place que le portrait occupa dans cette littérature lorsqu'il l'illustra.

### **Les portraits dans les publications révolutionnaires**

On doit à l'amélioration des techniques de reproduction de l'image la recrudescence de l'usage du portrait dans les publications révolutionnaires. Avant que l'avènement de la similitravure ne simplifie leur reproduction<sup>285</sup>, les portraits s'y faisaient plutôt rares, en dépit de l'engouement incontestable des révolutionnaires pour ce type de représentations. Dans un contexte où la

---

<sup>285</sup> « La similitravure est l'invention majeure qui transforme profondément les pratiques de l'imprimerie sous la III<sup>e</sup> République. Le Français Charles Guillaume Petit, l'Allemand Georg Meisenbach et l'Américain Frederic Ives ont tous trois contribué à l'élaboration de ce procédé qui, dans sa forme la plus répandue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, utilise une fine trame pour décomposer les niveaux de gris photographiques en un réseau de points. Reproduit sur une plaque de métal, ce réseau est en relief et peut s'associer aux caractères typographiques dans la composition d'une page de journal. Avec la technique de la similitravure, la presse peut enfin reproduire des photographies sans interventions manuelles. » Thierry Gervais et Gaëlle Morel, « Les formes de l'information: de la presse illustrée aux médias modernes », dans André Gunthert et Michel Poivert, dir., *op. cit.*, p. 310. Voir également, Thierry Gervais, « Photographies de presse ? », *Études photographiques*, n° 16 (Mai 2005). En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index729.html> [consulté le 16 novembre 2008]. Enfin, Jean-Louis Marignier, « Similitravure », Anne Cartier-Bresson, dir., *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris: Marval & Paris Musées, 2008, pp. 314-317.

production de cette littérature politique constitue une activité qui est, au pire, illégale, au mieux, effectuée avec peu de ressources techniques et financières, la reproduction de portraits constituait sans doute une difficulté souvent jugée superflue. Hormis l'importante question des conditions de production requises par la reproduction des portraits, on peut également poser l'hypothèse qu'une meilleure organisation de l'activité révolutionnaire a considérablement facilité la publication des journaux politiques et, par extension, l'utilisation de portraits dans ceux-ci. Ainsi, à partir des années 1890, soit au moment où la plupart des titres de la presse révolutionnaire émanent d'organisations politiques relativement matures et structurées, les portraits de révolutionnaires, reproduits en hors-texte ou à même les pages des journaux, se feront de plus en plus présents dans la littérature révolutionnaire fleurissant en Europe. Si, par rapport à la carte-de-visite, le journal politique permet d'accroître considérablement l'étendue de la diffusion du portrait, le principal avantage qu'offre le support de l'imprimé est la possibilité d'utiliser le texte afin d'explicitier la nature politique du portrait ou, inversement, d'utiliser le portrait à des fins d'illustration du journal. Mettant un terme à l'hermétisme relatif du portrait individuel, dont la signification politique était souvent atténuée par l'impression d'évidence du sens créée par cette stratégie de représentation, l'imprimé satisfait enfin la vieille ambition des révolutionnaires d'instituer le genre du portrait en véritable outil de propagande.

Le dialogue que nouent les portraits et les textes dans la presse révolutionnaire est évidemment le plus souvent centré autour de l'héroïsme révolutionnaire, fondement de la rhétorique déployée depuis la parution du premier volume de *Polârnaâ zvězda*. Avant les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, la difficulté relative de la reproduction de l'image explique sans doute le fait que les cas exceptionnels de portraits reproduits dans la presse révolutionnaire concernent des figures exceptionnelles du mouvement révolutionnaire. Mentionnons le cas du journal *Rabočee dělo*, dont le sixième numéro s'ouvre sur la reproduction d'un portrait de Petr L. Lavrov, publié à l'occasion de la mort du révolutionnaire [fig. 66]. Inséré juste après la couverture, le portrait accompagne un texte nécrologique relativement long signé par K. Tarasov et intitulé « Žizn' i smert' Petra Lavroviča Lavrova » (*Vie et mort de Petr Lavrovič Lavrov*)<sup>286</sup>. Si le texte soulignait la vie de Lavrov, on peut penser par la disposition du portrait que celui-ci était destiné à être découpé de son support pour être affiché en guise d'image d'agrément. L'IISG conserve d'ailleurs un exemplaire de la même image, encadrée dans un passe-partout sur lequel est inscrit le nom du portraituré et qui fait partie du fond d'archives du *Bund*<sup>287</sup>. Conséquemment, on peut moins comprendre ce

---

<sup>286</sup> K. Tarasov", « Žizn' i smert' Petra Lavroviča Lavrova », *Rabočee delo*, n° 6 (avril 1900), pp. 1-16.

<sup>287</sup> IISG BG B27/503 [Algemeyner Yidisher Arbeyter Bund Collection].

[Illustration retirée]

Fig. 66. « Petr L. Lavrov », *Rabočee dělo*, n° 6 (avril 1900), hors-texte.

portrait comme l'illustration d'un texte que comme une image dont le texte est destiné à expliciter la signification.

À l'instar des panthéons, les portraits reproduits dans les publications révolutionnaires ont souvent une fonction historique. Publié à Genève en 1902 par le POSDR, l'ouvrage *Social"-demokratičeskij Kalendar" na 1902 god"* (*Calendrier social-démocrate de l'année 1902*) est exemplaire<sup>288</sup>. Dans la continuité du calendrier de 1883, cet ouvrage expose la généalogie du mouvement révolutionnaire russe, telle que la concevait le POSDR. L'ouvrage est illustré par

---

<sup>288</sup> *Social"-demokratičeskij Kalendar" na 1902 god"*, Genève : Izdanie gruppy Bor'ba, 1902.

une vingtaine de portraits des principales figures de ce mouvement. À la différence des panthéons de 1883, ces portraits sont dispersés dans le corps du texte. Si la part belle est donnée aux portraits gravés, des portraits photographiques sont également reproduits. La presse semble avoir vraisemblablement servi de principale source iconographique à la publication. On retrouve par exemple le fameux portrait de Bakounine par Félix Vallotton publié dans la *Revue Blanche*<sup>289</sup> [fig. 67]. Mais, au-delà du caractère éclectique du corpus, c'est l'identité des portraiturés qui étonne. En effet, la présence des portraits des principales figures de la social-démocratie européenne – Karl Marx, Friedrich Engels, Ferdinand Lassalle, Jules Guesde par exemple – témoigne de l'obédience du *POS DR* au marxisme, d'emblée signifiée par le portrait de Karl Marx ornant la couverture du calendrier et qui est reproduit une seconde fois à la page 60 de la publication [fig. 68], la figure de Gercen, réputé être le héros éponyme du mouvement révolutionnaire russe, n'est quant à elle reproduite qu'en page 106.

Cette hiérarchisation des portraits permet de prendre la mesure du changement de regard qui est posé sur l'histoire du mouvement révolutionnaire russe. Si elle s'impose de plus en plus, la faction marxiste du mouvement continue de rivaliser avec la faction anarchiste, l'antique conflit entre Marx et Bakounine trouvant écho dans les portraits ornant les couvertures des journaux politiques.

---

<sup>289</sup> Le portrait illustre l'article de Bernard Lazare, « Michel Bakounine », *La Revue Blanche*, vol. 8 (1895), p. 178 [réimpression : Genève : Slatkine Reprints, 1968].

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 67. F. Vallotton, « Bakunin », *Social"-demokratičeskij Kalendar" na 1902 god"*, Genève : Izdanie gruppy Bor'ba, 1902, p. 105.

Fig. 68. « Karl Marx », *Social"-demokratičeskij Kalendar" na 1902 god"*, Genève : Izdanie gruppy Bor'ba, 1902, p. 1.

Ainsi, alors que le numéro 35 (mars 1903) de l'*Iskra (L'Étincelle)* – organe du *POSDR* – reproduit un portrait photographique de Marx illustrant un texte lui étant consacré [fig. 69], le journal anarchiste *Hlěb" i volâ (Pain et liberté)* reprend volontiers quant à lui les figures et de Bakunin et de l'anarchiste français Élisée Reclus pour illustrer les couvertures de deux numéros publiés en 1905 [fig. 70 et 71]. On peut se demander si ces deux portraits, qui constituent les deux seules illustrations de *Hlěb" i volâ*, dont la publication depuis Genève débuta en 1903 et perdura jusqu'en novembre 1905, annonçaient le début d'une pratique de l'illustration qui se serait poursuivie n'eût été de la fin de la publication du

[Illustration retirée]

Fig. 69. « Karl Marx », *Iskra*, supplément  
du n° 35 (mars 1903), hors-texte.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 70. « Bakunin », *Hlěb" i volâ*, n° 19/20  
(juillet 1905), p. 1.

Fig. 71. « Élisée Reclus », *Hlěb" i volâ*, n°  
21/22 (août-septembre 1905), p. 1.

périodique. Si cette hypothèse est plausible, mais invérifiable, on peut également lire dans ces portraits la volonté du rédacteur du journal anarchiste, Émile Held, d'imposer ces références historiques dans le contexte de la révolution russe de 1905.

Pendant les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le recours aux portraits de figures historiques du mouvement révolutionnaire russe, quoique constant et reflétant l'idéologie défendue par les journaux les reproduisant, deviendra moins commun que l'usage de portraits de militants politiques moins connus. De plus en plus, ces portraits – le plus souvent photographiques – viendront illustrer des rubriques de longueurs variables, commentant l'actualité du mouvement ou faisant l'apologie des martyrs de la cause. En guise d'exemple, le journal anarcho-communiste russe *Burevėstnik (Pétrel)*, édité à Paris de 1906 à 1910, consacra régulièrement des rubriques nécrologiques illustrées de portraits des morts pour la révolution [fig. 72]. Au-delà du caractère événementiel de leur contenu, ces rubriques, comme certains portraits carte-de-visite, participent à l'universalisation d'un individu en un type, expression purement symbolique de la conscience historique et de l'engagement politique du révolutionnaire. Si on trouve de telles rubriques dans l'ensemble des publications qui reproduisent des portraits, le journal *Znamâ truda (Le Drapeau du travail)*, organe central des socialistes-révolutionnaires publié à Saint-Pétersbourg à partir de 1907, puis à

[Illustration retirée]

Fig. 72. « Semen Benienko », *Burevėstnik*, n° 9 (février 1908), p. 19.

Paris entre la fin de 1908 et 1914, fournit certains des cas les plus intéressants. Contemporaine de la période parisienne du journal, la reproduction de portraits constitue une pratique qui, sans être constante, n'est pas pour autant marginale. Publié en janvier 1913, le numéro 48 reproduit le portrait photographique de Evgenij A. Trofimov, représenté portant une ceinture de force [fig. 73]. La légende du portrait renvoyant à la nécrologie publiée quelques numéros auparavant (n° 45), on peut penser que si les rédacteurs du journal n'ont pas attendu d'avoir sous la main un portrait de Trofimov avant de publier sa nécrologie, ils ne semblent pas pour autant avoir désespéré d'en trouver un, fût-il tiré au poste de police plutôt que chez le photographe. De même, deux des trois portraits représentant Ekaterina

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 73. « Evgenij A. Trofimov », *Znamâ truda*, n° 48 (janvier 1913), p. 11.

Fig. 74. « Trois portraits de Ekaterina Breško-Breškovskaâ », *Znamâ truda*, supplément du n° 30 (août 1910), p. 1.

Breško-Breškovskaâ et ornant la couverture d'un supplément du numéro 30 de *Znamâ truda* (août 1910) consacrant 12 pages à la révolutionnaire sont indiqués comme provenant d'une circulaire distribuée par un service de police [fig. 74]. Enfin, en janvier 1911, le même portrait d'Egor Sazonov orne simultanément les couvertures de *Znamâ truda* et d'un autre journal socialiste-révolutionnaire, *Izvěstîâ (Le Bulletin)*, également publié depuis Paris, ce qui permet de croire à une initiative concertée des deux journaux politiques pour répondre en force à la mort du camarade Sazanov [fig. 75 et 76].

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 75. « Egor Sazonov », *Znamâ truda*, n° 33 (janvier 1911), p. 1.

Fig. 76. « Egor Sazonov », *Izvěstîâ*, n° 13 (janvier 1911), p. 1.

L'usage du portrait individuel dans la presse révolutionnaire ne se limite pas aux figures discursives canoniques. Le secours du texte permettant de dépasser la seule fonction héroïsante du portrait, on trouve en effet dans les publications révolutionnaires quelques cas de portraits ayant servi à dénoncer des agitateurs politiques. Ainsi, toujours dans *Znamâ truda*, trouve-t-on, inséré entre les pages du numéro 36 (juin 1911), un mince feuillet comportant le portrait d'un certain Aleksej V. Zajcev, présenté comme un provocateur [fig. 77]. Dans le même ordre d'idées, le numéro 52 (novembre 1903) de l'*Iskra* reproduit, dans la section « Avertissement » (*Predostereženiè*) du journal, le portrait de Grigorj Rabinovič afin de mettre en garde ses lecteurs contre cet espion [fig. 78]. Parmi les portraits à

[Illustration retirée]

Fig. 77. « Aleksej V. Zajcev », *Znamâ truda*, n° 36 (juin 1911), hors-texte.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 78. « Grigorj Rabinovič », *Iskra*, n° 52 (novembre 1903), p. 8.

Fig. 79. « Ivan F. Petrov », *Social'demokrat*", n° 4 (avril 1909), p. 8.

vocation dénonciatrice, le cas plus intéressant est certainement celui d'Ivan F. Petrov publié en avril 1909 dans le journal *Social'demokrat*" (*Le Social-démocrate*) [fig. 79]. Identifié par la légende comme un provocateur également connu sous les pseudonymes d'Ivan Fedorov et de Griša Petrov, Petrov est montré assis sur un banc de parc, vêtu d'un costume élégant. Coiffé d'un chapeau à large rebord et portant la canne au bras, Petrov est occupé à lire paisiblement un journal. Produits dans des contextes informels, ces portraits de provocateurs laissent croire à une appropriation, par les révolutionnaires, des nouveaux appareils photographiques portables qui, tel le Brownie de Eastman Kodak, étaient disponibles dès le début du XX<sup>e</sup> siècle.

Sans conteste, le portrait constitue le type de représentation le plus souvent utilisé pour illustrer la presse révolutionnaire, entretenant avec elle une relation symbiotique qui ne fut rendue possible que grâce aux avancées des techniques de reproduction de l'image photographique. Cette relation est d'ailleurs manifeste dans les représentations ornant deux cartes postales éditées par le *Parti socialiste révolutionnaire* vers 1905, qui consistent en des photomontages de la couverture du numéro 60 (5 mars 1905) du journal *Revolúcionnaâ Rossiâ*, dans laquelle sont « incrustés » les portraits des révolutionnaires A. Pokatillov, S. V. Balmašev, G.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 80. *A. Pokatilov, S. V. Balmašev, G. Geršuni et E. Sazonov*, 5 mars 1905. Carte postale éditée par le *Parti socialiste révolutionnaire*.

Fig. 81. *I. P. Kalâev, G. Geršuni et S. V. Balmašev*, 5 mars 1905. Carte postale éditée par le *Parti socialiste révolutionnaire*.

Geršunim, E. Sazonov et I. P. Kalâev<sup>290</sup> [fig. 80 et 81]. Pourtant, en dépit de son importance fondamentale dans la construction des identités révolutionnaires et même si sa récurrence dans la culture visuelle pourrait laisser croire le contraire, le genre du portrait constitue une stratégie symbolique relativement limitée. En effet, le portrait s'insère dans un cadre discursif rigide, voire monolithique, se réduisant à quelques exceptions près à la célébration de l'abnégation et du sacrifice

---

<sup>290</sup> Portant un cachet de la poste daté du 14 septembre 1906, une des deux cartes postales (BG A43/867) a été envoyée depuis la Suisse à l'anarchiste helvète Fritz Brupbacher. Cette carte comporte sur son pourtour des trous qui témoignent d'un accrochage par Brupbacher.

politiques, à la vénération de l'héroïsme révolutionnaire. Incapables d'approfondir la nature des enjeux de la lutte révolutionnaire, les portraits réduisent plutôt celle-ci à une histoire héroïque de la révolution. Le plus souvent, le portrait de révolutionnaire se limite donc principalement à n'être qu'une image de dévotion, peu apte à témoigner des enjeux concrets de la lutte révolutionnaire. C'est pourquoi, même si le portrait constitua la stratégie visuelle de prédilection des révolutionnaires russes, entre autres pour des raisons d'accessibilité de cette ressource symbolique, certains révolutionnaires semblent avoir souhaité dépasser ses limites narratives en utilisant les ressources offertes par les arts graphiques pour étoffer le discours politique véhiculé par les images.

## 4) Étincelles : l'émergence de la graphique révolutionnaire russe

*De l'étincelle naîtra la flamme!...*<sup>291</sup>

### La genèse d'une tradition graphique

Le 17 octobre 1905 – date de la proclamation du Manifeste d'Octobre – constitue un moment déterminant de l'histoire de la graphique révolutionnaire russe. Pour cause, en accordant à ses sujets certaines libertés civiques fondamentales, notamment la liberté d'expression et la liberté de presse, Nicolas II rendit possible l'efflorescence d'une presse satirique illustrée d'opposition, dont le nombre de titres publiés atteignit les 300 en moins de douze mois<sup>292</sup>. Entre les seules années 1905 et 1908, ce ne sont pas moins de trente millions d'exemplaires de ces journaux illustrés qui circulèrent sur l'ensemble du territoire de l'Empire<sup>293</sup>, contribuant à faire de la presse un « agent de changement politique<sup>294</sup> » et de l'image un outil d'éducation et de subversion politiques.

L'ampleur de ce phénomène culturel, sans précédent dans l'histoire de la Russie impériale et sans pareil avant l'avènement de la propagande de masse

---

<sup>291</sup> Devise du journal social-démocrate russe *Iskra* (*L'Étincelle*), empruntée à Aleksandr S. Puškin et inscrite en entête de chaque exemplaire du journal.

<sup>292</sup> S. Isakov, *op. cit.*, cité dans Taline Ter Minassian, *loc cit.*, p. 17.

<sup>293</sup> Oleg Minin, *op. cit.*, p. 1.

<sup>294</sup> Charles A. Ruud, « The Printing Press As an Agent of Political Change in Early Twentieth-Century Russia », *Russian Review*, vol. 40, n° 4 (octobre 1981), pp. 378-395.

soviétique<sup>295</sup>, ainsi que l'accessibilité relative de ce matériau historique<sup>296</sup>, ont depuis longtemps attisé l'intérêt de nombreux historiens pour la graphique révolutionnaire russe. Toutefois, si le rôle de cette graphique dans le brasier révolutionnaire de 1905 est relativement bien documenté, sa genèse reste à expliquer. En effet, après que William James Linton eut mis les arts graphiques au service de la cause révolutionnaire russe en 1855, des représentations graphiques illustrèrent la propagande, constituant autant d'étincelles alimentant le feu révolutionnaire qui couva pendant la seconde moitié du XIXe siècle et jusqu'à son embrasement en 1905. Tenir compte de ces représentations – peu nombreuses il est vrai, mais néanmoins importantes pour l'histoire de l'iconographie révolutionnaire russe – permet de considérer la graphique révolutionnaire contemporaine de la révolution de 1905-1907 non tant comme le « déchaînement de l'énorme potentiel satirique dans l'art politique russe<sup>297</sup> », que comme la perpétuation et l'enrichissement d'une tradition graphique initiée avec le frontispice de *Polârnaâ zvezda*.

---

<sup>295</sup> Au sujet de l'apparition de la propagande de masse soviétique, voir Peter Kenez, *The Birth of Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

<sup>296</sup> Le volume important de journaux publiés a contribué à faire de cette presse satirique un corpus assez bien représenté dans plusieurs collections publiques et privées. Parmi celles-ci, mentionnons la collection de l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam, qui possède plusieurs dizaines de titres, et la collection de la bibliothèque de l'University of Southern California, partiellement accessible en ligne sur le site du Russian Satirical Journals Project. En ligne : <http://dotsx2.usc.edu:3006/rsj/home> [consulté le 12 mars 2009].

<sup>297</sup> Victoria E. Bonnell, *op. cit.*, p.198.

Reproduit dans toutes les livraisons de *Polârnaâ zvězda* et illustrant fréquemment, dans les pages du *Kolokol*, des publicités pour l'almanach ou pour d'autres titres édités par la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ*, le frontispice exécuté par Linton constitue sans conteste le principal étendard visuel brandi par Gercen dans sa lutte politique [fig. 1]. Bien que relativement pauvre, l'iconographie des publications de la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ* ne se réduisit cependant pas à cette seule représentation. Édité en 1859, l'ouvrage *Istoričeskij sbornik*<sup>298</sup>, un recueil de documents historiques concernant l'histoire politique russe depuis le règne de l'impératrice Catherine II, s'ouvre en effet sur la reproduction de la caricature intitulée « The Magnanimous Ally. Painted at Petersburg », exécutée en 1799 par James Gillray [fig. 82 et 83]. Représentant l'empereur Paul I piétinant un drapeau portant l'inscription « Vive l'égalité », l'image originale ironisait sur la naïveté de William Pitt lorsque ce dernier affirma que le « magnanimous prince » Paul n'oserait jamais agir autrement qu'en allié de l'Angleterre<sup>299</sup>. La version de 1859 constitue une reprise fidèle de la caricature originale, allant jusqu'à reproduire la

---

<sup>298</sup> *Istoričeskij sbornik" vol'noj russkoj tipografii v" Londoně. Knižka pervaa. C" priloženiem" portreta Pavla I publikovannaû v" Londoně v" 1799*, Londres : Trübner & Co., 1859.

<sup>299</sup> Michael Duffy, *The Englishman and the Foreigner. The English Satirical Print 1600-1832*, Cambridge : Chadwyck-Healey, 1986, p. 316. Au sujet de la version de 1801 de la même caricature, voir T. Wright & R. H. Evans, *Account of the Caricatures of James Gillray*, New York & Londres : Benjamin Blom, 1968 [1851], pp. 198-202.

[Illustration retirée]

Fig. 82. D'après J. Gillray, « The Magnanimous Ally. Painted at Petersburg », 1859, dans *Istoričeskij sbornik" vol'noj russkoj tipografii v" Londoně. Knižka pervââ. C" priloženiem" portreta Pavla I publikovannaû v" Londoně v" 1799*, Londres : Trübner & Co., 1859, n/p.

mention légale de celle-ci, stipulant le lieu et la date de sa première publication par Hannah Humphrey<sup>300</sup>.

La présence de cette caricature dans la publication de Gercen et Ogarev est quelque peu énigmatique. On peut douter sérieusement que c'est par dépit que Gercen et Ogarev, faute d'avoir accès à un portrait du tsar dépourvu de caractère

---

<sup>300</sup> La distinction la plus importante avec l'image originale réside dans la reprise du monogramme de Paul I, qui figure au-dessus de la tête de ce dernier : alors que l'original superpose le caractère cyrillique P au chiffre romain I, la version de 1859 trahit la méconnaissance du copiste de l'alphabet cyrillique, les composantes du monogramme n'étant plus qu'une forme stylisée ayant perdu sa signification originale.

[Illustration retirée]

Fig. 83. J. Gillray, « The Magnanimous Ally. Painted at Petersburg », 1799.

satirique, choisirent d'utiliser une image caricaturale<sup>301</sup>. Au contraire, tout se passe comme si ce choix, loin d'être négligé, fut bel et bien réfléchi. D'une part, on peut y voir une appropriation, voire une actualisation, de la charge critique initialement dirigée par Gillray contre l'Empereur, l'affirmation de la magnanimité de ce dernier étant, pour les deux révolutionnaires

russes comme pour le caricaturiste anglais, évidemment ironique. D'autre part, la reproduction d'un portrait dépourvu d'une telle charge aurait pu être interprétée dans son sens premier, comme une représentation destinée à légitimer l'autorité politique du souverain.

Il est séduisant de mettre en rapport la caricature du recueil *Istoričeskij sbornik*" avec l'émergence de la presse satirique illustrée russe à la fin des années

<sup>301</sup> Des portraits de Paul I étaient en effet accessibles à Londres au moment de publier l'ouvrage. En guise d'exemple, mentionnons ne serait-ce que l'estampe de John Walker reproduisant le portrait de Paul ornant un caméo exécuté par son épouse. Produite entre 1791 et 1796, l'estampe de Walker a été acquise par le British Museum en 1851 (1851,0208.234). Une recherche plus approfondie dans la littérature permettrait sans doute de relever plusieurs autres portraits du tsar et de démontrer hors de tout doute que la caricature de Gillray constituait un cas relativement marginal par rapport aux portraits non-caricaturaux de l'empereur, potentiellement disponibles pour être reproduits dans la publication de 1859.

1850 et au début des années 1860. Si la publication de cette caricature est contemporaine de la parution de l'*Iskra*, journal édité à Saint-Pétersbourg à partir de 1859 par N. A. Stepanov et ouvrant la voie à des publications satiriques telles *Gudok (Le Sifflet)* et *Budil'nik (Le Réveil)*<sup>302</sup>, les quelques illustrations que comportent les titres publiés par Gercen et Ogarev dans les années 1860, dépourvues de tout caractère satirique, invalident l'hypothèse voulant que la reproduction de la caricature de Gillray ait constitué une réponse à l'apparition de cette presse. Hormis une publicité pour le traiteur londonien Kühn et la reprise du frontispice de Linton à des fins publicitaires, la seule représentation signifiante du point de vue de la cause révolutionnaire russe est une gravure publiée en 1864 dans *Obšee věče (L'Assemblée générale)*, le supplément du journal *Kolokol* [fig. 84]. Loin de donner dans l'ironie, la caricature ou la satire, l'image signée par le graveur sur bois anglais Jabez Hare et intitulée *Plan" raboty (Plan de travail)* représente la moisson d'un champ à l'aide de la charrue à vapeur inventée par l'ingénieur anglais John Fowler, dont le fonctionnement est décrit dans la légende de l'image<sup>303</sup>. Si l'intérêt de Gercen et Ogarev à utiliser l'image à des fins politiques est manifeste dans la reproduction récurrente du frontispice de *Polârnaâ*

---

<sup>302</sup> Au sujet de l'*Iskra*, voir I. Âmpol'skij, *Satiričeskaâ žurnalistika 1860-h godov. Žurnal revolúcionnoj satiry « Iskra »*, Moscou : Izdatel'stvo Hudožestvennaâ literatura, 1964. Voir également Mihail Lemke, *Očerki po istorii russkoj cenzury i žurnalistiki XIX stolétiâ*, Saint-Pétersbourg : Trud", 1904.

<sup>303</sup> Au sujet de Jabez Hare, voir Rodney K. Engen, *Dictionary of Victorian Wood Engravers*, op. cit., p. 113.

[Illustration retirée]

Fig. 84. D'après J. Hare, « Plan" raboty », dans *Obšee věče*, n°26 [supplément de *Kolokol*, n°179 (15 février 1864)].

*zvězda*, ainsi que dans leur usage du portrait, les quelques représentations illustrant les publications de la *Vol'naâ russkaâ tipografiâ* ne permettent pas de constater la réalisation d'un programme iconographique longuement élaboré, pas plus qu'elles ne témoignent d'une volonté évidente de dépasser ou d'enrichir la rhétorique héroïsante à laquelle se cantonnait jusque-là le recours des révolutionnaires au genre du portrait.

L'image brille par son absence dans les principaux titres de la presse révolutionnaire russe publiés entre 1865 et 1875, qui ne comportent aucune illustration, si l'on excepte la typographie stylisée du titre du journal *Vpered'!* de

Lavrov – seule manifestation trouvée pouvant trahir une intention iconographique [fig. 85]. La crise vécue par le mouvement révolutionnaire russe pendant cette décennie qui voit Genève supplanter Londres comme principal centre de l'émigration peut sans doute expliquer l'invisibilité de l'image dans la littérature politique. Malgré son transfert en Suisse, le *Kolokol* de Gercen et Ogarev parvient difficilement à

[Illustration retirée]

Fig. 85. *Vpered'!*, n° 1 (1873), p. 1.

continuer à jouer son rôle d'organe central de la révolution, ce qui n'est pas sans effet sur l'organisation du mouvement, qui doit désormais se munir de nouvelles tribunes. On peut penser que la question de l'illustration de la propagande avait peu d'intérêt en l'absence de publications suffisamment stables et durables pour réunir les ressources nécessaires à la production d'une iconographie révolutionnaire. Ce n'est d'ailleurs qu'au moment où, à partir de 1875, le nombre de publications révolutionnaires produites à Genève recommence à croître<sup>304</sup>, que l'image réapparaît dans la littérature révolutionnaire russe.

---

<sup>304</sup> Ladislav Mysyrowicz, « Imprimeries révolutionnaires russe et "orientales" à Genève (1865-1917) », *loc cit.*, p. 298.

En janvier 1876, la couverture du treizième numéro du *Rabotnik'* (*Le Travailleur*), journal de tendance bakouniniste édité à Genève, comporte en effet une illustration représentant un moujik, hache au poing et brandissant un étendard portant l'inscription « Zemplâ i volâ » (« Terre et Liberté »), à l'instar de la médaille frappée en 1863 à l'occasion du dixième anniversaire de *Vol'naâ russkaâ tipografiâ* [fig. 86 et 37]. Évoluant entre des isbas, le moujik est accompagné dans sa marche par une foule armée de piques et de faux. Comme s'il s'agissait du fond sonore de l'image, le *Chant de la terre et de la liberté* (*Pěsnâ o zemlě i volě*) de Nikolaj P. Ogarev est reproduit en guise de légende :

Immense comme notre mère Volga, s'est dressée ;  
 Force unie, la masse du peuple russe.  
 Sûre d'elle-même, elle lance un appel :  
 Les gars, en avant!  
 Les gars, rassemblez-vous!  
 De la mer Blanche, des steppes de la mer Noire,  
 À travers notre Russie natale, à travers l'Ukraine  
 cosaque,  
 Défendons notre terre, défendons notre liberté,  
 Pour que la terre nous appartienne,  
 Pour que nous vivions libres,  
 Sans craindre la haine du seigneur,  
 Ni la puissance du Tsar!<sup>305</sup>.

---

<sup>305</sup> Traduction française provenant de Jacques Droz, dir., *Histoire générale du socialisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1974, p. 417.

