

Valerie Kivelson, Sergei Kozlov & Joan Neuberger (éd.), *Picturing Russian Empire*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2023, 592 p. – ISBN 9780197600528

Dans l'ouvrage *Picturing Russian Empire*, les historiennes Valerie Kivelson et Joan Neuberger ainsi que le spécialiste en géographie historique Sergey Kozlov étudient la représentation de la situation impériale russe par l'image du ^x^e au ^{xxi}^e siècle. L'ouvrage analyse 56 documents très divers : éléments symboliques de l'autorité étatique, cartes, miniatures, gravures et peintures artistiques ou religieuses, photographie, cinéma documentaire et de fiction, propagande politique. Il est découpé suivant la chronologie traditionnellement utilisée pour retracer les développements étatiques de la Russie. Il commence à l'époque médiévale de la « Rus' de Kiev » (^x^e-^{xiii}^e siècles) et s'achève sur la Russie postsoviétique. Entre les deux, il traite de l'expansion de la principauté de Moscou (^{xiii}^e-^{xvi}^e siècles), de la Russie impériale (^{xvi}^e-^{xix}^e siècles), des révolutions (1905-1921) et de la période soviétique (1921-1992). Les thématiques abordées se répètent d'une partie à l'autre : les conquêtes impériales et les rapports de Moscou et de Saint-Petersbourg avec leurs voisins, l'exercice de l'autorité étatique moscovite, pétersbourgeoise et soviétique sur les régions conquises et leurs populations, les controverses mémorielles (qui surviennent dès le ^{xviii}^e siècle, p. 68), la représentation des collectivités humaines par la cartographie, les traditions réelles ou imaginaires des populations orientales et méridionales de l'Empire russe et de l'Union soviétique, les interactions entre puissance colonisatrice et populations conquises.

Picturing Russian Empire répond à deux défis méthodologiques, le premier sur le rôle du matériel visuel comme source pour l'histoire, le second sur la nature de l'Empire russe. Il analyse un corpus très large, sélectionné pour présenter une « expérience » visuelle (p. 3) propre à l'espace impérial russe, qui se serait développée sur plus de dix siècles. Les images analysées sont ainsi censées montrer le développement de

cette expérience, dans le temps et dans l'espace. L'Empire russe est conçu comme l'espace où se déploie d'une époque à une autre la domination de Moscou et de Saint-Petersbourg, et de Kiev dans une moindre mesure pour les temps anciens. Bien qu'un empire soit un espace de domination asymétrique, son déploiement produit également, d'après les auteurs et autrices, des « zones de contacts » (p. 159) entre les populations conquises, les colons et les agents étatiques. Les contributions de l'ouvrage insistent dès lors autant sur la représentation de l'hégémonie moscovite et pétersbourgeoise que sur les ambiguïtés que ces « zones de contacts » créent dans les représentations. En ce sens, l'ouvrage montre que certaines représentations peuvent conforter la manifestation de l'autorité étatique sur les sujets conquis, tandis que d'autres représentations peuvent détourner cette autorité et la récupérer à d'autres fins. Les auteurs et autrices cherchent ainsi dans leur corpus les signes d'une hybridité des identités collectives et d'une ambiguïté des loyautés politiques, ce qu'ils appellent l'« *amidness* » (p. 11), ou interrelation.

Selon Joan Neuberger l'ouvrage questionne les effets que produisent les images, leur « puissance d'action [*agency*] », sur les collectivités humaines (p. 510). Les contributions interrogent ainsi les hiérarchies sociales et politiques de l'espace impérial moscovite, russe puis soviétique et postsoviétique et posent deux questions. Comment la situation impériale a-t-elle pesé sur la création d'images ? Que dit le corpus de l'hégémonie moscovite et pétersbourgeoise, des résistances et des mécanismes de subversions qu'elle a suscités ? *Picturing Russian Empire* fournit selon nous trois grandes clés de lecture pour caractériser la situation impériale russe. Tout d'abord, l'ouvrage présente des images qui sont le support d'une représentation de la puissance politique. Ensuite, l'ouvrage analyse les mécanismes d'invisibilisation des populations conquises ou de leur réduction à des clichés ou des types racialisés. Enfin, une troisième clé de lecture invite à souligner les ambiguïtés des agents de l'État et de ses sujets vis-à-vis de la situation impériale. Dans certaines images, le pouvoir politique peut ainsi être à la fois légitimé et déstabilisé.

