

KAC 110

INFLUENCES 1983-1993

Centre
Georges Pompidou

Centre
Georges Pompidou



KENT INSTITUTE OF ART & DESIGN LIBRARY

2558508267

709.2

Book No..... Class No./Mark *KAB*

This book is to be returned on or before the last date stamped below.

12. JAN 96	26. MAY 98	14. DEC 01
16. FEB 96	26. JUN 98	07. JAN 02
22. MAR 96	-9. FEB. 2000	07. NOV 02
22. MAR 96	-2 MAR. 2000	06. JAN 03
01. MAY 96	-7 APR. 2000	01 MAY 03
07. OCT 96	-3 MAY 2000	03. JUN 03
01. NOV 97	25. SEP. 2000	06. JAN 04
20. FEB 97	29 NOV 2000	08. MAR 04
23 MAR 97	24 SEP 2001	25. NOV 04
		03 OCT 05
		06 FEB 06
		16. MAR 06



C17887

ILYA KABAKOV
INSTALLATIONS 1983-1995

Conception
Ilya Kabakov
Nadine Pouillon

Responsable du service éditorial
Marie-Claire Llopès
assistée de Françoise Marquet

Chargée d'édition
Marina Lewisch
avec la participation
d'Hélène Kelmachter
et de Marlène Soreda

Mise en pages
d'après le projet de I. Kabakov
Pascal Guth

Traduction du russe
Galina Kabakova
avec le concours
de Marina Lewisch

Documentation
Mona Tepeneag

Secrétariat
Odile Perret

Responsable des éditions
Philippe Bidaine

Gestion des droits
Claudine Guillon

Administration
Nicole Parmentier

Relations presse
Danièle Alers

Fabrication
Patrice Henry

© Éditions du
Centre Georges Pompidou,
Paris, 1995
© SPADEM, Paris, 1995
ISBN : 2-85850-826-7
N° d'éditeur : 960
Dépôt légal : mai 1995

Tous droits de reproduction,
de traduction et de représentation
des textes et des illustrations
réservés pour tous pays.

709.2
KAB

ILYA KABAKOV

INSTALLATIONS 1983-1995

Ouvrage publié à l'occasion
de l'exposition

« Ilya Kabakov :
C'est ici que nous vivons »

organisée par
le Musée national d'art moderne-
Centre de création industrielle
et présentée du
17 mai au 4 septembre 1995
dans le Forum du
Centre national d'art et de culture
Georges Pompidou.



Centre
Georges Pompidou

« Ilya Kabakov. C'est ici que nous vivons »
Exposition présentée du 17 mai au
4 septembre 1995 au Centre national d'art et de
culture Georges Pompidou

François Barré, président
Germain Viatte, directeur du Musée national
d'art moderne-Centre de création industrielle
Daniel Soutif, directeur du Département du
développement culturel

L'exposition a bénéficié
du soutien de NINA RICCI
et de la participation de I. GUZZINI

Commissaire
Nadine Pouillon
assistée d'Hélène Kelmachter
avec l'aide d'Isabelle Cagniat

Mise en œuvre de la scénographie
Stéphane Iscovesco
assisté de Marc Audouin

Chef du service des manifestations
Martine Silie

Régisseur principal des œuvres
Annie Boucher

Régie des œuvres
Naïma Kadri

Régie des espaces
André Toutcheff

Chargée de production
Colette Oger

Bande son
Harouth Bezdjian

Photographes
Jacques Faujour, Adam Rzepka

Communication
Jean-Pierre Biron, directeur
assisté de Dominique Reynier
Marie-Jo Poisson-Nguyen, adjoint
Clarence Jaccard, partenariat
Nathalie Garnier, Julie Goëlf,
attachées de presse
Valérie Brière, relations publiques
Christian Beneyton, image graphique
Bernard Lévêque, signalétique

Remerciements

Nous tenons à exprimer nos plus vifs
remerciements à tous ceux, particuliers, galeries
ou institutions qui, par leur concours, ont rendu
possible la publication de l'ouvrage qui
accompagne l'exposition
« Ilya Kabakov : C'est ici que nous vivons »,
présentée du 17 mai au 4 septembre 1995 dans le
Forum du Centre Georges Pompidou.

Nos remerciements s'adressent tout
particulièrement à Ilya et Emilia Kabakov, qui se
sont investis avec enthousiasme dans la
préparation de l'exposition et ont fait preuve
d'une disponibilité de chaque instant lors de
l'élaboration du catalogue.

Que Galina Kabakova trouve ici l'expression de
notre gratitude pour nous avoir fait partager la
parfaite connaissance qu'elle a de l'œuvre de son
père, pour avoir mis à notre disposition sa
documentation et établi un lien avec
Ilya Kabakov, abolissant ainsi les distances dues à
l'éloignement et à la langue.

Nous remercions chaleureusement les auteurs du
catalogue, Jean-Hubert Martin, Robert Storr et
Boris Groys, qui depuis longtemps déjà, ont
contribué par leurs écrits à faire connaître l'œuvre
d'Ilya Kabakov.

Nous exprimons également nos remerciements à
Ronald Feldman, qui nous a si aimablement
envoyé une importante documentation
photographique, ainsi qu'une bibliographie à
partir de laquelle nous avons pu constituer celle
de ce catalogue.

Notre reconnaissance s'adresse également à tous
ceux qui nous ont apporté leur précieuse
collaboration :
Marc Dachy, Paris ;
Benoît Dagron, Paris ;
Ronald Feldman Fine Arts, New York, Andrea
Grady, Peggy Jarrell Kaplan et Amanda M. Smith ;
Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Paris,
Bertrand Lorquin ;
Fred Hoffman Gallery, Santa-Monica ;
Galerie Barbara Weiss, Berlin ;
Galerie de France, Paris, Catherine Thieck ;
Galerie Dina Vierny, Olivier Lorquin ;
L'IRCAM, Paris, Risto Nieminen ;
Jablonka Galerie, Cologne ;
James Lingwood, Londres ;
Ludwig Forum, Aix-la-Chapelle ;
Musée d'art moderne de Saint-Etienne,
Jacques Beaufet ;
Museet for Samtidskunst, Oslo, Karin Hellandsjo ;
Museum Ludwig, Cologne ;
Philippe Migeat, Paris ;
Peter Pakesch Galerie, Vienne ;
Pavel Pepperstein, Moscou ;
Julie Pouillon, Paris ;
La Réunion des Musées Nationaux, Paris,
Anne de Margerie ;
Rooseum, Malmö, Patrick Ansellem ;
Vladimir Tarasov, Vilnius ;
Dina Vierny, Paris ;
et tous les musées et galeries qui ont eu l'amabilité
de nous communiquer avec diligence les
renseignements et documents indispensables à
l'enrichissement et à la précision de cet ouvrage.

Sommaire

7	François Barré, <i>L'inaliénable</i>	132	L'Asile d'aliénés ou l'Institut de recherches créatives
9	Jean-Hubert Martin, <i>Kabakov témoin</i>	136	Les Petits Hommes blancs
13	Robert Storr, <i>L'architecte du vide</i>	138	Dans la cuisine communautaire
17	Boris Groys, <i>Un homme qui veut duper le temps</i>	140	La Cuisine communautaire. Nouveaux documents et matériaux
20	Ilya Kabakov, entretien avec Nadine Pouillon, <i>Le musée : temple ou décharge ?</i>	142	52 Entretiens dans la cuisine communautaire
26	Ilya Kabakov, <i>L'installation totale</i>	146	Nous partons d'ici pour toujours
	Les installations 1983-1995	150	Le Pont
29	Avant-propos	154	Le Plat bleu
30	La Fourmi	158	La Vie des mouches
32	Sept Expositions d'un tableau	162	Les Toilettes
36	Le Paysage déchiré	166	L'Incident au musée ou la Musique de l'eau
38	Les Seize Cordes	170	L'illustration comme moyen de survie
40	La Caisse de détritrus	174	Je serai de retour le 12 avril
42	Dans le coin	176	Le Tableau non accroché
44	La Corde de la vie	178	Le Musée vide
46	Les Cordes en marge	180	Les Grandes Archives
48	La Rivière souterraine dorée	184	Rendez(-)Vous
52	Le Bateau	186	Le Pavillon rouge
56	Les Paravents intellectuels	190	Le Cube blanc
58	La Mouche avec des ailes	192	Concerto pour mouche
62	Avant le dîner	194	La Mère et le Fils
66	Les Dix Personnages	198	Le Bateau de ma vie
70	L'homme qui s'est envolé dans l'espace	202	La Sortie de secours
74	L'homme qui s'est envolé dans son tableau	204	L'École n° 6
76	L'homme tout petit	208	NOMA
78	L'Artiste sans talent	212	La Colle
82	L'Homme qui ne jetait jamais rien	214	La Salle d'opération. La Mère et le Fils
86	Le Compositeur	218	À vendre !
90	Le Collectionneur	220	Ma patrie. Les Mouches
92	Trois Nuits	224	En mémoire d'agréables souvenirs
96	L'Incident dans le couloir, devant la cuisine	226	Les Doutes de l'artiste ou la Conspiration des incapables
98	L'Exposition d'un livre	230	Les Toilettes dans le coin
102	Le Labyrinthe. L'Album de ma mère	232	Dans l'appartement de Viktor Nikolaïevitch
106	Deux Souvenirs d'une longue peur	236	Le Couloir de deux banalités
110	L'Homme métaphysique	240	Les Installations non réalisées
114	Il a perdu la tête, s'est déshabillé et s'est enfui nu	244	Le dialogue qui n'a pas eu lieu
118	Les Cibles	248	C'est ici que nous vivons
122	Le Wagon rouge	253	Biographie
126	À qui sont ces ailes ?	254	Expositions
128	La Cuisine communautaire	256	Bibliographie

L'inaliénable

François Barré

Confrontés aux récits héroïques qui font les peuples fiers et les nations conquérantes ; attentifs aux coulées séculaires qui imposent les dynasties, scellent les saintes alliances et célèbrent les christes rois des uns et des autres ; familiers des postures qui feignent l'éternité, des esthétismes qui drapent le quotidien et le laquent grotesquement, des musées qui montrent la peinture d'histoire avec les confites piétés de faux-témoins, face à tout cela qui bégaie et se répète, nous devrions prendre peur.

Les contraintes qui pèsent fabriquent du silence et du secret. Les rituels du rassemblement comme les civilités de la rencontre écrivent une autre chanson, qui couvre toutes les voix en les mêlant. Victimes marchant sous le joug, adeptes aveugles et enthousiastes, imbéciles heureux et bourreaux prosélytes, enfants des écoles, nobles vieillards, travailleuses et travailleurs, et tous ceux qui nous avoisinent ne sont plus sommés de se sublimer dans le sang des guerres mais dans les empêchements du quotidien et ses difficultés respiratoires. Cela fera, selon les lieux et les époques, du sens de l'Histoire ou des bonheurs du jour.

L'homme ordinaire — chacun d'entre nous — fournit le grain à moudre de cette machine à oublier le temps compté. Ainsi s'écrivent les récits dont les temps légendaires clament la gloire de quelques-uns et taisent le bruit infime de nos remuements et ce qu'ils charriaient de cristal, de délicatesse ou de frilosité. Il faut lever le voile et percer l'ombre qui cache aux yeux ce que l'endormissement ou la volonté aveugle ne sait ou ne veut dessiller, l'image et la vie de l'homme.

Car il est là, sous la couche tragique ou drôlatique des injonctions à produire ou consommer, secoué par les litanies inflexibles des marchands de gloire ou de sommeil ; peu ou prou, tous nous sommes là et nous vivons ici. Je laisse à d'autres la tâche essentielle de ne pas tout confondre et de dire les différences. Mais il importe avant tout de nous savoir semblables dans les appartements communautaires et les frémissements scandés dix fois par jour du CAC 40 ou du Dow Jones. Chacun sa rhétorique bien sûr, sa propagande ou sa publicité, ses héros du peuple et ses golden boys, son sens de l'Histoire ou sa fin de l'Histoire ! Partout les hommes résistent et laissent transpirer sous le maillage dense des convenances et de la pensée correcte le rêve d'évasion pour être soi, ce cher point du monde, ses chiffons et ses amours.

Ilya Kabakov célèbre le non-mémorable en confisquant aux faiseurs d'histoire leur manière de dire et de figurer, leur fausse grandeur et leurs chants héroïques. Il leur fait la peau et la retourne en un tour de main pour montrer la chair contrainte et ses palpitations.

Cette œuvre des histoires, ce travail incessant d'annotation et de reprise, instruit un procès qui ne finit jamais. L'ironie, qui confisque avec distance, révèle tous les rois nus et met en lumière le petit homme et sa grandeur constamment entretenue au feu vacillant de l'espérance, de la persévérance et de la folie. Lorsque la police fait le goût et le dégoût, et que le risque de penser devient périlleux, les gref-fiers et les artistes (ce sont les mêmes, pourra-t-on dire après Flaubert et Perec), nous apprendront encore à faire sauter les gonds et que partout l'homme peut voler, construire des empires de ses infimes collections et, tendrement, chanter faux.

Kabakov témoin

Jean-Hubert Martin

Les visiteurs qui, au début des années quatre-vingt, grimpaient dans le grenier que Kabakov utilisait à Moscou comme atelier, ne pouvaient manquer d'être étonnés, sinon troublés, par un tableau intitulé : *Admise!* C'était la copie, peinte, d'une page d'un livre qui reproduisait des peintures réalistes socialistes primées. L'atelier regorgeait de peintures sur panneaux de grand format. Beaucoup tenaient tout juste sous le plafond, et certaines étaient faites de plusieurs panneaux. L'examen des peintures donnait lieu à de grandes manipulations d'une pile à l'autre, de telle sorte que l'on voyait toujours, en regardant une peinture, des morceaux d'une ou de plusieurs autres, qu'elle recouvrait ou jouxtait. Comme elles ne quittaient jamais l'atelier, sauf à de rares exceptions (expositions d'un soir), elles ne pouvaient être vues que dans ce contexte. Avec une rare conscience de la spécificité de cette situation, Kabakov les photographiait pour les quelques amateurs intéressés, et c'est ainsi qu'il les publia plus tard, en 1992.

Ce mélange de maladresse entretenue et de renversement du défaut en qualité habite toute son œuvre. En outre, il aimait raconter qu'il avait construit dans l'atelier les supports de ces peintures sur panneaux d'une taille telle que, si les autorités avaient voulu les confisquer, elles auraient été obligées de les détruire.

Les peintures que l'on voyait là n'étaient certes pas conventionnelles, mais, pour la très grande majorité d'entre elles, on pouvait trouver un équivalent ou un référent dans l'art contemporain de l'Ouest.

Même s'ils restaient hermétiques à qui ne lisait pas le russe, les panneaux recouverts d'écritures — horaires ou règlements — n'étaient pas très éloignés des œuvres linguistiques de l'art conceptuel. Les peintures aux grandes surfaces de couleur émaillées de quelques images minuscules se référaient à la peinture monochrome. L'usage d'objets réels ou de photographies collées correspondait aux pratiques du Nouveau Réalisme et du Pop Art. L'agrandissement de dessins pour livres d'enfants — l'illustration était le gagne-pain de Kabakov — reflétait sa fascination pour la bande dessinée. L'emploi de quelques signes primaires renvoyait à l'abstraction géométrique et au Minimal Art.

Restaient quelques peintures comme *La Chambre de luxe*, *Le Gastronom*, *L'Allée* ou *Prochaine station : Tarakanovo*, qui faisaient appel à de réelles qualités picturales, de type postimpressionniste, telles qu'on les



Таблица III. Выставка 1937

И. А. Алхине
ПРОВЕРЕНА!
(НА ПАРТИННОЙ ЧИСТКЕ)

Приложение
ПЕРВЫЙ ПРИНЦИП ДИПЛОМА
Всесоюзной сельскохозяйственной
Выставки

Admise!, 1983. Collection du Ludwig Forum, Aix-la-Chapelle

enseignait dans les écoles d'art. Pour un amateur étranger averti, c'étaient ces peintures, dont *Admise!* constituait le pompon, qui jetaient le trouble. Elles ne correspondaient pas du tout aux canons de l'avant-garde de l'époque. Délibérément représentatives, elles se référaient à des techniques picturales élaborées au XIX^e siècle. La question qui se posait immédiatement au visiteur était de savoir pourquoi un artiste qui se disait en opposition à l'ensemble du système institutionnel des Beaux-Arts utilisait certaines de ses formes.

Admise!, copie d'une peinture réaliste socialiste, apparaissait comme le fleuron le plus énigmatique et le plus troublant de cette série d'œuvres.

Pour bien comprendre le sens de l'image, le mieux est de laisser la parole à Kabakov et à son ami Yuri Kuper:
«Yuri — Ça, c'est un tableau magnifique, je l'ai vu dans ton atelier. J'ai l'impression qu'il reprend une œuvre existante, d'un peintre dont je ne me rappelle pas le nom. Comment s'appelle-t-il, déjà ?

Ilya — Alekhine.

Yuri — Ah oui, la peinture s'intitule *Admise!* (Lors d'une séance d'épuration du Parti). La manière dont tu l'as réalisée est très étonnante : tu n'as pas conçu ce tableau, tu ne l'as pas copié non plus, tu l'as fait d'après une reproduction, c'est là toute l'astuce ! Et cet immense espace blanc du passe-partout, où est inséré le texte, c'est très fort ! (D'ailleurs, ce n'est pas du papier, mais du contre-plaqué.) C'est un tableau superbe, que j'adore. Par la compo-

sition, il rappelle les maîtres anciens, c'est le même «demi-geste» : un mouvement esquissé, et qui reste inachevé. Comme chez Chardin : *L'Enfant au toton*, *Le Jeune Homme aux bulles de savon*. Les danseurs des tableaux de Watteau aussi ont ce demi-geste. Cela donne au spectateur le sentiment de participer : c'est lui qui achève le geste. Ici aussi, sur ce tableau, on a cette poignée de main affable et amicale. Ilya : Mais non ! Il est en train de lui rendre sa carte du Parti. Tu connais le sujet, tu sais de quoi il s'agit ?

Yuri — Pas vraiment.

Ilya — L'histoire qui est à l'origine de ce tableau est assez remarquable. Un jour, un ami m'apporte une série de reproductions de tableaux qui avaient été primés en 1937, un album d'apparat, pompeux. Ce tableau avait reçu le prix de l'Exposition de l'agriculture de l'URSS et de l'Exposition de l'industrie. Dès que j'en ai vu la reproduction, j'ai compris que je devais reproduire cette peinture : elle donne une image tellement significative de notre vie... J'ai eu beau demander partout, je ne suis jamais parvenu à savoir où se trouvait l'original. La reproduction était noire, toute petite et déchirée, il fallait rétablir une partie du tableau. Mais j'ai pris cette reproduction abîmée et salie, et je l'ai coloriée comme on nous l'avait appris à l'école, dans la meilleure tradition du réalisme socialiste. Le tableau représente ce qu'on appelle l'"épuration" du Parti : dans les années vingt et trente, cette procédure faisait inéluctablement partie de notre vie.

Ma mère aussi a connu les épurations, bien qu'elle n'ait jamais été membre du Parti. On peut même dire qu'elle est tombée malade, entre autres, à cause de la terreur que lui inspiraient ces séances. Dans toutes les institutions, les usines, dans tous les services chargés de l'approvisionnement, le personnel était obligé plusieurs fois par an de se réunir au grand complet dans la salle de réunion. Sur l'estrade prenait place une *troïka*³: le secrétaire du Parti, le représentant de la cellule du Komsomol, et un "camarade du centre" envoyé spécialement pour surveiller la procédure. Chacun, par ordre alphabétique, devait se lever et monter à la tribune (celle-ci est précisément représentée sur le tableau) pour raconter, en son âme et conscience — car cette pratique était, en son genre, une véritable confession —, quelles étaient ses origines sociales, à quelle classe appartenaient ses parents, quel était leur état. Ensuite, l'intéressé décrivait son poste, le travail social qu'il effectuait, la profession de son conjoint, etc., etc. Les auditeurs devaient réagir de manière "libre"... Par exemple, quelqu'un pouvait crier : "Elle ment! En fait, elle est la fille d'un *koulak*, ou d'un marchand!" (autrement dit, ses origines sont suspectes). Une seule intervention de ce genre suffisait pour décider à tout jamais du destin de quelqu'un. Il faut dire qu'avant la procédure, les adhérents au Parti devaient déposer leur carte sur la table des présidents. Si l'on apprenait tout à coup que l'origine sociale n'était pas conforme, on ne rendait pas la carte et son propriétaire perdait automatiquement tous ses droits : au travail, au logement et à l'éducation de ses enfants. C'est ainsi que le Parti a été épuré des "compagnons de route", des "ralliés" et des "infiltrés". Ma mère m'a raconté qu'elle s'évanouissait avant chaque nouvelle épuration. Heureusement, tout se passait bien pour elle, le destin la protégeait : son père était un pauvre tailleur et sa mère une simple ménagère. Son origine sociale lui évitait donc, au contraire, d'être soupçonnée. Une fois, quelqu'un avait même dit : "Son travail est exemplaire." De telles exécutions publiques se répétaient régulièrement.

Yuri — Mais seuls les membres du Parti étaient concernés?

Ilya — Non, pas du tout!

Sur le tableau, on voit le point culminant de cette purge : la femme qui est à la tribune rend des comptes au peuple. Elle rayonne comme une sainte, parce qu'elle est sans reproche et pure comme du cristal. La confession est terminée, et les visages du public, les applaudissements, nous font comprendre qu'elle répond idéalement à toutes les exigences : par son origine prolé-

taire et par son zèle. Tout le monde se réjouit de sa pureté et de sa réussite à l'épreuve. Elle se tourne vers la *troïka*, et le responsable du parti lui rend sa carte : c'est-à-dire qu'il lui rend pratiquement la vie. Sur les murs sont accrochés les portraits des Dieux. Voilà Kirov et Staline, et, derrière les présidents, un buste de Lénine. Mais il y a un personnage particulièrement intéressant : celui qui scrute la salle...

Yuri — Excuse-moi de t'interrompre, mais c'est bien d'une sorte de tribune qu'elle intervient?

Ilya — Bien sûr, car ce n'est pas à "eux" qu'elle s'adresse, mais au peuple! C'est cela qu'"ils" lui demandent : "Racontez aux camarades ici-présents qui vous êtes, parlez de vous."

Yuri — "Eux", ils sont assis à l'arrière-plan, d'une certaine manière.

Ilya — "Eux" sont en quelque sorte le tribunal. Ce qui est important, c'est que le tableau s'inspire fidèlement des peintures catholiques représentant des "miracles", des "apparitions" : un saint ou la Vierge apparaît à des vieillards. Elle les bénit, les récompense en leur annonçant une vie nouvelle. Ici, en revanche, la situation est inversée : ce n'est pas elle qui donne la vie, mais lui, cet homme qui rend à la femme sa carte du Parti.

De plus, le fait de reproduire la reproduction est très significatif, puisque l'original aussi est une reproduction, et qu'on obtient donc une copie de copie à l'infini. Tout est indiqué en détail : quel prix a obtenu le tableau, à quelle page de l'Album il est reproduit. Le plus intéressant est que lorsque l'un des dirigeants de l'Union des artistes a vu mon tableau, il est devenu fou de rage et s'est mis à hurler : "Comment, vous voulez exposer et vendre ça? Mais c'est indécent! Ce tableau n'est pas de vous, c'est purement et simplement du plagiat!"

Yuri — En réalité, ce n'est pas du plagiat, mais un "double hommage". Tu n'as vu que la reproduction, même pas le tableau, et tu l'as immortalisée! Tu as donné une matérialité à un bout de papier.

Ilya — Je suis tout à fait d'accord avec toi. C'est comme les sagas que les chanteurs d'autrefois devaient reproduire sans rien y ajouter de leur cru. Lorsque le tableau aura vieilli, ou si un jour on le vole, on pourra le reconstituer d'après la reproduction. De cette façon, on se le transmettra de génération en génération, comme un étendard sacré. Souviens-toi de ce qu'a écrit Mandelstam : "Et un nouveau barde composera la chanson d'un autre et la chantera comme sienne..."»

L'iconographie de *Admise!* était si complexe que même Yuri Kuper ne s'y

retrouvait pas et se méprenait sur le sens des gestes des différents acteurs. L'énigme n'en était que plus grande pour un étranger. Mais le procédé consistant à recopier la reproduction d'un tableau perdu, avec sa marge et sa légende, ne pouvait manquer d'intriguer. Pour le coup, on était bien en peine de trouver un parallèle dans l'avant-garde occidentale, même si la sophistication de la démarche s'apparentait aux processus mis en place par l'art conceptuel.

En revanche, le contexte de l'art russe «non officiel» de l'époque permet d'éclairer partiellement cette attitude. Le «Sotsart», né confidentiellement dans l'atelier de Komar et Melamid à Moscou en 1972, faisait une de ses premières apparitions publiques à la galerie Ronald Feldman en 1982 avec ces deux artistes. Reposant sur l'imagerie communiste de la période stalinienne, le Sotsart prétendait être l'équivalent, à contexte culturel égal, du Pop Art américain. En même temps, dans les années soixante-dix, Eric Bulatov, vieux complice de Kabakov et aussi dissident que lui, avait livré des images de Brejnev (*Cosmos soviétique*, 1977 et *Brejnev en Crimée*, 1981-85) qui pouvaient passer aux yeux d'un observateur pressé pour des apologies du pouvoir. Seules quelques subtilités iconographiques ou techniques rendaient ces peintures inacceptables selon les canons en vigueur dans les cercles officiels de l'Union des peintres. Et elles ne furent pas exposées à cette époque.

Admise! connut le même sort, comme le raconte Kabakov non sans malice. Ce procédé de reproduction subtil qui le condamne aux yeux des censeurs révèle deux caractéristiques clés de son œuvre : le recours à un style pictural hérité du XIX^e siècle et enseigné à l'Académie, et la valeur de témoignage, chargé d'affectivité.

Comme je l'ai déjà dit, rien d'équivalent dans l'art d'avant-garde de l'Ouest. Non que les artistes conceptuels ou apparentés n'aient pas fait usage de la peinture, mais pas de cette manière-là. Chez Kabakov, la qualité d'une lumière blafarde distribuée par les tubes fluorescents (*Le Gastronom*) la grisaille d'un chantier boueux de ville nouvelle, la force imposante d'un train de marchandises, le scintillement irisé des ailes d'un scarabée sont traduits en moyens proprement picturaux : touche agile et nuancée, vibration du coloris, cadrage recherché, au service d'une réelle sensualité. La combinaison du mot et de l'image, du langage programmatique et de l'instantané photographique caractérise une grande partie de l'art contemporain. Mais le recours à une peinture naturaliste ou réaliste est inconnu. Là encore, le contexte russe manifeste son influence.

L'enseignement des écoles d'art était totalement concentré sur l'acquisition et la maîtrise de ce savoir-faire pictural. En outre, les seules références tangibles reposaient sur les kilomètres de toiles de ce genre alignés dans la galerie Trétiakov. La modernité — y compris l'avant-garde russe — n'était connue que par des reproductions, quelquefois de très mauvaise qualité. C'est là une caractéristique de l'art russe d'avant-garde (même celui de la génération suivante) que de cultiver une prédilection pour certains effets de matière et de couleur dans la peinture.

Le poids de cet héritage pesait lourd. L'originalité de Kabakov a consisté à s'en affranchir partiellement mais à ne pas le rejeter totalement. L'essentiel de son œuvre repose, en effet, sur sa valeur de témoignage, tel qu'il l'indique clairement dans son analyse d'*Admise* !

Tenter, à travers tout son œuvre, de rendre compte de la spécificité d'une culture et de son fonctionnement, c'est, bien entendu, aussi en restituer les formes, comme la peinture réaliste.

Lorsque Kabakov tente de s'en affranchir, ce n'est pas pour fuir vers des pratiques provocantes ou scandaleuses. Soit il reste dans le domaine pictural — et son modèle, pour s'écarter de l'enseignement académique, devient la peinture de bâtiment, celle, mal faite et sale, qui «décore» les immeubles et les administrations —, soit il sort du registre de la peinture pour aborder les installations en s'imposant des règles directement empruntées au théâtre.

La question est de savoir où et comment Kabakov et le petit cercle de ses amis ont acquis la conscience aiguë de la singularité de leur culture, au point de lui donner valeur d'exemplarité pour un œuvre entier. Tous ont vécu leur jeunesse pendant la période stalinienne et, à l'époque, ils n'avaient jamais quitté l'Union soviétique. La société communiste constituait leur environnement «naturel» et leur norme. Peut-être les parents et les grands-parents parlaient-ils des temps prérévolutionnaires. En fait, c'est un mouvement de pensée identique à celui de l'Ouest qui, dans les années soixante, pousse les intellectuels et les artistes à s'interroger au sein de leur œuvre sur son contexte et sur les systèmes qui la régissent. On voit alors se propager une vague de prises de position et d'ouvrages critiques, dont le meilleur viendra de ceux qui se laissent traverser par les questions d'une époque. Kabakov se contente d'une mise à plat d'une société, de son fonctionnement et de l'image qu'elle se donne, avec la distanciation que lui confère son médium. Nulle agressivité,

nulle violence physique : la simple rigueur d'un sociologue méticuleux qui collectionne les éléments nécessaires à son analyse. Comme chez un collectionneur, il y a de l'affectivité en jeu. Ces éléments ne sont pas que des pièces à conviction dans un procès, ils sont chargés de mémoire, ils rappellent des situations de l'enfance et des moments forts partagés avec d'autres. L'histoire du violent malaise ressenti par sa mère lors de chacune de ces séances est révélatrice. L'œuvre apparaît comme la courroie de transmission du souvenir des procédés terroristes exécrables et du mépris de la liberté individuelle. Le respect de ces données, transmises parfois avec un brin de tendresse nostalgique, en tant que résultats d'un destin et d'un déterminisme inéluctables, assurent leur valeur générale. Quel intérêt y a-t-il aujourd'hui, pour le spectateur, à mettre en évidence les mécanismes d'un système qui s'est écroulé ? Kabakov répondrait que bien des individus aux structures mentales formées sous l'ancien régime sont à des postes de décision, et que les démons du passé peuvent ressurgir à tout instant. On peut ajouter, et c'est essentiel, que la portée de l'œuvre serait tout à fait limitée si elle se restreignait à une critique du communisme. Mais elle dépasse largement ce cadre en devenant une satire et une mise en garde de l'organisation excessive à laquelle nous contraind la vie urbaine dans les sociétés développées.

Le cadre de vie décrit par Kabakov est caractérisé par la misère de l'environnement et le contrôle exercé sur l'individu, avec un raffinement confinant à l'absurde, pour le réduire à une norme. Il n'y a, par ailleurs, pas de recours à attendre de cet individu, dont le modèle, pétri de grandeur et de misère, lui est fourni par la tradition du roman russe et sur lequel on ne nourrit aucune illusion. Certaines œuvres, telles que *Chers usagers*, restent définitivement difficiles d'accès pour les non-russophones. En revanche, toutes celles qui se présentent comme des programmes, des plannings ou des horaires — *Sortir la poubelle* (1980), *Les Réponses d'un groupe expérimental* (1970-1971), *Où sont-ils ?* (1970-1971) — sont compréhensibles à demi-mot, et leur apparence de formulaire quadrillé, avec des cases à remplir, prend visuellement tout son sens.

L'originalité de Kabakov, on l'a vu, réside dans sa participation au grand mouvement de démontage analytique du contexte de l'art, effectué avec les moyens propres à la tradition picturale russe.

L'usage qu'il fait des objets, en particulier dans la série de «la cuisine» (1982), le rattache par ce biais également à la vague

d'emploi des objets ressuscité par le néo-dadaïsme.

Les ustensiles de cuisine sont accrochés chacun au centre d'un tableau rectangulaire recouvert d'une épaisse couche de peinture verdâtre méchamment étalée. À chaque angle supérieur, le nom d'une personne, et une question ou un commentaire. Réplique de la poésie a-logique, il n'y a là aucune relation de cause à effet. Ce sont, au contraire, des bribes de ce qu'on ne saurait appeler une «conversation» de la part de gens qui se parlent sans dialoguer, au sein d'un même espace où ils sont obligés de cohabiter.

Malgré le peu d'information disponible, Kabakov s'inscrit dans cette culture de l'objet, sans plagiat, et en s'y taillant une place originale. Les positions détenues par les différents artistes se différencient parfois les uns des autres par des subtilités quasiment «inframince». Ici, l'objet, présenté au centre du tableau comme son sujet unique, prend un relief particulier. La série est loin des compositions, assemblages ou accumulations incluant des objets. Elle ne présente pas non plus l'ustensile comme une sculpture du type ready-made, volume autour duquel on pourrait tourner. Le panneau de fond sur lequel l'objet est accroché lui sert de présentoir, mais il se réfère également à la peinture. Les deux petites inscriptions le situent au cœur d'un théâtre imaginaire d'interrelations personnelles dont il devient le catalyseur involontaire : il est le centre de la surface picturale, et aussi de l'espace mental. La surface sur laquelle il est accroché par un clou reproduit un morceau de mur de cuisine, recouvert de peinture de bâtiment. Elle énonce le vide relaté par la peinture monochrome. Elle résulte pour l'artiste d'un gros effort pour s'affranchir de son éducation artistique et échapper aux facilités de son talent. On peut la résumer comme une protestation contre certaines conventions de la beauté, comme l'énoncé d'un vide philosophique et le support d'un objet réel qu'elle met en valeur. La stratégie de mise en exergue d'un objet unique sur une peinture monochrome est un parti pris qui n'a pas d'équivalent, à ma connaissance. On pourrait croire que, dans cette trilogie, la vanité du semblant de dialogue et le vide pictural ne formeraient qu'une toile de fond destinée à faire ressortir l'objet et à renforcer sa présence. Or, il est choisi pour l'extrême banalité de son usage, et Kabakov précise : «L'objet aura beau rester au centre toute sa vie, il n'est rien.»

Le refus des séductions de la peinture académique rapprochait une partie de l'œuvre de l'art conceptuel. La création ne s'incarnait plus tant dans l'ouvrage réalisé

physiquement que dans l'idée qui y présidait. De ce fait, l'exécution de cette peinture industrielle ou de bâtiment pouvait être dévolue à un exécutant. Nul besoin de la main de l'artiste. Fidèle à ces convictions, Kabakov put ainsi ajouter à l'ensemble d'œuvres de collections occidentales réuni pour son exposition de Berne, en 1985, quelques tableaux pour lesquels il envoya des instructions précises afin qu'ils soient réalisés sur place. Dina Vierny avait utilisé le même procédé en 1973 pour déjouer les interdictions d'exportation émises par les autorités soviétiques.

Parmi ces œuvres exposées à Berne en 1985 figurait sa première installation montrée en public, *Ficelles*. Il l'avait conçue dans son atelier à Moscou et avait pu envoyer les éléments dans une petite caisse.

Cela faisait plusieurs années que Kabakov avait commencé à créer des installations à partir de matériaux divers destinés aux visiteurs de l'atelier. Certaines installations incluaient des peintures ou des dessins. Leur histoire et leur définition restent à retracer. Elles se regroupent autour de quelques thèmes, qu'elles déclinent de diverses façons. *Ficelles* appartient à la série dérivée de *L'homme qui ne jetait jamais rien*. Kabakov, imprégné de la tradition du roman russe, se démultipliait en plusieurs personnages fictifs, à qui il assignait un jeu de rôles. Il justifiait ainsi, dans un contexte artistique qui y était peu préparé, le passage d'une technique à une autre, ses larges emprunts au domaine du théâtre, ainsi que le recours à des pratiques artistiques conventionnelles. Son attachement à des styles picturaux précubistes a été à plusieurs reprises justifié par un procédé de dédoublement de l'auteur, qui jouait le rôle d'un peintre académique ou traditionnel, comme dans l'installation de la Biennale de Lyon, en 1993. Ces nombreuses fictions autorisaient un très large éventail de procédés, de genres et de perspectives mentales, sans avoir recours à de pénibles justifications sur la cohérence unitaire de l'ensemble de l'œuvre.

L'«homme qui ne jetait rien» avait accumulé dans une caisse toutes sortes d'objets de rebut assortis de petites étiquettes. Il fallait sortir les objets de la caisse un à un pour les étaler et les examiner, et l'action de les extraire faisait partie du fonctionnement de l'œuvre. La parenté avec *Tous les objets ayant appartenu à M. X*, de Boltanski, était frappante puisque, dans les deux cas,

l'auteur de la «collection» d'objets était une tierce personne. Il est difficile d'établir une filiation. Kabakov connaissait l'existence de l'œuvre de Boltanski, mais il en avait une connaissance très vague, par quelques publications. Dans un rôle tout à fait similaire, Kabakov avait accumulé des dizaines de classeurs où «l'obsédé de la rétention» rassemblait et classait tous les papiers qui lui parvenaient : lettres, coupures de journaux, photographies, prospectus, tracts et, surtout, formulaires administratifs, quelquefois remplis.

Feuilleter cette gigantesque compilation suscitait chez le spectateur des sentiments peut-être analogues au sublime éprouvé devant des paysages du XIX^e siècle, dans la mesure où l'entreprise tentait de mettre fin au désordre du monde. Là encore, le pittoresque de l'imagerie soviétique, qui sautait aux yeux du spectateur étranger, avait été savamment dosé.

De même que le déplacement des peintures de pile en pile, pour les montrer, faisait de ce mouvement une sorte de chorégraphie hasardeuse orchestrée par l'artiste, certaines installations et les Albums forçaient le visiteur à des manipulations qu'il contrôlait également. L'atelier était considéré comme une scène, où chaque œuvre était vue en contexte, dans sa relation avec les autres œuvres. En témoignent les photographies détournées, ou d'époque (comme celles qui sont reproduites dans *52 Entretiens dans la cuisine communautaire*), qui évitent soigneusement de montrer les peintures isolées. Kabakov, lorsqu'il montrait ses Albums, jouait jusqu'au bout ce rôle de metteur en scène-scénographe. L'amateur était assis devant une table installée à cet effet, et l'artiste montrait les Albums l'un après l'autre, en tournant lui-même les pages. Il agissait comme un vrai chef d'orchestre, variant à son gré et selon le degré d'attention du «spectateur» le rythme de succession des feuilles. Ces séances étaient parfois fort longues, surtout lorsqu'il fallait traduire les textes russes pour le visiteur étranger.

Nul doute que, dans cette perspective, Kabakov incluait dans la perception de son œuvre la relation physique du spectateur avec l'environnement qu'il créait. Il se trouvait alors très proche des conceptions les plus pointues énoncées à ce moment par les artistes issus de l'art conceptuel.

La première version de *Ficelles*, dans l'atelier, comprenait simplement des objets

insignifiants ou des détritiques suspendus à intervalles réguliers à des sortes de cordes à linge, et assortis d'étiquettes comportant des bribes de phrases, des interjections ou des appels. Transportée à Berne, l'installation, qui s'étendait sur une salle entière, de sorte qu'on devait se baisser pour passer sous les cordes, était accompagnée d'une sonorisation. Des morceaux de musique classique, à la limite de la grandiloquence, alternaient avec des jurons, des grossièretés et des banalités.

Grandeur et misère de la nature humaine étaient également au centre de la première grande installation requérant la construction d'une chambre — *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace* —, qui succéda à celle de Berne. Encore une fois, l'œuvre de Kabakov rejoignait les grands questionnements débattus en Europe de l'Ouest. Sa critique constante de la société communiste recoupait ici avec à-propos le débat postmoderne sur la valeur des utopies des années vingt.

La résistance aux utopies de masse constitue le ferment de toute son œuvre, mais la chaleur, voire la tendresse sous-jacente de son témoignage, pétri d'indulgence pour la faiblesse humaine, ne nourrit-elle pas une utopie de l'individu tout aussi agissante que l'autre ?

1. *Admise!* : la traduction de ce titre, qui signifie littéralement «vérifiée», «contrôlée», c'est-à-dire «A fait ses preuves», nécessiterait toute une périphrase pour rendre compte du contexte. Il s'agit, comme on le voit plus loin, d'une séance d'«épuration» pendant la terreur stalinienne. Chaque travailleur, membre du Parti ou non, doit prouver devant tous ses collègues et devant trois «juges» ses origines ouvrières, faute de quoi il est menacé, non seulement d'être éventuellement exclu du Parti, mais d'être mis au ban de la société et déporté comme ennemi du peuple [NdÉ].

2. Cet entretien a été publié dans le catalogue de l'exposition «52 Entretiens dans la cuisine communautaire», Marseille, Ateliers municipaux d'artistes, 1991; Rennes, La Criée, 1992, pp. 134-135, et traduit par Galina Kabakova. La traduction a été revue à l'occasion de l'édition du présent ouvrage.

3. La *troïka* — le «trio» — comprend donc deux représentants locaux (du Parti et des *Komsomols*, les Jeunesses communistes) et un apparatchik envoyé de Moscou («le camarade du centre») [NdÉ].

L'architecte du vide

Robert Storr

La claustrophobie persécute le voyageur. Spectre familier à son départ, ombre à chacune de ses haltes, la peur du confinement est sa némésis. Et sa constante compagne. Fuyant l'enfermement, le voyageur entre de son plein gré dans des moyens de transport qui, pourtant, reproduisent ou aggravent les conditions qui lui ont fait prendre la fuite. Ainsi le nomade moderne s'échappe-t-il dans des compartiments de train bondés, des cabines d'avion étriquées et des sièges de voiture qui le mettent à la torture. Ces modules clos sont les antithèses physiques et psychiques des étendues au-dessus desquelles ou à travers lesquelles ils s'élancent. Pourtant l'étrange séduction de leur étreinte révèle l'ambivalence innée du voyageur face à la liberté de mouvement qu'il poursuit. Après tout, le sublime est une compensation imaginaire au fait d'être pris au piège sur terre. C'est un rêve, dont nous savons qu'il n'est qu'un rêve, et que nous illustrons avec les vues que nous programmons lors de nos pérégrinations ou avec les horizons encadrés que nous disposons ensuite, tels des meubles visuels, sur des murs vides, dépourvus d'horizon. Le vide n'est pas une illusion, cependant, ni une attraction pour touristes. Qu'il s'agisse du *no man's land* entre les divers pays, des terrains vagues autour des villes ou, dans la ville même, d'un passage caverneux où résonne une toux fantomatique, ce vide, à l'opposé du sublime mais aussi illimité que lui, est terrifiant, et les sages s'en détournent pour retrouver leur bougeotte habituelle. Ainsi, toute personne confinée est un aventurier secret, et tout voyageur un agoraphobe à la recherche d'un lieu où se poser.

Nul ne voyage davantage, de nos jours, qu'Ilya Kabakov. Et il n'est pas d'œuvre où l'on ne ressente avec plus de force l'aspiration des espaces finis et le vide des espaces infinis ; pas d'œuvre où il soit plus habilement montré qu'il s'agit en réalité de deux aspects de la même force inquiétante et étrange. Il semble trouver le temps de s'arrêter partout assez longtemps pour créer une autre de ses chambres surencombrées et désertes. Depuis son départ d'Union soviétique en 1988, les années d'activité forcenée se sont succédé, de plus en plus frénétiques — un poste universitaire à Francfort, où il enseigna sa théorie de l'« installation totale », un travail comme décorateur pour un opéra d'Amsterdam, l'honneur ambigu de représenter la Russie à la Biennale de Venise (ambigu parce que le gouvernement qui

l'avait désigné ne lui faisait parvenir aucun soutien financier, et que sa sélection suscitait des remarques antisémites) et, bien sûr, des expositions dans les musées de nombreuses villes de par le monde, de Tokyo à Helsinki, de New York à Paris. Cette course mouvementée autour du globe contraste vivement avec les longues années où l'artiste resta confiné dans son atelier de Moscou, ville en pleine stagnation culturelle, avant d'apparaître en personne sur la scène internationale. Et elle en est sans doute, de quelque façon, la compensation. Pourtant, c'est là un étrange retournement du destin pour quelqu'un d'aussi totalement conditionné par les circonstances singulières et par le manque de moyens de son pays natal.

En réalité, cependant, Kabakov n'a jamais laissé totalement derrière lui l'Union soviétique. Poète dans la matière de ses contradictions et de ses difficultés, Kabakov semble avoir été tout spécialement désigné par l'histoire pour être son dernier ambassadeur, et le plus éloquent. Ardent émissaire plutôt qu'exilé plaintif, c'est un homme très affairé : à chacun des voyages qui le font quitter son poste temporaire — ce fut Berlin, puis Paris et à présent New York — il emballa un souvenir de la vie soviétique, qu'il déballa une fois parvenu à sa destination et utilise pour créer un clone de la réalité dont il est originaire. Il se métamorphose alors en hôte de ceux à qui il semblait être venu rendre visite, les invitant à se déplacer eux-mêmes dans son pays portatif.

Labyrinthe d'abstractions habité par les « masses », l'Union soviétique a bien sûr cessé d'exister en tant qu'entité politique. Elle n'a jamais existé en tant qu'entité sociale cohérente. Dans les archives de la mémoire de Kabakov, le système soviétique survit néanmoins dans un chaos d'habitations improvisées, dans les activités futiles de ceux qui y logent, et dans les témoignages confus de l'imperfection humaine avec lesquels ils décorent un espace dont l'intimité est sans cesse compromise. Refusant, après l'effondrement du communisme, d'être identifié comme ressortissant russe ou ukrainien, Kabakov insiste encore aujourd'hui pour qu'on parle de lui comme d'un artiste soviétique. La géopolitique n'est pas la question. Témoin désabusé mais non aigri de l'échec d'une utopie, Kabakov opère dans une zone hors du temps, entre le laïque et le miraculeux. Son œuvre est une carte géographique de ses infrastructures imaginaires, une description encyclopédique de ses régions intérieures et un recensement de ses habitants obligés.

Les quelque soixante-dix Albums que Kabakov créa dans la décennie et demie qui précéda son départ de Moscou lui servent aujourd'hui de texte de référence. Meticuleusement dessinés, dotés de titres, fixés à un dos cartonné, mis en boîtes, leurs pages uniques composent une épopée de l'absurde au quotidien. L'art futuriste des années vingt prédisait un monde en train de se faire. Les livres de Kabakov sont la chronique d'un passé à venir. Certains présentent des vignettes de la vie ordinaire avec la désarmante simplicité d'un conte de fées. D'autres retracent jusque dans les plus infimes détails les manies de gens qui se consacrent à une remise en ordre idiosyncratique de leur univers à la fois rigide et intrinsèquement désordonné. D'autres encore relatent des événements et des visions extraordinaires qui, dans le contexte d'un quotidien extrêmement arbitraire, finissent par sembler tout à fait naturels.

Généralement, lorsqu'il se passe quelque chose qui sort de l'ordinaire, cela a lieu dans l'air. Ce qui est logique. Les gens et les choses, dans l'univers de Kabakov, ne peuvent aller nulle part, sinon vers le haut — et c'est ce qu'ils font. Mais ces lévitations obéissent aussi à une loi esthétique de la gravitation, particulière à l'art russe. Dans cet art, en effet, il se trouve que les anges, les paysans et les pures formes géométriques volent très fréquemment, et avec la plus grande aisance. Ainsi, chez Kabakov, le citoyen Komarov s'élève-t-il au dessus des toits de la ville comme les rabbins de Chagall qui flottent au-dessus du *shetl*. De même, ses ballons plats de couleur orange planent au-dessus du pays comme si les disques suprématises de Malevitch avaient été détournés de leur cours pour rentrer dans l'orbite terrestre.

De nombreux albums de Kabakov contiennent des commentaires philosophiques et religieux qui résument les morales opposées que l'on peut tirer des circonstances présentées. D'autres textes sont des rapports rédigés par un citoyen sur un autre, et ils ont alors la prudence retorse et malveillante des commérages, tout en évoquant les précautions et circonvolutions du caractère qui résultent d'une autosurveillance mandatée par l'État. Puis il y a les fragments recueillis dans des manuels techniques et scientifiques, et les citations librement tirées des classiques littéraires. Enfin, il y a la voix du bon sens — qui est toujours féminine. Aucune de ces voix — pas même cette dernière — n'a cependant le dernier mot. Et aucun de ces énoncés ne semble achevé. (La certitude omnisciente, c'est ce à quoi prétend

l'opinion officielle. Derrière les longs silences de Kabakov, on peut presque entendre le bruit de fond de l'idéologie ; c'est le «bruit blanc» qui fait écho à la page blanche sur laquelle ses images et ses mots cryptiques affirment leur vérité divergente.) Évoqué ainsi collectivement, comme dans *Rashomon*, chacun des personnages centraux de Kabakov reste donc inachevé et décentré, tel un homme superflu qui aurait une idée fixe alors même que son identité ne l'est pas, quel qu'un de mémorable dans la mesure même où il est impossible de le connaître.

Les Albums de Kabakov étaient le produit d'un travail lent, discontinu — certains contiennent des dessins faits à des intervalles d'une décennie ou davantage. Leur compilation progressive semble avoir été une forme de méditation — et une façon de marquer le temps «réel», comme le fait le prisonnier qui arpente les quatre coins de sa cellule ou qui griffonne sur un mur. Bien que dissident, Kabakov n'a jamais été emprisonné. Au contraire, il fut un illustrateur professionnel très respecté, qui, habilement, se servait des mêmes talents qui lui valaient des commandes officielles pour inventer le monde qu'il dépeint dans un art qui n'a rien d'officiel. Il maîtrisait particulièrement des conventions telles que la netteté absolue de la ligne et une agréable régularité du ton et de la touche. Associées à son talent pour équilibrer des tracés complexes par d'autres extrêmement dépouillés, ces conventions lui permettaient d'insérer avec subtilité des détails et des incongruités qui surprennent par leur discrétion même, dans une mise en scène graphique aussi stable et lisible. Le recours délibéré à des techniques et à des procédés démodés, chez Kabakov, est un autre élément essentiel de son art : les marges tracées à la française, la calligraphie ornementale imitant les cahiers d'écolier, et une sorte de naturalisme prosaïque qui alterne avec des visages et des formes stéréotypés, pareils à ceux des premiers livres de classe. Ces retours en arrière stylistiques sont les métaphores visuelles des réalités et des rêveries anachroniques d'une société restée à mi-chemin entre le XIX^e et le XX^e siècle. Les yeux occidentaux habitués à la nouveauté agressive de la publicité et à ses parodies dans le Pop Art ne sauront peut-être pas voir les ironies douces-amères caractéristiques du dessin de Kabakov et risquent de prendre sa délicatesse subtilement décalée pour une simple modestie. Ce serait dommage, non seulement parce qu'ils passeraient alors à côté de son message, souvent caustique, mais aussi parce que l'art de Kabakov dans son

ensemble peut apparaître comme une leçon sur les surprenantes récompenses de la patience. (Suspendre son incrédulité, chez Kabakov, cela signifie arrêter le temps. En certaines occasions, l'artiste lit à haute voix ses Albums pour de petits groupes d'auditeurs. Or, ce n'est qu'à la deuxième, troisième ou quatrième de ses plaisanteries que la plupart des Occidentaux en comprennent l'à-propos, en même temps qu'ils prennent conscience du rythme glacial, hypnotique, de son univers.) Ses images méticuleusement dessinées, colorées à la main, répétées, modifiées, disposées différemment, composent des «puzzles» narratifs d'un mystère et d'une finesse dignes de Borges. On peut aussi penser à un Hergé qui rêverait de Gogol, Kafka et Lewis Carroll tout ensemble.

Les œuvres environnementales auxquelles, de plus en plus, Kabakov a consacré toute son énergie depuis son arrivée en Occident utilisent de nombreuses idées contenues dans les Albums, et parfois les Albums eux-mêmes. Alors même qu'ils ont été créés dans l'ombre des restrictions gouvernementales et de la pénurie matérielle, les personnages magiquement dépeints sur la surface plane de la page semblaient déjà réclamer un cadre tridimensionnel où se manifester, bien avant que l'artiste n'ait eu l'occasion de leur en procurer un. Après une période où Kabakov faisait clandestinement passer à l'étranger des idées d'installation afin qu'elles soient réalisées par des suppléants, tout cela a changé. Si bien qu'à présent, avec leur troupe nombreuse de personnages pris dans toutes sortes de situations insolubles, les Albums constituent une ressource d'une richesse apparemment inépuisable. Ainsi, assuré par le contenu de sa bibliothèque samizdat qu'il habite toujours les mêmes anciens quartiers de son imagination, Kabakov est libre de se déplacer chaque fois qu'il le souhaite, ce qu'il fait avec une rapidité et une sûreté de soi étonnantes.

À coup sûr, il ne fait pas partie de ces infortunés artistes émigrés qui perdent le contact avec leur sujet dès qu'ils ont passé la frontière, pas plus qu'il n'a eu la tentation de «traduire» ses pensées pour se conformer aux goûts de ses pays d'accueil. Au contraire, il a en tête une pléthore de matière, et pas la moindre hésitation sur la façon dont il doit procéder. Par exemple, après un brève promenade à travers le Musée d'art moderne de New York, en 1990, il fut capable d'esquisser sur le champ l'installation qu'il y a créée un an plus tard pour l'exposition intitulée

«Dislocations». La scène représentait un club dans lequel était organisé un tribunal bureaucratique à seule fin de condamner l'art moderne — dans le contexte des événements récents, le lieu pouvait aussi bien servir aux censeurs d'extrême droite qu'à leurs compères léninistes. Or, dès le départ, tous les éléments nécessaires — il y en avait des centaines — étaient clairement établis dans son esprit.

Arpenteur méticuleux des espaces mentaux soviétiques, Kabakov est toujours prêt, à chacune des étapes de son itinéraire, à déposer une réplique d'une autre partie du purgatoire qu'il connaît si bien; un apprentis pourvu de tous les inconforts d'une vraie maison, un appartement communautaire auquel ne manquent que les odeurs de friture et les bruits réels des frictions humaines, un orphelinat délabré laissé à l'abandon, etc., etc. Prises dans leur ensemble, ces créations architecturales modèlent une dépossession et une séquestration spirituelles aussi réalistes et déprimantes que prenantes. Le funèbre voile d'inertie qui nous enveloppe nous procure, dans un premier temps, un étrange apaisement, jusqu'au moment où l'on commence à se demander si les portes de sortie ne seront pas fermées.

C'est l'expérience — et non Dieu — que l'on découvre dans les détails. Ainsi, aucune des surfaces peintes, chez Kabakov, n'est sans défaut : en Union soviétique, les ouvriers cessent le travail à l'heure de la pause, quelles qu'en soient les conséquences. Pour improviser son illusion, il est capital que l'artiste puisse obtenir exactement les «mauvais» matériaux qui conviennent et, où qu'il aille, il doit se procurer à tout prix des équivalents qui correspondent aux normes soviétiques. Le fait qu'il parvienne toujours à trouver ce dont il a besoin signifie que, fondamentalement, le bon marché et l'expédient sont universels. Comme l'est la capacité de faire croire et, par là, de parvenir à s'évader. Kabakov a longtemps cultivé cette faculté dans un lieu bien particulier, mais il peut l'exercer partout.

Pourtant, en théorie comme en réalité, l'«installation totale», telle que Kabakov l'a définie et pratiquée, ne fait que peu de concessions au site du monde extérieur. Au service de l'illusion complète qu'il cherche à créer, chaque aspect du dessin et de son élaboration définitive est pensé : on n'y trouve donc rien qui soit insignifiant. Une toile qui n'est pas accrochée mais simplement posée contre le mur, de l'eau qui, sans qu'on sache pourquoi, goutte du plafond

dans des citernes improvisées, des meubles renversés, tout contribue au sentiment étrange et inquiétant d'être tombé par hasard à un moment où il se passe quelque chose. Narratifs dès leur conception, scénographiques lorsqu'ils sont réalisés, les environnements de Kabakov sont des pièces de théâtre dans lesquelles les objets se substituent aux protagonistes. Ainsi, les choses que l'on découvre sont les traces d'actions qui, à leur tour, évoquent des acteurs absents. L'immense tableau blanc émaillé, avec la mince silhouette grise d'un homme qui semble flotter dans l'espace, sont tout ce qui reste d'un occupant d'appartement qui échappait à son confinement par le truchement d'un sublime «fait-maison», qui n'est pas sans évoquer les surfaces brillantes et vides que l'on trouve chez les peintres abstraits russes de l'époque de la Révolution. Des affiches de cosmonautes, un siège éjectable bricolé et, dans une chambre voisine, un plafond portant les marques d'une explosion, témoignent des efforts irrépressibles d'une âme qui, elle aussi, cherchait à se propulser dans la stratosphère, loin de ce logement étrié et défraîchi, avec l'espoir que des grands vents la porteraient jusqu'en Occident.

Dans chacune de ces chambres-portraits, une aspiration à une infinie liberté de mouvement et de pensée est palpable dans les reliques misérables et dans le désordre laissés derrière soi. Le chaos matériel est l'inéluctable complément de la transcendance spirituelle, la raison de la fuite et le résidu d'un effort improbable. Lorsque nous tombons sur ces reliquats de vies manquées, et que nous en faisons précautionneusement le tour pour les inspecter, nous qui sommes le public, nous devenons citoyens de ce même monde en réduction. En maître manipulateur des positions, des postures et des changements de perspective qu'elles impliquent, Kabakov, dans ses espaces, assombrit les lumières, resserre les corridors, conduit le public sur des coursives légèrement surélevées, ajuste les marches d'une volée d'escalier pour le contraindre à contrôler son allure, et piège le curieux en faisant courir des labyrinthes de cordes à linge tendues trop bas, qui le conduisent vers une mer des Sargasses d'objets disparates, le contraignant sans cesse à se baisser pour passer dessous, ou à les contourner. De telles courses d'obstacles visent à ce que le spectateur accoutumé à contempler les tableaux avec détachement passe, de par la navigation qu'il est contraint d'effectuer, d'une présence passive à une présence active ; comme si – de même que dans *Alice*

à travers le miroir – on lui avait fait franchir une frontière invisible et qu'on l'avait fait entrer dans une image où on le laisse se débrouiller tout seul. Ancien peintre malgré lui, Kabakov, qui continue à exercer son art lorsqu'il a besoin d'accessoires pour ses environnements, a de fait transposé les problèmes picturaux traditionnels, ainsi que leurs solutions, dans un cadre tridimensionnel qui englobe tout. Même si l'on peut ne pas être d'accord avec son assertion selon laquelle la peinture est un art dépassé dont l'installation s'est arrogé toutes les prérogatives, il est clair que ce qu'il a fait a relevé les enjeux, aussi bien pour les peintres que pour ceux qui viennent faire leur miel dans les galeries, sans savoir dans quels pièges leur imagination risque de les entraîner.

En lançant un défi à la peinture, Kabakov a remis en question les fondements théoriques du modernisme conservateur. Étant donné les circonstances de la guerre froide, et surtout les symptômes d'un aveuglement et d'un dogmatisme esthétique de plus en plus grands parmi les tenants d'avant-gardes démodées, les défenseurs de l'antique foi formaliste ne l'avaient peut-être pas vu venir, mais ils avaient bien vu qu'ils allaient au devant de problèmes. Se faisant en 1967 le porte-parole de la tendance critique encore dominante, Michael Fried, un épigone de Clement Greenberg, dans un article polémique resté fameux et publié dans *Artforum* sous le titre «Art and Objecthood», relevait le gant jeté par ceux qu'il percevait comme les avatars d'une tendance anti-moderniste de plus en plus présente. La cible de son attaque était ce qu'il nommait art «littéraliste», soit ce qu'on désigne aujourd'hui généralement sous le nom d'art minimaliste – même si, du fait de son extension plus grande, l'appellation de Fried était pour ce qui allait suivre un meilleur terme, soulignant le caractère intraitable des objets conçus de manière environnementale plutôt que leur côté réducteur ou abstrait, par opposition à leur nature, qui est de représenter. Résumant son plaidoyer contre la nouvelle hérésie, auquel participait son peu de goût pour «la préoccupation des littéralistes pour le temps — ou plus précisément pour la durée de l'expérience» —, Fried écrivait :

«Il suffit que quelqu'un entre dans la pièce où a été placée une œuvre littéraliste pour qu'il devienne le spectateur, le public — presque comme si l'œuvre en question l'avait attendu. Et, dans la mesure où l'œuvre littéraliste dépend du spectateur, elle est incomplète sans lui, elle l'a effectivement attendu. Or, une fois qu'il est dans la chambre, l'œuvre refuse obsti-

nément de le laisser seul — ce qui veut dire qu'elle ne cesse de se confronter à lui, de le mettre à distance, de l'isoler.»

À partir de ces observations, Fried étendait son accusation à toutes sortes de pratiques esthétiques qui gommant les distinctions entre les divers médias traditionnels. En effet, comme le prétendait la doctrine formaliste de l'époque, chaque forme d'art s'accomplissait elle-même dès lors qu'elle tendait à éliminer toute trace des autres disciplines artistiques et révélait ainsi ses qualités intrinsèques le plus clairement possible. Et Fried classait tous les genres qui déviaient de ce progrès artistique conduisant à une auto-référentialité absolue sous la même appellation déshonorante :

«Ce qui s'étend dans l'espace situé entre les arts, c'est le théâtre... L'art dégénère lorsqu'il s'approche des conditions du théâtre. Le théâtre est le dénominateur commun qui lie entre elles une grande variété d'activités apparemment disparates...»

Sachant que Fried, à l'époque, visait le minimalisme, qui, après tout, partageait avec le formalisme de Greenberg une même préoccupation pour les propriétés essentielles des matériaux et pour la forme abstraite, on ose à peine imaginer l'horreur avec laquelle il aurait contemplé le «littéralisme» saturé d'images des installations de Kabakov. Pourtant, en mettant implicitement dans le même sac les monolithes de Tony Smith, les reliefs Fibonacci de Donald Judd, les objets posés à même le sol de Carl Andre et la notion plus large d'une œuvre totalement synthétique, englobant toutes les autres formes d'art — la *Gesamtkunstwerk* — Fried énonçait clairement les conditions essentielles dans lesquelles allait se développer tout un large éventail d'«installation art», alors sur le point d'entrer en scène. Cherchant à dénoncer le littéralisme, il avait en fait écrit son manifeste.

