

Les tableaux maudits, en France et en Russie

Pierre Gonneau

La peinture russe, comme la littérature et les autres arts, a souvent revendiqué un lien particulier avec la société de son temps ou avec l'histoire. Le fameux tableau d'Il'ja Repin, *Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 nojabrja 1581 goda* (*Ivan le Terrible et son fils Ivan, le 16 novembre 1581*), a suscité un choc particulier lorsqu'il a été exposé au public, en 1885. Par cette œuvre, Repin répondait à Nikolaj Ge qui avait présenté en 1871 *Petr I doprašivaet careviča Alekseja Petroviča v Petergofe* (*Pierre I^{er} interroge le tsarévitch Aleksej Petrovič à Petergof*). Les deux images cherchent à mettre en scène une 'minute fatale' de l'histoire russe. La toile de Ge, plus sobre, a provoqué de nombreux commentaires, mais a été acceptée, tandis que celle de Repin a suscité soit l'admiration, soit un rejet total, tant sur le plan artistique que sur celui de la vérité historique.

Le plus étonnant est que la polémique provoquée par Repin en 1885 n'est pas totalement retombée. Les multiples rebondissements qu'elle a connus jusqu'à nos jours donnent, selon nous, un excellent point d'observation sur le rapport, intensément émotionnel, et pour tout dire freudien, que les Russes entretiennent encore avec leur histoire. Trois titres d'ouvrages plus ou moins récents sont à cet égard révélateurs: *Le tsarévitch immolé* d'Alain Besançon (1967: 96-102; 109-128), *An obsession with history* d'Andrew Wachtel (1994: 46-65) et *Terror and Greatness* de Kevin Platt (2011: 111-132). Les approches mystique et psychanalytique se rejoignent dans ces travaux pour montrer que le tsar-père et ses enfants-sujets sont dans une relation conflictuelle qui se résout par le sacrifice de l'un ou de l'autre, d'Isaac ou de Laïos. Le sang répandu dans le passé, éclabousse non seulement la toile, mais aussi le spectateur. Par ailleurs, les scandales picturaux ne manquent pas non plus dans l'histoire de l'art en France. La recherche des sources d'inspiration possibles de Repin et de cas typologiquement proches de 'l'affaire Ivan le Terrible' permettent de mettre cette dernière en perspective.

Le sacrifice policé du fils: le tableau de Ge

Dès son exposition, en 1871, le tableau de Ge, *Pierre Ier interroge le tsarévitch Aleksej Petrovič à Petergof*, suscite un grand intérêt chez les artistes et les historiens. Parmi eux, on trouve tout d'abord Nikolaj Kostomarov (1817-

1885). Cet historien est alors au zénith de sa seconde carrière. Rappelons qu'il avait débuté de façon très brillante, puisqu'il avait été élu professeur d'histoire russe à l'Université de Kiev en 1846, à moins de trente ans. Mais dès l'année suivante, il est arrêté, comme membre de la société secrète Cyrille et Méthode dont les projets semblent éminemment subversifs à la police de Nicolas I^{er} : elle prône une union fédérale égalitaire entre les peuples slaves. Déchu de son poste et exilé sur la Volga, à Saratov, avec interdiction d'enseigner et de publier, Kostomarov met malgré tout à profit ce voyage involontaire en territoire cosaque pour collecter de la documentation sur la révolte de Sten'ka Razin. L'avènement d'Alexandre II, en 1855, et le début des réformes lui permettent de retrouver peu à peu sa liberté de parole. En 1856, il est autorisé à faire un séjour à Saint-Pétersbourg et à voyager à l'étranger. Il publie à Samara son *Bunt Razina (Révolte de Razin)*. En 1859, l'Université de Saint-Pétersbourg l'élit professeur d'histoire russe et le ministre de l'Instruction publique lève l'interdiction d'enseigner qui le frappait. Commence alors sa période la plus productive, avec d'autres études sur les cosaques. Prosper Mérimée, féru d'histoire russe, les utilisera largement pour ses propres travaux.

Kostomarov s'intéresse aussi au règne de Pierre le Grand (1682-1725). Si les hauts faits ne manquent pas au cours de cette période-clé de l'histoire russe, la 'tache noire' par excellence est la mort du tsarévitch Alexis, le 26 juin (7 juillet) 1718. L'héritier du trône, depuis longtemps en conflit avec son père, s'était enfui à l'étranger, mais avait accepté de rentrer au pays et de renoncer officiellement au trône, fin janvier 1718, contre la promesse d'un pardon complet. Pourtant, au mois d'avril, il est arrêté et accusé de haute trahison. Dénoncé par sa compagne, qui collabore avec les agents de la Chancellerie secrète contre rémunération, il finit par se reconnaître coupable et livrer bon nombre de 'complices'. Pierre le fait juger par une Haute Cour qui a reçu des instructions précises et le condamne à mort, le 24 juin. Les circonstances de son décès sont volontairement laissées dans le flou : la version officielle est qu'il est mort subitement dans sa cellule, après avoir sincèrement demandé pardon, mais on l'a plus probablement dépêché dans l'autre monde.

On pourrait penser que Kostomarov, qui a lui-même senti s'abattre sur lui la lourde main de la justice tsariste, serait du côté de la victime, dans cet épisode brutal de l'histoire russe. Or au contraire, il justifie pleinement le père contre le fils, au nom de la raison d'État. Le contexte entre évidemment en jeu. Les réformes de 1861-1864 ont fait souffler un grand vent de liberté, mais aussi suscité des mouvements de mécontentement parmi les étudiants et les paysans et une révolte dans les territoires de l'ancienne Pologne-Lituanie, écrasée par les troupes russes. Le premier attentat dirigé contre Alexandre II a été perpétré par l'étudiant Dmitrij Karakozov, le 4 avril 1866. La génération des 'fils', découverte par Ivan Turgenev dans son roman *Otcy i deti (Pères et fils)*, 1861), vient de tenter une première fois le parricide. Elle ne baissera pas son bras jusqu'à ce qu'elle réussisse, le 1^{er} mars 1881.