[Illustration retirée]

Si l'image est de facture rudimentaire, son propos n'est pas pour autant équivoque : il s'agit d'un appel à l'insurrection de la commune paysanne russe (*obšina*). Cet appel sera renouvelé dès le numéro suivant du *Rabotnik'*<sup>306</sup>, dont la couverture évoque la résistance d'une commune rurale du gouvernement d'Ufimskij, en Bachkirie, à la charge d'un détachement de soldats [fig. 87].

L'emphase mise dans les illustrations du *Rabotnik'* sur la figuration du pouvoir insurrectionnel de la commune rurale s'éclaire par la politique éditoriale de ce journal, qui souhaitait inciter les masses populaires à préparer une rébellion afin de rendre la propriété des moyens de production à l'ensemble du peuple, les usines aux ouvriers et la terre aux paysans<sup>307</sup>. Par son iconographie, le *Rabotnik'* défend un principe cher à l'idéologie populiste (*narodničestvo*), à savoir l'idée que la commune rurale constituait le modèle d'organisation sociale qui permettrait à la société russe de transiter directement d'une organisation féodale de l'existence à une organisation communiste, sans passer par le stade du capitalisme. Constituant plus de 90% de l'effectif humain d'un Empire encore relativement épargné par le

---

<sup>306</sup> *Rabotnik'*, n° 14/15, février/mars 1876. Il s'agit du dernier numéro publié du journal.

<sup>307</sup> Allan Kimbal, « The First International and the Russian Obschina », *Slavic Review*, vol. 32, n° 3 (septembre 1973), pp. 504-505.

[Illustration retirée]

développement de l'industrie capitaliste<sup>308</sup>, la population rurale était en effet organisée autour du *mir*, une forme primitive de commune paysanne administrant le partage de la terre. Pour plusieurs révolutionnaires – Petr N. Tkačev par exemple –, cette « originalité relative<sup>309</sup> » de la réalité sociale, économique et politique russe prédestinait le peuple russe au communisme : « Notre peuple est ignorant, c'est [...] un fait. En revanche, dans l'énorme majorité des cas, il est pénétré des principes de la propriété communautaire; si j'ose m'exprimer ainsi, il est communiste d'instinct, par tradition<sup>310</sup> ». Si l'instinct et la tradition communistes du moujik le désignaient naturellement comme l'éventuel artisan de cette transition directe vers le communisme, la force politique que représentaient les communes rurales semblait malheureusement condamnée à une relative léthargie, ce qui, selon Tkačev, expliquait l'état embryonnaire des forces

---

<sup>308</sup> « Lors du 10<sup>e</sup> recensement de la population russe en 1858, l'Empire compte 74 556 300 sujets, dont 59,4 millions vivent en Russie d'Europe, 4,76 millions en Pologne, 4,32 millions en Sibérie, 4,30 millions dans le Caucase; 92,8% de la population est agricole; en Russie d'Europe, près de la moitié des paysans (42%) sont des serfs; officiellement face à 20 050 000 paysans libres, 20 173 000 hommes et femmes sont des serfs de domaines privés, 2 019 000 serfs des domaines impériaux, 528 000 serfs dits de « possession », c'est-à-dire théoriquement libre, mais pratiquement attachés à une usine qu'ils ne peuvent quitter, même en cas de changement de propriétaire; au total 22,7 millions de Russes vivent dans le servage. » René Girault & Marc Ferro, *De la Russie à l'U.R.S.S. L'histoire de la Russie de 1850 à nos jours*, Paris : Nathan, 1989, p. 14.

<sup>309</sup> Georgij V. Plehanov [Georges Plekhanov], *Introduction à l'histoire sociale de la Russie*, Paris : Éditions Bossard, 1926, p. 4.

<sup>310</sup> Pietr N. Tkačev, polémique avec Friedrich Engels en 1874. Cité dans Kostas Papaioannou, *Marx et les marxistes*, Paris : Gallimard, 2001, p. 264.

révolutionnaires en Russie<sup>311</sup>. C'est pourquoi certains partisans du populisme (*narodniki*) entreprirent, entre 1873 et 1876, d'« aller vers le peuple » (*hoždenie v narod*) pour contrer « l'ignorance » et la léthargie politique des moujiks en leur apprenant à lire, à écrire et à se révolter<sup>312</sup>. Dénoncés aux autorités par les moujiks eux-mêmes, les *narodniki* virent cependant leur action massivement réprimée, répression incitant plusieurs militants à se tourner vers le terrorisme.

Contemporain de la formation, en 1876, de *Zemlâ i volâ*, organisation populiste revendiquant l'héritage politique de la société secrète éponyme du début des années 1860<sup>313</sup>, le journal *Rabotnik'* semble, par son iconographie insurrectionnelle, vouloir poursuivre l'action pédagogique et politique des *narodniki* auprès de la paysannerie en faisant de l'image une stratégie devant permettre au journal et à son message politique d'« aller vers le peuple ». Colossal, voire monumental, le moujik est représenté non comme une force politique passive, mais comme une force en mouvement, en action. Les jambes massives du moujik sont solidement ancrées sur le sol de sa terre maternelle, avec laquelle il

---

<sup>311</sup> S'adressant toujours à Engels, Tkačev écrit : « Sachez qu'en Russie nous ne disposons d'aucun des moyens de lutte révolutionnaire qui se trouvent à votre service en Occident en général, et en Allemagne en particulier. Nous n'avons ni prolétariat urbain, ni liberté de presse, ni assemblée représentative, ni rien qui nous donne l'espoir (dans la situation économique actuelle) de réunir une association ouvrière organisée et disciplinée. » Cité dans *ibid.*

<sup>312</sup> Au sujet de ce type d'action, voir Franco Venturi, *op. cit.*, p. 830-841.

<sup>313</sup> Rédigé vers 1876-1877, le programme de l'organisation *Zemlâ i volâ* prônait le recours à l'action violente: « Nos revendications ne sont réalisables qu'au moyen d'un bouleversement violent. » La traduction française du programme est reproduite en annexe de Christine Fauré, *Terre, terreur, liberté*, Paris : François Maspero, 1979, pp. 198-210. Au sujet de *Zemlâ i volâ*, voir Franco Venturi, *op. cit.*, pp. 912-1015.

fait corps. Dans son esprit, défendre sa terre et revendiquer sa liberté constituent deux actions synonymes. Le moujik prenant instinctivement les armes, l'action politique consiste pour lui à se battre pour son état de nature, un état que ni « la haine du seigneur, ni la puissance du tsar<sup>314</sup> » ne sauraient persister à lui aliéner. Le moujik du *Rabotnik'* n'a rien d'un individu, au sens bourgeois du terme : il est plutôt l'individuation de l'entité collective que constitue sa commune, il est le symbole de la « force unie<sup>315</sup> » que constitue « la masse du peuple russe<sup>316</sup> ». La figuration de la révolte du moujik constitue donc la figuration de la révolte du peuple russe tout entier. À la différence du frontispice de *Polârnaâ zvezda* [fig. 1], la couverture du *Rabotnik'* ne représente pas la révolution par le truchement d'une référence à des personnalités historiques appartenant au passé héroïque du mouvement révolutionnaire russe, mais bien par la représentation héroïque d'une figure anhistorique de l'histoire sociale russe, anhistorique parce qu'appartenant à cette histoire de toute éternité. Pour le *Rabotnik'*, nul besoin donc d'évoquer quelque conception de l'histoire, car si c'est d'instinct que le moujik est communiste, c'est également d'instinct qu'il comprendra la signification historique de sa propre représentation sur la couverture du journal.

---

<sup>314</sup> Nikolaj P. Ogarev, *Pěsnâ o zemlě i volě* (*Chant de la terre et de la liberté*), reproduit en guise de légende de l'image.

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> *Ibid.*

Les couvertures du *Rabotnik'* ne constituent pas les seules occurrences iconographiques de la croyance, répandue chez les populistes, dans le potentiel révolutionnaire de la commune rurale et du moujik, cet « homme de l'avenir en Russie<sup>317</sup> » selon le mot de Gercen. En effet, l'analyse que Lev Tihomirov propose, dans son ouvrage intitulé *La Russie sociale et politique*, d'une image qui circula illégalement en Russie et qui fut considérablement appréciée des révolutionnaires, associe volontiers la figure du moujik à « l'aurore prochaine<sup>318</sup> » de la révolution [fig. 88] :

Il y a dix-huit mois, une photographie circula en Russie où elle était, bien entendu, interdite. On peut la considérer comme l'emblème de notre satire. C'est une forêt sombre et impraticable envahie par les ténèbres de la nuit. Un homme effrayé glisse entre les arbres, un livre à la main : c'est Chtchédrine. La figure, sa pose sont admirablement saisies. Il semble attristé, épeuré. Des monstres fourmillent autour de lui, un serpent essaie de le mordre, le *cochon triomphant* vient d'être malmené par le satirique, le menace de ses défenses et est en train de le saisir par la jambe, traînant toujours un grand sabre de gendarme bouclé par une ceinture à son ventre. Des feux follets brillent entre les arbres, ce sont les yeux des espions qui remplissent le pays. Au fond, dans le brouillard de la nuit, on aperçoit l'ombre d'un gendarme aux yeux étincelants. Le satirique glisse timidement entre ces monstres, mais où va-t-il ? Oh ! il voit une issue. Cette forêt avec ses monstres a beau être

---

<sup>317</sup> Aleksandr I. Gercen, cité par Jean-Jacques Marie, dans l'introduction de Vladimir I. Lenin, *Que faire?*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>318</sup> Lev A. Tihomirov [L. Tikhomirov], *La Russie politique et sociale*, Paris : Nouvelle Librairie Parisienne, 1886, p. 363.

effrayante, la lumière s'y fait voir par la clairière et elle brille sur une plaine éloignée : le premier rayon du soleil levant éclaire la silhouette d'un paysan. C'est vers ce soleil brillant de l'avenir qui va disperser les ténèbres et les horreurs de la nuit, que le satirique s'achemine. Le tableau porte l'inscription : « La voie est pénible, mais l'aurore est prochaine »<sup>319</sup>.

Comme la couverture du *Rabotnik'*, l'image analysée par Tihomirov présente le moujik comme l'artisan principal de l'émancipation du peuple russe. Cependant, tout se passe comme si l'action de cette image se situait dans un temps précédant l'insurrection des communes rurales russes, la figuration d'une forêt ténébreuse peuplée de monstres, de gendarmes et d'espions constituant une métaphore visuelle de la Russie contemporaine et de son appareil répressif. Dans l'attente de la révolte des campagnes, le satiriste – en l'occurrence Mihail E.

[Illustration retirée]

Fig. 88. N. P. Orlov et D. N. Bryzgalov, *Saltykov vyhodit iz « lesa reakcii »*, 1883.

---

<sup>319</sup> *Ibid.*

Saltykov-Ŝedrin – prophétise les temps nouveaux. Palliatif aux maux contemporains, la satire, par son essence critique, est ici synonyme de connaissance et de remise en question de l’obscurantisme dans lequel gît la société russe : le livre tenu par le satiriste est à la fois le déclencheur d’une prise de conscience et l’instrument de son exercice critique contre l’autorité, qui utilise tous les moyens pour réprimer cette conscience<sup>320</sup>. S’avançant vers la clairière, le satiriste se dirige vers le paysan, l’émancipation de ce dernier constituant la condition permettant enfin à la vie de réaliser la littérature.

À partir des 1880, la conversion de plusieurs révolutionnaires russes aux préceptes du marxisme entraîna la critique de l’idéologie populiste et la remise en question de l’idée de la prédestination révolutionnaire du monde rural russe<sup>321</sup>. Cette remise en question est, à différents degrés, perceptible dans l’iconographie de certains frontispices de journaux révolutionnaires d’obédience marxiste publiés dans les années 1890, des références au monde prolétaire s’y faisant de plus en

---

<sup>320</sup> Au sujet de Saltykov-Ŝedrin, le révolutionnaire russe Sergej Stepnâk écrit : « For about fifty years he was the moral leader of liberal Russia, having devoted is life to the awakening of the national conscience by all the ways and methods which his incomparable genius could suggest. He was the political chronicler of his time, reproducing in rough caricatures, which made the whole of reading Russia roar with laughter, the principal events which took place in the country. » Stepnâk [Sergej M. Kravčinskij, dit Stepnâk], « Introduction », dans E. L. Vojnich, éd., *The Humour of Russia*, Londres : Walter Scott Ltd, 1895, p. xiii.

<sup>321</sup> Cinglante, la critique de l’idéologie populiste formulée par Friedrich Engels témoigne de cette remise en question : « Et puis, même si la masse des paysans russes était douée d’un extraordinaire instinct révolutionnaire, même si nous nous imaginons qu’une révolution pourrait être faite sur commande, comme on fabrique une pièce de cotonnade à fleur ou une théière – même alors, je pose la question : est-il permis à une personne de plus de douze ans d’âge de se représenter d’une manière aussi enfantine la marche d’une révolution? » Friedrich Engels, « La question sociale en Russie », dans *Économies et Sociétés*, vol. 3, n° 7 (juillet 1969), p. 1351.

[Illustration retirée]

Fig. 89. *Social''-demokrat''*, Londres : n°1 (1890), p. 1.

plus présentes. Évoqué par la figuration d'un champ, d'une faux, d'un manche de charrue et d'une gerbe de foin, le monde agricole est encore présent dans le frontispice du journal *Social''-demokrat''* (*Le Social-démocrate*), édité à Londres entre 1890 et 1892 par l'organisation marxiste *Osvoboždenie truda* [fig. 89]. Ces éléments sont cependant repoussés au second plan de l'image, enchâssés entre l'outillage industriel et les usines fumantes qui occupent respectivement les plans avant et arrière de la représentation. L'image témoigne d'une certaine difficulté à adapter l'idéologie marxiste à la réalité socio-économique russe, l'immense étendard occupant la majorité de la moitié supérieure de l'image et arborant la célèbre maxime marxiste « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous! » subsumant volontiers la paysannerie russe sous le concept de prolétariat industriel international. À la vue du soleil qui commence à poindre dans le coin supérieur droit du frontispice, on comprend que

l'union des forces paysannes et des forces prolétaires constitue le gage d'un avenir radieux pour l'ensemble du peuple russe.

Moins de dix ans après la publication de cette image, le monde paysan a été littéralement évacué de l'illustration ornant la couverture du *Rabočee delo* (*La Cause ouvrière*), journal illégal édité à Genève entre 1898 et 1901 et constituant l'organe officiel de la tendance économiste de la social-démocratie russe<sup>322</sup> [fig. 90]. Aisément reconnaissable à ses vêtements caractéristiques, ainsi que par la présence, dans l'arrière-plan de l'image, d'usines auxquelles il doit son identité socio-économique, le prolétaire figurant dans la moitié gauche de la représentation porte un étendard sur lequel est inscrit le titre du journal. Aussi peu équivoque que ne l'était, près d'un quart de siècle auparavant, le moujik du *Rabotnik'*, le prolétaire du *Rabočee delo* a pris le relais du paysan en tant que force politique active. Désormais, il ne défend pas d'autre cause que celle du prolétariat international, la seule référence nationale le spécifiant par rapport aux « prolétaires de tous les pays » étant la *kosovorotka* portée sous sa veste défraîchie.

Une telle référence est absente de l'illustration qui figure sur un tract diffusé en avril 1902 par le *POSDR*, et qui représente un ouvrier à l'apparence michelangelesque [fig. 91]. Comme le célèbre Moïse cornu du tombeau de Jules II

---

<sup>322</sup> Les partisans de la tendance économiste considéraient que les ouvriers étaient moins intéressés par la liberté politique que par l'amélioration de leur condition économique. Shmuel Galai, *The Liberation Movement in Russia, 1900-1905*, Cambridge : Cambridge University Press, 1973, p. 80.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 90. F.Z. , *Rabočee dělo*, Genève : n°1 (avril 1899), p. 1.

Fig. 91. « Proletarii vsěh" stran", soedinâjtes – 1 Maâ' », tract du *POS DR*, inséré entre les pages du journal *Iskra* (avril 1902).

à Rome, l'ouvrier du tract porte à sa poitrine un bras musclé, sa puissante main empoignant la bretelle de son tablier. Soufflant depuis la droite de l'image, un fort vent disperse la fumée s'échappant des cheminées des usines de l'arrière-plan en de minces traits horizontaux, agite l'étendard que brandit l'ouvrier et dessine dans sa chevelure deux petites cornes semblables à celles du prophète sculpté par Michel-Ange. Sur l'étendard, point de commandement, mais bien une Parole, celle du socialisme (*socialism*"), annonçant une promesse : la liberté politique (*političeskaâ svoboda*), symbolisée par l'aube qui point à l'horizon. Comme les couvertures du *Social'-demokrat*" et du *Rabočee delo*, l'illustration du tract, qui

souligne avec enthousiasme la fête du premier mai, répond elle aussi au mot d'ordre du mouvement ouvrier international. Le type du prolétaire qu'elle représente ne comporte cependant aucune spécificité nationale : n'eut été de sa typographie en cyrillique, cette image aurait aussi bien pu constituer une idéalisation du prolétaire anglais, français, allemand ou encore américain. Efficace en raison de sa récurrence dans la culture visuelle socialiste et de l'évidence quasi universelle de son propos, le type du prolétaire constitue néanmoins un signifiant relativement pauvre, en ce qu'il ne permet aucun approfondissement de l'idéologie politique dont il émane et qu'il véhicule. En effet, la comparaison de l'illustration du *Rabočee delo* à celle du tract ne rend aucunement compte des luttes théoriques qui divisent le *POS DR* à l'époque où sont publiées ces deux images, produites par deux factions opposées du parti.

Si, dans la propagande visuelle révolutionnaire russe du début du XX<sup>e</sup> siècle, le type du prolétaire a définitivement supplanté celui du moujik en tant que représentation par excellence de la force politique révolutionnaire, on peut néanmoins dire de ces deux types qu'ils sont à l'iconographie révolutionnaire russe ce que le sans-culotte est à l'iconographie de la Révolution française : l'incarnation d'une « identité politique collective<sup>323</sup> » [fig. 92]. Comme les classes

---

<sup>323</sup> Richard Wrigley, *The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France*, Oxford & New York : Berg, 2002, p. 187.

[Illustration retirée]

Fig. 92. J.-B. Lesueur, *Sans-culottes en armes*, c. 1793-1794. Gouache sur carton découpé collé sur une feuille de papier lavée de bleu.

sociales<sup>324</sup>, ces types, loin de dénoter des individus, constituent des représentations synthétiques des rapports sociaux antagonistes qu'ils évoquent par les attitudes belliqueuses ou héroïques dans lesquelles ils sont montrés. Ces types sont donc, dans la propagande révolutionnaire, des représentations partisans et partiales des luttes de classes auxquelles participent les journaux qui diffusent ces images.

---

<sup>324</sup> Ainsi que l'a suggéré Étienne Balibar, « [c]'est la lutte des classes [...] qui détermine l'existence des classes, et non l'inverse ». Étienne Balibar, « Karl Marx et le marxisme », dans *Cinq études sur le marxisme*, Paris : François Maspero, 1974, p. 47. Ce que dénote une classe n'est donc pas une entité sociale figée, mais plutôt un antagonisme social en perpétuelle mutation. C'est pourquoi Balibar ajoute, dans le même temps, que « l'analyse historique des classes sociales n'est rien d'autre que l'analyse des luttes de classes et de leurs effets ». Plus récemment, Daniel Bensaïd, auteur de l'ouvrage *Marx l'intempestif*, abondait dans le sens de Balibar en écrivant que « [l]es classes n'étant pas des choses mais des rapports, elles existent et se manifestent dans les conflits qui les façonnent ». Cité par Antoine Artous, « Retour sur l'analyse marxiste », dans *Classe ouvrière, salariat, luttes des classes*, Paris : Éditions Syllepse, 2005, p. 34. Conséquemment, il apparaît erroné de prendre pour supposition préalable à l'analyse des luttes de classes, l'idée que les classes sociales constituent des substances, puisque les formes prises par telles ou telles classes dans l'histoire ne sont jamais invariables sur le terrain où sont engagées ces luttes, c'est-à-dire l'économie.

Jusqu'aux premières années du XX<sup>e</sup> siècle, la graphique révolutionnaire russe se limite principalement à la représentation des acteurs des luttes politiques en Russie. Cependant, la figuration explicite de rapports sociaux existe également, ainsi qu'en témoigne un tract clandestin distribué en 1901 par l'*Union des sociaux-démocrates russes à l'étranger* (*Soûz russkih social-demokratov za granicej*) [fig. 93]. L'image illustrant le tract montre une pyramide représentant l'édifice social russe et déclinant la hiérarchie sociale au principe des conflits politiques contemporains. Sans surprise, le tsar et la tsarine occupent le sommet de la pyramide, l'aigle impérial planant au-dessus de leur trône. À leurs pieds se tiennent respectivement les représentants des autorités politiques et religieuses. Le pinacle de la pyramide est enfumé par des effluves d'encens qui, s'échappant de l'encensoir brandi par un pope, embaument le couple impérial, habile métaphore visuelle de la légitimation de l'autorité divine du tsar par les institutions ecclésiastiques. Permettant aux étages supérieurs de maintenir leur hégémonie sur les étages inférieurs, le centre de l'édifice est occupé par un régiment de fusiliers en rang s'apprêtant à tirer, sous le regard des autorités militaires et policières. Sous ces figures de l'appareil répressif, la bourgeoisie insouciante est occupée à festoyer et à jouir de son statut d'élite économique, se préoccupant aussi peu des occupants des étages supérieurs que de ceux de la base de la pyramide, qui supportent tout le poids de l'édifice. De droite à gauche, des moujiks semblent résignés à leur peine, alors qu'une mère, le bras tendu vers le haut, semble accuser les étages supérieurs

[Illustration retirée]

Fig. 93. *Tract publié par l'Union des sociaux-démocrates russes à l'étranger, 1901.*

du sort subi par son enfant, dont le cadavre gît à ses pieds. Sur la gauche, des prolétaires ont entrepris de s'unir pour renverser l'édifice, certains se saisissant de roches qu'ils projettent vers le haut. Catégorique, leur revendication est inscrite sur le drapeau que porte l'un d'eux : « Vivre en liberté ou mourir en lutte » (*Žit' v'' svobode ili umeret' v'' bor'bě*).

Loin de ne donner qu'une vision synthétique de l'édifice social russe, le tract utilise de courtes légendes dispersées de part et d'autre de la pyramide pour évoquer les rapports sociaux antagonistes qui opposent les différents étages qui la composent, établissant ainsi entre eux une relation dialogique. Chaque étage s'adressant aux étages qui lui sont inférieurs, à l'exception de la base qui s'adresse à l'ensemble de l'édifice qu'elle supporte, on lit respectivement de haut en bas :

Nous régignons sur vous;  
 Nous vous gouvernons;  
 Nous vous mystifions;  
 Nous tirons sur vous;  
 Nous mangeons pour vous;  
 Nous travaillons pour vous;  
 Nous vous entretenons.

Un couplet d'un chant populaire intitulé *Dubinuška* (*Petite massue*) est reproduit sous la pyramide. Sachant qu'avant la révolution russe de 1905, *Dubinuška* constituait le chant de protestation le plus fréquemment entonné lors

des manifestations ouvrières<sup>325</sup>, on peut croire que le principal destinataire du tract fut le prolétariat. Cette hypothèse permet d'ajouter un troisième terme au dialogue engagé dans le tract : son lecteur. En s'identifiant aux figures qui, dans l'image, partagent sa condition sociale – les classes populaires formant la base de la pyramide –, le prolétaire faisant l'expérience de cette représentation reconnaît simultanément les responsables de son oppression, comprenant de ce fait la nécessité de la lutte politique pour la réalisation de sa propre émancipation.

Si l'identité de l'auteur de cette image n'est pas connue, la conception structurelle pyramidale de la société russe qu'il figure témoigne d'une assimilation impressionnante et d'une mise en représentation efficace des principes du marxisme, en particulier du concept de luttes de classes. Par rapport à la propagande visuelle se limitant à la figuration de types sociaux, une telle représentation témoigne d'une volonté inédite d'utiliser l'image comme un instrument pédagogique capable d'exposer simplement les mécanismes régulateurs des rapports sociaux en fournissant une vision synthétique de l'ensemble des idéologies en luttes. N'ayant plus pour seule fonction la reproduction incessante d'une rhétorique relativement basique fondée sur le mythe de l'héroïsme révolutionnaire, l'image, en mobilisant au contraire une mythologie toute entière érigée en science de la société, en science sociale, permet de conscientiser le

---

<sup>325</sup> Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *op. cit.*, p. 40.

prolétariat et de l'outiller des principes du marxisme. Non seulement une telle représentation rend-elle compte de l'aptitude de son auteur à mettre en image tout un système philosophique, elle témoigne également de l'intention de son commanditaire, l'*Union des sociaux-démocrates russes à l'étranger*, de faire connaître ce système au prolétariat et de l'y convertir. Mais encore, si le tract réalise une avancée considérable pour la propagande révolutionnaire en instituant l'image en un outil pédagogique, la pyramide sociale qu'il comporte constitue également une critique virulente de la société. C'est précisément ce potentiel critique de l'image qui semble intéresser les propagandistes sociaux-démocrates qui, entre septembre 1901 et janvier 1903, introduiront la caricature politique dans la littérature révolutionnaire russe en publiant au moins huit caricatures dans le journal *Iskra*, l'organe du *POSDR*.

### **Les caricatures de l'*Iskra***

Destiné à réaliser la centralisation des différentes organisations révolutionnaires russes, le journal *Iskra* paraît pour la première fois à Munich le 24 décembre 1900. Dans l'esprit du principal artisan de sa ligne éditoriale, Vladimir I. Lenin, l'*Iskra* avait pour principales fonctions l'unification de la sociale-démocratie russe et la création d'un lien entre elle et le prolétariat<sup>326</sup>. Sans doute pour attiser l'intérêt des masses pour cette publication que plusieurs considéraient comme un

---

<sup>326</sup> Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution. Essai sur la formation de l'esthétique soviétique*, Paris : Payot, 1975, p. 66. Également, Charles A. Ruud, *loc. cit.*, pp. 380-381.

journal théorique détaché de la réalité pratique des luttes ouvrières<sup>327</sup>, la huitième livraison de l'*Iskra* est, en septembre 1901, accompagnée pour la première fois d'un supplément illustré (*illûstrirovannoe priloženie*) de deux pages imprimées recto-verso et tiré à part du journal. Paraphées par un certain caricaturiste nommé T., les quatre images que comporte le supplément forment une série titrée « À la poursuite des millions » (*V'' pogoně za millionami*), série à laquelle la visite officielle en France effectuée, du 18 au 21 septembre 1901, par Nicolas II et l'impératrice Alexandra sert de trame narrative<sup>328</sup>.

La première caricature représente la procession impériale se déroulant à l'occasion du départ du tsar pour la France – « là où règne la liberté » [fig. 94]. Comme dans le célèbre tableau *Burlaki na Volge* (*Les haleurs de la Volga*) [fig. 95], peint par Il'â E. Repin en 1873, des *burlaki* en uniformes s'échinent à haler un immense char qui s'avance de la droite à la gauche de l'image. Gêné dans sa marche par des corps qui jonchent le sol, le véhicule s'extirpe d'une émeute sauvagement réprimée par un détachement de cavaliers armés de fouets, armes considérées par le caricaturiste comme un symbole régalien, ce dont témoigne la main de justice qui, placée à l'avant du char, évoque le fondement despotique du

<sup>327</sup> Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution. Essai sur la formation de l'esthétique soviétique*, loc. cit., p. 67.

<sup>328</sup> La visite du tsar était vraisemblablement justifiée par la réalisation d'un emprunt fait par la Russie à la France. René Girault, *Emprunts russes et investissements français en Russie, 1887-1914 : recherches sur l'investissement international*, Paris : A. Colin, 1973, p. 342. Girault explique que la Russie avait besoin de contracter un emprunt de 300 millions de roubles, entre autres afin d'éponger le déficit russe. *Ibid.*, p. 332.

[Illustration retirée]

Fig. 94. T., « V" pogoň za millionami (1) » (*À la poursuite des millions*), *Iskra* (septembre 1901), supplément en hors-texte, n/p.

[Illustration retirée]

Fig. 95. I. E. Repin, *Burlaki na Volge* (*Les haleurs de la Volga*), 1873. Huile sur toile.

pouvoir autocratique. Cette évocation est réitérée par la potence décorant le trône impérial sur lequel est assis le tsar. Impassible, Nicolas est aussi souverainement indifférent à l'appel des êtres faméliques qui, depuis l'arrière-plan, tentent d'attirer son attention, qu'au moujik crucifié qui, dans le coin supérieur droit de la représentation, est béni par un pope et qu'un Jean le Baptiste campé par Konstantin Pobedonoscev, procureur du Saint-Synode, enjoint à considérer comme le sauveur de la Russie. Malgré le tumulte de la représentation, la légende de l'image laisse entendre une rengaine bien connue par les sujets de l'Empire :

Bagne, prison, casernes,  
 Canons, cosaques, gendarmes,  
 Armée policière, espions...  
 Il nous faut beaucoup de millions.

Le prétexte de ce voyage en France se dévoile : il s'agit pour le tsar d'aller y « remplir son sac d'argent<sup>329</sup> » afin de disposer des ressources pour financer l'appareil répressif qui assure la pérennité du régime tsariste.

La deuxième caricature de la série publiée par l'*Iskra* prend pour décor la salle du trône du château de Compiègne et présente la visite du tsar en France comme un jeu de séduction diplomatique autorisé par l'Alliance franco-russe, auquel les institutions tsaristes et républicaines se livrent sans pudeur [fig. 96]. Assis dans un trône républicain ayant pour socle la constitution de 1793, Nicolas accorde une audience au Président français Émile Loubet, à sa compagne – une Marianne vêtue d'une robe de soirée à large décolleté, dans lequel s'engouffre le regard du tsar – et à Alexandre Millerand, premier socialiste s'étant vu octroyer une fonction ministérielle<sup>330</sup>. Tout se passe comme si le caractère mondain de cette visite ne constituait que le masque hypocrite dont se revêt chacune des parties de l'Alliance pour parvenir à satisfaire ses intérêts particuliers. Ce masque, le caricaturiste le fait tomber en figurant, dans le coin inférieur droit de l'image, le véritable prétexte de la venue du tsar : la transaction financière dont le cupide ministre des Finances russe Sergej Witte est l'artisan. Le jeu de la séduction diplomatique fait donc place à une scène de prostitution où le client est cependant

---

<sup>329</sup> Cité de la légende de l'image.