La critique de Fried présageait aussi la rencontre possible mais autrement inattendue de deux esprits qui étaient les principaux représentants de deux types distincts d'art situationnel : Kabakov et Judd. Puisque je viens de dire que le minimalisme, appellation d'ailleurs contestée par Judd, faisait cause commune avec le formalisme dans la mesure où il condamnait la représentation, il est important d'ajouter que tous les minimalistes ne considéraient pas cette dernière comme rétrograde, loin de là. Et il faudrait rappeler qu'en tant que critique, Judd s'était notamment fait l'avocat d'œuvres d'artistes figuratifs comme

John Wesley et H. C. Westerman. Si l'on tient compte des importantes différences de milieu, d'expérience et d'approche entre Judd et Kabakov, on s'aperçoit que la question de l'abstrait face au figuratif n'était pas chez eux un élément central. Il semblerait plutôt que le lien qu'ils nouèrent — un lien confirmé en 1992, lorsque Judd invita Kabakov à créer une importante installation dans son complexe de Marfa au Texas — s'appuyait délibérément sur ces différences, et sur le sentiment commun qu'ils éprouvaient de mettre en œuvre, à travers leurs productions parallèles, une sorte de dialectique. Préservée dans les œuvres laissées par Judd depuis sa mort — survenue peu après le début de cette amitié — et poursuivie dans les activités actuelles de Kabakov, cette dialectique place côte à côte un systématicien rationnel d'un type obstinément individualiste, tel que l'Amérique en produit parfois avant de les marginaliser, et le vétéran désabusé d'un système irrationnel, qui témoigne de l'évanescence des rêves par lesquels les individus imaginent un monde plus parfait et plus hospitalier, et de la tendance de ces rêves à se dissoudre dans des cauchemars

collectifs. Judd, en dépit des trahisons de l'histoire, poursuivait le projet moderniste; Kabakov a fait de ces trahisons le sujet de son œuvre. En cela ils étaient parfaitement appariés, et leurs façons distinctes de créer une «installation totale», plutôt que d'y mettre un terme, fait avancer la cause du modernisme dans la mesure où elle reformule et renouvelle la tension entre une remise en ordre éclairée et holistique de l'ambiance esthétique et une lecture critique scrupuleuse des espaces et des formes d'esprit «totalitaires».

Si, donc, conformément aux accusations de Fried, il y a quelque chose à quoi Kabakov ne cesse de nous confronter — et il le fait non seulement dans ses fac-similés métaphoriques de la vie soviétique mais aussi dans les livres et installations allégoriques plus récents, comme *La Vie des mouches* — c'est la certitude de l'échec humain et la persistance tragi-comique de l'idéalisme. En accord avec sa conception essentiellement humble de l'humanité, cependant, il s'abstient de délivrer ce rappel de trop haut. Que nous soyons ou non conscients de sa présence, il se tient

beaucoup plus près de nous que nous ne le pensons. Tel le régisseur d'une petite troupe de théâtre ambulant dont les acteurs sont plus émouvants par la futilité tchékhovienne de leurs aspirations que lorsqu'ils ont recours à leurs effets histriodiques et stéréotypés, il erre parmi les décors, après que le théâtre a été déserté, pour mettre de l'ordre — ou pour ajouter au désordre de la scène qu'il a imaginée — et préparer ainsi la représentation du lendemain, puis le départ dans la ville suivante. Il est le fantôme de son propre théâtre ambulant, et le discret architecte du vide qui surplombe les objets absurdes qu'il dispose avec tant de patience et qu'il abandonne sur notre route.

Traduit de l'anglais
par Antoine Jaccottet

Cet essai est la version revue et augmentée d'un texte paru sous le même titre dans le n° 34 de la revue *Parkett* en décembre 1992.

Un homme qui veut duper le temps

Boris Groys

Pratiquement depuis le début de son activité artistique, Ilya Kabakov s'interroge au fond toujours sur le même problème. Ou, plutôt, c'est toujours le même problème qui l'interroge : comment l'artiste doit-il créer son œuvre de telle sorte que celle-ci échappe à l'oubli historique et à la ruine, dans les conditions de la modernité sécularisée ? Le désir d'échapper à l'anéantissement total et la quête d'une reconnaissance par l'Histoire atteignent chez Kabakov une intensité que l'on ne rencontre peut-être que chez les grands investigateurs du divin, comme saint Augustin ou Luther. Pour Kabakov, comme pour ces auteurs chrétiens, cette quête n'est pas seulement une passion purement personnelle, mais aussi, et simultanément, un objet d'analyse permettant l'étude et la description des lois internes de l'historicisme moderne. Dans son œuvre, Kabakov met continuellement en scène le martyr subi au nom de l'historicisme, cette nouvelle religion qui, au moyen des médias contemporains, a substitué l'archivage des souvenirs historiques — la mise en mémoire — à la mémoire éternelle de Dieu. Les victimes en sont certainement toutes des *alter ego* fictifs de Kabakov. Néanmoins, la distance et l'ironie conservées par l'artiste empêchent que l'on identifie celui-ci avec les personnages qu'il a inventés.

Cette conscience historique s'explique en partie par le contexte de ses débuts : le milieu artistique soviétique non officiel des années soixante au milieu des années quatre-vingt, dont il fut toujours un membre reconnu. Apparu après la mort de Staline, qui permit un assouplissement relatif de la politique culturelle étatique, celui-ci regroupait de nombreux artistes et écrivains de Moscou, de Leningrad et d'autres grandes villes. Autorisés à vivre et à travailler en dehors de l'activité culturelle officielle contrôlée par l'État, ces artistes ne s'en voyaient pas moins interdire toute possibilité de faire connaître leurs œuvres, d'exposer publiquement, et de s'inscrire, de manière générale, dans l'Histoire. Dans ces conditions, l'art et la littérature devinrent pour ce cercle de la culture non officielle une occupation purement privée, ce qui posait un problème de légitimité. En effet, l'art et la littérature modernes sont par essence des activités publiques, qui se définissent d'abord par la façon dont ils sont reçus. Une prière peut être muette, mais un poème doit être écouté ou lu. La pers-

pective esthétique dans laquelle s'est constitué l'art de la modernité présuppose la présence du spectateur ou du lecteur comme condition nécessaire de toute activité artistique.

Que faire, alors, lorsque la création artistique est permise mais que tout est fait pour qu'on ne puisse la voir ? S'attaquer publiquement à cet état de fait, provoquer, attirer l'attention sur soi ? Tout cela relève sans aucun doute d'une stratégie typiquement moderne. Mais ce n'est pas celle qu'adopte Kabakov. Par ailleurs, contrairement à la plupart des autres artistes, il ne croit pas qu'il soit possible, dans les conditions particulières de la modernité, de légitimer et de glorifier un art strictement privé comme une manifestation personnelle, quasi religieuse. Au lieu de chercher à imposer socialement son art ou à lui conférer une légitimité supérieure, idéologique, Kabakov choisit d'exposer sous toutes ses facettes le drame de la chute hors du paradis de la mémoire culturelle. Il ne cesse de mettre en scène l'image de l'échec, de la désagrégation, de l'oubli historique, de la vanité de tout effort créatif privé. Et, à chaque fois, cette image qui illustre la décadence de l'art est à son tour considérée comme artistique. De même qu'il ne peut prétendre à une victoire historique définitive, aucun artiste ne peut subir de défaite historique totale : cette défaite elle-même peut toujours en effet être considérée comme son œuvre personnelle. Par la mise en scène répétée de sa propre défaite artistique, Kabakov accomplit un rituel de conjuration presque magique, censé ouvrir l'œil du spectateur à la fascination esthétique qu'exerce tout échec de cet ordre.

En bonne logique, c'est pour la première fois dans sa série de dix Albums, intitulée *Les Dix Personnages* (1972-1975)¹, que Kabakov développe cette stratégie. Chacun de ces Albums raconte en mots et en images l'histoire d'un artiste ayant vécu en marge de la société et dont l'œuvre ne fut ni comprise, ni reconnue, ni conservée. La conception artistique des Albums s'inspire de l'esthétique conventionnelle de l'illustration soviétique de livres pour enfants, que Kabakov connaissait bien pour avoir gagné sa vie dans cette profession. Ce langage visuel trivial prive ses héros d'une grande part du romantisme de leur destin, et discrédite les conceptions artistiques qui, en dépit de leur caractère intimiste, se rattachent de maintes manières à l'histoire glorieuse de l'avant-garde. Quant aux commentaires qui les accompagnent, ils témoignent simplement de l'incompréhension à laquelle tout art est nécessairement exposé. Pourtant, ces Albums sont merveilleusement poétiques

et profondément empreints d'un sentiment pathétique. Ils frappent, en outre, par la précision minutieuse du dessin. Leurs héros ont le privilège d'un traitement esthétique, malgré leur incapacité et leur échec parfaitement anonyme, et leur destin y gagne une dimension universelle dont le lecteur a du mal à s'extraire.

Cette exploitation, à l'intérieur même de son travail personnel, de moyens artistiques empruntés au répertoire de l'art officiel soviétique caractérise un cercle — très restreint — d'artistes moscovites non officiels des années soixante-dix et quatre-vingt. À cet égard, Kabakov fut, avec Eric Boulatov, Vitali Komar et Alexander Melamid, l'un des cofondateurs de cette stratégie artistique, ultérieurement baptisée *Sotsart*, ou conceptualisme moscovite². Au moment où la plupart des artistes non officiels prenaient leurs distances avec l'esthétique soviétique officielle conventionnelle, en lui opposant leur langage artistique personnel et authentique, certains tentèrent au contraire de développer cette esthétique en la soumettant à une lecture critique. Sous l'influence d'une «culturologie» imprégnée de structuralisme, alors très en vogue, ces artistes décidèrent de mettre leurs moyens artistiques au service de l'étude et de la représentation de la civilisation soviétique, prise comme un ordre symbolique parmi d'autres. Cette stratégie résultait d'abord d'une réflexion critique qui allait à l'encontre de la prétention de l'idéologie communiste à l'unicité historique, prétention que beaucoup de dissidents avaient confirmée, même s'ils l'avaient fait au moyen de signes idéologiques et moraux opposés.

Bien que liées à cette stratégie, les intentions de Kabakov sont fondamentalement différentes. Ce n'est pas un hasard si, contrairement à Komar ou Melamid, par exemple, il s'intéresse non pas aux formes artistiques et aux mythes fondateurs de la culture soviétique mais à ses phénomènes annexes comme l'illustration, la «propagande visuelle» de masse ou la production artistique moyenne, sans prétention idéologique particulière. Ce sont les domaines dans lesquels la culture soviétique se dissout elle-même dans l'insignifiance et le ridicule.

La mort de Staline en 1953 et le processus de dissolution progressive de l'idéologie communiste qui s'ensuivit soulagèrent sans aucun doute la majorité des citoyens. En même temps, ce déclin du stalinisme démontrait de manière on ne peut plus claire la vanité de tout espoir historique. De fait, cette foi exacerbée à l'extrême en l'Histoire est caractéristique du marxisme, et l'on peut considérer que la société stalinienne est celle qui a réalisé

l'effort le plus important pour se garantir à elle-même une validité permanente dans l'histoire : effort presque surhumain, dont l'échec patent ne pouvait générer qu'un désespoir absolu. En effet, quel que soit le domaine, les tentatives de se donner une validité historique bénéficient d'une large complicité. D'une certaine manière, l'échec total de l'idéologie communiste dissuade ses opposants de se fixer des buts historiques trop élevés. Pour Kabakov, l'art avait lui aussi une leçon à tirer de cet échec : toute prétention de l'artiste à s'assurer une place dans l'Histoire est parfaitement vaine.

Si Kabakov insère dans ses Albums des images «authentiques», soumises aux conventions de la production de masse propagandiste, c'est précisément parce que cette esthétique est le lieu du déclin de l'utopie communiste et non de son triomphe. La dernière de ces images — toujours le néant blanc de la mort — fait elle aussi l'objet d'un commentaire littéraire ou philosophique trivial. Les utopies privées de ses artistes-héros apparaissent ainsi atteintes de la même maladie mortelle que celle qui causa la mort de la grande utopie communiste : l'incapacité à contrôler totalement son contexte historique, qui condamna le pouvoir soviétique, perpétuellement en quête de ce contrôle absolu, à un autodépassement dialectique permanent et, finalement, à l'autodestruction. Car l'utopie communiste est d'abord morte de sa surproduction d'images et de textes ; leur multiplication sans fin, censée servir une propagande universelle, métamorphosa la somme de ces images et de ces textes en sorte de déchets visuels, destinés à être jetés dans les poubelles de l'Histoire. Or, ce phénomène, particulièrement clair en ce qui concerne l'art dit «totalitaire», s'applique à l'ensemble de la production artistique moderne, quel que soit son contenu. Les médias et les institutions culturelles modernes permettent de produire beaucoup plus d'œuvres que la mémoire historique ne peut en conserver, tout comme autrefois on recensait davantage d'âmes que de places au paradis. Nous ignorons les critères du choix historique, qui nous semble purement arbitraire. Attaché à décrire cette situation, Kabakov fait figure de protestant de la religion moderne de l'historicisme : il persiste à y croire mais ne fait plus confiance à ses rituels, ses règles, ses commandements. C'est de cette tension interne que procède l'intensité de son œuvre³. À la fin des années quatre-vingt, après avoir commencé à travailler systématiquement à l'Ouest, Kabakov continue de préciser et de radicaliser sa critique. Ce passage de la Russie à l'Occident s'accompagne d'un changement formel dans son

art ; abandonnant les Albums, il choisit l'installation comme forme dominante. Bien que ce changement semble énorme au premier abord, il n'est qu'un développement du principe de départ. Les installations de Kabakov, à l'inverse de celles des artistes occidentaux, ne sont issues ni des performances, ni du *Site-Specific-Art* post-minimaliste, mais de la littérature narrative ou, plus exactement, du roman. Ses travaux «conceptuels» plus anciens, dans lesquels l'écriture se trouvait intégrée à l'image, ont de toute évidence bénéficié de l'impulsion du conceptualisme occidental. Ils en constituent néanmoins une interprétation radicalement nouvelle. Les textes de l'art conceptuel occidental s'interrogent principalement sur le sens et la finalité de l'art et découlent des réflexions philosophiques postwittgensteiniennes. Pour Kabakov, la découverte de l'art conceptuel occidental constitua surtout une possibilité de pérenniser la grande littérature russe du XIX^e siècle avec les moyens de l'art actuel. Car le thème dominant du roman du XIX^e siècle — celui de Gogol, de Tolstoï, de Dostoïevski — traite précisément de l'importance historique de l'homme ordinaire, et la question principale abordée est celle de savoir s'il se trouve un homme suffisamment petit, humilié et insignifiant pour que l'histoire universelle puisse se dispenser de lui. La réponse est toujours la même : c'est précisément en la personne de ce petit homme insignifiant que l'histoire mondiale subit un échec qui la rend elle-même insignifiante. Car elle n'est pas vraiment universelle si elle n'est pas en mesure de tout englober, y compris ce petit homme.

Les Albums de Kabakov racontent l'histoire d'un artiste moderne du XX^e siècle comme l'histoire d'un petit homme de roman russe du XIX^e siècle. Il y est question d'une histoire privée qui, simultanément, rend compte d'une défaite de la grande histoire universelle. Ainsi, histoire privée et histoire universelle parviennent à coïncider par le biais de cet échec commun. C'est également ce qui se passe pour l'histoire de l'art telle qu'elle s'expose dans les musées. La structure des installations de Kabakov fait d'abord penser à des musées qui donneraient à voir une autre histoire que celle habituellement présentée. Ces installations sont des collections de signes privés renvoyant à des souvenirs personnels, dont la profusion, l'illisibilité, l'étrangeté bloquent davantage l'accès à ces souvenirs qu'ils ne l'autorisent. Kabakov considère les musées de la même manière : alors qu'ils sont supposés présenter l'Histoire, il y voit des collections de signes à travers lesquels celle-ci se désagrège. Ce n'est pas un hasard si, comme sa première série

d'Albums, la première installation importante qu'il réalise à l'Ouest s'intitule *Les Dix Personnages* (1988, galerie R. Feldman, New York). Comme il est d'usage dans un musée classique, elle présente, dans dix pièces différentes, l'œuvre de dix artistes (fictifs). Pourtant, dans le même temps, l'espace total de l'installation suggère un logement communautaire soviétique moyen, dans lequel les anciens locataires auraient laissé des ordures, destinées à être enlevées.

Dans les faits, le musée ne se différencie pas essentiellement d'une décharge. Dans les deux cas, il s'agit d'une collection de choses superflues, inutiles, «mortes». Seulement, le musée est un paradis pour ces choses mortes qui y sont classées, conservées, entretenues et exposées comme objets dignes d'admiration. À l'inverse, la décharge est un enfer pour les choses qui, au delà de toute visibilité, souffrent, se désintègrent et, devenues totalement informes, meurent d'une mort «mystique», définitive. Ce sont toujours ces deux possibilités d'avenir historique que Kabakov met en scène dans ses installations, qui sont presque toujours construites de sorte qu'une partie se trouve bien éclairée, accessible et visible, cependant qu'une autre pâtit d'un mauvais éclairage ou demeure difficilement accessible. Ailleurs, Kabakov use d'autres procédés, comme, par exemple, l'exploitation de l'ennui qui, avec le temps, s'empare inmanquablement du spectateur. Cette fatigue l'empêche de continuer à regarder les images et à lire les textes, abolissant ainsi la frontière nette entre le vu et le non-vu. Cela étant dit, Kabakov n'agence pas les effets lumineux et visuels comme le font, par exemple, les peintres baroques. Néanmoins, nous sommes autorisés à qualifier les installations de Kabakov de baroques, par opposition aux installations «traditionnelles», avec leur lumière neutre, objectivante, «classique». Chez Kabakov, la frontière de la lumière — celle du jour et de la nuit historiques — isole les unes des autres des choses qui, «dans leur essence», ne peuvent être différenciées hiérarchiquement. Ainsi le caractère fondamentalement aléatoire et arbitraire de la mémoire historique se voit-il une fois de plus confirmé. Il n'existe pas de différence démontrable entre l'histoire exposée au musée et ce qui «a atterri dans les poubelles de l'Histoire». Pour Kabakov, cela ne signifie pas seulement que tous les musées sont fondamentalement des décharges, mais aussi que toutes les décharges peuvent être considérées comme des musées.

Cette double lecture, «déconstructive», de l'opposition musée/décharge apparaît d'abord dans l'intérêt que Kabakov accorde au communisme soviétique disparu. La

civilisation soviétique est la première civilisation de l'histoire moderne qui soit morte : toutes les autres étaient antérieures à la modernité. Et il est vraisemblable que d'autres civilisations modernes mourront. L'Union soviétique a atterri dans les poubelles de l'Histoire parce qu'elle n'a pas laissé derrière elle de «monuments» historiques clairement identifiables comme les pyramides égyptiennes ou les temples grecs. Elle a dégénéré en ces déchets modernes, dont elle procède, comme toutes les autres civilisations modernes. Et il en ira de même pour toutes les civilisations qui ne pourront plus rien produire qui leur appartienne «en propre», et qui, après leur mort, ne pourront laisser aucun héritage identifiable. Inlassablement, c'est cette dissolution de la civilisation soviétique en déchets hors-Histoire que Kabakov met en scène dans ses installations. Inlassablement, il la donne à voir comme quelque chose de pénible, de mérité, de répugnant et, en même temps, de sublime. Car la vision d'une décadence est toujours sublime. Et plus la chute est radicale et inexorable, plus l'image de cette chute semble sublime. L'histoire de l'utopie communiste qui, à ses débuts, annonça l'ambition historique la plus haute qui soit pour finir dans la pauvreté, la saleté et le chaos, offre le cas le plus extrême d'une défaite historique et, partant, l'image historique la plus sublime. Par leur franche médiocrité et leur laideur «bureaucratique», les installations de Kabakov, axées sur le destin du pouvoir soviétique, apparaissent comme les monuments d'une magnificence passée et inspirent par là une sorte de fascination.

Ce mythe, que Kabakov ne cesse d'évoquer dans ses images, ses textes et ses installations, se transforme de plus en plus en mythe personnel. Il n'y a pas si longtemps, certains procédés artistiques et moyens stylistiques utilisés par lui pouvaient être identifiés comme typiquement soviétiques. Aujourd'hui, ils semblent «typiquement

kabakoviens». Kabakov a survécu au pouvoir soviétique, et pas seulement physiquement. L'histoire privée d'un artiste non officiel — infime partie de la grande histoire de l'idéologie soviéto-communiste — devient une histoire où le déclin de l'empire soviétique n'est qu'un événement parmi beaucoup d'autres. Le mythe privé de Kabakov a incorporé le grand mythe soviétique et, peu à peu, l'a presque totalement digéré. Lorsque, aujourd'hui, Kabakov évoque l'Union soviétique disparue, c'est d'abord son propre passé qu'il ressuscite — avec lequel il entretient un rapport qui n'est pas très différent de son rapport à l'histoire collective.

Kabakov a toujours systématiquement récapitulé et réécrit son passé à neuf. Ainsi, après avoir développé la forme des Albums au début des années soixante-dix, il y a intégré ses anciens dessins. Ces derniers y perdent leur autonomie initiale : les commentaires écrits qui les accompagnent, comme la structure générale des Albums, ont neutralisé et affaibli leur effet immédiat. D'un autre côté, cette «mort» les a sauvés du dépassement par le temps et leur a permis d'être intégrés dans un contexte nouveau et actuel. Kabakov procède de la même manière avec ses tableaux anciens, qu'il intègre, encore et toujours, à des installations construites beaucoup plus tard. Ce faisant, non seulement il les prive de leur statut d'œuvres autonomes et marquantes, mais il leur fait subir une véritable série d'humiliations et de tortures : il les place dans des coins sombres où l'on peut à peine les voir, les confronte à des déchets, les recouvre d'autres objets, etc. On pourrait dire que leur visibilité disparaît, que leur dignité est perdue et leur signification niée. Mais, dans le même temps, ils y gagnent une actualité et une place dans le présent, quand bien même celle-ci ne serait pas aussi avantageuse que la précédente. Il n'en va pas autrement pour les anciens Albums, qui se voient attribuer une place nouvelle dans les installations.

Au total, tout l'art de Kabakov est un combat plein de ruse et d'astuce contre le pouvoir destructeur du temps. Ce combat n'est jamais frontal, ni direct. Jamais Kabakov n'essaie de faire réapparaître le passé — personnel ou collectif — dans sa splendeur d'antan, ou bien encore de le «présentifier», au sens plein du terme. À l'inverse, il est totalement impitoyable dans son illustration de toutes les blessures possibles, des phénomènes de désagrégation et de déformation, de signes de vieillissement et de décomposition, de perte de signification, et enfin du grotesque de ce qui fut. Et, malgré tout, il ne s'agit que de concessions au pouvoir du temps, de révérences courtoises devant ses caprices seigneuriaux, qui n'ont qu'un but : duper le temps et, sous couvert d'une allégeance officiellement déclarée, réussir à faire passer, tel un contrebandier, quelques petits restes du passé dans l'avenir historique. Il existe une ruse de la raison historique sur laquelle Hegel a écrit, et qui triomphera à la fin des temps. Mais il existe aussi une ruse beaucoup plus discrète : celle de la foi historique qui espère ne sauver que le minimum.

Traduit de l'allemand par
Catherine Wermester

1. Partiellement reproduits dans Ilya Kabakov, *Visii Albumia / Fem Alburner / Five Albums / Pyat' albomov*, Helsinki, Oslo, 1994, et Ilya Kabakov, *Okno / Das Fenster / The Window*, Zurich, 1985.

2. Voir à ce propos Boris Groys, *Staline. Œuvre d'art totale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, pp. 120 et suiv.

3. Le texte dans lequel Kabakov commente l'interprétation de l'histoire par Kazimir Malevitch est de ce point de vue particulièrement éclairant : «Not Everyone Will Be Taken in the Future», *A-Ya*, Paris, 1983, n° 5, pp. 34-35.

Le musée : temple ou décharge ?

Ilya Kabakov,
entretien avec Nadine Pouillon

Nadine Pouillon — Ilya, j'ai retenu une phrase, hier, que vous m'avez lancée à propos du catalogue : « Pour moi, le plus important, ce ne sont pas les objets, mais l'espace entre les objets. » Cette affirmation nous projette d'emblée au cœur de vos installations, qui est le mode plastique pour lequel vous avez opté depuis le début des années 1980. Ce sens de l'espace entre les objets, on le trouve évidemment chez Georges Braque, lorsqu'il définissait ainsi son fameux « espace tactile » : « Il me paraît tout aussi difficile de peindre l'entre-deux que les choses ; c'est cet entre-deux qui me paraît aussi capital que ce que les gens appellent l'objet, c'est justement le rapport de ces objets entre eux, et de l'objet avec l'entre-deux, qui constitue le sujet ». Pour vous, cet espace est celui où évolue le spectateur.

Ilya Kabakov — Vous soulevez ici plusieurs questions. Et cette citation de Georges Braque concerne bien évidemment l'espace entre les choses, mais aussi et surtout les choses elles-mêmes. Cela me fait penser à la tradition selon laquelle le plus important, ce ne sont pas les hommes eux-mêmes, mais ce qui se passe entre eux. En réalité, ce qui me préoccupe est d'une autre nature. Je m'intéresse surtout à l'environnement — ce qui entoure et enveloppe tout, y compris le spectateur, ce par rapport à quoi l'homme et les objets sont complémentaires. Il y a des situations, des circonstances qui font que l'environnement, l'ambiance, annihilent et détruisent à la fois l'homme et ce qui passe entre les hommes. C'est une atmosphère générale, à laquelle on ne peut donner de nom, mais que chacun ressent très fort.

N.P. — Pouvez-vous me dire comment vous en êtes venu à vous exprimer sous la forme d'installations, comment vous avez « lâché » la surface du tableau pour investir totalement l'espace ? J'aimerais également que vous précisiez votre évolution, depuis les petites installations et les installations « ouvertes » jusqu'aux installations totales et aux hyper-installations.

I.K. — On peut en effet parler d'une évolution formelle. Il y a d'abord eu les dessins, puis les séries de dessins, puis les Albums. Au début, il y avait les textes d'un

côté et les dessins de l'autre, mais, par la suite, les dessins se sont de plus en plus rapprochés des textes. Puis, ce fut le tour des tableaux, sur lesquels j'ai également inscrit des textes et placé des objets. En outre, certains objets étaient prétexte à des discussions entre amis, qui donnaient ensuite naissance à des tableaux où des commentaires étaient insérés. J'avais fini par rassembler une importante collection d'objets de toutes sortes, des petites choses dont les gens se débarrassent, et puis, un jour, cela s'est transformé en petites installations.

On peut aussi parler de mon évolution intérieure, personnelle. De ce point de vue, le désir de faire des installations est né d'une modification profonde de ma relation avec le spectateur. J'ai toujours pensé, personnellement, que le repli sur soi n'était pas une démarche satisfaisante : cela ne me suffisait plus. J'étais très hésitant sur la qualité de ma production plastique. Ce qui m'importait, c'était que mon travail devienne l'occasion de discussions et de commentaires. Il était essentiel que la discussion s'engage entre moi et un autre, un autre qui ne se contente pas d'exprimer son enthousiasme ou son plaisir, mais qui se sente également libre de commenter mon œuvre, qui apporte un regard extérieur sur mon travail. Cet interlocuteur, ce spectateur n'est pas quelqu'un à qui je m'adresse en tant que prophète, professeur ou artiste. Je le considère comme un ami, qui peut s'exprimer de manière sereine et objective sur mes objets, en les regardant avec attention et en toute impartialité. Quant aux installations totales, l'idée m'en est venue alors que j'habitais déjà à l'étranger. À Moscou, lorsque je discutais de mon travail avec mes amis, nous étions tous plongés dans l'environnement soviétique, un contexte qui nous était familier. Mais, à partir du moment où j'ai commencé à travailler en Occident, je me suis rendu compte que ce contexte était totalement inconnu des spectateurs, et incompréhensible pour eux. Le problème, pour moi, était de trouver le moyen de montrer et de faire comprendre ce contexte.

N.P. — Lorsque je vous ai proposé de publier cet ouvrage, qui devait recenser l'ensemble de vos installations, vous nous avez confié un choix de textes et de documents — photographies et dessins — qui en concernaient soixante-neuf. Pensez-vous que nous avons ici la totalité de vos installations ?

I.K. — Comme je continue à en créer, cette liste n'est pas exhaustive. De plus, mes installations sont comme des

« matriochkas » : il y a de grandes installations qui contiennent tout un groupe d'installations plus petites, et ainsi de suite... C'est donc assez difficile de les compter.

N.P. — Les poupées russes... C'est exactement l'image qui m'est venue à l'esprit. Au début, en effet, deux difficultés se sont posées à moi, vous vous en souvenez certainement. Je souhaitais présenter les installations dans un ordre chronologique, et l'ordre que vous m'aviez proposé ne me satisfaisait pas pleinement. Mais j'ai vite compris que vos installations sont extrêmement complexes et dépendent les unes des autres comme des matriochkas qui s'emboîtent, et que votre manière de concevoir les choses n'est pas linéaire mais récurrente, que vous procédez par retours en arrière et par répétitions. Pour citer un exemple, *La Rivière souterraine dorée* prend sa source, si l'on peut dire, dans *Le Compositeur*. Je me suis donc ralliée à votre ordre.

Mais venons-en maintenant à l'installation présentée dans le Forum du Centre Pompidou, *C'est ici que nous vivons*. Je pense qu'il s'agit de la plus grande installation que vous ayez jamais faite, autant par sa taille que par sa structure très complexe, puisqu'elle comporte à elle seule dix-neuf installations. Quand l'idée vous en est-elle venue ? L'avez-vous spécialement conçue pour le Centre, ou est-ce un projet que vous avez adapté ?

I.K. — Pour vous faire comprendre mon travail sur cette installation, j'utiliserai la comparaison avec un arbre, dont les branches représentent chacune un thème différent : par exemple, l'appartement communautaire. Certains sujets ont trait aux images de l'idéologie soviétique, qui a accompagné la plus grande partie de ma vie. D'autres évoquent l'état psychique des « petits hommes » qui subissent cette idéologie. Tous ces thèmes concernent directement mes proches, mes amis, ma mère... Ils sont aussi l'expression de mon propre imaginaire. On peut donc dire que chaque branche de l'arbre constitue une métaphore bien précise. Ces « branches » sont toujours présentes dans mon esprit lorsque je travaille sur mes installations : je fais constamment appel à ces « réserves », à ce stock d'images, qui contient un énorme volume de projets, dont la plus grande partie n'est pas encore réalisée. Je l'appelle aussi ma « valise de projets ». Ceux qui font des tableaux sont vraiment des gens heureux, parce qu'ils peuvent peindre une toile après l'autre. Mais, comme je travaille à des installations, je dois toujours attendre que se présente l'oppor-

tunité de pouvoir les monter. Ainsi, mes fantasmes ressemblent à des enfants à naître, qui attendent de rencontrer l'espace qui va leur donner le jour. L'installation qui sera présentée au Centre Pompidou concrétisera la rencontre des thèmes emmagasinés dans ma «bibliothèque-réserve» avec ce grand musée étonnant. Ce qui est très important, c'est que l'idée fusionne avec le lieu et la ville qui l'accueillent.

N.P. — Pour éclairer davantage le lecteur — ou le spectateur — il s'agit donc ici d'un palais idéal, dont la clé, comme toujours dans vos installations, se situe à plusieurs niveaux de lecture. Ce palais, dans cette ville en cours de construction — selon le plan figuré sur le panneau à l'entrée du chantier —, est évidemment le symbole du communisme soviétique arrêté en plein vol : ce chantier interrompu est mis en parallèle avec le communisme déchu. Ce qui est intéressant, c'est que la vie reprend le dessus. C'est finalement la vie qui l'emporte, la vie très quotidienne. Il y a peut-être aussi un parallèle avec le Centre Pompidou lui-même, cet énorme creuset de culture, qui semble parfois s'enfermer, mais qui malgré tout continue à vivre et s'appête à renaître.

I.K. — Voilà une opinion de spectateur tout à fait passionnante ! Je n'ai pas de commentaires à faire, parce que, pour moi, le rôle de l'artiste consiste à proposer des métaphores qui donneront lieu à plusieurs lectures. Mais je peux tout de même dire que cette installation est bien évidemment liée à mes problèmes émotionnels avec mon pays natal.

N.P. — Bien sûr. Par exemple, les grands piliers construits au rez-de-chaussée du Forum ne représentent-ils pas, comme dans *Le Wagon rouge*, l'idéologie, l'économie, la politique et la force militaire, en tant que symboles de la «grande et puissante Union soviétique» ?

I.K. — Je considère que toute opinion sur mon œuvre est une prise de position du spectateur. Et plus ces opinions sont nombreuses, plus l'installation provoque d'associations d'idées, plus je suis heureux.

N.P. — N'y a-t-il pas également une allusion à la fameuse cité des savants, Akademgorodok, dont Krouchtchev avait lancé la construction en 1957, et qui était devenue l'un des foyers culturels les plus actifs d'URSS, avant de s'effondrer en raison de la «fuite des cerveaux» ?

I. K. — Je le répète, je suis ravi, Nadine, de vos suggestions, et elles sont justes...

N.P. — Une autre notion me paraît importante. Comme dans *Le Wagon rouge*, autre installation très complexe, je pense que le futur et le passé sont inclus dans *C'est ici que nous vivons*. Le futur est là, mais figé. Le présent est figuré par la vie quotidienne. À ce propos, vous dites quelque part que les installations, «tels les églises ou les musées, intègrent le passé et le futur dans un présent permanent». Ainsi, cette installation, qui est en partie un amas de détrit, selon vos propres termes, serait également le symbole du musée...

I.K. — Vous touchez au point sensible. On se trouve effectivement dans une situation qui nous amène à présenter dans ce musée célèbre et magnifique un amas de détrit, sous la forme d'un véritable chaos. Cela soulève bien sûr une quantité de problèmes.

N.P. — Je remarque au passage que l'humour que vous pratiquez régulièrement dans votre travail joue ici à un double niveau, puisque des travaux de réaménagement importants du Centre Pompidou vont commencer dans deux ans : nous allons donc nous retrouver réellement dans les mêmes gravats ! Et le public ne se privera pas, je pense, de le remarquer.

I.K. — Oui, mais le musée renaîtra après les travaux, quelle que soit leur nature. Il restera à jamais le musée. Pour moi, le thème des travaux est central. Je me pose en permanence la question de la signification des travaux. Tous partent d'une volonté d'amélioration. Chacun de nous est concerné, puisque nous avons toujours des projets et des choses à améliorer. L'homme qui constate que sa vie est en train de tomber en ruines décide, un beau jour, de «faire des réparations»...

N.P. — Ilya, vous avez éludé ma question sur la signification du musée en rapport avec votre installation. Pourriez-vous préciser votre conception du musée ? Vous le voyez, je crois, comme un trop-plein d'œuvres, comme une accumulation de déchets. C'est une vision assez particulière, qui mérite que vous vous en expliquiez.

I.K. — Je n'élude jamais les questions, simplement je me déplace avec lenteur. (Rires.) Je vais bien sûr revenir au musée, parce que c'est un thème majeur. Mais laissez-moi parler encore un peu des travaux... Ils sont de plusieurs types. Il y a ceux qui partent d'un projet définitif : on fait des travaux une fois pour toutes. Et puis, il y a ceux qui sont envisagés d'emblée de façon

temporaire, c'est-à-dire qu'il faudra forcément en refaire par la suite.

Il y a donc trois sortes de résultats possibles. Certains travaux provoquent la destruction totale de l'ensemble au lieu de le réparer. D'autres durent éternellement et n'aboutissent jamais. D'autres, enfin, sont sporadiques : ils s'interrompent, puis reprennent, parce que le résultat obtenu n'est jamais totalement satisfaisant. En Russie, par exemple, les travaux n'ont jamais d'issue positive : non seulement ils durent éternellement, mais ils finissent par tout détruire. Par contre, en ce qui concerne le Centre Pompidou, les travaux effectués lui permettront de renaître et de briller à nouveau de tout son éclat. C'est un musée qui peut survivre à tous les types de travaux, et même à toutes les installations ! (Rires.) Il se trouve que je crois aux musées de façon fanatique. Pour moi, ce sont des temples, et je ne peux pas me dire qu'ils pourraient être détruits.

N.P. — Un autre point concerne le passage du présent au futur : c'est l'idée du désastre qui se transforme en création. Ici, le chantier arrêté retrouve la vie, et c'est là le nœud de la création artistique. Comme dans l'installation de Darmstadt, *L'Incident au musée ou la Musique de l'eau*, on trouve cette même tension entre deux pôles. On ne sait pas s'il s'agit d'un chantier en construction ou d'un bâtiment en cours de disparition. Il y a en même temps deux notions : la substitution d'une activité artistique par une autre, et un retournement de situation.

I.K. — Ce que vous dites là est tout à fait juste et je ne saurais vraiment pas quoi ajouter...

N.P. — Peut-on revenir sur le détail de vos motifs de prédilection : par exemple, les déchets. Nous en avons parlé, depuis la *Caisse de détrit*...

I.K. — Non, nous n'avons pas encore vraiment parlé des déchets, seulement des travaux !

N.P. — ... Jusqu'au symbole même du musée. Alors, parlons des détrit !

I.K. — Avec plaisir ! (Rires.) C'est un vaste sujet. Il faut bien choisir l'angle sous lequel on l'aborde.

N.P. — Que représente précisément pour vous cette accumulation d'objets quotidiens et de déchets «mentaux», si l'on peut dire, puisqu'il s'agit des choses non abouties et des résidus du communisme effondré ?

I.K. — Le communisme, en tant qu'utopie, ressemble aux objets des contes de fées : on a beau essayer de les détruire, ils réapparaissent toujours sous d'autres formes. Le communisme est pareil, et, en cela, il est indestructible. Les générations futures se berceront des mêmes illusions que nous. En fait, qu'il s'agisse de petites utopies ou d'utopies globales, c'est toujours la même chose : on ne peut pas s'en débarrasser ! Sous cet aspect, on peut aller jusqu'à dire que chacun de nous est communiste, puisque le communisme, en tant qu'utopie, est immuable. À chaque fois, c'est la mise en pratique de l'utopie qui échoue, non l'utopie elle-même.

N.P. — Liée à cette utopie communiste, la vie communautaire, dont vous semblez avoir beaucoup souffert, apparaît à de nombreuses reprises dans vos installations — sous forme de cuisine communautaire, notamment. Elle surgit ici dans les « wagons », comme vous les nommez, qui ont été réinvestis pour servir d'habitation.

I.K. — Malheureusement, dans ma tête, comme partout en ce monde, règne l'ambiguïté. D'une part, la vie communautaire, c'est l'enfer, bien sûr — il faut, par exemple, faire la queue pendant des heures pour accéder aux toilettes —, mais, d'autre part, le principe même de vie communautaire est lié à la vie russe de façon inextricable. On peut y voir un symbole de la vie humaine, et de la capacité que nous avons à nous venir mutuellement en aide. La vie communautaire a donc aussi des côtés positifs, parce qu'elle fait appel à l'esprit d'entraide, à la bonté, à la générosité, à toutes sortes de qualités qui sont très « russes ».

N.P. — Bien entendu, c'est la force des rapports humains et amicaux...

I.K. — Pas seulement ! C'est quelque chose d'assez difficile à comprendre pour les Occidentaux, parce que la vie communautaire est vraiment spécifique à la vie russe — et pas uniquement soviétique. Cela implique plus que les rapports amicaux, c'est une façon de vivre qui crée une dépendance totale des uns envers les autres. Bien sûr, un étranger ne perçoit qu'un aspect de cette réalité : son côté négatif, terrifiant même, avec les toilettes, la cuisine en commun, etc... Et c'est vrai, la vie communautaire est effrayante. Elle s'apparente à d'autres formes de vie extrêmes, comme la prison ou le camp de concentration. Mais j'insiste sur le fait que la vie russe est déjà communautaire dans son essence même. L'existence, en Russie, repose sur ce principe depuis toujours.

N.P. — Certains éléments liés à ce thème de la vie communautaire vous sont chers, et vous les utilisez comme un vocabulaire plastique : la couleur et l'éclairage, particulièrement. Ces fameuses couleurs des murs — le brun-rouge et le gris, avec parfois, entre les deux, la petite ligne bleue que vous peignez vous-même — sont une forme de langage que vous reprenez dans plusieurs installations.

I.K. — Certainement, c'est très important. Comme toujours chez moi, ces couleurs ont une double signification. Cette façon de peindre les murs de deux couleurs se retrouve dans les espaces administratifs et bureaucratiques du monde entier : que ce soit en Russie ou ailleurs, c'est tout aussi déprimant et hideux. On voit cela dans les commissariats de police, les écoles, les archives municipales, etc. La seule vue de ces murs suffit à nous mettre dans l'ambiance, à provoquer en nous un mélange de mélancolie et de désespérance. Et pourtant, on peut aussi voir la surface de ces murs comme un espace immense et sans limites, où la partie supérieure, toujours peinte de couleur grise, représente un ciel gris, ouvert et insondable, tandis que la partie inférieure, toujours de couleur brune, représente une steppe vide, qui s'étend à perte de vue.

N.P. — Le côté terrien ?

I.K. — Oui. Et la ligne bleue devient l'horizon. La personne qui se trouve dans une pièce de ce genre peut finalement avoir la sensation d'être plongée au cœur de la steppe russe, cet espace improbable, vide et solitaire. Ou est-ce seulement le fruit de mon imagination malade ? (Rires.)

N.P. — Le deuxième élément dont je souhaitais que vous parliez, qui est lié, me semble-t-il, à la vie communautaire, et qui est aussi une forme de langage plastique chez vous, c'est la lumière, l'éclairage. L'éclairage dans vos installations est toujours faible, produit par des lampes tristes. Il permet finalement au spectateur une certaine forme de concentration.

I.K. — Exactement ! Vous avez touché juste. Un tel éclairage nécessite un équilibre parfait des sources de lumière, comme vous venez de le décrire. Ce qui me séduit le plus dans votre analyse, c'est quand vous dites que l'éclairage de mes installations permet de se concentrer. Or, on m'avait justement dit que la pénombre dérangeait le spectateur. Je suis donc ravi que vous me disiez le contraire ! Pour moi, la concentration ne se limite pas à l'étude, même attentive, des

tableaux et des inscriptions qui figurent dans l'installation. Je pense qu'elle doit être aussi un moyen d'éveiller les souvenirs du spectateur, de susciter en lui toutes les associations possibles. Il ne suffit pas d'observer, d'examiner ce qui est montré, il faut aussi faire ressurgir toutes ses émotions, tous ses souvenirs personnels. Et il me semble que la pénombre répond particulièrement bien à cette exigence. Vous avez parlé d'éclairage faible, vous aviez raison : je le conçois de façon à ce qu'il s'apparente à cette heure de la journée qu'on appelle « entre chien et loup »...

N.P. — C'est précisément mon heure préférée...

I.K. — À cette heure-là, on oublie déjà un peu la réalité du jour, mais on n'a pas encore sombré dans l'oubli total du sommeil.

N.P. — Toujours en liaison avec la lumière, venons-en au blanc, qui est également un motif récurrent chez vous. On le retrouve notamment dans les *Tableaux blancs*, où figure une sorte de halo blanc dans lequel vous vous perdez. Cette lumière intense, vous l'associez, je pense, au bonheur, à la joie, et même à la notion de sacré...

I.K. — Prenez le cas des murs gris et bruns qui, répétés à l'infini, peuvent se transformer, dans mon imagination foisonnante, en une steppe sans fin et un ciel d'une profondeur insondable : ils restent malgré tout ce qu'ils sont en réalité, c'est-à-dire des murs sales et pleins de trous. Mes *Tableaux blancs* utilisent la même ambiguïté entre ces deux visions possibles des choses. Soit on ne voit que des murs sales, soit on voit le ciel et la steppe. Dans le cas des *Tableaux blancs*, si on fait appel à son imaginaire, on peut voir, comme vous l'avez dit, un espace sans fond, aveuglant de clarté, qui s'étend bien au-delà des limites du tableau. Mais j'ai voulu que les tableaux donnent l'impression d'avoir des défauts, des trous, des fissures... D'un point de vue matériel, si on les regarde d'un œil « normal », ils sont très mal faits ! De toute façon, comme je les ai réalisés en Union soviétique, je n'ai pas eu beaucoup d'efforts à faire pour parvenir à ce résultat ! (Rires.) Enfin, si le spectateur ne veut y voir que du blanc, il a tout à fait raison. J'insiste sur le fait que les deux « visions » sont également justes : le spectateur dispose de son regard comme il le veut.

N.P. — Et, entre ces deux possibilités, la notion que vous retenez est celle des bords, de la limite, des marges — vous avez intitulé

l'une de vos installations *En marge*. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette frange ?

I.K. — C'est aussi une notion riche en métaphores, qui concerne plusieurs niveaux (psychologie, société, que sais-je encore), et qui touche aux notions de centre et de bord. C'est une représentation très forte : dès qu'on s'en approche, cela évoque une foule de choses pour le spectateur, comme le mandala, par exemple. Personnellement, j'ai beaucoup travaillé sur les rapports entre le centre vide et les marges surchargées.

N.P. — Y a-t-il un endroit où cela figure dans l'installation présentée au Centre ?

I.K. — Très bonne question, vous avez tout à fait raison de la poser.

N.P. — Avec le centre vide et les wagons autour ?

I.K. — Oui, c'est exactement cela.

N.P. — Vous utilisez régulièrement un autre motif : le thème de la folie, représenté par l'hôpital ou la clinique psychiatrique, que vous n'avez d'ailleurs pas fait figurer ici, contrairement à votre premier projet. Vous aviez pensé insérer un hôpital au sous-sol...

I.K. — Il ne s'agissait pas d'un asile d'aliénés, mais d'un hôpital tout à fait normal. J'envisageais cela comme un autre élément de la vie quotidienne. Quoi qu'il en soit, l'asile d'aliénés est un motif important pour moi, en tant que métaphore bien sûr.

N.P. — Vous traitez cela avec prudence, puisque vous dites ne pas savoir qui est le malade et qui est le médecin.

I.K. — Effectivement, mais je me suis concentré sur un autre aspect du problème : pour moi, le malade est quelqu'un qui n'a pas pu réaliser ses projets. Chacun a un projet dans sa vie. Je pense que tous les projets qui ne sont pas réalisés mènent à la folie, sous une forme ou sous une autre, mais c'est toujours la folie.

N.P. — En fait, réaliser son projet est une manière de guérison...

I.K. — Absolument ! Même si ce projet paraît insignifiant. Pour le malade, c'est la voie de la guérison. On reste, bien sûr, au niveau des métaphores, je ne peux pas me permettre de juger de la vie réelle. *L'Asile d'aliénés*, que j'ai exposé à Malmö, matérialisait cette métaphore. Je montrais qu'il

faut donner aux gens la possibilité de réaliser leurs projets pour les rendre heureux. Évidemment, on peut aussi y voir un modèle de la vie artistique, mais je ne veux pas épiloguer là-dessus !

N.P. — Depuis 1990 environ, un autre élément, outre la couleur et la lumière, figure à plusieurs reprises dans vos installations : il s'agit de la musique. Elle apparaît de façon concrète, sous forme de sons, ou abstraite, sous forme de pupitres. Dans *C'est ici que nous vivons*, la musique est vraiment présente, on y entend des chants russes.

I.K. — Oui. Depuis quelque temps, je travaille beaucoup sur les rapports entre la musique et le côté visuel, après m'être intéressé aux rapports entre les textes et le visuel.

N.P. — La musique sert à envelopper davantage le spectateur dans ses sensations et ses souvenirs ?

I.K. — La musique a plusieurs significations, que je ne peux pas toutes énumérer. Vous en avez évoqué une, à juste titre. Avant tout, je tiens à préciser que la musique ne concerne que les installations totales. Il n'y en pas dans les installations ouvertes. Dans les installations totales, la musique sert principalement à plonger le spectateur dans un univers sonore extrêmement émotionnel et nostalgique, pour éveiller en lui toutes les associations possibles. D'autre part, je me sers aussi de la musique pour provoquer des contradictions avec les images visuelles. C'est un potentiel énorme, fondé sur le contraste. Pour citer un exemple, j'ai utilisé la musique de cette façon dans *Le Pavillon rouge*, à la Biennale de Venise : le spectateur se trouvait dans un parc magnifique, et il entendait au loin le son des parades militaires soviétiques... Bref, la musique n'est pas du tout la « parente pauvre » de l'installation : elle joue un rôle central, je pense notamment aux *Toilettes*...

N.P. — Ou à *L'Incident au musée ou la Musique de l'eau*.

I.K. — Tout à fait. Je viens juste de commencer à aborder ce thème, et je suis loin d'en avoir épuisé toutes les possibilités.

N.P. — Vous « représentez » la musique de manière non seulement réelle, mais aussi symbolique, par des pupitres : ainsi, *La Rivière souterraine dorée* est une accumulation de pupitres. Ceux-ci ne sont pas uniquement un moyen de présenter des dessins ou des textes, il y a tout de même là une connotation...

I.K. — Oui, bien sûr. Et pourtant, c'est encore une fois très ambigu : on a tendance à penser que la musique joue un rôle essentiel dans notre vie, ou, en tout cas, qu'elle occupe une place très importante. Alors, j'essaie de montrer qu'en fait, elle n'a aucun sens. Je prends tout à contre-pied, je tourne tout en dérision... À l'exception des musées : ce sont les seules choses dont on ne doit pas se moquer.

N.P. — Ah, vraiment ? (Rires.) L'ambiguïté, la dérision et le paradoxe sont des domaines où vous excellez, notamment lorsque vous peignez « à la manière de » l'art officiel et des peintres réalistes socialistes, comme dans *L'Incident au musée*. Pouvez-vous nous expliquer l'usage que vous en faites, et, peut-être, la délectation que vous en tirez ?

I.K. — À ce sujet, il faut introduire une certaine distinction, assez subtile, qui n'est pas vraiment bien comprise à l'étranger, alors qu'en Russie, elle apparaît très claire : mes peintures réalistes socialistes ont été exécutées par de mauvais artistes, des personnes totalement maladroites et dénuées de talent. Ces peintres ne sont donc pas vraiment représentatifs de l'école du réalisme socialiste... Mais, j'imagine que, pour un étranger, la différence est plutôt difficile à saisir ! J'insiste sur le fait que je ne suis pas l'auteur de ces tableaux : ce sont les toiles de mauvais peintres soviétiques, c'est-à-dire d'autres artistes, ou de moi-même, lorsque je travaillais sur commande.

N.P. — Mais vous allez cependant nous en donner un exemple, puisque nous aurons la surprise de voir, au sous-sol de l'installation présentée au Centre, des peintures de ce genre que vous avez réalisées à New York.

I.K. — Oui, on pourra en effet en voir quatre exemples.

N.P. — Dans quel esprit les avez-vous faites ?

I.K. — Pour bien comprendre, il faut se placer dans le contexte global de l'installation. À chaque wagon sa fonction propre, comme dans n'importe quel chantier : certains servent à entreposer du matériel, et puis il y a, tout à fait normalement, le wagon qui sert de lieu de réunion. Les ouvriers du chantier reçoivent là leur ration de propagande, destinée à encourager leur ardeur au travail. C'est ce qu'on appelait chez nous le « Coin rouge ». On retrouvera tout cela au sous-sol du Centre. Dans certains wagons, des tableaux de ce type seront exposés, vivement éclairés, donnant à voir l'image d'un chantier idéal

et magnifique. Une musique très entraînante, très joyeuse, agrémentera le tout, pour stimuler l'énergie des ouvriers, afin qu'ils ne perdent pas de vue la construction du palais.

N.P. — Nous parlions de peinture. Vous venez de donner une première explication de ce que vous avez fait. Mais j'aimerais aussi savoir ce que représentent les tableaux pour vous. Vous ne les rejetez pas, puisque vous en insérez presque toujours dans vos installations, mais ils ne sont plus votre mode d'expression principal. Quelle est votre relation à la peinture? Même si elle est supplantée par l'installation, elle conserve tout de même un certain statut pour vous?

I.K. — Oui, bien sûr. Je ne sais pas si je dois préciser les motifs rationnels qui m'ont détourné de la peinture...

N.P. — Vous pourriez peut-être essayer de vous en expliquer brièvement...

I.K. — En deux mots, j'ai arrêté de peindre parce que je n'ai pas de talent... Comme j'en étais conscient, j'ai préféré ne pas m'aventurer plus avant sur ce chemin déjà emprunté par tant de véritables génies. C'était comme entrer dans un grand restaurant pour m'apercevoir que toutes les tables étaient occupées! Mais je n'ai pas voulu pour autant tourner complètement le dos à la peinture. J'ai donc cherché à résoudre la contradiction suivante : je n'ai pas assez de talent pour peindre, et pourtant, je ne veux pas tout abandonner. Alors, j'ai donné aux tableaux une place centrale dans mes installations, parce que, pour moi, la peinture est une fenêtre, une ouverture sur un espace paradisiaque. Cet espace a été un peu oublié avec le temps. J'essaie de lui redonner sa véritable place. Je crois que, dans mes installations, la peinture trouve une chance de revenir à sa première jeunesse, à sa source. Évidemment, pour arriver à ce résultat, il faut réunir un certain nombre de conditions : en particulier, bien étudier le rôle de l'éclairage et choisir le bon emplacement pour le tableau.

N.P. — Je souhaiterais que nous évoquions vos débuts dans votre atelier, où vous ne pouviez évidemment pas vous exprimer comme vous le vouliez, ni, surtout, présenter, sauf à vos amis proches, le travail que vous faisiez. J'ai en effet été surprise de constater qu'aucune de vos installations n'avait été jusqu'à présent montrée en Russie, alors même que c'est à Moscou que vous avez conçu les premières d'entre elles.

I.K. — Je vais répondre en quelques mots. Tout d'abord, en Union soviétique, il était, d'une manière générale, totalement impossible de s'exprimer : on ne risquait donc pas de montrer mon travail, et encore moins mes installations. En même temps, chaque citoyen pouvait théoriquement prendre la parole, ce qu'il faisait par l'intermédiaire de petites assemblées collectives. On pourrait dire que la société soviétique ressemblait à un bol de caviar : un grand nombre de petits éléments bien distincts, une fois mis ensemble, formaient un amas informe et visqueux. En tant que petit élément, j'ai donc eu la possibilité de vivre très bien, entouré de mon groupe d'amis : nous nous montrions nos travaux, et cela nous permettait de nous exprimer. Cette forme de vie sociale est caractéristique de l'Union soviétique, qui pouvait générer ses propres ghettos tout en laissant de petits espaces de liberté. Cependant, je pense que nous avons eu énormément de chance, parce que nous avons pu vivre de cette façon et nous montrer mutuellement nos travaux pendant près de trente ans. L'intensité de notre vie artistique était plutôt étonnante.

N.P. — Maintenant, vous êtes un artiste nomade. Vous allez construire vos installations dans le monde entier, et ce doit être une vie réellement harassante, car vous travaillez beaucoup et vous avez besoin de rester très concentré. J'ai constaté que vous aviez néanmoins — hormis Moscou, bien entendu — trois points d'ancrage très forts : Paris, évidemment, où vit votre fille, Galina ; New York, que vous avez élue pour vous y installer il y a trois ans ; l'Allemagne, enfin, où vous avez fait un séjour avant d'aller vivre aux États-Unis, et où, je pense, votre travail est bien connu et apprécié. J'en ai d'ailleurs tenu compte lorsque j'ai demandé à trois auteurs établis dans ces trois lieux d'écrire chacun un texte pour le catalogue.

I.K. — On peut en effet prendre ces trois lieux comme points de repère. Mais, comme à chaque question depuis le début de l'entretien, je souhaite apporter plusieurs réponses. D'abord, le terme de «nomade» me paraît très important. En effet, je parle toujours non pas de mon travail en Allemagne, aux États-Unis, etc., mais de mon travail avec les institutions de ces pays, les institutions concrètes. Aujourd'hui, le monde entier est fait d'institutions universelles, tentaculaires, qui jouent le même rôle que les monastères d'autrefois. Les artistes sont les nomades d'aujourd'hui. Ils ne se déplacent pas d'un pays à l'autre, mais d'une institution à

l'autre. Ils ressemblent aux moines nomades du Moyen Âge. Pour moi, c'est un vrai bonheur de travailler dans des «monastères» aussi magnifiques que le Centre Pompidou — ils ne sont pas nombreux, il faut bien le dire —, en compagnie d'«évêques» aussi sympathiques que vous.

N.P. — Nous n'avons pas encore abordé — et pourtant ils surgissent fréquemment, même s'ils sont minuscules — les petits hommes blancs : un produit de votre imaginaire, certes, mais aussi un symbole, je pense...

I.K. — Pour être honnête, ce n'est pas un grand secret, c'est même un secret de polichinelle! Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous vit quelque chose de petit, de rond, d'inoffensif, qui cherche à prendre forme. Cette petite chose, je la vois comme une sorte d'être blanc. Donc, les petits hommes blancs qui déambulent dans mes installations sont la représentation de ce qui est caché au plus profond de nous. Je les plains un peu de courir partout comme ça, à découvert, tout nus!

N.P. — Ils viennent sournoisement perturber vos installations, tout de même!

I.K. — Ils sont très affairés, ils courent toujours quelque part. Ils ont surtout un comportement bizarre, inexplicable. Je crois qu'on les a vus pour la première fois à Moscou...

N.P. — Quand? En 1985?

I.K. — Oui, dans ces eaux-là. Puis on les a aperçus en France, on les a attrapés et mis en boîte à Malmö, et, de là, on les a expédiés à New York, où ils ont resurgi.

N.P. — Ils surgissent presque à votre insu, ces petits êtres malins...

I.K. — Oui, c'est très difficile de contrôler leurs déplacements. Comme ce ne sont pas des êtres humains, on ne connaît presque rien d'eux, si ce n'est qu'ils élisent souvent domicile à l'intérieur des humains.

N.P. — Une chose essentielle, qui revient dans presque toutes vos installations, est l'intégration de textes — qui, le plus souvent, se présentent comme des «témoignages» de visiteurs. En fait, c'est vous qui les rédigez : c'est donc là une de vos productions au second degré, dans laquelle vous mêlez des notions parfois très sérieuses, parfois quotidiennes et triviales. Tout cela crée une familiarité très grande.

I.K. — Cela répond à une motivation qui m'est personnelle : je me trouve sans cesse entouré de commentaires, de jugements, d'analyses, qui se mélangent aux miens dans ma tête, si bien que je ne parviens plus à distinguer ma voix de celle des autres. De façon plus générale, je pense que nous vivons dans un monde d'opinions. Ces commentaires insérés dans mes installations répondent aussi, peut-être, à un manque de réactions de la part des spectateurs, à un manque d'attention. Et puis, il y a aussi un peu la crainte de l'artiste qui redoute les jugements d'autrui sur son œuvre. Vous voyez, les circonstances qui m'ont amené à introduire ces commentaires sont multiples. Pourtant, je n'ai toujours pas une idée claire de la façon dont ces textes fonctionnent avec les images. Le mot joue un rôle très important dans la culture russe. Nous parlons plus des choses que les choses ne nous parlent... (Rires.) Pour être plus explicite, disons que le mot qui désigne la chose a plus d'importance que la chose elle-même.

N.P. — Nous voici revenus presque au début de l'entretien : le rapport entre l'espace et les choses... Au-delà de la profusion d'objets que vous proposez, ce qui vous importe, c'est ce qui les entoure, c'est-à-dire non seulement l'espace mais aussi les sensations qu'ils produisent, les souvenirs qu'ils évoquent, et ce qu'on peut en dire...

I.K. — C'est tout à fait ça : les réactions et les associations sont plus importantes que les œuvres elles-mêmes.

N.P. — Arrêtons-nous encore un instant sur «notre» installation, *C'est ici que nous*

vivons, qui va probablement être, par ses dimensions, une sorte de «monstre» ! Nous n'avons pas évoqué la palissade qui va l'encercler. Vous en avez déjà utilisé une dans *Le Pavillon rouge*, à la Biennale de Venise de 1993. Est-ce pour «ficeler le paquet», ou pour vous protéger ?

I.K. — La palissade est une métaphore très intéressante, très riche. Nous édifions tous nos propres palissades, nos murs. Nous nous enfermons dans nos appartements pour nous protéger du monde extérieur. Tout cela est évident, et je préfère passer à un autre aspect de ce thème : la qualité, la nature de la palissade qui sera installée au Centre. D'abord, elle n'est pas très haute, et on peut donc facilement regarder par-dessus. Ensuite, elle s'interrompt par endroits, et on peut donc la franchir aisément. Cela symbolise le désir que nous avons tous de nous protéger, même si nous savons que cela n'est jamais tout à fait possible. À la différence des remparts ou des murs qui entourent les camps militaires, on peut aisément franchir ma palissade. Cela tient plutôt de l'envie de se protéger que d'une protection réellement efficace.

N.P. — Je pense à une autre notion qui figure avec insistance dans vos installations, l'idée de classement, d'accumulation d'objets que vous étiquetez. Ici, les «wagons», comme vous les nommez, vont représenter, si j'ai bien compris, des sortes de greniers, des entrepôts, dans lesquels seront accumulés du mobilier, des matériaux, des outils et des objets divers. Ce goût de l'ordre, on le trouvait déjà ailleurs, et tout particulièrement dans *Les Grandes Archives*...

I.K. — Oui. Dans le cas de ces wagons, il ne s'agit pourtant pas d'un ordre spécifique. On y trouve simplement ce qu'il y a dans tous les véritables chantiers. La vie humaine normale suit son cours, il y a des vieilles femmes, et des enfants qui jouent... Pour en revenir à l'ordre, je pense que chacun ordonne sa vie selon un classement précis. Nous avons tous envie de construire notre vie.

N.P. — Avez-vous quelque chose à ajouter, un élément que nous n'aurions pas abordé ?

I.K. — Oui, quelque chose de très important pour moi. La création d'installations exige, vous le savez, une organisation très stricte et rigoureuse. Il faut penser aux horaires, aux plannings, etc.

N.P. — Il s'agit donc d'un travail d'équipe.

I.K. — Oui, mais pas seulement. Cela exige une excellente gestion. Je ne parle pas d'un point de vue abstrait, mais vraiment de l'organisation concrète de l'installation. Mon travail n'existerait pas sans Emilia, qui s'occupe complètement de tout cet aspect des choses. Nous travaillons ensemble sur chaque installation pour suivre le processus de montage du début à la fin. Travailler à deux permet de penser à tout. C'est elle qui assure la coordination de toutes les étapes. Elle fait attention au plus petit détail, c'est extraordinaire. C'est vraiment une chance pour moi. Nous formons une équipe à deux... En fait, nous ne sommes qu'un.

Paris le 15 février 1995

Entretien traduit par Galina Kabakova
avec la collaboration de Karine Lech

L'Installation totale

Ilya Kabakov

Je ne suis pas en mesure de donner une définition exhaustive de l'installation. Fondamentalement, j'ignore ce qu'est une installation, bien que je la pratique déjà depuis longtemps, avec beaucoup d'enthousiasme et de passion. Nous allons néanmoins débattre de ce sujet, et notamment du genre d'installation que l'on peut appeler «installation totale», dans la mesure où elle est conçue de telle manière que — outre les divers éléments qui la constituent — le spectateur lui-même, happé par l'installation, se retrouve à l'intérieur. Dans cette perspective, on peut aussi examiner d'autres types d'installations :

1. Les petites installations, où sont rassemblés quelques objets, tels *Les Rayonnages* de Haïm Steinbach.
2. Celles qui sont adossées au mur, qui couvrent tout le mur ou une partie du sol, comme, par exemple, chez Mario Merz.
3. Celles qui remplissent presque entièrement la salle qui leur est allouée (Mc Collum).