Le plus intéressant dans le commentaire historique de Kostomarov, en ce qui nous concerne, est qu'il construit son argumentation à partir du tableau de

Ge. Certes, cette interaction entre peinture de genre et histoire n'est pas exceptionnelle, mais ce qui frappe ici est l'absence totale de barrière entre les deux. En outre, c'est l'historien, semble-t-il, qui entre dans le tableau comme il se plongerait dans un document d'archives, et non le peintre qui réalise son œuvre d'après la documentation qu'il aurait réunie. En réalité, Kostomarov et Ge n'étaient pas étrangers l'un à l'autre, mais Kostomarov joue le jeu de la démonstration picturale: ce que nous voyons sur la toile ne fait pas qu'illustrer un épisode connu, mais l'explique, l'interprète.

La figure du tsarévitch Alexis, tout d'abord, révèle, dans ses traits et dans sa posture, les défauts qui le rendent inapte à régner: stupidité, lâcheté, paresse, mesquinerie, grossière animalité. Il porte sur lui, comme un poids, le chagrin et la mélancolie de se savoir aussi inutile (Kostomarov 1990: 159-160)¹. Au contraire, Pierre, froid, parfaitement maître de lui, mais le visage dur, se montre à la hauteur de cette minute fatidique (*minuta rokovaja*). Il lit à son fils sa déposition et Alexis est incapable de dissimuler son embarras (*Ibid.*: 160).

Le tableau se contente de montrer cet instant de silence lourd de sens, dans un intérieur occidentalisé, où seule une feuille tombée à terre témoigne de la fureur sous-jacente. Rien ne dit que le fils est condamné à mort et va disparaître. Pourtant, le face-à-face que la toile met en scène nous permet déjà de juger les deux acteurs et de justifier pleinement la sentence qui sera prononcée contre Alexis. Oui, reconnaît Kostomarov, Pierre va trahir la parole donnée en faisant en sorte que son fils soit exécuté, mais peut-on le lui reprocher? La réponse est dans le tableau: à l'évidence, cet héritier veule, dépourvu des qualités d'un souverain, mérite d'être éliminé: "Il restait à Pierre à commettre une autre injustice: ne pas respecter la parole donnée! et Pierre a commis cette injustice. Mais faut-il calomnier et blâmer outre mesure Pierre?" (Kostomarov 1990: 166)². La conclusion de l'article ne fait qu'enfoncer ce clou dans le cercueil du tsarévitch: "L'homme n'est que mensonge", a dit un jour le Psalmiste³, et le Grand Pierre n'a pas répété pour rien cette vérité dans une de ses lettres au tsarévitch Aleksej" (*Ibid.*: 166)⁴.

¹ "Художник изобразил безукоризненно мастерски этого царевича. Тупоумие, мелкая трусость, умственная и телесная лень, грубая животность видны в его чертах, пораженных горем и тоскою."

² "Петру оставалось совершить еще несправедливость – нарушить данное слово! и Петр решился на эту несправедливость. Но следует ли особенно чернить и порицать Петра?"

³ Ps. 115: 2, d'après la numérotation orthodoxe; Ps. 116 (114-115): 11, d'après la Bible de Jérusalem.

⁴ "Всяк человек ложь, сказал некогда Псалмопевец, и Великий Петр недаром повторил эту истину в одном из своих писем к царевичу Алексею".

Le sacrifice sanglant: le tableau de Repin

Repin se met au travail sur *Ivan le Terrible et son fils Ivan* peu après l'assassinat d'Alexandre III et l'exécution publique de ses meurtriers, le 3 avril 1881. Il est clair que ses convictions le portent à mettre en lumière la folie meurtrière du père et les dégâts irréversibles qu'elle a déjà causés, même si le fils n'est pas encore mort. Il se livre aussi à une sanglante parodie du tableau de Ge. À l'intérieur occidentalisé, il oppose une chambre de palais typiquement russe, ce qui est évidemment conforme à la vérité historique de 1581. À la froide retenue qui préserve les formes de la civilisation, il oppose un décor chamboulé, une véritable scène de crime, avec le bâton impérial qui a roulé au premier plan, des meubles et des coussins renversés, le tapis froissé et gorgé de sang, les mains serrant le crâne mutilé d'où coulent encore des flots d'hémoglobine. Si l'on ajoute les yeux fous d'Ivan le Terrible, on bascule dans le grand guignol, tel qu'il se pratiquait à l'époque dans les théâtres populaires. Dans la Russie d'Alexandre III, tsar qui, par crainte d'un nouvel attentat, se montrait le moins possible, on peut comprendre que les réactions aient été extrêmement tranchées (cf. Fomin 2007).

Ivan Kramskoj (1837-1887), considéré comme l'intellectuel parmi les peintres Ambulants, dépeint le saisissement, la jubilation qu'il a ressentis face à l'audace du sujet, mais aussi face à la manière dont il est traité. Ivan le Terrible n'apparaît pas comme un souverain, dont l'acte pourrait être pesé en fonction des circonstances exceptionnelles de son temps, il est "une bête sauvage et un psychopathe". Et puis, il y a cette vraisemblance, quasi photographique, de l'instant surpris que vient confirmer le titre du tableau où figure la date précise de l'événement. On attendrait presque l'heure exacte, la minute fatidique. Ivan serre convulsivement la blessure, essaie d'arrêter le flot de sang, en vain, et hurle, comme "une bête hulule d'effroi". La flaque de sang indique qu'il est déjà trop tard et complète l'impression d'une tragédie naturelle (ou naturaliste). En somme, c'est à la fois du théâtre et une reconstitution irréprochable qui semble tellement vivante, tellement vraie (Grabar' 1963: 266-271)⁵. Le public, toujours d'après les échos recueillis par Kramskoj, sent lui aussi l'odeur du sang et ose le mot tabou: "Qu'est-ce donc que cela? Comment peut-on montrer cela? Comment est-ce permis? Mais, c'est du tsaricide!" (*Ibid.*: 266-271). En d'autres termes, on ne dit pas: "le roi est nu", on murmure: "le roi est un assassin".