<sup>330</sup> Alexandre Millerand fut ministre du Commerce de l'Industrie et du Travail dans le gouvernement Waldeck-Rousseau. Leslie Derfler, *Alexandre Millerand. The Socialist Years*, La Haye : Mouton, 1977, pp. 163-190.

[Illustration retirée]

Fig. 96. T., « V" pogoně za millionami (2) » (*À la poursuite des millions*), *Iskra* (septembre 1901), supplément en hors-texte, n/p.

celui qui est payé pour consommer, l'aguichante Marianne étant encouragée par le proxénète Loubet à renier ses principes politiques pour que les capitaux français puissent être investis en Russie. Le jugement du caricaturiste est sans appel : se compromettant avec l'absolutisme en exécutant « la danse des courbettes devant le tsar<sup>331</sup> », républicains et socialistes français avilissent l'idéal de liberté incarné par la France républicaine et contribuent au paupérisme du peuple russe. Malgré l'antagonisme historique qui devrait en principe les opposer, le républicanisme français et le tsarisme russe constituent donc, sous l'égide de l'Alliance franco-

---

<sup>331</sup> Cité de la légende de l'image.

russe, deux incarnations politiques d'un seul et même système économique – le système capitaliste. En ce sens, le jugement que le caricaturiste adresse à l'Alliance franco-russe trouve son expression la plus synthétique dans l'emblème ornant le mur de la salle de trône, hybridation de l'aigle bicéphale russe et du « RF » de la République française.

La « poursuite des millions » s'achève par le retour du tsar dans son empire [fig. 97]. Sa bourse désormais bien remplie, Nicolas procède à la redistribution de l'argent français. Prenant place à l'arrière du char impérial, un militaire porte une immense corne d'abondance qui déverse un flot de pièces. Alors qu'un officier, un bourgeois et un *kulak*<sup>332</sup> emportent leur magot, des cavaliers dispersent violemment des nécessiteux qui tentent, au péril de leur vie, de mettre la main sur quelques sous. Assourdissant, le claquement des fouets couvre peu à peu la ritournelle qui accompagnait chacune des images de la série : « Pour étouffer les gémissements du peuple, il faut des millions, des millions...<sup>333</sup> » Polysémique, ce passage peut aussi bien être compris comme le constat désespéré de l'immuabilité du régime autocratique et du maintien de la souffrance populaire par la répression, que comme l'expression optimiste du fait que les millions ne parviendront jamais à étouffer complètement le cri du peuple. La quatrième et dernière caricature de la

---

<sup>332</sup> « Capitaliste rural », le *kulak* était un paysan propriétaire fortuné exploitant les paysans pauvres et pratiquant l'usure. Moshe Lewin, « Who was the Soviet Kulak? », *Soviet Studies*, vol. 18, n° 2 (octobre 1966), pp. 189-190.

<sup>333</sup> Cité de la légende de l'image.

[Illustration retirée]

Fig. 97. T., « V" pogoně za millionami (3) » (*À la poursuite des millions*), *Iskra* (septembre 1901), supplément en hors-texte, n/p.

[Illustration retirée]

Fig. 98. T., « Viděnie v" starom" korolevskom" zamkě (Nepriâtnoe priklûčenie) » (*Vision dans un vieux château royal (Mésaventure)*), *Iskra* (septembre 1901), supplément en hors-texte, n/p.

série, qui constitue une sorte d'épilogue aux trois premières images, tend à valider cette dernière interprétation [fig. 98]. Intitulée « Vision dans un vieux château royal » (*Viděnie v" starom" korolevskom*), la caricature représente la « mésaventure » (*nepriâtnoe priklûčenie*) de Nicolas qui, déambulant dans le château de Compiègne, fait la rencontre inopinée des spectres de Louis XVI et Marie-Antoinette. Portant leur tête sous leur bras, ceux-ci font la révérence au tsar qui, non sans hésitation, les salue à son tour d'un geste timide du bras. Peu équivoque, la caricature expose l'issue présagée de cette poursuite des millions, chronique d'une mort annoncée du régime tsariste.

En mars 1902, l'*Iskra* publie un second supplément illustré constitué d'une seule caricature signée Gajd, pseudonyme de V. V. Rizničenko [fig. 99]. Dépourvue de titre, la caricature représente le tsar debout sur une estrade basse, se précipitant au cou d'un gendarme grassouillet pour lui prodiguer un baiser passionné. Des provocateurs, des délateurs, des limiers et des militaires accourent, s'agglutinant derrière le policier pour recevoir à leur tour l'étreinte impériale. Une légende éclaire le sens de cette embrassade. Le texte reproduit est celui d'une « nouvelle journalistique » (*gazetnoe izvestie*) relatant une adresse faite en décembre 1901 par le « Despote de toute la Russie » aux représentants de la gendarmerie : « Très heureux de vous voir, Messieurs. J'espère que le lien établi aujourd'hui entre Moi et la gendarmerie se consolidera à chaque année. »

[Illustration retirée]

Fig. 99. Gajd [V. V. Rizničenko], « Sans titre », *Iskra*, n° 18 (mars 1902), supplément en hors-texte, n/p.

En juillet 1902, un supplément illustré accompagne le numéro 22 de l'*Iskra*, comportant deux caricatures signées par Gajd [fig. 100 et 101]. Dans la première, le caricaturiste recourt encore à une « nouvelle journalistique » pour mettre en contexte le propos de la caricature. Sur un ton apparemment objectif, la légende fait ainsi référence à une ordonnance impériale exigeant le versement, par les communes rurales et les villages des districts ukrainiens de Konstantinograd, Poltava, Valkovskij et Bogoduhoskij, de 800 000 roubles aux propriétaires fonciers de ces mêmes districts. La caricature de Gajd constitue une paraphrase critique de cette nouvelle. En effet, le caricaturiste représente le prince Ivan M. Obolenskij, gouverneur de Kharkov, s'apprêtant à égorger un paysan en haillons. S'avancant vers le prince, le tsar lui demande amicalement de préparer une tranche de chair

[Illustration retirée]

Fig. 100. Gajd [V. V. Rizničenko], « Sans titre », *Iskra*, n° 22 (juillet 1902), supplément en hors-texte, n/p.

humaine pour les propriétaires fonciers qui, attablés à l'arrière-plan, festoient. Un laquais accompagne le tsar, portant une décoration destinée au prince, qui acquiesce à la demande de Nicolas en lui signifiant son désir de servir son souverain et sa patrie jusqu'à son dernier souffle. Sur les paroles du prince, la tablée trinque : « Hour-rr-a-a-a!!! Vive le tsar-petit père!! pour lui nous sommes disposé à verser jusqu'à la dernière goutte de notre sang! » Dénonçant la servitude du monde rural, la caricature s'attaque à la servilité des élites qui, dénuées de compassion pour les classes populaires et d'esprit critique à l'égard du tsar, feraient n'importe quoi pour satisfaire la volonté de ce dernier.

La seconde caricature du supplément illustré de juillet 1902 concerne les réformes mises en place afin d'enrayer les contestations des mouvements étudiants russes. L'année 1902 voyant l'expansion considérable du nombre d'organisations étudiantes et l'affirmation en force de la conscience collective étudiante (*studentčestvo*) par la production massive de prospectus et par la tenue de manifestations et de grèves, le gouvernement durcit en effet la conscription et déporta en Sibérie les principaux dirigeants étudiants, leur proposant par la suite une amnistie moyennant de leur part une promesse orale de bonne conduite<sup>334</sup>. Ainsi que l'énonce le titre de la caricature, le caricaturiste ironise donc sur la « sollicitude cordiale » du tsar « à l'égard de la jeunesse étudiante », Nicolas voyant « son cœur paternel » être réconforté par le retour de l'ordre et de la discipline parmi les étudiants. Derrière lui, deux potences accueillent les corps de pendus que l'on suppose être des étudiants, leur bourreau n'étant nul autre que Nicolas, qui tient une corde dans sa main gauche. De part et d'autre de l'arrière-plan, on aperçoit deux groupes d'hommes. Alors que, à la droite de l'image, un régiment est passé en revue par un officier qui administre une violente raclée à un soldat, une troupe de gendarmes s'engouffre par la porte de la prison qui figure sur la gauche de la représentation, escortant des civils à leur lieu de réclusion. On peut penser qu'avec la publication d'une telle caricature, la rédaction de l'*Iskra* souhaitait non seulement exprimer sa solidarité avec le mouvement étudiant russe,

---

<sup>334</sup> Susan K. Morrissey, *op. cit.*, pp. 67-68.

[Illustration retirée]

Fig. 101. Gajd [V. V. Rizničenko], « Serdečnoe popečenie ob" yčašejsâ molodeži » (*Sollicitude cordiale à l'égard de la jeunesse étudiante*), *Iskra*, n° 22 (juillet 1902), supplément en hors-texte, n/p.

mais escomptait également capitaliser sur la sympathie des étudiants à l'égard de la cause révolutionnaire pour faire œuvre de conversion aux préceptes du marxisme<sup>335</sup>.

Toujours signée Gajd, une dernière caricature paraît en janvier 1903, en supplément du numéro 31 de l'*Iskra* [fig. 102]. L'image représente l'amusement

---

<sup>335</sup> Rappelons que Lenin accorda, dans les pages de l'*Iskra*, son soutien aux étudiants dès 1901. « In 1901, Lenin called upon workers to join students' demonstrations, reminding them that students had in the past renounced their bourgeois origins to dedicate themselves to the socialist-workers' movement. For Lenin, the very fact of political protest required support. The factional struggles within Russian Social Democracy and the defeat of economism would facilitate closer cooperation between Russian Marxists and student radicals. Although the student movement remained independent from revolutionary parties, Marxist conceptions of class slowly began to penetrate students' political world. » *Ibid.*, p. 64.

[Illustration retirée]

Fig. 102. Gajd [V. V. Rizničenko], « Sans titre », *Iskra*, n° 31 (janvier 1903), supplément en hors-texte, n/p.

procuré au tsar par la lecture d'un rapport du ministre de l'intérieur sur la répression dans le district de Romenskij. Le propos du rapport est figuré par la scène occupant la moitié droite de l'image, qui montre l'adoration du *knout*, fouet constituant le symbole par excellence de l'appareil répressif du tsarisme. Rassemblés autour d'un immense calice placé sur un reposoir et rempli de knouts, plusieurs hommes se prosternent devant cette idole du culte de la répression, encensée par un pope ventripotent. Parmi la foule de fidèles qui se presse pour adorer le knout divin, on distingue plusieurs gendarmes, reconnaissables à leur coiffure à plume. Si la majorité des fidèles semblent participer de leur plein gré au culte, certains y sont contraints par des gendarmes agressifs. Image accusatrice, la caricature de Gajd critique la dévotion aveugle du peuple russe à l'égard de

l'appareil répressif, sa servitude volontaire constituant l'assise de la légitimité de la répression.

Malgré que la parution de l'*Iskra* se poursuivit jusqu'en 1905, cette dernière image met un terme au recours de ce journal à la caricature, l'iconographie de l'*Iskra* se limitant dès lors, à quelques exceptions près, à la reproduction de portraits photographiques<sup>336</sup>. S'il faut dresser le bilan de ces quelques images satiriques, on constate la récurrence de deux thèmes : l'omniprésence de la répression dans la société russe et le rôle de la servitude volontaire dans la légitimation de l'autorité, qui sont abordés par le truchement de références à l'actualité politique russe – extérieure comme intérieure. Faute de documentation, on ne peut établir si le choix des sujets des caricatures doit être imputé aux caricaturistes ou à la rédaction de l'*Iskra*. Cependant, la décision de ce journal révolutionnaire de publier des caricatures peut être comprise de différentes manières, qui ne sont pas pour autant incompatibles entre elles. D'abord, le titre du journal témoigne presque à lui seul d'une volonté de faire de l'*Iskra* des sociaux-démocrates russes l'héritier de la tradition de la satire graphique initiée par les journaux illustrés des années 1860. Mais encore, la présence de ces caricatures est symptomatique d'un désir de faire bénéficier l'*Iskra* de l'engouement pour la presse satirique illustrée contemporaine qui, avec des titres tels *Simplicissimus*,

---

<sup>336</sup> Le premier portrait photographique publié dans l'*Iskra* – un portrait du provocateur Grigorij Rabinovič – illustre la section « mise en garde » du numéro 52, paru le 7 novembre 1903.

*Jugend* ou *L'Assiette au beurre*, vit son heure de gloire en Europe<sup>337</sup>. Si, par rapport à ces hebdomadaires satiriques illustrés, la publication de quelques caricatures dans l'*Iskra* peut sembler quelque peu anecdotique, elle constitue cependant, du point de vue de la genèse de la graphique révolutionnaire russe, un effort sans précédent de la part des révolutionnaires pour instituer l'image en instrument de critique révolutionnaire de la société russe. En effet, même si la publication de caricatures dans l'*Iskra* se limita à huit images diffusées dans seulement quatre des 112 numéros qui parurent entre décembre 1900 et octobre 1905, cette initiative peut être considérée comme une sorte de pivot pour la graphique révolutionnaire : en introduisant la caricature dans les pages d'une publication révolutionnaire, la rédaction de l'*Iskra* met un terme à plusieurs décennies de flottement de la graphique révolutionnaire, laissant présager l'essor de la satire graphique que rendra éventuellement possible la révolution de 1905.

Contemporaine des luttes intestines qui, en 1903, divisent le *POS DR* entre bolcheviks et mencheviks et qui font passer la rédaction de l'*Iskra* des mains des

---

<sup>337</sup> Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker, von 1848 bis zur Gegenwart*, Berlin : A. Hofmann & Comp., 1904. Fuchs consacre un chapitre de son ouvrage à la Russie : « Die Karikatur in Rußland », *ibid.*, pp. 387-394. L'ouvrage reproduit la pyramide publiée par l'*Union des sociaux-démocrates à l'étranger*, ainsi que trois caricatures de la série « À la poursuite des millions », publiée dans l'*Iskra* en 1901. À propos de *Simplicissimus* et, surtout, de *Jugend*, voir Ursula E. Koch, « *Jugend*, revue artistique, littéraire, politique et satirique : un monstre sacré de la Belle Époque munichoise », dans Évanghélia Stead & Hélène Védrine, dir., *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 453-477. Au sujet de *L'Assiette au beurre*, voir Élisabeth Dixmier et Michel Dixmier, *L'Assiette au beurre, revue satirique illustrée*, Paris : Maspero, 1974.

premiers à celles des derniers<sup>338</sup>, la cessation de la publication de caricatures dans l'organe du *POSDR* ne signifie pas pour autant la désaffection des sociaux-démocrates russes au genre de la caricature. Dans l'entrefaite, les révolutionnaires russes continuent en effet à apprécier la caricature, l'utilisant même comme un instrument d'autocritique. Une caricature trouvée dans le fonds d'archives du menchevik Pavel B. Aksel'rod permet d'ailleurs de constater que ce n'est pas par manque de sens de l'humour que les mencheviks cessèrent de publier des caricatures dans l'*Iskra* [fig. 103]. Produite vers 1904 et intitulée «Sovremennyj Sizif' » (*Sisyphé contemporain*), l'image représente les principales figures du *POSDR* en créatures zoomorphes peuplant le marais de l'« opportunisme » (*opportúnizm'*) politique. Celles-ci sont terrassées par un colosse évoquant Georgij V. Plehanov, doyen adamique du marxisme russe, dont le sexe est caché par la feuille de vigne de la dialectique (*dialektika*). Observant non sans amusement les mencheviks s'entre-déchirer au sujet de la manière de définir la praxis révolutionnaire, le bolchevik Lenin, qui se tient en retrait du marais, s'éloigne sur le chemin contournant le mythe de Sisyphe du mouvement révolutionnaire russe que constitue le problème de l'organisation et menant jusqu'à la « révolution prolétarienne<sup>339</sup> » (*proletarskaâ revolúciâ*), dont les

---

<sup>338</sup> Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>339</sup> Inscription figurant sur le drapeau flottant au bout du chemin sur lequel s'avance Lenin dans la caricature.

[Illustration retirée]

Fig. 103. « Sovremenny sizif » (*Sisyphé contemporain*), c1904.

premières lueurs se font voir à l'horizon.

L'autodérision avec laquelle la caricature « *Sovremennyj Sizif* » représente les luttes intestines du *POSDR* dénote la relative maturité du mouvement révolutionnaire russe vers 1904 et, également, de sa pratique graphique. Cependant, quand, en janvier 1905, survient l'embrasement de la Russie, l'heure ne semble plus être à la rigolade dans la presse révolutionnaire. En effet, ce ne sont pas des caricatures qu'on trouve dans les pages des journaux *Iskra* et *Vpered!*, mais bien plusieurs petits schémas graphiques pourvus de fonctions tactiques précises. Par exemple, dans le numéro du 24 février 1905 de l'*Iskra*, l'article intitulé « *Kak" stroit' barrikady?* » (Comment construire des barricades?) est illustré par trois de ces schémas [fig. 104]. Ces schémas de barricades publiés dans la presse révolutionnaire ne relevant évidemment pas de la satire, mais bien de la tactique de guérilla urbaine et de l'action directe, de telles représentations donnent à penser qu'en temps de révolution, les révolutionnaires étaient moins préoccupés par la critique du régime tsariste que par sa destruction pure et simple. Ces illustrations sont-elles symptomatiques d'un désintérêt relatif des révolutionnaires pour l'image satirique dans le contexte de la révolution de 1905? Sans être catégoriquement récusée, l'assimilation à la graphique révolutionnaire du corpus des périodiques satiriques illustrés émanant des conditions historiques postérieures à la proclamation du manifeste d'Octobre mérite à tout le moins, à la

[Illustration retirée]

Fig. 104. *Iskra*, n° 89 (février 1905), p. 3.

vue de ces schémas graphiques qui illustrent la presse révolutionnaire, d'être nuancée. Si les circonstances historiques dans lesquelles cette presse satirique illustrée fut produite lui confèrent un caractère révolutionnaire indéniable, cette presse constitue un phénomène culturel distinct de la propagande proprement révolutionnaire, avec laquelle elle a moins à voir qu'avec un certain imaginaire social de la révolution russe ayant foisonné pendant la seconde moitié du XIXe siècle.

## 5) Nihilisme et révolution : l'imaginaire révolutionnaire russe dans la culture visuelle contemporaine

*Le mouvement socialiste et révolutionnaire russe ne pouvait manquer d'attirer l'attention de l'Europe occidentale. Il ne faut donc pas s'étonner que toutes les langues européennes possèdent, sur ce sujet, d'assez importants travaux. Quelques-uns de ces ouvrages se proposent simplement de relater les faits ; d'autres, pénétrant plus avant, s'efforcent de découvrir la cause de la révolution actuelle. Je laisse de côté toute une catégorie d'écrits, nouvelles, romans, feuilletons, dont les auteurs ont cherché à peindre d'une façon attrayante les aventures et les types de la société nihiliste, sans autre préoccupation que de frapper l'imagination de leurs lecteurs<sup>340</sup>.*

Petr L. Lavrov

### Le nihilisme russe entre figuration et transfiguration

Le mystère entourant l'existence clandestine et illégale des révolutionnaires russes, le caractère spectaculaire de certaines de leurs actions politiques et le destin tragique de plusieurs d'entre-eux ont considérablement excité l'imagination de leurs contemporains, leur compréhension des phénomènes révolutionnaires russes étant canalisée dans diverses représentations, dont les mieux connues sont certainement celles émanant du champ littéraire. Le roman occupant en effet « une place de choix dans la circulation culturelle des idées, des images, des formes, des

---

<sup>340</sup> Petr L. Lavrov, « Preface », dans Sergej M. Kravčinskij, dit Stepnâk [S. Stepniak], *La Russie souterraine*, op. cit., p. 1.

stéréotypes, des configurations discursives<sup>341</sup> », la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – toutes nationalités confondues – fourmille de références plus ou moins idéalisées, voire plus ou moins stéréotypées, à la réalité révolutionnaire russe<sup>342</sup>. Outre la littérature, la presse joua aussi un rôle considérable dans la mise en représentation de cette réalité, également cristallisée dans la culture visuelle. Qu'elles soient littéraires, journalistiques ou artistiques, ces représentations ont participé à la construction d'un *imaginaire social*<sup>343</sup> particulier que les contemporains nommèrent *nihilisme*<sup>344</sup>. Si l'objectif des chapitres précédents de la présente recherche était d'examiner le rôle que les révolutionnaires russes ont assigné aux images dans leurs luttes politiques, il semble pertinent de compléter

---

<sup>341</sup> Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs & Marie-Claire Ropars, dir., *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1992, p. 95.

<sup>342</sup> Pensons notamment aux romans *Otcy i deti (Pères et fils)* (1862) d'Ivan S. Turgenev, *Čto delat'?* (*Que faire?*) (1863) de Nikolaj G. Černyševskij, *Besy (Les Possédés)* (1872) de Fedor M. Dostoevskij et *Germinal* (1885) d'Émile Zola. Pour un examen de la question des représentations révolutionnaires russes dans la littérature française, voir l'ouvrage de Charlotte Krauß, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX<sup>e</sup> siècle (1812-1917). D'une image de l'autre à un univers imaginaire*, Amsterdam : Rodopi, 2007, pp. 289-334.

<sup>343</sup> Polysémique, le concept d'imaginaire social a généré plusieurs définitions étudiées par Patrice Leblanc, ce dernier les envisageant comme un long « continuum allant des représentations collectives – représentations sociales portées par des groupes plus ou moins importants et pouvant faire l'objet de conflits – à la transcendance sociale – représentations sociales de la société traversant l'ensemble d'une société particulière et faisant généralement consensus. » Patrice Leblanc, « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 97 (1994), pp. 432-433.

<sup>344</sup> L'expression fut et est encore communément utilisée pour désigner les représentants du « mouvement d'émancipation idéologique » se consolidant aux années 1860 en Russie. Nikolaj A. Berdâev [Nicolas Berdiaev], *op. cit.*, p. 82. Par extension, le terme devint l'expression générique pour évoquer le mouvement révolutionnaire russe et ses protagonistes.

cet examen par l'étude des occurrences de cet imaginaire social dans la culture visuelle contemporaine.

En dépit de la suspicion de Petr L. Lavrov, exprimée dans sa préface pour *La Russie souterraine* de Stepnâk, à l'endroit des « aventures et les types de la société nihiliste » – suspicion sans doute justifiée par la crainte que le caractère spectaculaire de ces représentations ne vide l'action révolutionnaire de sa substance politique dans le but unique de « frapper l'imagination<sup>345</sup> » des contemporains –, les images du nihilisme russe constituèrent et constituent encore aujourd'hui d'importants vecteurs et catalyseurs de l'histoire du mouvement révolutionnaire russe. Mais quelle est leur véritable valeur pour cette histoire? Si certains – le philosophe Nikolaj A. Berdâev par exemple – reconnurent sans hésiter en certains personnages des romans de Turgenev ou Dostoevskij les révolutionnaires Dmitrij I. Pisarev ou Sergej G. Nečâev<sup>346</sup>, d'autres récusèrent à ces représentations leur droit de cité dans l'histoire du mouvement. C'est le cas de l'historien Franco Venturi :

It is just as unsatisfactory to try to understand 'nihilism' by reading only the novels of Turgenev as to explain the fortunes of the republican party under the July Monarchy by referring to Balzac. Dostoevsky can teach us very little about Nechaev. Indeed the very political

---

<sup>345</sup> Petr L. Lavrov, *op. cit.*

<sup>346</sup> Nikolaj A. Berdâev [Nicolas Berdyâev], *The Origin of Russian Communism*, Londres : The Centenary Press, 1937, pp. 60 et 70.

function of nineteenth-century Russian literature, familiar to its contemporaries and so much discussed today, can only be explained historically if we first examine the Populist movement in its own right, clearly distinguishing it from novels and other forms of literature<sup>347</sup>.

La récusation catégorique par Venturi de toute interférence du champ littéraire dans le cours de l'« explication historique » du mouvement révolutionnaire russe est symptomatique d'un certain mépris – fréquent chez les historiens, mais qui tend heureusement à s'émousser grâce aux avancées de l'histoire culturelle – des sources dont la médiation historique qu'elles opèrent n'est pas absolument adhésive aux faits historiques<sup>348</sup>. « Insatisfaisantes » à l'historien Venturi, les exhalaisons révolutionnaires émanant de l'imaginaire social ont cependant bel et bien une valeur pour l'histoire du mouvement révolutionnaire russe, attestée par l'attachement que les révolutionnaires eux-mêmes avaient pour elles et dont témoigne avec force un passage de *La Russie souterraine* :

C'est le romancier Tourgeneff, dont le nom et les écrits vivront certainement bien des générations, qui a inventé le nom de « nihilisme ». Dans le principe, ce terme fut employé avec une pensée de mépris, mais, comme il est

---

<sup>347</sup> Franco Venturi, *Roots of Revolution. A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia*, New York : Alfred A. Knopf, 1960, p. xxxi.

<sup>348</sup> Dans un plaidoyer en faveur de la sociocritique et de sa recherche d'une « autre forme d'historicité » dans la littérature, Régine Robin écorche les historiens et leur rapport quelque peu austère aux sources historiques : « Les historiens ne connaissent que texte et contexte, structures sociales, politiques et mentalités sans espace de médiations. L'œuvre est alors interrogée pour savoir si elle représente une source valide, fiable ou représentative. La sociocritique rompt avec cette attitude, cherchant dans les textes littéraires une autre forme d'historicité. » Régine Robin, *loc. cit.*, p. 102.

arrivé si souvent, depuis, le parti l'a fait sien, avec orgueil<sup>349</sup>.

Bien avant que le concept de nihilisme et ses avatars ne fassent l'orgueil des révolutionnaires russes et dès le moment où sa figure fut nimbée d'une certaine aura mythique, Gercen – encore lui – occupa une place privilégiée dans les cultures visuelles russe et européenne. Suite à la campagne agressive de publicisation de l'image du révolutionnaire entreprise en 1858 avec le concours de Nikolaj Trúbner, une des premières occurrences de la figure de Gercen à faire son apparition dans la culture visuelle russe constitue le frontispice d'une galerie de portraits des principales personnalités du monde artistique et littéraire russes, éditée en 1859 à Saint-Pétersbourg par Aleksandr Ê. Mûnster<sup>350</sup> [fig. 105]. Assis dans un décor champêtre, Gercen est vêtu d'un costume paysan russe et tient un livre entre ses mains, son visage étant conforme au portrait exécuté par Lemmel [fig. 33], dont il reprend les traits, la coiffure et l'axe de la tête. L'année suivante, le premier volume de la traduction française des mémoires de Gercen est publié à Paris sous le titre *Le Monde russe et la révolution*<sup>351</sup>. « Seule édition autorisée par l'auteur » – ainsi que le stipule la page de garde de l'ouvrage –, la traduction de H.

---

<sup>349</sup> Sergej M. Kravčinskij, dit Stepnâk [S. Stepniak], *La Russie souterraine, op. cit.*, p. 15.

<sup>350</sup> *Portretnâ galereâ russkih" literatov", žurnalistov", hudožnikov" i drugih" zaměčatel'nyh" lûdej* », Saint-Pétersbourg : A. Ê. Mûnster, 1859.

<sup>351</sup> Aleksandr I. Gercen [Alexandre Herten], *Le Monde russe et la révolution*, Paris : E. Dentu, 1860.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 105. A. I. Lebedev (attribué à), *Portretnaâ galereâ russkih" literatov", žurnalistov", hudožnikov" i drugih" zaměčatel'nyh" lûdej*, Saint-Pétersbourg : A. È. Mûnster, 1859, p. 1.

Fig. 106. A. Schenk, « Sans titre », in Alexandre Herten [Aleksandr I. Gercen], *Le Monde russe et la révolution*, Paris : E. Dentu, 1860, p. 44.

Delaveau<sup>352</sup> comporte plusieurs scènes de la jeunesse de Gercen, dessinées par un certain A. Schenk. À la différence du frontispice de la publication de Mûnster, ces représentations semblent librement inspirées du texte qu'elles illustrent plutôt que par quelques sources iconographiques [fig. 106]. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, la charge politique de ces images reste minime. *Persona non grata* dans la culture russe officielle, Gercen voit, dans le frontispice, son identité être

---

<sup>352</sup> Un des principaux critiques français intéressés par la littérature et la culture russes, H. Delaveau a publié des essais sur le sujet dans la *Revue des Deux Mondes* dans les années 1850, parmi lesquels « Le roman contemporain en Russie: M. Alexandre Herten », *Revue des Deux Mondes*, vol. 24 (juillet 1854), pp. 316-342.

brouillée par le costume paysan dont il est affublé, sans doute destiné à confondre les censeurs tout en rendant possible l'association de sa figure, fut-elle travestie, à celles de ses contemporains illustres. Aussi, le caractère politique des représentations fortement biographiques exécutées par Schenk est difficilement explicite sans la lecture du texte qu'elles illustrent.

Il en va autrement de la vignette illustrant les quatre premiers numéros du journal satirique illustré *Gudok*, dont la signification politique est manifeste [fig. 107]. L'image figure une foule bigarrée composée de divers types sociaux russes. Sur la gauche, l'image montre une procession d'aristocrates, d'intellectuels, de filles de bonne famille, de popes, de bourgeois, de chasseurs, de bourreaux et de gendarmes. Leur faisant dos, Gercen se dresse au-dessus de la foule occupant la droite de la représentation, le révolutionnaire, tenant un étendard portant l'inscription « Abolition du servage » (*Uničtoženie krépostnego pravo*), prononce un discours devant des serfs qui, rassemblés autour de lui, semblent boire ses paroles. À la différence du frontispice de la publication de Mûnster, l'identité de Gercen est ici pleinement assumée, l'utilisation de la figure du révolutionnaire, représenté en propagandiste militant pour la cause des serfs, permettant au journal d'affirmer sa propre essence politique. En effet, tout se passe comme si la représentation de Gercen constituait une métaphore du rôle social qu'entendait jouer le journal satirique, ce dernier faisant sienne la vocation

[Illustration retirée]

Fig. 107. A. Bogdanov, *Gudok*, n° 1 (1862), p. 1.

pédagogique et politique du propagandiste en figurant deux personnes qui, aux pieds de l'orateur, sont occupées à lire un exemplaire du *Gudok*. Ayant pendant un temps échappé à la vigilance de la censure, l'image fut interdite et retirée du journal<sup>353</sup>, geste qui atteste de la réputation sulfureuse qu'avait la figure de Gercen auprès des autorités tsaristes. Celles-ci ayant cependant omis de saisir la matrice de la vignette, l'image fut tirée à part et circula abondamment<sup>354</sup>.

