

PICHON-BONIN Cécile, **Peinture et politique en URSS : l'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)**, Paris, Les Presses du réel, 2013, 448 pages. ISBN 978-2-84066-496-3

À travers l'histoire de la Société des artistes de chevalet (OST) et le parcours de ses différents membres, Cécile Pichon-Bonin nous fait entrer, ainsi qu'elle le souhaite, dans une « histoire vivante », rendue plus vivante encore par le style précis de l'A. comme par la maîtrise qu'elle révèle au fil des pages de son sujet et de son discours.

« Souligner l'importance des facteurs matériels et économiques dans la création, comprendre les œuvres dans leur climat politique et social et dans le cadre de la pensée de l'époque », telle est l'ambition de l'ouvrage, telle qu'elle est exposée (p. 19). Le pari est réussi : à la croisée des histoires sociale, artistique et culturelle, *Peinture et politique en URSS...* échappe à la tentation d'une approche manichéenne et pyramidale (« l'artiste et le pouvoir ») pour explorer « de l'intérieur, le fonctionnement du champ artistique soviétique avec ses règles, ses conflits, ses concurrences » (p. 19) et démontrer que, contrairement aux idées communément admises, les considérations idéologiques peuvent être largement subordonnées aux contraintes matérielles trop souvent négligées. C'est dans la prise en compte de ces contraintes que se situe sans doute l'apport le plus important de cet ouvrage à notre connaissance de la culture soviétique.

Au cours de trois parties, successivement intitulées « La société des artistes de chevalet et le renouveau de la figuration soviétique. Les années 1920 » (p. 21-156), « L'OST et la thématique soviétique. 1928-1932 » (p. 157-250), « L'intime et le monumental. Les années 1930 » (p. 251-396) et qui suivent une progression chronologique justifiée par le désir de l'A. d'articuler entre elles différentes temporalités (institutionnelle ou individuelle, esthétique ou politique...). Cécile Pichon-Bonin aborde les questions de la production et de la réception des œuvres en Union soviétique sans jamais adopter de théorie par trop radicale et sans endosser de posture idéologique qui nuirait à son propos. En d'autres termes, elle pratique un art de la nuance assez rare dans les études portant sur l'URSS – y compris dans celles émanant des « révisionnistes » – pour être souligné. L'essentiel de ses présupposés herméneutiques et de ses conclusions, toujours très convaincantes, se fonde d'ailleurs plus sur un patient travail d'archives et le dépouillement systématique de la presse artistique moscovite des années 1920 et 1930 qu'il ne relève d'un quelconque parti pris théorique. À la suite de Vladimir Paperny, Cécile Pichon-Bonin ne milite finalement que pour une seule chose : le droit de l'art et de la culture staliniens à être constitués en objet d'études à part entière, en dehors de tout jugement politique ou esthétique.

L'A. examine ainsi les œuvres d'artistes plus ou moins oubliés par l'histoire de l'art (Dèvid Sterenberg, Aleksandr Dejneka, Jurij Pimenov, Andrej Gončarov, Petr Vil'jams, Aleksandr Labas, Aleksandr Tyšler, Sergej Lučiškin) ou pour certains d'entre eux grossièrement réduits au statut de peintres officiels (et qui seraient donc, selon le sens artistique commun, forcément dénués d'intérêt) dont nous découvrons, parfois heureusement surpris, toute la richesse et la variété. L'ouvrage retrace en détail le parcours des peintres, les mouvements et institutions auxquels ils ont appartenu ou ont été opposés, les débats esthétiques qu'ils ont suscités ou dans lesquels ils ont été pris (figuration vs abstraction ou la question du réalisme dans le champ artistique soviétique, qui fait l'objet

du deuxième chapitre de la première partie), tout en proposant une périodisation qui, si elle suit les événements de l'histoire de l'URSS, n'est jamais calquée sur cette dernière. Car même si sa réflexion se déroule selon un *continuum* temporel, Cécile Pichon-Bonin n'oublie pas que le temps de l'Histoire et le temps de la culture ne sont pas les mêmes ; non seulement ils obéissent à des rythmes différents (ne serait-ce qu'en raison de l'inertie des objets culturels), mais le temps de l'art, en tant qu'il est tissé d'échos, de réminiscences ou de filiations, peut être réversible : ainsi pourrait-on expliquer – du moins en partie – les choix traditionalistes ou ultraconservateurs de certains groupes d'artistes dès les années 1920 en URSS, qui sont parfaitement mis en lumière dans l'ouvrage, ou des références « passésistes » qui pourraient à première vue sembler surprenantes chez des artistes censés incarner la modernité soviétique en marche.

Ajoutons au crédit de la démarche adoptée ici que dans son désir de révéler à son lecteur le fonctionnement du champ artistique soviétique avec ses ressorts politiques, ses facteurs matériels, ses contraintes économiques ou ses tensions institutionnelles, l'auteur n'en délaisse pas pour autant l'analyse des œuvres elles-mêmes qui font l'objet d'*ekphraseis* tout à fait réussies. C'est le cas par exemple des natures mortes de Sterenberg (p. 85-88), du tableau de Lučiškin *J'aime beaucoup la vie* qui vient illustrer le rapport au corps et à la sexualité dans l'Union soviétique des années 1920 (p. 129-132) ou, pour prendre une toile bien plus célèbre, de *la Nouvelle Moscou* de Pimenov (p. 387-389). L'ouvrage fait ainsi alterner des passages qui traitent de l'histoire institutionnelle et des passages plus spécifiquement consacrés à la description des œuvres (passages qu'on aurait peut-être aimés plus nombreux), les uns éclairant les autres dans un mouvement apte à rendre compte de toute la complexité du paysage artistique dans l'URSS des années 1920 aux années 1930. Ce paysage artistique resterait d'ailleurs incomplet s'il n'était pas replacé dans un territoire plus vaste, celui de l'art occidental contemporain ou passé. L'A. étudie ainsi les rapports de l'OST (et surtout de Pimenov) avec l'expressionnisme allemand (p. 144-150), tente de définir les éléments d'un « impressionnisme soviétique » marqué par Renoir et la peinture française (p. 333-338) ou, dans le chapitre intitulé « La mission de Deïneka en Occident », inscrit l'œuvre de ce dernier dans un complexe artistique américain et européen (sources, influences, motifs, etc.).

Peinture et politique en URSS... constitue *in fine* une somme passionnante et très bien référencée, servie par une iconographie qui se révèle précieuse pour la lecture d'œuvres souvent mal connues des non-spécialistes, puisqu'il s'agit ici, selon les propres mots de l'A. dans sa conclusion, de « donner à voir ». Précieuses sont aussi les notes de bas de page abondantes qui permettent de préciser des points qui ne sont pas développés dans le corps du texte ou de recontextualiser le propos. Enfin, cet ouvrage est à mon sens indispensable pour qui, étudiant, professeur, chercheur ou encore simple amateur, s'intéresse aux rapports complexes qu'entretiennent les arts à toutes les formes que prend le pouvoir politique sous les régimes autoritaires ou totalitaires.

Catherine GÉRY
Inalco