⁵ "Меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она, вещь, в уровень таланту... И как написано, Боже, как написано!... Что такое убийство, совершенное зверем и психопатом?... Отец ударил своего сына жезлом в висок!... Минута... В ужасе закричал... схватил его, присел на пол, приподнял его... зажал одной рукою рану на виске (а кровь так и хлещет между щелей пальцев)... а сам орет... Этот зверь, воюющий от ужаса... Что за дело, что в картине на полу уже целая лужа крови на том месте, куда упал на пол сын виском... Эта сцена действительно полна сумрака и какого-то натурального трагизма..."

À cette irruption inattendue du passé, comprise aussitôt pour un acte d'accusation contre le régime tsariste, il faut une réponse officielle et rapide. Alexandre III ne peut s'abaisser à la donner lui-même, en se faisant l'avocat d'un de ses prédécesseurs. Mais son directeur de conscience, le haut-procureur du Saint-Synode Konstantin Pobedonoscev (1827-1907), va s'en charger, dès le 15 février 1885. Il écrit au souverain pour lui faire part de ses impressions, puisqu'il est allé voir l'objet du délit. Et il donne les éléments de langage destinés à disqualifier l'œuvre. La tâche n'est pas si aisée. C'est que Nikolaj Karamzin, historiographe d'Alexandre I^{er}, a formellement accusé Ivan le Terrible du meurtre de son fils dans le tome 9 de son *Istorija gosudarstva Rossijskogo* (*Histoire de l'État russe*, 1821; cf. Karamzin 1989: 208-209). L'œuvre jouit d'un grand prestige, pour ses qualités scientifiques, mais aussi littéraires, même si elle n'est plus réimprimée depuis sa cinquième édition (1842-1844). Plutôt que d'attaquer franchement l'historicité de l'épisode, Pobedonoscev s'en prend à Repin, peintre subversif, qui, selon lui, vient de dépasser toutes les bornes de la décence et de la vraisemblance.

Le tableau est tout simplement 'répugnant', dans l'absolu, sans élément de comparaison: "J'ai vu aujourd'hui ce tableau et n'ai pu le regarder sans répugnance [...] Les tableaux précédents de ce même peintre se distinguaient par ce penchant et étaient dégoûtants" (Pobedonoscev 1923: 498-499)⁶. En outre, Ivan le Terrible n'a rien à y faire: "Et que vient y faire Ivan le Terrible? À part la tendance d'un certain genre, on n'y trouve aucune autre raison. On ne peut pas dire que ce tableau soit historique, car ce moment, dans toute sa mise en scène est purement fantastique, et non historique" (*Ibid.*)⁷.

La contre-attaque reçoit ensuite le renfort d'un spécialiste, Fedor Landcert⁸, professeur d'anatomie à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg⁹. Il donne une conférence et publie un article qui énumère les erreurs artistiques commises par Repin. En premier lieu, Ivan le Terrible est doté d'un masque simiesque (*obez'janopodobnaja fizionomija*), alors que "chacun d'entre nous" s'est fait de lui une image tout autre, noble, même si quelque peu effrayante, par la lecture de récits historiques, la contemplation d'autres œuvres d'arts plas-

⁶ "Сегодня я видел эту картину и не мог смотреть на нее без отвращения [...] Прежние картины того же художника Репина отличались этой наклонностью и были противны. А эта его картина просто отвратительна".

⁷ "И к чему тут Иоанн Грозный? Кроме тенденции известного рода не приобретешь другого мотива. Нельзя назвать картину исторической, так как этот момент всей своей обстановкой чисто фантастический, а не исторический".

⁸ La translittération du *ц* cyrillique donne Landcert; le nom allemand serait plutôt Landzert.

⁹ Fedor Petrovič Landcert (1833-1889). Formé à l'Académie de médecine militaire. Se spécialise rapidement dans l'anatomie. Docteur en médecine en 1862, nommé professeur d'anatomie à l'Académie des Beaux-Arts en 1874, enseigne également dans les cours destinés aux jeunes filles. Ses leçons jouissaient d'une grande popularité, due à ses dons d'orateur.

tiques, ou en assistant à des pièces de théâtre (Landcert 1885)¹⁰. Ici encore, les noces des arts et de l'histoire sont célébrées. Ni Šaljapin, ni Čerkassov n'ont encore incarné Ivan le Terrible, mais le public le voit déjà tel qu'il est habitué à le voir (cf. Niqueux 2013). Cette impression est tenace, puisque les critiques du film *Čar' (Tsar)* de Pavel Lungin (2008), ont reproché à ce dernier d'avoir choisi un acteur qui "ne ressemble pas" à Ivan le Terrible.

Landcert n'arrête pas là son réquisitoire. L'anatomiste établit avec autorité que les proportions du crâne du fils ne sont pas compatibles avec celles des mains du père. Ceci prouve que Repin n'a pas dessiné d'après nature, ou a superposé deux esquisses différentes, des mains du père et de la tête du fils, comme on le faisait parfois à l'époque en 'reconstituant' une statue antique à l'aide de morceaux épars (une tête dépareillée avec un torse), ou comme on l'a fait depuis dans les montages photographiques grossiers. Mais surtout, les flots de sang qui inondent les mains d'Ivan le Terrible sont "un effet facile". Un autre professeur d'anatomie, Dmitrij Zernov (1843-1917), ira jusqu'à affirmer qu'il ne pouvait couler d'une telle blessure qu'un 'demi-verre' de sang, or sur le tableau, on dirait qu'on vient d'égorger un mouton!¹¹ Bref, l'impression de vérité que vante Kramskoj est totalement factice et ne saurait tromper un professionnel. Pour Landcert, on a affaire à une "charge" d'un mauvais goût inexcusable, digne d'un caricaturiste (à la Daumier, sans doute) et non d'une œuvre d'art. Vient enfin la clause éthique qui lie le peintre à son public. Un artiste a le droit de saisir le dernier instant d'une scène. De fait, les tableaux du XVIII^e et du XIX^e siècle, pour ne citer que ceux-là, abondent en scènes représentant la mort de quelque héros. Mais, s'il s'agit d'un meurtre, l'artiste doit avoir la délicatesse de cacher la victime aux yeux du spectateur (cf. Landcert 1885)¹².