L'efficacité de la circulation de l'image de Gercen est manifeste dans le tableau intitulé *La dernière Cène (Tajnaâ večerâ)* de Nikolaj N. Ge [fig. 108]. Peint en 1862 et présentée l'année suivante au salon de l'Académie impériale des

---

<sup>353</sup> Anna Kask & Marina Mohnačeva, *Russkij illüstrirovannyj žurnal. 1703-1941* [*Russian Illustrated Magazine. 1703-1941*], Moscou : Agej Tomeš, 2006, p. 28.

<sup>354</sup> *Ibid.*

[Illustration retirée]

Fig. 108. N. N. Ge, *Tajnaâ večerâ* (*La dernière cène*), 1863. Huile sur toile.

beaux-arts de Saint-Pétersbourg, cette œuvre, qui valu à Ge une nomination immédiate au poste de professeur de l'Académie<sup>355</sup>, représente Judas se détournant du Christ et des apôtres et s'appêtant à quitter le cénacle. Dans l'esprit de Ge, son tableau figurait le conflit entre un matérialiste historique, campé par Judas, et le plus grand idéaliste de l'histoire, Jésus<sup>356</sup>. Sa réception étant contemporaine de la publication de la *Vie de Jésus* d'Ernest Renan, l'œuvre de Ge fut comprise par le satiriste Mihail Saltykov-Ŝedrin comme la représentation des trois forces motrices

---

<sup>355</sup> Elizabeth Kridl Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society : The Peredvizhniki and Their Tradition*, op. cit., p. 38.

<sup>356</sup> Inessa Medzhibovskaya, « On Moral Movement and Moral Vision : The Last Supper in Russian Debates », *Comparative Literature*, vol. 56, n° 1 (hiver 2004), p. 28.

de l'histoire humaine – les motivations politiques, le crime et le pardon –, ce qui, dans le contexte socio-politique de la Russie du début des années 1860, faisait de l'exposition de ce tableau un événement « socialement signifiant<sup>357</sup> ». La signification historique plutôt que théologique de l'œuvre de Ge est, selon Inessa Medzhibovskaya, d'autant plus forte que la dernière Cène, comprise dans le christianisme orthodoxe comme un phénomène social plutôt que théologique ou liturgique, ne constitue pas un moment central de l'eucharistie<sup>358</sup>. Les interprétations historiques de *La dernière Cène* proposées par Ge, Saltykov-Ŝedrin et Medzhibovskaya paraissent confirmées par la référence iconographique utilisée par l'artiste pour peindre son tableau : le portrait photographique de Gercen tiré en 1861 par Levickij et diffusé par Trûbner [fig. 36]. Fasciné par les mémoires de Gercen, Ge, pensionnaire de l'Académie à Florence au moment de peindre *La dernière Cène*, écrivit au révolutionnaire pour lui demander son portrait photographique<sup>359</sup>. Non seulement Ge donna-t-il à son Christ les traits du révolutionnaire, il le peignit également dans une position identique à celle du portrait photographique.

Mis à part *La dernière Cène*, Ge exécuta au moins deux autres portraits de Gercen, le premier constituant une esquisse d'après le portrait lithographique

---

<sup>357</sup> Saltykov-Ŝedrin, cité dans *ibid.*, p. 31.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 31.

[Illustration retirée]

Fig. 109. N. N. Ge (d'après A. Noël), A. I. Fig. 110. N. N. Ge, *A. I Gercen*, 1867.  
Gercen, c1850.

produit par Alphonse Noël en 1847 et le second, un portrait peint en 1867, sans doute d'après un portrait photographique du révolutionnaire [fig. 109 (d'après fig. 32) et 110]. Cependant, *La dernière Cène* se distingue clairement de ces deux portraits par la volonté du peintre de faire se confondre la figure du Christ et celle du révolutionnaire afin d'associer le message religieux du premier au message politique du second. En effet, si la référence au portrait de 1861 peut être comprise comme une manière d'accentuer le caractère historique de son tableau en référant à un contemporain, on peut également penser que le dessein du peintre était de proposer une représentation christique du révolutionnaire, afin de signifier le caractère messianique de son action politique. Le truchement d'une référence à

une personnalité mythique du mouvement révolutionnaire russe permet donc au peintre d'assigner une signification politique à une scène des Évangiles, la figure du Christ constituant une métaphore de la figure du révolutionnaire, l'incarnation d'un type révolutionnaire messianique qui sera récurrent dans l'art de certains membres de l'*Association des expositions artistiques ambulantes (Tovarišestvo peredviznyh hudožestvennyh vystavok)* <sup>360</sup>.

---

<sup>360</sup> La genèse de l'*Association des expositions artistiques ambulantes* remonte à 1863, lorsque quatorze étudiants de l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Petersbourg, refusèrent le thème imposé pour le concours pour la médaille d'or. Faisant une croix sur la place dans la hiérarchie sociale que leur garantissait le titre d'académicien, ainsi que sur les revenus éventuellement procurés par le patronage impérial, les mutins rompirent en fait avec une institution ayant parfaitement inféodé à son monopole l'ensemble de la production artistique russe afin de la voir participer à la consolidation et la perpétuation de l'édifice social. Refusant le système qui garantissait le consensus autour de leur production artistique, les peintres dissidents de l'Académie se placèrent dans une situation où ils ne bénéficiaient plus des principes directeurs encadrant leur production artistique qui, dès lors, voyait s'embrouiller considérablement les référents constitutifs de sa valeur. Sous l'impulsion du meneur de la mutinerie, Ivan Kramskoj, les peintres dissidents fondirent un atelier coopératif nommé l'*Artel des peintres (Artel' hudožnikov)*. En faisant de l'artel le principe de leur association, les membres de l'*Artel des peintres* venaient de donner un nouveau sens au métier de peintre, se rapprochant ainsi du mode de production ayant cours dans l'artisanat. Servant aussi bien d'atelier de production que d'espace destiné à donner des leçons de peintures, cet atelier fonctionnait de peine et de misère grâce à la contribution financière des membres, variant de 10 ou 25% des revenus générés par leurs ventes de tableau. Voir Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society : The Peredvizhniki and Their Tradition*, op. cit., p. 33 et suivantes. Voir également Richard Stites, *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia. The Pleasure and the Power*, op. cit., p. 418. Ce sont plusieurs membres de l'Artel qui initièrent l'*Association des expositions artistiques ambulantes*. Encadrée par des statuts associatifs stipulant noir sur blanc sa destination sociale, cette association faisait circuler une exposition annuelle des œuvres de ses membres. L'exposition étant d'abord tenue dans l'une des métropoles culturelles de l'empire (Saint-Petersbourg, Moscou et Kiev), les membres de l'association finançaient la circulation de l'exposition dans les provinces en réinvestissant les éventuels profits engendrés par la vente des tableaux exposés. Les statuts ambitieux de l'association signifiaient que les expositions ambulantes pouvaient circuler sur l'ensemble du territoire de l'empire. Toutefois, la circulation de ces expositions ne dépassa jamais neuf villes par exposition et 21 villes pour l'ensemble des 25 expositions tenues entre 1874 et 1897 [Statistiques compilées à partir des informations disponibles dans le tableau synchronique des activités de l'*Artel des peintres* et de l'*Association des expositions artistiques ambulantes* entre 1861 et 1897, publié dans Elena Nesterova, *Les ambulants : les maîtres du réalisme russe, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> – début du XX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Petersbourg : Parkstone Aurora, 1996, pp. 252-255].

Métissant habilement religion et révolution, *La dernière Cène* de Ge, qui fut exposée lors de la seconde exposition l'Association des expositions artistiques ambulantes en 1872<sup>361</sup>, initie une tradition artistique engagée qui sera perpétuée par certains artistes membres de cette association dont le mandat était de faire découvrir aux habitants des provinces l'art contemporain russe, mieux connus sous le vocable de *Peredvižniki*. Dans la continuité de *La dernière Cène*, le tableau intitulé *Christ dans le désert (Hristos v pustyne)* peint par Ivan N. Kramskoj en 1872 montre un Christ solitaire, isolé du reste du monde par sa situation spatiale, mais encore davantage par son attitude introspective, Kramskoj concevant son œuvre comme l'expression d'un dilemme moral entre la volonté de servir un idéal et la tentation de succomber à des intérêts personnels<sup>362</sup> [fig. 111]. Au-delà de la signification morale de ce tableau, le Christ de Kramskoj rappelle, par son isolement et son introspection, la description que Sergej G. Nečaev a donné du type du révolutionnaire dans son célèbre *Catéchisme du révolutionnaire* rédigé dans la seconde moitié de la décennie de 1860<sup>363</sup>. Nihiliste, le révolutionnaire nie et renie tout ce qui entrave la réalisation de son unique préoccupation : la révolution. L'abnégation de soi constitue pour lui le fondement de sa morale et le

---

<sup>361</sup> *Ibid.*

<sup>362</sup> Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society : The Peredvizhniki and Their Tradition*, op. cit., p. 117.

<sup>363</sup> Au sujet de Nečaev, voir Jean Barrué, *Bakounine et Netchaïev: trois études sur Bakounine — Le catéchisme révolutionnaire de Netchaïev*, Paris : Spartacus, 1972.

[Illustration retirée]

Fig. 111. I. N. Kramskoj, *Hristos v pustyne* (*Christ dans le désert*), 1872.

témoignage de son engagement dans la destruction de l'ordre social. Pour Nečaev, la révolution n'est rien de moins qu'une religion, à laquelle le révolutionnaire se dévoue entièrement. Contemporain du catéchisme de Nečaev, le Christ de Kramskoj peut être compris comme la représentation d'un messie révolutionnaire, entièrement préoccupé par le seul intérêt de la cause révolutionnaire. Bien que peu explicite en lui-même, le caractère révolutionnaire du Christ nihiliste de Kramskoj semble confirmé par l'analyse que le peintre faisait d'un autre de ses tableaux, peint en 1874 et intitulé *Forestier* (*Polesovs'ik*) [fig. 112] :

[Illustration retirée]

Fig. 112. I. N. Kramskoj, *Polesovšik*  
(*Forestier*), 1874.

He... should represent one of those types (they do exist among Russian people) who understand much about political and social institutions and in whom there is a deeply ingrained dissatisfaction bordering on hatred. In difficult times, Razins and Pugatchevs recruit their bands among such people; and in ordinary times they live alone and make out as best as they can.<sup>364</sup>

Davantage qu'un simple type social, le forestier incarne, comme le Christ dans le désert, un type révolutionnaire que Kramskoj conçoit comme l'individuation de la force émancipatrice latente du peuple russe. Ce thème est également central dans le tableau intitulé *Lecture du manifeste du 19 février 1861*

---

<sup>364</sup> Cité dans Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society : The Peredvizhniki and Their Tradition*, op. cit., p. 87.

(*Čtenie položeníâ 19 fevralâ 1861 g.*), peint en 1873 par Grigorij G. Mâsoedov [fig. 113]. Membre de l'*Association des expositions artistiques ambulantes*, Mâsoedov concevait que la tâche du peintre, à une époque où l'importance de la vie privée apparaissait secondaire par rapport à la primauté des intérêts collectifs de la société, consistait à peindre des généralisations à partir de la représentation d'individus<sup>365</sup>, tâche entreprise dans *Lecture du manifeste du 19 février 1861*. Dans une étable, des paysans de diverses générations écoutent une jeune fille leur faire la lecture du manifeste ouvrant la voie de leur émancipation. Représentés dans un clair-obscur presque manichéen, les paysans semblent perplexes : cloîtrés dans un intérieur dont l'obscurité évoque les souffrances du passé, les paysans regardent à travers l'ouverture provoquée par l'usure du toit, l'horizon d'un avenir plus lumineux. Incrédules devant tant de promesses, les paysans ne semblent pas réaliser que leur salut est déjà entre les mains de la jeune fille, non pas dans les propos du manifeste lui-même, mais dans le fait que, contrairement à eux, celle-ci sait lire. On peut supposer que l'intention de Mâsoedov était, avec ce tableau, de faire comprendre, par une allusion au potentiel émancipateur de l'aptitude à la lecture, que l'image peut se substituer au texte et participer à la libération du peuple en l'anticipant, d'où l'intérêt pour le peintre de figurer des types.

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 94.

[Illustration retirée]

Fig. 113. G. G. Mâsoedov, *Čtenie položeníâ 19 fevralâ 1861 g.* (*Lecture du manifeste du 19 février 1861*), 1872.

Dans la seconde moitié des années 1870, l'adoption de la propagande par le fait comme instrument de lutte révolutionnaire privilégié des protagonistes de l'organisation terroriste *Narodnaâ volâ* contribuant à la médiatisation des phénomènes révolutionnaires sévissant dans la société russe, certains membres de l'*Association* substitueront au messianisme allégorique la figuration de la réalité révolutionnaire en tant que telle, sans pour autant renoncer à l'utilisation, même implicite, d'une rhétorique religieuse exprimé par le recours à un réalisme pictural fortement moral. Si le Christ nihiliste de Kramskoj trouve son actualisation dans les figures d'étudiants et d'étudiantes nihilistes peints au début des années 1880 par Il'â E. Repin et Nikolaj A. Ârošenko [fig. 114 et 115], la figure du

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 114. I. E. Repin, *Student-nihilist (Étudiant nihiliste)*, 1883.

Fig. 115. N. A. Ârochenko, *Kursistka (Étudiante)*, 1883.

révolutionnaire est, dans les scènes d'arrestation peintes par Vladimir E. Makovskij et Repin, représentée dans un rapport de confrontation directe avec l'autorité combattue, sans pourtant avoir raison d'elle [fig. 116]. Loin de figurer l'échec patent de la lutte révolutionnaire contre le tsarisme, les postures sacrificielles dans lesquelles sont représentés les types révolutionnaires des nombreux tableaux des *Peredvižniki* abordant des thèmes politiques visent au contraire à rendre signifiante l'action politique révolutionnaire en l'associant à un discours religieux célébrant les messies et les martyrs de la cause révolutionnaire russe. Parmi le corpus des œuvres associées aux peintres gravitant autour de

[Illustration retirée]

Fig. 116. I. E. Repin, *Arest propagandista (Arrestation du propagandiste)*, 1878-1892.

l'*Association*, on trouve néanmoins quelques représentations référant explicitement à l'actualité révolutionnaire et dont le caractère événementiel éclipse la rhétorique religieuse usitée chez les *Peredvižniki*. C'est le cas de deux esquisses exécutées en 1881 par le peintre Konstantin E. Makovskij et représentant les portraits des militants de *Narodnaâ volâ* inculpés lors du procès des *Pervomartovcy*, l'une montrant les visages des révolutionnaires Nikolaj I. Kibal'čič, Sofïa L. Perovskaâ et Andrej I. Źelâbov, l'autre comportant ceux de Nikolaj I. Rysakov et Timofej M. Mihajlov [fig. 117 et 118]. Alors que, dans la seconde esquisse, Makovskij semble surtout intéressé à documenter les faciès des prévenus, la première semble plutôt procéder d'une volonté de donner une certaine

[Illustration retirée]

Fig. 117. K. Makovskij, *Kibal'čič, Perovskaâ et Želâbov*, 1881.

[Illustration retirée]

Fig. 118. K. Makovskij, *Rysakov et Mihajlov*, 1881.

profondeur psychologique à ses portraits. À gauche de la représentation, Makovskij attribue à Kibal'čič un air relativement calme, qui contraste avec le visage rapidement esquissé de Pervoskaâ, distordu par une moue semblant destinée à traduire l'inquiétude de l'inculpée. Sur la gauche, le visage de Želâbov, rendu avec plus d'attention, est grave, les épais soucis du révolutionnaire étant légèrement froncés.

Le caractère psychologisant des portraits de Makovskij contraste avec l'anonymat relatif des révolutionnaires dans les représentations du même procès qui parurent dans la presse généraliste illustrée. Contemporaine, une image publiée dans le journal *Vsemirnaâ illûstraciâ* (*L'illustration universelle*) semble moins intéressée par l'identité des accusés que par le procès lui-même [fig. 119]. L'auteur de l'image donne en effet une vue générale de la salle d'audience, les prévenus étant représentés dans leur box, disposé à la droite de l'image. Ce contraste illustre bien la différence entre le rendu humaniste des sujets révolutionnaires par Makovskij et, plus généralement, par les peintres de sa génération intéressés par de tels sujets, et celui des illustrations de presse. Alors que les œuvres des premiers cherchent résolument à humaniser les révolutionnaires en les montrant toujours dans une situation de tension intérieure ou dans un contexte de conflits avec l'autorité, les illustrations de presse ne s'embarrassent pas avec la psychologie du

[Illustration retirée]

Fig. 119. « Procès des *Pervomartovcy* », *Vsemirnaâ illûstraciâ*, 1881.

révolutionnaire, préférant représenter son action politique comme un crime susceptible de faire l'événement.

Également publiée dans *Vsemirnaâ illûstraciâ* et reproduite dans la livraison du 21 février 1880 du journal parisien *L'Illustration*, la représentation d'un raid policier effectué dans les ateliers clandestins imprimant le journal illégal *Narodnaâ volâ* tend à valider l'hypothèse selon laquelle c'est davantage sous l'angle du sensationnalisme qu'est représentée la réalité du mouvement révolutionnaire russe dans la presse contemporaine [fig. 120]. Alors que dans son tableau *L'arrestation du propagandiste* [fig. 116], Repin préférait représenter la descente policière après l'arrestation du révolutionnaire, l'image de *Vsemirnaâ*

[Illustration retirée]

Fig. 120. « Arrestation dans l'imprimerie de Narodnaâ volâ », *Vsemirnaâ illûstraciâ*, c1880.

*illûstraciâ* montre ce dernier en plein combat avec un gendarme. À l'arrière-plan, un second révolutionnaire est sur le point d'être maîtrisé, alors qu'un autre gendarme s'affaire déjà à nouer les poignets d'une militante. Un homme gît à l'avant-plan, mortellement atteint par le coup de feu tiré par un policier. Une femme se penche sur lui, éplorée. Dans cette image, tout se passe comme si la logique séquentielle de l'événement représenté avait été évacuée pour accentuer son caractère spectaculaire, l'illustrateur outrepassant les règles de l'objectivité journalistique en synthétisant au sein d'une seule image une série d'actions dont on peine à croire à leur déroulement simultané.

Cette représentation spectaculaire de la descente policière menée à l'encontre de l'organisation *Narodnaâ volâ* ne constitue qu'un cas parmi le corpus volumineux des images sensationnalistes illustrant les descriptions des événements révolutionnaires dans la presse généraliste. N'en déplaise à Lavrov, qui avait sans doute d'elles une opinion défavorable, ces représentations semblent avoir été appréciées des révolutionnaires eux-mêmes. En effet, le catalogue de la bibliothèque Michel Elpidine, édité en 1889 et exposant le contenu de la collection de documents de nature subversive détenus par cette institution et mis à la disposition de la communauté russe de Genève, mentionne, dans la section « Gravure à l'eau forte », les titres suivant :

Le Monde illustré, n° 1159, 1879, avec la photographie de Solowieff, qui a commis l'attentat contre Alexandre II. – n° 1161. 4 gravures : 1° La cour suprême. 2° Le char conduit au supplice. 3° Le champ de manœuvre pendant son exécution. 4° L'exécution d'Alexandre Solowieff. ; Le Monde illustré, n° 1256. Le jugement des assassins de l'empereur Alexandre II. Ryssakoff, Michaïloff, Ieliaboff, Kibaltchitch, Perovska, Helfmann. ; London-News, 23 avril 1881. Assassination of the Emperor of Russia, the condemned prisoners<sup>366</sup>.

Cette mention donne à penser que les révolutionnaires considéraient les images de presse relatant leurs actions comme faisant partie intégrante de l'iconographie révolutionnaire, ce que confirme la présence, toujours dans la collection de la bibliothèque Elpidine, de portraits des principales figures du

---

<sup>366</sup> *Catalogue de la bibliothèque Michel Elpidine*, Genève : 1889, pp. 70-71.

socialisme international, ainsi que de planches provenant des *Tableaux historiques de la Révolution française*<sup>367</sup>.

Si le jugement favorable des révolutionnaires à l'égard de ces images de presse peut s'expliquer par leur contenu factuel, on peut se demander quelle aurait été leur appréciation de représentations qui, telle l'unique illustration d'un ouvrage publié à Paris en 1880 et intitulé *Lettres d'une nihiliste*, furent vraisemblablement produites « sans autre préoccupation que de frapper l'imagination<sup>368</sup> » des contemporains [fig. 121]. À en croire la page couverture des *Lettres d'une nihiliste*, l'image constitue un portrait de l'auteure, une nihiliste russe nommée Alexandra, personnage sans doute fictif inventé par quelque écrivain pour canaliser ses fantasmes révolutionnaires ou ceux d'un lectorat prisant les histoires de crimes politiques. Ainsi peut-on lire dans l'avant-propos de l'ouvrage : « Alexandra est une violente »<sup>369</sup>, affirmation catégorique qui s'accorde cependant avec le portrait de la nihiliste. Vêtue d'une robe à la mode, Alexandra est en effet représentée tenant une dague dans sa main droite et, dans l'autre main, un masque d'arlequin, s'apprêtant à commettre le crime qu'elle confesse dans l'ouvrage :

---

<sup>367</sup> Au sujet de cette publication amorcée en 1791, voir Claudette Hould et al., *La Révolution par la gravure. Les Tableaux historiques de la Révolution française, une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe, 1791-1817*, Vizille & Paris : Musée de la Révolution française et Réunion des musées nationaux, c2002.

<sup>368</sup> Petr L. Lavrov, *op. cit.*

<sup>369</sup> Alexandra, *Lettres d'une nihiliste*, Paris : Messageries des Journaux, 1880, p. 5.

[Illustration retirée]

Fig. 121. « Portrait de la nihiliste Alexandra », dans Alexandra, *Lettre d'une nihiliste*, Paris : Messageries des Journaux, 1880.

Alors, je tirai vivement un couteau que j'avais caché dans les dentelles de mon corsage, et je l'enfonçai dans le ventre du général. Il cria, tomba, des gens accoururent. Tandis qu'on me saisissait, je regardais tranquillement le général se tordre sur le tapis, où son sang ruisselait<sup>370</sup>.

Si c'est sans doute la tentative d'assassinat du général Trepov perpétrée par la révolutionnaire Vera Zasulič en 1878 qui inspira l'auteur des lettres d'Alexandra, cet ouvrage semble surtout destiné à reproduire un stéréotype,

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 11.

commun dans l’imaginaire contemporain, présentant la nihiliste russe comme une jeune fille de bonne famille s’étant transformée en véritable criminelle : « Mais écoute. Je vais te dire comment je suis devenue plus terrible que Judith ou Jahel, moi qui étais toute émue de voir une hirondelle emporter une mouche dans son bec<sup>371</sup>. » Alexandra est d’autant plus dangereuse qu’elle est moderne et émancipée, qualificatifs qui contrastent avec le stéréotype plus commun du moujik qui, dans l’iconographie postérieure à la campagne de Russie de 1812, est généralement présenté comme un personnage archaïque, barbare et servile<sup>372</sup>.

La fin des années 1870 et les décennies de 1880 et de 1890 virent la publication d’un nombre important d’ouvrages ayant la prétention de donner une explication scientifique au mal contemporain du nihilisme russe. « Fidèle à la méthode évolutionniste<sup>373</sup> », J.-G. Bouctot conclut son *Histoire du communisme et du socialisme* en affirmant que le nihilisme constitue le « développement d’une forme entièrement nouvelle de révolution sociale qui n’a rien de commun avec les mouvements dont l’Europe a été jusqu’à présent le théâtre. Le nihilisme est un mal

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 12. Au sujet du type de la femme révolutionnaire, voir Marie-Claude Burnet Vigniel, *Femmes russes dans le combat révolutionnaire. L’image et son modèle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Institut d’études slaves, 1990, pp. 15-26.

<sup>372</sup> L’étude du champ de la caricature permet d’apprécier la récurrence de ce stéréotype dans la culture visuelle du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir par exemple, George Cruikshank, « A Russian Peasant loading a Dung Cart », 1813 [The McGill University Napoleon Collection : 4° NC 033].

<sup>373</sup> J.-G. Bouctot, *Études de sociologie. Histoire du communisme et du socialisme*, Paris : A. Ghio, 1889, p. IX.

russe<sup>374</sup> ». J. Bourdeau distingue quant à lui le nihilisme russe du socialisme allemand, en ce que le « nihilisme découle d'un état pathologique de "l'âme russe"<sup>375</sup> ». Enfin, Ernest Lavigne, dans son *Introduction à l'histoire du nihilisme russe*, écrit : « Le nihilisme est peut-être une maladie contagieuse dont certaines classes de la nation russe souffrent aujourd'hui, comme au moyen âge certaines classes souffraient d'atteintes hystériques, démonomanie ou épilepsie<sup>376</sup> ». Dans ce contexte où les chantres du positivisme associaient systématiquement toute revendication politique à une pathologie, on comprend bien pourquoi Cesare Lombroso porta son attention sur les révolutionnaires russes. En effet, alors que, dans son célèbre atlas accompagnant son ouvrage *L'homme criminel*<sup>377</sup>, Lombroso range les portraits des révolutionnaires Marat et Louise Michel dans la catégorie des fous moraux, les figures des principaux révolutionnaires russes sont disposées, avec celles de Charlotte Corday et Mirabeau, sur la planche intitulée « Révolutionnaires et criminels politiques par passion », le révolutionnaire russe ne commettant pas son crime politique par raison, mais bien par passion [fig. 122]. Or, il est intéressant de constater que si, pour Lombroso, l'usage de portraits photographiques était destiné à prévenir l'accusation de partialité dans le choix des

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>375</sup> Jean Bourdeau, *Le socialisme allemand et le nihilisme russe*, Paris : F. Alcan, 1892, p. 288.

<sup>376</sup> Ernest Lavigne, *Introduction à l'histoire du nihilisme russe*, Paris : G. Charpentier, 1880, pp. 1-2.

<sup>377</sup> Cesare Lombroso, *L'homme criminel. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris & Turin : Félix Alcan & Bocca Frères, 1887.

[Illustration retirée]

Fig. 122. C. Lombroso, « Révolutionnaires et criminels politiques par passions », *L'homme criminel. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris & Turin : Félix Alcan & Bocca Frères, 1887, planche L.

types de criminel qu'il étudiait<sup>378</sup>, ce choix, en ce qui concerne les portraits des révolutionnaires russes, semble avoir été grandement conditionné par l'origine des portraits choisis par lui, la plupart de ceux-ci étant identiques à ceux illustrant les panthéons du *Kalendar Narodnoj voli* de 1883.

Souhaitant mieux comprendre les rouages du système pénitentiaire russe et de la réalité de la déportation politique, certains journalistes, entre autres J. W.

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 231.

Buel et George Kennan, ont poussé l'audace jusqu'à entreprendre l'exploration de la Sibérie, donnant des phénomènes révolutionnaires russes une vision plus nuancée que les habituels stéréotypes rencontrés chez les exégètes positivistes du nihilisme<sup>379</sup>. Destinées aussi bien à servir d'évidences documentaires au propos de Buel et Kennan qu'à faire de leurs publications des produits de consommation plus attrayants<sup>380</sup>, plusieurs dizaines de représentations illustrent ces ouvrages. Si le livre de Buel reproduit des images de presse figurant des phénomènes révolutionnaires, ainsi que les portraits de plusieurs personnalités importantes du mouvement révolutionnaire – notamment le fameux panthéon des amazones discuté dans le troisième chapitre de la présente thèse [fig. 51] –, l'ouvrage de

---

<sup>379</sup> Contemporains, J. W. Buel et George Kennan donnent des justifications semblables à leur voyage en Sibérie. Buel écrit : « To obtain a true conception of Russia's policy, of her insubordinate elements, of the Nihilistic demonstrations, of her administration in dealing with revolutionists, and lastly, of the exile life led by so many thousand persons in Siberia, I personally visited that country under auspices peculiarly favorable for the acquisition of information I specially desired. [...] It is my purpose to describe, in a dispassionate, ungarnished way, the crimes of Nihilism, to give some of the previously unwritten history of Russia, and to truthfully tell what I know concerning exile life in Siberia, with observations on the people and mode of living in that wonderful country. » J. W. Buel, *Russian nihilism and Exile Life in Siberia. A Graphic and Chronological History of Russia's Blood, Nemesis, and a Description of Exile Life in its True and Horrifying Phases, Giving the Result of a Tour through Russia and Siberia Made by the Author; Who Carried with Him Letters of Commendation from both the American and Russian Governments*, Philadelphia : West Philadelphia Publishing Co., 1891 [1889], pp. 26 et 32. Pour sa part, Kennan écrit : « In 1881 the assassination of Alexander II, and the exile of a large number of Russian revolutionists to the mines of the Trans-Baikál, increased my interest in Siberia and intensified my desire not only to study the exile system on the ground, but to investigate the Russian revolutionary movement in the only part of the empire where I thought such an investigation could successfully be made, – namely, in the region to which the revolutionists themselves has been banished. » George Kennan, *Siberia and the Exile System*, New York : The Century Co., 1891, p. III [vol. 1]. Une des justifications les plus intéressantes légitimant l'étude du système pénitentiaire sibérien fut donnée par le journaliste américain George Kennan, à qui il semblait que l'image que des révolutionnaires tels Sergej Stepnák et Pêtr A. Kropotkin avaient forgée de l'exil n'était pas conforme à la réalité, ce qui encouragea Kennan à mettre son projet à exécution en 1885, lorsque le *Century Magazine* se montra intéressé à publier ses articles. *Ibid.*, p. IV.

<sup>380</sup> Dans l'ouvrage de Buel, la mention « Over 200 Spenidid Engravings » figurant sur la page de garde constitue certainement un argument de vente de la publication.