La représentation de la puissance étatique a pris diverses formes d'un siècle à l'autre et d'un support à un autre : reconnaissance de l'État « Rus' » dans la cartographie arabe vers 950 (p. 31), aménagement d'une place pour la Russie ancienne dans le récit biblique (la Sibérie comme un jardin d'Éden, p. 98), ascension filmée des sommets

centre-asiatiques (*Sur les contreforts de la mort*, 1928) ou domination de l'île Sakhaline après la Seconde Guerre mondiale (*L'Île de Sakhaline*, 1954, film d'Eldar Riazanov). Dans la période impériale, les tsars peuvent être représentés seuls, telle Catherine II qui se tient comme une conquérante ne comptant que sur elle-même (p. 150) dans son portrait équestre peint en 1762 par Vigilius Eriksen¹ et dans *Catherine II en tenue de voyage* de Mikhaïl Chibanov². Mais les souverains peuvent aussi être mis en scène dans des représentations collectives qui intègrent les populations non russes. C'est le cas des albums présentant au public occidental les cérémonies de couronnement de Nicolas I^{er} (1825), Alexandre II (1855), Alexandre III (1881) et Nicolas II (1894). Dans les albums des couronnements de Nicolas I^{er} et d'Alexandre II, les populations conquises de l'Empire sont repérables par des « signes distinctifs » attribués à des spécificités traditionnelles nationales (p. 172). Cette optique incarne ce que Richard Wortman appelle, dans *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, un « esprit d'inclusion impériale³ ». Cet esprit se transforme toutefois dans les albums des couronnements d'Alexandre III et de Nicolas II en une mise en scène du contrôle ou de l'écrasement des populations non russes (p. 175-176). *Picturing Russian Empire* montre dès lors efficacement comment la représentation de la diversité impériale sert à la fois une certaine idée de l'inclusion et une expression de la domination.

À l'inverse d'une démarche inclusive, la domination impériale sur les sujets conquis peut également se traduire dans des images qui invisibilisent les populations conquises ou les réduisent à des représentations simplifiées, stéréotypées. Comme exemple d'invisibilisation, nous pouvons mentionner le tableau de Léonti Stanitchovski (1777),

1. Vigilius Eriksen, *Portret Ekateriny II v gvardejskom mundire na kone* Brillante [Catherine II en uniforme de la garde sur son cheval Diamant], 1762, huile sur toile, 385 x 356 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

2. Mikhaïl Chibanov, *Portret imperatitsy Ekateriny II v dorozhnom kostjume*, 1787, huile sur toile, 73,2 x 57,5 cm, Royal Collection Trust.

3. Richard Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Volume One: From Peter the Great to the Death of Nicholas I*, Princeton, Princeton University Press, 1995 ; *Id.*, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Volume Two: From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

représentant le jeune Alekseï Tourtchaninov⁴. Cet héritier d'une grande famille détenant des mines et des fonderies importantes pose sûr de lui, prêt à prendre la direction des mines Goumatchevski dans l'Oural. Pour Anna Graber, le tableau passe sous silence le fait que la famille Tourtchaninov, anoblie à titre héréditaire par Catherine II en 1783, développe son industrie grâce aux connaissances du territoire détenues par la population bachkire, absente du tableau comme d'ailleurs les autres populations ouvrières (p. 159-160). Concernant les représentations réductrices, l'ouvrage montre que la confrontation de la puissance moscovite avec ses voisins entre les ^{XV}^e et ^{XVII}^e siècles se racialise progressivement dans les miniatures, puis dans les tableaux. Cela signifie que les représentations usent de plus en plus de « marqueurs visuels de la différence » (p. 56-57). Le visage à un œil (p. 62) utilisé dans les miniatures du ^{XVI}^e siècle pour associer les adversaires des souverains moscovites au diable est, par exemple, une représentation type. Mais, selon Valerie Kivelson, cette difformité physique n'est pas utilisée comme un attribut collectif biologique (p. 63). En revanche, aux ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles, les représentations des temps anciens et de la période moderne homogénéisent les caractéristiques physiques des individus pour distinguer *a posteriori* les populations par une apparence collective supposément uniforme. Ainsi, dans le tableau du peintre Vassili Sourikov *La Conquête de la Sibérie par Iermak* (1895)⁵, les soldats du khan Koutchoum forment une masse indistincte de laquelle seul un visage se détache, constituant cette dernière en stéréotype (p. 252). Dans son diorama *La Dernière Bataille de Sviatoslav* (1985)⁶, l'artiste ukrainien Nikolai Ovetchkine uniformise également l'apparence des troupes de Sviatoslav, prince de Kiev de 980 à 1015, peintes en blanches pour les associer à la lumière (p. 459).