¹⁰ "Художник впал в шарж и непозволительное безвкусие [...] представив, вместо Царского облика, какую-то обезьяноподобную физиономию. В сознании каждого из нас, на основании впечатлений, вынесенных из чтения исторических повествований, из художественных пластических или сценических воспроизведений личности Иоанна Грозного, составилась известный образный тип этого Царя, который не имеет ничего общего с представленным на картине г. Репина".

¹¹ L'opinion de Zernov est citée par Vološin (1913: 24-25). Un autre médecin s'est attaqué à la question du sang, à savoir F.I. Fejgin (1891).

¹² "Лицо выписано и прочувствовано превосходно, но, к сожалению, черепа у сына почти вовсе не оказывается. Пальцы превосходно нарисованной левой руки отца хватили за наружный угол глаза сына, тогда как запястье этой руки находится далеко за ухом, почти на затылке; между тем, запястье, при нормальной развитости черепа, должно было бы совпадать с ушною раковиною. Между рукою, т. е. ладонью левой руки отца, и его ртом расстояние так мало, что тут может поместиться лишь плоское тело, а не шаровидной формы череп, по размеру соответствующий величине лица. Вообще анализ рисунка приводит меня к тому убеждению, что художник или вовсе не пользовался натурой, или же он рисовал с природы отдельно фигуру отца и фигуру сына, а затем, уже от себя, составил их вместе [...] кровь написана действительно превосходно, но неужели такой, без сомнения даровитый художник, как г. Репин, нуждался в столь дешевом средстве,

Avant d'aborder le destin ultérieur de la toile de Repin, il faut se tourner un instant vers l'Europe et la France de son temps, pour se demander si le maître russe y avait cherché des modèles et si, parmi les scandales picturaux que l'on a connus à Paris, il est possible de trouver un équivalent à celui d'*Ivan le Terrible et son fils Ivan*.

Possibles modèles et peinture à scandale en France

Quelques références de la peinture occidentale ont été mentionnées parmi les sources d'inspiration possibles de Repin. Il a été question de deux tableaux de Rembrandt, *Le retour du fils prodigue* (1668) et *Les adieux de David et Jonathan* (1642), à propos de la façon dont les deux protagonistes s'étreignent, mais aussi parce que ces deux toiles se trouvaient déjà à l'Ermitage et étaient donc facilement accessibles pour le peintre russe (cf. Platt 2011: 114-119). Mais ni l'une ni l'autre ne suscitait alors de polémique¹³, et elles ne donnent à voir aucune effusion de sang.

Si l'on en croit Repin, c'est en Europe même qu'il faut chercher. En effet, il y a séjourné en 1883 et affirme avoir été fortement impressionné par le fait que les expositions de peinture de cette année là regorgeaient de scènes sanglantes, voilà pourquoi, sans doute, il s'est mis dès son retour à peindre une toile particulièrement violente (cf. Repin 1982: 354)¹⁴. Curieusement, cette piste semble avoir été peu explorée par les spécialistes. Pourtant, un coup d'œil sur le Salon de 1883, à Paris, permet de deviner à quel tableau Repin peut faire allusion (cf. Houssaye 1883). Le critique de la *Revue des deux mondes*, Henry Houssaye, est plutôt désabusé: "le salon de 1883 est médiocre", ce qu'il attribue à "l'invasion dans la peinture sérieuse de l'impressionnisme et du naturalisme" qui conduit à accueillir avec faveur "les sujets les plus vulgaires". Néanmoins, il réserve la première place dans la section peinture à l'*Andromaque* de George Antoine de Rochemore (1859-1938), qui d'ailleurs obtient une médaille et se

чтобы произвести впечатление? В погоне за эффектом утратились совершенно благородство, чистота и сила выражения целого произведения, т. е. поблекла идея, и во всей яркости сказалась тенденция [...] Художник, без сомнения, может взять для изображения и момент, представляющий конец действия; но, если это – убийство, он должен, чтобы не оскорбить эстетического чувства зрителей, уметь отвлечь их внимание от жертвы."

¹³ On s'est depuis interrogé sur de possibles connotations homosexuelles (cf. Courtray 2010).

¹⁴ "В то время на всех выставках Европы в большом количестве выставлялись кровавые картины. И я, заразившись, вероятно, этой кровавостью, по приезде домой, сейчас же принялся за кровавую сцену Иван Грозный с сыном. И картина крови имела большой успех".

fait acheter par l'État¹⁵. Or ce tableau, inspiré par l'*Iliade*, est d'une extrême violence (Houssaye 1883):

Ilion est pris. Les Grecs massacrent et brûlent. Au pied des hautes murailles à l'appareil cyclopéen qui forment l'enceinte de la ville s'amoncellent dans des flaques de sang les cadavres et les têtes coupées, d'autres cadavres sont pendus au faite des remparts [...] C'est l'abattoir et la fournaise. Sur les premières marches tout éclaboussées de sang d'un étroit escalier qui mène à la plate-forme, Andromaque se débat au milieu d'un groupe d'Achéens: échevelée et à demi-nue dans ses vêtements déchirés, elle lutte avec une sauvage énergie pour défendre son enfant.

Ajoutons que le premier plan de cette scène d'extérieur représente un tabouret brisé et une tenture froissée qui ne sont pas sans ressemblance avec le mobilier renversé dans *Ivan le Terrible et son fils Ivan*. Au chapitre des 'tableaux religieux' du salon de 1883, Houssaye signale le *Martyre de Jésus de Nazareth* d'Aimé Morot (1850-1913)¹⁶, qui lui déplaît souverainement: "M. Morot a parfaitement réussi à tenir cette figure dans la plus vulgaire des réalités humaines". La tête du Christ est assez proche de celle du tsarévitch Ivan agonisant.

Parmi les références plus anciennes, peut-être inconscientes, de Repin, on a souvent mentionné le *Cauchemar de Füssli* (1781) qui mélange le grotesque et l'horreur à l'intérieur d'un appartement confortable.