Kennan se distingue par son iconographie originale produite par George A. Frost, un artiste de Boston qui, ayant accompagné Kennan dans son périple sibérien, exécuta plusieurs dizaines de croquis représentant la géographie et les populations de la Sibérie et destinés à illustrer les articles publiés par le journaliste dans le *Century Magazine* et, éventuellement, le livre qu'il tira de ceux-ci<sup>381</sup>. Parmi les nombreuses images de Frost, le groupe constitué de six portraits de bagnards illustrant la page 119 de *Siberia and the Exile System* est accompagné du récit narrant la production de cette représentation [fig. 123]. Le texte nous apprend que Frost entreprit de dessiner ceux des bagnards dont les faciès apparaissaient, à lui et Kennan, constituer les exemples les plus forts de types politiques, ce qui ne fut pas sans attirer l'attention des prisonniers :

This soon attracted the attention of the prisoners, and amidst great laughter and merriment they began dragging forward and arranging, in what they regarded as artistic poses, the convicts whom they thought most worthy of an artist's pencil. Having selected a subject, they would place him in all sorts of studiously careless and negligent attitudes, comb and arrange the long hair on the unshaven side of his head, try the effect of a red fez or an embroidered Tatár cap, and then shout suggestions and directions to the artist. The arranging of figures and groups for Mr. Frost to draw seemed to afford them great amusement, and was accompanied with as much joking and laughter as if they were

---

<sup>381</sup> Entre 1886 et 1889, *The Century Magazine* publia une vingtaine d'articles de Kennan, qui constituèrent le matériau de l'ouvrage *Siberia and the Exile System*.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 123. G. A. Frost, « Convict types », in George Kennan, *Siberia and the Exile System* (volume 1), New York : The Century Co., 1891, p. 119.

Fig. 124. G. A. Frost, « Types of Buriats, chinese, and Mongols in Maimachin », in George Kennan, *Siberia and the Exile System* (volume 2), New York : The Century Co., 1891, p. 111.

school-boys off for a picnic, instead of criminals bound  
for the mines<sup>382</sup>.

L'intérêt de ce cas réside dans la volonté des bagnards d'intervenir dans la mise en représentation de leur personne, les modèles ayant posé pour Frost ne semblant toutefois pas avoir été préoccupés par le fait que, dans l'esprit de l'artiste, ils constituaient des types politiques. Cependant, la confrontation de cette représentation à d'autres croquis de Frost à caractère ethnographique, tel celui intitulé « Types of Buriats, Chinese, and Mongols in Maimáchin » qui représente

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 119 [volume 1].

différents types ethniques rencontrés en Sibérie [fig. 124], tend à subsumer l'imaginaire du système pénitentiaire russe sous l'imaginaire sibérien, empreint d'un certain exotisme. À ce titre, une illustration de l'ouvrage de Buel va même jusqu'à figurer l'administration du *knout* dans un style orientaliste [fig. 125]. Suspendu par les poignets, un homme vêtu d'un simple pagne est fouetté par deux gaillards au torse nu, sous les regards d'une foule constituée de plusieurs individus coiffés de turbans. Non seulement la quasi-nudité des protagonistes de la scène semble-t-elle inappropriée au climat sibérien, le décor antique dans lequel l'action est située jure quelque peu avec l'architecture vernaculaire de la Sibérie. On comprend cependant à la vue du personnage qui, dans le coin inférieur droit de la représentation, semble occupé à confectionner une couronne de ronces, que l'image ne figure pas le supplice du *knout*, mais bien une scène de la Passion du Christ, détournée aux fins de l'iconographie de l'ouvrage de Buel.

Même si Buel et Kennan prétendent aborder la réalité politique russe d'un point de vue relativement documentaire, leur vision quelque peu exotique du système pénitentiaire russe inscrit cette réalité dans la continuité de l'imaginaire révolutionnaire russe s'étant constitué tout au long de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, si leur intention était de confronter les stéréotypes habituels du nihilisme russe à une observation empirique de la vie des forçats, le type du bagnard, fut-il associé aux différents types ethniques sibériens, ne constitue qu'une

[Illustration retirée]

Fig. 125. « Administring the knout », dans J. W. Buel, *Russian nihilism and Exile Life in Siberia. A Graphic and Chronological History of Russia's Blood, Nemesis, and a Description of Exile Life in its True and Horrifying Phases, Giving the Result of a Tour through Russia and Siberia Made by the Author, Who Carried with Him Letters of Commendation from both the American and Russian Governments*, Philadelphia : West Philadelphia Publishing Co., 1891 [1889], p. 281.

actualisation supplémentaire du type du révolutionnaire, dont les différentes incarnations insufflèrent une cohérence relative à cet imaginaire social, tel qu'il fut cristallisé dans la culture visuelle. Des détournements de la figure de Gercen aux illustrations de la presse généraliste, en passant par certaines œuvres picturales des *Peredvižniki*, l'iconographie de la « maladie contagieuse<sup>383</sup> » que constitua le nihilisme russe constitue un corpus rendu éclectique par la diversité des représentations le composant, représentations nécessairement subordonnées à une actualité révolutionnaire évoluant rapidement. Mais justement, l'avènement de la révolution russe de 1905-1907 fournit à l'imaginaire révolutionnaire un arrière-plan historique sans précédent, dont la presse illustrée, par sa figuration des événements révolutionnaires, constitua le miroir privilégié, quoique souvent déformant.

### **L'imaginaire révolutionnaire en action : la révolution de 1905 dans la presse illustrée**

Alors qu'il faut attendre la proclamation du Manifeste d'Octobre pour trouver un véritable écho aux événements révolutionnaires dans la presse illustrée russe – la révolution passant inaperçue dans le célèbre journal *Niva* –, l'engouement de la presse illustrée européenne pour l'actualité politique russe ne

---

<sup>383</sup> Ernest Lavigne, *op. cit.*

se manifeste pas inopinément avec les événements de janvier 1905<sup>384</sup>. Dès 1904, le conflit qui oppose la Russie et le Japon en Mandchourie domine largement l'actualité politique internationale, chaque puissance coloniale européenne ayant des intérêts à défendre en Asie. Conséquemment, le front russo-japonais constitue déjà un thème iconographique de prédilection, aussi bien pour les illustrateurs de la presse généraliste à grand tirage que pour les caricaturistes des journaux satiriques<sup>385</sup>. Avec l'arrivée de l'année 1905, quelques journaux satiriques européens iront cependant de spéculations ouvertes sur les destinées du tsarisme. Évoquant tantôt l'inquiétude de Nicolas II quant à la diminution progressive de son prestige dans l'opinion internationale, tantôt son amertume et son désarroi devant un avenir de jour en jour plus imprévisible pour lui, les caricaturistes ironisent également sur les perspectives de réformes sociales en Russie. À cet égard, le journal satirique illustré berlinois *Kladderadatsch* publie, dans son

---

<sup>384</sup> Certaines considérations développées dans le présent chapitre ont été esquissées dans Anne-Marie Bouchard & Alexis Desgagnés, « La révolution russe dans la presse illustrée européenne », *Cahiers du monde russe*, vol. 48, n°2/3 (avril/septembre 2007), pp. 477-484.

<sup>385</sup> Au sujet de la figuration de ce conflit dans la presse généraliste et en particulier dans le supplément illustré du *Petit journal*, voir Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle. Une histoire oubliée*, op. cit., pp. 181-184. Au sujet de la couverture de la guerre russo-japonaise par *L'Illustration*, voir Thierry Gervais, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914*, thèse de doctorat soutenue en 2007 à l'EHESS, pp. 247-273. En ligne : <http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique> [consulté le 30 avril 2009]. La guerre russo-japonaise est également le sujet de nombreuses cartes postales satiriques, la défaite russe à Liao-Yang en septembre 1904 donnant même lieu au tirage important de séries de cartes politiques aquarellées à la main. Bruno de Perthuis, « Émergence de la carte postale comme support de la caricature politique au début du 20<sup>e</sup> siècle », *Revue contemporaine*, numéro spécial sur l'image satirique (1998), pp. 147-148. En Russie, le conflit est réfracté dans de nombreux *lubki* de propagande mettant une rhétorique raciste au service du nationalisme et du patriotisme russes. Stephen M. Norris, *A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812-1945*, DeKalb : Northern Illinois University Press, 2006, pp. 107-134.

numéro du 15 janvier 1905, une représentation de la paralysie de la réforme sociale en Russie (*Der Stillstand der Reformen in Rußland*) [fig. 126]. L'image montre un immense dispositif hydraulique immobilisé par les forces contradictoires que constituent le peuple manifestant pour la réforme sociale, figuré au bas de la représentation, et le flot de gendarmes armés de sabres et de *knouts* qui, du haut de l'image et sous le regard

[Illustration retirée]

Fig. 126. « Der Stillstand der Reformen in Russia » (*Le moulin de la réforme en Russie*), *Kladderadatsch*, vol. 58, n° 3 (15 janvier 1905), p. 12.

hilare de Konstantin Pobedonoscev et du ministre de l'Intérieur Petr Svâtopolk-Mirskij, est déversé afin d'entraver la marche de la réforme. Dans le coin inférieur droit de l'image, les deux forces contradictoires s'unissent en une rixe violente opposant le peuple aux représentants de l'appareil répressif tsariste. Faute de pouvoir appuyer leurs conjectures sur des événements concrets, les caricaturistes sont toutefois aussi peu aptes que les illustrateurs de la presse généraliste à anticiper les événements révolutionnaires imminents de Saint-Pétersbourg.

La répression sanglante des manifestations du 22 (9) janvier à Saint-Pétersbourg – le célèbre Dimanche rouge – aura cependant ceci de particulier qu'elle incitera les médias illustrés à porter leur attention sur la situation politique intérieure de la Russie<sup>386</sup>. Dans l'opinion publique européenne, telle qu'elle se fait jour dans la presse illustrée, ces événements suscitent unanimement l'indignation. La plupart des journaux illustrés étant des hebdomadaires publiés le samedi, les premières représentations visuelles de la question révolutionnaire en Russie se multiplient dans la presse dès le 28 janvier. À partir de cette date, les suppléments et autres numéros spéciaux consacrés à la situation politique russe s'enchaîneront les uns après les autres. Tout au long de l'année 1905, la couverture de l'actualité révolutionnaire russe par la presse illustrée est assez constante, et ce sont souvent les mêmes événements qui reçoivent généralement l'attention des différents périodiques. Ce fait est garant de la relative cohérence du corpus iconographique constitué par les représentations de la révolution de 1905. Néanmoins, les deux principaux types d'illustrés – généralistes et satiriques – procédant de visées éditoriales distinctes, voire divergentes, les modes de représentation privilégiés par chacun influent sur la représentations des événements révolutionnaires.

Dans la presse généraliste, l'intérêt porté à l'actualité russe est maintenu par la recension du moindre fait suffisamment spectaculaire pour attiser la

---

<sup>386</sup> Au sujet du Dimanche rouge et ses répercussions en Russie, voir François-Xavier Coquin, *1905: la révolution russe manquée*, Paris : Éditions Complexe, 1985, pp. 42-63.

curiosité d'un lectorat sensible au pouvoir attractif des images. Le succès commercial de chaque journal dépendant de sa capacité à fournir à son lectorat un contenu relativement crédible, la production des images est conditionnée par une éthique journalistique implicitement revendiquée par la plupart des illustrés généralistes, la déontologie du journaliste étant garante de la spécificité de sa profession<sup>387</sup>. S'ils n'hésitent pas à envoyer des correspondants sur les lieux de l'action, ces illustrés tablent sur l'objectivité généralement consentie à la photographie pour conférer une certaine valeur documentaire au travail de leurs illustrateurs. La couverture des événements prend donc volontiers la forme de reportages illustrés, tel le photo-reportage intitulé « Scenes of Strike and Massacre : the Mise-en-Scene and Dramatis Personæ » publié dans le numéro du 28 janvier 1905 du journal *The Illustrated London News*. Reproduisant neuf photographies recensant les différents lieux où se déroulèrent les événements du Dimanche rouge, *The Illustrated London News* utilise ces photographies pour échafauder une mise en scène didactique devant permettre au lecteur de situer préalablement dans le temps et l'espace les actions évoquées par les diverses représentations graphiques illustrant le journal [fig. 127]. Faute d'être en mesure de reproduire les rarissimes photographies des événements du 22 janvier, cette mise en scène photographique, par sa vocation documentaire, permet ainsi de conférer une certaine véracité au dessin de H. W. Koekkoek intitulé « The

---

<sup>387</sup> Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944*, Paris : Éditions Ellipses, 2007, p. 133.

[Illustration retirée]

Fig. 127. « Scenes of Strike and Massacre : the Mise-en-Scene and Dramatis Personæ », *The Illustrated London News*, vol. 126, n° 3432 (28 janvier 1905), p. 111.

[Illustration retirée]

Fig. 128. H. W. Koekkoek, « The Cossacks's Way with the Crowd : Charging the Strikers with loaded Whips on January 22 », *The Illustrated London News*, vol. 126, n° 3432 (28 janvier 1905), p. 112.

Cossacks's Way with the Crowd : Charging the Strikers with loaded Whips on January 22 », qui recrée la charge d'une foule de grévistes par un régiment de cosaques [fig. 128].

Dans les journaux satiriques, la situation politique russe est envisagée de manière plus intermittente, sans pour autant que l'on puisse affirmer que l'intérêt de ces publications pour la question révolutionnaire russe soit moins soutenu que dans la presse généraliste, à tout le moins celle publiée en Europe. Considérant le champ politique dans sa totalité, les producteurs de journaux satiriques situent volontiers la question révolutionnaire russe dans son rapport avec la situation

politique internationale, là où la presse généraliste l'isole pour l'envisager comme une sphère relativement autonome de l'actualité. Dans la mesure où, contrairement aux illustrés généralistes, la plupart des journaux satiriques désavouent toute prétention à l'objectivité journalistique, les représentations satiriques abordant l'actualité révolutionnaire russe sont moins redevables de la contingence de celle-ci. Le mode de production des images étant conditionné par l'ensemble des valeurs idéologiques et des visées stratégiques spécifiant la politique éditoriale de chaque publication satirique, les illustrateurs sont libres de traiter l'actualité révolutionnaire russe par la caricature, voire par le recours à un symbolisme tantôt sibyllin, tantôt parfaitement limpide.

Parmi les journaux satiriques russes les plus souvent cités dans l'historiographie<sup>388</sup>, *Župel (L'Épouvantail)*, publié par l'éditeur Zinovij I. Gržebin et célèbre pour avoir reçu des contributions de plusieurs artistes émanant du groupe *Mir Iskusstva (Le Monde de l'art)* tels Ivan Â. Bilibin et Mstislav V. Dobužinskij, constitue certainement l'archétype du journal satirique dont la charge politique est rendue dans un symbolisme considérablement esthétisé. La caricature intitulée « Umirotvorenje » (*Pacification*) témoigne du raffinement esthétique de

---

<sup>388</sup> On trouve parfois formulée dans l'historiographie l'idée que *Župel* constitue une des plus intéressantes publications satiriques russes, sa facture esthétique et les figures prestigieuses de l'histoire de l'art attachées à sa production justifiant l'intérêt que lui manifestent les historiens. Il convient néanmoins de signaler qu'un tel jugement est peu pertinent pour qui envisage l'iconographie révolutionnaire non du point de vue de sa valeur esthétique, mais bien du point de vue de sa valeur politique. Pour une discussion très précise de *Župel*, voir les deux premiers chapitres de Oleg Minin, *op. cit.*, pp. 29-160.

[Illustration retirée]

Fig. 129. Mstislav V. Dobužinskij,  
« Umirotvorenje » (*Pacification*), *Župel*, n° 2 (1905)

cette publication. Dobužinskij y représente le Kremlin baignant dans une mer de sang ayant inondé le reste de l'Empire, un arc-en-ciel rouge se déployant dans un ciel sombre et nuageux : la proclamation du Manifeste d'Octobre n'aura pacifié que le Kremlin [fig. 129]. Le propos de la caricature « Der Russische Koloß » (*Le Colosse russe*), publiée en mars dans *Kladderadatsch*, se veut plus transparent [fig. 130]. Actualisant la caricature intitulée « Destruction of the French Colossus »<sup>389</sup>, exécutée par James Gillray en 1798, l'image, qui ironise sur

---

<sup>389</sup> The McGill University Napoleon Collection : 4° NC 103. La filiation qui lie la caricature de *Kladderadatsch* à celle de Gillray peut également être associée à la figure d'Hercule, qui fut envisagée comme une des allégories potentielles de la république pendant la révolution française. À ce sujet, voir Lynn Hunt, « Hercules and the Radical Image in the French Revolution », *Representations*, n° 2 (printemps 1983), pp. 95-117.

[Illustration retirée]

Fig. 130. « Der Russische Koloß » (*Le colosse russe*), *Kladderadatsch*, vol. 58, n° 11 (12 mars 1905), p. 44.

l'incapacité du tsar à mener adéquatement sa politique aussi bien sur le front intérieur que sur le front extérieur, représente Nicolas II sous les traits d'un colosse nu qui, enjambant le fleuve Amour, tente d'éteindre successivement le brasier consumant simultanément la rive russe et la rive mandchoue du fleuve.

Susceptible de canaliser aisément l'hostilité croissante de l'opinion publique à l'égard du tsarisme, le motif du face-à-face opposant soldats et manifestants est, dès les premières publications évoquant les événements du 22 janvier, décliné en maintes représentations [fig. 128]. Loin de constituer une

trouvaille iconographique particulièrement originale, ce motif consacre une fois de plus l'efficacité d'un dispositif visuel immémorial, consistant en l'évocation synthétique et schématique d'une confrontation entre deux forces antagoniques. D'ordinaire, des légendes accompagnent les représentations du Dimanche rouge, permettant de préciser le sens de celles-ci ou de clarifier la position du périodique vis-à-vis de l'événement représenté. L'usage d'un dispositif visuel relativement simple, mis au service de la diffusion d'un message non moins simple, a contribué à imposer rapidement ce motif comme la représentation la plus explicite du climat politique dans la capitale impériale russe, à l'instituer en archétype iconographique par excellence des événements révolutionnaires de 1905 et à réaliser l'objectivation historique du Dimanche rouge. Publiée en 1906, la couverture du quatrième numéro du journal *Nagaečka (Le Fouet)* témoigne de l'ampleur de la signification historique qu'avaient déjà pris les événements du Dimanche rouge à peine un an après leur déroulement [fig. 131]. L'image représente la place de l'Amirauté, couverte de neige et tachée du sang des ouvriers péterbourgeois. Ça et là sur le sol, on trouve des sections de chaînes brisées, motif fréquemment invoqué dans l'iconographie révolutionnaire pour évoquer l'émancipation populaire. Un monogramme associant la date du 9 janvier à une croix inondant le ciel de ses rayons témoigne d'un désir manifeste d'historiciser l'actualité récente de la révolution. Outre le Dimanche rouge, l'attentat spectaculaire contre le grand duc Serge – qui fait la une du supplément illustré du *Petit Journal* du 5 mars [fig. 132]

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 131. S. Prohorov, « 9 Âнварâ » (9 janvier), *Hagaečka*, n° 4 (1906), p. 1.

Fig. 132. « Attentat révolutionnaire à Moscou », *Le Petit journal, supplément illustré*, vol. 16, n° 746 (5 mars 1905), p. 73.

–, la contagion révolutionnaire en province et en Pologne, l’alliance franco-russe, la mutinerie du cuirassé Potemkin, les pogroms juifs, l’éventuelle formation de la Duma et le manifeste d’Octobre sont tour à tour représentés dans la plupart des titres de la presse illustrée, comme autant de symptômes des contradictions structurelles minant la cohésion de l’édifice social russe.

S’il leur importe de signifier l’imminence de l’éclatement de cet édifice en figurant les différents moments où s’opposent les termes de ces contradictions, les périodiques illustrés n’hésitent évidemment pas à identifier les agents de ces

oppositions. Parmi ceux-ci, le moujik est représenté, dans le numéro 23 de *Budil'nik (Le Réveille-matin)*, publié en 1906 [fig. 133], comme un vagabond indécis qui, s'étant arrêté à un carrefour après avoir marché pendant « plus de mille ans » sur le même chemin, est incapable de choisir entre la voie de la révolution, celle de la constitution ou celle de la bureaucratie. Illustrant la couverture du supplément du 7 mars 1905 du satirique munichois *Simplicissimus*, Thomas Theodor Heine montre quant à lui un terroriste russe crasseux qui, ruminant l'assassinat du grand-duc Serge, prépare la bombe qui pourra tuer quelque aristocrate tout en épargnant la vie de son cocher [fig. 134]. Avec le moujik et le terroriste, d'autres types récurrents dans l'iconographie révolutionnaire russe – tels l'ouvrier, l'étudiant, le soldat et le cosaque – côtoient désormais des personnages appartenant à l'actualité immédiate de la révolution russe, par exemple le marin d'Odessa [fig. 135], figuré par René-Georges Hermann-Paul pour le compte du journal anarchiste français *Les Temps nouveaux* et publié moins de deux semaines après la mutinerie du cuirassé Potemkin.

Si, parmi les différentes personnalités que les circonstances ont fait entrer dans l'histoire révolutionnaire, le pope Gapon et l'écrivain Maxim Gor'kij sont volontiers sacrés nouveaux martyrs de la lutte ouvrière, le régime tsariste trouve son actualisation dans les figures du grand duc Vladimir, de Konstantin Pobedonoscev, de Sergei Vitte et, évidemment, de Nicolas II. Tête de Turc favorite

[Illustration retirée]

Fig. 133. *Budil'nik*, n° 23 (1906), p. 1.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 134. Thomas Theodor Heine, « Russische Bombentechnik » (*Technique de fabrication de bombe russe*), *Simplicissimus*, vol. 9, n° 50 (7 mars 1905), p. 499.

Fig. 135. René-Georges Hermann-Paul, « Les Marins d'Odessa », *Les Temps Nouveaux*, vol. 5, n° 10/7 (8 juillet 1905), pp. 52-53.

des caricaturistes, Vitte est représenté, dans la troisième livraison du journal *Sprut* (*Le Poulpe*), en vieux musicien jouant d'un orgue de Barbarie en forme de douma et chantant le chant de la liberté (*Pesn' o svobode*) dans un cimetière enneigé, avec pour unique public un cabot [fig. 136]. Une autre image, publiée le 3 novembre 1905 dans le journal *Zritel'* (*Le Spectateur*), le représente assis derrière une table sur laquelle il vaque à édifier un château de cartes qui, comme la constitution dont il fut l'auteur, menace de s'écrouler [fig. 137]. Avec celle de Vitte, la figure de Konstantin Pobedonoscev est l'objet de bien des moqueries dans la satire graphique. Une caricature signée V. Beranzé publiée en 1906 dans le premier numéro de *Paâcy* (*Paillasses*) représente Pobedonoscev en bouffon prisant le tabac de l'opinion publique (*obšestvennoe mnenie*). Sur sa tête, un singe capucin défèque pendant que deux personnages disposés de part et d'autre de l'image prennent plaisir à ridiculiser et à injurier l'homme politique [fig. 138]. Évidemment omniprésent dans l'iconographie de 1905, le tsar incarne une institution politique archaïque et vétuste, et c'est volontiers sur lui que les illustrateurs reportent l'entière responsabilité du chaos qui sévit dans l'empire. Tantôt préoccupé, désespéré, furieux ou sanguinaire, tantôt indifférent, incompétent, inconscient ou parfaitement niais, Nicolas est présenté dans la plupart des illustrés comme un souverain médiocre, incapable de gérer convenablement les affaires politiques. Si, en février 1905, Demetrios Galanis

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 136. A. Ū. Baân, « Pesn' o svobode » (*Chant de la liberté*), *Sprut*, n° 3 (1906).

Fig. 137. « Naša konstitucia, prosim ne dyt' » (*Notre constitution, nous demandons de ne pas souffler*), *Zritel'*, n° 19 (3 novembre 1905), p. 1.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 138. V. Beranže, « Pobedonoscev i obšestvennoe mnenie » (*Pobedonoscev et l'opinion publique*), *Paâcy*, n° 1 (c1905-1907).

Fig. 139. Olaf Gulbransson, « Der blinde Zar » (*Le tsar aveugle*), *Simplicissimus*, vol. 9, n° 48 (21 février 1905), p. 471.

dans *L'Assiette au beurre*<sup>390</sup> et Olaf Gulbransson dans *Simplicissimus* n'hésitent pas à montrer le tsar entaché par le sang de son peuple [fig. 139], la couverture du numéro du 28 janvier du journal *The Illustrated London News* est illustrée d'un portrait équestre de Nicolas accompagné d'une légende exposant sans la moindre équivoque le jugement du périodique à l'égard des événements du Dimanche rouge : « In the Uniform of the Butchers : the Tsar as a Cossack » [fig. 140].

Loin de se réduire à la figuration de l'actualité révolutionnaire, l'iconographie de la presse illustrée de 1905 comporte également des références à l'histoire du mouvement révolutionnaire russe, voire à son iconographie. Si le premier numéro du satirique *Strěla (La Flèche)*, publié en 1907, réitère un des mots d'ordre du mouvement – *Zemlâ i volâ* – en figurant quatre forgerons façonnant le pilier de la liberté<sup>391</sup>, le journal *Satira* va jusqu'à reproduire, en couverture de son deuxième numéro publié en 1906, l'effigie du frontispice de *Polârnaâ zvězda* exécuté par Linton en 1855 [fig. 141 et 1]. Entièrement consacrée à l'insurrection de 1825 et comportant de nombreux portraits de décembristes, cette publication est symptomatique de la redécouverte du mythe décembriste, rendue possible par l'ouverture de certaines archives par le ministère des Affaires

---

<sup>390</sup> Demetrios Galanis, « Le Tzar rouge », *L'Assiette au beurre*, n° 201 (4 février 1905), p. 3321.

<sup>391</sup> *Strěla*, n° 1 (1907), p. 1.

[Illustration retirée]

Fig. 140. « In the Uniform of the Butchers : the Tsar as a Cossack », *The Illustrated London News*, vol. 126, n° 3432 (28 janvier 1905), p. 105.

intérieures à partir de mai 1905<sup>392</sup>.

Mais davantage qu'à la seule revendication de la filiation liant la révolution présente à l'insurrection survenue 80 ans plus tôt, le fait de reproduire la représentation inaugurale de l'iconographie révolutionnaire russe témoigne de la volonté du rédacteur de *Satira*, V. M. Arnold, de positionner sa publication dans la tradition de la graphique satirique révolutionnaire, ce que semble confirmer le sous-titre de son journal<sup>393</sup>.

[Illustration retirée]

Fig. 141. *Satira*, n° 2 (1906), p. 1.

Aux références à l'histoire du mouvement révolutionnaire russe que l'on trouve dans la presse illustrée s'ajoutent celles, peut-être plus nombreuses encore, à la Révolution française. Comme dans la caricature que publiait l'*Iskra* en septembre 1901 [fig. 98], les spectres de la Révolution française font fréquemment leur apparition dans la presse satirique. Toujours dans *Simplicissimus*, Thomas

---

<sup>392</sup> Korine Amacher, « Les historiens russes et la révolution de 1905 », *Cahiers du monde russe*, vol. 48, n° 2/3 (avril-septembre 2007), p. 509.

<sup>393</sup> « Eženedel'nyj organ političeskoj i obščestvennoj satiry » (*Organe hebdomadaire de la satire politique et populaire*).

Theodor Heine, suggérant une représentation de l'exécution de Louis XVI comme fresque pour décorer un des nombreux palais de la capitale russe (*Wandgemälde für das Petersburger Schloß*), formule déjà, moins d'une semaine avant le Dimanche rouge, l'hypothèse d'une répétition historique du 21 janvier 1793 pour signifier ce qui, en Russie, n'est encore qu'un présage<sup>394</sup>. Aussi voit-on, dans la caricature « The Eleventh Hour » de Linley Sambourne publiée le 15 novembre dans le célèbre journal londonien *Punch*, le fantôme de Louis XVI s'entretenir avec Nicolas, le revenant allant même jusqu'à se faire le défenseur du compromis constitutionnel devant sauver la tête du tsar : « Side with your People, Sire, while there is yet time. I was too late! » [fig. 142].

Si les nombreuses références à la Révolution française présentes dans la presse satirique visent essentiellement à situer historiquement les événements russes dans la continuité des révolutions européennes du XIX<sup>e</sup> siècle et à conférer aux actions du mouvement révolutionnaire russe une certaine légitimité, certaines représentations, sans citer nommément la Révolution française, peuvent être associées à son patrimoine iconographique. Représentant un moujik portant un âne sur son dos, la couverture d'un numéro de *Signaly (Signaux)* publié en 1906 est en effet comparable à la gravure anonyme de 1789 intitulée *À faut esperer q'eu s'jeu la finira ben tôt* [fig. 143 et 144]. Allégorie du rapport de domination au

---

<sup>394</sup> Thomas Theodor Heine, « Wandgemälde für das Petersburger Schloß », *Simplicissimus*, vol. 9, n° 43 (17 janvier 1905), p. 421.

[Illustration retirée]

Fig. 142. Linley Sambourne, « The Eleventh Hour », *Punch*, vol. 129 (15 novembre 1905), p. 353.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 143. *Signalny*, n° 4 (1906), p. 1.

Fig. 144. *Â faut esperer q'eu s'jeu la finira ben tôt*, 1789. Gravure.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 145. « Le taureau qui ne souhaitait pas être taureau et devint boucher », c1750-1800. Gravure sur cuivre.

Fig. 146. I. Â Bilibin, « Osel » (*Âne*), *Župel*, n° 3 (1905).

fondement de la hiérarchie sociale pendant l'Ancien régime français, la gravure française fait davantage qu'évoquer simplement ce rapport : elle le situe dans un temps précis, celui de sa fin imminente. Sous les traits d'un vieillard épuisé par tout le poids de l'édifice social qu'il supporte, le Tiers état est bel et bien parvenu au seuil critique au-delà duquel rompra ce dos usé par des siècles d'aliénation servile. Conscient de la proximité de cette rupture, le Tiers état, affaibli par le labeur et les impôts de toutes sortes, signifie l'espoir qu'il nourrit de voir la fin prochaine de son calvaire. Comme la gravure française, la couverture de *Signaly* emprunte le motif du monde à l'envers (*mir s konca*), fréquent dans plusieurs cultures populaires européennes ainsi que dans certains *lubki* russes<sup>395</sup> – tel le *lubok* intitulé « Le taureau qui ne souhaitait pas être taureau et devint boucher » [fig. 145] – et qui consiste à révéler l'absurdité d'une signification en la retournant sur elle-même. Alors que la gravure de 1789 figure explicitement le reversement prochain des pouvoirs temporel et spirituel de l'Ancien régime, c'est une bourrique qui, dans la couverture de *Signaly*, cumule ces deux pouvoirs, l'âne constituant une allégorie animalière du pouvoir tsariste usitée dans la presse satirique russe depuis la publication, en janvier 1906, d'une caricature d'Ivan Â

---

<sup>395</sup> Alla Sytova, dir., *The Lubok. Russian Folk Pictures, 17<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> Century*, Leningrag : Aurora Art Publishers, 1984, n/p (planche 48).