Dans tous les cas que je viens de citer, le spectateur reste absolument libre, car l'espace qui entoure l'installation reste totalement indifférent à l'égard de ce qu'elle contient. Et même si, dans les deux premières variantes, les objets peuvent être très volumineux, et si, dans la troisième, le lieu d'exposition peut être entièrement rempli et encombré — comme un énorme magasin où il y a tellement de choses qu'on ne voit plus rien —, l'espace qui abrite ces objets manifeste le plus grand désintérêt à leur égard, comme s'il voulait dire que ce n'est pas pour eux qu'il existe, qu'ils viendront ici puis repartiront, tandis que lui, le contenant neutre, restera.

De ce fait, il doit seulement être propre, de forme simple, de préférence spacieux (en largeur et en hauteur), sans fenêtres, et doté d'un bon éclairage qui répande une lumière constante et paisible sur ses murs clairs. Même si la lumière est éteinte et que des objets lumineux fonctionnent (quelque chose clignote et brille dans le noir), le spectateur doit à nouveau être sûr qu'il se trouve dans un espace homogène, aux murs impeccables, autrement dit, qu'il se trouve toujours dans la même salle que dans la première variante, à ceci près qu'elle est plongée dans l'obscurité. Dans les salles, le spectateur doit se sentir aussi à l'aise que dans n'importe quel autre lieu civilisé : un aéroport, une banque, des toilettes d'une propreté éclatante — qui, de ce point de vue, ne diffèrent guère des salles d'exposition.

(D'ailleurs, les toilettes représentent un très bon modèle d'exposition : un espace neutre, net, clair, des objets bien conçus, rapidement reconnaissables, une orientation facile et immédiate dès l'entrée dans les locaux.)

Je m'attarde sur les rapports entre les objets et l'espace environnant dans le lieu d'exposition pour la bonne raison qu'à mon avis ils diffèrent profondément à l'Est et en Occident, ou, plus précisément, en Russie d'une part, et en Europe occidentale et aux États-Unis d'autre part. Et, ce qui est très important, cette différence existe non seulement dans le contexte de l'exposition (que j'ai évoqué), mais aussi dans la vie réelle, où elle se manifeste partout, à chaque instant — fait imputable à ce que l'on appelle les «mentalités» de ces deux mondes. Je vais en dire quelques mots, car ce point concerne notre sujet.

En Occident, les relations entre l'objet et l'environnement se fondent sur la primauté, la prédominance exclusives de l'objet. Cela saute aux yeux dès que l'on arrive à l'Ouest. Les objets, un océan de choses de toutes sortes, de machines, d'appareils électroménagers, de vêtements, de meubles, des millions d'ustensiles destinés à aider l'homme à vivre et à travailler, remplissent entièrement sa vie dans le quotidien et recouvrent pour toujours son corps, et même, comme on dit, son âme. Ces choses marchent, fonctionnent, bourdonnent; elles sont jolies, presque toujours neuves et leur individualité marquante les distingue nettement les unes des autres. En revanche, le lieu où cet amas respire et vit a perdu sa signification particulière, il est devenu inexpressif, sans autres qualités que la simplicité, la propreté et la clarté; il s'efforce, autant que possible, de ne pas attirer l'attention sur lui, et de servir seulement de lieu d'accueil pour ces objets. En ce sens, l'espace d'un entrepôt ne se distingue fondamentalement en rien de celui d'un musée, ni l'espace d'un aéroport de celui d'une maison privée.

À l'Est, ou plutôt en Russie, c'est exactement le contraire. Les objets ne jouent pas le même rôle qu'en Occident dans la vie de chacun, avant tout parce qu'ils sont introuvables, et que ceux que l'on parvient à se procurer sont généralement vieux, abîmés et sales. Ceux qui sont pourvus de mécanismes ne fonctionnent pas, ce n'est que de la ferraille; les vêtements, le mobilier, les objets quotidiens ont tous le même aspect, et l'ensemble qu'ils constituent a l'air d'un bric-à-brac de couleur à peu près uniforme. En revanche, pour ce qui est des espaces où s'entassent ces objets — «nos» espaces — on peut dire qu'ils se distinguent

vraiment les uns des autres! Et ces distinctions ont une influence très importante sur les habitants de notre pays. Chaque citoyen est capable de reconnaître l'endroit où il entre avec une subtilité et une promptitude incroyables. Son comportement change radicalement selon qu'il se trouve chez lui, chez un voisin, dans une institution publique, dans le bureau d'un chef, dans le métro, à la gare ou n'importe où ailleurs. Chacun de ces endroits, qui, chez nous, dit très clairement ce qu'il est et ce qu'il signifie, l'oblige à être différent.

Tous ces lieux, dans notre pays, ont leur propre individualité, leur image, et tous manifestent la même agressivité. Le mélange d'obscurité et de lumière, les proportions des murs et des fenêtres, la qualité et l'état des matériaux, la peinture particulière qui recouvre les murs, le plafond et le sol, l'aspect général négligé, et certains petits détails, souvent à peine perceptibles : tout cela crée l'atmosphère spécifique de l'endroit, chaque fois différente. Et ces mêmes objets qui, en Occident, existent de manière indépendante — les tables, les chaises, etc. —, deviennent chez nous de simples accessoires de cette atmosphère commune qui les engloutit, y jouant le rôle que celle-ci leur attribue : celui d'un élément insignifiant d'un ensemble mystérieux, mais très puissant et d'une grande force de conviction.

Ces réflexions m'ont obligé à introduire l'environnement dans mes installations, ce qui m'a amené à travailler sur ce type d'installation que j'appelle «totale». De ce fait, le spectateur qui, jusqu'alors, se sentait aussi libre à l'égard d'une installation qu'en face de sculptures ou de tableaux, s'est retrouvé ici manipulé par elle, et est devenu, en un sens, sa victime. Mais s'il est la victime, il n'en est pas moins en même temps le spectateur, qui, d'un côté, observe et apprécie l'installation, et, de l'autre, analyse les associations d'idées, les pensées et les souvenirs que l'installation totale fait naître en lui, lorsqu'il est captivé par son atmosphère intense.

Dans une certaine mesure, cela ressemble à l'expérience du lecteur. Celui-ci est à moitié dans le livre : il est plongé dans ses profondeurs, où l'auteur l'a amené. Mais, en même temps — à moins qu'il ne soit un grand enfant naïf —, il voit le papier couvert de lettres noires, il juge du style, par rapport à celui d'un autre auteur, il compare aussi le livre avec un autre livre (tout ceci, pendant la lecture, et non pas après). Il est conscient de ce que l'écrivain a voulu dire, il observe ses manœuvres, ses intentions, puisque celui-ci se donne à voir quand il écrit.

Cependant, cette observation n'est possible que si l'auteur réussit à créer l'illusion littéraire, et surtout, s'il y croit lui-même. À cette condition seulement fonctionne le mécanisme qui enclenche la double action de vivre une illusion tout en l'analysant *simultanément*.

D'ailleurs, il existe des formes d'art — le cinéma, le théâtre — où il est garanti à l'avance que l'on sera pris par l'illusion, car il est difficile d'y suivre l'action tout en l'analysant intérieurement. La dynamique de l'action (même si elle est stupide) captive le spectateur, la réalité des visages humains l'envoûte. En revanche, lorsque l'on contemple les formes immobiles des sculptures ou des tableaux, la réflexion prend le pas sur l'illusion — surtout depuis que l'on ne croit plus à l'existence de quelque chose de réel derrière le cadre du tableau. Pour en revenir à l'installation totale, on peut affirmer qu'elle nous rend l'illusion de la réalité des lieux où l'auteur nous emmène.

Ici, je me permettrai (en tant qu'admirateur), de faire une apologie solennelle et grandiloquente de l'installation et de sa place parmi les autres arts plastiques. Pour moi, elle inaugure une période novatrice et décisive, d'une portée égale aux trois grandes périodes qui se sont succédé dans l'histoire de l'art européen : celles de l'icône, de la fresque et du tableau. L'installation — j'en suis persuadé — trouvera sa place dans cette noble généalogie et suppléera au tableau en l'absorbant. Ce n'est ni un courant, ni un style nouveau ou à la mode, qui serait condamné à disparaître rapidement. Non, c'est véritablement un genre nouveau, encore à l'aube de son histoire, et qui, en mûrissant, dévoilera au fur et à mesure ses qualités cachées.

Je vais maintenant expliquer de manière plus détaillée ce qu'est l'installation totale.

Le spectateur s'y trouve confronté à un nouvel environnement absolument inattendu — qui se présente comme un ensemble constituant un tout cohérent —, à des objets intimement liés à cet environnement, et au «voisin-spectateur» venu dans cette salle, lui aussi perçu comme un élément de l'ensemble.

Mais que signifie un espace entièrement réaménagé ? Cela implique que l'environnement où va évoluer le spectateur de l'installation est complètement modifié ou fait l'objet d'une construction entièrement nouvelle. Les murs, le plafond, le sol sont changés, repeints, un nouvel aménagement intérieur est construit ; la hauteur, la largeur, la longueur des salles initiales sont modifiées pour les besoins de la cause, afin

d'obtenir les meilleures proportions. Cela provoque le premier choc. Une seconde avant d'entrer dans l'installation, le spectateur déambulait dans un milieu bien connu de lui et ressenti comme neutre (qui, évidemment, est aussi une «installation», dans le sens large du terme) : les autres salles du musée, les abords de l'installation, la caisse où l'on prend les billets, etc. Il est important de rappeler le statut de l'espace où se trouve préalablement le spectateur, car il détermine, dans une large mesure, ce que celui-ci percevra en entrant dans l'installation. Cet espace doit être considéré comme un haut lieu de l'art, extrêmement important et prestigieux. Ce peut être, dans l'ordre ascendant, une grande galerie, un centre d'art contemporain, ICA ou Kunsthalle, un musée. Le statut de ces institutions contribue à faire percevoir comme du «grand art» des installations qui utilisent généralement un milieu profane et des matériaux ordinaires.

Cependant, le fait que l'installation soit précédée par les salles bien éclairées et soigneusement aménagées du musée — ce que le spectateur ne perd jamais de vue — perturbe le fonctionnement de tous les effets mystérieux, secrets et irrationnels mis en œuvre, aussi ingénieuse qu'ait été leur conception et parfaite leur réalisation. La pratique (du moins la mienne) prouve que, malgré la volonté sincère de l'auteur, tout ceci risque de tourner au spectacle de foire et d'aboutir au résultat opposé. Ces pièces sombres, avec des clignotements ou des rayonnements mystérieux dans le noir, ressemblent fort à des attractions, précisément parce que le spectateur sait qu'il n'est pas dans une forêt, dans une hutte solitaire au milieu d'un marais, mais à deux pas de salles climatisées et bien éclairées, et que tout ceci est conçu et monté dans le but de produire sur lui un effet calculé.

Ce côté faux, cet artifice ne doivent justement pas être surmontés mais préservés dans l'installation totale. Le spectateur ne doit pas oublier que ce qui est devant lui n'est que tromperie, que tout est fait délibérément dans le seul but d'impressionner. Cela doit faire penser à une scène de théâtre où le spectateur peut monter pendant l'entracte (comme, par exemple, dans le spectacle «Cats», à Broadway).

Ainsi, l'installation totale est le lieu d'une *action* figée, où s'est produit, se produit ou peut se produire un *événement*. Et, comme il est difficile — je le répète — d'obtenir une illusion convaincante de la mer, d'une nuit de clair de lune ou, plus généralement, d'espaces lointains et merveilleux, les espaces qui s'enchaînent le mieux avec ceux du musée sont des pièces banales — plusieurs en enfilade — des

corridors en tous genres, des salles et des couloirs avec des tournants, autrement dit le milieu normal, social, humain qui entoure en permanence le citoyen (car les visiteurs des musées sont surtout des citoyens) et auquel sont liés sa vie et ses problèmes essentiels. Pour l'installation totale, il est capital que le spectateur reconnaisse la dimension sociale du milieu où il se trouve, afin qu'il sache comment se comporter et de quelle façon *se déplacer* dans de tels décors. Ce déplacement qu'il effectue dans l'environnement social de l'installation représente un des moyens plastiques les plus importants dont on dispose lorsqu'on travaille sur l'installation totale, à égalité avec d'autres, dont il sera question plus loin.

On peut classer les installations totales en deux catégories : celles qui ne comprennent qu'une salle, et celles qui sont composées de deux, trois salles, ou même davantage.

Dans le premier cas, à peine entré, le visiteur saisit immédiatement tout ce qui se trouve là et s'en fait une idée globale et définitive. Puis, il se déplace d'un objet à l'autre, guidé uniquement par sa curiosité. (Précisons que la division artificielle de l'espace par des cloisons et des barrières ne change rien, car le tout l'emporte sur les composants.)

La situation est différente lorsque l'installation comprend plusieurs pièces. La deuxième entre en interaction avec la première et n'est plus en opposition avec l'environnement «normal» du musée. Le spectateur est obligé de changer d'attitude, d'assimiler de nouvelles impressions par contraste avec celles qu'il a retenues de la salle précédente. Ce passage d'un espace de l'installation à l'autre crée un effet dramaturgique particulier qui permet de mettre en jeu cette série d'enchaînements : comme dans une pièce de théâtre, le visiteur et ses impressions sont complètement différents à la fin de l'installation de ce qu'ils étaient au début. La comparaison avec la dramaturgie d'une pièce bien ficelée est ici tout à fait pertinente, même si, au théâtre, les changements se produisent sur l'échelle temporelle, tandis que dans l'installation, c'est dans le passage d'un espace à l'autre. D'ailleurs, le temps est aussi un facteur non négligeable dans l'installation, surtout si celle-ci est de grandes dimensions, notamment en longueur. Mais nous en reparlerons plus loin.

La dramaturgie de l'installation totale veut qu'en parcourant la suite des salles, le spectateur apprenne quelque chose de nouveau dans chacune d'elles, et vive ce passage comme un événement bien particulier,

et souvent inattendu. Il est vrai que ce décalage, que j'appelle «événement», peut se produire aussi dans le cadre d'une seule salle. Dans ce cas, il résulte généralement du contraste entre les informations visuelle et verbale juxtaposées. Souvent, le texte placé à côté d'un objet visuel ne se contente pas de l'expliquer : il lui donne un tout autre sens.

Le rôle du texte dans l'installation est énorme de manière générale, et, en l'occurrence, l'installation totale se prête facilement à l'insertion de textes, et même de grandes quantités d'écrits. Dans l'installation, le spectateur lit : après quatre ans d'expérience de l'utilisation de textes, je peux l'affirmer avec certitude. Le spectateur s'arrête et lit les introductions, les explications placées à côté des objets, il lit tout simplement les textes qui sont accrochés là, aussi nombreux soient-ils. Au début, il me semblait qu'introduire des textes dans les installations représentait un grand risque, mais, en tant qu'auteur russe, j'en avais sans cesse besoin, et je redoutais le pire : je m'attendais à une catastrophe. Mes craintes se sont trouvées sans fondement, ce que j'explique surtout par la capacité qu'a l'installation totale d'attirer à elle et d'assimiler non seulement toutes les formes d'arts plastiques (dessins, tableaux, objets), mais aussi les autres genres (littérature, musique, show) — c'est-à-dire de devenir ce *Gesamtkunstwerk* («œuvre d'art totale») dont on rêvait au début du siècle.

Mais ce qui est le plus impressionnant dans l'installation totale, c'est la facilité avec laquelle elle unit le temps et l'espace, couple qui vit d'habitude séparé. Les arts plastiques ont perdu le sentiment du temps. Certes, nombre de tableaux et de sculptures contemporains escomptent que le spectateur se plonge dans leur contenu et se pétrifie pour toujours, envoûté par l'impression d'éternité qui en émane. Mais dans les musées modernes, cette sensation est réduite à néant par le voisinage de multitudes d'œuvres, et, pour le spectateur, tout se transforme en une succession rapide de signes : Miró, Picasso, Pollock... Et l'on se met à envier le théâtre, le cinéma, et même le conservatoire, où les gens restent assis pendant des heures à écouter de la musique... Comment rendre aux arts plastiques le temps qui les fuit ?

Cela est possible dans une grande installation totale : le spectateur, distraitement absorbé, y déambule longuement, observe, s'éloigne, réfléchit, s'approche à nouveau. L'ambiance, particulière, l'aide à se concentrer, à se plonger dans ses souvenirs, à passer, dans ses réflexions, d'un niveau à l'autre. Car l'installation bien conçue se doit de fonc-

tionner à tous les niveaux : du plus banal et du plus profane jusqu'au plus intellectuel et au plus élevé spirituellement.

Évidemment, l'un des principaux héros de ce *Gesamtkunstwerk* est la lumière. Tout, littéralement, en dépend. Ses fonctions dans l'installation sont incroyablement variées. D'abord, la lumière contribue à la création de l'environnement, d'une atmosphère particulière, pleine de tension : que ce soit une lumière forte, un demi-éclairage, une semi-obscurité, un éclairage électrique dirigé sur un seul objet ou, enfin, une lampe, qui, bien souvent, est en soi un objet tout à fait expressif (elle peut être vieille, sale, couverte de poussière...). On ne prendra jamais assez en compte le rôle de la lumière dans l'installation totale, en tant que moyen de créer une atmosphère propre à l'évocation de souvenirs, à l'envol de l'imagination, surtout lorsqu'il s'agit d'une lumière atténuée. Dans les installations étendues (couloirs, salles en enfilade), la lumière guide le spectateur. Ailleurs, elle l'invite tantôt à se concentrer, tantôt à se disperser, elle peut évoquer le confort et l'intimité comme la folie d'une asile d'aliénés.

Il y a d'autres éléments qui «habitent» l'installation totale de manière aussi naturelle que la lumière : les voix, les chants, la musique, les bruits de toutes sortes — qui complètent les autres éléments, en les soutenant —, et les textes — capables de changer le sens de chaque détail et de faire basculer la signification de l'ensemble dans une direction tout à fait opposée.

Une autre spécificité de l'installation totale tient au fait qu'elle se compose d'un nombre plus ou moins important d'installations indépendantes. Cela rappelle un peu la structure de la maison : celle-ci forme une unité, ce qui n'exclut pas l'existence indépendante des autres unités, les pièces.

Une des potentialités les plus intéressantes qu'offre l'installation totale est donc que plusieurs installations peuvent s'y intégrer. Cependant, d'un autre côté, une telle installation comporte en elle-même une menace de destruction et de chaos, comme n'importe quelle FIAC composée d'une multitude de stands. L'ennui et la monotonie que l'on ressent à parcourir un long train en passant d'un wagon à l'autre la guettent elle aussi. Une grande précision dans la subordination des composants à l'ensemble est donc de rigueur, afin d'éviter ces dangers.

Les problèmes et les éventualités qui pourront se présenter au cours de la construction d'une telle installation sont légion. Et cela n'est pas pour nous étonner. L'installation, je l'ai déjà dit, est un art très

jeune : les règles de sa construction, ses lois internes, sa structure profonde sont encore mal explorées. Ceux qui l'abordent progressent à tâtons, à l'aveuglette, guidés par leur seule intuition. Comment ne pas envier ici le tableau, genre dont presque toutes les règles ont été découvertes, au fur et à mesure de sa longue évolution ! La pratique de l'installation me fait penser à la parabole célèbre des aveugles et de l'éléphant, où chacun des personnages prend pour le tout la partie qu'il touche.

Quelques mots sur le tableau, parent proche de l'installation ou, plus exactement, sa «petite maman» (à la différence du théâtre, de l'architecture et de la littérature, qui peuvent également revendiquer une parenté, mais en tant que tantes, oncles, cousins germains, etc.) L'installation fait preuve d'une grande bienveillance à l'égard de sa petite maman, à l'exemple d'une bonne fille ou d'un bon fils qui n'abandonne pas ses parents âgés, et qui donne à maman une grande chambre claire, la meilleure dans la maison, comme dans toute famille patriarcale qui se respecte.

Par cette image, je veux dire que le tableau continue à «vivre» dans l'installation sans rien perdre de son indépendance (pour être franc, je dois avouer qu'il la perd tout de même, évidemment), et qu'il y acquiert une nouvelle signification. Tout comme les autres formes d'arts plastiques — dessin, plan, affiche — le tableau, sans perdre ses qualités plastiques, se dote d'un nouveau contexte, d'un nouveau point de vue, en prenant place dans la structure complexe et plurivoque de l'installation.

Et pour finir ma conférence d'introduction sur l'installation totale, qui relève du panégérique (l'intervention, pas l'installation...), sur une note haute, propre au genre, j'ai l'audace d'affirmer que, de même que le tableau nous a permis de découvrir la troisième dimension et de l'assimiler, l'installation, avec le temps, nous permettra de pénétrer et de connaître la quatrième. Car le tableau, de par sa nature, était bidimensionnel, tandis que l'installation — en particulier l'installation totale, dont je vous ai parlé — est tridimensionnelle, comme chacun s'en persuadera facilement. Mais qui vivra verra...

Conférence donnée à l'École des beaux-arts de Francfort, publiée dans *Et tous ils changent le monde*, catalogue de l'exposition, 2e Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, RMN, 1993, pp. 268-273, traduite par Galina Kabakova. La traduction a été revue à l'occasion de l'édition du présent ouvrage.

Installations 1983-1995

Avant-propos

Dans la mesure où n'ont été édités en français qu'un très petit nombre d'ouvrages concernant l'œuvre d'Ilya Kabakov¹, il nous a semblé opportun de proposer à l'artiste de publier, à l'occasion de l'exposition au Centre Georges Pompidou de son installation *C'est ici que nous vivons* — sans doute l'une des plus vastes réalisées par lui à ce jour —, un ouvrage qui recenserait l'ensemble de ses installations depuis le début des années quatre-vingt.

Sans prétendre au catalogue raisonné, nous avons tenté de présenter ici la quasi-totalité des installations d'Ilya Kabakov, dont il a lui-même dressé la liste : seules quelques-unes, non abouties, ou entièrement conçues mais non encore réalisées, n'ont pas été prises en compte.

Nous nous sommes trouvés confrontés à plusieurs difficultés, notamment celle, majeure, de la datation. Fallait-il choisir la date de la conception ? La pensée, matérialisée par des dessins préparatoires, se développe le plus souvent sur plusieurs années, ainsi pour les *Dix Personnages*, dont la création s'est échelonnée entre 1981 et 1988. En outre, il arrive fréquemment qu'une installation qui a fait l'objet d'une exposition à part entière soit en réalité une partie d'une autre installation présentée antérieurement, et qui s'est développée jusqu'à devenir une œuvre indépendante. Le seul critère incontestable étant la date de la première exposition, nous avons choisi, dans un souci de clarté, de ne pas dater les installations. L'ordre chronologique que nous souhaitions n'a par conséquent pas pu être retenu. Et sans doute l'ordre que nous a proposé lui-même Ilya Kabakov est-il préférable, car il met en évidence le cheminement récurrent de sa pensée et les filiations entre les installations.

La grande majorité des titres existant déjà en français ont été repris sans modification. En accord avec Ilya Kabakov et Galina Kabakova, qui assure toutes les traductions françaises des textes de son père, nous en avons cependant modifié quelques-uns, toujours dans le souci de rester le plus proche possible du sens original. Que le lecteur ne s'étonne donc pas de trouver ici des titres qui diffèrent légèrement de ceux cités dans d'autres publications².

À chaque installation sont consacrées une ou deux doubles pages comportant une iconographie et des textes choisis par

Ilya Kabakov. À deux ou trois exceptions près, chaque installation est illustrée à la fin de la notice par une photographie en couleurs prise lors de l'une de ses expositions, sorte de photo d'identité qui offre une vision souvent plus partielle que générale, mais qui montre l'environnement dans lequel elle se déploie.

Les photographies en noir et blanc présentent des détails ou des vues de l'installation sous des angles différents. Tous les documents photographiques ont été choisis par l'artiste, qui a suivi de près la réalisation de l'ouvrage et veillé à ce que les illustrations ne soient pas des images séduisantes mais des témoignages qui rendent au mieux une atmosphère.

Sont reproduits également de manière presque systématique des dessins préparatoires datant de la conception de l'installation. Ce sont souvent des documents de travail comportant des annotations en russe : plans avec indication de la circulation des visiteurs, coupes ou axonométries. Les légendes ne nous ont pas toujours paru nécessaires. Pour les dessins, les indications en russe ont été traduites.

Hormis quelques citations, la quasi-totalité des textes, qui nous ont été transmis en russe, ont été rédigés par Ilya Kabakov. Chaque installation est introduite par une description, généralement suivie d'une explication de son concept, puis de textes qui figuraient dans l'installation³ : commentaires fictifs de visiteurs, récits de personnages imaginaires, panneaux explicatifs, textes documentaires présentés sur les murs ou sur des dépliants, des pupitres de musicien, etc.

L'extrême diversité des documents (lettres, circulaires administratives, annotations, bribes de dialogues, avertissements aux locataires...) rendait peu aisée la mise en valeur de ces fragments disparates et risquait d'introduire une certaine confusion. Nous nous sommes efforcés de les présenter de manière à la fois claire et simple, en évitant toute surcharge de commentaires.

En bas à gauche de la première page consacrée à chaque installation sont mentionnés les lieux et dates des expositions dans lesquelles celle-ci a été présentée, suivis éventuellement de la collection à laquelle elle appartient aujourd'hui.

Quant à la bibliographie, bien que quelques références soient demeurées incomplètes, nous avons tenté d'établir une liste d'ouvrages la plus exhaustive possible. Il nous a semblé judicieux de mettre en évidence, parmi les livres signés par Ilya Kabakov, ceux qu'il a lui-même édités (à tirage limité : 500 exemplaires numérotés) à la suite d'une exposition dans une galerie

ou une autre institution, et qui présentent l'installation comme le ferait un catalogue d'exposition.

Enfin, lorsque nous avons proposé ce projet d'ouvrage à Ilya Kabakov, nous avons eu le plaisir de constater, en voyant la rapidité avec laquelle il en ébauchait la maquette, que, depuis longtemps déjà, il portait en lui cette idée.

Nadine Pouillon

1. 52 *Entretiens dans la cuisine communautaire*, *Dans la cuisine communautaire*, *Que sont ces petits hommes?* et les livres d'artiste (bilingues ou quadrilingues, pour la plupart) concernant douze installations, publiés à l'occasion de diverses expositions.

2. Il s'agit de *La Caisse de détritus*, *Le Paysage déchiré*, *L'Homme tout petit*, *L'homme qui ne jetait jamais rien*, *Deux Souvenirs d'une longue peur*, *Concerto pour mouche*, *Le dialogue qui n'a pas eu lieu*.

3. Nous avons malheureusement dû, faute de place, nous limiter à quelques extraits.

La Fourmi

Sur le mur d'une salle d'exposition sont présentés un dessin et cinq feuillets de texte dactylographié, chacun étant fixé entre deux plaques de verre. L'ensemble est disposé sur trois rangées : en haut, le dessin, et au-dessous, sur deux rangées, les textes. Le dessin reproduit la couverture d'un livre pour enfants où figurent une fourmi et un titre, *La Fourmi*. Le texte raconte l'histoire de cette couverture.

Si mes souvenirs sont bons, c'est ma première expérience en matière d'installation. Auparavant, il y avait eu d'autres compositions (*Où sont-ils ?* et les Albums, notamment) où des objets étaient accompagnés de commentaires. Mais commentaires et textes y étaient disposés sur le même support que le dessin, ou à la suite, comme dans les Albums.

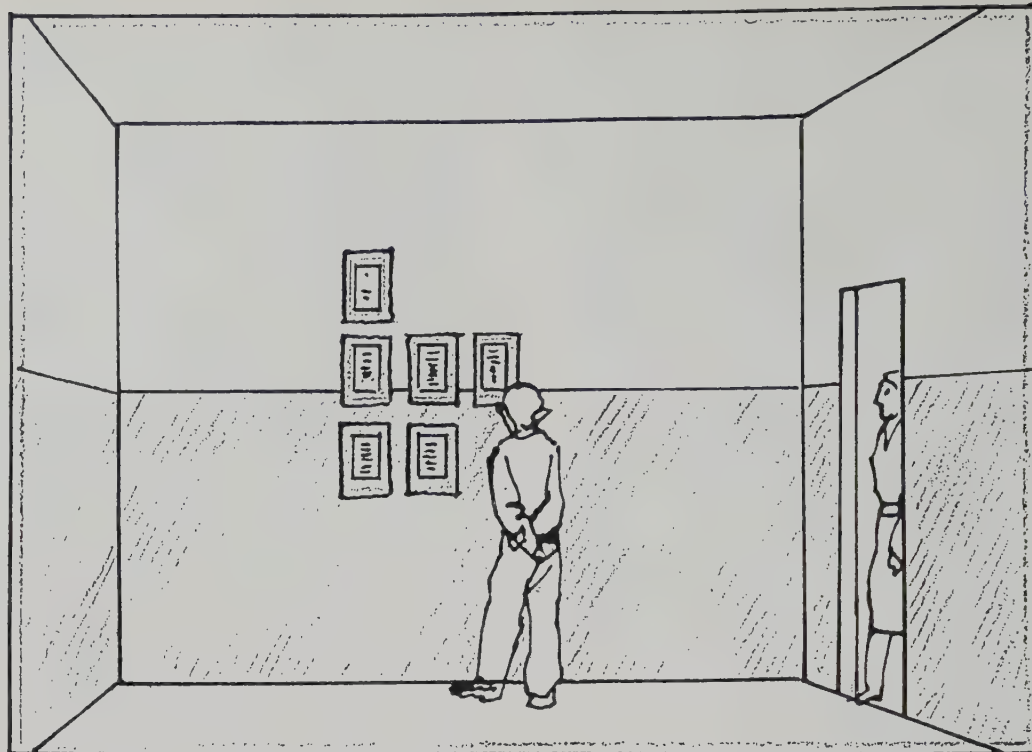
Ici, pour la première fois, l'objet exposé (en l'occurrence, le dessin de la fourmi) et les feuillets de commentaires correspondants sont placés séparément. C'est le visiteur qui établit, en pensée, la relation. Apparaît également un autre facteur : le temps pendant lequel le visiteur regarde l'installation. Au fur et à mesure que celui-ci lit le texte, il prête de plus en plus attention au dessin, auquel il revient plusieurs fois.

Texte figurant dans l'installation, sous le dessin

Ainsi accrochée au mur, devant moi, cette composition, qui comporte une image et de nombreux commentaires s'y rattachant, me rappelle un souvenir de l'époque lointaine où, étudiant, je passais mes vacances avec deux amis dans la datcha de l'un d'entre eux.

Nous passions notre temps à nous promener dans une forêt de pins ou à regarder le ciel, étendus dans des hamacs ou dans l'herbe, au pied des immenses pins qui entouraient la datcha. Nous allions aussi nous baigner dans une vaste carrière de sable transformée en lac.

Ainsi se succédaient des jours de bonheur serein. Invariablement, les soirées se terminaient autour d'un thé que nous prenions dans une véranda entourée d'épais buissons odorants de cerisiers et d'églatiers. Derrière la balustrade régnaient le silence et la nuit noire, tandis que notre table, où étaient disposés le thé, la confiture et d'autres douceurs, était éclairée par une



lampe surmontée d'un grand abat-jour jaune. L'ovale de la lumière tombait aussi sur le mur de la véranda, devenu marron avec le temps, ainsi que sur le dessin de la fourmi, placé là on ne sait quand ni pourquoi.

J'aimerais parler un peu plus de cette image, qui a joué un rôle si important dans ma vie.

C'était la reproduction, arrachée dans un catalogue, d'une couverture tout à fait quelconque de livre pour enfants, datant du début des années cinquante. En haut s'inscrivait en caractères très simples le nom de l'auteur. En-dessous, dans le tiers supérieur, était représentée une fourmi tout à fait banale, modestement exécutée dans le style naturaliste de l'époque.

Juste sous l'image venait le titre, *La Fourmi*, dont les lettres majestueuses, très ornementées, étaient celles qu'on utilisait autrefois pour dessiner les numéros sur les tramways (ce jeu de caractères s'appelait, me semble-t-il, «Triomphe»). Ces grandes lettres gravées contrastaient fortement avec la pauvre petite illustration de la fourmi. En bas figurait, dans les mêmes petits caractères que le nom de l'auteur, celui de l'éditeur : Dietgiz («Éditions pour les enfants»), 1950. C'est tout.

Je ne saurais pas dire grand chose de ce produit graphique insignifiant, semblable à tant d'autres. Et pourtant, plusieurs années de suite, pendant nos longues soirées passées à trois, ou parfois davantage, dans la véranda, cette fourmi captait perpétuellement notre attention, tel un aimant. L'effet était inexplicable et se produisait de façon immédiate, dès qu'on l'apercevait sur le

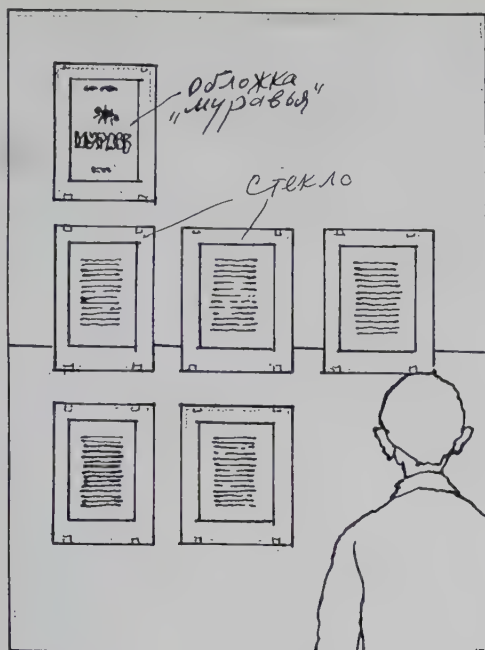
mur. Elle provoquait une sorte d'illumination frôlant l'extase, un désir irrésistible de la regarder et, en même temps, je ne sais pourquoi, un rire homérique. Mais notre fourmi n'éveillait pas que le rire.

Sa présence nous entraînait vers toutes sortes de souvenirs et d'escapades, vers des recherches et des excursions dans les recoins les plus lointains de la connaissance. Sa seule vue générait aussi bien des réflexions philosophiques ou des investigations en histoire de l'art que des analyses historiques. Ainsi se trouvait-elle être, de manière étrange et inexplicable, la cause première et le prétexte de toutes ces discussions. Cette fourmi illuminait nos soirées. Sans doute jouait-elle pour nous le rôle de la peinture que les Chinois déroulent et accrochent au mur lorsqu'ils reçoivent des invités. Mais eux ne le font que l'espace d'une soirée, tandis que la fourmi ne cessa d'être à l'origine de nos improvisations pendant plusieurs étés...

Tout cela était-il dû à notre jeunesse et à un excès d'énergie qui n'attendait qu'un prétexte ? C'est bien possible. Néanmoins, *La Fourmi* y était aussi pour quelque chose. Par la suite, je me suis souvent posé la question de savoir si «l'effet-fourmi» (c'est ainsi que nous l'appelions) aurait pu se produire avec une reproduction de la *Vénus* de Giorgione ou, dans un registre inférieur, avec la photo d'un simple verre ou d'une soucoupe.

La réponse est : «Certainement pas !»

«L'effet-fourmi» n'était possible, à mon sens, que parce que ce produit graphique se situait, si l'on peut dire, au milieu de



Dessin de la couverture de *La Fourmi*, avec les cinq feuillets de texte.

l'échelle, à mi-chemin entre le verre, en bas, et le Giorgione, en haut. Ou, pour être plus précis : notre fourmi était juste sur la ligne, à la frontière où un produit qui n'est pas de l'art *pourrait* le devenir... mais n'y parvient jamais.

Pour nous, cet effort était évident dès le premier regard sur *La Fourmi* : nous l'aidions, en imagination, à sauter le pas. C'était comme lorsqu'on regarde un sauteur qui, en dépit de toutes ses tentatives pour passer la barre, l'accroche à chaque fois : tels les spectateurs du stade, qui, involontairement, l'aident en pensée à monter, nous étions en tension permanente devant notre fourmi.

Mais il y avait encore autre chose. *La Fourmi* était un produit «stupide». Si nous l'avions trouvée dans un malheureux catalogue oublié sur une étagère poussiéreuse — ce qui aurait été sa vraie place — personne ne lui aurait prêté attention; mais là, elle était incongrue comme un cheval qui se présente au bal chez le gouverneur (une boîte d'allumettes fixée sur ce même mur aurait été tout aussi déplacée).

On peut toujours faire sortir le cheval du salon. En revanche, *La Fourmi*, indélogeable, ornait le mur en permanence, occupant une place destinée à tout autre chose — bien évidemment, à un tableau.

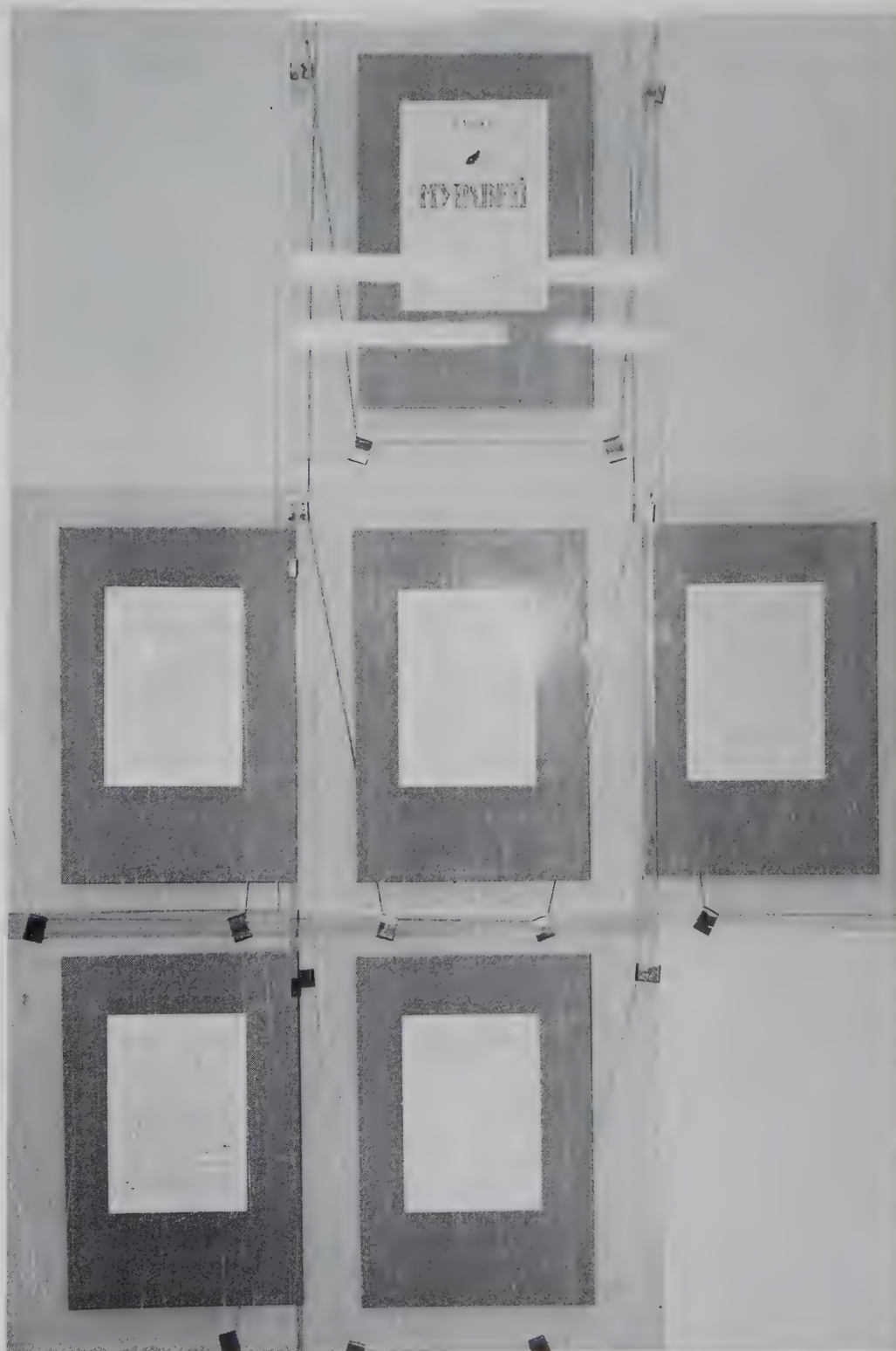
Et voilà qu'en jetant un regard à l'endroit où nous nous attendions à trouver un tableau, nous découvrions *La Fourmi*, qui nous confrontait tout à coup à quelque chose d'incroyable et faisait jaillir une étincelle dans notre esprit. Le fait qu'elle fût placée là déclenchait en outre un flot d'associations, d'images, de comparaisons, *absolument comme si notre fourmi était un*

tableau. Pourtant, nous savions très bien qu'elle n'en était pas un ! Toutes ces associations d'idées étaient le fruit de notre libre désir d'improvisation, du jeu de notre imagination.

Pour finir, il faut expliquer pourquoi *La Fourmi* était capable d'assumer toutes les prérogatives du tableau : elle n'était pas seulement un «non-tableau», elle était en même temps — ce qui est très important — un «mauvais tableau». Et en cette qualité, justement, elle nous amenait à réfléchir de façon inhabituelle sur les raisons qui avaient motivé sa création, à

nous demander qui était son auteur, ce qu'il avait en tête lorsqu'il l'avait réalisée, dans quel environnement elle avait vu le jour, quelles raisons pratiques avaient occasionné la fabrication d'un objet aussi «misérable», ou d'autres du même acabit — toutes réflexions qu'une authentique œuvre d'art ne pourrait pas provoquer, précisément à cause de l'impact de sa perfection.

Vue de l'installation exposée dans les locaux du Comité des graphistes, Moscou, 1983.



Sept Expositions d'un tableau

Sept tableaux — *Les ailes empêchent le blanc de se lézarder, Le Grand Axe, Le Paysage déchiré, Petit personnage qui s'envole dans le blanc, Douze petits vieillards au-dessus d'une assiette, Le blanc recouvre tout, Le Jardin* — font, chacun, l'objet d'une exposition. Ces expositions sont toutes identiques.

Dans un espace rectangulaire sans fenêtres, éclairé par le plafond et peint en gris clair, un tableau est accroché sur le mur du fond. À côté du tableau est présentée une «Explication». Sur les murs latéraux et à l'entrée sont placardés, sur une rangée, des «Commentaires» censés restituer les réflexions en tout genre (souvent peu flatteuses) des visiteurs. Après avoir regardé le tableau et lu les commentaires, le visiteur finit par comprendre que ses propres réflexions, quelles qu'elles soient, pourraient aussi bien figurer sur les murs de la salle.

Chacun des sept tableaux, à l'exception du *Paysage déchiré*, constitue une surface blanche unie, composée de deux panneaux.

Cassel, Kasseler Kunsthalle, «Sieben Ausstellungen eines Bildes», 13 mai-24 juin 1990

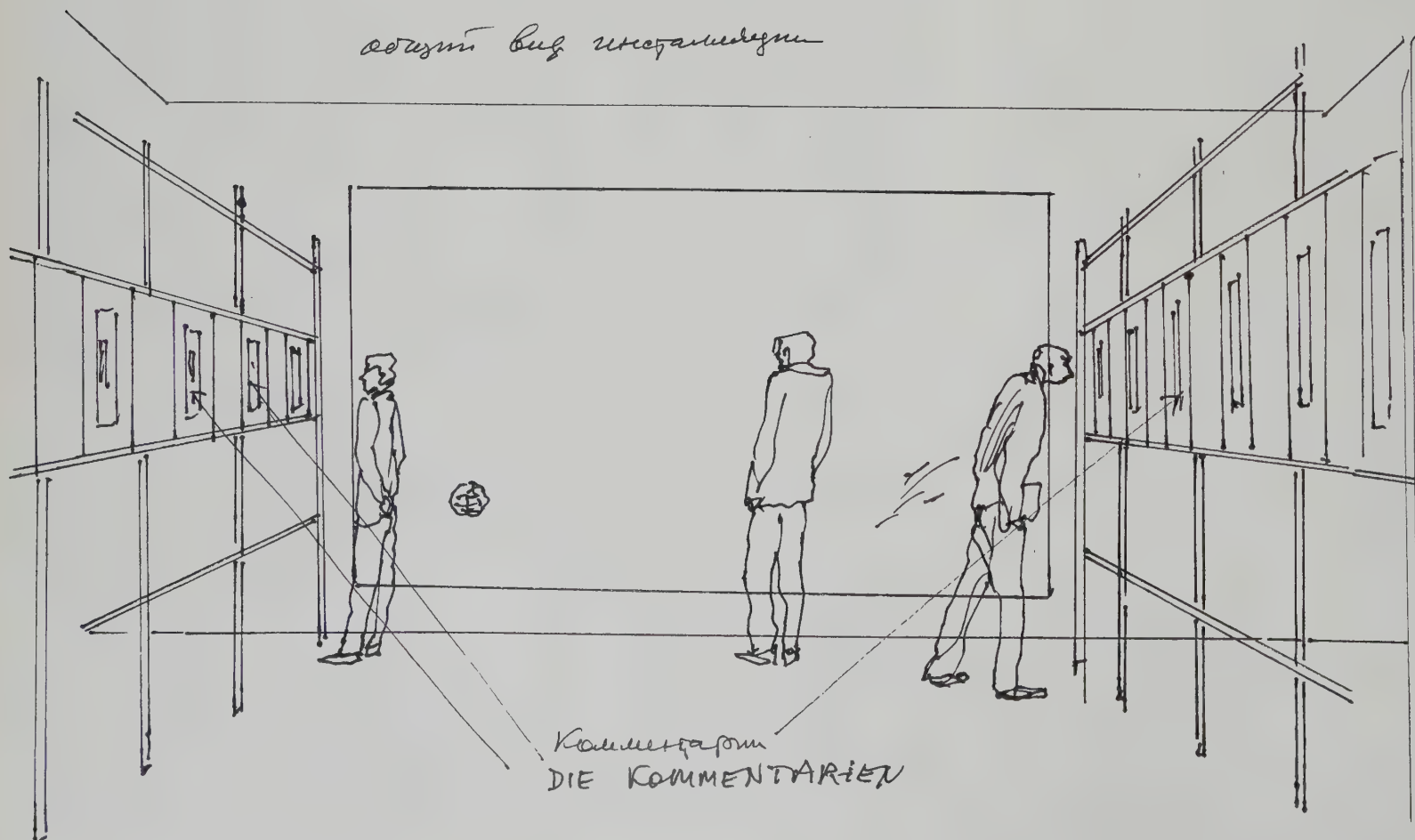
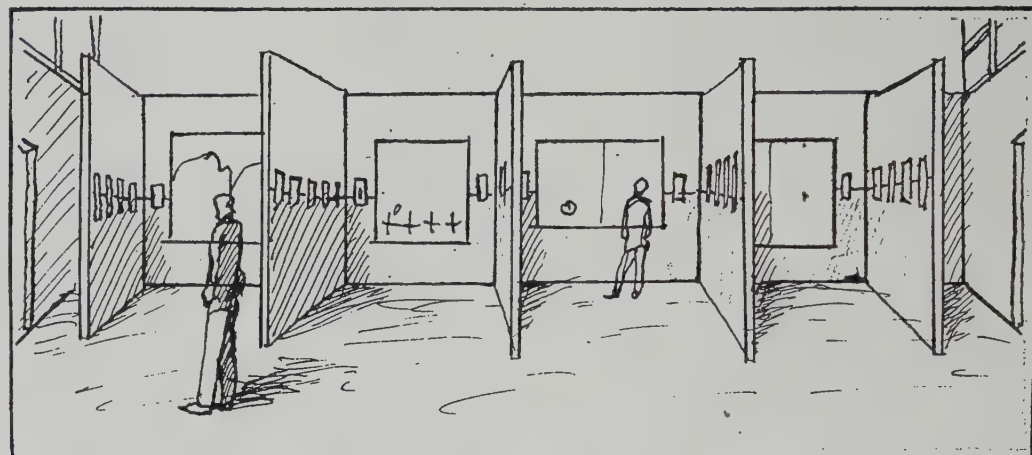
Même si ceux-ci ont été laqués, plus ou moins correctement, ce n'est qu'un assemblage de plaques d'aggloméré ; les joints sont mal enduits, bref, c'est du fait main signé JEK* : tout est irrégulier et de travers, mal ajusté. La fente qui apparaît ainsi entre les deux panneaux blancs se voit de loin.

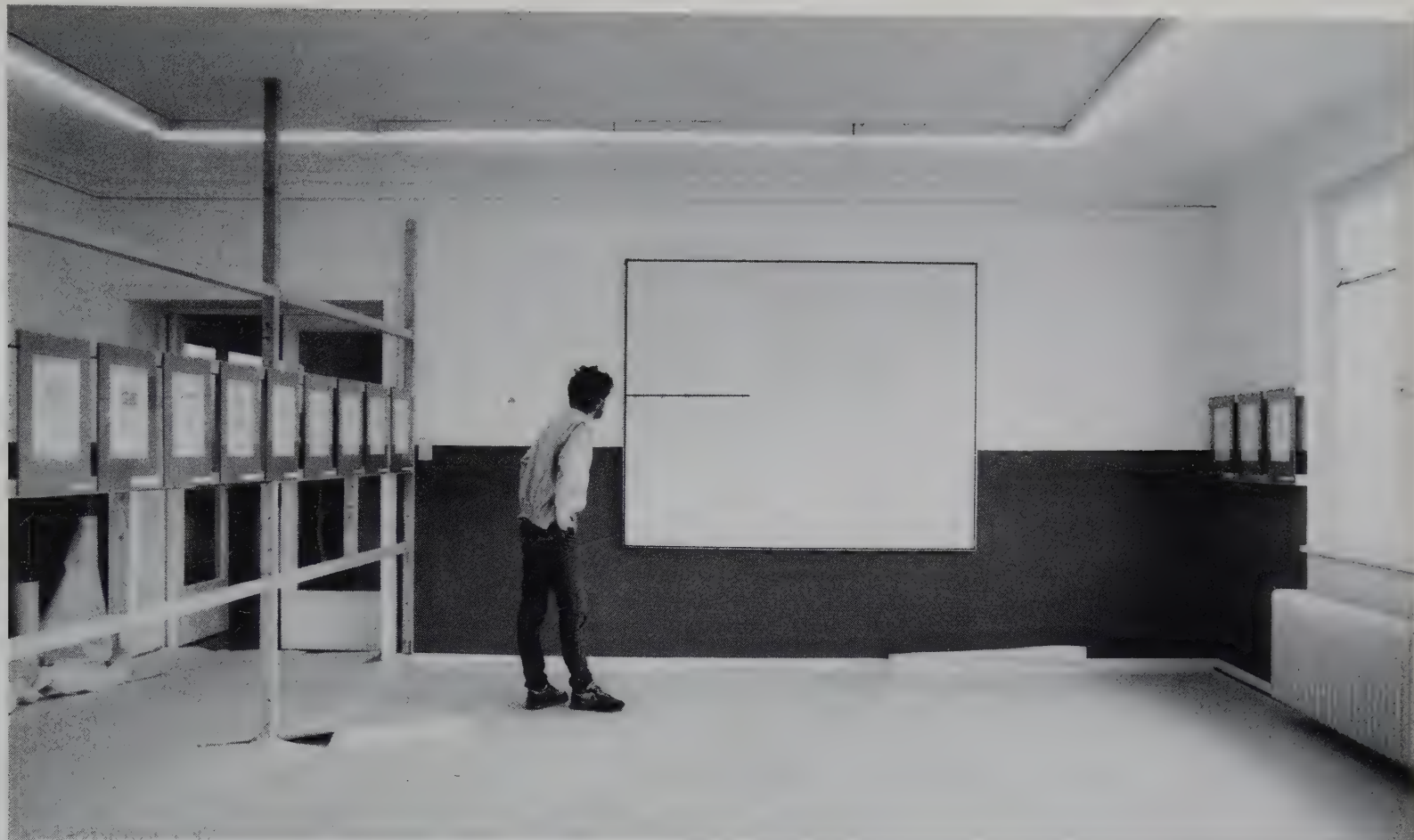
Cette description technique, délibérée, ne vise pas à excuser le travail mal fait. Tous ces éléments — joints, traces de peinture, fentes, couleurs ternies — ont un sens et une fonction : montrer que l'aspect matériel du tableau résulte d'un travail

grossier, bien de chez nous, que c'est une chose nulle.

Sur chaque tableau ainsi fabriqué, il y a des images qui, de prime abord, sont totalement imperceptibles à l'œil nu : elles sont trop petites, trop fines et trop pâles pour être décelées à la distance à laquelle on regarde (5 à 7 m). C'est là que l'«Explication» présentée juste à côté entre en jeu. Grâce à elle, nous pouvons distinguer sur le tableau blanc les dessins qui s'y trouvent (des ailes, les contours d'un jardin, de petits personnages de vieillards blancs ou jaunes, etc.).

* JEK : sigle de l'organisme chargé de la gestion des immeubles en Union soviétique [NdE]





Ou bien... ou bien...

En quoi consiste donc l'intrigue, selon l'auteur? Fondamentalement, il y a ici un choix à faire. On peut considérer ce panneau blanc soit comme un objet usuel, soit comme un tableau, ou — ce qui revient au même — comme une surface ou comme une profondeur. Les deux interprétations fonctionnent aussi bien : que l'on opte pour l'une ou l'autre, on constate que tous les éléments représentés sur le tableau s'accordent en fonction de la solution choisie.

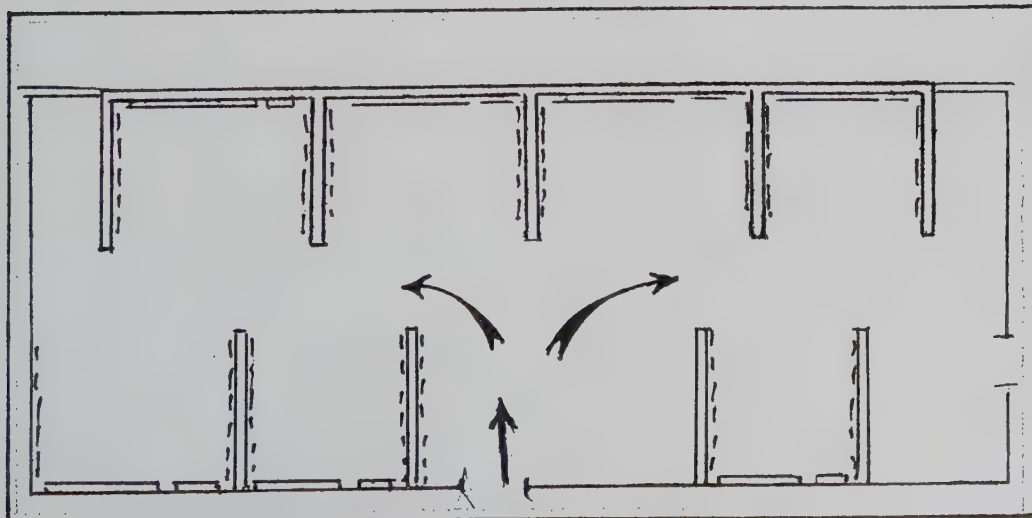
Le blanc du tableau se dédouble également selon le parti pris. Si l'on perçoit le tableau comme une profondeur, le blanc se transforme sans effort en lumière ; si l'on y voit une surface, une vieille peinture jaunie apparaît, qui fut autrefois blanche.

Inévitablement, ces options s'excluent mutuellement : c'est soit l'une, soit l'autre. Tout dépend non seulement de l'accommodation de l'œil, mais aussi de celle de la conscience, qui décide du statut de cette vieille planche. Cela fait penser à des

«images-devinettes», comme celle du chasseur perché sur un arbre : tantôt il est visible, tantôt il disparaît, selon la manière dont l'œil accommode.

En raison de l'équivalence des possibilités de choix, notre «tableau» ne permet pas d'explorer en profondeur l'une des possibilités proposées. Comme un jouet à double face, il se retourne devant nos yeux et notre esprit. Il oscille sans cesse d'un côté à l'autre, et la parabole qu'il présente reste au niveau du paradoxe : «Si je sais, je vois. Si je ne sais pas, je ne vois pas.» Finalement, tout cela — le tableau, l'explication et les commentaires sur les murs — a l'air d'une mauvaise plaisanterie, d'une bêtise qui aurait pris des proportions énormes.

Плат и движение зрителя по неглубине



Le blanc

Il est facile de deviner que l'essentiel, ici, est le blanc. Fondamentalement, le seul élément qui participe à cette bagarre en étant à la fois des deux côtés, c'est le blanc du panneau : tout ce passe comme s'il acceptait d'être aussi bien *pour* que *contre*. Mais sa participation est apparente, passive, comme indifférente aux deux parties. Si nous concentrons notre attention sur lui sans bouger, il sera immobile devant nous, continuant de renfermer également ces deux possibilités, ou toutes les autres, et restant toujours tel qu'en lui-même.

Il est indifférent à la manière dont on va le considérer : comme une entité qui contient tout ou bien comme quelque chose de totalement vide. Il est présent de manière constante, «il est là», étranger à tout; il dépend de notre implication et de notre choix, tout en leur restant indifférent; il existe avec eux et en même temps à côté d'eux; il est véritablement à l'écart.

Peut-être ces expositions contiennent-elles l'idée du «zéro», d'un certain degré à partir duquel se déploie un décompte : vers le haut, toutes les possibilités d'ordre supérieur — *spirituel*, artistique — et, vers le bas, tout ce qui est de l'ordre du déchet, de l'absurde, du *rien*, de l'objet stupide et inutile, voué à la disparition. Cette installation n'en évoque-t-elle pas une autre, *La Fourmi*, qui montre comment une couverture de livre sans intérêt a polarisé l'attention sur elle pendant des années?

... Le zéro, sempiternel point de départ, ligne horizontale, présence bornée qui contraint sans cesse à faire quelque chose, à comprendre, à s'adapter, à tirer des conclusions (dans n'importe quel sens), même les plus *extrêmes* ou *définitives* — et cela, toujours en nous moquant... Le zéro, qui est comme la case départ à laquelle il faut revenir sans trêve, qui restera éternellement planté là, ne changera ni ne disparaîtra jamais, ne deviendra jamais plus compréhensible; zéro dont la présence mystérieuse et agaçante inquiètera éternellement : «On ne sait pas à quoi je sers, mais je suis.»

Après avoir traîné un moment dans l'exposition, nous tournons les talons et rentrons à la maison.

Textes figurant dans l'installation sur les murs et à l'entrée

Commentaires sur le tableau *Le blanc recouvre tout*

- Ce n'est pas très clair : ou bien ce cercle coloré a été dessiné sur le panneau blanc, ou bien le paysage a été peint d'abord, et recouvert de blanc ensuite...
- Je ne comprends pas ce que signifient les taches de couleur, à droite.
- La tache de couleur à gauche disparaît du champ de vision, on ne voit que la fente entre les deux planches peintes...
- Si on regarde ce panneau longtemps, il se passe quelque chose, c'est sûr, mais pourquoi faut-il que je le regarde?
- Sans explications, on n'y comprend rien...

— Là-bas, à mon avis, on dirait un paysage sous le soleil.

— Au fond, ce n'est pas de l'art mais un problème gnoséologique...

— C'est mal exécuté, ce qui gêne beaucoup la compréhension : tous ces joints, ces clous... Une idée de ce genre exige d'être réalisée à la perfection.

— Là, au moins, quelque chose est dessiné, le peintre n'a pas eu la flemme, mais j'ai vu des tableaux où il n'y avait absolument rien, juste un panneau blanc...

— Ce n'est pas de l'art. C'est un objet de méditation : une ligne verticale noire au milieu, et deux taches symétriques des deux côtés...

— Cela remonte aux recherches métaphysiques du début des années soixante. Chez nous aussi, on a connu cela...

— La peinture blanche aime la lumière. Exposée au soleil, elle s'éclaircit. Mais ces tableaux, apparemment, sont restés à l'ombre.

— Tu le sais très bien, il se produit rarement quelque chose dans la vie, et jamais rien d'important!

— Je ne sais pas ce qui lui est arrivé. J'ai entendu dire qu'il avait été à l'hôpital psychiatrique, et qu'il avait ensuite travaillé quelque part comme gardien.

— Tu longes la clôture verte sur à peu près 15 mètres, ensuite tu vois une fontaine, en face d'une maison jaune à un étage; à gauche, juste derrière la fontaine, il y a une rue étroite et, derrière, il y a une large percée, à gauche aussi...

— J'ai acheté un disque de Batchourine et je l'écoute tous les jours, ça m'évoque plein de choses...

— Je m'approche de la maison et j'entends quelqu'un qui pleure. Je pense : «Il ne faut pas que j'aille les déranger, qu'ils se débrouillent eux-mêmes! Pourquoi j'irais m'en mêler, ça risque d'être encore pire...»

— Je prends le verre, je le retourne et je mets un carré de papier dessus. J'approche tout doucement mon index et je décris des cercles au-dessus du verre...

— Il y a une espèce de tristesse qui...

— Le lendemain, je lui ai apporté un paquet, et alors il m'a dit...

— Au marché, tu prends des concombres, des tomates, des oignons... Et n'oublie pas les pommes de terre!

— Il fait très chaud et lourd...