Si l'on s'intéresse moins aux similitudes visuelles et davantage au scandale esthétique et politique suscité par une toile, deux tableaux français de scènes de violence viennent à l'esprit¹⁷. *La mort de Sardanapale* (1827-1828) de Delacroix mêle de façon extravagante tuerie et intérieur feutré du palais. Or, contrairement aux *Scènes des massacres de Chio* du même Delacroix (1824), qui avaient été bien accueillies, dans un contexte de sympathie pour l'insurrection grecque, Sardanapale essuie un feu roulant de critiques. *Le Journal des débats* y voit une "erreur de peintre" (21 mars), *La Gazette de France* estime qu'il s'agit du "plus mauvais tableau du salon" (22 mars), *Le Quotidien* parle d'un "ouvrage bizarre" (24 avril). Victor Hugo attend 1828 pour prendre la défense de Delacroix: "Son Sardanapale est une chose magnifique et si gigantesque qu'elle échappe aux petites vues"¹⁸. En définitive, la toile sera achetée par le Louvre, mais seulement en 1921 (cf. Pomarède 1998: 52-53; Sérullaz 1989: 113-114).

Plus pertinent encore nous semble le rapprochement avec la *Scène de naufrage* que Géricault expose au Salon de 1819, mieux connue sous le nom du *Radeau de la Méduse*. On sait que le tableau transposait des faits réels: le navire *Méduse* avait fait naufrage sur un banc de sable au large du Sénégal le 2 juillet 1816, provoquant la construction du radeau sur lequel furent parquées 152 per-

¹⁵ Conservé au Musée des beaux-arts de Rouen.

¹⁶ Conservé au musée des beaux-arts de Nancy.

¹⁷ Nous n'avons pas retenu le *Déjeuner sur l'herbe* (1863), œuvre qui suscita une énorme polémique, mais dont le rejet a trait aux 'bonnes mœurs', plutôt qu'à la politique ou au rapport à l'histoire.

¹⁸ Le jugement d'Hugo est formulé dans une lettre du 3 avril 1828 à Victor Pavis.

sonnes. Quinze seulement survécurent à cette épreuve. Géricault s'est passionné pour le récit de cette catastrophe, publié par Jean-Baptiste Henri Savigny et Alexandre Corréard (cf. Savigny, Corréard 1818)¹⁹. Il donne une peinture saisissante des derniers survivants tentant de signaler leur présence à un navire de secours que l'on croit deviner au loin.

Les réactions sont comparables à celles que Repin provoquera soixante-six ans plus tard. Le roi Louis XVIII fait plutôt preuve d'humour en déclarant au peintre: "Monsieur, vous venez de faire un naufrage qui n'en est pas un pour vous!". Mais le peintre Marie-Philippe Coupin de la Couperie est beaucoup moins indulgent: "Monsieur Géricault semble se tromper. Le but de la peinture est de parler à l'âme et aux yeux, et non de repousser le public". Ces termes sont à peu de choses près ceux de Landcert. Toutefois, *Le Radeau de la Méduse* trouve un ardent défenseur en la personne de l'historien Jules Michelet qui voit dans sa toile une allégorie de la situation du pays (Michelet 1848: 143):

[Géricault] est mort l'année même où mourut Byron [1824], à deux mois de distance, deux grands poètes de la mort. Byron dit celle de l'Angleterre qui se croyait victorieuse. Géricault peignit le naufrage de la France, ce radeau sans espoir, où elle flottait, faisant signe aux vagues, au vide, ne voyant nul secours [...] L'Anglais mourut de haïr l'Angleterre. Le Français mourut de croire à la mort de la France. C'est la France elle-même, c'est notre société tout entière qu'il embarqua sur ce radeau de La Méduse... image si cruellement vraie que l'original refusa de se reconnaître.

Malgré tout, peu de temps après la mort de Géricault, le Louvre se porte acquéreur de la toile, en novembre 1824, et elle est immédiatement exposée dans une salle qu'elle domine de par ses dimensions. Sa conservation donnant des soucis, à cause de l'utilisation par le peintre de bitume de Judée, d'oxyde de plomb et de cire, une copie de dimension identique est réalisée dès 1859-1860, afin de pouvoir prêter l'œuvre à l'extérieur. La toile de Repin a été moins bien traitée.

Repin, ou les infortunes de la peinture

Acquis par la Galerie Trétjakov, qui est à l'origine une fondation privée, le tableau de Repin en devient une des œuvres de référence. Soudain, le 16 janvier 1913, un jeune homme de 29 ans, vieux-croyant, du nom d'Abram Abramov Balašev, frappe à trois reprises la toile avec une alêne de cordonnier en s'écriant: "Ce sang! Pourquoi ce sang! À bas le sang!". Il s'agit d'une manifestation de vandalisme sans précédent dans la Galerie et les dommages infligés à l'œuvre ne sont pas négligeables. Moscou est en émoi, mais tout le monde ne condamne pas Balašev. Le 13 février, le poète Maksimiljan Vološin (1877-1932) donne une

¹⁹ Cf. aussi la docu-fiction d'Herle Jouo, *La véritable histoire du radeau de la Méduse* (90 min), diffusée sur ARTE le 21 mars 2015.

conférence publique, en présence de Repin, dans laquelle il présente l'attentat contre le tableau comme un acte d'auto-défense. Selon lui, Balašev est le premier à avoir mesuré toute la force d'*Ivan le Terrible et son fils Ivan* qui, de par sa nature profonde, agresse le spectateur (Vološin 1913):

Pour la première fois depuis 30 ans, devant le tableau s'est trouvé un homme qui a perçu et a compris l'œuvre avec exactement la même force et sur le même plan que ce qui avait été imaginé [...] L'acte d'Abram Balašev ne peut être compris comme un banal acte de vandalisme de musée. Il est conditionné, il est directement provoqué par l'essence artistique même du tableau de Repin²⁰.

Suite à l'attentat, Igor' Grabar' (1871-1960), prend la direction de la Galerie Trétiakov. Il avait été élève de Repin entre 1894 et 1896 et se charge de sauver une deuxième fois son œuvre. Il raconte que Repin, invité à effectuer les retouches nécessaires après le raccommodage de la toile, effectue des repeints qui modifient sensiblement l'original. Grabar' attend que le maître parte pour effacer la plupart de ces ajouts. Un an plus tard, Repin revient, contemple longuement son tableau, l'air perplexe, mais ne dit rien, au grand soulagement de Grabar' (Grabar' 1963: 277-278).