Les ambiguïtés de la situation impériale constituent le troisième cas de figure que nous souhaitons exemplifier ici et qui nous est suggéré par la notion d'« *amidness* ». Les auteurs et autrices du livre cher-

4. Léonti Stanichtchevski, *Portret Alekseja Alekseeviča Turčaninova (1766-1834)* [Portrait d'Alekseï Alekseïevitch Tourtchaninov], 1777, huile sur toile, 159,5 x 107 cm, Musée des beaux-arts de Ekaterinbourg, Ekaterinbourg.

5. Vassili Sourikov, *Pokorenje Sibiri Ermakom Timofeevičem*, 1895, 285 x 599 cm, Musée russe, Saint-Petersbourg.

6. Nikolai Ovetchkine, *Poslednij boj Sviatoslava*, 1985, diorama, Musée des cosaques zaporogues, Zaporijjia.

chent dans les images des éléments visuels qui font émerger la complexité de l'expérience impériale. Par exemple, entre le tableau *Après la victoire*⁷ (1868) et *Apothéose de la guerre* (1871)⁸ se détecte une évolution chez le peintre Vassili Verechtchaguine. Après avoir illustré la violence prétendument caractéristique de l'Asie centrale, le peintre s'en détourne pour souligner, à l'inverse, la violence coloniale exercée par l'Empire russe sur la région (p. 205). Lorsqu'un siècle plus tôt Ivan Argounov peint le portrait d'Anouchka⁹, la servante kalmouke de la comtesse Varvara Cheremetieva, il montre la loyauté de la domestique à l'égard de sa maîtresse défunte. Le peintre a toutefois représenté la maîtresse dans un portrait tenu par la domestique. Cette dernière occupe le centre du tableau, « sans être véritablement une égale, mais ni complètement une domestique » (p. 143). Il donne là à Anouchka la place traditionnellement tenue par les maîtres dans les tableaux de l'époque (p. 143). La subalterne occupe ainsi une position centrale qui montre la dépendance de la puissance impériale aux sujets non russes de l'Empire et, de fait, toute l'ambiguïté de l'expérience impériale vécue par les sujets des tsars.

Le programme culturel soviétique a aussi contribué à produire une image ambiguë de la place des populations non russes en Union soviétique. En effet, Moscou cherche à donner à ces populations un rôle actif dans les transformations économiques et sociales (p. 334 et 346). Dans ce contexte, les représentations stéréotypées héritées de la période impériale tendent à être écartées de la culture visuelle (p. 347). Par exemple, le film *Eliso* (1928) de Nikolaï Chenguelaia a été loué à l'époque pour son « regard ethnographique ». Selon Emma Widdis, ce film met en scène les rapports entre Tchétchènes musulmans et la population khevsour chrétienne du Caucase du Nord de sorte à exposer la réalité et non à reproduire des stéréotypes issus de l'orientalisme (p. 348). Le film *Les Derniers Croisés* (1934) réalisé par Siko Dolidze montre, lui, comment ces deux groupes renoncent à leur inimitié ancestrale en partageant les produits de l'écumeuse soviétique apportée

7. Vassili Verechtchaguine, *Posle Udači* [Après la victoire], 1868, huile sur toile, 48 x 34,5 cm, Galerie Trétiakov, Moscou.

8. Vassili Verechtchaguine, *Apofoez vojny* [Apothéose de la guerre], huile sur toile, 127 x 197 cm, Galerie Trétiakov, Moscou.

9. Ivan Argounov, *Portret kalmyčki Annuški* [Portrait de la Kalmouke Anouchka], 1767, huile sur toile, 62 x 50 cm, Musée Kouskovo, Moscou.

dans la communauté tchéchène (p. 352). Le film allie donc un souci d'exactitude ethnographique tout en promouvant la paix par l'uniformisation technologique des sociétés du Caucase. Cependant, malgré sa volonté d'inclusion, le programme de modernisation soviétique tend toutefois au « ventriloquisme colonial » (p. 334), qui consiste à prêter aux représentants des populations non russes des propos confortant leur domination. Par exemple, le scénario originel du film *Le Toungouse de Khenychar* (1929) de Manouel Bolchintsov met en scène les choix de personnages toungouses entre la « loi de la taïga » et la loi de Lénine. La première, vue comme un marqueur de l'identité collective toungouse, interdit le vol alors que la seconde l'autorise au nom de la redistribution des biens (p. 333).