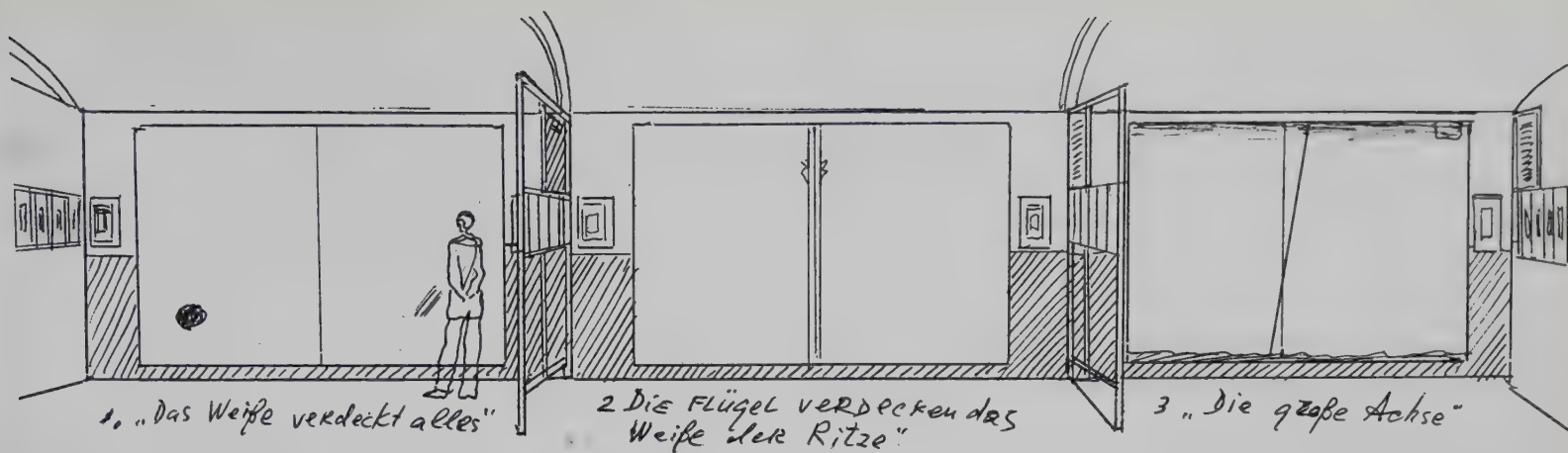
— Mon estomac m'en fait voir, comme toujours. Je sais plus quoi faire!

— Léonard croit que dans le futur la lumière spirituelle ne s'incarnera pas en un seul homme...

— Ania m'a promis d'écrire un roman sur la conscience.

— Ania, et si tu écrivais un roman!





1. Le blanc recouvre tout.
2. Les ailes empêchent le blanc de se lézarder.
3. Le Grand Axe.

Vue de l'installation exposée à la Kunsthalle, Cassel, 1990.



Le Paysage déchiré

L'installation est exposée dans une longue galerie ouverte qui débouche sur la cour intérieure de la banque et où donnent les portes des bureaux. De ce fait, elle est interrompue en deux endroits et donc découpée en trois séquences, réunies moins du point de vue plastique (dans ce passage étroit où on n'a pas de recul, on ne peut en avoir une vue d'ensemble, et depuis la galerie d'en face elle paraît carrément minuscule) que selon un principe de subordination : deux des parties commentent la troisième. Un paysage peint sur de l'aggloméré et représentant un lotissement de datchas vu du ciel constitue l'élément central. Dans l'angle supérieur droit du tableau apparaissent des lambeaux blancs irréguliers.

La peinture n'a guère d'intérêt en soi. Elle ne prend son sens qu'à travers une série d'interprétations placardées à sa droite — quarante-six commentaires attribués à d'hypothétiques visiteurs — et un court texte exposé à sa gauche sur un panneau marron.

Cet ensemble, ainsi que d'autres du même genre (*Le Jardin* et *Le Grand Axe*, notamment) fait partie de l'installation complexe présentée à Cassel sous le titre *Sept Expositions d'un tableau* et relève de la problématique exposée dans le chapitre qui lui est consacré.

Textes figurant dans l'installation

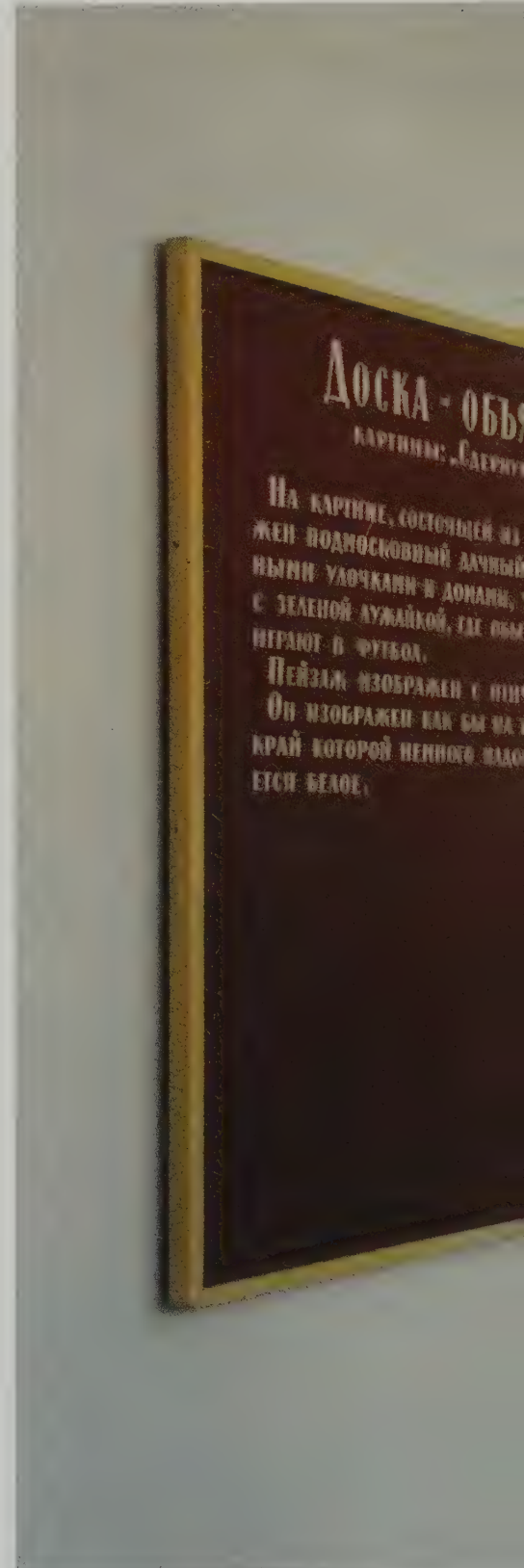
Commentaires des visiteurs, affichés à droite du tableau

– Le panneau est irrégulier, ça brille et on n'y voit rien...
– Je n'arrive pas à me concentrer sur l'ensemble, à cause de cette fente : elle me gêne... Comment se fait-il qu'elle n'ait pas été rebouchée proprement, pour qu'on ne la voie pas?
– On dirait que tout est dessiné d'en haut, comme si quelqu'un quittait cette terre et s'envolait à la verticale...
– C'est visiblement un sujet mystique...
– Ici aussi, pour la énième fois, il n'y a strictement rien...
– Finalement, mon sac à main n'est pas si joli que ça...
– Voilà comment on peut, sans se fatiguer, sans aucun talent, peindre un tableau

«conceptuel» et, en plus, se faire payer pour cette nullité!
– Remets ta chemise comme il faut, elle sort complètement du pantalon!
– Quand on sera rentrés, rappelle-moi de te dire ce qu'on vient de me raconter. C'est à se tordre de rire...
– J'ai tout de suite saisi l'idée, et il n'y a rien d'autre. L'art est pourtant quelque chose qui génère sans cesse de nouvelles significations, on a de plus en plus envie de regarder... Mais ce tableau ne me donne pas la moindre envie d'y revenir.
– Non, on y sent un certain dynamisme... Ça donne une sensation de vol...
– À part ce naturalisme médiocre, il n'y a rien... Et de toute façon, il n'y a aucune métaphysique...
– Voilà, ici est exposé un de ces «modernistes» dont je t'ai déjà parlé. Tu te souviens?
– C'est une interprétation originale de notre réalité : elle est comme une fine pellicule. Il suffit de la déchirer et le vide apparaît...
– Il faut déjà respecter ça comme une œuvre ancienne et importante? Mais ça fait combien de temps?
– Apparemment, ici c'est encore le même problème : qu'est-ce qui est réalité et qu'est-ce qui est apparence?
– Le paysage est assez bien dessiné, dans le goût du XIX^e siècle. Mais que vient faire là ce coin blanc informe? L'artiste a tenté quelque chose, mais c'est raté...
– On attend toujours quelque chose de cet art mais on n'en retire jamais rien. On n'ira plus voir ces expos de jeunes...
– J'ai mal à la tête...
– Je me demande bien pourquoi je suis venue. On espère toujours une rencontre, enfin, quelque chose... Mais on est toujours déçu...
– C'est un tableau pour les fous : si tu sais, tu vois, si tu ne sais pas, tu ne vois rien...
– Il faut trouver un angle d'où on peut le voir, où il n'y ait pas de reflets...
– Ça me paraissait beaucoup plus intéressant d'après ce qu'on m'en avait dit qu'en réalité...
– Si on regarde longuement cette planche, il se passe quelque chose, c'est sûr. Mais pourquoi faut-il que je la regarde?
– Sans explications, on n'y comprend rien...
– Je me demande s'il y a des gens qui achètent ces idioties.
– Je ne sais pas du tout ce qu'il a eu. J'ai entendu dire qu'il avait été à l'hôpital psychiatrique et qu'il avait ensuite travaillé quelque part comme gardien.
– C'est mal exécuté, ce qui gêne beaucoup la compréhension : on voit tous les joints, les clous... Une idée de ce genre exige

d'être réalisée à la perfection.

– En tout cas, il y a ici une certaine impression de silence...
– Au fond, ce n'est pas de l'art, mais un problème gnoséologique...
– La peinture blanche aime la lumière. Exposée au soleil, elle s'éclaircit. Mais apparemment, ces planches-là sont restées longtemps à l'ombre.

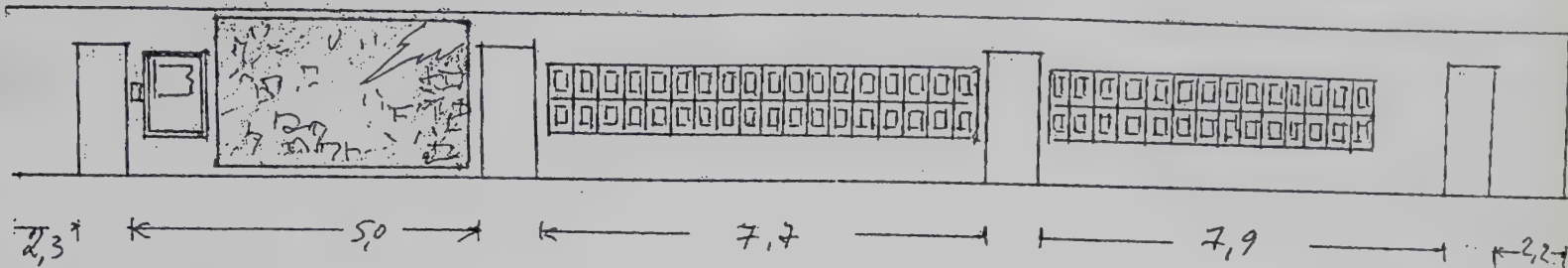


Cassel, Kasseler Kunsthalle, «Sieben Ausstellungen eines Bildes», 13 mai-24 juin 1990
Francfort, Dresdner Bank, 1991

Installation appartenant à la Dresdner Bank de Francfort

Erklärung Bild
↓

← KOMMENTARIEN →



Vue de l'installation exposée à la Dresdner Bank, Francfort, 1991.



Les Seize Cordes

L'espace clos représente une pièce rectangulaire de 10 m sur 7 m, dépourvue de fenêtres. Entre les murs de la salle, à hauteur du regard, (plus précisément à 1,68 m du sol), sont tendues seize cordes parallèles, espacées entre elles de 42 cm et formant une surface horizontale. À chaque corde, à 12-15 cm d'intervalle, sont attachés par une ficelle des objets de rebut : un bouchon, un couvercle de boîte de conserve, une boîte d'allumettes vide, etc. Chaque élément est muni d'une étiquette blanche comportant un texte au recto et au verso. Cette «poubelle» suspendue prend la forme d'un carré de 6,5 m de côté et fait penser à un océan où le spectateur peut s'immerger, si jamais il veut se donner la peine de longer ces rangées et de saisir les étiquettes pour y lire les textes. À son insu, il s'enfoncera alors dans un autre océan d'immondices : un océan verbal, cette fois, puisqu'il s'agit de fragments de conversations quotidiennes, qui peuvent avoir été le fait non pas d'un individu précis mais de n'importe qui.

L'installation est fondée sur le contraste entre un de ses éléments constitutifs (l'objet de rebut suspendu par une ficelle et étiqueté) et le champ uniforme composé de la somme de ces éléments. En résumé, c'est le problème des rapports entre l'arbre et la forêt : à partir de quel moment les arbres ne sont-ils plus des arbres mais une forêt, et vice versa ? Mais il est certain que tout élément (objet ou texte) est un archétype censé évoquer l'image d'un océan humain vu dans sa quotidienneté, océan dont j'ai une représentation imaginaire très nette. Son bruit demeure constamment dans mes oreilles, et il m'entoure de toutes parts. Chaque élément a le même son que l'ensemble, et l'ensemble produit le même son que chaque élément (évidemment, dans son rapport à l'autre, aux autres, à tout son environnement). C'est une tonalité commune : celle dans laquelle, chez nous, tous parlent et se font comprendre des autres. Elle est teintée de désespoir, de haine, d'exaspération extrême...

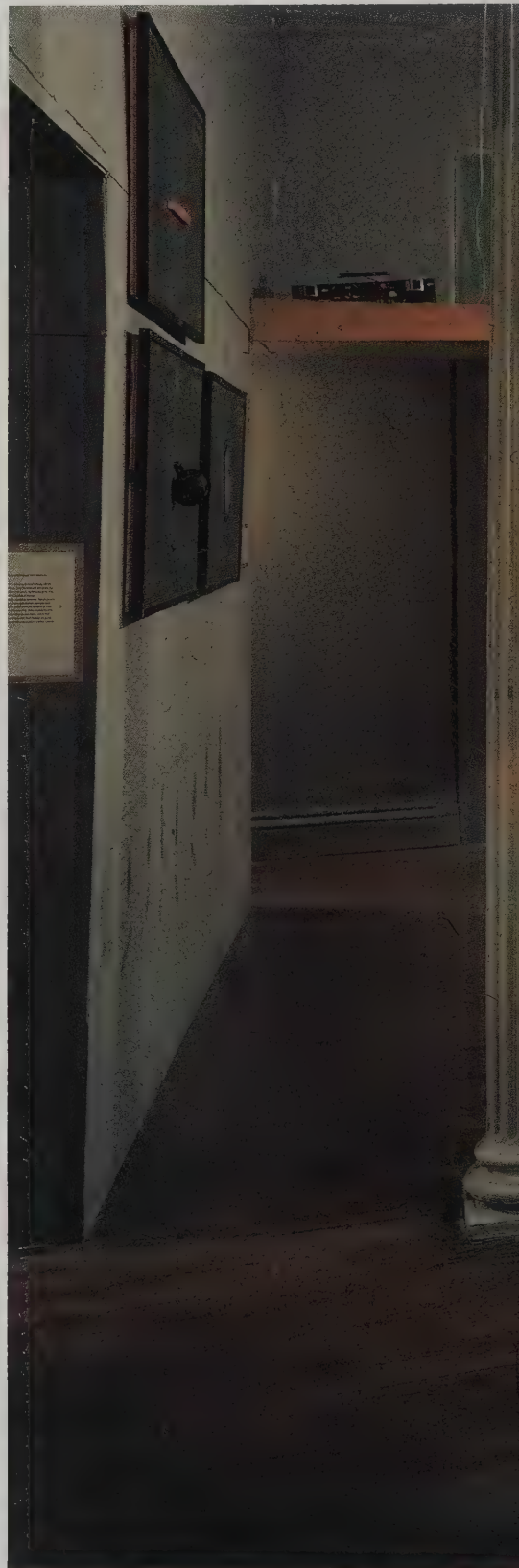
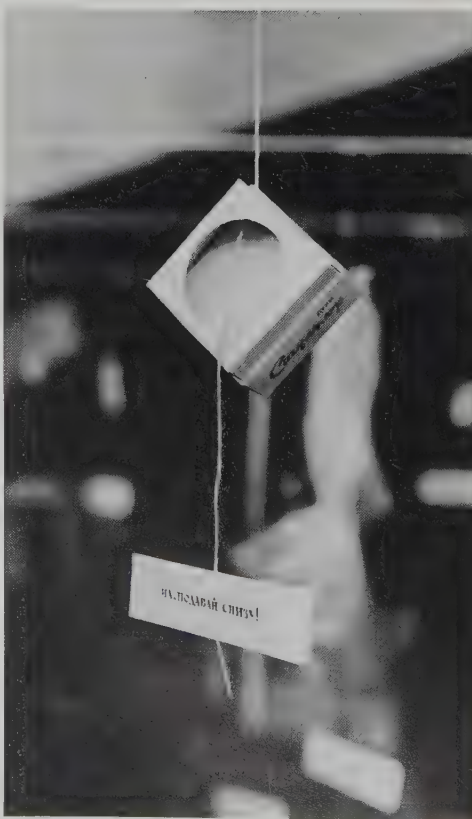
New York, Ronald Feldman Fine Arts, «Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Tacoma, Tacoma Art Museum, «Between Spring and Summer», 15 juin-9 septembre 1990
Boston, Institute of Contemporary Art, «Between Spring and Summer», 1^{er} novembre 1990-6 janvier 1991
Des Moines, Des Moines Art Center, «Between Spring and Summer», 16 février-31 mars 1991

Textes figurant dans l'installation

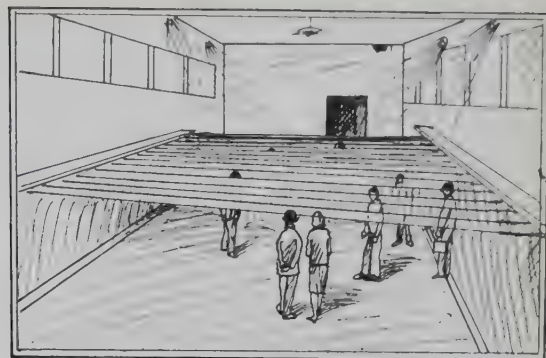
Commentaires inscrits au recto et au verso des étiquettes

- André, je ne veux plus de ça !
- Essaie de faire quelque chose par toi-même, n'attends pas qu'on fasse tout à ta place !
- Maricha, où est-ce que tu as la tête ?
- Ta casserole a encore brûlé !
- Sofia Semionovna, venez ici !
- J'ai mal partout...
- Jénia, arrête de pleurer !
- Qu'est-ce que tu veux lui dire... Puisque c'est un petit génie...
- Olia, tu m'entends ?
- Mets les belles assiettes...
- Macha! Mais qu'est-ce que tu veux ?
- Je ne vais pas travailler aujourd'hui. J'ai de la fièvre...
- Ania, tu te rends compte ?
- Qu'est-ce que tu me refilles ? J'aurais honte de sortir avec un chapeau pareil...
- Aliocha, qu'est-ce qui te prend, tu es dingue ?
- Vas-y ! Va te faire embaucher comme gardien, puisque tu es si malin !

- Eva Semionovna, venez voir !
- Dans le trolley, on m'a arraché tous mes boutons...
- Micha! Qu'est-ce ce que tu veux me faire croire ?
- Pourquoi je devrais le faire, tu es complètement...
- Alik, je peux entrer ?



Vue de l'installation exposée à la galerie Ronald Feldman,
New York, 1988.



La Caisse de détrit

C'est un grand espace aux murs blancs, avec un éclairage sous le plafond. Le sol est entièrement recouvert de bandes de papier, comme lorsqu'on se prépare à faire des travaux. D'ailleurs, ceux-ci ont déjà commencé : il y a des pots de peinture dans les coins de la salle. Une ligne noire tracée le long des murs désigne la hauteur jusqu'à laquelle ils doivent être peints en rouge brun. La peinture, déjà prête dans un grand bac, des brosse et d'autres outils attendent au pied de l'escalier... Une partie de la ligne noire est peinte, mais les travaux ont été arrêtés, on ne sait pourquoi.

Au milieu de cet espace «blanc» se trouve une vieille caisse en bois remplie de toutes sortes d'objets devenus inutiles : chaussures usées, bouteilles cassées, cartons déchirés, etc. Le couvercle est rabattu d'un côté de la caisse ; de l'autre, il y a une chaise, tout aussi vieille et usée. Quelques-uns des «objets» traînent par terre. La chaise invite le spectateur à s'asseoir et à examiner en détail le «précieux» contenu de la caisse ; des étiquettes attachées aux objets l'y incitent également. Mais, lorsque le visiteur sort un premier objet et lit le texte de l'étiquette, il reçoit de plein fouet un terrible affront : il s'agit d'un ordre qui le somme, en termes injurieux, de remettre l'objet en place et de «ficher le camp». Si l'on passe en revue toute la caisse, chaque objet profère des insultes et se répand en invectives.

À côté de la caisse, un commentaire collé sur un panneau de carton traîne par terre.

Si, dans des installations comme *La corde de la vie* ou *Les Seize Cordes*, les objets en général (et *a fortiori* chaque objet concret) n'ont pas de fonction d'«identification», et si leur rôle (en tant que simples fragments de détrit) n'apparaît que dans le contexte de l'installation tout entière, dans la *Caisse de détrit*, en revanche, le spectateur prend en main, pour lire le texte, une chose assez volumineuse et «porteuse de sens» : une vieille chaussure, un pot de peinture, une chaussette, etc. Par ce geste, le visiteur, qui souhaite savoir ce que signifie précisément tel objet (et non un autre), l'individualise et le distingue par rapport à la multitude de ses semblables.

Santa-Monica, Fred Hoffman Gallery, «The Rope of Life and Other Installations», 13 janvier-10 février 1990
Amsterdam, Stedelijk Museum, «In de USSR en erbuiten», 22 septembre-4 novembre 1990

Installation appartenant au Museum für Moderne Kunst, Francfort

Mais l'objet qui, pour un instant, a été sorti de l'ombre de la «multiplicité» dit la même chose que les autres. Il supplie de ne pas le toucher, de le laisser en paix, mais avec une agressivité et une haine d'un degré terrifiant. Cet univers, exactement comme la boîte de Pandore, est rempli d'une hostilité aveuglante et retentissante.

Théoriquement, on peut sortir les objets de la caisse, comme d'une vieille valise, et les passer en revue. Et si sous cette couche de haine reposait un autre monde ? Et si dans cet univers d'horreur, quelqu'un prononçait une parole différente, une parole humaine ? Un jour, à Moscou, I. Bakstein, A. Monastyrski et moi-même, nous avons passé un certain temps à sortir tous ces objets les uns après les autres en prononçant les répliques, dans l'espoir de trouver cette «autre» voix, peut-être au fond de la caisse. Nous l'avons vidée entièrement... Mais que n'importe qui d'autre, parmi les visiteurs de cette installation, essaie d'en faire autant...

Textes figurant dans l'installation

Commentaire posé sur le sol, près de la caisse

Chaque objet que je touche vomit soudainement des injures, des invectives, des insultes... C'est ainsi que je ressens le monde où je vis, dès que j'entre en contact avec lui. Il me fait penser à un autobus moscovite en juillet, qui est tellement bondé qu'on n'arrive plus à descendre. Suffoquant et transpirant, on regarde autour de soi, en quête d'un visage qui ne serait pas défiguré par la souffrance et l'irritation.

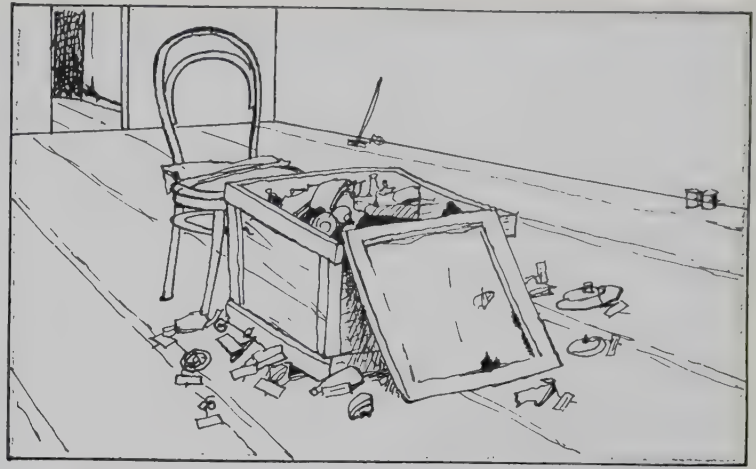
Textes des étiquettes (extraits)

- Lâche ça, conasse, sale pute !
- Va t'faire foutre !
- Eh, toi, espèce de pute, remets ça où c'était !
- Espèce de pute, fous-moi le camp !
- Touche pas, conasse !
- Qu'est-ce que t'as à regarder ? Va t'faire enculer !
- Touche pas, connard, fous le camp, tête de nœud !
- Remets ça à sa place, sale con !
- Touche pas, trou du cul !
- Fils de pute, repose-moi ça là, con merdeux !
- Dégage, va te faire foutre !
- Tu veux l'recevoir sur ta sale gueule ?
- Repose ça, sale con !
- Qu'est-ce que t'as à regarder avec ces yeux de merlan frit ?
- Tire-toi, ou j'te bute !
- Dégage, va te faire foutre !
- Repose ça, enfoiré !
- Qu'est-ce que tu m'veux, espèce de con ?
- Enfoiré, va te faire foutre !

- Casse-toi !
- Lâche ça et va te faire foutre !
- Alors, connard, tu veux qu'j'te la mette ?
- Va donc, eh, peau de fesse !
- Qu'est-ce que t'as à m'zieuter, espèce de larve !
- Va te faire foutre, connard !
- Refous-moi ça à sa place, espèce de pute !
- Qu'est-ce que tu m'veux ?

Vue de l'installation dans l'atelier de l'artiste à Moscou.





Dans le coin

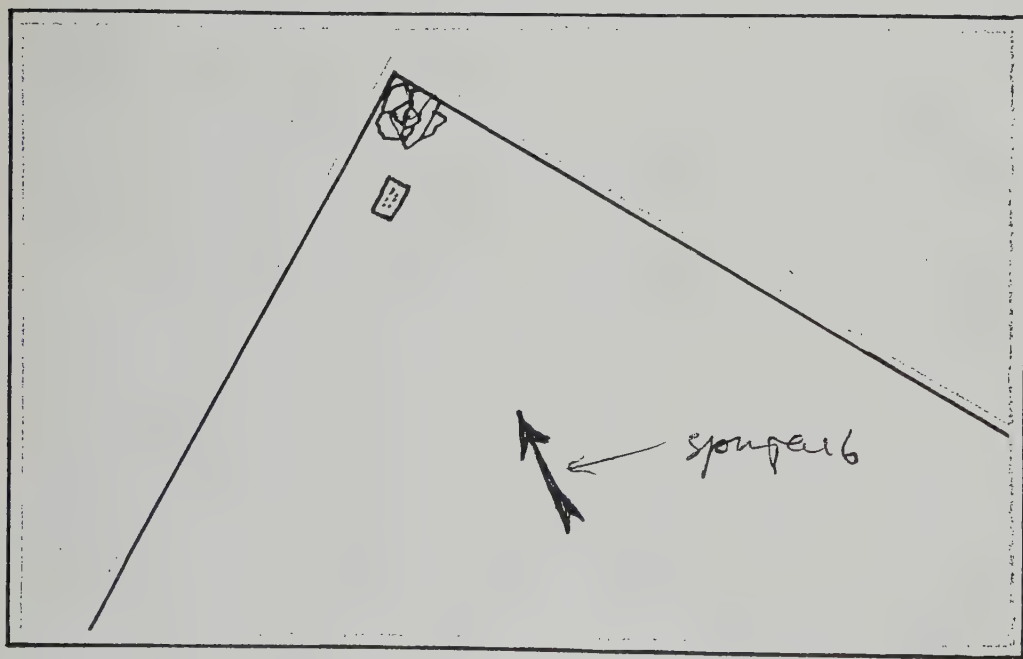
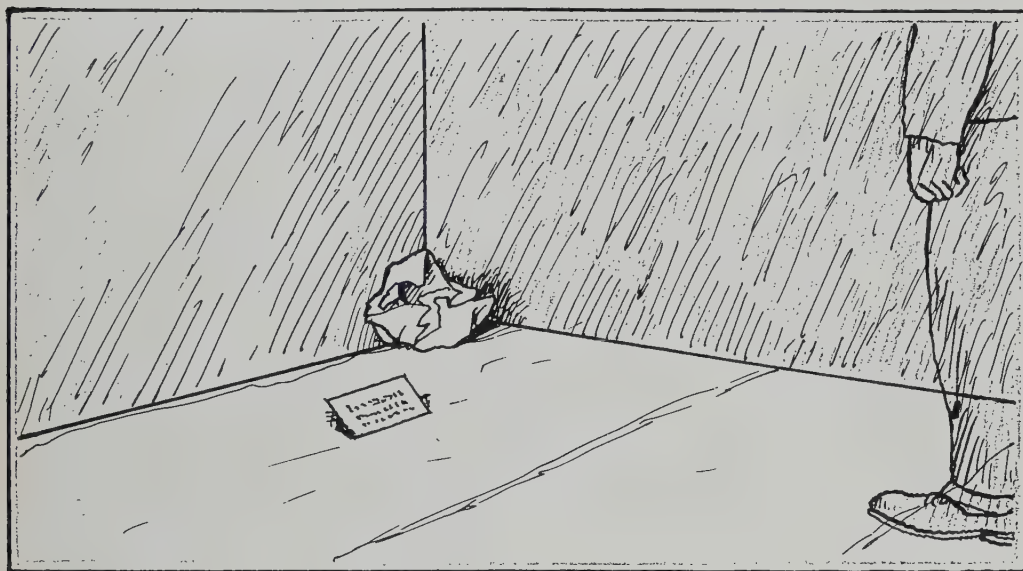
L'installation appartient au genre des «petites installations». Dans un coin de la pièce, on a jeté une boule de papier froissé (de 27 cm de diamètre), peut-être un dessin raté ou une feuille de manuscrit. À côté, une étiquette comportant une explication est posée, inclinée sur le sol.

Le but est que le spectateur s'intéresse au texte placé par terre, se penche pour le

lire, s'approche par la même occasion de l'objet qui se trouve dans le coin, en entrant dans son «champ de gravitation».

Dans le coin est la plus simple et la plus limpide de la série des «petites installations». L'objet en soi — un papier froissé — est pour ainsi dire vide de sens, et la clé de l'installation réside dans son emplacement et dans le texte explicatif. Deux images archétypales, extrêmement fortes, y sont exploitées : d'une part, le «coin», lieu de punition, ou refuge pour

celui qui, ayant peur de la vie, espère passer inaperçu et refuse de s'aventurer vers le centre; d'autre part, le papier froissé, symbolisant l'inutile, le rebut, tout ce qui est voué à l'abandon et à l'anéantissement. Les deux ne se fondent en une image unique que grâce au texte posé à côté. Comme dans *Le Pantalon dans le coin*, il faut que le spectateur découvre dans la salle



Santa Monica, Fred Hoffman Gallery,
«The Rope of Life & Other Installations»,
13 janvier-10 février 1990
Amsterdam, Stedelijk Museum, «In de USSR en
erbuiten», 22 septembre-4 novembre 1990

Installation appartenant au Museum für
Moderne Kunst, Francfort

Vue de l'installation exposée
à la Fred Hoffman Gallery,
Santa Monica, 1990.

cette installation presque imperceptible, trouve par terre l'étiquette avec les mots écrits dessus, se baisse et, peut-être, les lise...

Ce thème du personnage opprimé, inutile, traqué, qui a peur et refuse d'aller vers le centre est décliné dans les Albums (*Arkhipov regardant par la fenêtre, Le Décorateur Malyguine*).

Texte figurant dans l'installation, sur l'étiquette

Partout où je me trouvais, je me sentais toujours dans le coin, blotti dans mon petit coin... Le coin a toujours été le lieu d'origine de toutes mes pensées, de tous mes actes... J'avais toujours peur d'aller vers le milieu, je ne savais pas quoi y faire,

tandis que, dans mon coin, j'étais en sécurité, concentré et débordant d'énergie... Ma vie se passait dans le coin...



La Corde de la vie

Le sol d'une assez vaste salle — dix mètres de côté — est recouvert de grandes feuilles de papier qui lui confèrent un aspect étrange, un peu comme dans un hôpital. Au centre de la pièce, au beau milieu de ce « champ blanc », est négligemment jetée une corde d'environ dix mètres. Sur la partie médiane de la corde, de petits objets de rebut — copeaux, flacons vides, boutons, bouts de papier — sont fixés avec des fils et munis d'une étiquette comportant un texte au recto et au verso. Chaque étiquette porte la mention d'une date et évoque brièvement le souvenir d'un événement qui s'est produit ce jour-là. La date et l'événement ont un caractère biographique. Ainsi, année après année, toute une vie, de la petite enfance jusqu'à une période récente, est reportée sur la corde. Le début et la fin de cette corde de la vie restent vides. La raison en est exposée dans un petit commentaire posé sur le sol, à côté de la corde.

Texte figurant dans l'installation

Commentaire posé à terre, près de la corde

Récit de Parfionov

Cette corde traînait dans notre appartement après le départ d'un des locataires. Nos enfants ont commencé à jouer avec dans le couloir; ensuite, le chat, qui logeait dans l'entrée, l'a déchiquetée en plusieurs morceaux. Mais, subitement, Alexandre Afanassievitch s'est intéressé à cette corde et nous a dit qu'elle comportait des inscriptions, qu'il avait commencé à déchiffrer. À l'annonce de cette nouvelle, l'intérêt que nous portions à cette étrange corde a considérablement augmenté. Nous nous sommes mis à faire toutes sortes d'hypothèses...

New York, Ronald Feldman Fine Arts, «Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Berne, Kunstmuseum, «Ich lebe, ich sehe : Künstler der achtziger Jahre in Moscow», 11 juin-14 août 1988
Londres, Institute of Contemporary Art, «Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die Kommunalwohnung», 2 juin-30 juillet 1989
Santa-Monica, Fred Hoffman Gallery, «The Rope of Life & Other Installations», 13 janvier-10 février 1990
Amsterdam, Stedelijk Museum, «In de USSR en erbuiten», 22 septembre-4 novembre 1990
Taejon, Expo 93, «Recycling through Art», 7 août-7 novembre 1993

Installation appartenant au
Museum für Moderne Kunst, Francfort

La corde se trouvait initialement, d'après de nombreux témoignages, dans la pièce du locataire qui était parti. Mais que signifiait-elle? Là-dessus, les versions divergeaient. Certains pensaient qu'il s'agissait d'une lettre écrite avec des nœuds, d'un message. D'autres prétendaient que c'était une partie de quelque chose de mystérieux, mais de quoi...? On n'en savait rien. À cause de la multitude de dates et d'événements évoqués, la plupart s'accordaient pour dire que c'était le récit d'une vie, mais pourquoi était-il rédigé de façon si étrange? Et que signifiaient ces deux longues extrémités vides? À la réflexion, Nikolaï Petrovitch, qui s'y retrouvait mieux que quiconque dans les situations compliquées, a proposé deux explications.

Première interprétation : l'âme humaine n'est pas née d'aujourd'hui et ne disparaîtra certainement pas demain. Son passage sur terre, le temps de vivre un maximum de choses avant de quitter cette vie et de passer dans une autre, ne dure qu'un bref instant. Les extrémités vides représentent l'âme avant et après sa vie terrestre, tandis que le milieu de la corde décrit son errance ici-bas.

Seconde interprétation : une grande quantité d'énergie cosmique traverse notre corps — plus précisément, notre colonne vertébrale —, et pénètre ensuite dans la terre. Et cette corde, avec ses bouts de papier et ses débris, serait l'image, le modèle, de la colonne vertébrale.

Cette deuxième explication semble parfaitement incompréhensible. En effet, s'il s'agit vraiment d'une colonne vertébrale, pourquoi ces extrémités de corde vides?

Quelques jours plus tard, les enfants ont trouvé dans le couloir ce petit mot (il semble qu'il ait un lien avec la fameuse corde et avec l'explication donnée par le responsable de l'appartement) :

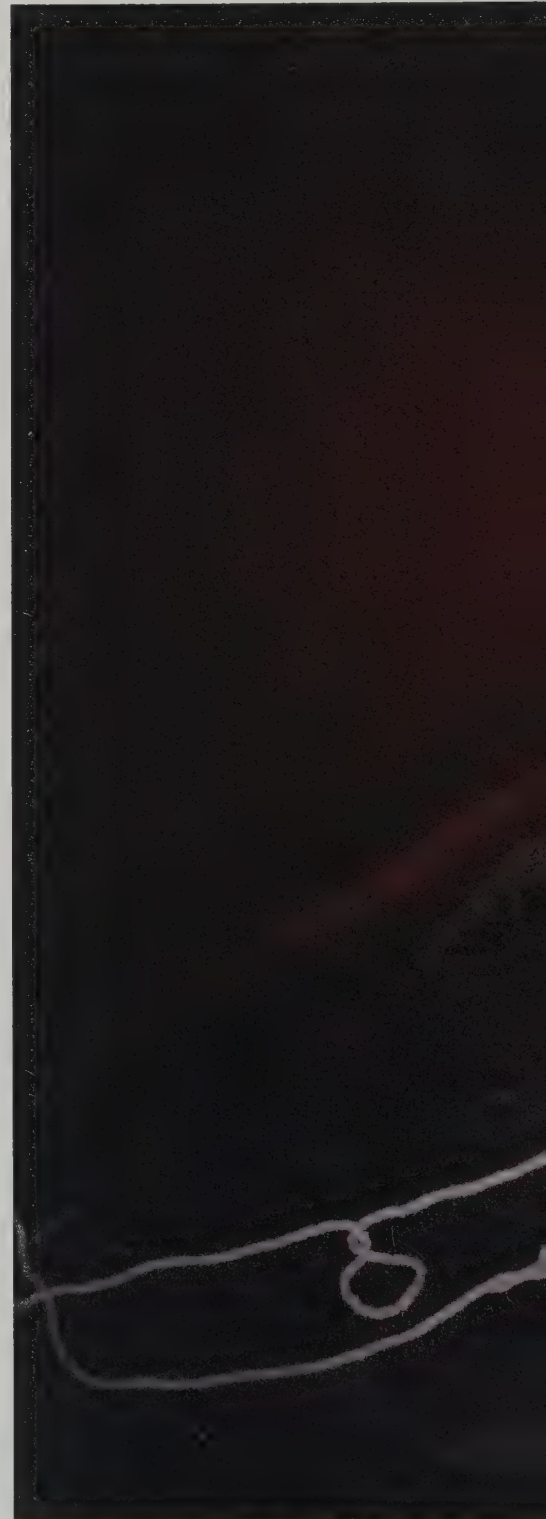
«J'ai décidé de décrire ma vie sous la forme d'une corde et d'en placer les événements dans l'ordre où je me les rappelais, sans faire de distinction, qu'ils soient importants ou non. Car, pour moi, n'est-ce pas, ils sont tous significatifs.

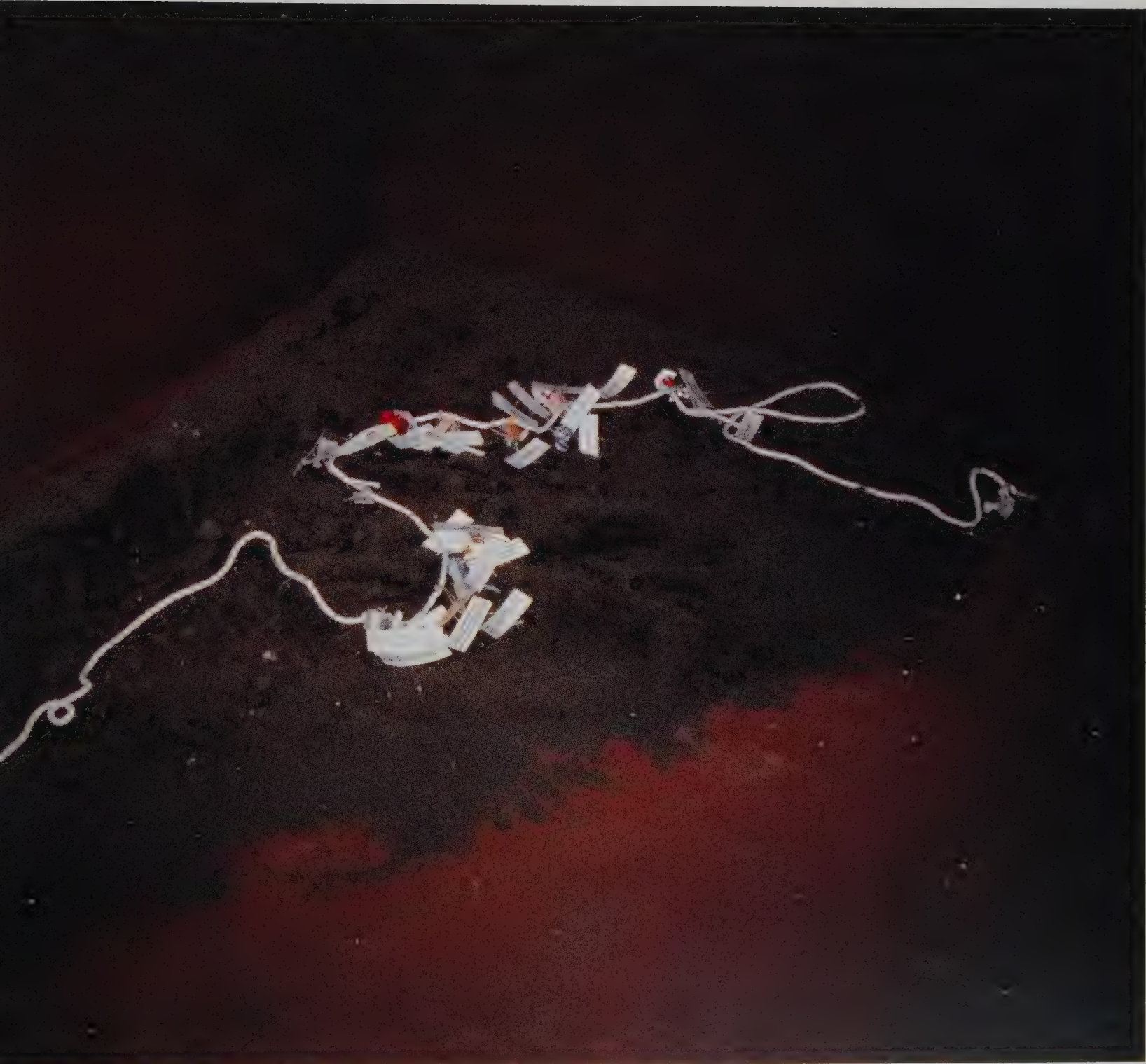
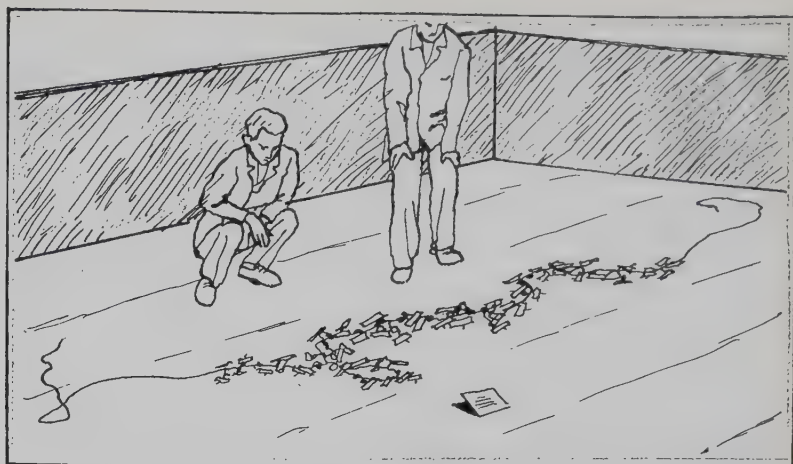
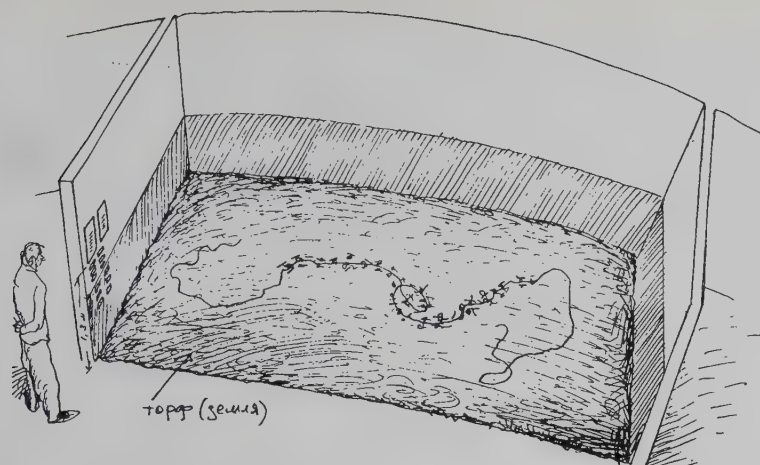
Mais quand j'ai commencé à le faire, je me suis tout à coup rendu compte qu'avant le premier événement qui me revenait en mémoire, il m'était déjà arrivé quelque chose, dont je ne pouvais pas avoir conscience. Il se peut qu'après ma mort il m'arrive aussi des choses, qui seront tout aussi inaccessibles à ma conscience. Donc, j'ai laissé deux grands morceaux vides, avant et après les événements dont je me suis souvenu.»

Vue de l'installation exposée
à la galerie Ronald Feldman,
New York, 1988.



Vue de l'installation exposée à la Fred Hoffman Gallery, Santa Monica, 1990.





Les Cordes en marge

Dans un vaste espace de 25 m sur 15 m, éclairé depuis le plafond, aux murs hauts et blancs, le sol est recouvert de bandes de papier blanc, de celles qu'on utilise pendant les travaux pour protéger le plancher. On a l'impression d'un état provisoire, comme si les travaux en étaient au stade préparatoire. De fait, ils ont déjà commencé : les murs sont peints jusqu'à une hauteur de 1,44 m dans une vilaine couleur marron virant vers le rouge, avec, au-dessus, un liseré vert.

Presque à la même hauteur, tout le long des murs et à une distance de 16 cm, une corde est tendue où sont accrochés, à 12 ou 15 cm d'intervalle, une série de menus déchets : bouts de papier, boîtes d'allumettes vides, bouchons. Chaque objet est étiqueté.

Au milieu de la salle se trouve un carton rempli de papier d'emballage, dont quelques morceaux déchirés gisent à côté. Visiblement, les cordes y ont été transportées avant d'être suspendues. Des lambeaux de papier traînent aussi près des murs, ce qui donne au local un aspect négligé et malpropre.

Le rôle essentiel dans cette installation revient à l'espace vide — les lieux ne contiennent quasiment rien, à l'exception du carton, également vide — et au sol couvert de papier blanc. Il en émane une impression d'abandon, de vacuité. Mais lorsque le spectateur marche sur le papier, son attention se mêle d'inquiétude : *et si ce n'était pas du papier mais un objet ?* L'espace acquiert une dimension « magique », renforcée par cette bande de peinture marron ridicule qui court le long des murs. Les cordes avec les déchets, en bordure de l'espace, ont un air tout particulièrement

bizarre et absurde. Cette disposition périphérique, autour d'un centre totalement vide (mis à part la boîte) crée en quelque sorte l'effet d'un *mandala*, d'un cercle magique fermé, à l'intérieur duquel on pénétrerait. La puissance de ce cercle, selon la loi du *mandala*, transcende considérablement l'insignifiance des éléments — les déchets — dont il est composé. L'ensemble prévaut sur ses composants.

Textes figurant dans l'installation

Commentaire affiché sur le mur

Quand je restais seul, des voix douces m'entouraient. Elles semblaient résonner dans le lointain et m'apparaissaient donc calmes, paisibles et inoffensives.

Textes inscrits au recto et au verso des étiquettes (extraits)

- Il vaut mieux ne pas en parler à Lisa...
- De toute façon, elle comprendra de travers...
- Un paquet d'un kilo ne suffira pas...
- Prends-en encore deux, s'il te plaît...
- Tu crois toujours ce qu'on te raconte...
- Qui t'a dit ça ?
- Mais calme-toi donc, pourquoi tu te tracasses ?
- T'inquiète pas, tu l'auras, ta part !
- Où est-ce que tu as trouvé ces jouets ?
- C'est exactement ce qu'il me faut pour son anniversaire !
- Il ne faut pas oublier le médicament...
- Sinon, je ne sais pas ce qui va se passer...
- J'ai senti que ça me lançait...
- Là, à cet endroit...
- Je reste en bas, et toi, tu vas me les passer...
- Vas-y, passe-les-moi !
- Pourquoi tu dis toujours non ?
- Combien de fois faut-il te le demander ?
- Laisse-moi partir !
- Mais qu'est-ce que tu me veux, à la fin ?
- Tu cherches de l'argent facile...
- Mais tu vas voir, ça va mal finir !
- Prends ton manteau.
- Ils ont annoncé de la fraîcheur pour ce soir.
- Laisse-moi tranquille !
- Tu vois pas ce que je suis en train de faire ?
- Mets-le où tu veux...
- Je ne t'ai pas demandé d'amener ça !
- Achète deux bouteilles de jus de fruit avant de partir...
- Tu sais, il fait chaud là-bas, on aura soif...

- Il fallait lui demander gentiment...
- Elle ne t'aurait pas dit non...
- Pourquoi tu remets toujours à plus tard ?
- Je ne vais pas t'attendre indéfiniment...
- Prends deux saucissons.
- Il n'y aura rien à manger chez lui...
- Mais pourquoi tu as apporté tout ça ?
- Qu'est-ce que je vais en faire ?
- Pacha, rends-moi mon briquet...
- Tu ne me rends jamais ce que je te prête...
- Quand ça sera refroidi, il mangera tout seul...
- C'est pas la peine de le presser !
- Et qui il y aura là-bas, à part nous ?
- Tu peux pas te renseigner ?
- Assieds-toi et ne bouge plus d'ici !
- Regarde un peu dans quel état tu es !
- Où vas-tu ?
- Reste là, ils vont arriver d'une minute à l'autre !
- Mais pourquoi est-ce que tu racontes ça !
- Tu n'as pas pitié de moi ?
- Je n'ai pas l'intention d'y retourner...
- Je ne sais pas qui c'est, mais ils ont déjà tout piqué...
- Mais qu'est-ce que tu me chantes !
- Y en a de toutes les races !
- Passe-moi le morceau, là-bas !
- C'est pas la peine de le beurrer, je vais le faire moi-même...
- Regarde, il y a une mouche qui vient d'entrer !
- Fais-la sortir, sinon elle va faire des saletés partout !
- Ce ne sont pas les scrupules qui l'étouffent...
- Il m'a déjà tellement eu, je n'ai plus aucune confiance en lui...
- Regarde ! Regarde ce qui se passe, là-bas !
- Eh, vite ! Regarde par la fenêtre !
- Tu seras là dans la matinée ?
- Ils vont venir pour les carreaux...
- Pourquoi tu restes à côté ? Tu attends qu'elle commence à bouillir ?
- Mets le feu plus fort et viens ici...

Berne, Kunsthalle, «Ilya Kabakov : Am Rande», 31 août-18 novembre 1985

Marseille, galerie de la Vieille-Charité, «Ilya Kabakov : En marge», 18 janvier-2 mars 1986

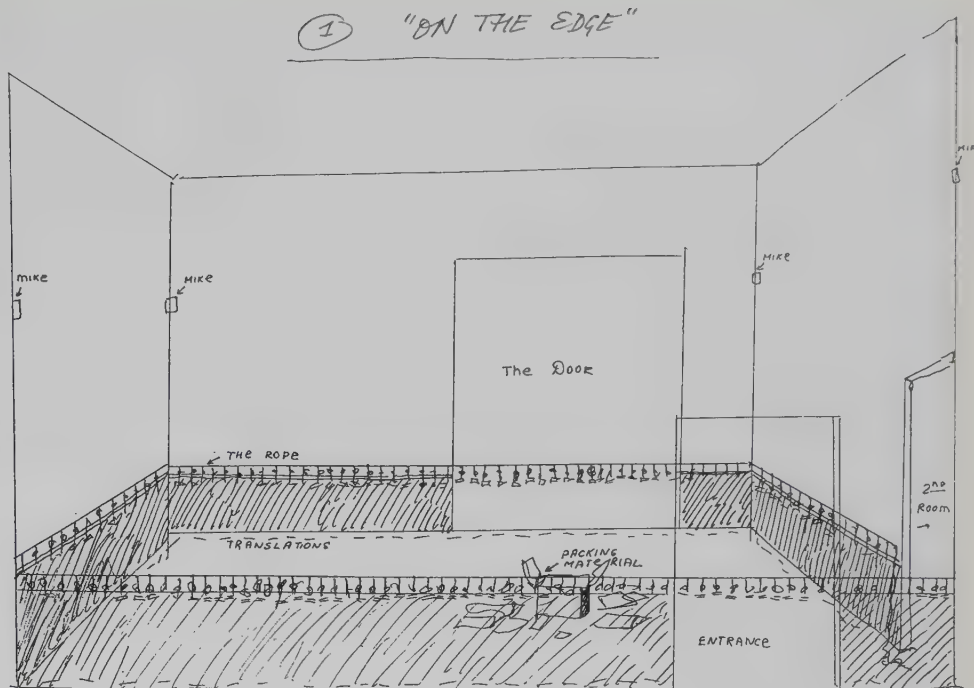
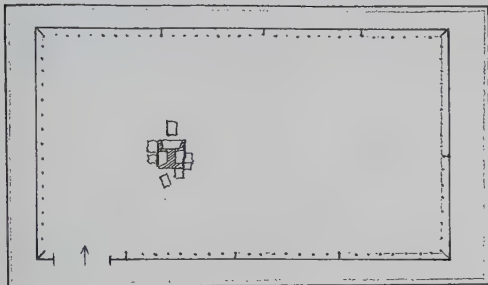
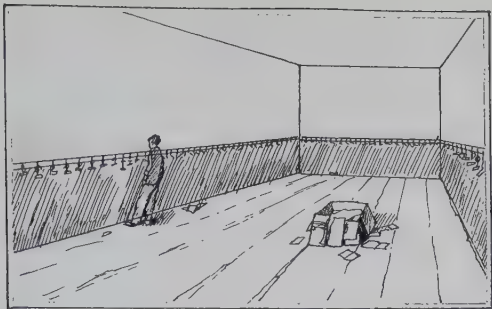
Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, «Ilya Kabakov : Am Rande», 6 juin-3 août 1986

Paris, Centre national des arts plastiques, «Ilya Kabakov», 19 novembre 1986-11 janvier 1987

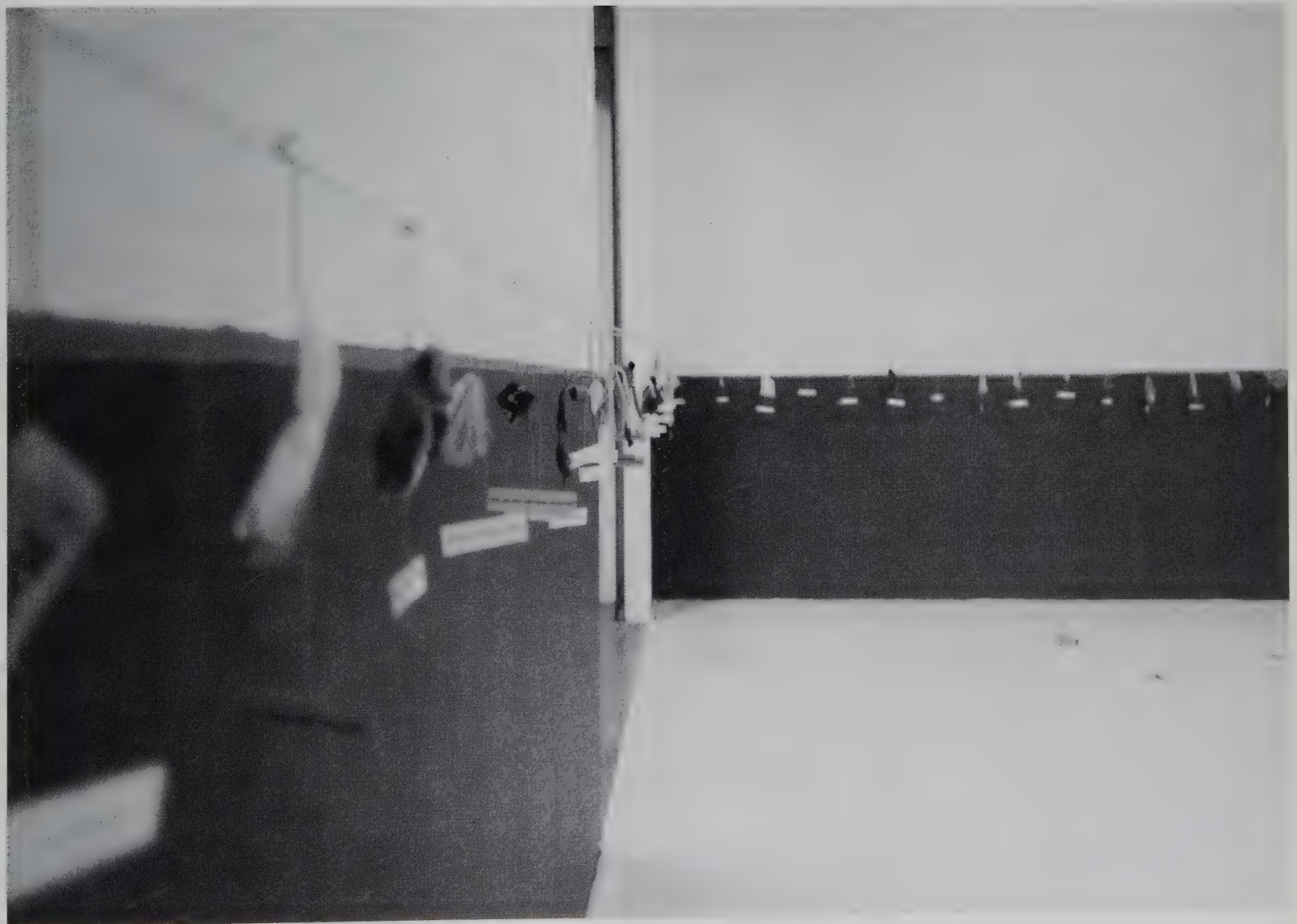
Santa Monica, Fred Hoffman Gallery, «The Rope of Life & Other Installations», 13 janvier-10 février 1990

Amsterdam, Stedelijk Museum, «In de USSR en erbuiten», 22 septembre-4 novembre 1990

Installation appartenant au Museum für Moderne Kunst, Francfort



Vue de l'installation exposée
à la Fred Hoffman Gallery,
Santa Monica, 1990.



La Rivière souterraine dorée

L'installation nécessite un très grand espace allongé (comme une ancienne gare ou un marché). Elle mesure 56 m de long sur environ 16 m de large. Devant l'un des murs, dans la largeur de la salle, est fixée une cimaise blanche; dans le sens de la longueur, une corde dorée est tendue de la cimaise au mur opposé.

L'élément de base de l'installation est constitué d'une feuille de papier gris de 51,5 cm sur 35 cm fixée sur un pupitre de musicien en bois, sur laquelle est collé un dessin accompagné d'une légende. Les pupitres (cent quatre-vingt-six au total), sont alignés côte à côte de part et d'autre de la «corde dorée» et disposés dos à dos le long de la corde, de façon que le spectateur qui «voyage» le long de celle-ci déchiffre dessins et textes successivement d'un côté, puis de l'autre. Vers le centre de la corde, autour duquel les pupitres s'écartent pour former un cercle, un second cercle adjacent, plus petit, est constitué de seize pupitres.

L'installation comprend donc au total cent quatre-vingt-six dessins, cent soixante-dix dans la partie centrale, seize dans le petit cercle.

Les pupitres suivent la corde jusqu'au n° 15, où s'intercale un poteau comportant des indications. À partir du n° 16, les feuilles quittent leur pupitre pour s'envoler dans les hauteurs en décrivant un arc de cercle. Ensuite, les feuilles se succèdent à nouveau sur les deux rangées jusqu'au n° 37, où les pupitres s'éloignent de la corde pour former un cercle. Après la feuille n° 50, elles convergent pour rester parallèles à la corde jusqu'au n° 62, où les deux rangées divergent définitivement.

L'installation est plongée dans l'obscurité; seul un faisceau de lumière éclaire la corde dorée et les dessins sur les pupitres.

Pourquoi cette installation tout en longueur, composée, comme une chaîne d'atomes, d'éléments semblables qui se répètent?

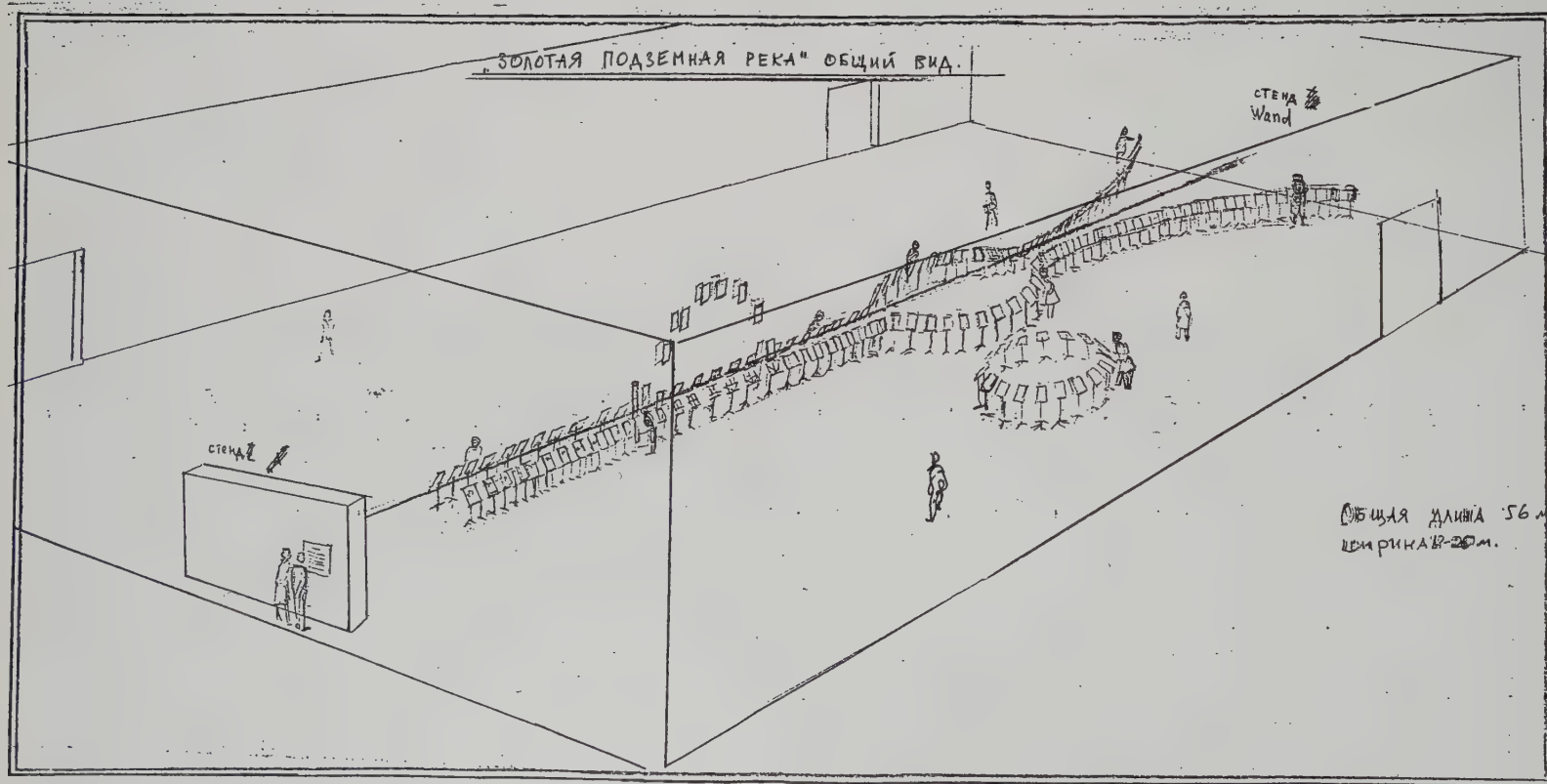
Il s'agit de faire «voyager» le spectateur le long de la rangée de pupitres, et ce, d'une extrémité à l'autre de l'installation. Bien qu'identiques (un pupitre comportant un dessin), les éléments subissent une évolution : soit l'emplacement des feuilles change de niveau en s'élevant au-dessus du pupitre, soit l'installation elle-même prend une configuration différente. Deux temps se rencontrent : celui de la visite de l'installation dans son ensemble, et celui que l'on prend pour examiner une feuille. Comme

si l'on reprenait l'ancienne formule du temps, il est à la fois linéaire et discontinu.