La malédiction n'est pourtant pas levée. Cent ans après Balašev, c'est un médiéviste de renom, Igor' Jakovlevič Frojanov (né en 1936) qui reprend les armes contre le tableau. Avec une poignée d'amis, il rédige une pétition adressée à la direction de la Trétiakov, demandant qu'on retire *Ivan le Terrible et son fils Ivan* des salles d'exposition, en attendant de statuer sur son sort (Frojanov 2013). On sait qu'Igor' Frojanov, qui s'était fait connaître dans les années soixante-dix par ses opinions originales sur le Moyen-âge russe et en particulier sur le rôle des cités (cf. Gonneau 1999), a pris des orientations "non-libérales", pour employer ses propres termes, ou franchement nationalistes pour être plus clair. L'argumentaire de la pétition est un exemple frappant d'une synthèse entre l'éducation soviétique, où l'attention à la pédagogie était très forte et la dénonciation des "calomniateurs" et des "traîtres" était un puissant levier, et la volonté de (re)construire un passé national exaltant qui soude le pays derrière de grandes figures, donne des certitudes pour le présent et trace la voie vers l'avenir. Les institutions culturelles comme les musées ont pour mission d'être les auxiliaires de ce noble combat en donnant à voir seulement ce qui peut convenablement édifier les visiteurs. Un tableau, un film, un livre sont jugés à l'aune de leur utilité ou de leur potentiel de nuisance.

C'est dans cette perspective qu'il convient d'épurer les collections de la Trétiakov, selon les auteurs de la pétition. La Galerie présente de nombreux chefs-d'œuvre, mais abrite encore des toiles pernicieuses, au premier rang des-

²⁰ "Перед картиной Репина за 30 лет впервые оказался человек, принявший и понявший произведение с такой же точно силой и в той же плоскости, в которой оно было задуманно [...] Поступок Абрама Балашова никак нельзя принять за акт банального музейного вандализма. Он обусловлен, он непосредственно вызван самой художественной сущностью Репинской картины."

quelles se trouve le tableau “répugnant, calomniateur et mensonger” de Repin (Frojanov 2013):

La grande collection de la Galerie Trétiakov est appelée à porter la lumière de l’instruction et de l’art auprès des Russes, de tous ceux qui sont intéressés et attirés par l’art russe. La galerie contient nombre de tableaux remarquables qui reflètent, chacun à sa manière, les recherches artistiques des meilleurs représentants du peuple russe, des artistes talentueux [...] Cependant, il y a dans la remarquable collection de la galerie une série de tableaux qui contiennent des mensonges sur le peuple russe, l’État russe, les pieux tsars et tsarines russes. Ce genre de tableaux n’ont de toute évidence pas leur place dans cette collection de chefs-d’œuvre de la peinture russe. Avant tout, il s’agit du tableau de I.E. Repin *Ivan le Terrible et son fils Ivan, le 16 novembre 1581* (1885), répugnant, calomniateur et mensonger aussi bien dans son sujet que dans sa manière picturale²¹.

Les auteurs de la pétition ne seraient probablement pas choqués de se voir placés aux côtés de Konstantin Pobedonoscev et de Fedor Landcert, même s’ils n’évoquent pas ces figures comme leurs anges-gardiens. Igor’ Frojanov développe en outre une argumentation proprement historique. Le tableau de Repin doit être enlevé parce que ce qu’il raconte est faux: Ivan le Terrible n’a pas tué son fils. Cette thèse n’est pas nouvelle, elle a déjà été formulée à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle par “des historiens sérieux d’orientation non-libérale”, mais elle a été définitivement démontrée par “la science historique contemporaine”²². En fait, Repin s’est emparé de ce sujet parce qu’il allait dans le sens de ses opinions révolutionnaires et athées, déjà perceptibles dans *Krestnyj chod v Kurskoj gubernii* (*Chemin de croix du gouvernement de Koursk*, 1883), une autre toile “russophobe” qui devrait être retirée des salles d’exposition de la Trétiakov. Mais en ce qui concerne *Ivan le Terrible et son fils Ivan*, les chefs d’accusation sont plus graves: il s’agit d’une “calomnie non seulement contre le

²¹ “Великое собрание Третьяковской галереи призвано нести свет просвещения и творчества русским людям, всем тем, кого интересует и притягивает русское искусство. В галерее множество замечательных картин, которые по-своему отражают художественные поиски лучших представителей русского народа, талантливых художников [...] Однако в замечательном собрании галереи есть ряд картин, содержащих клевету на русский народ, на русское государство, на русских благочестивых Царей и Цариц. Таким картинам явно не место в этом собрании русских живописных шедевров. Прежде всего, речь идет о мерзкой, клеветнической и ложной как в своем сюжете, так и его живописном воспроизведении картине И.Е. Репина ‘Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года’ (1885 г.)”

²² Nous ne revenons pas ici sur la démonstration de Frojanov qui argue du silence des sources russes contemporaines sur ce fait (allaient-elles accuser de meurtre le tsar Ivan?) et rejette les sources étrangères, forcément calomnieuses. Il est vrai que le débat est encore ouvert sur les circonstances exactes de la mort du tsarévitch (cf. Bushkovitch 2014).

tsar Jean [Ioann, la forme noble de son prénom – P.G.], mais aussi contre l’Autocratie Orthodoxe russe et tout le peuple russe” (Frojanov 2013)²³.

Suit un panégyrique d’Ivan le Terrible, où l’on retrouve le thème de l’accès aux mers que la Russie a conquis de haute lutte, thème si cher à Staline et qui était au cœur du projet du film *Ivan Groznyj (Ivan le Terrible)* confié à Sergej Eisenstein²⁴. En outre, en conquérant la Sibérie²⁵, Ivan a donné à la Russie le pétrole et le gaz qui la font vivre de nos jours (Frojanov 2013):

Nous, les Russes, nous devons être infiniment reconnaissants à nos ancêtres pour la création d’un État aussi puissant, qui s’étend de la mer Baltique à l’océan Pacifique, de l’océan Arctique à la mer Noire et la mer Caspienne [...]. Le mérite en revient en grande partie au tsar Ioann Vasil’jevič Groznyj, qui avait élargi les frontières de notre pays, inclus dans l’État russe à la fois le royaume de Kazan’ et celui d’Astrachan’, et, le plus important, le royaume de la Sibérie, dont les richesses, le pétrole et le gaz, vont aujourd’hui vivre notre pays²⁶.