Bilibin représentant le tsar sous la forme d'un âne [fig. 146], image ayant entraîné l'arrestation de l'artiste<sup>396</sup>.

Si les sympathies des périodiques satiriques pour la cause révolutionnaire sont inversement proportionnelles à leur hostilité envers Nicolas, elles sont considérablement atténuées dans les illustrés généralistes. Bien que manifestement sensible aux revendications du mouvement ouvrier russe pendant les premiers mois de 1905, la presse généraliste multiplie au fil de l'année la parution d'illustrations montrant des scènes de saccages, d'actes de vandalisme et de jacqueries, perpétrés par les masses populaires en général, et par les anarchistes et les communistes en particulier. Intitulée « La jacquerie dans les provinces russes », une illustration d'un supplément du *Petit Journal* du mois d'avril 1905 réduit les aspirations politiques des Russes au caractère destructeur des manifestations révolutionnaires les plus spectaculaires : celles portant atteinte à la propriété privée [figure 147]. En couverture du supplément du numéro du 11 novembre 1905 du journal *The Graphic* intitulé « The Reign of Terror in Russia », l'illustration « Under the Red Flag : a Street of Moscow in the Hands of a Mob of Strikers » produite par F. de Haenen explicite la crainte de ce journal généraliste d'assister à l'avènement d'un « règne de la Terreur » et est symptomatique de la suspicion de ce type de publication quant à la légitimité politique des revendications ouvrières

---

<sup>396</sup> Taline Ter Minassan, *loc. cit.*, p. 19.

[Illustration retirée]

Fig. 147. « La jacquerie dans les provinces russes », *Le Petit journal, supplément illustré*, vol. 16, n° 750 (2 avril 1905), p. 112.

[Illustration retirée]

Fig. 148. F. de Haenen, « Under the Red Flag : a Street of Moscow in the Hands of a Mob of Strikers », *The Graphic*, vol. 71, n° 1876 (11 novembre 1905), p. 1.

[fig. 148].

Contrairement à la presse généraliste, la presse satirique conçoit plutôt cet élan destructeur comme le premier temps d'une transformation du monde, certes violente, mais néanmoins nécessaire. Très critiques des concessions politiques trop facilement arrachées au tsar par le mouvement ouvrier russe, les caricaturistes semblent craindre la possible stagnation de l'impulsion révolutionnaire. C'est pourquoi, aux lendemains de la proclamation du Manifeste d'Octobre, les représentations dénonçant tout compromis constitutionnel foisonnent dans la presse satirique. Dans l'esprit des caricaturistes, même quand la révolution se fait destructrice, elle anticipe nécessairement la réalisation inéluctable d'un monde nouveau, qui ne pourra être édifié que sur les ruines du tsarisme. Entièrement consacré aux événements révolutionnaires russes, le numéro intitulé « Le tsar rouge » de *L'Assiette au beurre* s'achève sur le dessin de Galanis « Demain... Sur les ruines du Palais d'hiver », dont la légende reproduit un extrait du recueil de poèmes « Les Châtiments » de Victor Hugo :

Avenir! Avenir! Voici que tout s'écroule!  
 Les pâles rois ont fui, la mer vient, le flot roule.  
 Peuples! Le clairon sonne aux quatre coins du ciel.

Faisant écho aux vers d'Hugo, l'illustration montre un lever de soleil éclairant les ruines encore fumantes du Palais d'hiver (*Zimnij dvorec*) [fig. 149].

[Illustration retirée]

Fig. 149. Demetrios Galanis, « Demain... Sur les ruines du Palais d'hiver », *L'Assiette au beurre*, n° 201 (4 février 1905), p. 3336.

Au centre de la Place du Palais (*Dvorcovaâ plošad'*), haut-lieu des événements du Dimanche rouge, la colonne d'Alexandre I, toujours debout, constitue le dernier vestige de la capitale impériale, si ce n'est de l'empire tout entier.

Outre l'intérêt que génère sa contemporanéité avec les événements révolutionnaires de 1905, la contribution la plus substantielle de la presse illustrée au patrimoine iconographique de la révolution russe de 1905 réside dans le fait que, dans les représentations qu'elle produit, la révolution n'est pas tant envisagée comme une entité historique finie que comme une potentialité. Certes,

l'immédiateté avec laquelle les périodiques illustrés ont réagi à l'actualité politique russe a limité considérablement leur capacité à inscrire leur analyse de celle-ci dans la longue durée, induisant ainsi une tendance à polariser fortement les enjeux politiques représentés. Néanmoins, la presse illustrée et, plus généralement, les diverses représentations de la réalité révolutionnaire russe ayant inondé la culture visuelle contemporaine ont certainement contribué à consolider la signification historique des événements révolutionnaires ayant animé la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, peut-être même avant que cette signification n'eût été pleinement comprise.

## Conclusion

*The unifying symbols of 1917 were developed in the revolutionary underground, whose subculture emerged as the official culture after February. [...] Yet once this culture of the underground spilled out on to the streets in the February Days, it quickly came to dominate the whole country's political sphere. There may have been political pluralism after the February Revolution, but in cultural terms the symbolism of the underground enjoyed a complete monopoly<sup>397</sup>.*

Le problème de la fonction idéologique des images dans la culture postérieure à l'avènement du régime bolchevique en octobre 1917 a été investigué par de nombreux historiens de l'art et de la culture visuelle soviétiques, qui n'ont pas hésité à adopter comme présupposé de leur investigation l'idée voulant que l'Union soviétique constituait une utopie moderniste esthétisée, construite sur les ruines de l'Ancien Régime tsariste. Perpétué par de nombreuses monographies et expositions célébrant l'époque héroïque où l'art des avant-gardes était sanctionné par le régime – l'exposition *The Great Utopia* tenue en 1992 au Solomon R. Guggenheim Museum de New York constituant certainement l'exemple le plus probant de la mise en discours de l'essence utopiste de l'art russe contemporain de la révolution<sup>398</sup> –, ce présupposé a contribué à consolider la généalogie stylistique

---

<sup>397</sup> Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>398</sup> Solomon R. Guggenheim Museum, *The Great Utopia. The Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932*, catalogue d'exposition, New York : The Museum, c1992.

au sein de laquelle cet art trouve sa place entre le symbolisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, d'une part, et le réalisme socialiste de l'ère stalinienne, d'autre part. Chez les défenseurs de cette généalogie, tout se passe comme si l'art des avant-gardes russes, réaction formelle à la décadence symboliste<sup>399</sup> dont l'impulsion créatrice fut tuée dans l'œuf par la montée du totalitarisme stalinien<sup>400</sup>, constituait le seul art russe qui, étant donné son caractère utopiste, pouvait revendiquer son authenticité révolutionnaire.

Au terme de mes recherches, cette lecture de l'histoire de l'art et de la culture visuelle révolutionnaires en Russie et de leur supposée essence utopiste me semble plus que jamais constituer une déformation générée par le miroir grossissant de l'histoire de l'art moderne, déformation à laquelle est imputable l'oubli de la tradition iconographique révolutionnaire étudiée dans la présente thèse. Loin d'avoir entériné une rupture radicale avec le passé, les révolutions de 1917, en officialisant les symboles émanant de la culture souterraine révolutionnaire mise en place pendant l'Ancien Régime<sup>401</sup>, ont plutôt consacré l'attachement des révolutionnaires pour ce passé, leur rapport à l'histoire

---

<sup>399</sup> Pensons notamment à la célèbre polémique entre Kazimir S. Malevič et Aleksandr N. Benua en 1916. Voir la « Lettre à Alexandre Benois » dans Kazimir S. Malevič [Kazimir Malévitch], *Le miroir suprématisiste*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1977, pp. 44-48.

<sup>400</sup> Cette idée est récurrente au moins depuis 1936, année où Alfred H. Barr dédiait l'exposition *Cubism and Abstract Art* tenue au Museum of Modern Art de New York aux artistes victimes de la répression politique. À ce sujet, voir Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York: Museum of Modern Art, 1966 [1936].

<sup>401</sup> Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *op. cit.*, pp. 68-69.

constituant moins un refus en bloc qu'une relecture de celui-ci à partir des présupposés découlant de l'aspiration émancipatrice — et non utopiste — au principe de leur action politique.

Une telle relecture du passé est inhérente à toute ambition d'« inventer une tradition », c'est-à-dire de déployer un ensemble de pratiques « destinées à inculquer certaines valeurs et certaines normes par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé<sup>402</sup> ». Si, parmi les pratiques mises en œuvre dans l'invention d'une tradition révolutionnaire russe, les images ont été largement sollicitées par les révolutionnaires dès février 1917 et pendant les trois quarts de siècle que dura le régime communiste russe, les deux principales tropes du symbolisme véhiculé par l'iconographie révolutionnaire soviétique – le culte des dirigeants politiques et des types prolétariens<sup>403</sup> – ne constituent en rien des trouvailles originales imputables à la seule créativité des artistes soviétiques. À la lumière du corpus étudié dans la présente recherche, l'art soviétique semble en effet moins redevable d'une entreprise utopiste que d'une volonté manifeste d'actualiser la forme et le contenu d'un symbolisme révolutionnaire appartenant de plein droit à une histoire enracinée dans la philosophie émancipatrice des

---

<sup>402</sup> Eric J. Hobsbawm, dans l'introduction de Eric J. Hobsbawm & Terence O. Ranger, *op. cit.*, p. 1. Cité dans Victoria E. Bonnell, *op. cit.*, p. 1.

<sup>403</sup> Au sujet de ces deux tropes, voir les deux références fondamentales de la présente thèse: Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *op. cit.* et Victoria E. Bonnell, *op. cit.* L'analyse de ces deux types de cultes est centrale dans ces deux ouvrages.

Lumières, édiflée au gré des divers phénomènes révolutionnaires ayant animé la politique internationale depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et figurée dans la riche iconographie socialiste produite tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

S'agissant du mouvement révolutionnaire russe s'étant peu à peu consolidé pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ce symbolisme fut canalisé dans les nombreux portraits de révolutionnaires russes qui, depuis la publication du frontispice de *Polârnaâ zvezda* en 1855 [fig. 1], préfiguraient déjà les représentations officielles des dirigeants soviétiques, – Lenin et Stalin en tête – avec lesquelles elles partagent la même fonction hagiographique, voire mythographique. Il s'incarna également dans les nombreux types révolutionnaires qui, du moujik au prolétaire en passant par le nihiliste et le bagnard, ont envahi la culture visuelle contemporaine de l'Ancien Régime, porteurs d'une impulsion émancipatrice, voire destructrice, identique à celle animant les nombreuses déclinaisons de la figure du prolétaire dans la propagande visuelle soviétique.

Mais encore – et contre l'argument de la rupture avec le passé –, il convient de signaler que les représentations composant l'iconographie révolutionnaire russe de l'Ancien Régime faisaient partie intégrante de la culture visuelle soviétique, en ce qu'elles illustraient inévitablement la littérature historique produite pour inculquer à la masse du prolétariat soviétique le sens de l'histoire qu'elle – c'est ce qu'on lui disait – s'échinait à écrire. En effet, dans nombres de manuels ou

d'albums historiques publiés pour satisfaire l'«*appétit livresque*<sup>404</sup> » d'un lectorat encore récemment illettré, des représentations de la vie quotidienne et des luttes de classes dans la Russie tsariste étaient juxtaposées avec les portraits des oppresseurs et des libérateurs du peuple russe. Constituant autant d'«*évidences historiques*<sup>405</sup> » destinées à donner au nouveau régime une légitimité historique en le situant dans la longue durée, les images de l'Ancien Régime illustrant ces publications, et en particulier celles représentant la réalité révolutionnaire avant Octobre, étaient investies d'une fonction historique complémentaire à la fonction idéologique de la propagande visuelle figurant l'édification du monde communiste.

Si les images constituant l'iconographie révolutionnaire russe contemporaine de l'Ancien Régime ont réussi à s'imposer comme des «*évidences historiques* » pendant l'ère soviétique, c'est parce qu'elles ont été produites expressément pour répondre à un dessein précis. Ces représentations devaient réaliser l'objectivation idéologique et historique du mouvement révolutionnaire russe, alors même que sa réalité ne s'incarnait encore que dans l'action politique d'individus plus ou moins isolés dans le temps comme dans l'espace – le cadre spatio-temporel de la Russie souterraine – , mais partageant néanmoins une aspiration commune pour l'émancipation du peuple russe. Faute de posséder

---

<sup>404</sup> Stephen Lovell, *The Russian Reading Revolution. Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras*, Londres & New York : Macmillan & St. Martin Press, 2000, p. 61.

<sup>405</sup> Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidences*, Ithaca, New York : Cornell University Press, 2001, pp. 9-19.

encore les ressources dont disposeront éventuellement les propagandistes soviétiques, les premières générations de révolutionnaires russes accompliront ce dessein en s'en remettant à un ensemble hétéroclyte de stratégies visuelles, s'appropriant ceux des moyens de production iconographique disponibles au gré de la contingence inhérente aux contextes dans lesquels étaient menées leurs actions. Malgré cette contingence, les images ont accompagné l'émergence du mouvement révolutionnaire russe pendant l'Ancien Régime, fournissant aux protagonistes de ce mouvement l'essentiel des symboles constituant la « rhétorique de la communication de base<sup>406</sup> » - l'idéologie - guidant leurs actions politiques. Concevant cette idéologie et cette iconographie révolutionnaires comme des vases communicants, c'est cette rhétorique que j'ai souhaité expliciter en étudiant ce corpus iconographique, en tant que, dès son origine, elle constitue déjà l'essentiel du contenu du « langage et des symboles<sup>407</sup> » qui seront mis de l'avant dans l'invention de la tradition révolutionnaire après 1917.

---

<sup>406</sup> Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, *op. cit.*, p. 341.

<sup>407</sup> Orlando Figes & Boris Kolonitskii, *op. cit.*

## Bibliographie

### Archives

*Aksel'rod Papers, (Pavel B.).* Amsterdam : IISG.

*Algemeyner Yidisher Arbeyter Bund.* Amsterdam : IISG.

*Bakunin Papers, (Mihail A.).* Amsterdam : IISG.

*Brupbacher Papers, (Fritz).* Amsterdam : IISG.

*Lavrov-Goc Library Collection.* Amsterdam : IISG.

*Nettlau Papers, (Max).* Amsterdam : IISG.

*Pariâ Socialistov-Revolûcionerov (Rossija) Archives.* Amsterdam : IISG.

*Smirnov Papers, (Vladimir N.).* Amsterdam : IISG.

*Zagraničnaâ Liga Russkoj Revolûcionnoj Social-Demokratii Archives.*  
Amsterdam : IISG.

### Périodiques

*Assiette au beurre, (L').* Paris (1901-1912).

*Budil'nik.* Saint-Pétersbourg (1906).

*Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper; (The).* Londres (1869-1932).

*Hlěb" i volâ.* Londres, puis Genève (1903-1905).

*Illustrated London News, (The).* Londres (1842-...).

*Iskra. Rossijskaâ social'-demokratičeskaâ rabočaâ partiâ [puis Central'nyj organ" Rossijskoj social'-demokratičeskoj rabočej partii].* Leipzig, puis Munich, puis Londres, puis Genève (1900-1905).

*Izvěstiâ. Oblastnogo komiteta zagraničnoj organizacii [puis Oblastnogo zagraničnago komiteta. Organ" diskussionnyj] russkih" social'-revolûcionerov"].* Paris (1908-1911).

*Kladderadatsch. Humoristisch-satirisches Wochenblatt.* Berlin (1848-1944).

*Kolokol". Pribavočnye listy k" Polârnoj zvěždě [puis Kolokol". Russkoe pribavlenie, puis Kolokol". Vivos voco! Organ" russkago osvoboždeniâ, osnovannyj A. I. Gercenom". Pod" red. Agentov" russkago děla].* Londres,

puis Genève (1857-1868, 1870). Fac-similé : Moscou : Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1962-1964.

*Krasnoe znamâ. Žurnal" političeskii i literaturnyj. Pod" redakcij Aleksandra Amfiteatrova.* Paris (1906).

*Nagaečka. Èho sovremennoj obšestvennoj i političeskoj žizni. Organ nezavisimoj mysli.* Saint-Pétersbourg (1905-1906).

*Obšee věče.* Londres (1862-1864).

*Paácy. Žurnal političeskoj satiry.* Saint-Pétersbourg (1906).

*Petit Journal, (Le).* Paris (1863-1944).

*Polârnaâ zvezda na... Tretnoe obozrènie osvoboždaúšejcâ Rusi, izdavaemoe Iskanderom" [puis izdavaemaâ Iskanderom" i N. Ogarevym"].* Londres, puis Genève (1855-1862, 1869). Fac-similé : Moscou : Izdatel'stvo Nauka, 1966-1968.

*Polârnaâ zvezda : al'manah, izdannyy A. Bestuževym i K. Ryleevym.* Moscou : Sovetskaâ Rossiâ, 1982 [1823-1825].

*Pulemet.* Saint-Pétersbourg (1905-1906).

*Punch, or the London Charivari.* Londres (1841-...).

*Rabočee dělo. Organ" Souza russkih" social'-demokratov". Pod" red. B. N. Kričevskogo, A. S. Martynova, P. Teplova, V. Ivanšina.* Genève (1899-1902).

*Rabotnik". Gazeta dlâ russkih" rabočih".* Genève (1875-1876).

*Revolúcionnaâ Rossiâ. Izdanie Souza socialistov"-revolúcionerov".* Kuokkala, puis Tomsk, puis Genève, puis Londres, puis Paris (1900-1905).

*Rire, (Le).* Paris (1894-1959).

*Satira. Ežedel'nyj organ političeskoj i obšestvennoj satiry.* Orenbourg (1906).

*Signaly. Illústrirovannyj politiko-satiričeskij žurnal.* Saint-Pétersbourg (1906).

*Simplicissimus. Illustrierte Wochenschrift.* Munich & Stuttgart (1896-1944).

*Social"-demokrat". Literatyrno-političeskii sbornik" [puis Trehmésáčnoe literatyrno-političeskoe obozrènie]. Izd. Gruppyj Osvoboždenie truda.* Genève, puis Londres, puis Genève (1888, 1890-1892).

*Sprut. Hudožestvenno-satiričeslij žurnal.* Saint-Pétersbourg (1905-1906).

*Srela. Žurnal satiričeskij s karikaturami v kraskah.* Saint-Pétersbourg (1907).

*Temps nouveaux, (Les)*. Paris (1895-1921).

*Věstník" katorgi i ssylki. Žurnal" zagraničnyh" organizacii pomoši političeskim" ssyl'nym" i zaključennym" v" Rossii. Pod" redakciej Krakovskago soûza pomoši ssyl'nym" i zaključennym" Parižskago komiteta pomoši ssyl'no-poselencam", V. H. Figner".* Paris (1914).

*Vpered"!. Neperiodičeskoe obozrěnie.* Zurich puis Londres (1873-1877).

*Vpered" ! (Rossijskaâ social'demokratičeskaâ rabotaâ partiâ).* Genève (1904-1905).

*Župel'. Žurnal hudožestvennoj satiry.* Saint-Pétersbourg (1905-1906).

*Znamâ truda. Central'nyj organ" Partii socialistov"-revolûcionerov".* Saint-Pétersbourg, puis Paris (1907-1914).

*Zritel'. Žurnal politiko-obšestvennoj satiry.* Saint-Pétersbourg (1905).

#### Monographies et articles

*Alexander Herzen 1812-1870.* Moscou : Fotokombinat des Verbandes der sowjetischen Gesellschaften für Freundschaft und kulturelle Verbindung mit dem Ausland, c1962.

*Catalogue de la bibliothèque Michel Elpidine.* Genève : 1889

*Istoričeskij sbornik" vol'noj russkoj tipografii v" Londoně. Knižka pervâ. C" priloženiem" portreta Pavla I publikovannaû v" Londoně v" 1799.* Londres : Trübner & Co., 1859.

*Kalendar' Narodnoj Voli na 1883 god".* Genève: Imprimerie russe de Genève, 1883.

*Portretnâ galereâ russkih" literatov", žurnalistov", hudožnikov" i drugih" zaměčatel'nyh" lûdej »,* Saint-Pétersbourg : A. È. Münster, 1859.

*Social"-demokratičeskij Kalendar" na 1902 god".* Genève : Izdanie gruppy Bor'ba, 1902.

« La réécriture de l'histoire russe et les débats méthodologiques dans la Russie d'aujourd'hui. Table ronde ». *Cahiers du monde russe*, vol. 39, n° 4 (octobre-décembre 1998), pp. 539-558.

ABEDI, Mehdi & Michael FISCHER. « Revolutionary Posters and Cultural Signs ». *Middle East Report*, n° 159 (Juillet 1989), pp. 29-32.

- ABREVAYA STEIN, Sarah. « Faces of Protest : Yiddish Cartoons of the 1905 Revolution ». *Slavic Review*, vol. 61, n° 4 (hiver 2002), pp. 732-761.
- ADLAM, Carol & Aleksey MAKHROV. « A Russian kaleidoscope : shifting visions of the emergence and development of art criticism in the electronic archive *Russian Visual Arts, 1900-1913* ». *Art on the line*, vol. 1, n° 7 (2004). En ligne : [http://www.waspress.co.uk/journals/artontheline/journal\\_20041/articles/pdf/20041\\_07.pdf](http://www.waspress.co.uk/journals/artontheline/journal_20041/articles/pdf/20041_07.pdf) [consulté le 5 mai 2009].
- ADORNO, Theodor W. *Prismes. Critique de la culture et société*. Paris : Payot, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 1995.
- ALEXANDRA. *Lettre d'une nihiliste*. Paris : Messageries des Journaux, 1880.
- ALLEN, Ann Taylor. *Satire and Society in Wilhelmine Germany : "Kladderadatsch" and "Simplicissimus", 1890-1914*. Lexington : University Press of Kentucky, 1984.
- ALLENOV, Mikhaïl, Nina DMITRIEVA & Olga MEDVEDKOVA. *L'Art russe*. Paris : Citadelles, 1991.
- ALPATOV, Mikhail. *Russian Impact on Art*. New York : Philosophical Library, 1950.
- \_\_\_\_\_. « L'art russe vu par la critique française ». *Cahiers du monde russe*, vol. 1, n° 1/2 (1960), pp. 12-34.
- AMACHER, Korine. « Les historiens russes et la révolution de 1905 ». *Cahiers du monde russe*, vol. 48, n° 2/3 (avril-septembre 2007), pp. 499-517.
- ÂMPOL'SKIJ, I. *Satiričeskaâ žurnalistika 1860-h godov. Žurnal revolûcionnoj satiry « Iskra »*. Moscou : Izdatel'stvo Hudožestvennaâ literatura, 1964.
- ANCIFEROV, N. P. « Gercen v izobrazitel'nom iskusstve ». *Literaturnoe nasledstvo*, n° 41-42 (1941), pp. 621-631.
- \_\_\_\_\_. « Gerceniana. Iz fondov Gosudarstvennogo literaturnogo muzeâ ». Dans KLABUNOVSKII, I. & B. KOZ'MIN. *A. I. Gercen. 1812-1870*. Moscou : Gosydarstvennyj literatunyj muzej, 1946. pp. 77-106.
- \_\_\_\_\_. « Ikonografičeskie i memorialn'ye materialy "Pražskoj kollekcii" ». *Literaturnoe nasledstvo*, n° 63 (1956), pp. 753-792.
- ANDERSON, Roger & Paul DEBRECZNY. *Russian Narrative and Visual Art : Varieties of Seeing*. Gainesville : University of Florida Press, 1994.

- ARTOUS, Antoine et al. *Classe ouvrière, salariat, luttes des classes*. Paris : Éditions Syllepse, 2005.
- ASCHER, Abraham. « Pavel Axelrod : A Conflict between Jewish Loyalty and Revolutionary Dedication ». *Russian Review*, vol. 32, n° 3 (septembre 1973), pp. 249-265.
- ASMUS, V. « Basic Traits of the Classic Russian Esthetics ». *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 6, n° 2 (décembre 1945), pp. 195-211.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Marx et la répétition historique*. Paris : Quadrige & Presse Universitaires de France, 1978/1999.
- AUBENAS, Sylvie. « Le petit monde de Disdéri. Un fond d'atelier du Second Empire ». *Études photographiques*, n° 3 (novembre 1997). En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index93.html> [consulté le 20 novembre 2008].
- AUCOUTURIER, Michel. « Le problème de l'intelligentsia chez les publicistes marxistes avant la révolution ». *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. XIX, n° 3 (juillet-septembre 1978), pp. 251-258.
- AUTY, Robert & Dimitri OBOLENSKY, éd. *An Introduction to Russian Art and Architecture*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.
- BACOT, Jean-Pierre. *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle : une histoire oubliée*. Limoges : PULIM, 2005.
- BAKUNIN, Mihail A. [Michel Bakounine]. *Étatisme et anarchie*. Leiden : E. J. Brill, 1967.
- BALFE, Judith H. & Margaret Jane WYSZOMIRSKIW. *Art, Ideology, and Politics*. New York : Praeger, 1985.
- BALIBAR, Étienne. *Cinq études sur le marxisme*. Paris : François Maspero, 1974.
- BARGHOORN, Frederick C. « The Russian Radicals of the 1860's and the Problem of the Industrial Proletariat ». *Slavonic and East European Review. American Series*, vol. 2, n° 1 (mars 1943), pp. 57-69.
- \_\_\_\_\_. « The Philosophic Outlook of Chernyshevski : Materialism and Utilitarianism ». *American Slavic and East European Review*, vol. 6, n° 3/4 (décembre 1947), pp. 42-56.
- BARANOVSKAÂ, M. Ū. *Dekabrist Nikolaj Bestužev*. Moscou : Gosudarstvennoe izdatel'stvo kul'turno-prosvetitel'noj literatyry, 1954.

- BARON, Samuel H. « Plekhanov and the Origins of Russian Marxism ». *Russian Review*, vol. 13, n° 1 (janvier 1954), pp. 38-51.
- \_\_\_\_\_. « The First Decade of Russian Marxism ». *American Slavic and East European Review*, vol. 14, n° 3 (octobre 1955), pp. 315-330.
- \_\_\_\_\_. « Legal Marxism and the "Fate of Capitalism" in Russia ». *American Slavic and East European Review*, vol. 16, n° 2 (avril 1957), pp. 113-126.
- \_\_\_\_\_. « Plekhanov's Russia : The Impact of the West Upon an "Oriental" Society ». *Journal of the History of Ideas*, vol. 39, n° 3 (juin 1958), pp. 388-404.
- \_\_\_\_\_. « Plekhanov on Russian Capitalism and the Peasant Commune, 1883-1885 ». *American Slavic and East European Review*, vol. 12, n° 4 (décembre 1953 ), pp. 463-474.
- BAROOSHIAN, Vahan D. *The Art of Liberation : Alexander A. Ivanov*. Lanham, MD : University Press of America, 1987.
- \_\_\_\_\_. *V. V. Vereshchagin : Artist at War*. Gainesville : University Press of Florida, 1993.
- BARR, Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art, 1966 [1936].
- BARRUÉ, Jean. *Bakounine et Netchaïev. Trois études sur Bakounine. Le catéchisme révolutionnaire de Netchaïev*. Paris : Spartacus, 1971.
- BARTHES, Roland. « Le mythe, aujourd'hui ». Dans *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957, pp. 191-247.
- \_\_\_\_\_. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard et Éditions du Seuil, 1980.
- BASSIN, Mark. « Inventing Siberia : Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century ». *The American Historical Review*, vol. 96, n° 3 (juin 1991), pp. 763-794.
- \_\_\_\_\_. « Geographical Determinism in Fin-de-siècle Marxism : Georgii Plekhanov and the Environmental Basis of Russian History ». *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 82, n° 1 (mars 1992), pp. 3-22.
- \_\_\_\_\_. « Russia Between Europe and Asia : The ideological Construction of Geographical Space ». *Slavic Review*, vol. 50, n° 1 (printemps 1991), pp. 1-17.

- BAUDIN, Antoine & Leonid HELLER. *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne (1947-1953)*. Berne : Peter Lang, 1997 [2 vol.].
- BAYNAC, Jacques. *Les socialistes-révolutionnaires de mars 1881 à mars 1917*. Paris : Robert Lafont, 1979.
- BAXANDALL, Lee. « Marxism and Aesthetics : A Critique of the Contribution of George Plekhanov ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 25, n° 3 (printemps 1967), pp. 267-279.
- BEAVEN REMNEK, Miranda. *Books in Russia and the Soviet Union. Past and Present*. Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1991.
- BELFER, Ella. « Zemlya vs. Volya. From Narodnichestvo to Marxism ». *Soviet Studies*, vol. 30, n° 3 (juillet 1978), pp. 297-312.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris : Gründ, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Paris : Éditions du Cerf, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2000. 3 vol.
- \_\_\_\_\_. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 1991.
- BENOIS, Alexander. *The Russian school of painting*. New York : A.A. Knopf, 1916.
- BERDÂEV, Nikolaj A. [BERDIAEV, Nicolas]. *Les sources et le sens du communisme russe*. Paris : Gallimard, 1951.
- \_\_\_\_\_. [BERDIAEV, Nicolas]. *L'idée russe. Problèmes essentiels de la pensée russe au XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Maison Mame, 1969.
- \_\_\_\_\_. [Nicolas Berdyaev]. *The Origin of Russian Communism*. Londres : The Centenary Press, 1937.
- BERELOWITCH, Wladimir & Françoise DAUCE. « Contacts intellectuels, réseaux, relations internationales ». *Cahiers du monde russe*, vol. 43, n° 2-3 (2002), pp. 2-11.
- BERMAN, Russel A. *Modern Culture and Critical Theory : Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 1988.