L'installation contient en outre une parabole : comme on ne peut longer la corde que d'un côté, il est impossible de voir les dessins présentés sur l'autre rangée de pupitres, et le spectateur est censé suivre une des «rives» sans avoir vu ce qu'il y a sur l'autre. Il est ensuite obligé de revenir sur ses pas, autrement dit, de parcourir deux fois 40 m. En recommençant le «voyage» depuis le début sur l'autre «berge», il découvre que les dessins placés dos à dos sont identiques.

Il s'agit donc d'une parabole sur le choix de son camp, de sa «rive». La clé du secret est donnée dans le plan qui est exposé sur la cimaise à l'entrée de l'installation, mais, généralement, personne ne lui prête attention.

Si l'on visualise le plan verticalement, on reconnaît une figure humaine, traversée de haut en bas par le fil doré, pareil à un nerf central. L'homme est «embroché» sur cette corde, dont il n'est qu'une infime partie. La parabole peut donc être formulée ainsi : tant que l'on avance le long de l'installation, de la «rivière dorée», le temps passe lentement — il est suspendu à chaque épisode (à chaque dessin) — depuis le premier jusqu'au dernier pupitre, après lequel on quitte l'installation.





Vues de l'installation exposée au Magasin, Grenoble, 1994.



Détail d'un pupitre.

Dans ce processus, le fil demeure presque invisible. Si l'on s'arrête pour saisir du regard cette trajectoire, celle-ci est la silhouette humaine traversée par le fil. Mais d'où peut-on avoir cette vue? Du haut du plafond, ou bien d'un autre point d'observation encore plus élevé? De toute manière, ce ne peut être que d'un point de vue qui — tant que nous sommes sur cette terre — nous est peu accessible...

Textes figurant dans l'installation, sur chacun des pupitres

– Installez-vous près de nous. Voilà un banc, il est large. Mettez-vous à l'aise. Vous voyez, c'est très bien. Il y a de la place...
 – Les étoiles lointaines répandaient leur lumière sur la terre. Il se leva en soupirant, regarda une dernière fois vers le ciel et, fatigué, rebroussa chemin.
 – Tout va s'arranger. L'essentiel, c'est

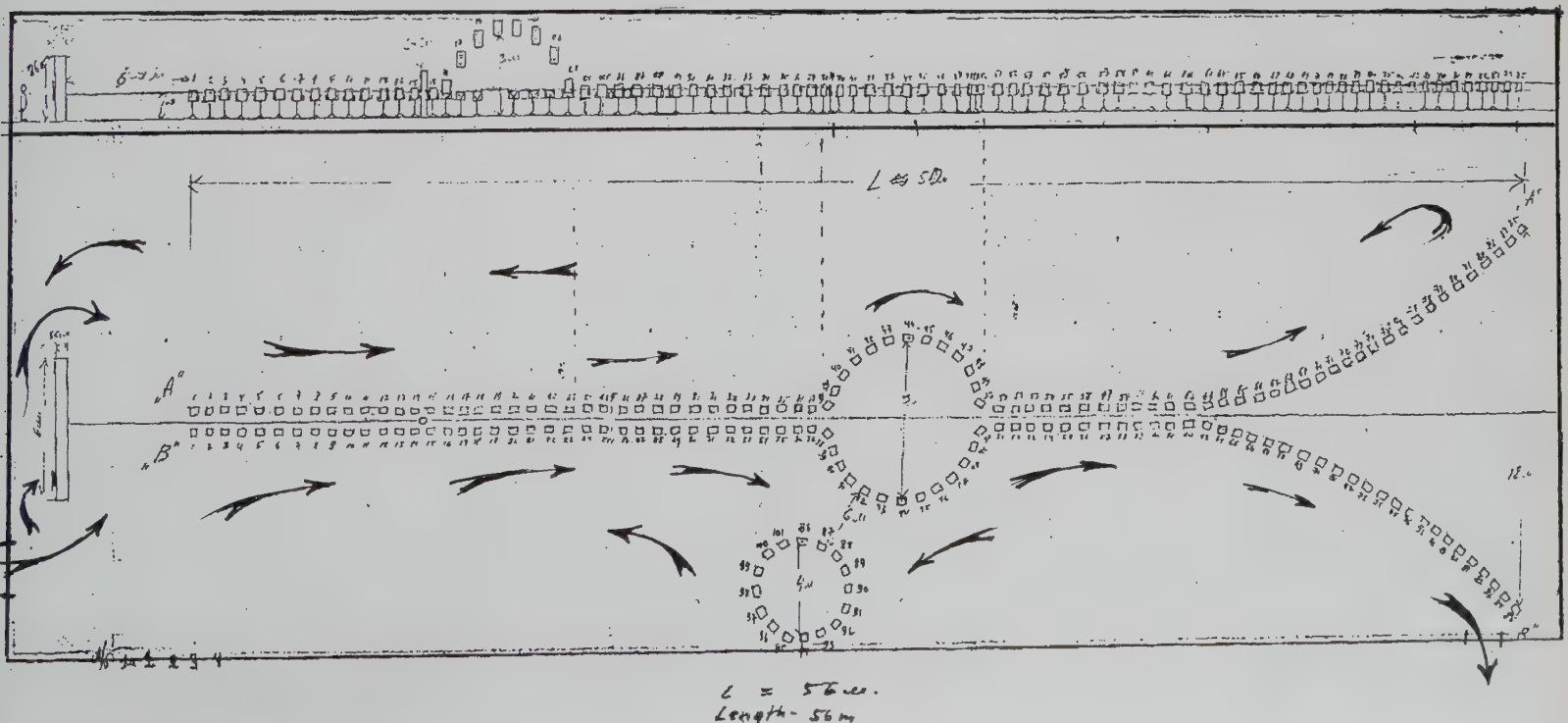
l'effort, l'action. Mais je vois que tu ne veux rien faire : tu es incapable de faire quoi que ce soit, tu t'en fiches...

– Ils nous le recommandent, mais ont-ils pensé aux conséquences? Il fuira ses responsabilités, il n'écouterait personne...
 – Les rives dorées, les branches au ras de l'eau, les oiseaux dont les ailes semblent frôler la surface, luisante et inondée de soleil [...]

– «Ce n'est pas vrai que l'ours ne comprenait pas, il faisait de son mieux pour ne pas comprendre. Eh bien, voilà, voilà!» : les paroles d'Odette, prononcées à la cantonade, résonnaient dans ma tête.

– Derrière la fenêtre, le vent agite les branches des arbres, il fait froid et humide. Une table, des chaises, une pendule sur le mur... L'attente, une longue attente, dans le silence rempli d'un bourdonnement intense, ininterrompu...

– Du matin au soir, par la fenêtre de



l'appartement, situé au sous-sol, on ne voyait que les pieds des passants, et Valérie apprit très vite à identifier l'âge, le métier et le caractère de leurs propriétaires.

– Si l'on puise de l'eau trop souvent dans un même puits, que se passe-t-il ? Allez, dites-le-moi ! Personne n'en sait rien. Tout le monde se tait... Vous voyez, là-bas, les gens qui roulent dans leur voiture ? Ils l'ignorent, eux aussi.

– Tu sais, quand ils ont commencé à se bagarrer, j'ai pensé qu'ils allaient se déchaîner. Or, je repasse chez eux, et ils se font des sourires, tout est calme.

– Tu t'es blessé, et alors ? Pourquoi pleures-tu ? Va rincer l'égratignure, prends la teinture d'iode, les compresses et le coton, là, sur l'étagère, je vais te mettre un pansement...

– La nuit tombait. Ils finissaient la partie d'échecs, seules quelques pièces restaient sur le plateau. Gavrilov se plongea longuement dans le silence pour méditer son prochain coup.

– Il est très vieux, il sent l'impuissance gagner son corps, ses désirs, ses pensées, il marche lentement, en s'appuyant lourdement sur sa canne.

– Le vert ne ressemble pas au vert tel que tu l'imagines... Il est beaucoup plus vif ou plus terne que tu ne le pensais...

– Cette fois, l'objectif est simple : trouver une bicyclette, arriver au carrefour, et là, demander le chemin à un passant.

– C'est très bien d'élever des chiens.

Beaucoup de gens commencent à élever des chiens très jeunes. Ils prennent des chiots et les nourrissent, les soignent, les dressent.

– La petite souris entra en courant dans la pièce, s'arrêta, renifla l'air de son petit museau moustachu, remua sa queue fine comme un fil...



– Le matin, le vent se leva, se remit à gémir dans la cheminée, à secouer la tôle de la toiture. Frileux, le chaton gris, fils de Mourka, miaulait faiblement, blotti sous l'oreiller posé sur le lit.

– Si tu veux tirer, il faut essayer de toucher le but. Mais comme ça, ça ne va pas : tu changes de place, tu t'agites, tu parles aux gens, aux passants, tu rigoles...

– Sans avoir rien compris, il tourna les talons, buta contre quelque chose de pointu qui était difficilement repérable dans le noir, et s'affaissa lentement, évanoui.

– Il examina attentivement les gestes de l'enfant : celui-ci sortit un grand cube jaune de dessous la table, le plaça sur un cube rouge et posa dessus une grande pyramide bleu ciel. Mais pourquoi?...

– Je l'ai vu à table : il ne sait même pas bien tenir sa cuillère, ni soulever son verre, ni le reposer.

– Rien que de penser aux conséquences, j'en ai des sueurs froides et un mauvais goût dans la bouche, ça me coupe le souffle, mes genoux flageolent...

– Tous les savoirs accumulés ne sont pas égaux à la quantité des savoirs pris

séparément. À quoi cela tient-il? C'est, à n'en pas douter, un mystère universel...

– Cette maison ressemble à une fourmilière. Personne ne connaît ni le plan, ni le nombre de couloirs. Il y a sans arrêt de l'animation, du matin au soir!

– Il avance régulièrement et s'arrête sans bruit. Voilà pourquoi on dit : «Fais comme lui, suis les règles et respecte les délais».

Vue de l'installation exposée
au Magasin, Grenoble, 1994.



Le Bateau

L'installation se présente comme une structure assez longue, de 25 m sur 10 m, dont le plan fait penser à un navire, avec la proue, le rouf du capitaine qui se détache au-dessus du sol, et un double bord qui entoure l'ensemble. Le bord extérieur est plus bas que le bord intérieur, ce qui donne l'impression que le navire est en train de sombrer. La partie centrale est composée de cinq espaces de présentation, longs de huit mètres chacun et tapissés de papier peint. Toute la structure est en bois, tandis que les très nombreux objets exposés sont en papier ou en carton (photos, livres, magazines, affiches, etc.). Par cet aspect, le *Bateau* évoque les constructions de propagande typiques de la Russie soviétique des années 1920-1930, où le dynamisme pompier de la structure, s'ajoutant à la profusion des photos et des slogans, exhortait le peuple à marcher vers l'avenir radieux du socialisme. Mais ce n'est pas là l'essentiel. Le chargement du *Bateau* comporte surtout des documents authentiques : ce sont des lettres et des plaintes émanant de locataires d'appartements communautaires, qui décrivent l'enfer quotidien que représentent ces conditions de cohabitation absolument inhumaines — au total, deux mille documents révélant le «goulag» où vivent, jour après jour, les habitants de Moscou ou de toute autre ville du pays. Les lettres sont collées sur de grands lés de papiers peints fixés sur cinq rangées de lattes de bois, et le visiteur avance le long de ces étroits «couloirs de la détresse» comme entre les rayonnages d'une bibliothèque.

L'installation *Le Bateau* tente de donner forme à la conscience locale spécifique, que je qualifierai de «collective» et de «transparente».

Pour mieux me faire comprendre, je citerai un historien célèbre du XIX^e siècle, V. Kolesnikov, théoricien et professeur de l'université de Moscou, qui écrivait : «La vie de l'homme russe est scindée en deux.

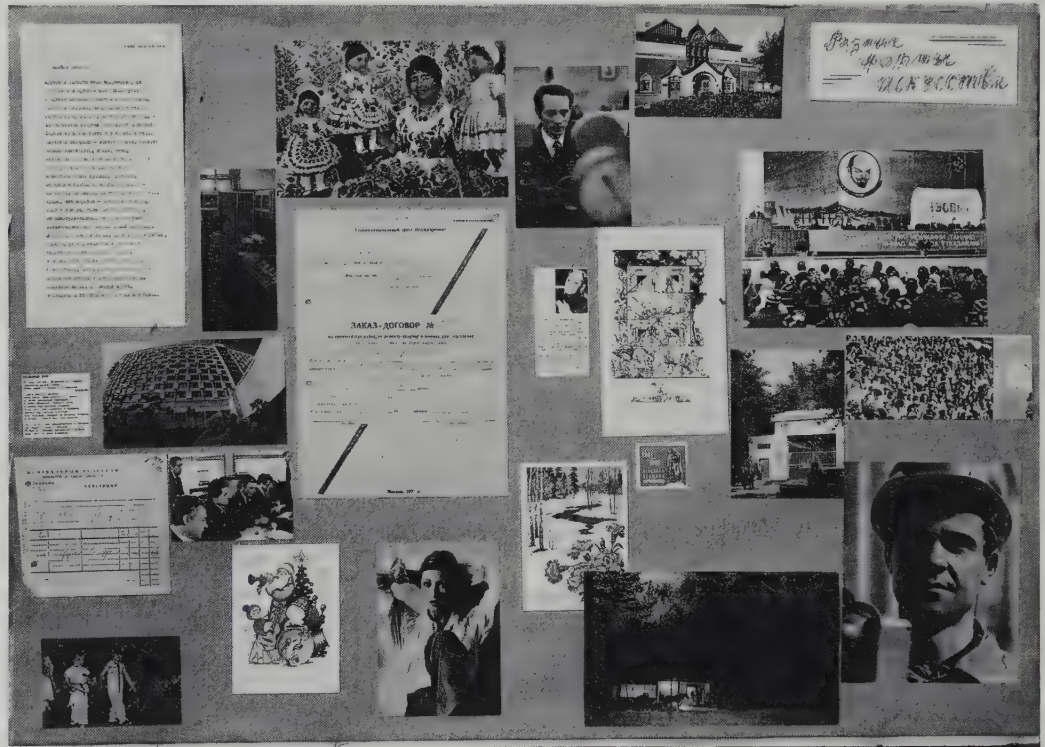
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die Kommunalwohnung», 2 juin-30 juillet 1989
Lyon, Espace lyonnais d'art contemporain, «Histoires de sculpture», 12 octobre-19 novembre 1989
Aix-la-Chapelle, Neue Galerie, Sammlung Ludwig, 30 juin-4 novembre 1990
Grenoble, Le Magasin, «Trois rencontres», 20 février-29 avril 1993

Installation appartenant au Musée d'art contemporain de Lyon

Возвращение "со старой "носа"



Vue de la proue du *Bateau*.



Elle se déroule essentiellement entre deux structures : une structure étatique énorme, lourde et incompréhensible et, à côté, la petite structure intime, proche, de la vie domestique». Plus loin, Kolesnikov parle de l'incompatibilité fondamentale entre «la volonté étatique — mutations, projets et travaux démesurés, changements radicaux — et le minuscule cercle familial — ses soucis quotidiens et ses activités ménagères». L'auteur en conclut qu'il existe deux systèmes économiques parallèles : le premier, celui de l'État, système gigantesque dans lequel l'homme se contente d'obéir aux ordres et n'a qu'un rôle d'esclave muet; le second, composé d'une myriade de minuscules exploitations

«naturelles» permettant la survie de chacune de ces familles d'esclaves.

Il est évident que nous n'avons jamais connu, au cours de toute notre histoire, de relations harmonieuses entre ces deux types d'économie. Pendant les périodes où l'étatisme prenait de la vigueur, l'économie «naturelle» s'affaiblissait complètement et se désintégrait, provoquant du même coup l'affaiblissement et la désintégration de l'étatisme lui-même, qui, ensuite, se faisait oublier pendant un certain temps. L'économie naturelle se redressait alors et se renforçait, mais dès qu'elle prenait des formes nouvelles et plus complexes, l'étatisme renaissait et le cycle recommençait. Il n'a jamais été question d'admettre



Vue de l'installation exposée à la Kunsthalle, Zurich, 1989.

paradis communautaire réalisé sur la terre.

Si l'on examine le plan du *Bateau*, on a l'impression que l'installation est en même temps une sorte de sanctuaire superposé sur l'image du navire, une cathédrale flottante : les bords deviennent la limite du sanctuaire, l'avant du navire est l'autel, et les cinq rangées de présentoirs forment la nef (au sens littéral, le «navire») d'une église emplie de paroissiens.

L'installation dégage donc une impression de sacré, et les visiteurs, en passant d'un objet à l'autre, cheminent soit autour, soit à l'intérieur de ce mystérieux espace où se tient le rituel d'une religion inconnue, dont les signes et le sens ne seront vraisemblablement pas décryptés par les voyageurs venus de pays lointains. Ceux-ci seront incités à les interpréter comme un témoignage ethnographique inquiétant et étrange, participant, semble-t-il, d'une culture hostile.

Texte figurant dans l'installation

Lettre de locataire, présentée dans le «couloir de la détresse»

Au comité du syndic n° 62 de l'immeuble n° 35

De la part de la citoyenne I. E. Nesterova, demeurant au 35, rue Stoudentcheskaïa, appartement 26

Déclaration

Dans notre appartement vit la camarade A. A. Nikitina, qui est atteinte de schizophrénie. Elle abuse de sa maladie pour se conduire de manière scandaleuse, en espérant être pardonnée et que tout lui soit

permis. Elle refuse de faire son tour de nettoyage des locaux communs, de payer les charges; ainsi, cet été, elle n'a pas payé le téléphone, et elle n'a payé le gaz et l'électricité qu'après un coup de fil passé à son employeur. Au téléphone, elle raconte n'importe quoi. La famille et les amis se plaignent de ne pas pouvoir nous appeler, car elle répond à tort et à travers. Elle peut passer des journées entières dans la cuisine à chanter des chansons. Parfois, elle met une demi-journée à laver ses frusques, elle occupe la salle de bains dès six heures et demie, et le matin, on est obligé de se laver dans la cuisine. Elle fait exprès la lessive au moment où les autres locataires ont déjà fait tremper leur linge, pour provoquer un scandale, et elle enlève de la cuisinière la lessiveuse des autres pour mettre la sienne. Elle étend son linge quand ça lui chante, l'eau dégouline sur la tête des gens et la cuisinière est dans l'obscurité. Si on lui fait une remarque en disant qu'on n'y voit plus rien, elle nous traite de tous les noms. Elle laisse ses serpillières sales sur le radiateur de la cuisine. Elle nous fait des histoires sans arrêt, et c'est des insultes, fascistes, capitalistes, salauds, elle n'arrête pas de nous dire des grossièretés alors qu'on ne lui a rien fait. Après les vacances, le 14 septembre, on est rentrés tous les quatre à Moscou. Dans l'appartement il n'y avait que Nikitina, c'est elle qui faisait le ménage. À partir du 17 septembre, vu qu'on a fait des travaux dans notre pièce, après accord avec Nikitina, on a fait le ménage pour ne pas l'embêter avec nos saletés et pour reporter sa semaine à la fois suivante. Mais quand

son tour est venu, elle a refusé de nettoyer et elle s'est mise à nous dire des insultes. Son mari est rentré de mission autour du 5 octobre, il est resté jusqu'au 5 novembre. En partant en vacances, il a promis de faire le ménage en revenant pendant quinze jours. Mais quand leur tour est revenu, ils se sont encore défilés. Au lieu d'obliger Nikitina à changer son comportement, lui-même il ne respecte pas les règles de la



communauté. Et en plus, c'est lui le responsable de l'appartement. Nikitine nous dit qu'on ne doit pas l'embêter, qu'il faut la respecter et ne rien dire contre elle. S'il veut du bien et de la tranquillité pour sa famille, il n'a qu'à faire tout à sa place, si elle est malade et qu'elle n'arrive pas à s'entendre avec ses voisins, mais il fait tout le contraire. Ils n'arrivent pas à s'entendre dans leur famille, et après, nous on doit la calmer.

Je me suis rendue chez le psychiatre de Moscou, car c'est impossible de continuer à vivre avec cette malade. On m'a répondu qu'elle sera examinée et que des mesures seront prises si elle est souffrante. Plusieurs médecins ont dit de l'hospitaliser, mais Nikitine n'est pas d'accord. Et ce n'est pas la première fois. Elle menace de nous ébouillanter et de ne pas être responsable. À son travail, ils ne la retiennent pas, étant

donné qu'elle n'est pas capable de travailler avec le collectif. Eux, ils ne peuvent pas la supporter et nous, on y est obligés. Alors finalement, les gens normaux deviennent fous et personne ne veut rien faire. Il faut que tout cet énervement finisse. J'ai soixante-dix ans, et elle dit que...

Vue de l'installation exposée au Musée d'art contemporain, Lyon, 1992.



Les Paravents intellectuels

L'installation est placée dans un couloir assez étroit (2,80 m de large), un passage, pourrait-on dire. Sur les murs, des deux côtés du couloir, sont fixées en vis-à-vis trois rangées d'étagères en bois de 5 m de longueur, sur lesquelles sont alignés dix «paravents» de carton dépliés en accordéon, où figurent des dessins, des collages et des textes. Le qualificatif «intellectuel» du titre est quelque peu ironique, car comprendre les paravents exige un effort intellectuel, une sorte d'exercice mental, une distanciation par rapport à ce que nous sommes invités à regarder. Cet effet «intellectuel» contraste fortement avec l'aspect banal des paravents et leur présentation sur de simples étagères, comme dans un magasin triste et respirant l'ennui, où ne sont proposés aux clients que des objets quotidiens sans intérêt.

Pourquoi ces paravents sont-ils ainsi qualifiés ? Regarder les matériaux visuels qui y sont présentés n'a pas de sens : ils ne jouent aucun rôle, ou presque. Le contenu est ainsi déplacé exclusivement sur la partie textuelle, qu'il est nécessaire de lire pour comprendre ce que l'on a sous les yeux. C'est, en fait, un fichier de médecine à usage pratique, permettant de faire le diagnostic des maladies mentales, qui a été apporté de Russie. Mais, en même temps, on s'aperçoit qu'il est faux et a été fabriqué par un artiste pour une exposition. Par conséquent, la situation aboutit à deux lectures parallèles : artiste/objet artistique/spectateur, et médecin/matériel de diagnostic/malade. Cependant, comme toute l'idée tourne autour de la folie, et comme l'acte de créer cette œuvre, aussi bien que celui de la regarder, relèvent également, d'une certaine manière, de la folie, un problème complexe et embrouillé se pose. Qui est médecin ? Qui est malade ? Qui est spectateur ? Qui est auteur ? Qui, parmi eux, est malade, et qui est sain ? La solution implique, semble-t-il, des opérations assez intellectuelles.



одним из инсталляций.

Textes figurant dans l'installation (extrait)

À côté du Corot

Fichier de médecine n° 241

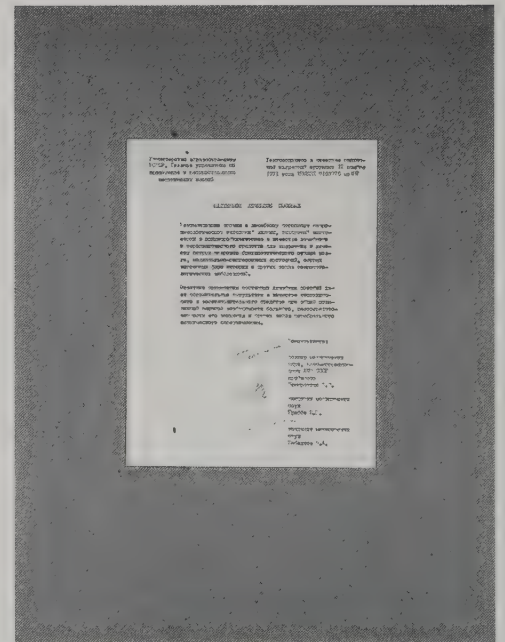
Destiné à être distribué dans les cliniques, services psychiatriques et cabinets pratiquant le diagnostic, la thérapie et le traitement des maladies psychiatriques graves.

Mode d'emploi

À disposer sur une étagère dans le cabinet du médecin, à 1,75 m du sol. Bien éclairer. Distance par rapport au malade : 2,50 m à 3 m.

À utiliser pour l'examen du patient et l'identification des symptômes.

1. Distinction par le malade d'objets simples : une maison, un arbre, une fenêtre.
2. Distinction par le malade entre la réalité et sa représentation (le tableau).
3. Distinction des parties gauche et droite du tableau.
4. Distinction des couleurs (gris, marron foncé, blanc).
5. Identification de réactions neuropsychiques plus spécifiques :
 - a) Où le malade a-t-il pu voir ce tableau auparavant ?
 - b) Où a-t-il pu être exécuté ?
 - c) Qui pourrait en être l'auteur ? (Le malade a pu lire le nom sur la couverture du fichier.)



Détail d'un paravent.



La Mouche avec des ailes

Cette installation, qui comprend un grand dessin (55 cm sur 45 cm) représentant une mouche, et cent trente-deux textes dactylographiés encadrés séparément, a été spécialement conçue pour la Salle blanche du musée Pouchkine à Moscou : elle conserve l'empreinte de cet espace originel dans sa configuration actuelle. La Salle blanche du musée Pouchkine a des allures de temple antique, et la vaste niche aménagée dans le mur du fond face à la porte d'entrée, tel un autel, abrite généralement une statue ou l'œuvre majeure de l'exposition en cours. C'est là précisément qu'est accroché le dessin *La Mouche*, dans un cadre très fin en bois foncé. Soixante petits textes reproduisant les commentaires et les remarques des visiteurs au sujet de *La Mouche* sont exposés des deux côtés du dessin. Les murs latéraux de la salle sont également couverts de textes encadrés, regroupés par thèmes, formant des ensembles espacés entre eux. À l'entrée de l'exposition sont présentés, à droite, une affiche, et à gauche, un plan.

L'exposition est conçue par quatre personnages : un psychologue, un artiste, un historien et un mathématicien.

Le concept de l'exposition évoque l'idée d'une pyramide, le dessin de *La Mouche* se plaçant au sommet. À partir de celui-ci viennent successivement les commentaires des visiteurs, puis, de chaque côté, deux articles d'un «psychologue» commentant ces commentaires, eux-mêmes suivis de deux textes d'un «historien» expliquant ou interprétant les commentaires précédents dans un style docte et compassé. Ainsi, le matériau verbal de l'installation, qui est toujours le même en apparence, a une figure «plastique» de par sa construction interne.

Textes figurant dans l'installation

— L'affiche parle d'une «mouche avec des ailes»... Mais une mouche sans ailes, ça existe ?

— Il s'agit sans doute d'une espèce rare, qu'on ne rencontre pas souvent... Dans la légende, ils disent... Ah non, ils l'appellent simplement «La Mouche»...

— Une chose stupide, lorsqu'on la regarde, a le même impact que l'ennui et la tristesse, c'est-à-dire les sentiments les plus forts qu'on puisse éprouver au quotidien...

— Il y a un principe binaire implicite : la symétrie des deux ailes, des trois paires de pattes, les deux syllabes du mot *mou-che*... Des deux ailes...

— Il fait chaud ici, dépêchons-nous de partir...

— Ça doit être une illustration pour le conte d'Hoffmann *Le Seigneur des mouches*.

— On dirait un morceau d'affiche comme il y en a dans les hôpitaux : «Détruisez les mouches!» Le reste de l'affiche est sûrement resté sur place, à l'hôpital...

— Ils ont exposé cette mouche pour provoquer les spectateurs. Tu te rappelles le passage de Maïakovski... ?

— Dis donc! Ils peuvent déjà se permettre d'exposer des choses pareilles ?

Avertissement des quatre «organisateurs» affiché à droite de l'entrée

Pourquoi nous avons décidé de faire cette exposition au musée Pouchkine

Nous voudrions expliquer pourquoi nous avons voulu présenter l'exposition *La Mouche avec des ailes* au musée Pouchkine.

Nous n'avons aucunement eu l'intention d'«épater» le spectateur en lui proposant une exposition absurde, dénuée de sens, dans un endroit aussi respectable, d'envergure internationale, même si l'aspect «limite» évident de la situation nous a aussi stimulés en partie.

Nous ne voudrions pas non plus qu'on nous soupçonne d'avoir eu, en exposant notre *Mouche*, l'ambition, ne serait-ce qu'un instant, de nous considérer nous-mêmes et notre installation comme des valeurs impérissables, et d'accéder au niveau suprême dont rêve tout créateur : être au musée et atteindre ainsi à l'immortalité de l'art (ce qui n'empêche, avouons-le, qu'un tel destin soit flatteur et puisse tourner la tête à n'importe qui...).

Notre objectif était différent.

Ce qui nous a intéressés, c'est la contamination, la surimpression de notre exposition sur les structures profondes qui constituent l'idée même de musée, l'interaction de ces structures avec les «constructions» de notre exposition.

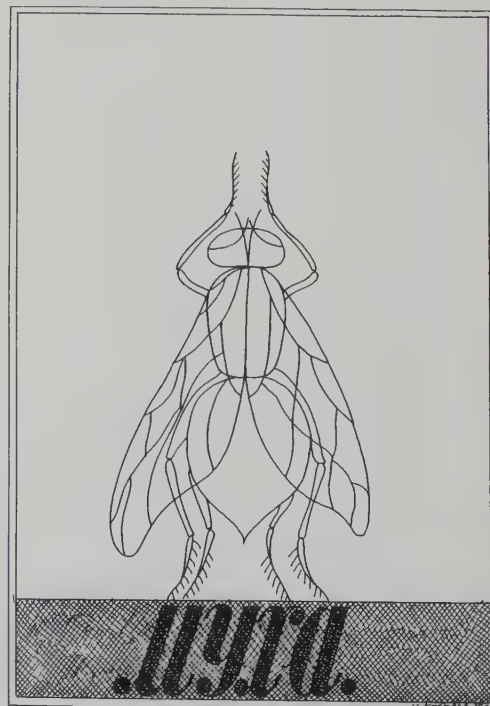
Il est évident que les objets exposés au musée, leur vie, dépendent entièrement de leur environnement — en l'occurrence, de l'atmosphère du musée. Par conséquent, le sens de la notion même de musée (qui signifie aujourd'hui beaucoup) détermine notre perception des objets qui y sont présentés. On sait que tout objet, y compris une œuvre d'art, change de signi-

fication selon l'environnement dans lequel il «réside», et révèle souvent des qualités dont il était dépourvu lorsqu'il est venu au monde. Une fois au musée, cet objet acquiert une apparence particulière. Il en émane non seulement des qualités méconnues, mais aussi une nouvelle signification : il accède en effet à un nouveau statut. «Nouveau» car, encore récemment, le Temple et l'Art existaient séparément, aussi bien sur le plan du territoire que des valeurs, mais surtout parce que le Temple et l'Art soumettaient l'homme à des états différents.

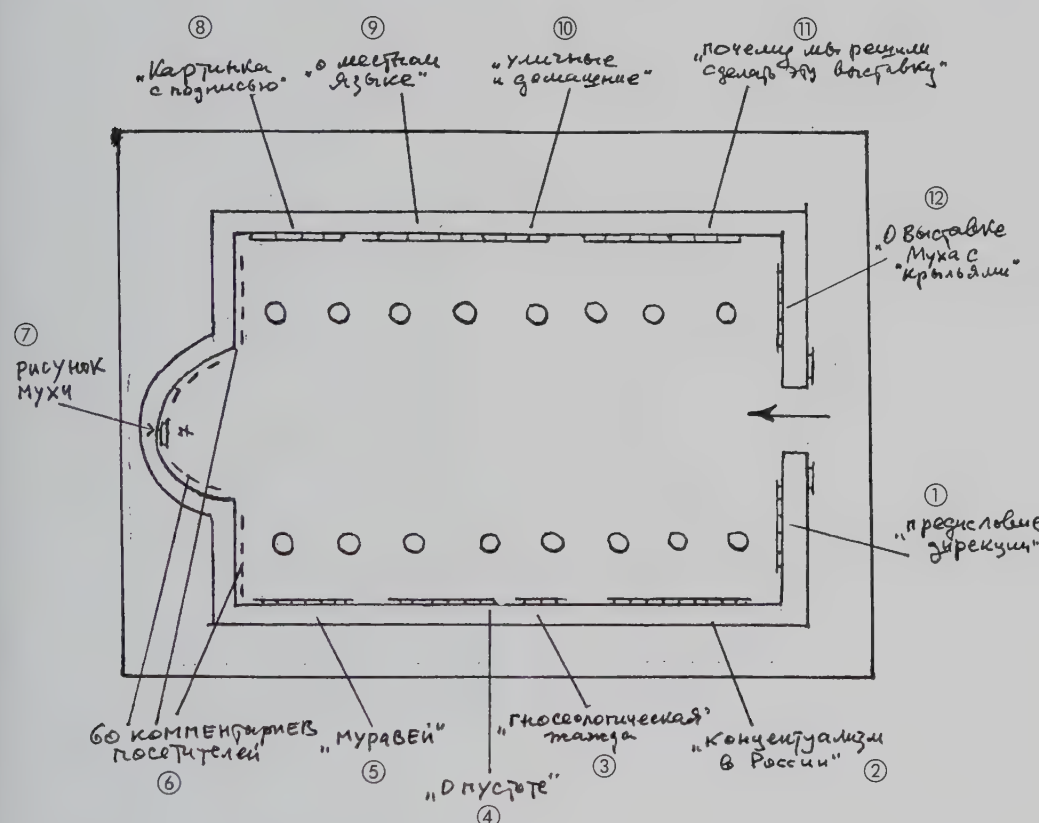
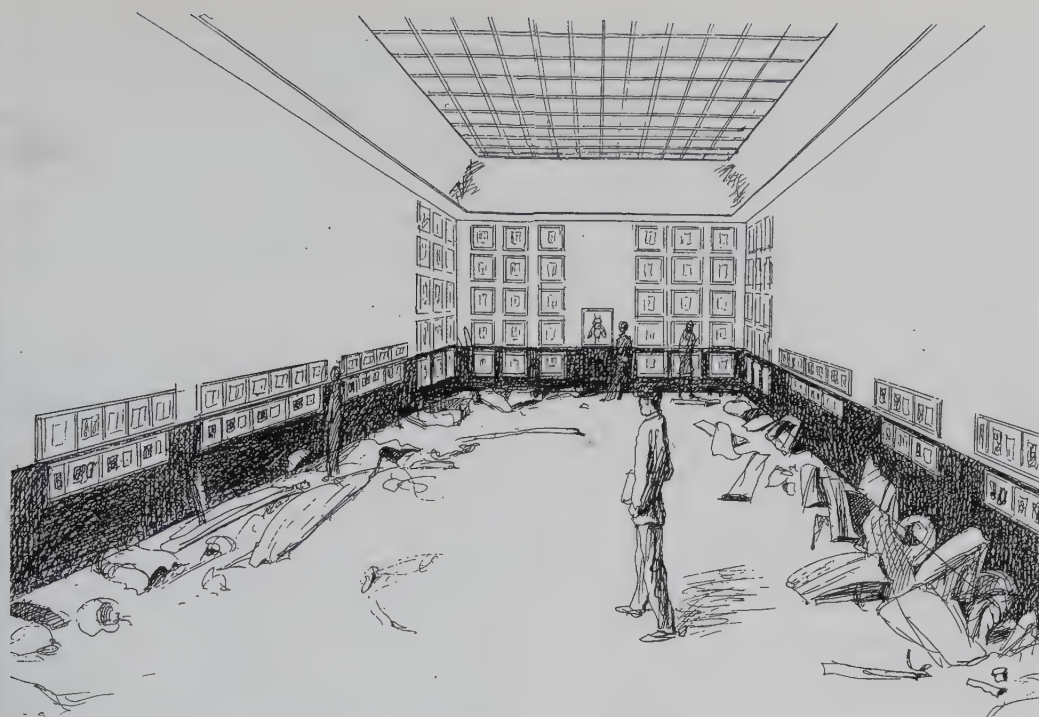
En revanche, aujourd'hui ces deux notions se sont tellement rapprochées que nous percevons l'expression «Temple de l'Art» dans un sens nullement figuré ; et ce temple occupe pour nous une place à part. Pour une partie de notre société, ces «Temples de l'Art», au sens propre du terme, se sont substitués aux véritables temples. Notre Temple de l'Art actuel s'est emparé des émotions que l'homme éprouvait jadis dans un vrai temple : le sentiment du mystère, du sacré, de la communion avec le sublime. D'autre part, l'expression «Temple de l'Art» élève le mot «Art» en le dotant d'attributs pour ainsi dire sacrés. Cette interprétation de l'art est renforcée dans notre esprit par le fait que, de l'avis commun, l'Art et le Temple appartiennent tous deux à des temps merveilleux, révolus et parés d'une même auréole.

Renvoyer le «Grand Art» dans un passé lointain lui confère une sorte de patine

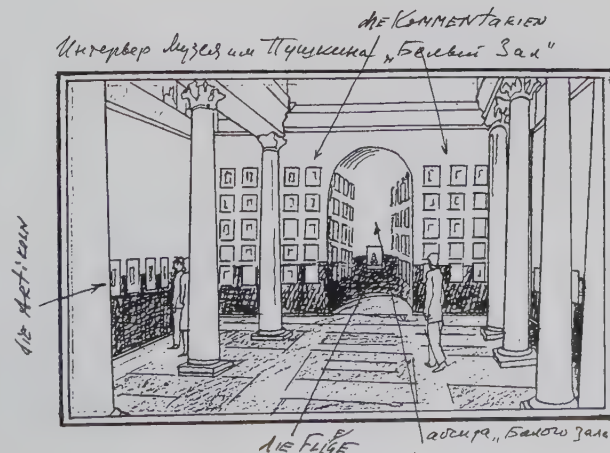
Le dessin *La Mouche*.



Derry, Orchard Gallery, «Four Cities Project»,
1^{er}-29 septembre 1990
Hanovre, Kunstverein, «Kunst, Europa :
Sowjetunion», 22 juin-25 août 1991
Cologne, Kunstverein, «Das Leben der Fliegen»,
2 février-29 mars 1992



1. Avertissement de la direction
2. «Le conceptualisme en Russie»
3. «La soif gnoséologique»
4. «Du vide»
5. «La fourmi»
6. Soixante commentaires de visiteurs
7. Le dessin de la mouche
8. «Image avec légende»
9. «De la langue locale»
10. «Ceux de la rue et ceux de la maison»
11. «Pourquoi nous avons décidé de faire cette exposition»
12. De l'exposition «La mouche avec des ailes».



archéologique, liée à la remontée dans notre mémoire des images d'époques, de pays, de peuples et d'événements disparus. Sortis de leur contexte habituel, séparés de nous par ce mur de verre que représente le passé, et surtout protégés par la magnifique architecture religieuse de nos musées (sans une architecture religieuse, ceux-ci ne sont plus à nos yeux des musées), ces «objets d'art» deviennent les objets d'un nouveau culte, d'un rituel qui se déroule dans un «Temple de l'histoire du Beau».

Comme dans n'importe quel temple, ce qui importe le plus dans un musée est son architecture. Les dimensions surhumaines des salles, leur immensité, contribuent de manière essentielle à créer une atmosphère de sacré; leur hauteur incite à un véritable envol spirituel.

Ici, nous insisterons sur le fait que des salles de musées dépourvues de colonnes, de pilastres ou de corniches (comme, par exemple, la galerie Trétiakov) ne conviennent pas pour créer cette atmosphère de sacré; il en va de même pour les salles d'exposition en enfilade où, à peine entrés, nous voyons déjà une autre porte dans le mur d'en face, comme si l'on nous invitait déjà à sortir. Cette traversée en courant d'air perturbe terriblement la concentration et la contemplation que favorise si bien l'architecture religieuse. La Salle blanche du musée Pouchkine mise à notre disposition n'a pas ces défauts. Dès l'entrée, nous pouvons constater que le mur opposé ne comporte pas cette funeste porte qui nous pousse vers la sortie, que l'on ne peut pas aller plus loin et que c'est ici que l'événement important a lieu. Bien plus : ce vaste espace clos n'a qu'une porte pour l'entrée et la sortie. Juste en face se présente une niche ovale pareille à un autel, et nous sommes entraînés dans un double mouvement : vers le mur «principal» d'abord, puis en arrière vers la sortie.

S'il s'agit d'une exposition normale, «de peinture», nous comprenons dès l'entrée que dans cette abside blanche est accroché le «meilleur» tableau, le «meilleur» artiste. Conscients de cela, nous avançons le long des murs en direction de la pièce principale de l'exposition, sans la perdre de vue. Il est rare que nous nous trompions. Les organisateurs ont bien évidemment réservé cet endroit à Vermeer, Corot ou un autre grand maître plus prestigieux que ceux qui sont exposés sur les murs latéraux, ou, au moins aussi important. Satisfaits de ce que notre attente n'ait pas été déçue, nous restons quelque temps devant l'abside blanche à regarder l'objet qui s'y trouve, puis nous longeons les autres murs, tantôt en retournant vers le lieu principal, tantôt en nous contentant de lui jeter un regard.

Voilà pourquoi, lorsqu'on nous proposa de faire une exposition ici, nous fûmes tous quatre littéralement transportés de bonheur !

Mais que pouvions-nous exposer, puisque nous n'avions presque pas d'œuvres plastiques pouvant être montrées dans une pareille salle ? Après une première réaction de joie, nous décidâmes de refuser, car notre exposition ne contenait quasiment que des textes : parmi ces chapiteaux, ces dorures, ces colonnes et ces marbres, tout à coup, des mots ?

Néanmoins, nos «simples mots» et cette magnificence ont quelque chose en commun. Quelque part, ils se rejoignent... Au nom de ce point de convergence, au nom de ce qui nous semblait d'une extrême importance, nous nous décidâmes finalement. Bien plus : grâce à ce point, l'exposition nous apparut non seulement opportune, mais absolument nécessaire.

Ce point invisible se définit de la manière suivante :

Notre objectif était de faire non pas une exposition en général, mais une exposition russe, ancrée dans ce pays, qui prenne en compte ses problèmes, ses traits caractéristiques, les signes distinctifs de notre mentalité.

Il n'est pas sorcier de deviner ce qui nous caractérise le mieux. Cela saute aux yeux : c'est notre rapport à la parole. Personne ne parle plus que nous (aux dires des étrangers). Nous parlons beaucoup, sans arrêt, partout, à tout propos. Nous

nous investissons dans chacune de nos paroles : ce que nous savons en ce moment, ce que nous avons appris hier, ce que nous avons appris des autres, nous savons *Tout*. Par conséquent, nous parlons, parlons, parlons... Nous parlons de tout ou, comme dirait un philosophe, *Tout* parle à travers nous. Dans nos discours résonnent nos passions, nos espoirs, nos présomptions, notre sentiment à l'égard de ce que nous disons (l'objet du discours peut s'égarer en cours de route, mais quelle importance?...).

Notre parole n'apprécie pas qu'on lui résiste. Elle ignore la réplique et n'est guère prête à l'accepter, elle ne connaît pas la parole-adversaire, la parole-partenaire. Elle doit s'envoler toujours plus loin sans rencontrer d'obstacles. Elle doit s'amplifier, se propager, tout embrasser, pénétrer partout, planer sur tout. Elle doit être extraordinairement puissante, chargée d'une immense énergie, presque cosmique. Du néant, elle doit créer l'être. Notre parole prononcée est beaucoup plus qu'un fait, beaucoup plus qu'une chose, elle est bien plus réelle : il est hors de question de faire des comparaisons, même en plaisantant. En fin de compte, elle est considérée comme la seule réalité.

Le spectateur a évidemment compris où nous voulions en venir. Il a raison : par notre exposition, nous voudrions dire que si, «chez eux», créer des valeurs impérissables exige du talent et du savoir-faire, des générations de Maîtres, des techniques

éprouvées et des traditions ininterrompues — en somme, de la Culture — toutes ces conditions permettant d'atteindre le beau, le sublime, l'éternel, en revanche, nous avons quant à nous notre propre chemin, original, vers ce même but : un chemin qui passe par cette parole qui envahit tout, s'immisce partout et triomphe finalement



de tout. Pourquoi triomphe-t-elle de tout ?
Parce que les doutes, la désunion, les
combats et les résistances se trouvent à l'in-
térieur même de notre parole. Comme
nous l'avons déjà dit, celle-ci renferme la
totalité, rien ne lui échappe. La lutte se
déroule à l'intérieur de la parole et, dans ce
combat, c'est aussi la *Parole* qui gagne.

Vue de l'installation exposée au Kunstverein,
Hanovre, 1991.



Avant le dîner

Un grand mur recouvert de laque blanche se dresse parallèlement à celui de la galerie. Au centre du mur sont accrochés quarante-deux dessins formant un cadre qui laisse un espace vide à l'intérieur. À son tour, chaque dessin représente un cadre qui ne contient rien en son milieu. Trois tableaux sont accrochés, les uns au-dessus des autres, de part et d'autre de ce grand «cadre». Au-dessous, centré, est placé horizontalement un septième tableau : vissé sur des pieds, il prend la forme d'une table. Aux quatre coins de chacun des tableaux est accrochée une assiette destinée au dîner, avec son couvert (un couteau et une fourchette).

Les tableaux sont identiques. Par leurs dimensions, leur style et leur technique, ils sont caractéristiques du réalisme socialiste. Les seules différences résident dans leur sujet et leur position dans l'installation. Les six premiers, verticaux, sont encore des tableaux, malgré les couverts. Le septième, horizontal, se transforme en plateau de table, et, en tant que tel, avec les assiettes, les couteaux et les fourchettes, il attend les invités pour le dîner.

Que dire de l'intention qui sous-tend cette installation ?

Depuis très longtemps, voire depuis toujours, je m'intéresse au passage, à la frontière séparant le tableau, avec son sujet, son espace, son atmosphère — bref, tout son côté illusoire — de la représentation que l'on en a, celle d'un objet quotidien et banal. De quelle manière voit-il s'émousser le pouvoir inexplicable de fascination et d'hypnose qu'il exerce ? Comment devient-il un objet parmi tant d'autres, banal et insignifiant à tel point que nous ne pourrions plus lui prêter la moindre attention ? Où passe la ligne de démarcation ? Est-ce une situation inévitable, et si la réponse est oui, où apparaît-elle et dans quelles conditions ? (Naturellement, il ne s'agit pas ici du cas isolé d'un tableau précis, mais du tableau en général, d'un tableau comme il y en a des quantités.)

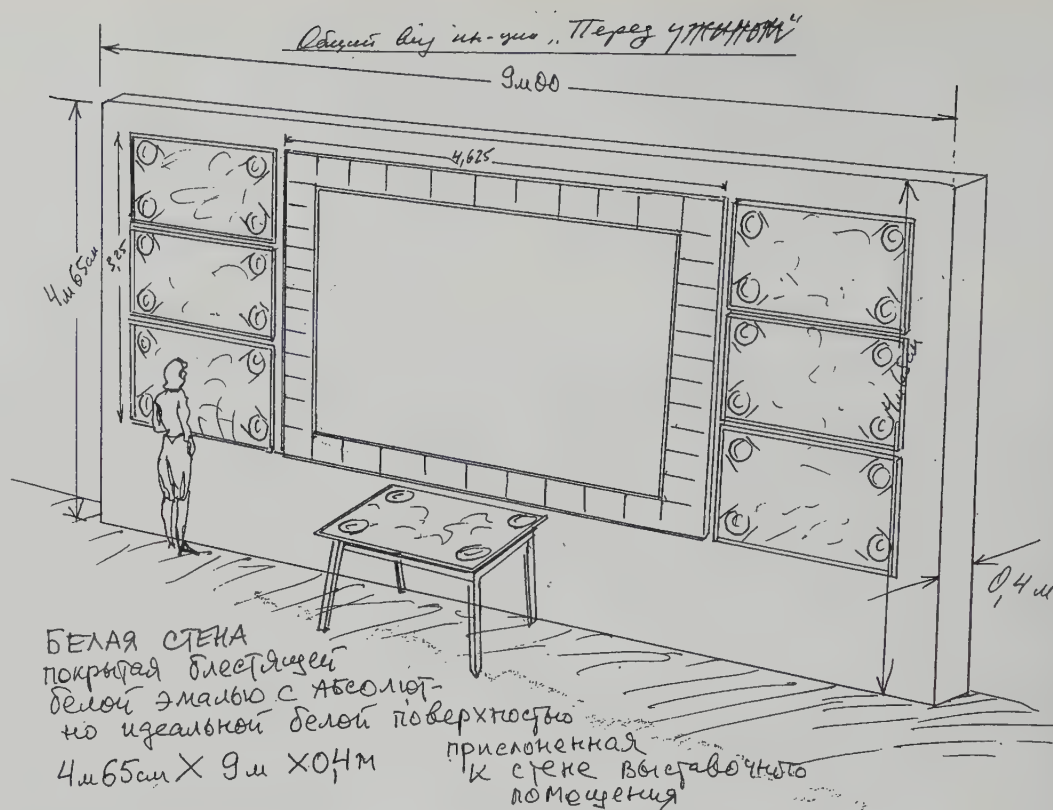
Graz, Kunstverein, 28 mars-8 avril 1988

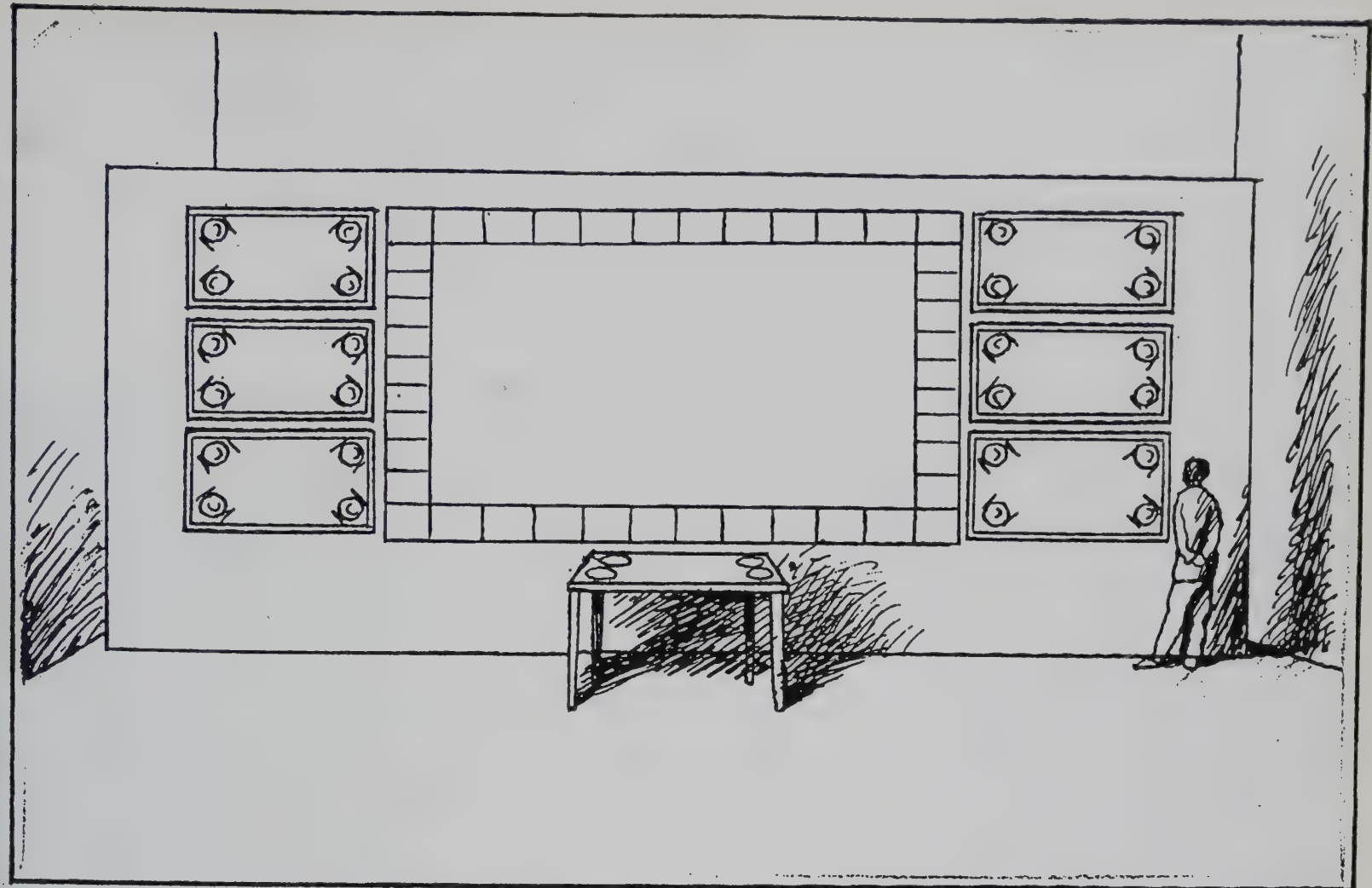
Venise, 43^e Biennale, (Aperto), 26 juin-25 septembre 1988

Amsterdam, Stedelijk Museum, «Wander lieder», 8 décembre 1991-9 février 1992

Cologne, Josef-Haubrich Kunsthalle, «Von Malewitsch bis Kabakov : Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert», 16 octobre 1993-2 janvier 1994

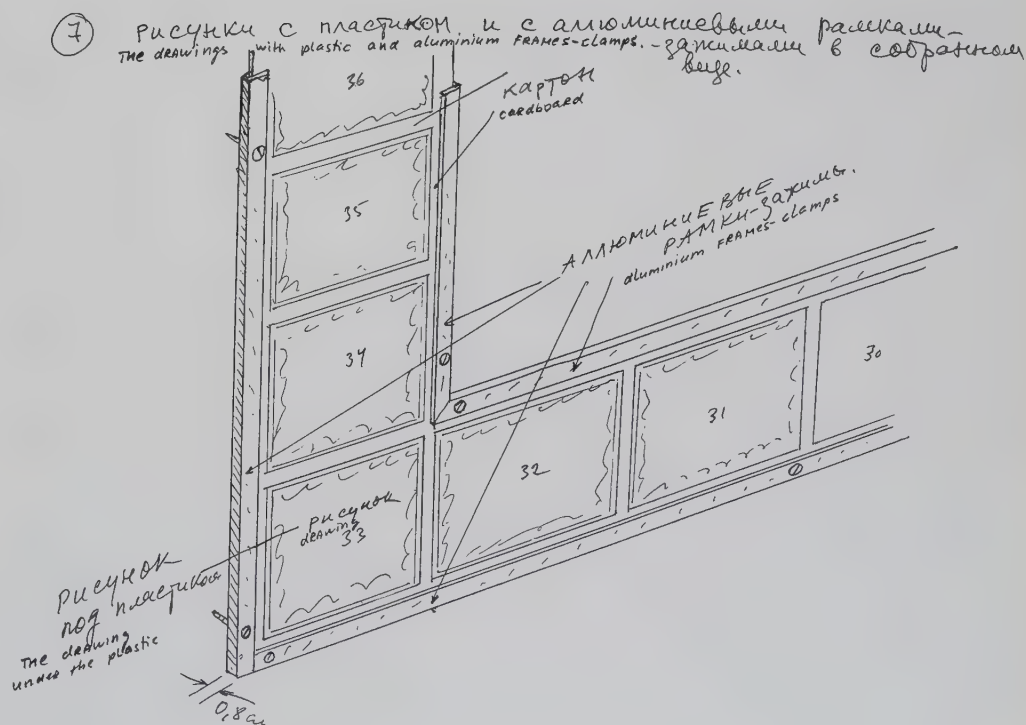
Installation appartenant au Museum Ludwig, Cologne





Dans le passé, on n'a pas toujours pensé ainsi le tableau au milieu d'autres objets. On le remplaçait plutôt dans un ensemble d'autres tableaux. C'était une approche professionnelle : un spécialiste ou un connaisseur reconnaît un bon ou un mauvais tableau en le comparant à ceux qu'il garde en mémoire. Il est néanmoins possible pour l'artiste de se représenter un tableau unique et inégalable, car, sans cette foi, il ne pourrait jamais créer son œuvre. Peut-être s'agit-il d'un tableau idéal, d'un absolu, d'une sorte d'archétype artistique, mais, sans cette lumière, il serait incapable de croire en l'originalité de sa propre création.

Cependant, les artistes se comptent par centaines et les tableaux par milliers. Chacun peut penser que le sien est unique et exceptionnel, mais cela n'empêche que, pour nous, il se classe parmi les objets « culturels » de valeur, s'il est exposé dans une galerie ou dans un musée historique avec des objets anciens (sculptures, tissus, etc.), et, s'il est placé dans notre intérieur, il devient comparable à un objet utilitaire, à un meuble. Ceci est d'autant plus évident lorsque la famille déménage : coincé entre une armoire, des casseroles et une table de nuit, le tableau, dans son cadre doré, émerge de façon risible de la charrette ou du camion.



Mais stop ! Nous sommes parvenus, semble-t-il, au terme de notre voyage. Partis d'un trésor unique, nous sommes arrivés à une chose quelconque, totalement inutile, que tout le monde a assez vue. À moins que ce changement ne renvoie à deux états de conscience opposés ? L'un, où le spectateur, introverti, concentré, est en quête du sens profond des choses. L'autre, où il se trouve dans un état d'esprit quotidien, ordinaire, où les objets et les événements, tous équivalents, le traversent en passant, et où il est incapable de se fixer sur quelque chose ou d'effectuer un choix : tout lui paraît, au même titre, important et indifférent.

Certes, ce sont des cas extrêmes. En réalité, la conscience, c'est le mélange des deux, le vacillement, le passage d'un état à l'autre, même lorsqu'on regarde un tableau. C'est pourquoi le spectateur ne considère que *partiellement* le tableau comme un objet unique; pour le reste, il le voit comme une «chose», d'ailleurs sans grand intérêt. Et ce qui me préoccupe, précisément, c'est de savoir dans quel rapport, dans quelle proportion.

Le tableau, avec son espace illusoire, se voit discrédité par le second espace illusoire qui y est inclus, ainsi que par toutes ces assiettes, ces fourchettes et ces couteaux fixés dans chacun de ses coins. Et, appuyé sur des pieds, il se transforme en une table mise pour le dîner...

L'installation soulève une autre question : le conflit entre les contraires, en l'occurrence, entre le cadre et ce que cerne celui-ci. Au centre, comme on l'a déjà vu, on a un espace vide encadré par quarante-deux dessins. Chaque dessin est, à son tour, une sorte de cadre qui ne délimite que du blanc, du vide, comme un simple objet décoratif où l'on pourrait mettre une photo, un portrait ou des fleurs... (J'ose espérer cependant que le spectateur le percevra autrement.) Ces «cadres» des dessins sont en effet un peu particuliers. Le sujet à l'intérieur du dessin ne se répète pas tout à fait, et chaque côté est différent des trois autres, bien que la composition soit très austère. Bref, chaque dessin a son propre sujet, son intrigue. Que nous montre-t-on alors : le cadre pour le futur dessin ou le dessin déjà terminé ? La réponse est double et dépend du choix du spectateur et de son consentement : il est libre de penser qu'on se moque de lui et qu'on le prend pour un idiot en lui proposant de contempler le néant, le vide; mais aussi, qu'il a affaire à un dessin «tout à fait vrai», composé d'images sur les marges et d'un vide au milieu; ou bien, encore, qu'il est censé regarder uniquement les marges (les marges des dessins, et chaque dessin en particulier, si l'on envisage l'ensemble de l'installation), en se fixant sur les sujets représentés, d'ailleurs plutôt répétitifs et monotones.

Ici, nous abordons le problème de la marge, du bord, de la frontière séparant un espace clos du néant qui le circonscrit. Mais cet espace déjà limité, cerné, contient à son tour le vide, l'indéfini, qui est du reste plein d'attente, à l'instar de l'assiette fixée avec son couteau et sa fourchette dans les coins de chacun des sept tableaux.



Vue de l'installation exposée au Kunstverein, Graz, 1988.



Les Dix Personnages

L'installation comprend les dix pièces des dix personnages, ainsi que celle du locataire qui a déménagé (*La Corde de la vie*), et le couloir qui les sépare. Situées de part et d'autre de celui-ci et séparées par des cloisons, les chambres sont des renfoncements sans fenêtres, profonds de 3,70 m, larges de 2,50 m à 3,50 m et hauts de 2,76 m. Le plafond et la partie supérieure des murs sont peints en gris, la partie inférieure est recouverte d'un marron terni ou revêtue de papiers peints sombres et miteux. Dans chaque pièce, il reste quelques objets appartenant au personnage. On y trouve aussi un dépliant qui explique son histoire et son projet personnel. Le couloir et les chambres sont éclairés si parcimonieusement, par de petites ampoules suspendues au plafond, qu'on parvient à peine à lire. Seule la pièce de *L'homme qui s'est envolé dans l'espace* fait exception. Partout dans l'installation résonne la voix douce d'un homme qui chante pour lui-même des romances anciennes, en s'arrêtant de temps en temps pour toussoter.