Le dernier argument employé contre le tableau de Repin est qu’il a une pernicieuse influence sur les spectateurs à cause de la trompeuse impression

²³ “Современной исторической наукой твердо установлено, что Первый Русский Царь Иоанн не убивал своего сына [...] Надо сказать, что и в XIX, и в начале XX века серьезные историки ‘нелиберального толка’ с достаточным сомнением относились к клеветническому слуху, обвиняющему Царя Иоанна Васильевича в убийстве своего сына. Известно, что в благословенное Царское время живописец И. Репин, проникнутый революционными богоборческими идеями, относился с пренебрежением к русским православным традициям. Стоит посмотреть на его картину ‘Крестный ход в Курской губернии’ (1883 г.), чтобы понять это его отношение. Но, если в картине ‘Крестный ход в Курской губернии’ он выражает взгляд революционеров и русофобов на православную веру, русское духовенство, на традиции крестных ходов на Руси, то картина ‘Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года’ является неприкрытой клеветой не только на Царя Иоанна, но и на русское Православное Самодержавие, на весь русский народ”.

²⁴ La dernière phrase de la dernière partie devait être “Sur les mers nous nous tenons et nous tiendrons!”. Cette réplique est chaudement approuvée par Staline lors de la rencontre où il discute du film avec Eisenstein et l’acteur principal incarnant Ivan le Terrible, le 24 février 1947 (cf. Čerkasov 1953: 378-381).

²⁵ Affirmation historiquement très discutable. Ivan le Terrible avait désapprouvé l’expédition du cosaque Ermak Timofeevič contre le khanat de Sibérie (1581-1584) et cette dernière marque seulement le début de la pénétration russe dans l’immense espace sibérien.

²⁶ “Мы, русские люди, должны быть бесконечно благодарны нашим предкам за то, что они создали такую могучую державу, простирающуюся от Балтийского моря до Тихого океана, от Северного Ледовитого океана до Черного и Каспийского морей [...]. Велика в этом заслуга Царя Иоанна Васильевича Грозного, расширившего пределы нашей страны, включившего в состав русского государства и Казанское, и Астраханское царства, и, самое главное, – Сибирское царство, богатствами которого, нефтью и газом, живет сегодня наша страна”.

“d’exactitude psychologique” qu’il dégage. Landcert, mais aussi Balašev et Vo-lošin, se reconnaîtraient dans ce plaidoyer. Bref, cette peinture scandaleuse, au-jourd’hui comme cent ans plus tôt, agresse le public, l’empêche de communier sereinement dans la vénération de ses grands ancêtres (*Ibid.*):

Aujourd’hui, comme il y a cent ans, le tableau de I.E. Repin *Ivan le Terrible et son fils Ivan, le 16 novembre 1581* produit sur le spectateur un effet psychologique et émotionnel profond en créant une impression trompeuse ‘d’exactitude psychologique’. Nous vous prions, jusqu’à ce que la question du sort de ce tableau soit définitivement résolue, de le retirer de l’exposition de la Galerie Trétiakov pour le mettre dans la réserve afin qu’il cesse d’offenser les sentiments patriotiques des Russes, qui aiment et estiment leurs ancêtres et expriment leur gratitude à ces derniers pour la création d’un État grand et puissant, le Royaume orthodoxe russe²⁷.

Si l’œuvre historique et politique de Michelet a vieilli et si ses prophéties sont loin de s’être toutes réalisées, son sens de la formule n’a rien perdu de son acuité. On serait tenté de conclure, en le paraphrasant: dans *Ivan le Terrible et son fils Ivan*, c’est la Russie elle-même, c’est la société russe de 1885 tout entière que Repin a peinte, baignant dans son propre sang, en proie à une mortelle querelle de famille. Cette querelle n’était pas apaisée en 1913 et les lacérations dont la toile a été victime le prouvent. Cent ans plus tard, sous les repeints de Repin et de Grabar’, les coutures tirent encore, le regard de bête du tsar-père-assassin et la figure sanglante du fils mourant interpellent toujours. L’artiste doit avoir la délicatesse de cacher la victime aux yeux du spectateur, écrivait le professeur Landcert. Le mérite, ou le crime de Repin est de mettre en pleine lumière la victime *et* le bourreau et de montrer qu’ils sont du même sang. La réponse du public, ou d’une partie du public, est: “Cachez ce sang que je ne saurais voir!” – sans doute pour l’avoir beaucoup trop vu.

Bibliographie

Besançon 1967:

A. Besançon, *Le tsarévitch immolé: la symbolique de la loi dans la culture russe*, Paris 1967.

²⁷ “Сейчас, так же, как и 100 лет назад, картина И.Е. Репина ‘Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года’ оказывает на зрителя глубокое психологическое, эмоциональное воздействие, создавая эффект ложной ‘психологической достоверности’. Просим Вас, до окончательного разрешения вопроса по судьбе этой картины убрать ее из экспозиции Третьяковской галереи в запасники, чтобы она перестала оскорблять патриотические чувства русских людей, любящих и ценящих своих предков и выражающих им благодарность за создание великой могоучей державы – Русского Православного Царства”.