- BESANÇON, Alain. « The Dissidence in Russian Painting (1860-1922) ». Dans CHERNYAVSKY, M., éd. *The Structure of Russian History*. New York : Random House, 1970. pp. 381-411.
- BETZ, Margareth Bridget. *The Caricature and Cartoons of the 1905 Revolution : Images of the Opposition*. Thèse de doctorat, City University of New York, 1984.
- BOCIANOVSKIJ, V & E. F. GOLLERBAH, édés. *Russkaâ satira pervoj revolúcii 1905-1906*. Leningrad : Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925.
- BOISJOLY, François. *La photo-carte. Portraits de la France du XIX<sup>e</sup> siècle*. Lyon : Lieux Dits, 2006.
- BOLT, John E. *Russian Art 1875-1975 : A Collection of Essays*. New York : MSS Information Corp., 1976.
- \_\_\_\_\_. « New Soviet Publications on Art ». *Russian Review*, vol. 38, n° 3 (juillet 1979), pp. 348-358.
- \_\_\_\_\_. *The Silver Age : Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group*. Newtonville, Mass. : Oriental Research Partners, 1979.
- BONNELL, Victoria E. *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley, Los Angeles & Londres : University of California Press, 1997.
- \_\_\_\_\_ & Lynn HUNT, édés. *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press, 1999.
- BORY, Jean-François. *Nadar. Dessins et écrits*. Paris : Arthur Hubschmid, 1979.
- BOUCHARD, Anne-Marie & Alexis DESGAGNÉS. « La révolution russe dans la presse illustrée européenne ». *Cahiers du monde russe*, vol. 48, n° 2/3 (avril-septembre 2007), pp. 477-483 et hors-texte.
- BOUCTOT, J.-G. *Études de sociologie. Histoire du communisme et du socialisme*. Paris : A. Ghio, 1889.
- BOURDEAU, Jean. *Le socialisme allemand et le nihilisme russe*. Paris : F. Alcan, 1892.
- BOURMEYSTER, Alexandre, dir. *Le 14 décembre 1825. Origine et héritage du mouvement des décembristes*. Paris : Institut d'études slaves, 1980.

- BOWMAN, Herbert E. « Art and Reality in Russian "Realist" Criticism ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 12, n° 3 (mars 1954), pp. 386-392.
- BRAUN, Marta. « Aux limites du savoir : la photographie et les sciences de l'observation ». Dans GUNTHER, André & Michel POIVERT, dir. *L'art de la photographie des origines à nos jours*. [Paris] : Citadelles & Mazenod, 2007, pp. 140-177.
- BROCK, Peter. « Polish Democrats and English Radicals 1832-1862 : A Chapter in the History of Anglo-Polish Relations ». *The Journal of Modern History*, vol. 25, n°2 (juin 1953), pp. 139-156.
- BROWER, Daniel R. *Training the Nihilists. Education and Radicalism in Tsarist Russia*. Ithaca & Londres : Cornell University Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. « The Problem of Russian Intelligentsia ». *Slavic Review*, vol. 26, n° 4 (décembre 1967), pp. 638-647.
- BUEL, J. W. *Russian nihilism and Exile Life in Siberia. A Graphic and Chronological History of Russia's Blood, Nemesis, and a Description of Exile Life in its True and Horrifying Phases, Giving the Result of a Tour through Russia and Siberia Made by the Author; Who Carried with Him Letters of Commendation from both the American and Russian Governments*, Philadelphia : West Philadelphia Publishing Co., 1891 [1889].
- BULLOWA, David M. « Pistrucci's Crown ». *The Numismatist*, vol. 53 (mai 1940), pp. 319-320.
- BURKE, Peter. *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*. Ithaca : Cornell University Press, 2001.
- BURNET-VIGNIEL, Marie-Claude. *Femmes russes dans le combat révolutionnaire. L'image et son modèle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Institut d'études slaves, 1990.
- BURRUS, Christina. *Art Collectors of Russia : The Private Treasures Revealed*. Londres & New York : Tauris Parke Books, 1994.
- CARJAT, Étienne. *Panthéon parisien. Album des célébrités contemporaines*. Paris : À la photographie Carjat et Cie, [1864].
- CARTIER-BRESSON, Anne, dir. *Le vocabulaire technique de la photographie*. Paris: Marval & Paris Musées, 2008.

- CASO, Jacques de. *David D'Angers: l'avenir de la mémoire. Essai sur l'art signalétique à l'époque romantique*. Paris: Flammarion, 1988.
- CENTRE MÉRIDIONAL D'HISTOIRE SOCIALE DES MENTALITÉS ET DES CULTURES DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE. *Iconographie et histoire des mentalités*. Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1979.
- ČERNYŠEVSKAÂ-BYSTROVA, N. M. *Nikolaj Gavrilovič Černyševskij v portretah, illiustrasiâh, dokumentah*. Leningrad : Prosvešenie, 1978.
- ČERNYŠEVSKIJ, Nikolaj G. [CHERNYSHEVSKY, Nikolai G.]. *Selected Philosophical Essays*. Moscou : Foreign Languages Publishing House, 1953.
- \_\_\_\_\_. [TCHERNYCHEVSKI, Nikolai]. *Que faire? Les hommes nouveaux*. Moscou : Éditions du Progrès, 1967.
- CHALLIS, Christopher E. *A New History of the Royal Mint*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- CLAEYS, Gregory. « Mazzini, Kossuth, and the British Radicalism, 1848-1854 ». *The Journal of British Studies*, vol. 28, n° 3 (juillet 1989), pp. 225-261.
- CLOWES, Edith W. « Simulacrum as S(t)imulation? Postmodernist Theory and Russian Cultural Criticism ». *The Slavic and East European Journal*, vol. 39, n° 3 (automne 1995), pp. 333-343.
- CONFINO, Michael. « Idéologie et sémantique : le vocabulaire politique des anarchistes russes ». *Cahiers du monde russe*, vol. 30, n° 3/4 (juillet-décembre 1989), pp. 255-284.
- CONGRÈS MARX INTERNATIONAL. *Utopie. Théologie de la libération; philosophie de l'émancipation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- COQUIN, François-Xavier. *1905: la révolution russe manquée*. Paris : Éditions Complexe, 1985.
- CRACRAFT, James. *The Petrine Revolution in Russian Imagery*. Chicago : The University of Chicago Press, 1997.
- CRAIG, John. « The Royal Society and the Royal Mint », *Notes and Records of the Royal Society of London*, vol. 19, n° 2 (décembre 1964), pp. 156-167.
- \_\_\_\_\_. *The Mint. A History of the London Mint from A.D. 287 to 1948*. Cambridge : Cambridge University Press, 1953.

- CROSS, Samuel H. « Nineteenth Century Russian Painting ». *American Slavic and East European Review*, vol. 4, n° 3/4 (décembre 1945), pp. 35-53.
- CUSTINE, Astolphe de. *La Russie en 1839*. [Arles] : Actes sud, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Lettres de Russie*. Paris : Gallimard, 1975.
- DELAVEAU, H. « Le roman contemporain en Russie: M. Alexandre Herzen ». *Revue des Deux Mondes*, vol. 24 (juillet 1854) , pp. 316-342.
- DEMČEMKO, E. P. *Političeskaâ grafika kieva. Perioda revolûcii 1905-1907 gg.* Kiev : Naukova dumka, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Političeskaâ grafika v pečati Ukrainy 1905-1907 gg.* Kiev : Naukova dumka, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Satiričeskaâ pressa Ykrainy 1905-1907 gg.* Kiev : Naukova dumka, 1980.
- DERFLER, Leslie. *Alexandre Millerand. The Socialist Years*. La Haye : Mouton, 1977.
- DESGAGNÉS, Alexis. « Alexandre Vatline et Larissa Malachenko, édés., *Dessine-moi un bolchevik. Les caricaturistes du Kremlin, 1923-1937* » (recension). *Canadian Slavonic Papers*, vol. 50, n° 1/2 (mars-juin 2008), pp. 289-292.
- \_\_\_\_\_. « De Gillray à Cruikshank. Répétition historique, caricature et praxis de l'histoire ». Dans LE MEN, Ségolène, dir. *L'Art de la caricature*. Nanterre : Presses universitaires de Paris-Ouest (à venir en 2009).
- \_\_\_\_\_. « Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger, édés., *Picturing Russia. Explorations in Visual Culture* » (recension). *Canadian Slavonic Papers*, vol. 51, n° 1/2 (à venir en 2009).
- DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, Mass. & Londres: The MIT Press, 2005.
- DISDÉRI, Eugène. *Essai sur l'Art de la photographie*. Anglet : Séguier, 2003.
- DIXMIER, Élisabeth & Michel DIXMIER. *L'Assiette au beurre, revue satirique illustrée*. Paris : Maspero, 1974.
- DOSTOIËVSKI, Fédor. *Les Démons (Les Possédés)*. Paris : Gallimard, 1955.
- DRANICYNA, L. I., L. A. KARLOVA, K. S. KUIBYŠEVA & N. I. SAFONOVA. *Al'bom po istorii SSSR. 1861-fevral' 1917*. Moscou : Prosvešenie, 1978.
- DROZ, Jacques, dir. *Histoire générale du socialisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1974.

- DUCHARTRE, Pierre-Louis. *L'imagerie populaire russe*. Paris : Librairie Gründ, 1961.
- DUFFY, Michael. *The Englishman and the Foreigner. The English Satirical Print 1600-1832*. Cambridge : Chadwyck-Healey, 1986.
- DUMESNIL de GRAMONT, Alexandra. « Bibliographie des périodiques satiriques en langue russe publiés en Russie de 1905 à 1908 et consultables dans les bibliothèques de Paris ». *Cahiers du monde russe*, vol. 1, n° 4 (1960), pp. 651-671.
- EATON, Henry. « Marx and the Russians ». *Journal of the History of Ideas*, vol. 41, n° 1 (janvier 1980), pp. 89-112.
- EDWARDS, Elizabeth, éd. *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven & Londres : Yale University Press & The Royal Anthropological Institute, 1992.
- \_\_\_\_\_. « Photographic "Types" : the Pursuit of Method », *Visual Anthropology*, vol. 3, n° 2/3 (1990), pp. 235-258.
- EGOROV, Boris F. *Petraševcy*. Leningrad : Nauka, 1988.
- \_\_\_\_\_. & al. *Letopis' žizni i tvorcestva A. I. Gercena. 1812-1870*. Moscou : Nauka, 1974-1990. 5 vol.
- ELLIOTT, David. *New Worlds : Russian Art and Society, 1900-1937*. New York : Rizzoli, 1986.
- \_\_\_\_\_, éd. *Photography in Russia, 1840-1940*. [Londres] : Thames and Hudson, 1992.
- ELLISON, Herbert J. « Economic modernization in Imperial Russia : Purposes and Achievements ». *The Journal of Economic History*, vol. 25, n° 4 (décembre 1965), pp. 523-540.
- ELY, Christopher. *This Meager Nature : Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb : Northern Illinois University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. « The Origins of Russian Scenery : Volga River Tourism and Russian Landscape Aesthetics ». *Slavic Review*, vol. 62, n° 4, (hiver 2003), pp. 666-682.
- ENGELS, Friedrich. *Socialisme utopique et socialisme scientifique*. Paris : Éditions sociales, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*. Paris : Éditions sociales, 1966.

- ENGEN, Rodney K. *Dictionary of Victorian Wood Engravers*. Cambridge : Chadwyck-Healey, 1985.
- ENGLISH, Donald E. *Political Uses of Photography in the Third French Republic. 1871-1914*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1984.
- ERLICH, Victor. « Images of Siberia ». *The Slavic and East European Journal*, vol. 1, n° 4 (hiver 1957), pp. 243-250.
- FAURÉ, Christine, éd. *Quatre femmes terroristes contre le tsar*. Paris : François Maspero, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Terre, terreur, liberté*. Paris : François Maspero, 1979.
- FEDOTOV, G. P. « The Religious Sources of Russian Populism ». *Russian Review*, vol. 1, n° 2 (avril 1942), pp. 27-39.
- FEDOTOVA, Z. V. & N. F. ČERNYŠEVA. *Russkie satiričeskie žurnaly 1905-1907 gg. Katalog kollekcii*. Moscou : Gosudarstvennaâ Publičnaâ Istoričeskaâ Biblioteka, 1973.
- FEUERBACH, Ludwig. *Manifestes philosophiques*. Paris : Union générale d'éditions, 1960.
- FEYEL, Gilles. *La presse en France des origines à 1944*. Paris : Éditions Ellipses, 2007.
- FIELD, Daniel. « Peasants and Propagandists in the Russian Movement to the People of 1874 ». *The Journal of Modern History*, vol. 59, n° 3 (septembre 1987), pp. 415-438.
- FIGES, Orlando & Boris KOLONITSKII. *Interpreting the Russian Revolution. The Language and Symbols of 1917*. New Haven & Londres : Yale University Press, 1999.
- FONDATION POUR LA PHOTOGRAPHIE. *Photographie en Suisse de 1840 à nos jours*. Teufen : Arthur Niggli AG, 1974.
- FONDATION SUISSE POUR LA PHOTOGRAPHIE. *La photographie en Suisse de 1840 à nos jours*. Berne : Éditions Benteli, 1992.
- FORRER, L. *Biographical Dictionary of Medallists*. New York: Burt Franklin, 1970.
- FOUCHARD, Éliane. « Les fonds iconographiques russes et soviétiques en France ». *Cahiers du monde russe*, vol. 33, n° 2/3 (avril-septembre 1992), pp. 321-356.

- FRANK, Stephen P. « Emancipation and the Birch : The Perpetuation of Corporal Punishment in Rural Russia, 1861-1907 ». *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 45, n° 3 (1997), pp. 401-416.
- FRASER, John. « Propaganda on the Picture Postcard ». *Oxford Art Journal*, vol. 3, n° 2 (octobre 1980), pp. 39-47.
- FREEZE, Gregory L. « The Orthodox Church and Serfdom in Prereform Russia ». *Slavic review*, vol. 48, n° 3 (1989), pp. 361-387.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris : Éditions du Seuil, 1974.
- FUCHS, Eduard. *Die Karikatur der Europäischen Völker, von 1848 bis zur Gegenwart*. Berlin : A. Hofmann & Comp., 1904.
- GALAI, Shmuel. *The Liberation Movement in Russia, 1900-1905*. Cambridge : Cambridge University Press, 1973.
- GATTINONI, Christian. *Les mots de la photographie*. [Paris] : Belin, 2004.
- GAUTHIER, Théophile. *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*. Paris : Gide, 1859.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books, 1973.
- GERCEN, Aleksandr I. [ISCANDER]. *Du développement des idées révolutionnaires en Russie*. Paris : Librairie A. Franck, 1851.
- \_\_\_\_\_ [ISCANDER]. *Le Peuple russe et le socialisme, lettre à Michelet par Iscander*. Paris : A. Frank, 1852.
- \_\_\_\_\_ [GERTSEN, Alexandre]. *La Russie et le vieux monde. Lettres à W. Linton, esq.* Jersey : Imprimerie Universelle, 1854.
- \_\_\_\_\_ [HERZEN, Alexander]. *The Russian People and their Socialism : a Letter to M. J » Michelet*, Windermere : Brantwood, 1855.
- \_\_\_\_\_ [ISKANDER]. *Tûr'ma i ssylka*. Londres : Trübner & Co., 1858.
- \_\_\_\_\_ [ISKANDER]. *Pis'ma iz" Francii i Italii*. Londres : Trübner & Co., 1858.
- \_\_\_\_\_ [HERTZEN, Alexandre]. *Le Monde russe et la révolution. Mémoires de A. Herzen*. Paris : E. Dentu, 1860.
- \_\_\_\_\_ [HERZEN, Alexandre]. *Mémoires d'un proscrit*. Genève : Grasset, c1946.

- \_\_\_\_\_ [HERZEN, Alexandre]. *La Russie et l'Occident*. Paris : Éditions des Portes de France, 1946.
- \_\_\_\_\_ [HERZEN, Alexandre]. *Passé et méditations*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1974-1981. 4 vol.
- \_\_\_\_\_, Nikolaj P. OGAREV & Mihail A. BAKUNIN [HERZEN, OGAREV, BAKOUNINE]. *Lettres inédites*. Paris: Librairie des Cinq Continents, 1975.
- GERVAIS, Thierry. « Photographies de presse ? ». *Études photographiques*, n° 16 (Mai 2005). En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index729.html> [consulté le 16 novembre 2008].
- \_\_\_\_\_. *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914*. Thèse de doctorat soutenue en 2007 à l'EHESS. En ligne : <http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique> [consulté le 30 avril 2009].
- GINEV, V. N. & A. N. CAMUTALI. « Narodnaâ volâ » i « Černyj peredel ». *Vospominaniâ učastnikov revolúcionnogo dviženiâ v Peterburge v 1879-1882 gg.* Léningrad : Lenizdat, 1989.
- GINZBURG, Carlo. « De A. Warburg à E. H. Gombrich. Notes sur un problème de méthode ». Dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris: Flammarion, 1989, pp. 39-96.
- GIRAULT, René. *Emprunts russes et investissements français en Russie, 1887-1914 : recherches sur l'investissement international*. Paris : A. Colin, 1973.
- \_\_\_\_\_ & Marc FERRO. *De la Russie à l'U.R.S.S. L'histoire de la Russie de 1850 à nos jours*. Paris : Nathan, 1989.
- GLEASON, Abbott. *Young Russia. The Genesis of Russian Radicalism in the 1860s*. New York : The Viking Press, 1980.
- GLICKMAN, Rose. « An Alternative View of Peasantry : The Raznochitsy Writers of the 1860s ». *Slavic Review*, vol. 32, n° 4 (décembre 1973), pp. 693-704.
- GOLDMAN, Bernard. « Realist Iconography : Intent and Criticism ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 18, n° 2 (décembre 1959), pp. 183-192.
- GOMBRICH, Ernst H. « Aims and Limits of Iconology ». Dans *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. Londres: Phaidon, 1972, pp. 1-22.

- GORDON, L. A. « The Consciousness of the Worker Elite and the Consciousness of the Worker Majority ». *International Journal of Sociology*, vol. 23, n° 4 (1993), pp. 81-91.
- GORI, Francesca & Antonello VENTURI. *Utopia e riforma in Russia. Il fondo russo della Biblioteca Feltrinelli*. Milan : Fondazione Feltrinelli, 1997.
- GORKIN, M. « The Interrelation of Painting and Literature in Russia ». *Slavonic and East European Review*, vol. 25 (1946-47), pp. 134-149.
- GOUGH, Maria. *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley : University of California Press, 2005.
- GOUZEVITCH, Irina & Dimitri GOUZEVITCH. « Étudiants, savants et ingénieurs juifs originaires de l'empire russe en France (1860-1940) ». *Archives juives (Paris)*, vol. 35, n° 1 (2002), pp. 120-128.
- GRAHAM, Gordon. « The Marxist Theory of Art ». *British Journal of Aesthetics*, vol. 37, n° 2, (avril 1997), pp. 109-117.
- GRAVES, Algernon. *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*. Londres : Henry Graves and Co & George Bell and Sons, 1905.
- GRAY, Camilla. « The Genesis of Socialist Realist Painting ». *Survey*, n° 27 (1959), pp. 32-39.
- GRAY, Rosalind Polly. « The Real and the Ideal in the Work of Aleksei Venetsianov ». *Russian Review*, vol. 58, n° 4 (octobre 1999), pp. 655-675.
- \_\_\_\_\_. *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*. New York : Oxford University Press, 2000.
- GREENLEAF, Monika. « Pushkin's Byronic Apprenticeship : A Problem in Cultural Syncretism ». *Russian Review*, vol. 53, n° 3 (juillet 1994), pp. 382-398.
- GREGOR, Richard. « The Father of Russian Marxism ». *The Canadian Journal of Economics and Political Science*, vol. 31, n° 1 (février 1965), pp. 132-137.
- GRJEBINE, Hélène. « The Publisher Zinovii Isaevich Grzhebin : A Documentary Memoir by his Daughter, edited by Richard Davis ». *Solanus*, vol. 1 (1987), pp. 4-40.
- GROVER, Stuart Ralph. « The World of Art Movement in Russia ». *Russian Review*, vol. 32, n° 1 (Janvier 1973), pp. 28-42.

- GUIZOT, François. *Histoire de la République d'Angleterre et de Cromwell (1499-1658)*. Paris : Didier, 1854.
- GUNTHER, André. « L'institution d'une culture photographique : une aristocratie de la photographie, 1847-1861 ». Dans GUNTHER, André & Michel POIVERT, dir.. *L'art de la photographie des origines à nos jours*. [Paris] : Citadelles & Mazenod, 2007, pp. 66-100.
- HAMMEN, Oscar J. « Free Europe versus Russia, 1830-1854 ». *American Slavic and East European Review*, vol. 11, n° 1 (février 1952), pp. 27-41.
- HAMMOND, Thomas T. « Lenin on Russian Trade Unions Under Capitalism, 1894-1904 ». *American Slavic and East European Review*, vol. 8, n° 4 (décembre 1949), pp. 275-288.
- HANNAVY, John, éd. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York & Londres : Routledge, 2008 [2 vol.].
- HARDEMAN, Hilde. « The Publishing House Z. I. Grzhebin, Petrograd – Moscow – Berlin, 1919-1923 ». *Solanus*, vol. 1 (1987), pp. 41-53.
- HARDY, Deborah. « The Lonely Emigre : Petr Tkatchev and the Russian Colony in Switzerland ». *Russian Review*, vol. 35, n° 4 (octobre 1976), pp. 400-416.
- \_\_\_\_\_. *Land and Freedom. The Origins of Russian Terrorism, 1876-1879*. New York : Greenwood Press, 1987.
- HASENMUELLER, Christine. « Panofsky, Iconography, and Semiotics ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, n° 3 (printemps 1978), pp. 289-301.
- HAUPT, Georges. « Rôle de l'exil dans la diffusion de l'image de l'intelligentsia révolutionnaire ». *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. XIX, n° 3 (juillet-septembre 1978), pp. 235-249.
- HEGEL, Georg W. F. *La raison dans l'histoire*. Paris : Librairie Plon, 1965.
- HELLER, Leonid & Michel NIQUEUX. *Histoire de l'utopie en Russie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- HEMINGWAY, Andrew. « Marxism and Art History after the Fall of Communism ». *Art Journal*, vol. 55, n° 2 (été 1996), pp. 20-27.
- HIBNER KOBLITZ, Ann. « Science, Women, and the Russian Intelligentsia : The Generation of the 1860s ». *Isis*, vol. 79, n° 2 (juin 1988), pp. 208-226.

- HILTON, Alison. *Russian Folk Art*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1995.
- HOBBSAWM, Eric J. *On History*. Londres : Weidenfield & Nicolson, 1997.
- \_\_\_\_\_. « Man and Woman in Socialist Iconography ». *History Workshop*, n° 6 (automne 1978), pp. 107-120.
- \_\_\_\_\_ & Terence O. RANGER, éd. *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
- HOEING, Frederick W. « Letter of Mazzini to W. J Linton ». *The Journal of Modern History*, vol. 5, n° 1 (mars 1933), pp. 55- 68.
- HOLMES, Charles, éd. *Peasant Art in Russia*. Londres : The Studio, 1912.
- HONNETH, Axel. *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Éditions du Cerf, 2000.
- HORKHEIMER, Max & Theodor W. ADORNO. *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Théorie traditionnelle et théorie critique*. Paris : Gallimard, 1974 [1937].
- HOSKING, Geoffrey & Robert SERVICE, éd. *Reinterpreting Russia*. Londres & New York : Arnold/Oxford University Press, 1999.
- HOSSARD, Nicolas. *Recto-Verso. Les faces cachées de la carte postale*. [Paris] : Arcadia Éditions, 2005.
- HOULD, Claudette et al. *La Révolution par la gravure. Les Tableaux historiques de la Révolution française, une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe, 1791-1817*. Vizille & Paris : Musée de la Révolution française et Réunion des musées nationaux, c2002.
- \_\_\_\_\_. *L'image de la Révolution française*. Québec: Musée du Québec, 1989.
- HUNT, Lynn. « Hercules and the Radical Image in the French Revolution ». *Representations*, n° 2 (printemps 1983), pp. 95-117.
- IACONO, Alfonso M. *Le fétichisme. Histoire d'un concept*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- IANOVSKII, R. G., A. I. PERMINOVA & T. A. MEL'NIKOVA. « Women and Society in Russia ». *Russian studies in philosophy*, vol. 34, n° 2 (1995), pp. 66-72.
- ISAKOV, S. *1905 god v satire i karikature*. Moscou : Proboj, 1928.

- JACKSON, David. « *The Golgotha of Ilya Repin in Context* ». *Record of the Art Museum Princeton University*, vol. 30, n° 1 (1991), pp. 2-5.
- \_\_\_\_\_. « Western Art and Russian Ethics : Repin in Paris, 1873-76 ». *Russian Review*, vol. 57, n° 3 (Juillet 1998), pp. 394-409.
- JERNAKOFF, Nadia, John E. BOWLT & Thomas E. BIRD, éd. *Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the U.S.A, XV : On Russian Art*. Richmond Hill/New York : Association of Russian-American Scholars in the U.S.A., 1982.
- JEU, Bernard, dir. *La pensée des Lumières en Russie. Opuscules choisis*. Paris : Éditions universitaires, 1973.
- KAGANOV, Grigorii. « Sight Riven and Restored : The Image of Petersburg Space, 1850-1900 ». *Russian Review*, vol. 54, n° 2 (avril 1995), pp. 227-242.
- KAPLAN, Frederick I. « Russian Fourierism of the 1840's : A Contrast to Herzen's Westernism ». *American Slavic and East European Review*, vol. 17, n° 2 (avril 1958), pp. 161-172.
- KASK, Anna & Marina MOHNAČEVA. *Russkij illüstrirovannyj žurnal. 1703-1941 [Russian Illustrated Magazine. 1703-1941]*. Moscou : Agej Tomeš, 2006.
- KEAN, Beverly Whitney. *All the Empty Palaces. The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*. New York : Universe Books, 1983.
- KELLER, Howard H. « Art and Culture ». *The Slavic and East European Journal*, vol. 31, Thirtieth Anniversary Issue (1987), pp. 165-175.
- KEL'NER, Viktor E. *1 marta 1881 goda. Kazn' imperatora Aleksandra II*. Léningrad : Lenizdat, 1991.
- KENEZ, Peter. *The Birth of Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.
- KENNAN, George. *Siberia and the Exile System*. New York : The Century Co., 1891. 2 vol.
- KENYON JONES, Christine, éd. *Byron : The Image of the Poet*. Newark : University of Delaware Press, 2007.
- KIAER, Christina. *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2005.

- KIENIEWICZ, Stefan. « From the Polish Correspondence of William J. Linton ». Dans *Annali (Istituto Giangiacomo Feltrinelli)*. Milan : Feltrinelli Editore, 1960, pp. 172-225.
- KIMBALL, Alan. « The First International and the Russian Obschina ». *American Quaterly*, vol. 44, n° 1 (mars 1992), pp. 491-514.
- \_\_\_\_\_. « The Russian Past and the Socialist Future in the Thought of Peter Lavrov ». *Slavic Review*, vol. 30, n° 1 (mars 1971), pp. 28-44.
- KING, David & Cathy PORTER. *Images of Revolution. Graphic Art from 1905 Russia*. New York : Pantheon Books, 1983.
- KINGSTON-MANN, Esther. « Marxism and Russian Rural Development : Problems of Evidence, Experience, and Culture ». *The American Historical Review*, vol. 86, n° 4 (octobre 1981), pp. 731-752.
- KIVELSON, Valerie A. & Joan NEUBERGER, éd. *Picturing Russia. Explorations in Visual Culture*. New Haven & Londres : Yale University Press, 2008.
- KLEIN, Robert. « Considérations sur les fondements de l'iconographie ». In *La forme et l'intelligible*. Paris : Gallimard, 1970, pp. 353-374.
- KOLONICKIJ, Boris I. *Simvoly vlasti i bor'ba za vlast'. K izučeniû političeskoj kul'tury rossijskoj revolûcii 1917 goda*. Saint-Pétersbourg : Rossijskaâ Akademiâ Nauk, 2001.
- KOROSTIN, A. F. « Portret Gercena 1836 g. raboty A.L. Vitberga ». *Literaturnoe nasledstvo*, n° 63 (1956), pp. 649-654.
- KOZICKI, Henry, éd. *Western and Russian Historiography : Recent Views*. New York : St. Martin's Press, 1993.
- KRAUB, Charlotte. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX<sup>e</sup> siècle (1812-1917). D'une image de l'autre à un univers imaginaire*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2007.
- LABICA, Georges & Gérard BENSUSSAN, dir. *Dictionnaire critique du marxisme*. Paris : Quadridge & Presses Universitaires de France, 1982.
- LAHUSEN, Thomas & Evgenii DOBRENKO, éd. *Socialist Realism without Shores*. Durham : Duke University Press, 1997.
- LAUBIER, Patrick de. *1905 : Mythe et réalité de la grève générale. Le mythe français et la réalité russe*. Tournai : Editions universitaires, 1989.

- LAUE, Theodore H. von. « The Fate of Capitalism in Russia : The Narodnik Version ». *American Slavic and East European Review*, vol. 13, n° 1 (février 1954), pp. 11-28.
- LAVIGNE, Ernest. *Introduction à l'histoire du nihilisme russe*. Paris : G. Charpentier, 1880.
- LAZARE, Bernard. « Michel Bakounine ». *La Revue Blanche*, vol. 8 (1895), pp. 174-178 [réimpression : Genève : Slatkine Reprints, 1968].
- LEBEDEVA, È., E. PROLET & G. TÛRINA. *Mir Puškina. Avtografy, prižiznennye portrety, pejzaži, otryvki iz kočinenij i pisem, svidetel'stva sovremennikov*. Moscou : Sovetskaâ rossiâ, 1990.
- LEBLANC, Patrice. « L'imaginaire social. Note sur un concept flou ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 97 (1994), pp. 415-434.
- LEHNING, Arthur, éd. *Michel Bakounine et ses relations avec Sergej Nečœev, 1870-1872. Écrits et matériaux*. Leiden : E. J. Brill, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Michel Bakounine et ses relations slaves, 1870-1875*. Leiden : E. J. Brill, 1974.
- LEIGH, Ione. *Castlereagh*. Londres : Collins, 1951.
- LEMKE, Mihajl. *Očerki po istorii russkoj cenzury i žurnalistiki XIX stolëtia*. Saint-Pétersbourg : Trud", 1904.
- LENIN, Vladimir I. « C" čego hačat'? ». *Iskra*, n°4 (mai 1901).
- \_\_\_\_\_. [LÉNINE, Vladimir]. *Œuvres III*. Paris & Moscou : Éditions Sociales & Éditions du Progrès, 1969.
- \_\_\_\_\_. [LÉNINE, Vladimir]. *Œuvres XVIII*. Paris & Moscou : Éditions sociales & Éditions du Progrès, 1975.
- \_\_\_\_\_. [LÉNINE, Vladimir]. *Écrits sur l'art et la littérature*. Moscou : Éditions du Progrès, 1978.
- \_\_\_\_\_. [LÉNINE, Vladimir]. *Que faire? Les questions brûlantes de notre mouvement*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.
- \_\_\_\_\_. [LÉNINE, Vladimir]. *Sur le socialisme utopique et le socialisme scientifique*. Moscou : Éditions du Progrès, 1979.
- LENMAN, Robin, éd. *The Oxford Companion to the Photograph*. Oxford : Oxford University Press, 2005.