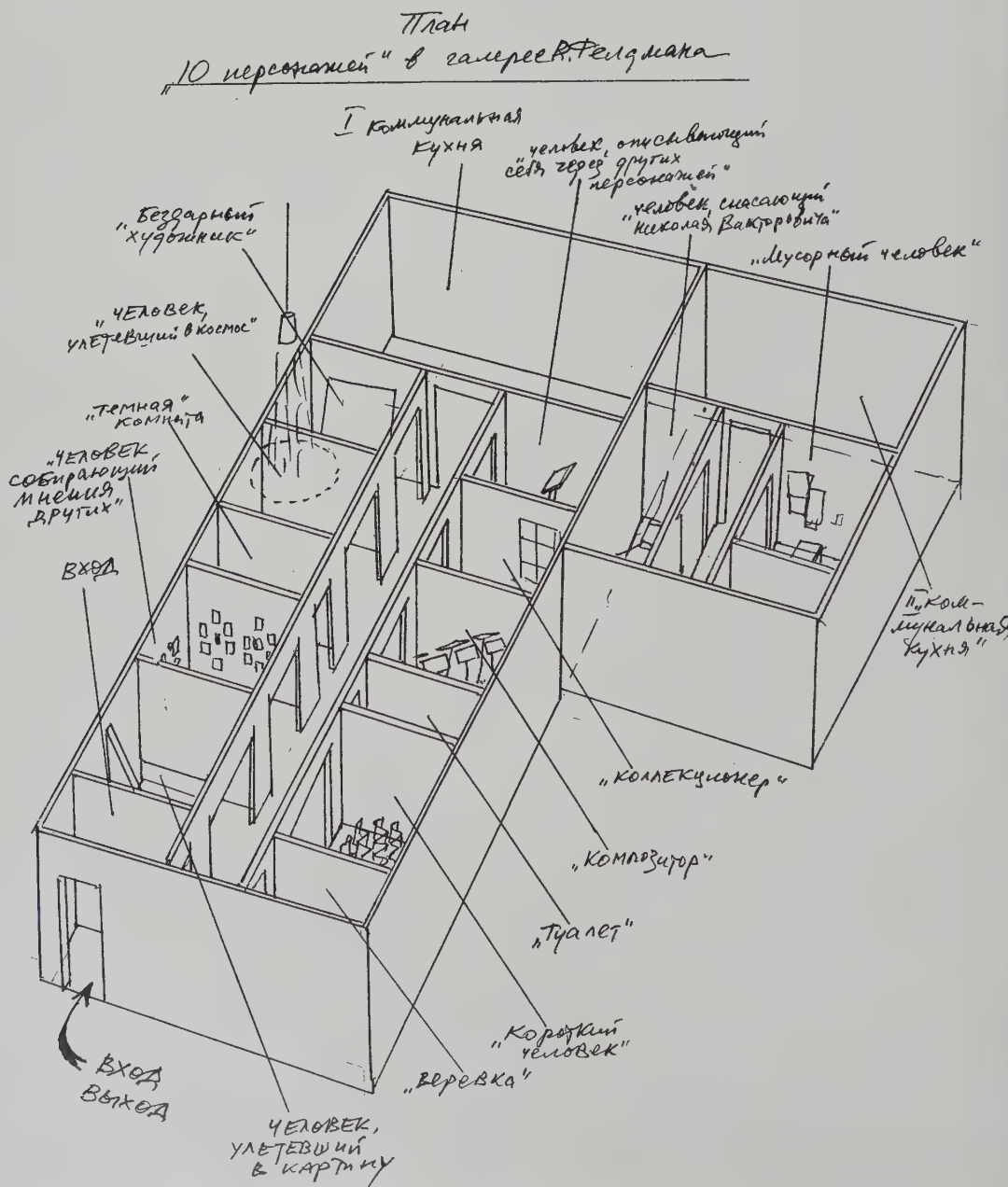
La progression du spectateur le long du couloir est conçue de manière qu'il entre dans les pièces, lise les textes et regarde les objets. Voici la liste des «habitants» de cette installation, que leur surnom caractérise clairement :

1. L'homme qui s'est envolé dans son tableau
2. L'homme qui collectionne les opinions des autres
3. L'homme qui s'est envolé dans l'espace
4. L'artiste sans talent
5. L'homme tout petit
6. Le compositeur
7. Le collectionneur
8. L'homme qui se décrit à travers d'autres personnages
9. L'homme qui sauve Nikolai Viktorovitch
10. L'homme qui ne jetait jamais rien.

New York, Ronald Feldman Fine Arts,
«Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Londres, Institute of Contemporary Art,
«Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die
Kommunalwohnung», 2 juin-30 juillet 1989
Washington, Hirshhorn Museum, «Directions»,
7 mars-3 juin 1990

Les Dix Personnages appartiennent au genre des «installations totales», où l'espace d'exposition étant entièrement transformé, le spectateur est arraché à son état habituel. Il n'est plus dans la rue ni dans un musée : il est transporté dans un monde particulier, conçu par l'auteur. Il y découvre un parcours, qu'il va suivre, des couleurs spéciales, une lumière et même un son particulier qui filtre de partout. Ainsi, l'auteur agit sur le spectateur en créant essentiellement une ambiance spécifique où celui-ci est plongé dès l'entrée, et qui entoure tous les objets. L'atmosphère, lourde et pesante, est celle d'un appartement communautaire, avec ses murs gris et la lumière à peine perceptible des ampoules au plafond. L'agencement des pièces joue aussi son rôle, ainsi que la progression du visiteur dans le couloir, où il défile comme devant les cages d'un zoo ou les portes ouvertes des chambres d'un

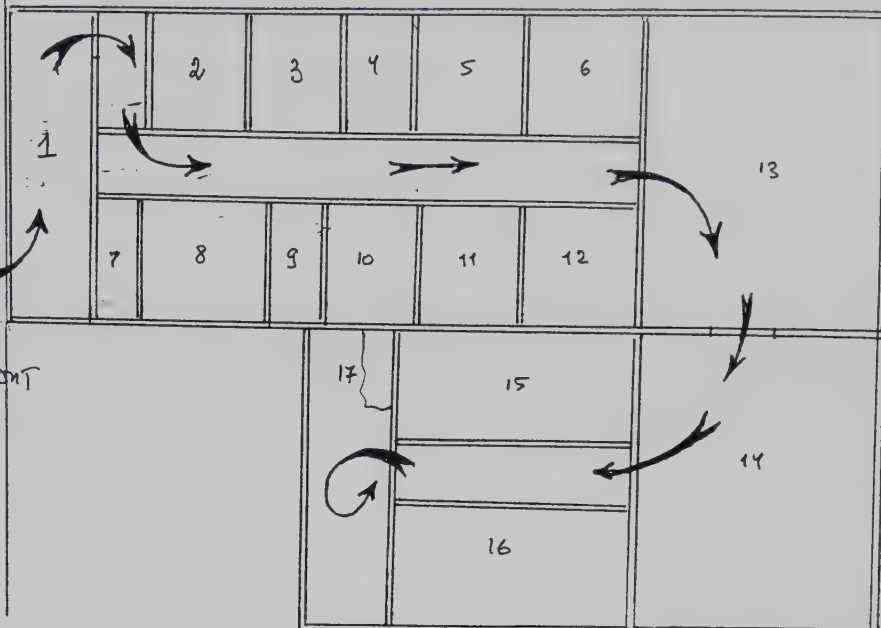
hôpital. Le fait de présenter les logements en supprimant leur cloison frontale, afin que l'on puisse voir à l'intérieur, produit un effet dramatique. Le spectateur a immédiatement envie de partir, de quitter les lieux. Mais, après avoir lu les textes et pénétré l'essence des projets et des rêves de chaque personnage, il se rend compte que les habitants n'ont qu'un désir : quitter cet univers triste et désespérant. Chacun invente ainsi son propre moyen de s'évader ou au moins d'ignorer son environnement, et ce, de façon obsessionnelle : pour l'un, c'est la collection de cartes postales, pour l'autre, le retour sur son passé; cela peut être aussi la contemplation des vieilleries que l'on a accumulées, ou l'envol dans un tableau que l'on a soi-même peint. Ou, pour finir, un moyen d'évasion absolument fantastique et incroyable : se propulser dans l'espace en traversant le plafond de sa chambre...



1. Entrée et sortie
2. L'homme qui s'est envolé dans son tableau
3. L'homme qui collectionne les opinions des autres
4. Le cagibi
5. L'homme qui s'est envolé dans l'espace
6. L'artiste sans talent
7. La corde de la vie
8. L'homme tout petit
9. Les toilettes
10. Le compositeur
11. Le collectionneur
12. L'homme qui se décrit à travers d'autres personnages
13. La cuisine communautaire 1
14. La cuisine communautaire 2
15. L'homme qui sauve Nikolai Viktorovitch
16. L'homme qui ne jetait jamais rien
17. Le coin des enfants

План и направление
движения зрителей в инсталляции
галерея Р.Фендмана 1988

ВХОД
ВЫХОД НА
ПЕРЕУЛК



- | | | |
|-------------------------------------|---|---|
| 1 Вход в галерею | 8 Крошечный человек | 13 1 ^я кухня |
| 2 Человек, улетающий в картину | 9 Туалет | 14 2 ^я кухня |
| 3 Человек, собирающий мнения других | 10 Коммутизатор | 15 Человек, спасающий Николая Викторовича |
| 4 "Темная" комната | 11 Коллекционер | 16 Мусорный человек |
| 5 "Человек, улетающий в космос" | 12 Человек, описывающий себя через других персонажей. | 17 "Детский уголок" |
| 6 Беззастенчивый художник | | |
| 7 "Веревка" | | |



À gauche
Une cuisine
communautaire



À droite
Un couloir dans
un appartement
communautaire

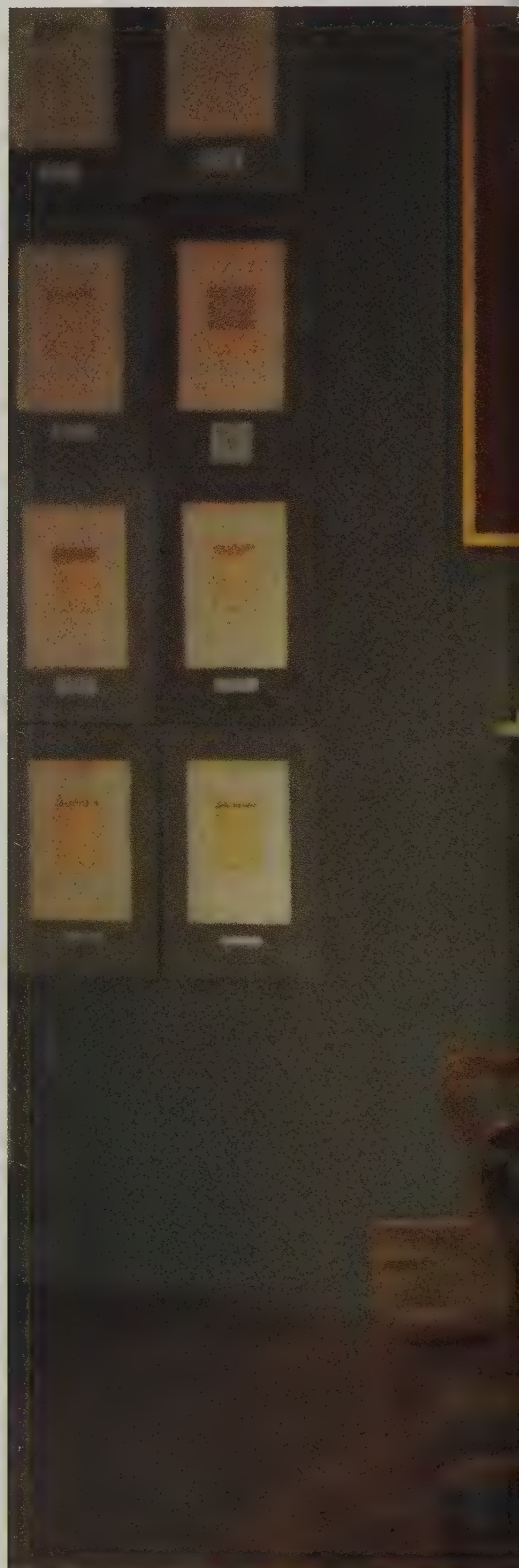
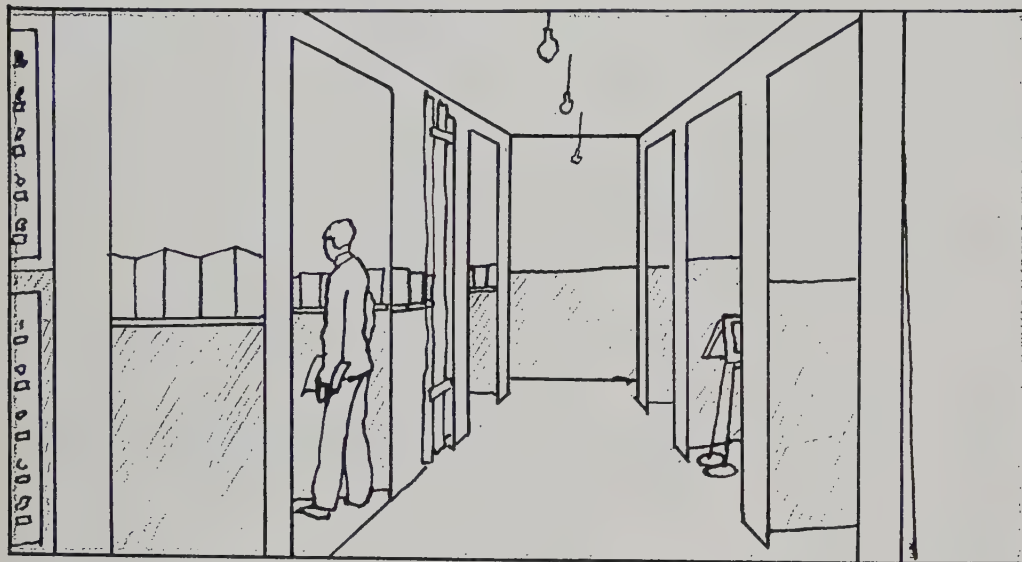
L'appartement communautaire

L'appartement communautaire, pour moi, au moins (mais pour les autres aussi, je pense) est sans aucun doute l'endroit, l'espace, qui démontre de manière exemplaire l'effet que produit sur un être humain un lieu d'habitation spécialement agencé, semble-t-il, pour mettre à exécution le verdict «l'enfer c'est les autres».

Sur la porte d'entrée, une quinzaine de

sonnettes : chaque locataire a la sienne. Après avoir traversé l'entrée, assez large mais entièrement encombrée de bric-à-brac, le visiteur se retrouve dans un long couloir plongé dans la pénombre. Des deux côtés, une enfilade de portes ; devant chacune, un tas d'objets que le locataire n'a pas pu ou pas voulu faire entrer dans sa pièce : bicyclettes, bassines, étagères, skis, luges, etc. Au bout du couloir, après le tournant, s'ouvre un autre couloir plus

court, avec la porte des toilettes «communautaires», utilisées par tous les habitants et, à côté, la salle de bains où les familles se lavent et font la lessive à tour de rôle, selon les horaires affichés dans la cuisine. Plus loin, c'est la cuisine — cœur et lieu central de tout appartement communautaire. Il y a en outre beaucoup d'autres locaux et recoins : une pièce sans fenêtres où les locataires remettent les vieilleries les plus encombrantes (canapés,



vieilles tables, caisses, chaises et autres «trésors» qu'ils hésitent à jeter), le «coin des enfants», où ceux-ci se réfugient pour échapper aux adultes, la pièce, fermée à clef, du «locataire qui a déménagé», sur laquelle l'administration du JEK a apposé les scellés, et qui est devenue un objet de convoitise pour tous les voisins et un lieu entouré de rumeurs...

Vue de l'installation exposée à la galerie Ronald Feldman, New York, 1988.



L'homme qui s'est envolé dans l'espace

L'une des pièces de l'installation totale *Les Dix Personnages* est celle de «l'homme qui s'est envolé dans l'espace». Impossible d'y accéder : elle est fermée par des planches, mais de larges fentes permettent de voir ce qui se passe à l'intérieur. Une brève explication et un long commentaire sont apposés à l'extérieur. À côté de ce dernier sont exposées trois versions de l'événement, relaté dans le cadre de l'enquête judiciaire par Nikolaïev, Startseva et Golossov, qui partageaient l'appartement avec celui qui «s'est envolé dans l'espace».

À l'intérieur, la pièce a l'aspect d'un amoncellement de débris, restés après le mystérieux envol du locataire dans l'espace. On remarque tout de suite un énorme trou dans le plafond : c'est par là que le cosmonaute s'est «envolé». Les murs de la pièce sont tapissés du haut en bas d'affiches sur des thèmes politiques, industriels et autres. À gauche, éclairée par une lampe, se trouve la maquette de la ville : partant d'une petite maison et s'élançant à la verticale, une barre métallique semble indiquer la trajectoire du vol. La catapulte — l'appareil cosmique qui a permis à l'homme de se propulser dans l'espace — pend au plafond. Il s'agit de l'assise d'une vieille chaise, fixée par des élastiques et des ressorts aux quatre coins de la pièce. Sur les murs sont également collés les plans du vol, les calculs de la trajectoire, des dessins de la catapulte, etc. Accroché face à l'entrée, un tableau — qui est peut-être de la main du «cosmonaute» — représente le lancement de la tour Spasskaïa* dans l'espace. Le mobilier est misérable, dans la grande tradition des taudis attribués aux inventeurs et autres professeurs Nimbus : un simple lit pliant, deux vieilles chaises et un peu de vaisselle qui gît à terre après l'explosion. Le sol, le lit, la maquette, tout est jonché de plâtras tombés du plafond. La lumière provenant du trou béant dans le plafond inonde la pièce.

New York, Ronald Feldman Fine Arts,
«Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Londres, Institute of Contemporary Art,
«Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Paris, Musée national d'art moderne, Centre
Georges-Pompidou, «Magiciens de la Terre»,
16 mai-15 août 1989
Washington, Hirshhorn Museum, «Directions»,
7 mars-3 juin 1990

Installation appartenant au Musée national d'art
moderne-Centre de création industrielle,
Centre Georges-Pompidou, Paris



Textes figurant dans l'installation

Commentaire présenté sur un dépliant
posé sur une étagère

L'homme qui s'est envolé dans l'espace
L'habitant solitaire de la pièce — on

l'apprend par le récit de son voisin —
rêvait de s'envoler tout seul dans l'espace,
et de toute évidence, il a fini par réaliser
son rêve, son grand projet.

L'espace cosmique, selon sa théorie, est
traversé par des flux ascendants d'énergie.



Son projet vise à rejoindre ces flux et à s'envoler, grâce à eux, dans l'espace. La catapulte accrochée aux coins de la pièce permet au cosmonaute, enveloppé dans un sac plastique, d'atteindre la vitesse initiale nécessaire pour rejoindre, à une altitude de 40-50 m, un de ces flux d'énergie au moment de sa rencontre avec la Terre, lorsque celle-ci décrit son éclipse. Dans son élan, le cosmonaute doit traverser le plafond et le grenier de sa maison. Pour ce faire, il y pose des explosifs, et, lorsqu'il est propulsé vers le haut, le plafond et le toit sont soufflés par l'explosion. Quant à lui, il disparaît dans l'espace ouvert. L'événement se produit tard dans la nuit, lorsque les habitants de l'appartement dorment à poings fermés. Imaginez leur embarras, leur crainte, leur affolement ! On appelle le commissaire du quartier, une enquête est ouverte, on cherche le locataire partout, dans la cour et dans la rue, mais on ne le retrouve nulle part.

Selon toute vraisemblance, le projet — dont les grandes lignes avaient été confiées à un voisin, qui le dénoncera au commissaire — a bel et bien abouti.

Dans son histoire, le peuple russe a rêvé depuis des siècles de voler et de peupler l'espace. Aussi l'installation s'inscrit-elle dans une longue chaîne de projets de ce genre. Il suffit de citer ceux de Fiodorov et de Tsiolkovski**. Rappelons qu'une de leurs idées majeures est que l'espace est propice à la vie et à l'afflux des humains lors d'une «migration spatiale» qui surviendra alors que la Terre sera surpeuplée.

Viktor Pivovarov, dans l'installation.



Il faut souligner ici que le projet du locataire a été réalisé dans un appartement communautaire archicomble, donnée qui a sans aucun doute constitué l'une de ses motivations. Si l'on compare sa situation personnelle avec l'idée d'installer des humains tout d'abord sur les planètes proches et, par la suite, dans le cosmos tout entier, ne retrouve-t-on pas le même principe communautaire parfaitement explicite et globalisant, qui se réalise, en bas de l'échelle, dans l'appartement surpeuplé d'un immeuble de trois étages et, au degré le plus élevé, dans l'espace infini ?

À ce propos, il nous paraît nécessaire d'attirer l'attention sur trois objets de la pièce qui avaient dû le pousser à réaliser son projet, à commencer par les affiches dont il avait tapissé sa chambre, à défaut de papiers peints. Celles-ci sont collées sur trois rangées, qui correspondent aux trois niveaux mythiques de l'existence : supérieur (celui des divinités), moyen (celui du quotidien) et, enfin, celui de l'enfer, constitué — par hasard ou non — d'affiches rouges.

Un autre objet est un tableau que quelqu'un avait donné au locataire. Il représente le moment solennel où la tour Spasskaïa du Kremlin décolle de la place Rouge. Ses dimensions paraissent complètement surréalistes : elle semble contenir presque toute la population du pays. L'envol de la tour principale prend ici une envergure cosmique.

Enfin, le troisième objet que l'on peut distinguer dans la pièce saccagée, à gauche



de la porte, est la maquette du quartier où se trouve la maison du «voyageur»; sur son toit, on repère une barre de métal représentant la trajectoire du prochain vol. Et si, dans ce paysage de mauvais goût, avec ses lointains bleus et criards et son ciel parsemé de nuages blancs, retentissait cette note étrange et pénétrante qui avait résonné dans l'esprit du «locataire en vol», au moment où il mettrait son plan à exécution, la nuit, alors qu'il faisait ses adieux à la Terre et à l'endroit où il vivait ? Et si la maquette éclairée figurait une plongée sur cette Terre qu'il avait déjà quittée par l'imagination et qu'il observait avec un certain recul ?

Récit présenté à l'extérieur de l'installation

Récit de Nikolaïev :

Je ne le connaissais pas très bien... Ça fait à peu près deux ans qu'il avait emménagé chez nous. Il avait été recruté pour travailler dans le bâtiment et c'est pour ça qu'il avait eu une pièce dans notre appartement. Je ne sais pas exactement où il travaillait. J'étais son voisin, sa chambre était à droite de la mienne, parfois il venait chez moi, mais il n'aimait pas qu'on vienne le déranger. Je ne sais pas non plus s'il avait quelqu'un, il vivait seul. De temps en temps, deux types passaient le voir. L'un a amené le tableau qui est toujours dans sa chambre. Quand il a emménagé, il a fait des travaux, mais comme il n'a pas pu trouver de papiers peints, il a tapissé les murs d'affiches qu'il avait achetées. D'après lui, ça coûtait moins cher.

Notre appartement est grand, on est douze familles à se le partager, au troisième et dernier étage. Ces derniers mois il

montait au grenier presque tous les jours. Les voisins lui demandaient ce qu'il y fabriquait, mais il ne parlait à personne et n'entrait presque jamais dans la cuisine (alors que sa chambre était juste en face), sauf pour faire chauffer sa bouilloire.

Il y a six mois, je suis entré chez lui. Là, j'ai vu un tas de dessins techniques traîner partout : certains étaient directement collés sur les murs. J'ai pensé que c'était pour son chantier. Dans un coin, sur la table, il y avait une maquette de notre quartier et de notre rue, on y voyait notre maison.

Je lui ai demandé à quoi servait cette barre métallique sur le toit de la maquette. Il a dit, tout de go, que c'était la trajectoire de son futur vol.

Il vivait pauvrement, sans meubles ; il dormait sur un lit pliant, sans couvertures...

Il ne se sentait pas tout à fait (c'est lui-même qui me l'a dit) un habitant de la Terre, comme s'il n'était pas vraiment né ici ; et, sans attendre la mort, il devait partir là où, d'après lui, il devait être...

Je vais vous raconter sa grande théorie...

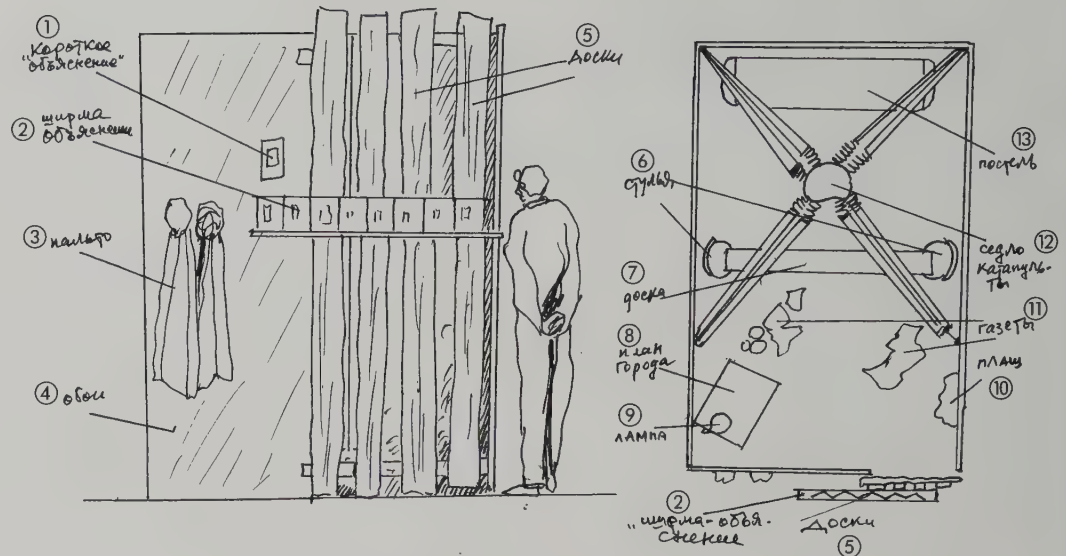
Il imaginait l'univers transpercé d'énormes couches «ascendantes» d'énergie. Il appelait ces flux gigantesques des «pétales». Les plans décrits par le mouvement des galaxies, des étoiles et des planètes ne coïncident pas avec les directions suivies par les mouvements des flux énergétiques de ces pétales : ils les coupent en les traversant périodiquement. La Terre et le Soleil traversent également un de ces pétales. À supposer que l'on sache à quel moment se produira cette traversée, on pourra alors passer de l'orbite de la Terre sur le pétale, c'est-à-dire pénétrer, plonger dans le flux énergétique ascendant pour se propulser.

Il a dit qu'il connaissait ce moment, qu'il l'avait calculé (il est très bref et ne dure qu'une vingtaine de minutes). Mais il gardait la date secrète. Pour entrer dans le «pétale», il faut assurer à ton corps la poussée, l'inertie qui t'emporteront. Dans la phase initiale, il comptait sur les champs énergétiques de la Lune et de deux planètes, Sirius et Pluton, qui augmenteraient l'attraction au moyen de cônes cosmiques particuliers.

Il a conçu son «projet» dans le but de passer sur le pétale, et l'a mis à exécution le 12 avril 1982, au milieu de la nuit.

Il a décidé de construire dans sa chambre une catapulte qui lui permettrait de décoller et d'être propulsé, d'après ses

общий вид установки и ее план



1. Панель explicatif
2. Dépliants explicatifs
3. Manteau
4. Papier peint
5. Planches
6. Chaises
7. Planches
8. Plan de la ville
9. Lampe
10. Imperméable
11. Journaux
12. Siège de la catapulte
13. Lit.

calculs, à une altitude de 40 m au-dessus de la Terre, où il entrerait dans la sphère d'activité du pétale. Il a attaché les quatre fixations élastiques de la catapulte aux quatre coins de la pièce, et a accroché la catapulte à un crochet vissé dans le plancher. En actionnant le mécanisme de fermeture du crochet, il devait libérer instantanément le siège de la catapulte. Mais au cours du décollage, il lui fallait traverser le plafond, le grenier et le toit du bâtiment. Pour cela, il a placé des explosifs tout autour du plafond et du toit, afin qu'au moment du départ, le plafond et une partie du toit au-dessus de sa chambre soient soufflés par l'explosion et lui ouvrent la voie vers l'espace libre.

Il m'a caché l'heure et le jour où il allait mettre son projet à exécution et je n'étais donc pas avec lui au moment de l'explosion. Pourtant je crois que quelqu'un a dû l'aider à souder son sac cosmique et à desserrer la fermeture de la catapulte. Le sac cosmique en plastique était censé protéger son corps pendant son voyage dans l'espace et sur le «pétale». Il contenait de la nourriture, un ballon d'oxygène, divers instruments de navigation et autres...

* Tour du Kremlin donnant sur la place Rouge [NdÉ].

** Fiodorov est un philosophe, Tsiolkovski un inventeur d'engins cosmiques [NdÉ].



L'homme qui s'est envolé dans son tableau

Sur le mur d'une salle d'exposition ordinaire est exposé un tableau blanc (2,60 m sur 3,80 m). En fait, ce n'est qu'un énorme panneau laqué de blanc, en bas duquel, à gauche, un petit personnage est peint en pointillé gris pâle. Devant le tableau se trouve une chaise blanche. Un peu plus loin, parallèle au mur, une barrière noire en bois, un peu plus longue que le tableau. Juste à côté, une table, flanquée de trois chaises d'un autre style, plus neuves que le siège devant le tableau. Sur la table, reliés en cahiers, des textes expliquent l'installation.

Celle-ci comprend donc deux parties, l'une représentant l'espace du spectateur, et l'autre celui de «l'objet à voir». La première explique et interprète la seconde.

Texte figurant dans l'installation

Récit présenté sur un dépliant, sur une étagère

Il rentre du bureau assez tôt. Après avoir rapidement dîné, il s'assoit dans sa chambre solitaire, face à un grand panneau blanc. Un peu à gauche du centre, on peut y voir un petit personnage gris clair. C'est lui qui l'a peint, il y a très longtemps. Il oublie ses soucis quotidiens, avance sa chaise vers le milieu du panneau et, peu à peu, un curieux état d'esprit le gagne. Il commence à avoir l'impression que c'est lui, et non pas la petite silhouette, qui s'envole dans le tableau blanc, lentement d'abord, puis de plus en plus vite, vers des lointains étrangement lumineux...

Il s'est représenté sous la forme d'une petite figure grise, à peine visible sur l'énorme panneau qui encombre sa petite chambre. Il scrute son image, minuscule et dérisoire, égarée dans le champ blanc et vide, et un sentiment étrange, déconcertant, l'envahit progressivement...

Le panneau blanc n'est plus un simple panneau blanc mais se transforme en un brouillard laiteux, qui se dissipe lentement. Et le blanc, qu'il continue d'observer, devient peu à peu un immense espace radieux, irradiant une lumière diffuse. La lumière stagne mais, en même temps, elle s'écoule doucement d'un lointain infini, d'une merveilleuse source sacrée. Elle vient vers lui, qui demeure immobile, assis devant l'écran surnaturel. Il voit vraiment, réellement, cet océan immense de lumière devant lui, et à ce moment il devient la petite silhouette en pointillé. Mais elle aussi se transforme. Elle n'est plus simplement dessinée. Réelle et vivante, bien que très petite, beaucoup plus que lui — cela, il le sait, de toute façon —, elle flotte doucement et s'éloigne vers la profondeur infinie de cet océan d'où irradie la lumière. Bientôt, elle disparaîtra dans les lointains éblouissants.

Cependant, d'autres sentiments bizarres, contradictoires, demeurent en lui. Tandis que, de toute son âme, il est en train de s'éloigner à la suite de la petite silhouette, l'autre moitié de son être a conscience d'être toujours là, dans la chambre solitaire, devant cette énorme planche négligemment blanchie (en fait, ce sont deux panneaux assemblés, que l'on n'a pu faire entrer dans sa chambre que l'un après l'autre).

Il ressent l'ennui et l'absurdité qu'il y a à rester assis face à un vide où ne subsiste qu'un petit point gris terne. Il a conscience que voir de la lumière là où il n'y a qu'une couleur à l'huile jaunie, qui se détache facilement (il suffit de tendre la main et de toucher la fine couche de peinture, toute desséchée), est un fantasme, un délire, le signe d'une maladie qu'il ne saurait nommer mais qui est certainement dangereuse. À force de rester seul à seul avec le tableau, il comprend que le sens de la réalité l'abandonne et qu'il ne sait plus exactement où il se trouve en réalité. Néanmoins, il réussit à trouver intuitivement une solution qui lui permet de ne pas perdre pied.

Selon ses conclusions, il a besoin d'un «tiers» : il lui faut un témoin qui l'observera de côté — lui qui, à cause de cette planche maudite, s'envole vers la profondeur de l'espace radieux tout en restant cloué sur sa chaise.

Ce témoin est désormais son unique espoir. L'explication apposée à côté du tableau a été rédigée pour lui, le seul être capable de comprendre la raison de ses actes : rester assis sur la chaise et s'envoler dans le tableau, être représenté et paraître, s'ennuyer et fantasmer...

L'attitude du «tiers» qui se tient à ses côtés est particulière : il se tait. D'ailleurs,

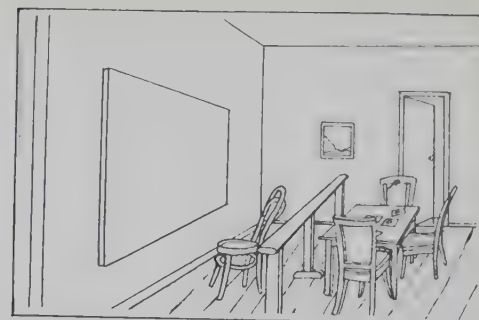
il a raison : s'il prononçait un mot, il perdrait d'emblée toute sa confiance. Il n'a qu'à se taire.

Que les autres parlent... Leurs voix emplissent la chambre, leur bourdonnement résonne partout et se propage à l'intérieur comme à l'extérieur. Leurs discours sont si distincts et bruyants qu'on peut même noter leurs paroles. Certaines semblent être en rapport avec le tableau.

New York, Ronald Feldman Fine Arts, «Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Londres, Institute of Contemporary Art, «Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die Kommunalwohnung», 2 juin-30 juillet 1989
Washington, Hirshhorn Museum, «Directions», 7 mars-3 juin 1990
Philadelphie, Institute of Contemporary Art, «Devil on the Stairs», 4 octobre 1990-5 janvier 1991
Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, «Devil on the Stairs», 16 avril-21 juin 1992

Installation appartenant au Museum of Modern Art, New York

Vue de l'installation exposée à la galerie Ronald Feldman, New York, 1988.



L'Homme tout petit

La pièce, rectangulaire, mesure 2,50 m sur 3,50 m. Le haut des murs, comme le plafond, est peint en gris, et le bas en marron foncé jusqu'à une hauteur de 1,22 m. Une ligne bleu sépare les deux couleurs. Une ampoule nue pend du plafond. Le plancher est entièrement couvert de paravents de dimensions diverses, dont chaque panneau présente une histoire racontée en dessins et commentée. Il y a au total dix ou douze paravents, installés très près les uns des autres. On peut les regarder par le dessus mais il est impossible de passer entre eux.

Texte figurant dans l'installation

Il était petit et souffrait depuis toujours de ce que les autres étaient beaucoup plus grands, et même considérablement plus grands que lui. «Si seulement ils pouvaient, tous, marcher accroupis!», songeait-il souvent en entrant dans la cuisine communautaire. «Mais comment les y contraindre?»

Là, le hasard lui fut d'un grand secours.

Tous les locataires savaient que Sokolov offrait un spectacle inoubliable lorsqu'il faisait le ménage. Pas un bout de papier, pas un chiffon, pas même un bout d'allumette n'échappaient à son examen méticuleux. Après avoir tout passé en revue, il emportait tous ces objets pour les entreposer dans sa chambre.

Quand le petit homme entra dans la cuisine, bon nombre de détritiques étaient déjà classés dans des boîtes. Sokolov était à quatre pattes en train d'étudier le couvercle du pot de mayonnaise qu'il venait de trouver sous la cuisinière. «Voilà ce qu'il me faut!» Il faut qu'ils lisent, qu'ils regardent quelque chose qui serait placé tout près du sol! Mais qu'est-ce qu'on peut mettre à ce niveau? Il n'y a que Sokolov pour se passionner pour des ordures!»

Et s'il construisait un château? Non pas le genre de château qu'il faisait dans son enfance — les adultes n'auraient sûrement pas le temps de s'y intéresser —, mais une sorte de labyrinthe, grand comme la pièce, dont les murs seraient ornés de dessins légendés. Pour les regarder, il faudra qu'ils

s'inclinent. D'en haut, cela ressemblera à une ville, on pourra y déambuler en enjambant les murs et les rues, mais pour observer de près, ils seront bien obligés de se baisser...

À la réflexion, il décida que l'élément de base du labyrinthe serait un «paravent».

À l'œuvre! Le travail le passionna. Pendant des soirées entières, il colla, coupa, dessina, écrivit, jusqu'à ce que son projet commençât à prendre forme. Les paravents, aux contenus divers, se multipliaient.

Le travail touchait à sa fin, mais il avait le sentiment qu'il manquait encore un détail important, la touche ultime qui devait couronner son projet. À la réflexion, il décida qu'il fallait fabriquer encore un paravent, un «superparavent» pour ainsi dire, assez long et haut pour ceinturer le labyrinthe bâti. Mais de quel sujet pourrait-il traiter?

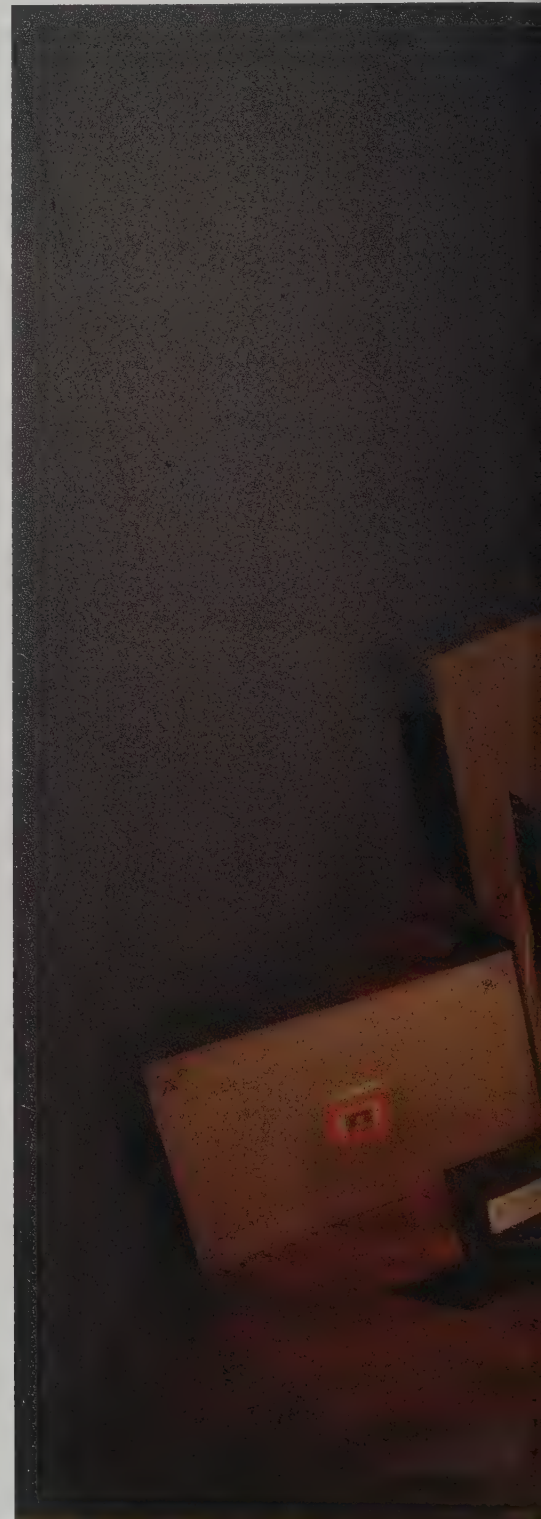
«Ça se voit comme le nez au milieu de la figure!», s'exclama-t-il. Tout ce qui se joue dans notre cuisine communautaire, c'est plus qu'une intrigue, c'est tout un roman! Les phrases prononcées là durant toutes ces années pourraient remplir plusieurs romans policiers!» Il décida de coller chaque phrase sur un carton et d'intercaler entre elles des photos prises dans la cuisine et dans les autres lieux «communautaires»: les toilettes, la salle de bains, la pièce commune ou tout simplement le débarras. Il mit trois mois à fabriquer le dépliant, car il ne tapait pas ses phrases à la machine, mais les écrivait soigneusement à la main, en calligraphiant pour ainsi dire chaque lettre. Une fois le dépliant terminé et installé autour du labyrinthe, il constata que le travail était bel et bien fini et qu'il pouvait convoquer les spectateurs.

Après le bureau, quelques collègues prirent le chemin de sa maison, en savourant à l'avance le dîner succulent et copieux auquel ils s'attendaient, sinon pourquoi les aurait-on invités avec ce petit air mystérieux? La clé grinça, la porte s'ouvrit et les visiteurs furent invités à entrer. Leur expression de désarroi et d'agacement lui apprit tout de suite que ce qu'il avait escompté ne se produisait pas. Personne, constata-t-il à regret, ne se baissait. Comme Gulliver, tous enjambaient avec difficulté les obstacles soigneusement arrangés et se dispersaient de tous côtés. La table mise ne se profilait nulle part, ni le dîner, d'ailleurs. Les invités s'ennuyaient et l'hôte se taisait, découragé. Enjamber les clôtures de papier qui sillonnaient la pièce devenait de plus en plus épuisant, et les invités, prétextant la visite de deux neveux et le mauvais fonctionnement des transports en commun, prirent congé. Le maître de maison, anéanti, ne les retint pas.

Ayant remarqué son air triste, une femme, comptable elle aussi, dont le bureau jouxtait le sien, l'assura qu'elle se plaisait chez lui: visiblement, il écrivait des récits qu'elle aurait bien aimé lire, mais, malheureusement, ses jambes souffrantes ne lui permettaient pas de se baisser. En revanche, dans son appartement, un voisin qui s'occupait de littérature pourrait peut-être s'y intéresser.

Quelques jours plus tard, le téléphone sonna dans le couloir. L'interlocuteur se présenta gentiment d'une voix douce et demanda la permission de venir voir les

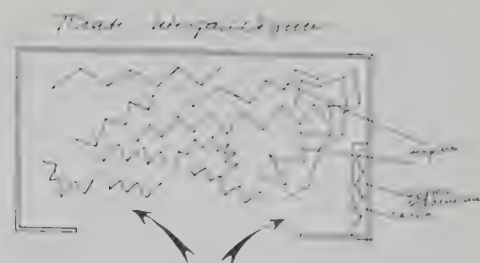
New York, Ronald Feldman Fine Arts, «Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Londres, Institute of Contemporary Art, «Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die Kommunalwohnung», 2 juin-30 juillet 1989
Washington, Hirshhorn Museum, «Directions», 7 mars-3 juin 1990



«œuvres». On lui demanda non pas de «donner à lire», mais d'installer tout «exactement comme la dernière fois». Ils prirent rendez-vous, et, à l'heure convenue, l'invité fit son apparition dans la pièce. Cette fois-ci, tout se passa différemment, le résultat escompté fut atteint, les calculs se révélèrent justes : l'invité, stupéfait, tomba à genoux en poussant des cris, et, sans plus se relever, il longea les paravents, ne sautant ni un dessin, ni un texte, ni même le moindre détail. Tout provoquait en lui un rare enthousiasme. Il fut ravi du projet et de sa réalisation ; par

moments, il se penchait si bas que sa tête disparaissait derrière les dépliant. Il alla jusqu'à proclamer que c'était une pièce de musée, bien qu'il ignorât où on pourrait l'exposer ; mais il promit d'entreprendre quelque chose en ce sens.

Cependant, il y avait un «mais» qui gâtait le résultat si bien élaboré et finalement obtenu, et qui empêchait l'hôte de jouir de son triomphe. L'invité était aussi très petit, presque nain, comme lui-même : il l'avait constaté au moment où le visiteur était descendu à l'arrêt du bus où ils s'étaient donné rendez-vous.



Plan de l'installation
– Paravents
– Dépliant explicatif
– Étagère

Vue de l'installation exposée
à la galerie Ronald Feldman, New York, 1988.

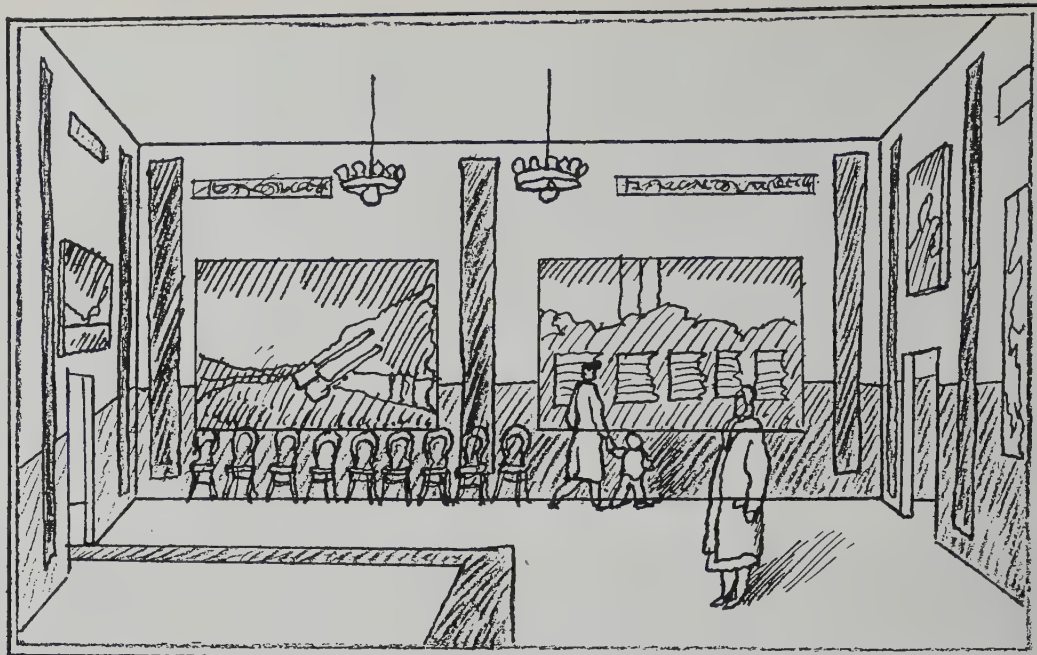


L'Artiste sans talent

Un grand salon de style Empire est transformé en salle d'exposition, à la manière dont on aménageait chez nous, en Russie, d'anciennes propriétés en «nouveaux clubs». Cette exposition n'a pas lieu dans un club du début des années vingt, avec la volonté enthousiaste d'«éduquer les masses» et de «marcher vers le futur», mais à la fin des années cinquante et au début des années soixante, lorsque les «événements culturels» se sont figés dans une sorte de rituel solennel. Le sol est recouvert d'un tapis rouge, les chaises sont adossées aux murs. Entre les tableaux sont intercalées des bannières rouges, dont certaines sont ornées de slogans clamant «l'importance et l'utilité de la culture», son rôle dans «la construction du socialisme», etc. Les tableaux sont accrochés sur les murs, symétriquement, comme au musée. Néanmoins, l'ambiance calme et contemplative d'un musée fait défaut. «L'initiation du peuple à la culture» est exaltée dans une atmosphère chauffée au rouge, bardée d'utilitarisme idéologique. À côté des tableaux sont affichés séparément de nombreux textes et commentaires expliquant au «peuple» comment il doit comprendre l'art exposé ici. Partout règne une atmosphère de fête officielle, agaçante et assommante.

Un des objectifs de l'installation est de montrer ce qu'est, à mon sens, le dernier des «grands styles» : le réalisme socialiste. Après avoir fleuri en Union soviétique à l'époque de Staline, il s'est maintenu jusque dans les années soixante et soixante-dix. En ce qui concerne la clarté des formes et des constructions, ce «style» ne le cède en rien au baroque ou au classicisme. Et comme dans tout canon établi, l'opinion que les artistes en ont et leur savoir-faire important peu : dans l'œuvre achevée, c'est finalement le «style» qui prévaut. L'installation présente les œuvres d'un artisan «moyen» et brosse rapidement son portrait.

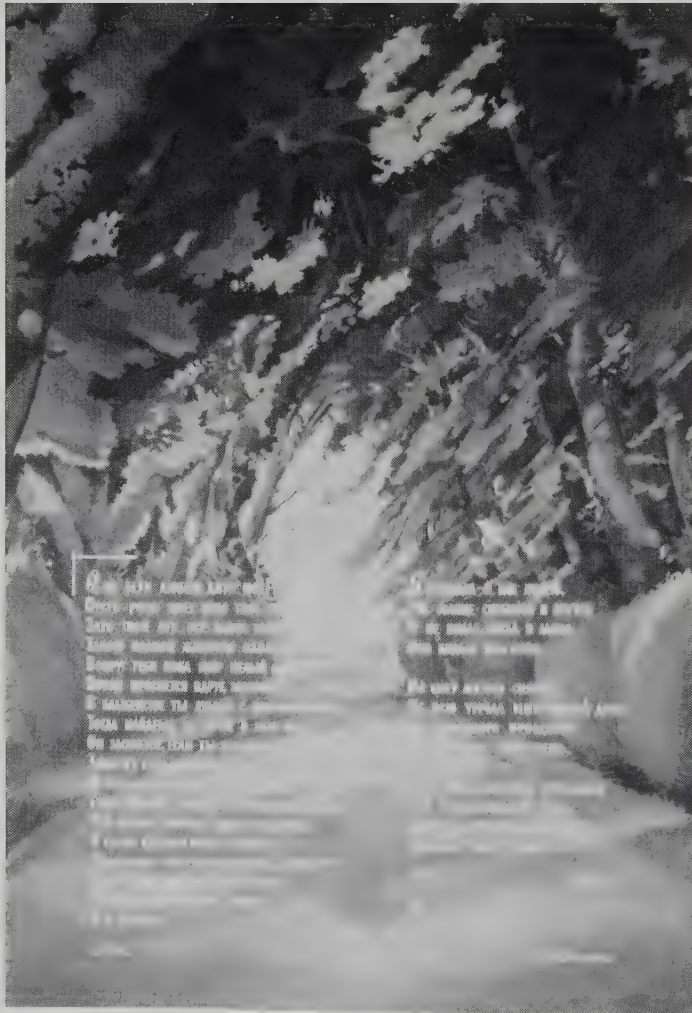
New York, Ronald Feldman Fine Arts,
«Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Londres, Institute of Contemporary Art,
«Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die
Kommunalwohnung», 2 juin-30 juillet 1989
Washington, Hirshhorn Museum, «Directions»,
7 mars-3 juin 1990
New York, New Museum of Contemporary Art,
«Rhetorical Image», 9 décembre 1990-
3 février 1991
Toronto, Power Plant, 15 novembre 1991-
5 janvier 1992



Texte figurant dans l'installation

C'est un artiste anonyme, il n'a pas de nom. C'est un homme moyen, comme il y en a tant, qui n'a pas très bien réussi. Dans sa jeunesse, il aimait dessiner, il a même terminé l'école secondaire des Beaux-Arts, en rêvant de devenir artiste professionnel.

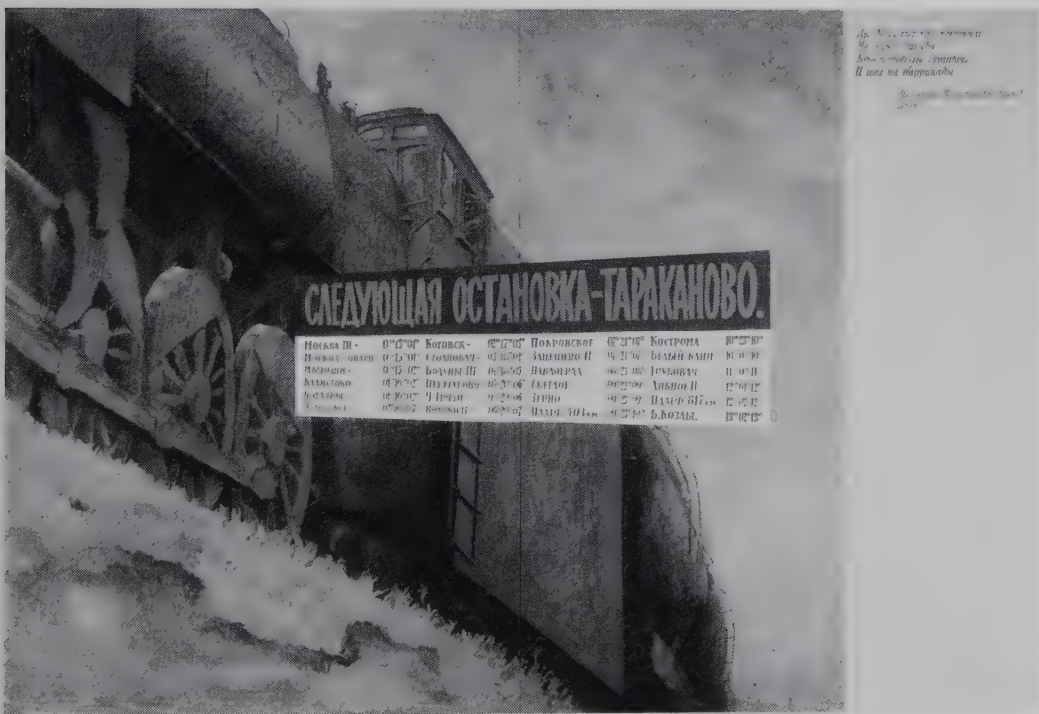
Mais le destin en a décidé autrement — milieu défavorisé, mariage raté, charges de famille, soucis d'argent continuels — et il a dû renoncer à une carrière de grand artiste. Il est entré comme décorateur dans un combinat de province où, pendant de longues années, il a réalisé sur commande la décoration des jardins d'enfants,



*L'Allée, 1982.
Coll. part., Suisse.*



Le Gastronom, 1981. Kunstmuseum, Bâle.



Prochaine station : Tarakanovo, 1979. Kunstmuseum, Bâle.

des rues, du musée local et des fêtes de sa ville : une production provinciale banale, réalisée sur des panneaux de contre-plaqué ou d'aggloméré assemblés à la va-vite, bref, des objets tels qu'on en fabriquait par milliers dans notre pays.

Cependant, les tableaux de notre personnage offrent des particularités qui les distinguent un peu de la production standard. Il n'est pas dénué de talent naturel, et la monotonie des commandes n'a pas étouffé

définitivement l'esprit d'improvisation et les ambitions artistiques de sa jeunesse. Il exécute certaines commandes avec maestria, et peint aussi quelquefois pour lui-même. Ses œuvres personnelles mêlent la production artistique habituelle (reproductions, cartes postales, photos), les connaissances acquises aux Beaux-Arts et les éclairs de génie, improvisations et inspirations subites qui l'animent de temps en temps et le poussent à travailler avec passion et frénésie...

L'artiste peint chez lui. Ses tableaux appartiennent au genre des «panneaux» : images criardes hâtivement brossées, toujours exécutées à l'occasion d'une fête ou d'un événement, d'une nouvelle directive ou d'un anniversaire. Le plus souvent, les «tableaux» sont rangés après l'événement, mais il arrive que ces objets restent, en tant que propagande visuelle, dans les rues et sur les places, où ils sont soumis aux intempéries : après un long séjour sous la pluie, ils se fissurent et, au bout d'un certain temps, selon leur état, on les repeint, on les restaure ou on les remplace.

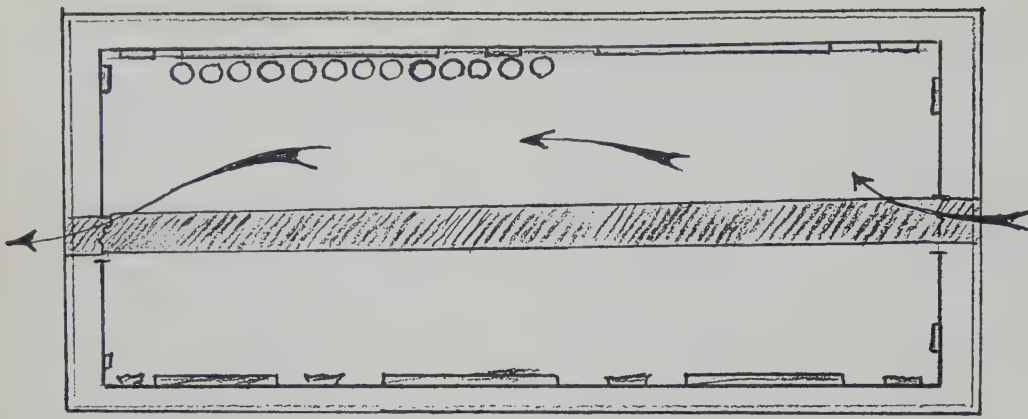
Ce type de panneau date de la fin des années cinquante ou du début des années soixante; actuellement, la propagande visuelle prend d'autres formes et d'autres dimensions.

Précisons que ces panneaux ne sont pas dus à un auteur unique. Deux personnes au moins participent à la conception et à la réalisation de «l'œuvre». Le premier est le «chef» qui a commandé la pancarte et en a défini le thème et l'idée. Il s'agit généralement du second ou du troisième secrétaire du comité exécutif, chargé de la propagande. À l'approche des fêtes, il a confié la «matérialisation» du projet à l'artiste qui avait déjà réalisé des commandes de décoration pour le comité exécutif : banderoles, affiches, annonces, tout ce qui touche aux images et aux inscriptions.

Le second auteur est cet artiste qui se dit «sans talent» — en son for intérieur, il ne le pense pas. Il n'est plus tout jeune (il a plus de cinquante ans). Après avoir vécu assez difficilement sa vie d'artiste, il a fini par s'établir comme décorateur auprès du comité exécutif. Sans doute lui avait-t-on promis en échange une petite pièce dans un appartement communautaire, qu'il a fini par obtenir. Et c'est là qu'il vit maintenant, reçoit ses invités et réalise ses œuvres. Selon ses dires, dans sa jeunesse, il avait suivi des «cours» et fait l'école secondaire des Beaux-Arts, mais ensuite, la vie l'a malmené, il s'est enlisé dans la routine, et il a manqué de temps et de forces pour devenir un véritable artiste...

Pourtant le talent de ses jeunes années n'a pas totalement disparu. Il ressort parfois dans ses travaux, souvent accomplis avec un évident savoir-faire, voire avec inspiration.

Les «panneaux» dont il est question sont fondamentalement inutiles. Leur destinataire est totalement anonyme et personne n'en a besoin, pas même les deux intervenants liés directement aux œuvres : le jeune chef (le client) et l'artiste (le fournisseur). Tous deux veulent s'acquitter de l'«œuvre» au plus vite, comme on se débarasse d'une mouche envahissante qu'on



n'arrive pas à chasser. Tous deux sont en proie à l'ennui et à la peur, mais, néanmoins, de manière différente. En examinant l'«œuvre» achevée, le chef cherche à deviner la réaction de son supérieur (le président du comité exécutif, peut-être), lorsque celui-ci découvrira le panneau, érigé sur la place ou devant le comité pendant les fêtes. S'efforçant de faire un pronostic, il décide d'accepter ou non ce barbouillage, d'obliger l'artiste à faire des changements ou bien de laisser tomber en se disant que «ça ira comme ça».

De son côté, l'artiste redoute non pas tant le chef que l'idée que celui-ci pourrait ne pas apposer sa signature. Aussi, il s'efforce à le convaincre qu'il a fait de son mieux et que le résultat est proprement éblouissant. Une lutte épuisante s'engage alors entre eux : le client, pressant le futur châtiment, demande, menace, et ordonne à l'artiste d'apporter des améliorations et des corrections pour enjoliver ce produit quelque peu douteux, et l'autre, à son tour, jure que tout a déjà été fait, qu'il ne pourra pas faire mieux et que «si on met ça à l'ombre, sous un arbre, ça marchera, c'est juste pour deux jours...»

Il faut rendre justice à l'artiste : conscient de l'envergure et de l'importance de la commande, il donne libre cours à son intuition, à sa mémoire visuelle et aux connaissances plastiques acquises dans le secondaire. Il renonce à copier bêtement, même si on n'attend de lui qu'un produit idéologique standard, maintes fois réalisé avant lui. Il introduit de nouveaux éléments et images de son cru... Cette initiative lui joue souvent de mauvais tours : il bâcle certains fragments des panneaux, persuadé que c'est ainsi que travaillent les grands maîtres, et en omet délibérément d'autres, ignorant simplement leur existence. En revanche, certains sujets lui réussissent vraiment (par exemple, «le match au stade», et quelques autres).

Il arrive souvent qu'un enfant mal aimé, rejeté par ses parents, ses tantes et ses oncles, s'avère bien portant, plein de vitalité et de joie... L'allégresse et le soleil vivent dans cette œuvre réalisée de manière si bizarre, malgré ou peut-être grâce à la négligence des deux parents, qui n'ont pas voulu s'impliquer avec tout leur talent et leur sérieux, leur cœur et leur âme.



Vue de l'installation exposée à la galerie Ronald Feldman, New York, 1988.



L'homme qui ne jetait jamais rien

L'installation est une pièce exiguë, étroite, encombrée de placards, d'étagères, de caisses et de vitrines contenant une quantité extraordinaire de petits objets sans valeur, de ceux que l'on jette habituellement : flacons vides, petites boîtes, enveloppes, bouts de crayons, allumettes, couvercles de toutes sortes, vieilles coupures de presse, quittances et autres déchets de papier. La présentation est parfaitement ordonnée et à chaque objet est attachée une étiquette.

Dans un coin, au milieu des objets exposés de ce «musée», on voit une étroite banquette en bois avec un oreiller et une couverture. C'est là que dort le «maître de maison», qui est donc le «conservateur du musée».

Textes figurant dans l'installation

Récit présenté sur un dépliant, sur une étagère

Il ne jetait jamais rien

Toujours dans son coin — il a vécu toute sa vie dans une petite pièce au fond d'un grand appartement communautaire — sans presque jamais le quitter, sauf pour aller au bureau, d'où il rentrait directement à la maison, il vivait dans une solitude totale. Il passait tout son temps dans sa chambre, ne sortant dans la cuisine ou dans les pièces communes qu'en cas d'extrême nécessité. Ce qu'il mijotait chez lui, personne, dans cet immense appartement surpeuplé, n'en avait la moindre idée.