- Bushkovitch 2014: P. Bushkovitch, *Possevino and the Death of Tsarevich Ivan Ivanovich*, "Cahiers du monde russe", LV, 2014, 1, pp. 119-134.
- Courtray 2010: R. Courtray, *David et Jonathan en peinture: un unique tableau de Rembrandt?*, in: *David et Jonathan. Histoire d'un mythe*, Paris 2010 (=Le Point Théologique, 64), pp. 257-269.
- Čerkasov 1953: N.K. Čerkasov, *Zapiski sovetskogo aktera*, Moskva 1953.
- Fejgin 1891: F.I. Fejgin, *Kartina Repina 'Ivan Groznyj i syn ego Ivan' s točki zrenija vrača*, "Russkaja žizn", 16 décembre 1891.
- Fomin 2007: S. Fomin, *'Kartina krovi', ili kak Il'ja Repin careviča Ivana ubival*, "Russkij vestnik", 2007, № 14, pp. 8-10; № 15, pp. 15-17; № 20, pp. 7-10; № 22, pp. 7-9; № 24, pp. 8-9; № 26, pp. 7-8.
- Frojanov 2013: I. Frojanov et alii, *Obraščenie ob iz"jatii kartiny 'Ivan Groznyj ubivaet syna'*, <<http://spbgunews.ru/2013/10/05/froyanov-protiv-ili-repina/>>, consulté le 07/12/2015.
- Gonneau 1999: P. Gonneau, *La Rus' de Kiev, une société féodale? (860-1240): les théories en présence*, "Journal des savants", 1999, 1, pp. 182-185.
- Grabar' 1963: I.E. Grabar', *I.E. Repin*, I, Moskva 1963.
- Houssaye 1883: H. Houssaye, *Le salon de 1883*, "Revue des deux mondes", 3^e période, t. 57, 1883, pp. 596-627.
- Karamzin 1989: N.M. Karamzin, *Istorija gosudarstva Rossijskogo*, reprintnoe vosproizvedenie izdanija pjatogo, III, IX, 5, Moskva 1989.
- Kostomarov 1990: N. Kostomarov, *Carevič Aleksej Petrovič (po povodu kartiny N.N. Ge)*, in: N. Kostomarov, *Istoričeskie monografii i issledovanija v dvuch knigach. Kniga pervaja*, Moskva 1990, pp. 125-166.
- Landcert 1885: F.P. Landcert, *Po povodu kartiny I. E. Repina 'Ivan Groznyj i Ego syn, 16 nojabrja 1581 goda': lekcija, čitannaja učenicam Akademii xudožestv*, "Vestnik izjaščich iskusstv", III, 1885, 2, pp. 195-204.
- Michelet 1848: J. Michelet, *Cinquième leçon. 13 janvier 1848 (leçon non professée)*, in: *Cours professés au Collège de France 1847-1848*, Paris 1848.
- Niqueux 2013: M. Niqueux, *Ivan le Terrible face à la censure théâtrale russe du XIX^e siècle: un tsar sous surveillance*, in:

- P. Gonneau et E. Rai (dir.), *Écrire et réécrire l'histoire russe: d'Ivan le Terrible à Vasilij Ključevskij (1547-1917)*, Paris 2013 (=Collection historique de l'Institut d'études slaves, 51), pp. 193-202.
- Platt 2011: K. M. F. Platt, *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*, Ithaca-London 2011.
- Pobedonoščev 1923: K.P. Pobedonoščev, *K.P. Pobedonoščev i ego korrespondenty. Pis'ma i zapiski*, I (2 voll.), Moskva-Petrograd 1923.
- Pomarède 1998: V. Pomarède, *La Mort de Sardanapale*, Paris 1998.
- Repin 1982: I.E. Repin, *Dalekoe blizkoe*, Leningrad 1982.
- Savigny, Corréard 1818: J.-B. H. Savigny, A. Corréard, *Naufage de la frégate 'La Méduse', faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816...*, Paris-Londres-Strasbourg 1818.
- Sérullaz 1989: M. Sérullaz, *Delacroix*, Paris 1989.
- Vološin 1913: M. Vološin, *O Repine*, Moskva 1913.
- Wachtel 1994: A. B. Wachtel, *An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past*, Stanford, 1994.

Abstracts

Речь идет об известной картине И. Репина *Иван Грозный и сын его Иван*. Впервые показанная публике в 1885 г., в сложном социально-политическом контексте, она вызвала самые сильные реакции. Передвижник И. Крамской был в восторге, зато обер-прокурор К. Победоносцев написал Александру III: “Эта его картина просто отвратительна”. Задачей статьи является сопоставление откликов, вызванных полотном Репина, с похожим скандалом во Франции, спровоцированным картиной Т. Жерико *Плот Медузы* (1819 г.). На ней изображены последние минуты ожидания выживших после крушения судна “Медуза”, в то время как вдали виднеются паруса их спасителей. Само же событие произошло за несколько лет до написания картины, в 1816 г. Произведение было воспринято по-разному. Согласно художнику Купэну де Ла Купери, “Г. Жерико, кажется, ошибается. Цель живописи – обращаться к душе и глазам, а не вызывать отвращение”. Наоборот, историк Ж. Мишле писал: “[Жерико] посадил на борт этого плота Медузы саму Францию, все общество целиком [...] портрет вышел настолько жестоко правдивым, что оригинал отказался узнать в нем самого себя”. Если первое восприятие произведений объясняется контекстом, поразительно что, в отличие от картины Жерико, полотно Репина до сих пор продолжает вызывать враждебные реакции в некоторых кругах русского общества.

Pierre Gonneau

The Cursed Paintings in France and in Russia

This article deals with the famous painting of I. Repin “Ivan the Terrible and his son”. Exhibited in 1885, in a very tense social and political context, it sparked off completely opposite reactions. While the Itinerant painter Kramskoj is enthusiastic, the general-prosecutor of the Holy Synod, K. Pobedonoscev, writes to Alexandre III : “This painting is simply repulsive”. An example of such a scandal in France is provided by the case of Gericault’s “Raft of the Medusa” (1819). The painting represents the last instants of the martyrdom of the survivors of the Medusa’s shipwreck, a real event which occurred a few years before (1816). The critical reception was very divided. For the painter Coupin de la Couperie, “Monsieur Gericault seems to make a mistake. The aim of the painting is to talk to the soul and to the eyes, and not to push the public away”. But for the historian Jules Michelet : “It is France itself and all our society that he put on this Raft of the Medusa [...] image so cruelly true that the original refused to recognize itself”. While the context explains the reception of the work, it is striking to notice that the painting of Repin, unlike that of Gericault, keeps on arousing a great hostility nowadays in some conservative circles of the Russian society.

Keywords: Il’ja Repin, Nikolaj Ge, Theodore Gericault, Ivan the Terrible, Peter the Great, History Painting.