Picturing Russian Empire se place aussi du point de vue des populations non russes et présente des expériences esthétiques témoignant des réappropriations qu'elles opérèrent dans l'Empire et en URSS. En 1866, la mise en scène de la poétesse estonienne Lydia Koidula en paysanne droite et fière est une façon de redonner par la photographie une dignité aux paysannes estoniennes¹⁰. Le photographe Johannes Behse contredit ici la docilité attribuée traditionnellement à ces dernières (p. 193) et se réapproprie la thématique photographique des paysannes afin d'établir un « type racial estonien » réducteur (p. 189). Certains artistes soviétiques ont eux aussi saisi la possibilité de faire valoir les spécificités de leur univers culturel tout en entrant de plein droit dans l'espace de circulation culturelle soviétique. Les tableaux du Tatar Konstantin Tchebotarev et le poster de Maria Nesterova-Berzina pour les élections locales ouzbèkes (1926-1927)¹¹ font revivre la tradition du *shamail* (méthode d'écriture décorative très importante dans la culture islamique) (p. 312). Dans *L'Armée rouge* (1917)¹² et dans *Petit-déjeuner à Sououk-Sou* (1918)¹³, Tchebotarev utilise le style pictural « futuriste » de son époque tout en affirmant par l'usage des couleurs

10. Johannes Behse, *Lydia Koidula in Folk Costume*, 1866, photographie, Carl Robert Jakobsoni Talumuuseum, Kurgjal.

11. Maria Nesterova-Berzina, poster sans titre, 1926-1927, lithographie sur papier, 71,4 x 89,8 cm, Archives d'État de la Fédération de Russie (GARF), F. P-3316, op. 48, d. 85, l. 14.

12. Konstantin Tchebotarev, *Krasnaja Armija*, 1917, huile sur carton, 81,5 x 101 cm, Musée d'État des beaux-arts de la République du Tatarstan, Kazan.

13. Konstantin Tchebotarev, *Zavtrak v Suuk-Su*, 1918, Musée russe, Saint-Petersbourg.

rouge et verte la longévité de la culture visuelle tatare. En renonçant au minimalisme ou aux symboles de la faucille et du marteau, fortement valorisés dans les affiches politiques de l'époque, Maria Nestero-va-Berzina utilise un style « ornemental » qui permet de susciter l'attention des populations musulmanes en recourant à des codes qui leurs sont familiers (p. 324).

En choisissant une périodisation sur dix siècles, l'éditeur et les deux éditrices ont pris le risque de l'anachronisme. Cela est d'autant plus vrai pour les deux premières parties, qui concernent une époque où l'État moscovite est à peine constitué. Néanmoins, en s'écartant d'un découpage thématique au profit d'un découpage chronologique, l'ouvrage montre que les logiques de représentation se répètent d'une période à une autre (figuration de l'autorité face à la diversité des populations, invisibilisation, ambiguïté des identifications). La culture visuelle de l'espace qui s'est constitué progressivement comme Empire russe et dont héritent l'Union soviétique puis la Russie contemporaine présente donc une certaine unité. Cette unité se construit par la production et la circulation des images religieuses d'abord, la construction de stéréotypes, ensuite, et par la présentation paternaliste d'un pouvoir intégrateur de l'altérité. Les résistances contre ces modes de représentations créent en retour un espace de circulation d'éléments visuels dans lequel les sujets dominés se cherchent une place.

Nous regretterons que l'ouvrage ne contextualise pas la transformation des techniques et des technologies picturales à travers les siècles. La moindre présence de femmes chez les auteurs des images analysées est aussi une faiblesse de l'ouvrage. Malgré tout, ce dernier offre un parcours encyclopédique dans un corpus très éclectique répondant de ce fait à de nombreuses attentes.

Alors que la guerre de la Russie contre l'Ukraine sévit depuis trois ans, l'ouvrage nous rappelle opportunément l'ambiguïté des affiliations identitaires et l'existence de marges de manœuvre chez les populations dominées même là où on les croit évanouies.

Mathilde Matras
Université de Genève