- LESURE, Michel. « Les mouvements révolutionnaires russes de 1882 à 1910 d'après les fonds F7 des Archives Nationales ». *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 6, n° 2 (1965), pp. 279-326.
- LEWIN, Mosche. « Dix ans après la fin du communisme. La Russie face à son passé soviétique ». *Le Monde diplomatique* (décembre 2001), pp. 8-9.
- \_\_\_\_\_. « Who was the Soviet Kulak? ». *Soviet Studies*, vol. 18, n° 2 (octobre 1966), pp. 189-212.
- LINTON, William James. *The English Republic*. Londres : Swan Sonnenschein & Co., 1891.
- \_\_\_\_\_. *James Watson. A Memoire of the Days of the Fight for a Free Press in England and of the Agitation for the People's Charter*. Manchester : A. Heywood & Son, [1880]. En ligne : [http://gerald-massey.org.uk/linton/b\\_james\\_watson.htm](http://gerald-massey.org.uk/linton/b_james_watson.htm) [consulté le 23 février 2009].
- \_\_\_\_\_. *Some Practical Hints on Wood-Engraving for the Instruction of Reviewers and the Public*. Boston & New York : Lee and Shepard & Charles T. Dillingham, 1879.
- \_\_\_\_\_. *Love-Lore*. Cambridge : Chadwyck-Healey, 1992 [1887].
- \_\_\_\_\_. *European Republicans : Recollections of Mazzini and his Friends*. Londres : Lawrence & Bullen, 1892.
- \_\_\_\_\_. *Memories*. New York : Augustus M. Kelley, 1970 [1894].
- \_\_\_\_\_. « Some European Republicans ». *The Century Magazine*, vol. 31, n° 3 (janvier 1886), pp. 402-413.
- LISCINER, Sofia. « L'oeuvre de Herzen dans la conscience esthétique européenne de l'époque ». *Voprosy literatury*, n° 4 (1984), pp. 88-104.
- LOMBROSO, Cesare. *L'homme criminel. Étude anthropologique et médico-légale*. Paris & Turin : Félix Alcan & Bocca Frères, 1887.
- LOTMAN, Iouri & Boris A. OUSPENSKI. *Sémiotique de la culture russe. Études sur l'histoire*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1990.
- LOVELL, Stephen. *The Russian Reading Revolution. Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras*. Londres & New York : Macmillan & St. Martin Press, 2000.
- LUKACS, Georg. *Histoire et conscience de classe*. Paris : Éditions de Minuit, 1960.

- \_\_\_\_\_. *Studies in European Realism*. New York : Grosset & Dunlap, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Realism in Our Time. Literature and Class Struggle*. New York : Harper & Row, 1964.
- LUNGER KNOPPERS, Laura. « The Politics of Portraiture : Oliver Cromwell and the Plain Style ». *Renaissance Quarterly*, vol. 51, n° 4 (hiver 1998), pp. 1282-1319.
- MAITRON, Jean & Georges HAUP. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier international*. Paris: Editions Ouvrières, 1971.
- MAKAŠIN, S. *Saltykov-Šedrin. Poslednie gody 1875-1889*. Moscou : Hudožestvennaâ Literatura, 1989.
- MALEVIČ, Kazimir S. [MALÉVITCH, Kazimir]. *Le miroir suprématisse*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.
- MARKER, Gary. « Russia and the "Printing Revolution" : Notes and Observations ». *Slavic Review*, vol. 41, n° 2 (été 1982), pp. 266-283.
- MAROT, John Eric. « Alexandre Borgdanov, Vpered, and the Role of the Intellectual in the Workers' Movement ». *Russian Review*, vol. 49, n° 3 (juillet 1990), pp. 241-264.
- MARX, Karl & Friedrich ENGELS. *Manifeste du Parti communiste*. Paris : Ère Nouvelle, 1895 [1848].
- \_\_\_\_\_. « Écrits sur le tsarisme et la Commune russe ». *Économies et Sociétés*, tome III, n° 7 (juillet 1969), pp. 1282-1481.
- \_\_\_\_\_. *Gesamtausgabe (MEGA)*, vol. XI. Berlin : Dietz Verlag, 1985.
- MARX, Karl. *Manuscrits de 1844*. Paris, Éditions Sociales, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Le Capital*. Paris : Garnier-Flammarion, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Les luttes des classes en France*. Paris : Gallimard, 1994.
- MAYER, Robert. « The Status of a Classic Text : Lenin's *What Is To Be Done ?* after 1902 ». *History of European Ideas*. vol. 22, n° 4 (1996), pp. 307-320.
- McCAULEY, Anne. « Caricature and Photography in Second Empire Paris ». *Art Journal*, vol. 43, n° 4 (hiver 1983), pp. 355-360.
- \_\_\_\_\_. *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven : Yale University Press, 1985.

- McCONNELL, Allen. « The Origin of the Russian Intelligentsia ». *The Slavic and East European Journal*. vol. 8, n° 1 (mars 1966), pp. 1-16.
- MEDZHIBOVSKAYA, Inessa. « On Moral Movement and Moral Vision : The Last Supper in Russian Debates ». *Comparative Literature*, vol. 56, n° 1 (hiver 2004), pp. 23-53.
- MEIJER, J. M. *Knowledge and Revolution. The Russian Colony in Zuerich (1870-1873). A Contribution to the Study of Russian Populism*. Assen : Van Gorcum & Co, 1955.
- MEJLAH, B. S., dir. *Dekabristy i russkaâ kul'tura*. Leningrad : Nauka, 1975.
- MICHELET, Jules. *Pologne et Russie. Légende de Kosciusko*. Paris : Librairie Nouvelle, 1852.
- \_\_\_\_\_. *Poland and Russia : a legend of Kosciusko*. Londres : J. Watson, 1853.
- MICKEVIČ, S. I. *Al'bom revolûcionnoj satiry 1905-1906 gg*. Moscou : Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1926.
- MIESZKOWSKI, Jan. *Labors of Imagination : Aesthetics and Political Economy from Kant to Althusser*. New York: Fordham University Press, 2006.
- MILDENBERG, Leo. « Numismatic Evidence ». *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 91 (1987), pp. 381-395.
- MILNER, John. *A Dictionary of Russian and Soviet Artists, 1420-1970*. Woodbridge : Antique collectors' club, 1993.
- MINASSIAN, Taline Ter. « L'image du tsar dans la caricature pendant la révolution de 1905 ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 28, n° 1 (1992), pp. 16-21.
- MINCZELES, Henri. *Histoire générale du Bund. Un mouvement révolutionnaire juif*. Paris : Éditions Austral, 1995.
- MININ, Oleg. *Art and Politics in the Russian Satirical Press, 1905-1908*. Thèse de doctorat, University of Southern California, 2008 (en ligne : <http://digarc.usc.edu/assetserver/controller/view/search/etd-Minin-2431>).
- MIRZOEFF, Nicholas, éd. *The Visual Culture Reader*. Londres et New York : Routledge, 2002.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1986.

- \_\_\_\_\_. « Interdisciplinarity and Visual Culture ». *Art Bulletin*, vol. 78, n° 4 (décembre 1995), pp. 540-544.
- MOJENOK, Tatiana. « L'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg et les sections artistiques russes aux expositions universelles de 1862 à 1900 ». *Histoire de l'art*, n° 47 (Novembre 2000), pp. 99-110.
- MOROZOV, Sergej, éd. *Russkaâ hudožestvennaâ fotografiâ. Očerki iz istorii fotografii 1839-1917*. Moscou : Iskustvo, 1961.
- MORRISSEY, Susan K. *Heralds of Revolution. Russian Students and the Mythologies of Radicalism*. New York & Oxford : Oxford University Press, 1998.
- MOULIN, Raymonde. *Le Marché de la peinture en France*. Paris, Éditions de Minuit, 1967 (1989).
- MUNRO, Thomas. « The Marxist Theory of Art History : Socio-Economic determinism and the Dialectical Process ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 18, n° 4 (juin 1960), pp. 430-445.
- MYER, Isaac. *The Waterloo Medal : an Address before the Numismatic and Antiquarian Society of Philadelphia*. Philadelphia : 1885.
- MYSYROWICZ, Ladislas. « Imprimeries révolutionnaires russes et "orientales" à Genève (1865-1917) ». Dans CANDAU, Jean-Daniel & Bernard LESCAZE, dir. *Cinq siècles d'imprimerie genevoise. Actes du Colloque international sur l'histoire de l'imprimerie et du livre à Genève (27-30 avril 1978)* [volume 2]. Genève : Société d'histoire et d'archéologie, 1981, pp. 297-327.
- NAHIRNY, Vladimir C. « The Russian Intelligentsia : From Men of Ideas to Men of Convictions ». *Comparative Studies in Society and History*, vol. 4, n° 4 (juillet 1962), pp. 403-435.
- NATAF, André & Gérard ADAM. *Dictionnaire du mouvement ouvrier*. Paris : Éditions universitaires, 1970.
- NÉAGU, Philippe et Jean-Jacques POULET-ALLAMAGNY, dir. *Nadar. Photographies*. Paris : Arthur Hubschmid, 1979.
- NEEFS, Jacques & Marie-Claire ROPARS, dir. *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1992.
- NESTEROVA, Elena. *Les ambulants. Les maîtres du réalisme russe*. Bournemouth & Saint-Pétersbourg : Parkstone & Aurora, 1996.

- NETTING, Anthony. « Images and Ideas in Russian Peasant Art ». *Slavic Review*, vol. 35, n° 1 (mars 1976), p. 48-68.
- NEVEROV, Oleg & Emmanuel DUCAMP. *Grandes collections de la Russie impériale*. Paris : Flammarion, 2004.
- NORRIS, Stephen M. *A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812-1945*. DeKalb : Northern Illinois University Press, 2006.
- OFFORD, Derek. *The Russian Revolutionary Movement in the 1880s*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
- OLBRICH, Harald. « Problemfeld Sozialistische Kunst 1830 bis 1917 ». *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, vol. 34, n° 1/2 (1985), pp. 7-19.
- OSSORGUINE-BAKOUNINE, Tatiana. *L'émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langues russes, 1855-1940*. Paris : Institut d'études slaves, 1990.
- PALAT, Madhavan K., éd. *Social Identities in Revolutionary Russia*. Basingstoke : Palgrave, 2001.
- PALMIER, Jean-Michel. *Lénine, l'art et la révolution. Essai sur la formation de l'esthétique soviétique*. Paris : Payot, 1975.
- PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie*. Paris : Gallimard, 1967.
- \_\_\_\_\_. « Contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu ». Dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris : Éditions de Minuit, 1975, pp. 235-255.
- PAPERNO, Irina. « The Liberation of the Serf as a Cultural Symbol ». *Russian Review*, vol. 50, n° 4 (octobre 1991), pp. 417-436.
- PAPAIOANNOU, Kostas. *Marx et les marxistes*. Paris : Gallimard, 2000.
- \_\_\_\_\_. « Les idées contre l'idéologie. Formes et degrés de la débolchevisation ». *Revue française de science politique*, vol. 19, n° 1 (1969), pp. 46-62.
- PARKER, Fan & Stephen Jan PARKER. *Russia on Canvas. Ilya Repin*. University Park & Londres : The Pennsylvania State University Press, 1980.
- PARTRIDGE, Monica. « Alexander Herzen and the English Press ». *The Slavonic and East European Review*, vol. 36, n° 87 (juin 1958), pp. 453-470.

- PELTZER, Marina. « Imagerie populaire et caricature : la graphique politique antinapoléonienne en Russie et ses antécédents pétroviens ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 48 (1985), pp. 34-44 et 189-221.
- PEREIRA, Norman. « Challenging the Principle of Authority : The Polemic between *Sovremennik* and *Russkoe Slovo*, 1863-65 ». *Russian Review*, vol. 34, n° 2 (avril 1975), pp. 137-150.
- \_\_\_\_\_. « N. G. Chernyshevsky as Architect of the Politic of Anti-Liberalism in Russia ». *Russian Review*, vol. 32, n° 3 (juillet 1973), pp. 264-277.
- PERRIN, Valérie & Danielle BURNICHON. *L'iconographie. Enjeux et mutations*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2007.
- PERTHUIS, Bruno de. « Émergence de la carte postale comme support de la caricature politique au début du 20<sup>e</sup> siècle ». *Revue contemporaine*, numéro spécial sur l'image satirique (1998), pp. 142-152.
- PIPES, Richard. « Russian Marxism and Its Populist Background : The Late Nineteenth Century ». *Russian Review*, vol. 19, n° 4 (octobre 1960), pp. 316-337.
- \_\_\_\_\_. « Narodnichestvo : A Semantic Inquiry ». *Slavic review*, vol. 23, n° 3 (septembre 1964), pp. 441-458.
- \_\_\_\_\_. « Russian Conservatism in the Second Half of the Nineteenth Century ». *Slavic Review*, vol. 30, n° 1 (mars 1971), pp. 121-128.
- \_\_\_\_\_. *Social Democracy and the St. Petersburg Labor Movement, 1885-1897*. Cambridge : Harvard University Press, 1963.
- PLEHANOV, Georgij V. [PLEKHANOV, Georges]. *Introduction à l'histoire sociale de la Russie*. Paris : Éditions Bossard, 1926.
- \_\_\_\_\_. *L'art et la vie sociale*. Paris, Éditions Sociales, 1949.
- POLTORATZSKY, Nikolai P. « The Russian Idea of Berdyaev ». *Russian Review*, vol. 21, n° 2 (avril 1962), pp. 121-136.
- PRINCEVA, G.A. *Dekabristy v izobrazitel'nom iskusstve*. Moscou : Iskusstvo, 1990.
- PRITCHARD, Michael. *A Directory of London Photographers, 1841-1908*. Watford : PhotoResearch, 1994.
- PRZYBLYSKI, Jeannene M. « Revolution at a Standstill: Photography and the Paris Commune of 1871 ». *Yale French Studies*, n° 101 (2001), pp. 54-78.

- RAEFF, Marc. « Filling the Gap between Radishchev and the Decembrists ». *Slavic Review*, vol. 26, n° 3 (septembre 1967), pp. 395-413.
- RÉAU, Louis. *L'Art russe. Des origines à Pierre le Grand*. Paris : Henri Laurens, éditeur, 1921.
- \_\_\_\_\_. *L'Art russe. De Pierre le Grand à nos jours*. Paris : Henri Laurens, éditeur, 1922.
- \_\_\_\_\_. « Définition et applications de l'iconographie ». Dans *Iconographie de l'art chrétien*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955. p. 1-11
- REID, Robert. *The Peterloo Massacre*. Londres : Heinemann, 1989.
- RESIS, Albert. « Das Kapital Comes to Russia ». *Slavic Review*, vol. 29, n° 2 (juin 1970), pp. 219-237.
- RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.
- \_\_\_\_\_. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- RIEGL, Aloïs. « Le portrait de groupe hollandais » (1902). *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 4, n° 154 (2004), pp. 36-45.
- RIESER, Max. « Russian Aesthetics Today and Their Historical Background ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, n° 1 (automne 1963), pp. 47-53.
- RIOTTOT-EL-HABIB, Béatrice, dir. *L'art populaire russe*. Catalogue de l'exposition tenue au Pavillon des Arts de Paris (15 décembre 1993-17 avril 1994). Paris : Éditions des musées de la Ville de Paris, 1993.
- RIPERT, Aline & Claude FRÈRE. *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*. Paris & Lyon : Éditions du CNRS & Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- ROGINSKAIA, F. « Zametki o peredvizhnikakh ». *Khudozhnik*, n° 1 (1982), p. 50-59.
- ROSENBLUM, Robert. « From Realism to Symbolism ». Dans SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. *Russia! Nine Hundred Years of Masterpieces and Master Collections*, catalogue d'exposition. New York : Guggenheim Museum, 2005, pp. 165-171.

- ROSPELOV, P. N., éd. *Al'bom naglâdnyh posobij po istorii VKP (b)*. Moscou : Gospolitizdat, 1947-1950. 14 volumes.
- ROUILLÉ, André. *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. Paris : Le Sycomore, 1982.
- \_\_\_\_\_. *La Photographie en France. Textes et Controverses : Une Anthologie. 1816-1871*. Paris : Macula, 1989.
- ROVINSKIĬ, Dmitri A. *Porodnyj slovar" russkih" gravepov" XVI-XIX vv.* Saint-Pétersbourg : Tip. Imp. Aka. nauk, 1895. 2 vols.
- ROWLEY, Alison. « Popular Culture and Visual Narratives of Revolution : Russian Postcards, 1905-1922 ». *Revolutionary Russia*, vol. 21, n° 1 (juin 2008), pp. 1-31.
- RUDOE, Judy. « Eighteenth and Nineteenth-Century Engraved Gems in the British Museum : Collectors and Collections from Sir Hans Sloane to Anne Hull Grundy ». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 59, n° 2 (1996), pp. 198-213.
- RUUD, Charles A. « The Printing Press As an Agent of Political Change in Early Twentieth-Century Russia ». *Russian Review*, vol. 40, n° 4 (octobre 1981), pp. 378-395.
- \_\_\_\_\_. *Fighting Words. Imperial Censorship and the Russian Press, 1804-1906*. Toronto, Buffalo & Londres : University of Toronto Press, 1982.
- SAÏD, Edward. *Beginnings. Intention & Method*. New York : Columbia University Press, 1985.
- SALMOND, Wendy. *Arts and crafts in Late Imperial Russia : Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- SAPIR, Boris. *Vpered! 1873-1877. From the Archives of Valerian Nikolaevich Smirnov*. Dordrecht-Holland : D. Reidel Publishing Company, 1970.
- SARTORTI, Rosalinde. « On the Making of Heroes, Heroines, and Saints ». Dans Richard STITES, éd. *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1995, pp. 176-193.
- SAUNDERS, David. *Russia in the Age of Reaction and Reform, 1801-1881*. Londres & New York : Longman, 1992.
- SAYRE, Robert & Michael Löwy. « Figures of Romantic Anti-Capitalism ». *New German Critic*, n° 32 (printemps-été 1984), pp. 42-92.

- SCHERRER, Jutta. « L'érosion de l'image de Lénine ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 85 (novembre 1990), pp. 54-69.
- \_\_\_\_\_. « Discours politique et « blanc de l'histoire » ». *Critique*, vol. 57, n° 644/645 (janvier-février 2001), pp. 31-40.
- SCHWARTZ, Vanessa R. & Jeannene M. PRZYBLYSKI, éd.s. *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York & Londres : Routledge, 2004.
- SEALEY RAHMAN, Kate. « Russian Revolutionaries in London, 1853-70 : Alexander Herzen and the Free Russian Press ». In Barry TAYLOR, éd. *Foreign-Language Printing in London 1500-1900*. Boston Spa. & Londres : The British Library, 2002, pp. 227-240.
- SEITER, Josef. *"Blutigrot und silbrig hell..." Bild, Symbolik und Agitation der frühen sozialdemokratischen Arbeiterbewegung in Österreich*. Vienne & Cologne : Böhlau Verlag, 1991.
- SENN, Alfred Erich. « M.K. Elpidin : Revolutionary Publisher ». *Russian Review*, vol. 41, n° 1 (janvier 1982), pp. 11-23.
- SHLEEV, V. V., éd. *Revolúciâ 1905-1907 goda i izobrazitel'noe iskusstvo*. Moscou : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1977-1989 [4 vol.].
- SIDOROV, A. A. *Russkaâ grafika načala XX veka*. Moscou : Iskusstvo, 1969.
- SLATTER, John. « The Russian Émigré Press in Britain, 1853-1917 ». *The Slavonic and East European Review*, vol. 73, n° 4 (octobre 1995), pp. 716-747.
- SMIRNOVA, E. S. « Gercen i hudožnik Kirill Gorbunov ». Dans KLABUNOVSKII, I. & B. KOZ'MIN. *A. I. Gercen. 1812-1870*. Moscou : Gosudarstvennyj literatunyj muzej, 1946, pp. 107-119.
- SMITH, Francis B. *Radical Artisan. William James Linton, 1812-97*. Manchester & Totowa, N.J. : Manchester University Press & Rowman and Littlefield, 1973.
- SMITH, Steve. « Russian Workers and the Politics of Social Identity ». *Russian Review*, vol. 56, n° 1 (janvier 1997), pp. 1-7.
- SMITH, T. *A Letter to the Right Honourable the Earl of Liverpool, on the New Coinage*. Londres, :1817.
- SMITHSONIAN INSTITUTION TRAVELLING EXHIBITION SERVICE. *Russia – The Land, The People : Russian Painting 1850-1910*. Seattle : University of Washington Press, 1986.

- SNODGRASS, Mary Ellen. *Coins and Currency. An Historical Encyclopedia*. Jefferson, North Carolina & Londres: McFarland & Compagny, Inc, 2003.
- SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. *Russia! Nine Hundred Years of Masterpieces and Master Collections*, catalogue d'exposition. New York : Guggenheim Museum, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Great Utopia. The Russian and Soviet avant-garde, 1915-1932*, catalogue d'exposition. New York : The Museum, c1992.
- SOREL, Georges. *Réflexions sur la violence*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
- SPIDLIK, Tomas. *L'idée russe. Une autre vision de l'homme*. Troyes : Éditions Fates, 1994.
- STAVROU, Theofanis George, éd. *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*. Bloomington : Indiana University Press, 1983.
- STEAD, Évanghélia & Hélène VÉDRINE, dir. *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- STEINBERG, Mark D. « Stories and Voices : History and Theory ». *Russian Review*, vol. 55, n° 3 (juillet 1996), pp. 347-354.
- STEPNÁK, Sergej [S. Stepniak]. *La Russie souterraine*. Paris : Jules Lévy, 1885.
- STITES, Richard. *The Women's Liberation Movement in Russia. Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia. The Pleasure and the Power*. New Haven & Londres : Yale University Press, 2005.
- SYTOVA, Alla. *The Lubok. Russian Folk Pictures. 17th to 19th Century*. Leningrad : Aurora Art Publishers, 1984.
- SZEFTEL, Marc. « The Historical Limits of the Question of Russia and the West ». *Slavic Review*, vol. 23, n° 1 (mars 1964), p. 20-27.
- TAGER, M. « Myth and Politics in the Works of Sorel and Barthes ». *Journal of the History of Ideas*, vol. 47, n° 4 (octobre/décembre 1986), pp. 625-639.
- TAWS, Richard. « Trompe-l'Oeil and Trauma: Money and Memory after the Terror ». *Oxford Art Journal*, vol. 30, n° 3 (2007), pp. 353-376.

- TCHOUDINOV, Alexandre V. « Le culte russe de la Révolution française ». *Cahiers du monde russe*, vol. 48, n° 2/3 (avril-septembre 2007), pp. 485-498.
- THÉRENTY, Marie-Ève. « Physiologie du chercheur sur la presse ». Dans VAILLANT, Alain et Marie-Ève THÉRENTY. *1836 : l'an 1 de l'ère médiatique*. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2001, pp. 320-335.
- TIHOMIROV, Lev A. [L. Tikhomirov]. *La Russie politique et sociale*. Paris : Nouvelle Librairie Parisienne, 1886.
- TILL, William. *An Essay on the Roman and English Silver*. Londres : William Till, 1837.
- TILLIER, Bertrand. *La Commune de Paris: révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- TRUEBLOOD, Paul Graham, éd. *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe. A Symposium*. Londres & Basingstoke : The Macmillan Press, 1981.
- TSELINSHCHEVA, L. « Istoriia zabytogo portreta ». *Khudozhnik*, n° 9 (1984), p. 57-60.
- TUTTLE ROSS, Sheryl. « Understanding Propaganda : The Epistemic Merit Model and Its Application to Art ». *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, n° 1 (printemps 2002), pp. 16-30.
- VALKENIER, Elizabeth Kridl. *Russian Realist Art. The State and Society : The Peredvizhniki and Their Tradition*. New York : Columbia University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. « The Peredvizhniki and the Spirit of the 1860s ». *Russian Review*, vol. 34, n° 3 (juillet 1975), pp. 247-265.
- \_\_\_\_\_. « La Tentation par Ilya Repine (1844-1930) ». *La Revue du Louvre et des musées de France*, n° 2 (1981), pp. 131-132.
- \_\_\_\_\_. « Politics in Russian Art. The Case of Ilya Repin ». *The Russian Review*, vol. 37, n° 1 (janvier 1987), pp. 14-29.
- \_\_\_\_\_. *Ilya Repin and the World of Russian Art*. New York : Columbia University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_, éd. *The Wanderers. Masters of 19th-Century Russian Painting*. Austin : University of Texas Press, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Valentin Serov : Portraits of Russia's Silver Age*. Evanston : Northwestern University Press, 2001.
- VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire universel des contemporains*. Paris : Hachette, 1858.
- VATLINE, Alexandre & Larissa MALACHENKO, éd. *Dessine-moi un bolchevik. Les caricaturistes du Kremlin, 1923-1937*. [Paris] : Tallandier, 2007.
- VENTURI, Franco. *Roots of Revolution. A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia*. New York : Alfred A. Knopf, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Les intellectuels, le peuple et la révolution. Histoire du populisme russe au XIXe siècle*. Paris : Gallimard, 1972.
- VEREŠAGINA, A. G. « Problema geroâ v russkoj istoričeskoj živopisi 60-h godov XIX veka ». *Sovetskoe iskusstvoznanie*, n° 2 (1983), p. 160-183.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*. Paris : A. Morel et Cie, 1877.
- VOLK, S. S. *Narodnaâ volâ, 1879-1882*. Moscou & Léningrad : Izdatel'stvo Nauka, 1966.
- VON LAUE, Theodore H. « Russian Peasants in the Factory 1892-1904 ». *The Journal of Economic History*, vol. 21, n° 1 (mars 1961), pp. 61-80.
- VOYNICH, E. L., éd. *The Humour of Russia*. Londres : Walter Scott Ltd, 1895.
- VUILLEUMIER, Marc et al. *Révolutionnaires et exilés du XIXe siècle. Documents inédits*. Genève : Librairie Droz, 1973.
- WAITE, Geoffrey. « Lenin in Las Meninas : An Essay in Historical-Materialist Vision ». *History and Theory*, vol. 25, n° 3 (octobre 1986), pp. 248-285.
- WALICKI, Andrzej. *Russia, Poland, and Universal Regeneration. Studies on Russian and Polish Thought of Romantic Epoch*. Notre Dame & Londres : University of Notre Dame Press, 1991.
- WALLERSTEIN, Immanuel. « Marxisms as Utopias : Evolving Ideologies ». *The American Journal of Sociology*, vol. 91, n° 6 (mai 1986), pp. 1295-1308.
- WALTER, Franklin A. « P. L. Lavrov's Concept of the Party ». *The Western Political Quarterly*, vol. 19, n° 2 (juin 1966), pp. 235-250.
- WARNER MARIEN, Mary. *Photography and Its Critics. A Cultural History, 1839-1900*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

- WEBER, Hellmuth. « Dessin politique et caricature en Russie pendant la révolution de 1905-1907 ». *Recherches contemporaines*, numéro spécial intitulé « L'image satirique face à l'innovation » (1998), pp. 171-188.
- WERCKMEISTER, Otto Karl. « A Working Perspective for Marxist Art History Today ». *Oxford Art Journal*, vol. 14, n° 2 (1991), pp. 83-87.
- WEST, James L. & Iurii A. PETROV, éd. *Merchant Moscow. Images of Russia's Vanished Bourgeoisie*. Princeton : Princeton University Press, 1998.
- WILDMAN, Allan K. « Lenin's Battle with Kustarnichestvo : The Iskra Organization in Russia ». *Slavic Review*, vol. 23, n° 3 (septembre 1964), pp. 479-503.
- WILLIAMS, Robert C. *Russia Imagined : Art, Culture, and National Identity, 1840-1995*. New York : Peter Lang, 1997.
- WITKIN, Robert W. *Art and Social Structure*. Cambridge : Polity Press, 1995.
- WORTMAN, Richard S. *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy, from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*. Princeton : Princeton University Press, 2006.
- WRIGHT, Thomas & R. H. EVANS. *Account of the Caricatures of James Gillray*. New York & Londres : Benjamin Blom, 1968 [1851].
- WRIGLEY, Richard. *The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France*. Oxford & New York : Berg, 2002.
- ZALESKI, Eugène. *Mouvements ouvriers et socialistes (chronologie et bibliographie) La Russie*. Paris : Éditions ouvrières, 1956 [2 vol.].
- ZELNIK, Reginald E. *Labor and Society in Tsarist Russia. The Factory Workers of St. Petersburg, 1855-1870*. Stanford : Stanford University Press, 1971.
- \_\_\_\_\_, éd. *Workers and Intelligentsia in Late Imperial Russia : Realities, Representations, Reflections*. University of California International and Area Studies Digital Collection, Research Series #101, 1999. En ligne: <http://repositories.cdlib.org/uciaspubs/research/101> [consulté le 5 mai 2009].
- \_\_\_\_\_. « Populists and Workers. The First Encounter between Populist Students and Industrial Workers in St. Petersburg, 1871-74 ». *Soviet Studies*, vol. 24, n° 2 (octobre 1972), pp. 251-269.
- ZIMMERMAN, Judith E. *Midpassage. Alexander Herzen and European Revolution, 1847-1852*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1989.

ZIMMERMANN, Michael F., éd. *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*. Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003.