L'appartement communautaire était situé dans un immeuble ancien où l'on n'avait pas fait de travaux depuis des décennies. Certains locataires déménageaient et d'autres venaient s'installer à leur place. Malgré un nettoyage régulier, hebdomadaire et général des couloirs, de la cuisine et de la «pièce à usage commun» (c'était le nom donné à un réduit où les

New York, Ronald Feldman Fine Arts,
«Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Londres, Institute of Contemporary Art,
«Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die Kommunalwohnung», 2 juin-30 juillet 1989
Washington, Hirshhorn Museum, «Directions»,
7 mars-3 juin 1990
Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland, «Europa-Europa»,
26 mai-11 octobre 1994

Installation appartenant au Museet for
Samtidskunst, Oslo

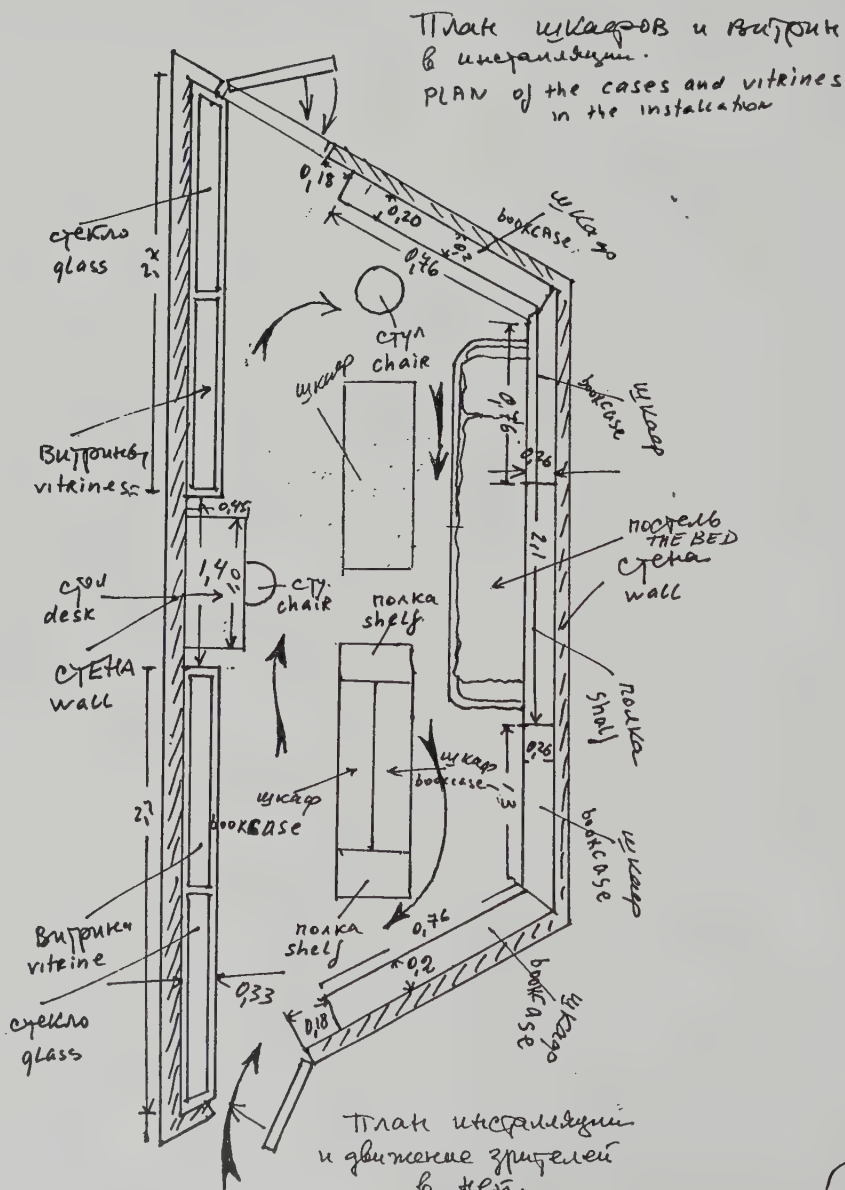
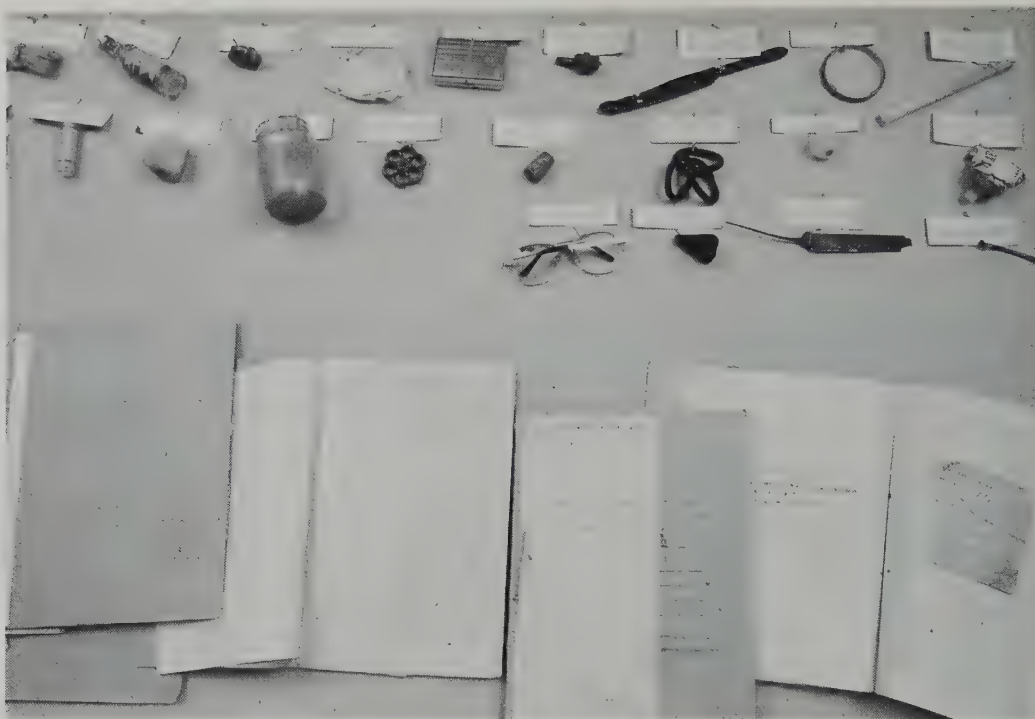


рисунок 4
drawing 4

locataires déposaient les meubles encombrants qui ne rentraient plus dans leur chambre : commodes, coffres, vieux réfrigérateurs, etc.), partout s'entassaient des objets dont personne ne savait à qui ils appartenaient et à quoi ils pouvaient servir. On ignorait également si leurs propriétaires habitaient encore l'appartement ou s'ils en étaient partis.

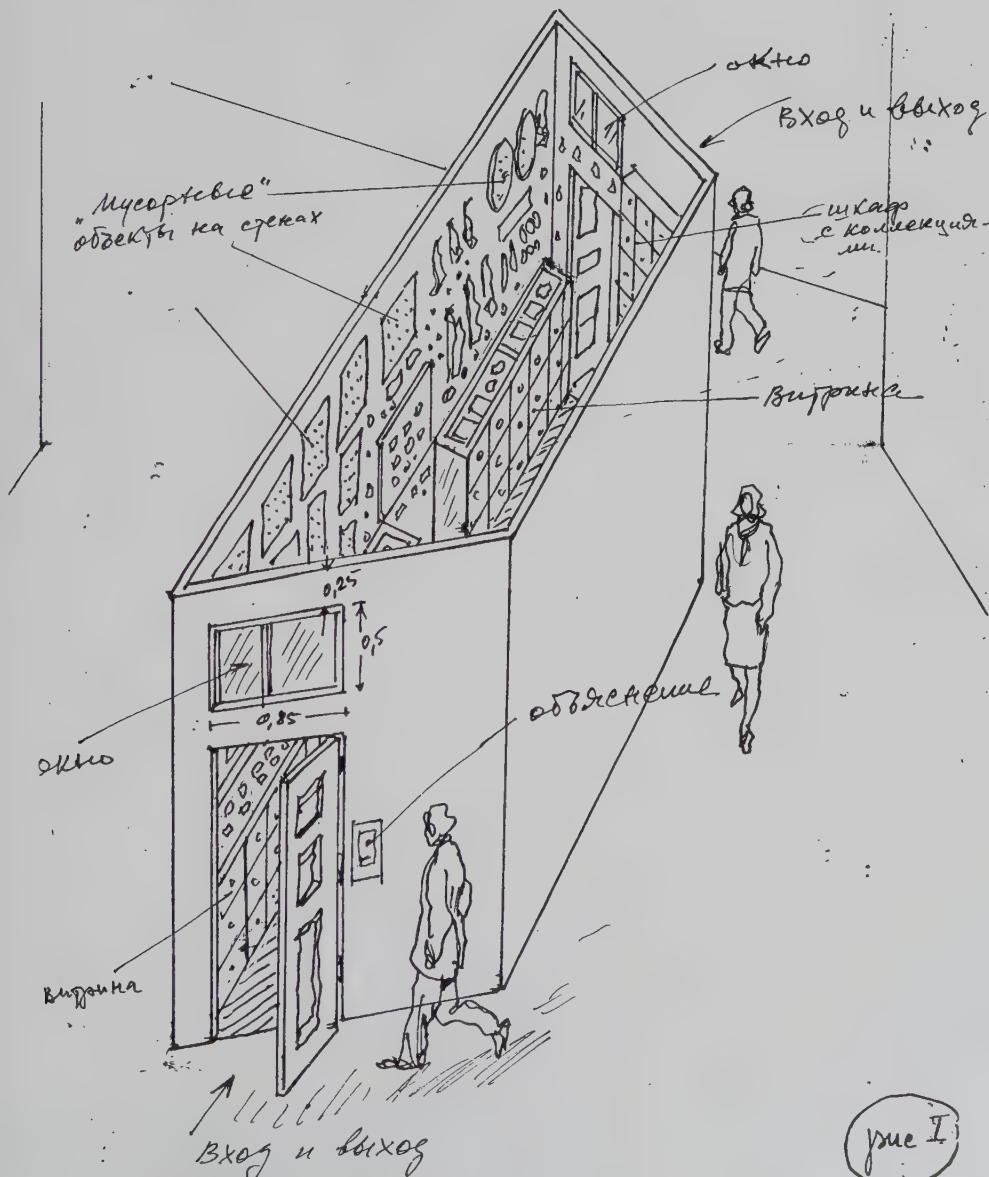
Ces objets traînaient dans tous les coins. Certains étaient accrochés aux murs ; d'autres s'entassaient dans l'entrée ou le long du couloir, transformant ainsi l'appartement en une grotte mystérieuse, pleine de stalactites et de stalagmites, où était ménagé un passage étroit qui débouchait sur la porte toujours grande ouverte de la cuisine, éclairée par une ampoule de vingt watts.

Un jour — c'était le début des grands froids —, on dut faire vérifier le chauffage. Trois hommes en vêtements tachés de graisse firent irruption chez nous, clés anglaises à la main, et demandèrent qu'on leur montrât le compteur d'eau. Oncle Micha, le responsable de l'appartement, indiqua la porte derrière laquelle, d'après lui, nichait le compteur. La porte était fermée. Étant «dans l'exercice de leurs fonctions», les hommes grasseyés étaient tenus de mettre la maison «en marche» ; par conséquent, en présence du responsable et des témoins, ils décidèrent de forcer la porte, ce qui fut fait sur-le-champ.

Il n'y avait pas de compteur. Les gens armés de clés s'éclipsèrent, mais Oncle Micha et ceux qui pénétrèrent avec lui dans la pièce n'en revinrent pas et restèrent pétrifiés en promenant leur regard autour d'eux.

Du haut en bas, la pièce était encombrée de débris. Ce n'était pas une poubelle putride comme celles que l'on voit dans la cour de notre immeuble ou devant la porte cochère, mais plutôt un énorme dépôt de déchets disposés dans un ordre bien particulier et soigneusement entretenu. Des objets plats formaient une pyramide dans un coin, de petites bouteilles de formes diverses et des pots étaient placés dans des cartons. Sur les murs, entre les tas de déchets, s'élevaient des étagères qui abritaient une myriade de petites boîtes, de bouts de tissu, de morceaux de bois, toujours impeccablement rangés... Les objets, tous munis d'un numéro à cinq ou six chiffres et d'une étiquette, étaient posés sur des étagères et des tablettes, elles aussi minutieusement étiquetées. Sur la grande table qui trônait au milieu de la pièce s'amassaient d'autres objets non encore numérotés ni étiquetés : piles de papiers, manuscrits... Oncle Micha le Responsable se pencha sur un de ceux-ci : c'était un article, intitulé «La poubelle».

Внутренний вид установки.



La poubelle

Chacun de nous est envahi par des monceaux de papiers qui s'accumulent quotidiennement sous la table ou sur le bureau, dans le porte-revues, près du téléphone. La pluie de papier se déverse sur la maison : magazines, lettres, adresses, quittances, petits mots, enveloppes, invitations, prospectus, télégrammes, emballages, et *tutti quanti*. Nous trions ces flux, ces torrents de papier, en les regroupant selon nos propres critères : papiers importants, aide-mémoire, souvenirs agréables, documents conservés à tout hasard. En somme, à chacun son principe de classement...

Le reste, naturellement, est à jeter.

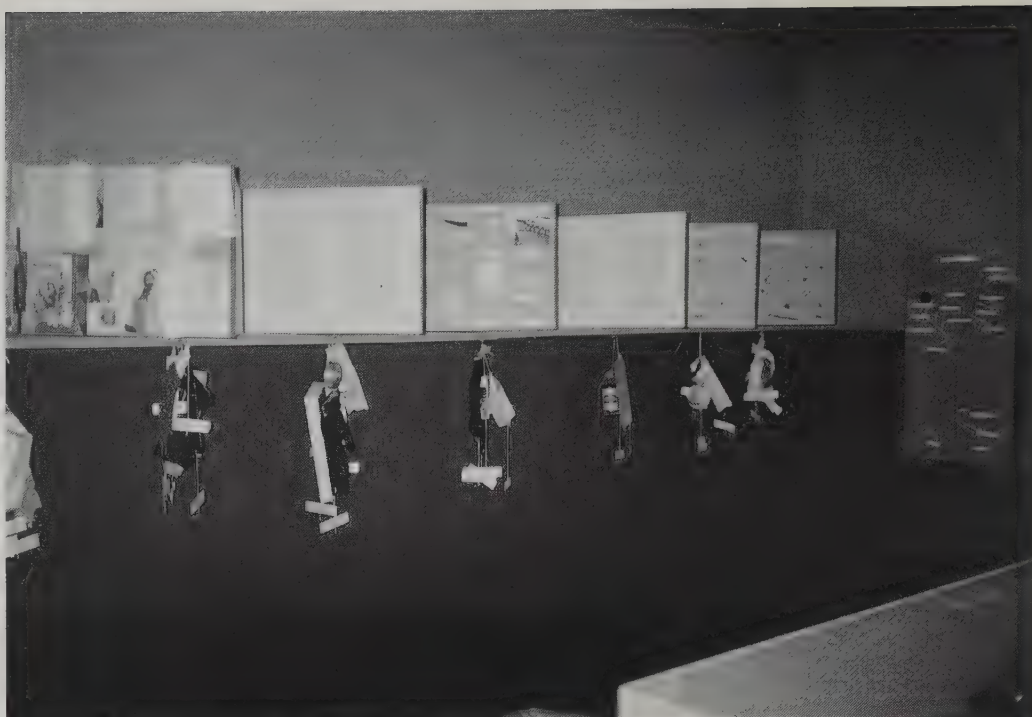
Le plus difficile et le plus laborieux est de séparer les papiers importants de ceux qui ne le sont pas, mais tout le monde sait que c'est nécessaire pour tenir tout en ordre... jusqu'au prochain entassement.

Mais si l'on renonçait à ce tri, à ce nettoyage ? Si, considérant qu'il est impossible de distinguer ce qui est important de ce qui ne l'est pas, on se laissait envahir par ce flot de papiers ? Ne serait-ce pas une folie ?

Et quand cela peut-il arriver ? En fait, c'est lorsque quelqu'un, ne sachant plus distinguer ce qu'il doit garder de ce qui est bon pour la corbeille, devient incapable de comprendre en quoi un principe de classement est meilleur qu'un autre. Une toute autre problématique se dessine dans son esprit : faut-il considérer comme une poubelle ou bien comme un ensemble globalement important cet océan de papier qui se déverse sur lui ? Et, donc, faut-il jeter ou garder le tout ? Sous cet angle, le choix devient extrêmement ardu. S'il faut un argument en faveur de l'importance, évoquons ce sentiment — la réminiscence des événements liés à ces papiers — que connaît toute personne qui a déjà eu l'occasion de passer en revue ses archives.

Supprimer les indices et les témoignages qui y sont incarnés équivaut à se priver de ses souvenirs. Dans notre mémoire, tout est, au même titre, pertinent et significatif. Les souvenirs disparates, tels des points, se nouent, s'enchaînent pour former des réseaux et des liens qui, de fait, constituent notre vie. S'en priver signifie aussi faire ses adieux à ce que nous étions dans le passé et, en quelque sorte, ne plus être.

Le bon sens nous dit cependant que, mis à part les papiers, les cartes postales et les lettres chères à notre cœur, le reste est sans valeur : quittances payées depuis longtemps, tickets de cinéma ou billets de train périmés, reproductions achetées ou reçues en cadeau, magazines ou journaux



Vue partielle de l'installation exposée au Hirshhorn Museum, Washington, 1980.

lus il y a belle lurette, notes concernant une affaire aboutie ou non (peu importe, de toute façon, il est déjà trop tard). Mais pourquoi faudrait-il prendre ce point de vue distant ? Pourquoi devrions-nous nous identifier et juger de l'utilité des objets de ce point de vue étranger ? Pourquoi évaluer notre passé depuis le présent, le rejeter, ou pis encore, le réprouver ou s'en moquer ?

Quelqu'un peut-il, a-t-il le droit d'examiner ma vie de l'extérieur ? Quand bien même ce serait moi, en train de parcourir ces vestiges de mon propre passé ! Pourquoi le bon sens devrait-il triompher de mes souvenirs, de ma vie qui est attachée à ces fragments de papiers que je trouve aujourd'hui inutiles et dérisoires ?

On peut, certes, objecter que ces souvenirs n'existent que pour moi, et que, pour les autres, qui en ignorent tout, ces bouts de papier sont bons pour la poubelle. Mais pourquoi devrais-je me séparer de mes souvenirs, enfouis dans ces débris qui ont l'apparence de détritus ?

C'est quelque chose que je ne peux pas comprendre.

Rassemblés dans des dossiers, ces papiers tissent ma vie passée et présente. Et, même s'ils ne ressemblent qu'à un tas de paperasses, ils ont beaucoup de sens à mes yeux. Bien plus : bizarrement, je sens que les détritus, où d'importants documents sont mêlés à de simples débris, constituent la vraie texture de ma vie, aussi futile et insipide qu'elle paraisse.

Textes des étiquettes

- une fois qu'il a été épuisé, je n'ai pas pu en retrouver...
- cadeau d'anniversaire de Klavdia Gavrilovna, il a duré presque deux mois...
- trouvé dans la rue, près de la maison, je gardais des clous dedans...
- morceau de doublure d'un cartable, j'y ai découpé deux semelles pour mes chaussures...
- chaîne d'un médaillon, elle s'est cassée, j'ai perdu le médaillon, et ensuite j'y ai attaché ma montre
- bas d'une nappe, très ancienne, qui me vient de ma grand-mère
- provient d'une bouteille de vin, Tzinandali, il me semble, je l'ai achetée cet été au magasin du coin, en rentrant de la campagne...
- trombones pour agraffer les papiers
- je ne me souviens plus pourquoi je l'ai cassé
- provient d'une chemise
- mangé du pain
- vieille teinture pour le plancher
- calque arraché d'un bouquin.



Vue de
l'installation
exposée à la
Kunst-und
Ausstellungshalle,
Bonn, 1994.

Le Compositeur

Dans un petit espace (3,5 m sur 4 m sur 2 m), des pupitres de musicien sont disposés face à face, en deux rangées de cinq. Sur chacun d'eux est disposée une feuille grise comportant un dessin légendé et, à côté, un petit feuillet couvert de notes. Au-dessus d'un des pupitres est suspendu un pot en verre sans fond. Une ampoule solitaire jette une faible lumière sur l'ensemble. Devant l'entrée, sur une étagère, est exposé un texte explicatif.

Textes figurant dans l'installation

Récit présenté à l'entrée, sur une étagère

Tous les dimanches, de bonne heure, lorsque les locataires encore ensommeillés commençaient leurs allées et venues entre les toilettes, la salle de bains et la cuisine, où ils allaient mettre de l'eau à chauffer, il reprenait ses actes odieux. Il sortait de sa chambre, l'un après l'autre, ses pupitres, et les rangeait en deux files sur toute la longueur du couloir, de telle sorte qu'on ne pouvait plus y passer qu'en se serrant contre le mur et les portes. Ensuite, il disposait sur les pupitres des feuilles grises où des dessins et des textes étaient collés à la place des notes.

Chaque dimanche, la même histoire recommençait : les locataires, en hurlant des injures, renversaient les pupitres, dispersaient les obstacles, déchiraient les notes. Mais rien n'y faisait. En fin de semaine, sur le coup de neuf heures, le «compositeur» sortait de sa chambre un premier pupitre...

Déclaration des locataires

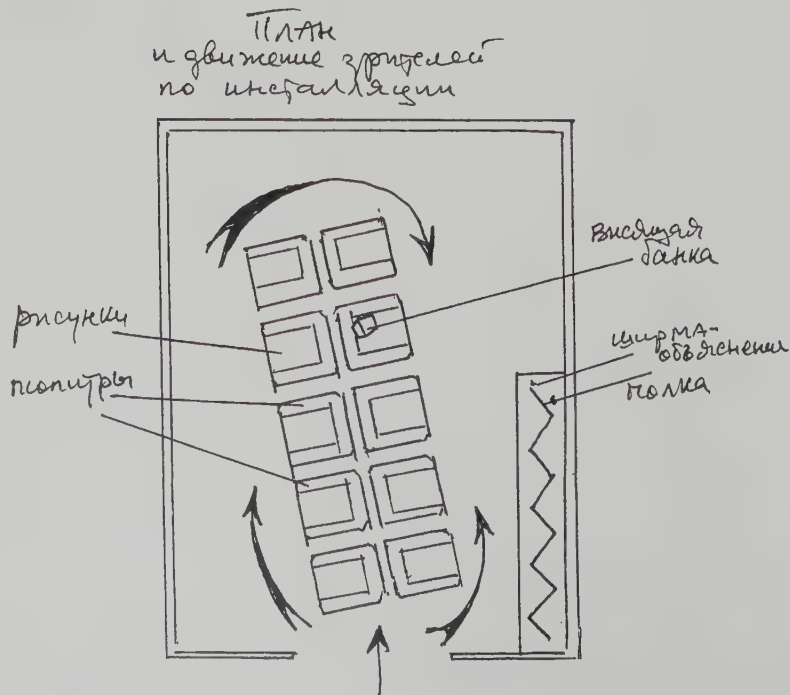
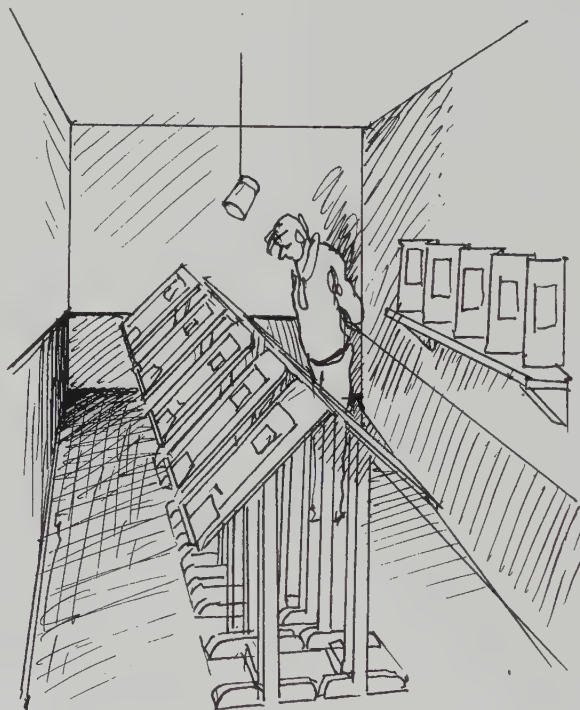
Au Tribunal des camarades auprès du JEK n° 8 du district Baoumanski de Moscou, de la part des habitants de l'immeuble sis au 24, passage Krioukovski, les camarades I. B. Solodova, I. B. Kamychnanski, B. V. Joukova.

DÉCLARATION

Nous vous demandons d'examiner le comportement du camarade V. Evdokimov, qui crée des conditions de vie insupportables

en embarrassant la voie de passage dans le couloir de notre appartement surpeuplé. Ces dernières années, il a pris l'habitude d'encombrer le couloir de bâtons, de planches et d'objets divers qui devraient rester chez lui, dans sa chambre. À nos nombreuses questions pour savoir les motifs de ses actes, il répond que ces objets ne lui appartiennent pas et qu'il les place exprès dans le couloir pour sensibiliser notre appartement à la culture, pour organiser des «concerts». Actuellement, la situation dans notre appartement est telle que, même sans ces «concerts», il y a déjà suffisamment de bruit comme ça. De toute façon, le couloir est un lieu de passage, il n'est pas aménagé pour des «activités artis-

tiques». Le Coin rouge du JEK est là pour ça, le camarade V. V. Evdokimov pourrait y installer ses «concerts» et ses inventions. Mais non, voyez-vous, il veut faire ça uniquement pour ses voisins... Avant de se lancer dans une opération de ce genre, il faut d'abord demander l'avis des autres, et s'y mettre après. Mais le citoyen V. V. Evdokimov ne l'a pas fait et il continue à barrer régulièrement la voie de passage. Malgré nos conseils, il persiste et signe. Nous vous demandons d'examiner notre plainte contre le camarade V. V. Evdokimov et de l'appeler à respecter les règles du comportement en communauté socialiste. Faute de quoi, nous serons obligés de saisir la milice.



New York, Ronald Feldman Fine Arts,
«Ten Characters» 30 avril-4 juin 1988
Londres, Institute of Contemporary Art,
«Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff,
die Kommunalwohnung»
2 juin-30 juillet 1989
Washington, Hirshhorn Museum,
«Directions», 6 mars-3 juin 1990

Décision du Tribunal des camarades

Extrait du protocole de la réunion du Tribunal des camarades auprès du JEK n° 8, le 12 mars 1966.

Présents : le Président du Tribunal des camarades Efremov B. G., les Membres du Tribunal des camarades Koriounov E. V. et Storojeva. Ont été entendus les camarades Sokolova I. B., Kamychanski I. V. et Joukova B. V., ainsi que la déclaration de la citoyenne Akimova A. S. concernant les manquements à l'ordre commis par le camarade Evdokimov V. V. dans l'appartement n° 4 de l'immeuble sis au 24, passage Krioukovski.

Décision : Avertissement est fait au citoyen Evdokimov concernant ses manquements à l'ordre de la vie en appartement communautaire. S'il réitère ses infractions, l'affaire sera portée devant le Tribunal populaire du district de Baoumanski dont dépend le lieu de résidence.

Déclaration du compositeur

Au Tribunal des camarades auprès du JEK n° 8 du district Baoumanski, de la part du camarade V. V. Evdokimov, demeurant dans l'appartement 4 de l'immeuble 24, passage Krioukovski.

DÉCLARATION

Je, soussigné, Vladimir Viktorovitch Evdokimov, demeurant depuis dix-huit ans au 24, passage Krioukovski, appartement 4, affirme n'avoir été l'objet d'aucune plainte de la part de mes voisins durant toutes ces années. Je vis seul : j'utilise donc très peu la cuisine et les autres pièces communes, à la différence des camarades Solodova, Kamychanski et Joukova, signataires de la déclaration, qui sont chefs de familles nombreuses. Je fais régulièrement le ménage. Je ne reçois pas de personnes étrangères. En ce qui concerne la plainte de mes voisins selon laquelle j'encombre délibérément le couloir devant ma chambre, je tiens à faire la déclaration suivante. À force d'observation, j'ai constaté que la communauté formée par l'ensemble des locataires de notre appartement (nous sommes vingt-quatre au total) est très peu unie. Lorsque nous nous croisons, c'est à peine si nous échangeons deux ou trois mots, nous nous saluons même rarement. Il n'y a plus aucune relation amicale, aucune marque d'attention, et ce depuis longtemps. En revanche, les disputes sont plus que fréquentes, surtout dans la cuisine. Elles éclatent généralement pour un rien : à cause d'une chaise mal rangée ou d'un robinet laissé ouvert. Alors,

je me dis : la vie est dure, c'est vrai, mais pourquoi faudrait-il s'enchaîner aux éléments les plus médiocres du quotidien ? Pourquoi ne pas élever notre âme, la tourner vers ce qu'il y a de plus noble ? On trouve à Moscou des salles de cinéma, de concert ; des événements culturels se produisent chaque jour. Pourtant mes voisins ne sortent jamais et ne cherchent pas à bénéficier de cet environnement culturel : ils persistent à s'enfermer dans leurs centres d'intérêt mesquins. Il fallait donc prendre des mesures. J'ai décidé d'organiser, deux fois par mois, des concerts originaux, à la fois musicaux et plastiques, au sein de notre appartement, dans la partie large du couloir, devant le tournant vers la cuisine. Il s'agit d'une création particulière, exécutée par des solistes. Tous les locataires peuvent y participer, ensemble ou séparément. Le long du couloir, je range les pupitres face à face, en deux rangs. Les locataires et leurs invités se mettent derrière les pupitres et, sous ma direction, commencent à lire les textes, agrémentés de dessins, que j'ai posés sur les pupitres. Ils lisent l'un après l'autre ou tous ensemble.

J'ai créé moi-même cet oratorio, qui combine de façon inédite l'image, la voix et le son. Je l'ai élaboré en toute connaissance de cause. J'avais remarqué que les chanteurs ne savent jamais où poser les yeux lorsqu'ils chantent : leur regard vagabonde, ce qui me paraît tout à fait néfaste à la concentration du chanteur et à la qualité de sa prestation. C'est pourquoi je mêle toutes sortes d'images et de dessins à la lecture de mon concert. Les sons musicaux naissent de la façon suivante : je suspends des objets au plafond — des bols de dimensions différentes, par exemple — à 2,50 m ou 3 m au-dessus du sol, près des interprètes, en fonction du nombre de voix et de leur force respective. Ces objets commencent à résonner, et une mélodie imprégnée de tonalités diverses emplit progressivement l'espace. Ainsi l'image et le texte récité ne font plus qu'un. Ce son nouveau et très élevé s'immisce dans notre quotidien, ouvre notre âme à de nouveaux horizons, et nous transporte à un autre niveau de l'existence. Malheureusement,

mon projet a été mal interprété par certains de mes voisins : plusieurs pupitres ont été cassés, les dessins ont été déchirés ou ont disparu. Les explications que j'avais affichées sous verre dans le couloir n'ont été ni lues ni comprises. On m'a fait remarquer que, ces jours-là, il est impossible de passer dans le couloir et de transporter des objets. Pourtant, je prends toujours des dispositions de manière à laisser un passage libre le long de ma construction musicale. J'installe même un parcours fléché. Les 2 et 18 septembre, ces concerts se sont passés tout à fait normalement et n'ont provoqué aucune réaction négative. Le climat dans notre appartement s'est même assaini. Je vous prie donc d'examiner ma déclaration en tenant compte de tous ces éléments, afin de prendre la décision la plus juste possible.

Evdokimov

Pièces jointes : les programmes des concerts tenus les 2 et 18 septembre derniers.

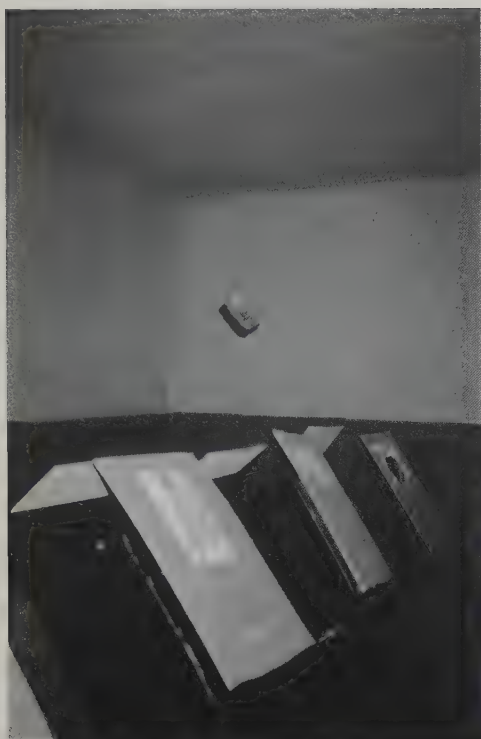
Programmes des concerts

La musique des sphères

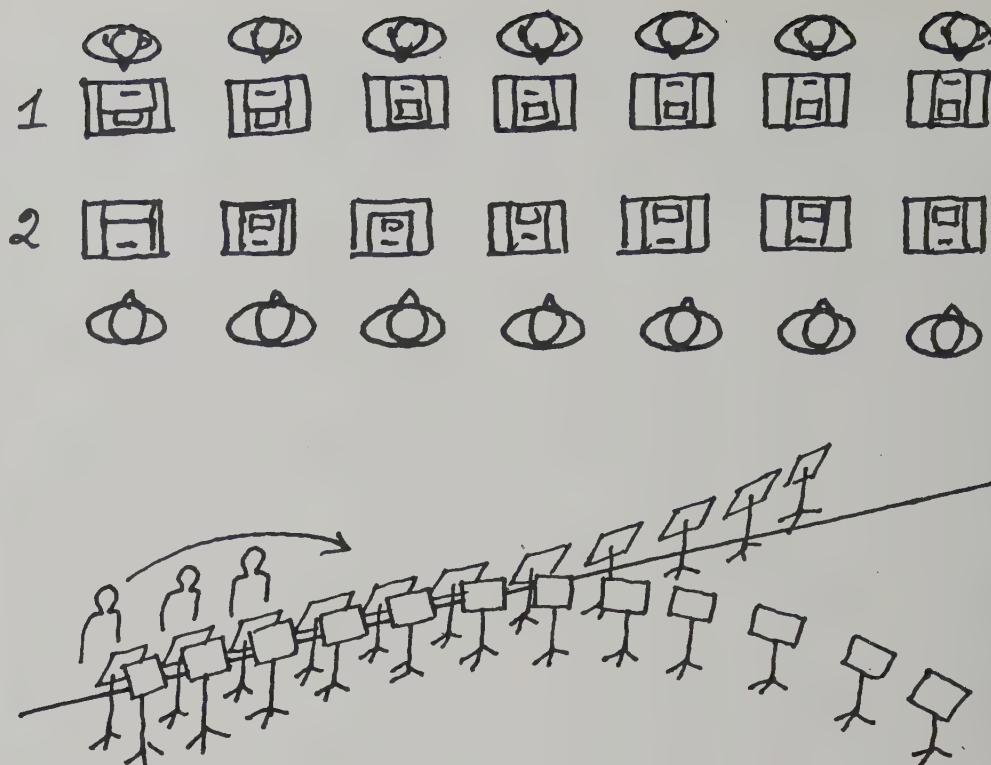
Dans le couloir, on a installé trois groupes de pupitres, comme dans une salle de concert. Chaque groupe est constitué de rangées de sept pupitres, placés face à face. Chaque pupitre comporte un dessin sous-titré. Au-dessus du premier groupe, un petit pot en verre sans fond, de 5 cm de diamètre, est suspendu à une hauteur de 2,20 m, un peu décalé sur la gauche. Un pot identique, de 10 cm de diamètre, est suspendu au-dessus du deuxième pupitre. Une mouche est accrochée au-dessus du troisième.

Les personnes qui passent dans le couloir peuvent s'arrêter et se mettre devant les pupitres, symétriquement, les uns en face des autres (s'il manque des participants, on peut faire appel à d'autres voisins). Une fois à leur place, les interprètes commencent la lecture du texte placé sous le dessin, dans l'ordre suivant : l'interprète qui est le plus à gauche au premier rang commence à lire en même temps que celui qui est le plus à gauche au deuxième





Détail de l'installation exposée à la galerie Ronald Feldman, New York, 1988.



rang. Le deuxième interprète du premier rang, toujours en partant de la gauche, prend le relais avec le deuxième interprète du deuxième rang, et ainsi de suite... Les voix se déplacent vers le centre des files et divergent ensuite (voir le plan de lecture).

Petit à petit, les lecteurs, en prêtant l'oreille, commencent à distinguer, hormis leurs voix, un autre son bien particulier, à peine perceptible. Cela ressemble à un chant très aigu. Ce n'est d'abord qu'un fond musical, plutôt éloigné, mais au fur et à mesure, ce chant devient de plus en plus distinct. Si la lecture s'arrêtait alors, le son résonnerait haut et pur dans le couloir. Peut-être vient-il des pots en verre? Difficile à dire. Une seule chose paraît évidente : l'origine du son est bien mystérieuse.

La rivière souterraine dorée

Deux rangées de pupitres, placés face à face, sont disposées le long du couloir. Une fine corde dorée est tendue d'un bout à l'autre du couloir, entre les deux rangées de pupitres. Chaque pupitre contient un dessin légendé. La double file de pupitres part de la porte de la salle de bains, longe le couloir et bifurque au fond du couloir : une branche se dirige vers la porte d'entrée, tandis que l'autre descend vers la cuisine. Les concertistes — de huit à seize personnes — se font face, chacun devant son pupitre. Les interprètes qui sont à gauche commencent en même temps la lecture des légendes. Ensuite, ils passent au bout de la file des participants.

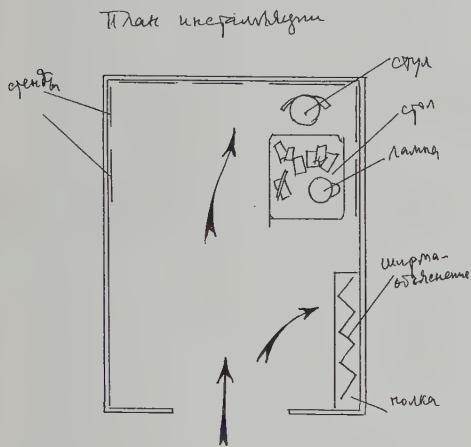
Après le départ des premiers lecteurs, le deuxième couple d'interprètes entre en jeu. Lorsqu'ils ont fini, ils vont se placer derrière le premier couple. Ainsi, progressivement, sans interrompre la lecture, tous les concertistes, en se déplaçant, rejoignent l'endroit où la file se divise en deux, une partie de participants se dirigeant à reculons vers la porte d'entrée, le reste se déplaçant vers la cuisine. Tout en continuant à lire et à avancer de la sorte, les participants-interprètes s'aperçoivent qu'ils sont en train de suivre le cours de la Rivière de la Vie : la corde dorée symbolise leur âme, tandis qu'eux-mêmes forment un seul corps, autour de cette âme... Lorsque la vie arrive à sa fin, le corps se brise, se dédouble, se désintègre, tandis que l'âme seule demeure, libre et fragile.



Le Collectionneur

C'est un petit local (2,50 m sur 3,50 m sur 2,20 m), que l'on a ouvert sur un côté pour que le spectateur puisse y entrer librement. Le plafond et le haut des murs sont peints en gris, le bas en marron foncé, une ligne bleu ciel séparant les deux couleurs. On a cloué, très près les unes des autres, des feuilles grises de format identique (40 cm sur 60 cm) qui occupent plusieurs rangées sur le mur opposé à l'entrée et débordent sur les deux autres cloisons. Chacune de ces feuilles est ornée de huit à dix cartes postales. Ainsi le mur se trouve-t-il tapissé de cartes postales où domine la couleur rouge.

Une lampe sans abat-jour est suspendue au plafond. La pièce est assez obscure. Dans un coin, on voit une table avec une lampe allumée et une chaise. Sur la table sont préparés des panneaux de carton gris et une pile de cartes postales, de la colle et des ciseaux.



Texte figurant dans l'installation

Récit présenté sur un dépliant,
sur une étagère

Depuis toujours, aussi loin qu'il remonte dans ses souvenirs, il collectionnait des cartes postales et des affiches, découpait dans des livres et des journaux des reproductions et des photos, et les collait dans des albums, accumulant ainsi

New York, Ronald Feldman Fine Arts,
«Ten Characters», 30 avril-4 juin 1988
Londres, Institute of Contemporary Art,
«Ten Characters», 23 février-23 avril 1989
Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die
Kommunalwohnung», 2 juin-30 juillet 1989
Washington, Hirshhorn Museum, «Directions»,
7 mars-3 juin 1990
Philadelphie, Institute of Contemporary art,
«Face-off : the Portrait in Recent Art»,
9 septembre-30 octobre 1994

d'énormes collections qu'il gardait dans une grande bibliothèque. Quand il n'avait plus d'albums dans lesquels coller ses cartes postales et ses coupures de magazines, il demandait aux voisins de lui donner les vieux livres dont ils n'avaient plus besoin. Le plus souvent, c'étaient des livres de classe, et il collait ses images à chaque page, par-dessus les formules mathématiques des livres de calcul ou les reproductions des livres d'histoire. Peut-être n'avait-il pu se défaire, en dépit de son âge avancé, de cette passion qu'ont les enfants de collectionner les timbres, les papiers de bonbons, ou les étiquettes de boîtes d'allumettes... Néanmoins, la majeure partie de sa collection était d'une autre nature. Sur des feuilles soigneusement découpées d'un épais papier gris ou marron, il collait une dizaine ou une quinzaine de photos ou de cartes postales, et ce, dans un ordre bien particulier : il avait l'habitude d'en placer une ou deux au centre et de disposer les autres symétriquement de part et d'autre de cette image centrale, ce qui conférait à l'ensemble un aspect solennel et expressif. Sur les bords, ou en bas, mais toujours en respectant la symétrie, il rajoutait des légendes trouvées au verso des cartes postales. Il avait une préférence pour les cartes postales qui représentaient des fleurs, des étoiles rouges, des rubans et toutes sortes d'emblèmes dont il parsemait abondamment ses feuilles.

J'ai reconnu d'emblée, dès la première feuille, l'aspect et le genre des œuvres qu'il m'a montrées. C'est le type de panneaux qui, traditionnellement, ornent les couloirs, les entrées et les bureaux des locaux administratifs, et auxquels nous ne prêtons pas attention, les considérant comme partie intégrante de ces services bureaucratiques : allocutions de toutes sortes, journaux muraux, «feuillettes militantes», reportages illustrés de photos et de dessins à l'occasion du Nouvel An ou d'autres fêtes, mots d'ordres exigeant la «participation au nettoyage du 12 avril de l'année en cours», ou bien la «collecte de vieux journaux et magazines», des panneaux «fustigeant les carences» ou «demandant des comptes», des rapports de conférences ou, enfin, des feuillets humoristiques du genre «Comment nous sommes allés au kolkhoze récolter les pommes de terre» ou «Soirée en compagnie du personnel du Théâtre satirique».

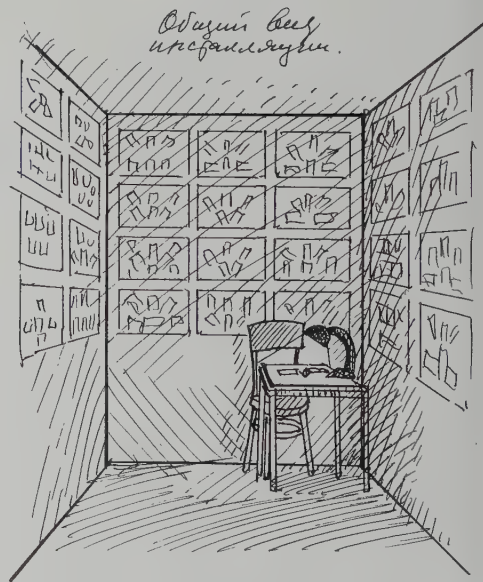
L'effet produit par ces feuillets se résume en deux mots : solennité et ordre.

Mais comment cette idée avait-elle pu naître chez un homme qui avait passé toute sa vie dans un bureau quelconque, à un poste insignifiant — je le sais très précisément — et qui percevait donc une

retraite tout ce qu'il y a de médiocre ? Certes, il avait été nommé responsable de notre appartement, mais il s'acquittait de ses responsabilités timidement, en se tenant à l'écart des bagarres et des disputes qui éclataient dans notre maison de fous. À quoi tenaient donc l'air victorieux qui émanait du moindre de ses panneaux et l'ordre qui organisait les matériaux les plus hétéroclites avec une telle sûreté, une telle assurance ? Avec une attention égale, sans distinguer entre les choses, il juxtaposait tranquillement les thèmes et les objets les plus disparates, aussi bien du point de vue de l'époque que du contenu. Sur la même feuille voisinaient armes, chats, danses populaires, oiseaux, coiffes, paysages urbains et tableaux de la Galerie Trétiakov, ouvrages artisanaux et camions de Tiajmach...

Tout cela était incompréhensible et mystérieux, mais je commençais déjà à y voir plus clair, une hypothèse prenait forme à travers cet épais brouillard... L'ordre ! L'Ordre est l'Ordre justement parce qu'il domine les relations et les rapports existant entre les choses, les personnes et les événements semblables, apparentés. Sa force engendre d'autres maillons, clairs et simples, qui permettent de percevoir les relations entre des phénomènes divers, voire opposés. Ainsi, la solennité et la joie qui se dégageaient de ses feuilles s'expliquaient par le triomphe généralisé de l'ordre.

La multitude des mondes et des pays, des villes et des hommes, des forêts et des nuages n'effraie pas l'homme qui crée les panneaux. Bien au contraire, tout, pratiquement *tout* l'univers trouve sa place et son équilibre dans la disposition harmonieuse du panneau.



Page de droite
Vue de l'installation exposée à la galerie
Ronald Feldman, New York, 1988.



Trois Nuits

Dans un grand espace haut de plafond (12 m sur 8 m sur 6 m), une construction blanche, constituée de trois murs peints en jaune pâle, presque blanc. Un tableau est accroché sur chacun des murs : un tableau en hauteur (3,68 m x 2,26 m) à gauche, et deux grands tableaux en largeur au milieu (2,24 m x 5,90 m) et à droite (3,20 m x 8,08 m). Les tableaux ne portent ni titre, ni signature, il n'y a aucune indication à proximité, et on ignore donc leur intitulé et le nom de leur auteur. Leurs glacis étant anciens, on peut supposer qu'ils ont été peints il y a longtemps.

Tous trois ont un point commun : la représentation de la nuit.

Sur le tableau vertical, la nuit, tel un rideau, s'écarte des deux côtés. Dans l'espace qui s'ouvre à l'arrière-plan, on aperçoit en vue plongeante une multitude de gens en marche, dont on ne voit que les épaules, la tête et le nez.

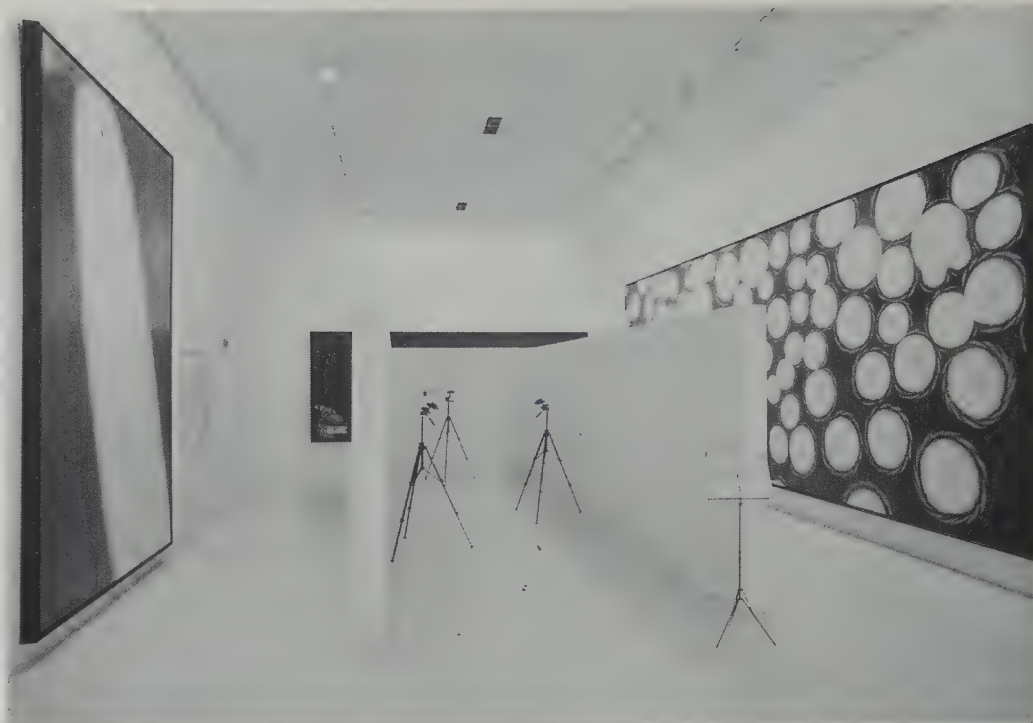
En bas à gauche du second tableau, hormis une grosse mouche posée parmi des feuillages, le tableau est presque entièrement noir. En bas, sur toute sa longueur, des poésies enfantines — plus précisément, quelques vers composés pour les enfants — sont transcrits d'une écriture appliquée, sur la couleur noire.

Le troisième tableau représente un ciel étoilé. Dans la lumière dorée de chaque étoile apparaît, différent pour chacune d'elles, un objet quotidien.

Au centre de la salle s'élève une construction à l'intérieur de laquelle le spectateur peut entrer, qui est composée de trois cloisons. Dans chacune d'elles, à hauteur d'homme, a été pratiquée une ouverture, devant laquelle se trouve un télescope que le spectateur peut utiliser librement. Sur la cloison est apposé un texte explicatif, que l'on retrouve près de chaque ouverture. On y apprend que des petits hommes blancs sont apparus en divers endroits sur les trois tableaux, bien avant que ceux-ci n'aient été présentés dans cette exposition. Comme il est impossible de découvrir à l'œil nu ces petits hommes à la surface des tableaux, on doit les observer à l'aide des télescopes installés à cet effet.

Le texte principal nous révèle aussi que les petites figures se déplacent quotidiennement, et c'est pourquoi, à côté de chaque ouverture, des cartels indiquent où et quand elles ont été aperçues.

Paris, Galerie de France, «Que sont ces petits hommes?», 19 janvier-4 mars 1989
Philadelphie, Institute of Contemporary Art, «Who are these little people?», 14 décembre 1989-28 janvier 1990

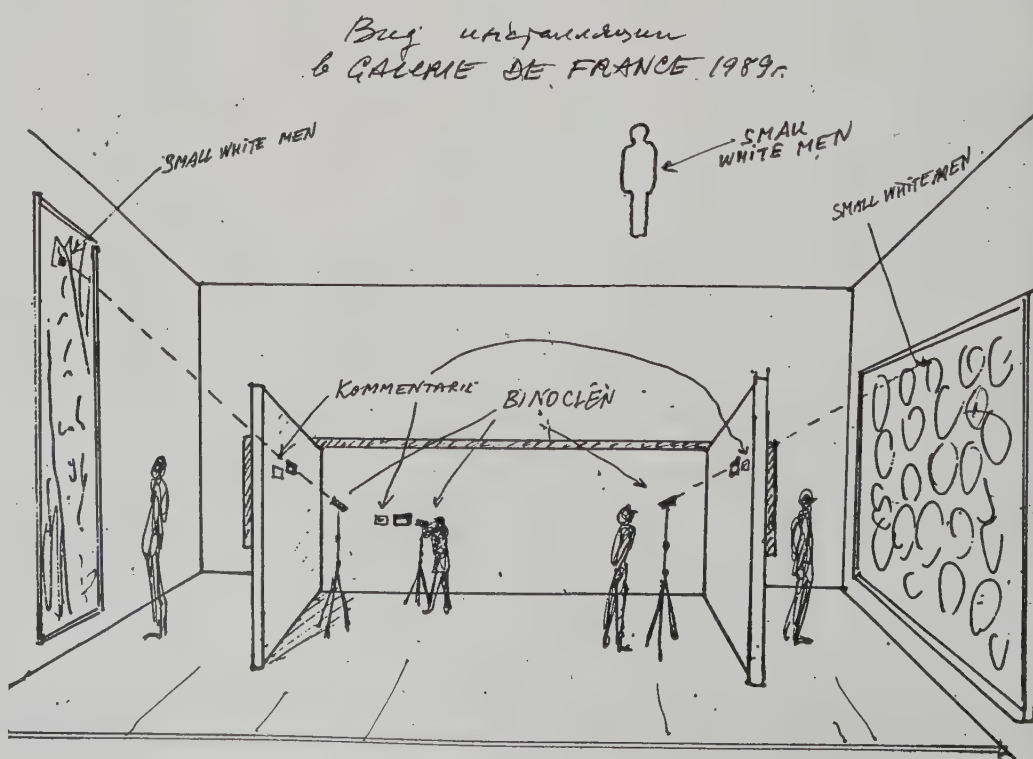


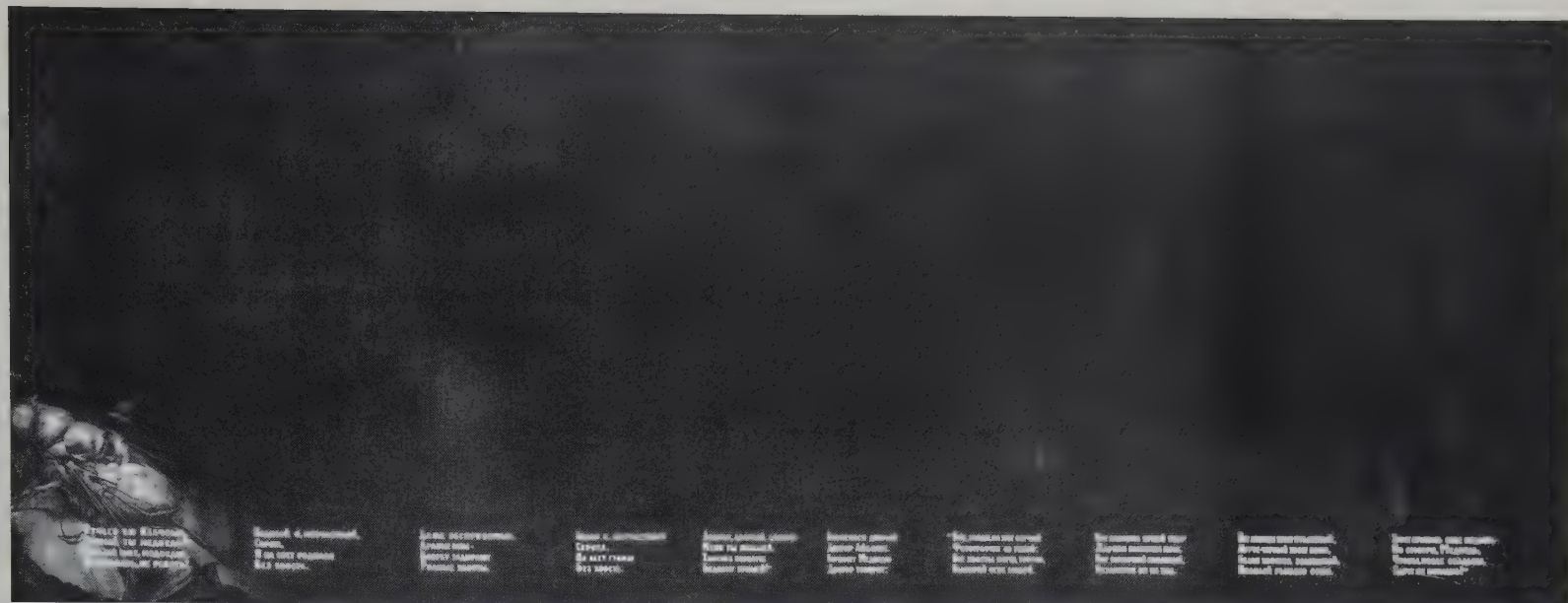
Vue de l'installation exposée à la Galerie de France, Paris, 1989.

L'installation sollicite deux niveaux de conscience : l'un, profane, est celui du quotidien; l'autre, plus profond, celui du secret et de la magie. Cela me fait penser à l'effet que produirait dans un musée une mouche venue de nulle part, qui attirerait notre attention en se posant sur l'épaule d'une statue que nous serions en train de contempler.

On retrouve ici une situation analogue. Les trois tableaux sont bien exécutés : le dessin en est très soigné, la technique du glacis rappelle la peinture du XIX^e siècle. En

somme, nous avons affaire à une vraie, une grande peinture, digne d'admiration. C'est là une particularité très importante de cette installation : les tableaux sont beaux en soi, et ils n'exigent rien de plus. Mais, soudain, on apprend que des petits hommes blancs y sont apparus. Non, pas des mouches, mais des petits hommes. C'est ainsi qu'un mystère s'introduit dans le récit. Ces *Trois Nuits*, avec leur auteur inconnu et leur côté inexplicable, comportent en outre un aspect mystique, anormal. Deux espaces étranges et mystérieux se manifestent





Nuit 2.

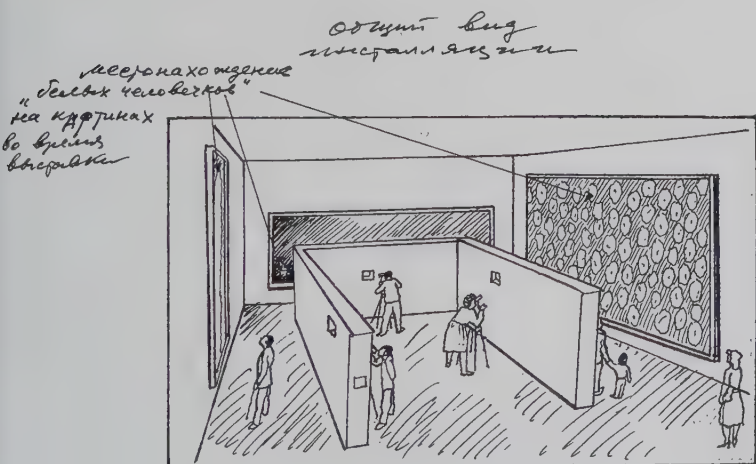
simultanément — l'un dans les tableaux, l'autre dans l'environnement du visiteur. Et pourtant, ils ne peuvent pas coexister : la magie réside soit dans les tableaux, soit dans l'histoire des petits hommes blancs. Le dilemme du spectateur est pratiquement insoluble, les deux espaces se super-

posent, entretenant un état d'incertitude.

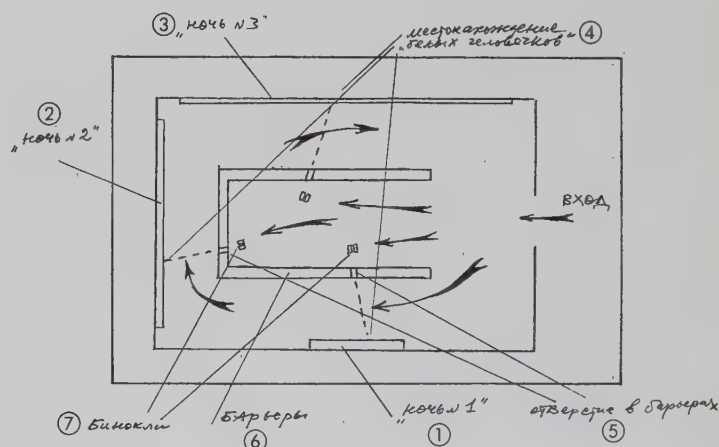
Mais, dans ces conditions, à quoi servent donc les télescopes ? À illustrer la parabole connue «je ne vois que ce que je connais, je ne vois pas ce que j'ignore» ? Le télescope devient-il l'instrument d'une connaissance secrète ? Et de quelle connaissance s'agirait-il ?

Le problème — difficile à résoudre — qui m'a toujours préoccupé, concerne la différence entre les connaissances qu'on peut puiser dans les livres, dans sa propre

Plan de l'installation avec indication de l'emplacement des petits hommes blancs pendant l'exposition.



1. Nuit 1
2. Nuit 2
3. Nuit 3
4. Emplacement des petits hommes blancs
5. Ouvertures dans les cloisons
6. Cloisons
7. Télescopes.





Détail de la *Nuit 2*.

expérience, dans des conversations ou des réflexions, et celles qui surviennent soudainement, par hasard, qui sont d'une «qualité» telle que les comparer avec des savoirs acquis serait ridicule.

Ces connaissances sont d'une nature différente. Elles ont une autre structure, et on ne peut les analyser avec nos outils usuels, les décomposer, les repenser logiquement, voire les mettre à profit : leur origine, leur signification et leur destination dans ce monde restent un mystère total.

Que pourrait-on en faire ? Les connaissances du premier type nous servent tout au long de notre vie, mais on ne sait que faire des secondes. Elles demeurent un signe, un certain souvenir. Mais le signe, le souvenir de quoi ?

Ces phénomènes, surtout s'ils apparaissent sous la forme d'images précises et éclatantes, sont qualifiés traditionnellement de «visions». L'homme détient une vision venue d'une source mystérieuse, il la «vit» et s'efforce de la communiquer aux autres. On sait que de telles visions, énigmatiques et soudaines, se sont souvent présentées à des artistes. Nous disposons à ce sujet de notes, de témoignages... Nombreux, semble-t-il, sont les tableaux qui incarnent ces visions. Toute l'histoire de l'art est jalonnée de récits détaillés racontant avec quelle rapidité ont été créés ces tableaux et insistant sur la véracité de ces apparitions.

Gogol décrit très bien cela dans sa nouvelle *Le Manteau* : « Notre héros était dans l'état d'esprit, si cher à un Russe, où, sans que tu réfléchisses, les pensées t'assailent d'elles-mêmes ».

Moi aussi, j'ai traversé quelquefois cet

état, où deux ou trois images de cette sorte faisaient irruption. J'en ai gardé le souvenir longtemps.

C'est une sensation très nette, réelle, les visions sont reconnaissables dans tous leurs détails, comme si elles étaient illuminées par la lumière du jour. La précision de l'image fait que l'on se sent obligé de la noter, de l'incarner. C'est comme si l'on vous communiquait, avec elle, toute l'énergie nécessaire pour la réalisation du projet.

C'est un état vraiment étrange, un peu angoissant ! Quelqu'un, semble-t-il, te donne la matière et le temps nécessaires pour la réalisation, crée les circonstances propices, te force la main. Tu as la sensation, à la fois douce et inquiétante, un peu irréelle, d'être pris en mains, porté par une volonté, par une impulsion inconnue.

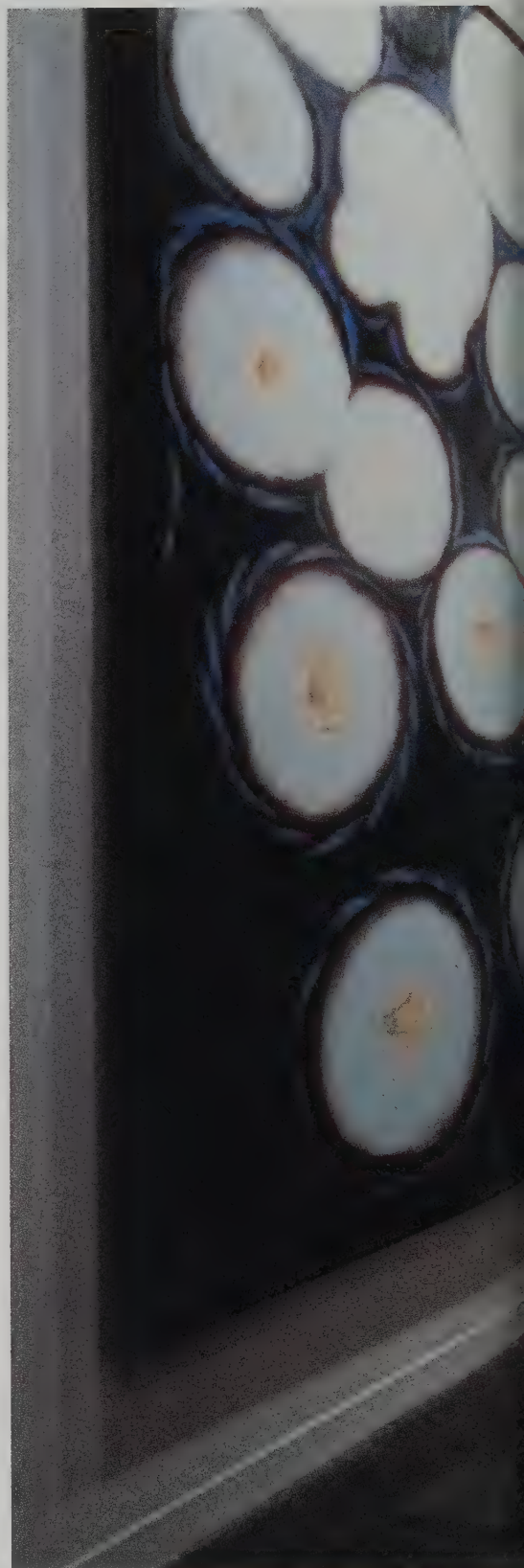
Une fois le travail terminé, celle-ci s'évanouit, disparaît, et tu reviens à tes soucis quotidiens, tout en gardant le souvenir de cet événement miraculeux et fascinant.

Texte figurant dans l'installation, sur la cloison

En 1978, en examinant l'un des trois tableaux intitulés *Trois Nuits* au Musée de Voronej (ils y sont entrés en 1938, sans que l'on puisse établir ni le nom de l'artiste ni les titres originels, et on les a intitulés arbitrairement *Trois Nuits*), on a découvert par hasard en haut d'un des tableaux certains éléments qui, jusque-là, n'avaient pas attiré l'attention. C'étaient des petits bonshommes primitifs, d'un centimètre au

plus, maladroitement brossés à la peinture blanche. Une hypothèse a alors été avancée : *et si l'on retrouvait aussi ces personnages sur les deux autres tableaux ?* Et, en effet, un examen approfondi des tableaux *Nuit 2* et *Nuit 3* a permis d'y relever la présence de petits hommes blancs identiques, qui ont été photographiés à l'automne de cette même année 1978.

Lors d'un nouvel examen en 1982, on a constaté que les figures blanches s'étaient



déplacées de 40 cm par rapport à leur position initiale. Depuis lors, on les surveille en permanence, et on note chaque fois l'endroit où elles se trouvent.

Le 1^{er} février 1985

Voronov, Directeur-adjoint du Musée de
Voronej

Ignatiev, Secrétaire scientifique du Musée
de Voronej

Vue de l'installation (avec *Nuit 3*),
exposée à l'Institute of Contemporary Art,
Philadelphie, 1990.



L'Incident dans le couloir, devant la cuisine

L'installation représente un bout de couloir dans un appartement communautaire : plus précisément, un de ses murs, tapissé jusqu'à une hauteur de 1,70 m d'un papier peint défraîchi rose-brun, de style petit-bourgeois. Le sol est recouvert de vieilles feuilles de carton sales. Au mur,

deux tableaux d'amateur reproduisent des paysages de montagnes avec des sapins. L'espace entre le spectateur et le mur est entièrement rempli de bouilloires, casseroles, gobelets et autres ustensiles de cuisine, suspendus dans l'air. Ces objets semblent voler en tous sens le long du couloir, telles d'énormes mouches; un grand nombre d'entre elles se sont posées sur les tableaux et en ont recouvert la surface.

Cette installation se rattache à la problématique de cet univers «communautaire» terrifiant, répressif et sale où il est impossible de respirer, de vivre et de bouger. L'action se déroule dans le couloir, où chacun garde devant sa porte un monceau de vieilleries inutiles, et où des insectes rampent, volent ou demeurent immobiles, emplissant l'espace.

Aux mouches volantes se sont simplement substitués ici des casseroles, des



poêles et d'autres objets... Comme elles, ils flottent dans l'air, ou souillent les objets environnants (les tableaux) en se posant dessus. Dans l'atmosphère délirante, lourde, crasseuse et en même temps extrêmement électrique de l'appartement communautaire, il se trouve que c'est tout à fait possible : il n'y a rien là d'extravagant...

Texte figurant dans l'installation

Quand Olga Iakovlevna sortit, tôt le matin, pour aller chercher de l'eau, elle vit une multitude de casseroles, de poêles et de cruches qui, libres comme des oiseaux, volaient dans l'espace encore sombre du couloir communautaire. Sur la casserole

neuve d'Igor Soubordine, l'occupant de la chambre du coin, se tenaient tranquillement quelques petits hommes blancs.

Vue de l'installation exposée à la Galerie de France, Paris, 1989.



L'Exposition d'un livre

L'Exposition d'un livre appartient au genre des grandes installations, qui en regroupent plusieurs petites. Celle-ci, présentée à la DAAD Galerie à Berlin, est une suite de cinq salles de dimensions modestes — une au centre et deux de chaque côté —, qui ont été transformées en une bibliothèque soviétique de province. Partout, les murs sont tapissés jusqu'à mi-hauteur d'un papier peint imitant le bois ; un beau tapis orne le sol et de lourdes vitrines démodées en bois massif sont adossées aux murs. L'exposition débute dans la petite salle centrale où est exposé le livre, qui illustre l'installation dont il est le héros.

Sur les murs, à hauteur d'homme, est déployé en une bande continue le manuscrit du livre. Il s'agit d'un entretien, abordant neuf thèmes, entre le philosophe et critique d'art Boris Groys et Ilya Kabakov. Chaque partie de l'entretien constitue une installation à part, comprenant photos, dessins, textes et objets exposés dans des vitrines. Si les feuillets du manuscrit courent le long des murs comme un chemin de fer, les neuf installations représentent les «gares» qui jalonnent cette ligne circulaire.

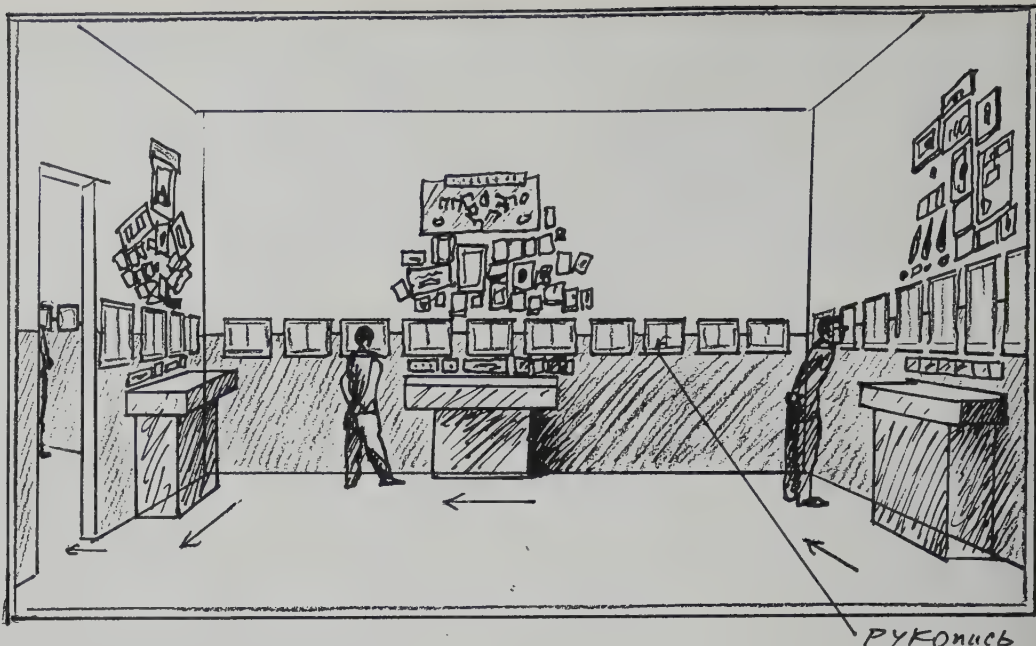
Le livre

Le recueil des entretiens, paru aux éditions Hanser Verlag en 1989 sous le titre *Die Kunst des Fliehens* («L'art de la fuite»), porte sur les thèmes récurrents de l'œuvre d'Ilya Kabakov, ainsi que sur les problèmes de l'art officiel et non officiel et de la vie quotidienne en Union soviétique.

Les thèmes évoqués sont :

1. La peur.
2. Les voix.
3. Être c'est parler. Les personnages.
4. Le JEK.
5. L'Occident.
6. L'appartement communautaire.
7. Le vide.
8. Les détritux.
9. La fuite.

Ainsi la visite de l'installation conduit-elle à la découverte de ces thèmes, illustrés par une abondante documentation liée, d'une part, à l'histoire et, de l'autre, à la biographie de l'artiste. On comprend alors l'idée de la bibliothèque : c'est comme si l'on présentait une exposition racontant la vie d'un artiste qui appartient depuis



longtemps à l'histoire, comme cela se fait dans les musées monographiques. Mais ce thème est présenté par le biais du livre édité, qui est le protagoniste central de l'exposition.

Texte figurant dans l'installation, thème n° 2 :

Les Voix

Boris Groys. — Dans tes œuvres, tu évoques souvent des voix. Pourtant, en tant que peintre, tu es censé exploiter des signes visuels et muets. On imagine mieux qu'un écrivain puisse s'intéresser aux voix. Comment fais-tu le lien entre la voix et le visuel ? Et, plus généralement, d'où te vient ce thème ?

Ilya Kabakov. — Nous avons déjà mentionné ce qui m'a incité à dessiner, la motivation première : c'est une sensation de peur, de terreur, de panique. En même temps, je sens que l'univers et moi-même sommes emplis d'innombrables sons : bruits d'eau, bribes de conversations, claquements de portes, vrombissements de voitures — en somme, tout le tintamarre de l'existence. Et, au milieu de tout cela, j'entends les voix des gens, qui m'entourent et résonnent en moi.

Je suis toujours tenté de leur répondre, d'annoncer mon existence. Quelqu'un demande, par exemple : «Qui a posé cette tasse ici ?» Moi, je connais la réponse, et, tout heureux, je m'empresse d'entamer la conversation : «C'est Nikolai Vassilievitch qui l'a mise là.»

B.G. — Certes. Mais, dans tes œuvres, je décèle une certaine ambiguïté dans tes rapports avec ces voix. D'une part, ce sont des voix qui se font entendre en dehors de toi, qui te jugent et donnent

leurs interprétations, et tu les crains. Mais d'un autre côté, ton œuvre est remplie de personnages fictifs, des commentaires qu'ils énoncent, des commentaires de ces commentaires, etc. Quand je vois ces dialogues et ces réflexions imaginaires ainsi mis en scène, ces enfilades de commentaires qui pourraient ne jamais s'interrompre, ou ces voix que tu alignes, j'ai le sentiment que de cette manière tu fais apparaître la «textualité» de n'importe quelle voix. C'est-à-dire que tu démontres que toute voix vivante qui se fait entendre est une composante d'un jeu textuel infini, mort, purement visuel — c'est-à-dire muet. Autrement dit, toute parole vivante peut être représentée sous forme de lettres mortes. Et lorsque je suis, en tant que spectateur, face à tes œuvres, elles ne provoquent en moi aucune réaction verbale. Lorsque j'observe dans ton œuvre la textualisation et la contextualisation de ces innombrables voix, je suis plutôt envahi par le sentiment du non-sens de toute parole, de toute réaction : chaque commentaire est noyé dans un océan d'autres commentaires déjà figés. De ce fait, le processus même d'interprétation apparaît inutile : si, à un certain niveau, tu réagis aux points de vue extérieurs, à un autre niveau, tu crées par ton art une énorme machine qui détruit, met à mort et prive de signification toute réaction potentielle.

I. K. — Tu as raison. Intuitivement, je me rends compte que je suis en train de massacrer, d'exterminer ces voix bruyantes. Attraper ces mouches sur le papier tue-mouches est un des buts essentiels de ma pratique artistique. Le tableau peint est mort, tandis que la voix qui résonne est vivante, et elle me fait peur. Tant que la personne parle, je suis sûr des



charbons ardents, je tremble, je suis affolé. Mais il me suffit d'enregistrer cette voix, qui dit, par exemple : «Maria Ivanovna, aujourd'hui, tu as encore mal balayé le plancher!», pour que je sois rassuré. Ni le plancher, ni Maria Ivanovna n'existent, et il n'y a rien à balayer.

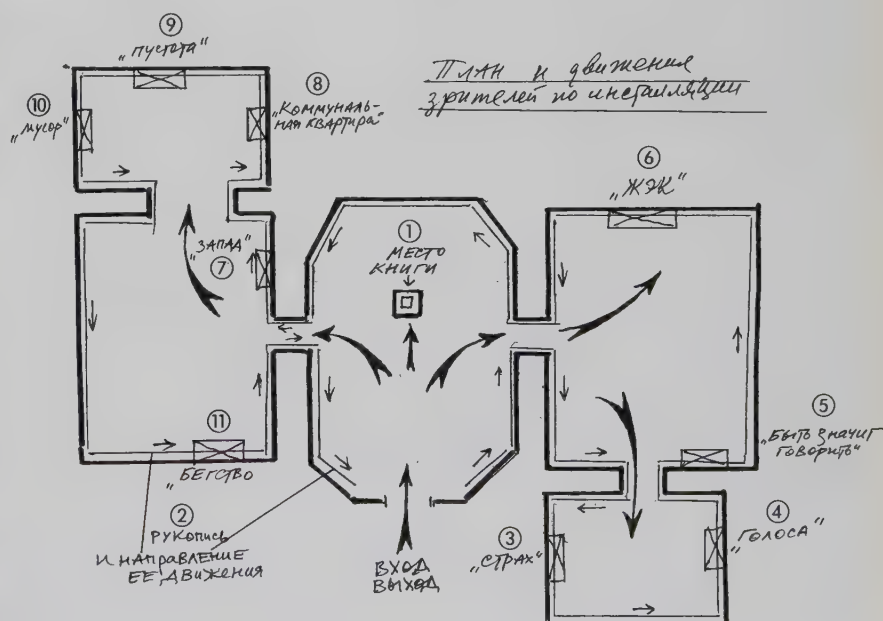
En réalité, par l'acte de dessiner, je refuse de considérer ce à quoi on exige que je prête attention. Écrire le texte signifie l'expédier sur une autre planète. Le plaisir d'«enregistrer» les voix s'explique — je le comprends maintenant — par le fait que de cette façon je les envoie toutes au diable.

B. G. — Ainsi, la logique de ton œuvre est celle de l'extermination, de la création d'une zone morte où règne le silence le plus absolu, où la voix vivante se transforme en objet, que l'on peut rejeter. Toute voix est totalitaire en ce sens qu'elle retentit même lorsque l'on n'a pas envie de l'entendre. Mais transformer la voix en texte permet de se détourner d'elle, de ne plus la voir.

I. K. — Exactement, non seulement de ne pas l'entendre, mais aussi de ne plus la voir. L'objet idéal est celui que tu ne vois pas. Mais dès que je vois une certaine chose, elle commence à résonner en moi : le son renaît dans l'objet mort. Par exemple, lorsque je regarde un tableau d'un artiste que j'apprécie, il se met soudain à retentir comme un chœur de voix que j'ai envie, en quelque sorte, de mettre au réfrigérateur, dans l'espoir que quelqu'un ouvrira un jour celui-ci et que les objets se feront à nouveau entendre.

B. G. — Donc, tu extermines moins les voix que tu ne les conserves en état d'anabiose, de mort clinique, pour qu'elles ressuscitent. Cela me fait penser au philosophe Fiodorov, qui proposait de garder tous les objets appartenant aux gens d'autrefois, pour les faire réapparaître.

I. K. — Oui, il y a quelque chose d'égyptien dans tout cela, une sorte de momification. Et puis il y a aussi cette



Plan et mouvement des spectateurs dans l'installation

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1. Emplacement du livre | 8. L'appartement communautaire |
| 2. Le manuscrit (les flèches indiquent le sens de la lecture) | 9. Le vide |
| 3. La peur | 10. Les détritus |
| 4. Les voix | 11. La fuite |
| 5. Être, c'est parler | |
| 6. Le JEK | |
| 7. L'Occident | |

crainte : tant que tu es seul, on ne te ressuscitera pas, mais si tu fais partie d'un grand nombre, on te ramènera à la vie. Ces derniers temps, j'ai été obsédé par le désir insensé d'exprimer la vie de notre société soviétique dans son intégralité, sans omettre un seul bout de papier, car j'espérais que nous serions tous ressuscités en masse, qu'il y aurait des conservateurs de musée qui le feraient...

B. G. — Tu ne veux donc pas parler seulement en ton propre nom. Tu tiens à représenter les autres pour te donner un poids historique. C'est une position très démocratique, mais qui, par cet aspect, pose aussi beaucoup de problèmes.

I. K. — Je veux avant tout qu'on me laisse passer. Quand j'étais gamin, on allait au cinéma sans tickets. Je réunissais une bande de copains qui n'avaient pas de tickets et je disais à l'ouvreuse : «Tous ces camarades sont avec moi.» L'Histoire connaît aussi ce genre de laissez-passer de groupe.

B. G. — Il me semble que tu poursuis une double stratégie. Tu détruis les valeurs culturelles, les critères et les prétentions venues de l'extérieur. Tu les privas de toute signification en les mettant sur un pied

d'égalité avec des énoncés du registre le plus quotidien. Ainsi, même si tu dis t'adresser aux conservateurs internationaux, en réalité, toute l'énergie de ton art tend à les tourner en dérision, à relativiser leurs valeurs. En revanche, tu t'attaches à sauvegarder ce quotidien que tu rejettes avec virulence. Ton art est, en réalité, l'image inversée de la position que tu adoptes dans la vie. Tu as besoin d'anéantir toute prétention culturelle à la cohérence, à la vérité, etc., pour pouvoir épargner et préserver ces valeurs. Cela signifie que tu es prêt à les conserver et à les faire renaître, mais seulement en état d'humiliation.

I. K. — Sans aucun doute. Je suis simplement conscient que les critères culturels en usage aujourd'hui sont temporels. Dans quelque temps, ce qui se dit actuellement sur l'art ne sera plus qu'un tissu d'âneries. Et nos discussions sur la culture ne seront pour le spectateur de demain que des absurdités. Mais, pour avoir droit de cité au musée, il faut malgré tout être sérieux, sans pour autant oublier que les choses sont relatives.

B. G. — Je pense que tu viens d'aborder le problème central de notre civilisation postmoderne. D'un côté, la culture s'est

affranchie de l'illusion selon laquelle l'homme est capable d'authentiques intuitions, et de contacts permanents avec la vérité. La finitude de l'homme, ses limites sont ressenties aujourd'hui de façon très aiguë. Mais d'un autre côté est née une nouvelle illusion, celle du «texte infini» (Derrida), du dialogue infini (Bakhtine), du désir infini (Deleuze), etc.



Vue de l'installation exposée à la DAAD Galerie,
Berlin, 1989-1990.



Le Labyrinthe. L'Album de ma mère

L'installation se présente comme un couloir étroit, au plafond bas, mal éclairé, construit en forme de labyrinthe ou, plus précisément, de spirale, qui d'abord s'enroule, puis se déroule. L'ensemble rappelle le couloir d'un appartement communautaire, sale et laissé à l'abandon : le plafond, d'où pendent des ampoules encrassées qui n'éclairent presque plus, est fissuré à de nombreux endroits et étayé par des poteaux et des planches, le sol n'a pas été balayé depuis longtemps. Comme dans tout appartement communautaire, on trouve ici un grand nombre de portes. À chaque tournant du couloir on en découvre une nouvelle. Certaines sont condamnées, d'autres entrouvertes, laissant un étroit passage. Comme le plafond, la partie haute du couloir est peinte en gris, et le bas en un affreux rouge brun typique des «lieux communautaires». Sur un des murs, tout le long du couloir (qui mesure environ 50 m), sont accrochés des panneaux encadrés où sont collés sur du papier peint des photos, des textes et des cartes postales découpées.

Les photos sont des vues de Berdiansk, une petite ville située au bord de la mer d'Azov, prises amoureusement durant trente ans par mon oncle I. Blekher, qui était photographe.

Les cartes postales montrent des vues fragmentées de nos villes. Le texte de cette longue série, qui se présente sous la forme de soixante-quinze feuillets, contient les mémoires de ma mère. L'accrochage monotone, l'état d'abandon du couloir, la faiblesse de l'éclairage, l'ennui qui émane de cette ville de province et le récit d'une vie tragique raconté avec des mots simples, bouleversants, tout cela s'adresse à un spectateur solitaire, qui se retrouve face à lui-même dans ce couloir.

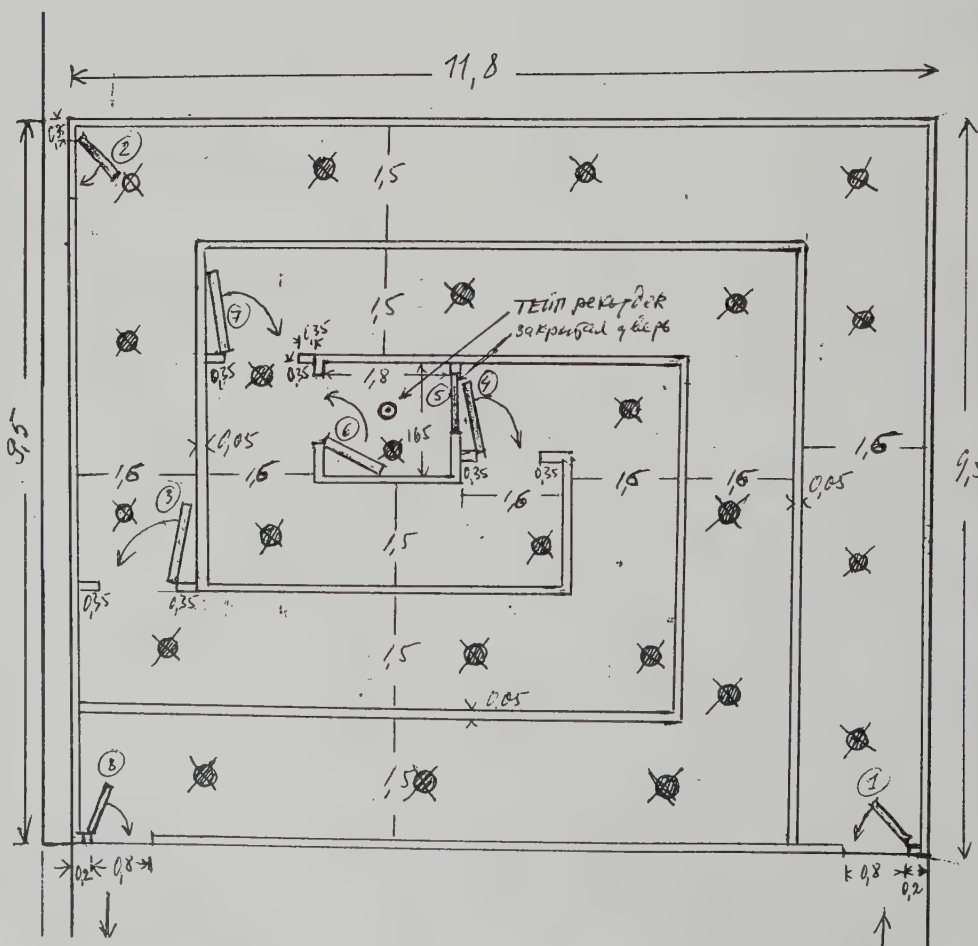
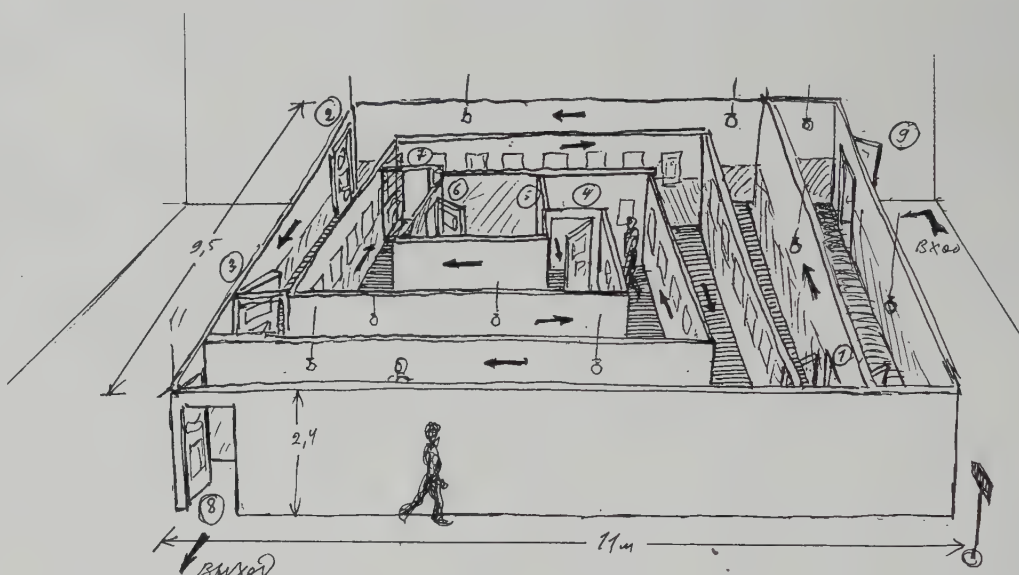
Cet état de solitude et de concentration est renforcé par une voix qui chante en sourdine, juste pour elle-même, des romances russes. Elle chante faux et s'interrompt de temps en temps. Elle résonne

plus fort au centre de l'installation : à mesure que l'on avance, elle s'amplifie, et lorsque le spectateur parvient au milieu du labyrinthe, elle faiblit, pour se taire définitivement à la sortie.

L'Album de ma mère relate les mémoires de ma mère, Beila Solodoukhina. C'est un récit détaillé où elle évoque son enfance dans la Russie prérévolutionnaire, les années difficiles dans un pays en pleine

recomposition, la vie pendant et après la «Grande Époque stalinienne». Ce récit émouvant et douloureux est empreint d'immenses souffrances, d'espoirs qui surgissent puis retombent.

Pendant toute sa vie, qui n'a été qu'un long tourment, un supplice, elle a été écrasée par le poids des charges familiales et des difficultés quotidiennes, surtout sociales. L'univers russe, au début et au milieu de notre siècle, a vu se succéder et



New York, Ronald Feldman Fine Arts, «He lost his mind, undressed, run away naked», 6 janvier-3 février 1990

Nagano, Sezon Museum of Modern Art, «Art on edge», 13 juillet-6 octobre 1991

Humbleback, Luisiana Museum of Modern Art, «At the edge of chaos : new images of the world», 2 février-9 mai 1993

Munich, Haus der Kunst, 10 décembre 1993-13 février 1994

Grenoble, Le Magasin, 16 avril-17 juillet 1994



s'ajouter les uns aux autres les pires cataclysmes : la révolution, la guerre civile, la famine, la réorganisation de la société, les répressions, la Seconde Guerre mondiale, et encore la famine...

Je vois la vie en Russie — non seulement celle de ma mère mais aussi notre vie à tous — comme un couloir sombre et poussiéreux, à peine éclairé par de faibles ampoules et qui ne fait jamais que déboucher sur de nouveaux tournants. C'est le couloir d'un appartement communautaire, d'un hôpital ou d'un commissariat...

J'ai déployé l'histoire de sa vie (elle l'avait écrite à l'âge de quatre-vingt ans, à ma demande) tout le long du couloir, comme dans un mausolée de détresse. Les événements se succèdent tels des pas dans ce couloir, mais, fondamentalement, ils sont toujours les mêmes : tragiques, infiniment tristes et malheureux...

Mais, parallèlement, l'*Album* se développe sur un autre plan. En haut de chaque feuille, on voit des photos en couleurs extraites de magazines officiels des années 1950, l'époque du «socialisme épanoui». Ces «images du bonheur» et leurs légendes représentent le rêve réalisé de l'humanité : l'aboutissement de la construction du «pays de la beauté et de la justice».

Ces deux plans — les «Fêtes du Travail et des Victoires» et les tourments infinis de l'homme réel — s'entrecroisent pour créer un portrait véridique de la vie en Russie au début et au milieu de notre siècle.

Textes figurant dans l'installation, sur des panneaux accrochés au mur

Lettres de la mère de l'artiste

Au camarade L. I. Brejnev
Secrétaire général du Comité central du PCUS
Kremlin, Moscou.

Cher Léonide Ilitch!

Je m'adresse à vous en désespoir de cause pour améliorer ma situation qui est difficile, car personne d'autre que vous ne peut résoudre mon problème.

J'ai 79 ans, je vis seule à Berdiansk, région de Zaporoujé, 7, rue des Partisans rouges. J'occupe dans une vieille maison un logement de 20 m² sans aucun confort. Aujourd'hui, vieille et malade, je ne suis plus capable de faire le chemin pour rapporter l'eau et le bois, ni d'allumer le poêle. À mon âge, tout cela est au-dessus de mes forces.

Depuis deux ans, je supplie les autorités du comité exécutif de Berdiansk d'améliorer mes conditions de logement, mais tout demeure comme avant. J'ai depuis peu la possibilité d'échanger mon appartement (20 m²) contre un appartement municipal (15 m²) avec tout le confort. Mais je me heurte à un nouveau refus du camarade V. P. Verjikovski, le président du Comité exécutif de Berdiansk, qui, se référant à l'arrêté interdisant l'échange d'un logement privé contre un logement municipal, n'autorise pas l'échange. Je suis au fait de cet arrêté, mais, cher Leonide Ilitch, est-il si impossible, dites-moi, d'accéder à la demande d'une personne âgée comme

moi, à qui il reste si peu de temps à vivre? Est-il vraiment impossible d'examiner chaque cas avec attention, comme se doit de le faire un cadre compétent et proche des gens? J'ai à mon actif quarante ans de travail ininterrompu. Après avoir perdu mes parents dans les premières années de guerre, si éprouvantes, j'ai élevé seule mes quatre petits frères et sœurs, dont deux ont péri au Front. À la retraite depuis déjà vingt ans, j'assume un important travail social : j'ai organisé une chorale de retraités qui a reçu de la ville et de la région un grand nombre de prix, je collabore avec les bibliothèques, je donne des conférences. Mon travail social est bien connu à Berdiansk : la presse locale m'a consacré des articles et ledit comité exécutif de Berdiansk m'a décerné des prix et des diplômes. Croyez-moi, cher Léonide Ilitch, je n'écris pas tout cela pour me vanter, c'est avec douleur et amertume que je le fais. J'ai toujours cherché à me rendre utile aux gens et à l'État, et voilà que sur mes vieux jours je me heurte à tant d'insensibilité et de vexations. Pourtant, je ne demande pas même un logement, seulement une autorisation d'échange! Et c'est le comité exécutif de Berdiansk qui me refuse cette brouille, alors que le comité exécutif de la région de Zaporoujé y est favorable, comme je l'ai appris à la suite de mes nombreuses demandes (mais il a remis la décision «à la discrétion des autorités locales»).

Cher Léonide Ilitch! Je suis consciente de ce que vous êtes très occupé, j'ai longuement hésité à vous importuner au

Petit réduit d'où émane la voix, au centre du labyrinthe.





sujet de cette affaire personnelle, mais je suis si désespérée que j'ai tout de même pris cette décision, veuillez m'en excuser.

Je vous prie de m'aider à obtenir l'autorisation d'échanger mes 20 m² sans confort (propriété privée) contre 15 m² tout confort (propriété d'État).

Bien respectueusement.

B. I. Solodoukhina, retraitée

Mon cher fils!

Tu m'as demandé d'écrire l'histoire de ma vie. Je me suis décidée à satisfaire ta demande. Je commence le 22 janvier 1982. J'ai 80 ans.

Avant de parler de moi-même, il faut que je parle de mes parents. Pendant longtemps, j'ai gardé l'acte de naissance de mon père, qui se disait originaire du bourg de Trab, district d'Otopian, gouvernement de Vilno, bourgeois. Je ne me souviens pas des papiers de ma mère. Mes parents étaient tous deux orphelins lorsqu'ils ont été adoptés par un couple âgé sans enfants. J'ai gardé longtemps une photo des deux

vieillards, c'était leur famille adoptive. Quand mes parents sont devenus grands, ils ont été placés, ma mère comme femme de ménage, mon père comme apprenti tailleur. Devenus majeurs, ils se sont mariés. Ils avaient des caractères très différents. Mon père, replié sur lui-même, silencieux, ne connaissait que son travail et la synagogue. Il n'avait pas étudié le russe. Il pouvait juste signer. Ma mère, qui ne savait lire qu'en yiddish, dévorait des romans. Je me souviens d'elle, penchée sur son livre, l'air rêveur. Elle adorait s'habiller avec élégance. Elle portait un cache-peigne, à la mode de l'époque. Des escarpins à hauts talons. Tout en elle me ravissait, je m'efforçais de la copier. Je me souviens qu'elle m'habillait toujours en rouge. C'était sa couleur préférée. Mon père se promenait avec moi plus souvent qu'elle. Mais il me parlait peu, nous marchions en silence. Il aimait répéter : «La parole est d'argent mais le silence est d'or». Je me promenais aussi avec ma mère, quand elle se libérait de ses travaux ménagers. Elle m'était très attachée [...].

Vue de
l'installation
exposée à la
galerie Ronald
Feldman,
New York,
1990.



Deux Souvenirs d'une longue peur

En avril 1990, quelques artistes furent invités à participer à Berlin à l'exposition *Die Endlichkeit der Freiheit* («Les limites de la liberté») consacrée à la démolition du mur. Chaque artiste pouvait choisir deux endroits dans les ex-secteurs est et ouest de Berlin, et trouver un lien entre eux. Mon choix se porta sur la Potsdamer Platz, un terrain vague anciennement traversé par le mur. L'herbe ne repoussant pas à l'endroit où les dernières dalles avaient été enlevées, le tracé du mur demeurait visible sur le sol, telle une ligne de démarcation surnaturelle, effrayante, entre deux univers.

J'eus l'idée de construire une double installation de part et d'autre de cette ligne. Les deux parties devaient se ressembler. Chacune comprenait deux murs parallèles en bois (de 30 m de longueur et 2,73 m de hauteur) formant un long couloir ouvert aux deux extrémités. Tout le long du couloir, à l'intérieur, on avait tendu à hauteur d'homme des fils métalliques où étaient suspendus environ 250 objets, déchets de toute sorte trouvés sur place, à côté de l'ancien mur (boîtes, clous, cartons ou bouts de fil) : respectivement, déchets occidentaux du côté ouest, et orientaux du côté est. Chaque objet attaché aux fils, sur trois rangées, était muni d'un texte écrit sur du plastique et contrecollé sur un support en métal rouillé. Il s'agissait de fragments de conversations attribuées aux Berlinoïses (mais en réalité écrits par moi, bien évidemment), et portant sur ceux qui habitaient au-delà du mur. D'une manière générale, ces phrases respiraient la peur, la méfiance et l'effroi. Elles parlaient d'êtres totalement inconnus et mystérieux, mais prêts à tout. Il faut se souvenir du clivage qui existait entre les deux mondes, de l'exhortation à la terreur, du rideau de fer, qui s'était matérialisé à Berlin par le mur. Les textes du côté ouest étaient imprimés en allemand au recto de l'étiquette, et en anglais au verso. Les mêmes phrases figuraient en allemand et en russe du côté est. Après avoir longé le couloir de l'installation «occidentale» et franchi l'ancienne frontière, les spectateurs pénétraient dans le couloir oriental pour découvrir les mêmes exclamations, les mêmes sensations. La métaphore est facile à déchiffrer, elle ne nécessite pas de longs commentaires. En traversant ce long



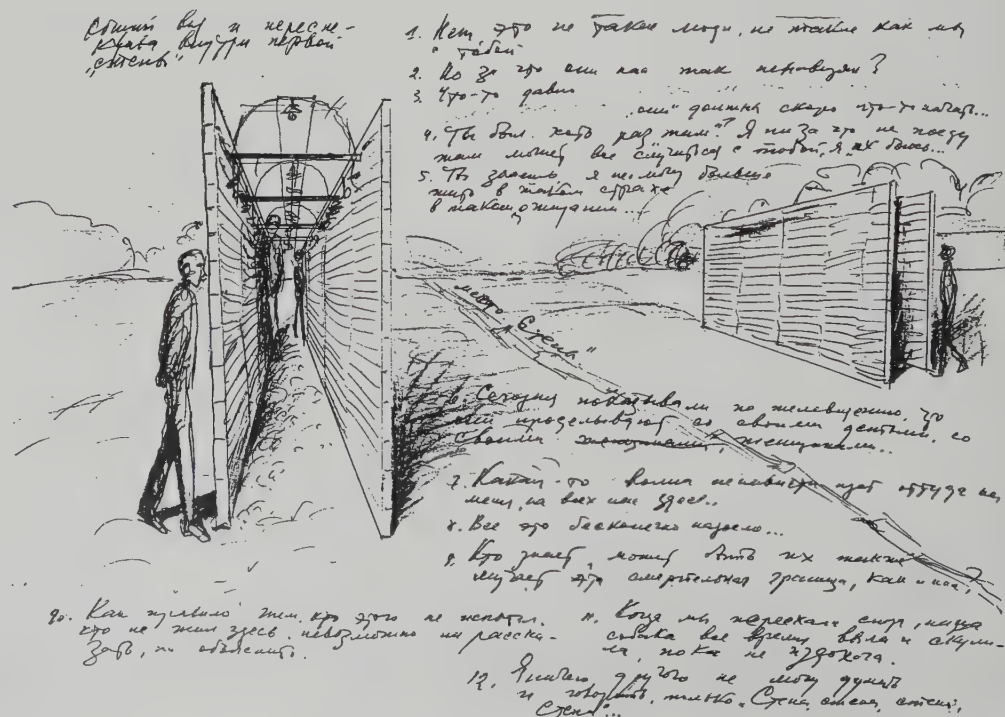
tunnel en bois de 30 m de long, le visiteur se sentait enfermé et séquestré : il ne voyait qu'un petit morceau de ciel au-dessus de lui et entendait le tintement des plaques de métal agitées par le vent.

Textes figurant dans l'installation

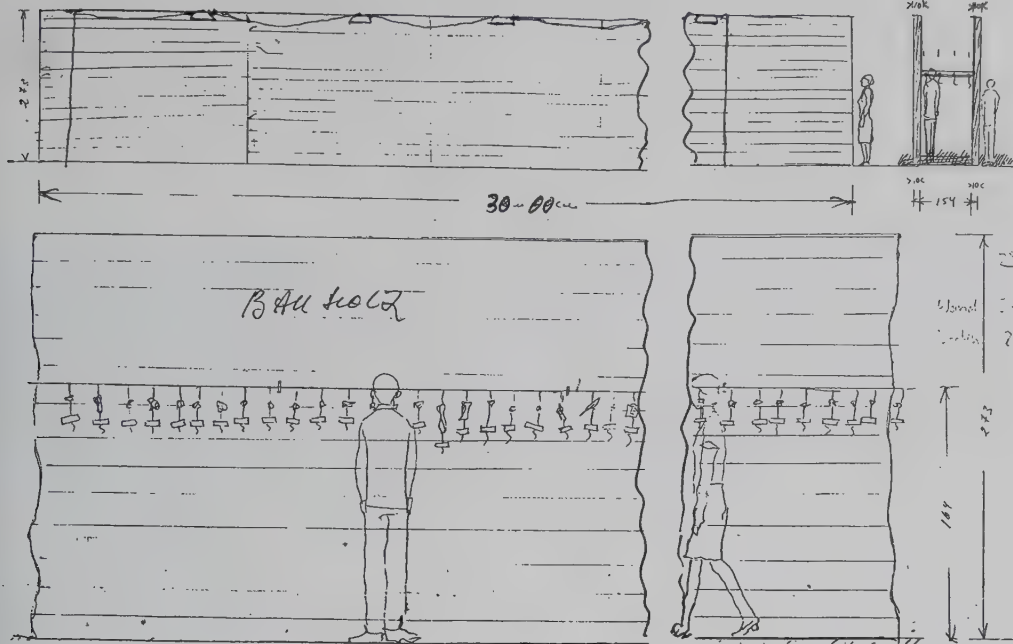
Commentaires inscrits sur les étiquettes (extraits)

- Non, «ils» sont différents, «ils» ne sont pas comme toi et moi...
- Pourquoi est-ce qu'«ils» nous détestent?
- Je n'ai vu «leur» monde qu'au cinéma, il m'a paru bizarre et cruel...
- Je suis sûr qu'«ils» sont beaucoup mieux armés que nous, j'ai vu «leurs» manœuvres à la télévision...

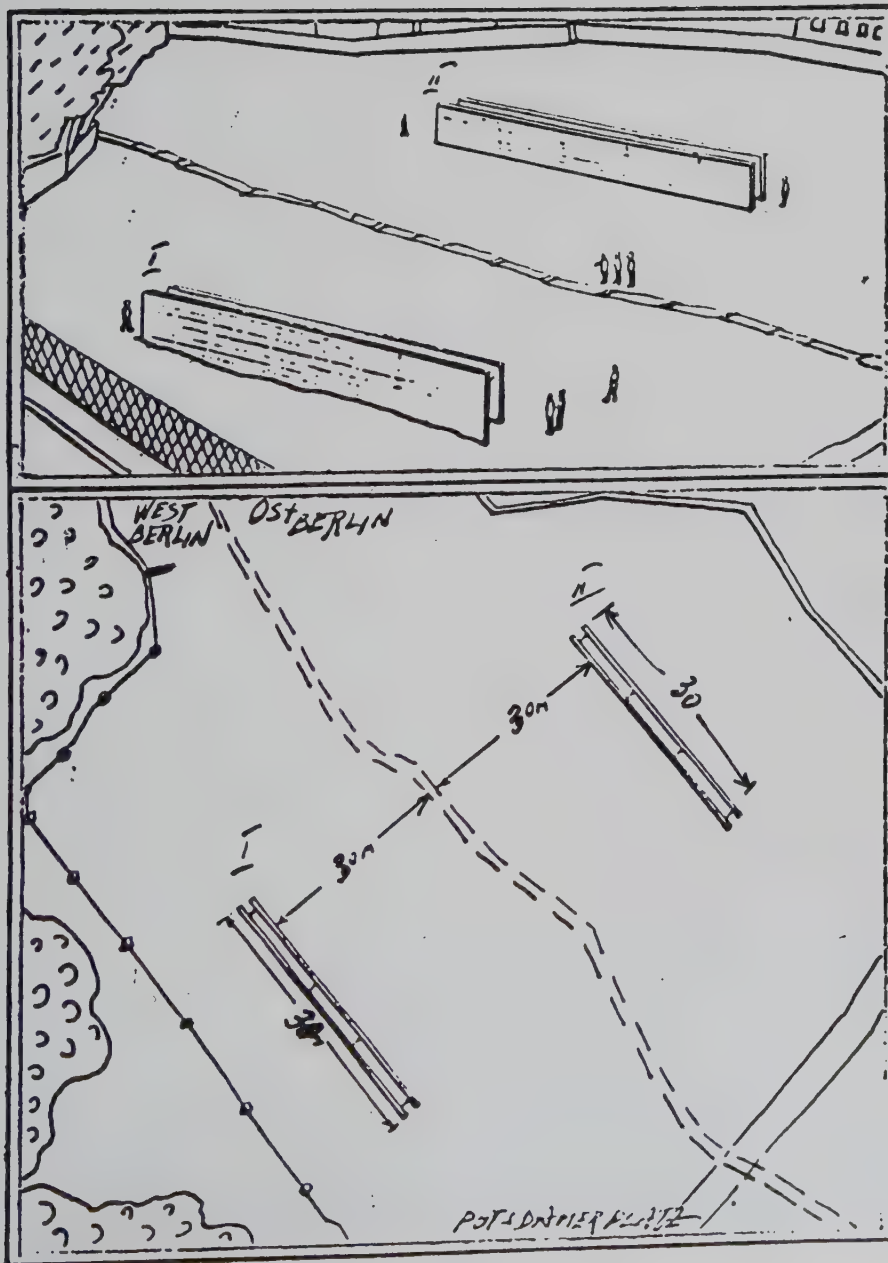
Dessin de l'installation avec quelques-uns des commentaires figurant sur les étiquettes.



$L = 30m$ $H = 2,73$ MATÉRIEL - Bauholz!



7



– Depuis longtemps, on n'entend rien de «leur» côté... Tu sais, je crois qu'«ils» préparent quelque chose...

– Mais non, c'est un autre monde, un autre univers; je vois qu'«ils» ont les mêmes visages que nous, mais l'expression est différente, surtout les yeux...

– Ils ont montré aujourd'hui à la télévision ce qu'«ils» font de «leurs» enfants, de «leurs» femmes...

– Tu es déjà allé «là-bas», ne serait-ce qu'une fois? Moi, je n'irai jamais. Il peut t'arriver n'importe quoi là-bas, «ils» me font peur...

– Non, «ils» ont de belles femmes, je «les» ai vues, une fois, au cinéma...

– Il y a comme une onde de terreur et de haine qui vient de «là-bas», qui se dirige vers moi, vers nous tous...

– Peut-être pourrait-on «les» rencontrer, «leur» expliquer que nous ne «leur» voulons pas de mal...

– Tu sais, je ne peux plus vivre dans cette peur, cette attente...

– Il vaudrait peut-être mieux qu'«ils» disent ce qu'«ils» veulent, pourquoi est-ce qu'«ils» aiguisent «leurs» couteaux en silence?

– Tu sais, individuellement, «ils» ont plutôt l'air sympathique, alors pourquoi est-ce qu'«ils» dégagent ce courant de haine et d'agressivité lorsqu'«ils» sont ensemble? Qu'est-ce que nous «leur» avons fait?

– Je ne «les» connaissais pas, et je souhaite ne jamais «les» connaître...

– Tu sais, dès le matin, cette peur de «les» voir débarquer me rend folle...

– On peut s'attendre à tout de «leur» part, si au moins on savait exactement quand ça peut se produire...

– S'il n'y avait pas ce mur, cette barrière, ce serait moins désespérant, on pourrait «les» regarder en face...

– Un énorme monde s'agite et vit tout près, derrière le mur, et pourtant, on n'arrive pas à le comprendre, à le toucher, c'est comme dans un cauchemar...

– Tu sais, le pire, c'est le silence de l'autre côté, on a l'impression que, tout à coup, il va arriver quelque chose...

– Le plus terrible, c'est que nous ne «les» voyons pas, à cause de ce mur, nous ignorons même s'«ils» sont bien réels; qui sait, les films sur «eux» ont peut-être été tournés dans nos studios...

– C'est un cauchemar, tu ne peux pas te réveiller et, en même temps, tu sais que tu es en train de rêver...

– Parfois, des sons bizarres viennent de «là-bas», je n'en ai jamais entendu de pareils...

– Dieu merci, nous avons beaucoup plus de fusées... Quoique, là aussi, on nous ment peut-être...

– On entend de «là-bas» une sorte de crépitement, ça fait penser à des coups de feu...

– Ma copine «y» est allée l'année dernière. Elle dit qu'on ne peut pas vivre «là-bas», «ils» arrêtent des gens carrément dans les rues...

– Est-il possible que «leurs» bébés soient comme les nôtres?

– Ça fait bizarre de penser qu'«ils» ont le même ciel que nous au-dessus de la tête...

– Je n'ai jamais vu «leur» monde, ni «leur» vie, et je n'ai aucune envie ni de «les» voir, ni de «les» connaître...

– Regarde ces immeubles de l'autre côté, ça fait peur quand on pense que quelqu'un nous observe tout le temps de «là-bas»...

– Ma famille est partie, et moi aussi je vais partir, je ne supporte plus cette ambiance...

– Des gens qui savent m'ont assuré qu'«ils» viennent chez nous la nuit et qu'ils font des choses abominables...

– Maintenant, c'est déjà difficile de dire même qui a construit ce mur et pourquoi, et quand tout ça a est arrivé, d'ailleurs...

– Ma fille croit que le mur a toujours existé...

– Hier, je regardais les moineaux devant le mur : même eux ne veulent pas s'envoler de l'autre côté, ils sentent quelque chose, comme nous...

– J'ai l'impression que, chez «eux», même les nuages sont différents...

– Le docteur doit avoir raison quand il dit que mes enfants tombent malades à cause de quelqu'un derrière le mur...

– Mes enfants à moi sont nés du temps du mur, et ils se moquent déjà pas mal de ce qui est de l'autre côté...

– La nuit, j'entends un grand bruit de moteurs juste derrière le mur...

– Quelqu'un se cache derrière le mur et nous écoute...

– Quelqu'un, «là-bas», nous observe nuit et jour, sans arrêt...

– L'idée que le mur sera toujours là, peut-être pour l'éternité, finira par me rendre folle...

– Qui sait, peut-être que c'est bien qu'il soit là, il nous protège d'«eux», et s'il n'y était pas...

– À cause de cette peur, moi-même, je suis prêt à faire n'importe quoi... à tout casser, tout démolir, à «les» détruire, «eux», les autres, tous ceux qui sont là, à côté...

– Mon Dieu, mais qui a inventé ça, à qui ça profite?...



Vue d'un des couloirs de l'installation, sur
la Potsdamer Platz, Berlin, 1990.



L'Homme métaphysique

L'installation occupe deux espaces : une pièce assez grande (10 m sur 10 m) et, à côté, un couloir (10 m de long également, et 3 m de large).

La pièce est sens dessus dessous, on a l'impression que quelqu'un vient de déménager et que le nouveau locataire n'est pas encore arrivé. (Précisons qu'il s'agit d'un appartement communautaire).

Par terre, dans les coins, on trouve partout des traces de ce départ : de vieilles chaises abandonnées, une chapka, des cartons, des morceaux de journaux, des livres inutiles... Mais de nombreux *Tableaux blancs* sont appuyés contre les murs (certains y sont accrochés) : presque rien n'y figure, parfois un petit quelque chose y est juste vaguement dessiné. Le couloir offre le même spectacle. On dirait que quelqu'un a commencé à sortir les tableaux (ou les panneaux blancs) dans le couloir pour dégager la pièce. Ce sont peut-être les nouveaux locataires qui vont emménager dans le «logement» libéré.

Le récit d'un voisin, accroché au mur devant l'entrée dans le couloir poussiéreux et laissé à l'abandon, raconte qui était l'occupant de cette pièce, pourquoi il y a tant de tableaux blancs et qui les a peints. On trouve aussi sur une table, près de l'entrée, quelques renseignements concernant ces planches.

Je vais essayer à nouveau d'expliquer ce que signifiait pour moi, à la fin des années soixante, un «tableau métaphysique».

De la surface du tableau irradie ou, mieux, ruisselle une lumière égale, chaude, fluide. Je la sens venir d'un lointain infini, m'entourer et disparaître derrière mon dos, sans perdre de sa force ni de son énergie. Je baigne dans ces radiations. Tout se passe comme si, à l'avance, j'y voyais tout ce que je vais peindre sur le tableau. Les objets cachent la lumière, mais ils s'y meuvent en même temps, tels des grains de poussière dans un rayon de soleil. Leurs contours s'estompent, ils deviennent plats, pâles, presque transparents, transfigurés par cette lumière dans laquelle ils sont en suspension. Si le tableau est sillonné de lignes, je sens presque physiquement le rayon, avec



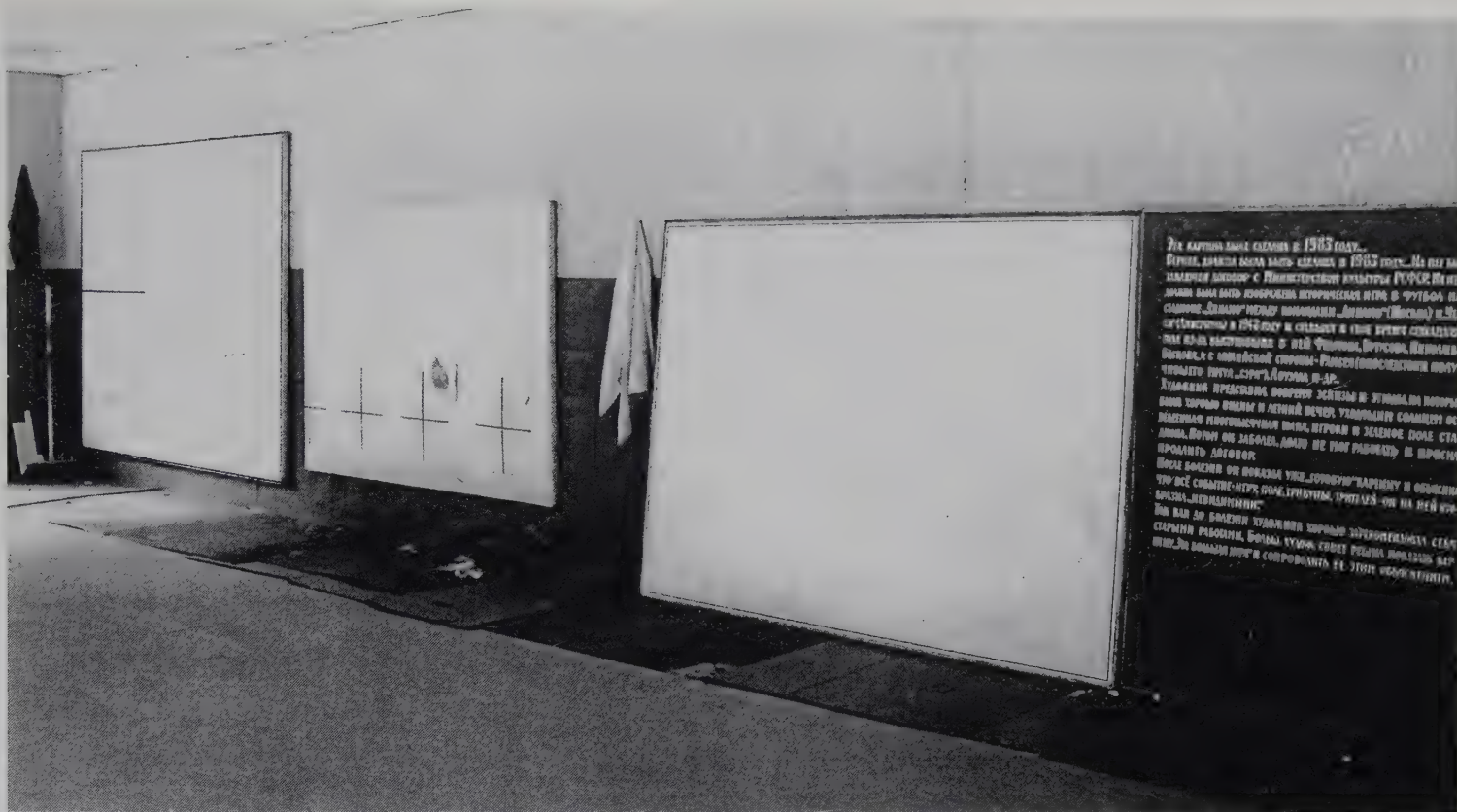
sa tension et son intensité, se frayer un chemin, transpercer les espaces entre les lignes noires, les traverser, augmenter en puissance et m'atteindre... La même chose se passe avec les caractères tracés sur le tableau. Les lettres voguent dans la lumière, qui les pénètre et se déverse sur nous à travers chacune de leurs courbes, chacune de leurs ouvertures. Quels qu'ils soient, les objets représentés sur le tableau, grands ou petits, sont toujours proches de nous, à portée de la main, tandis que la lumière demeure toujours dans les lointains infinis. Peu importe comment elle est distribuée sur la surface du tableau — non, le mot est mal choisi, car la lumière ne peut avoir de surface — sur son *écran*, on a le sentiment que le jaillissement est plus puissant au centre du tableau : c'est là que son intensité est maximale. C'est au centre, dans l'infiniment lointain, que la lumière prend sa source. D'où l'impression que la

radiation est sphérique. Et là-bas, dans le lointain, se trouve le centre de cette sphère. C'est pourquoi le tableau, limité par ses bords, tel un cadre superposé sur la lumière, a une «saturation énergétique» inégale. Plus forte et intense au centre, elle s'affaiblit vers les bords, où, dès lors, «la vie» peut s'installer : maisons, arbres, hommes, animaux. Néanmoins, leur existence, qu'ils le sachent ou non, est fonction de la place qu'ils occupent par rapport au centre. Et là, nous abordons le problème de la présence d'un certain modèle, d'une perspective orientée, dirons-nous, «théologiquement»...

Amsterdam, Fondation De Appel, «Witte schilderijen en witte mensjes», 6 octobre-4 novembre 1989

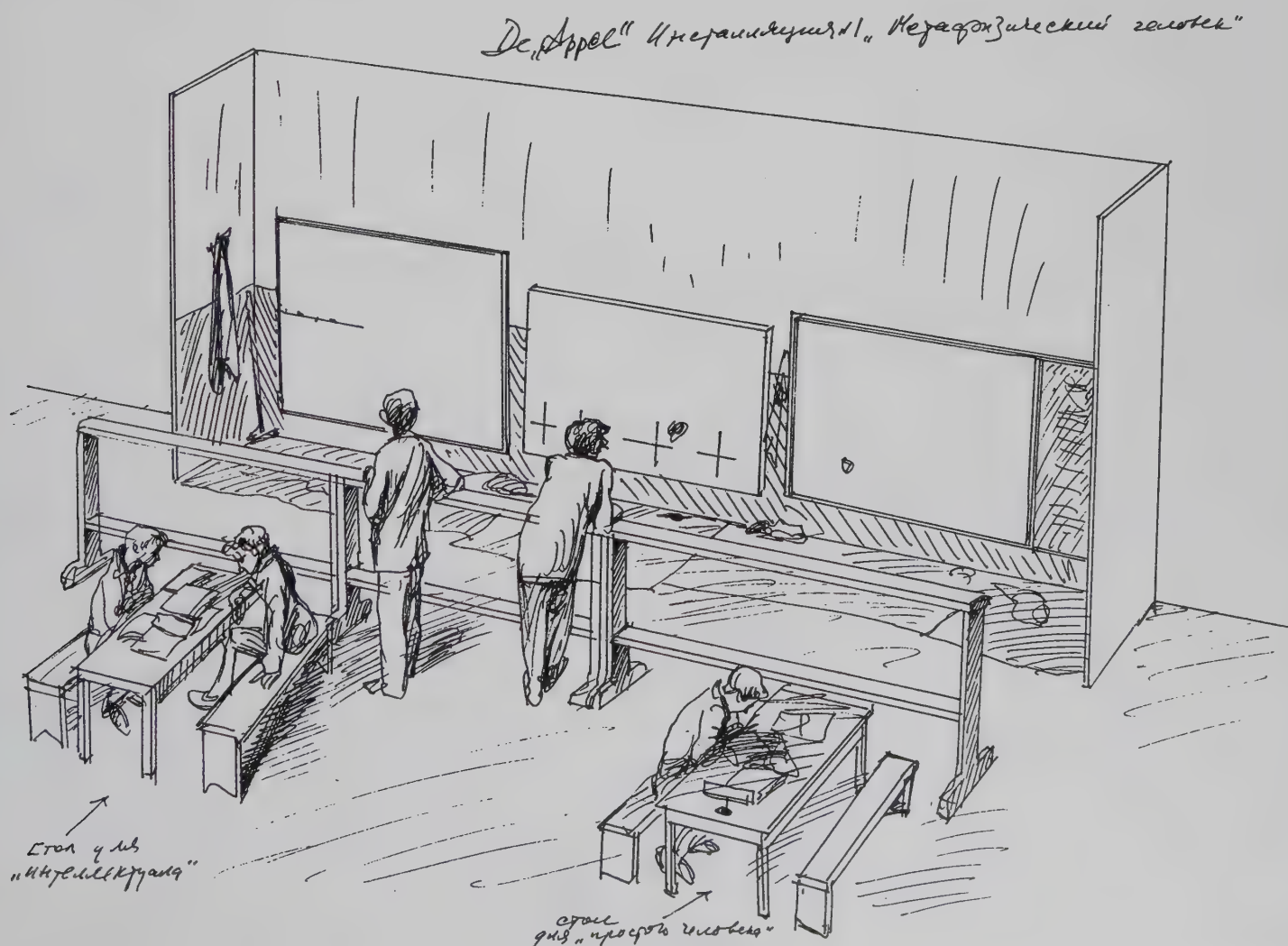
New York, New Museum of Contemporary Art, «Rhetorical Image», 9 décembre 1990-3 février 1991

Installation appartenant à la Kunsthalle, Brême



Vue de l'installation exposée à la Fondation De Appel, Amsterdam, 1989.

Vue de l'installation avec, à gauche, la table «Pour les intellectuels» et, à droite, la table «Pour les gens simples».



Texte figurant dans l'installation, devant l'entrée dans le couloir

Récit d'A. Nikolaïev

Je suis son voisin. C'était un type calme, il n'aurait pas fait de mal à une mouche. Il travaillait dans notre JEK. Avant, il était comptable, et depuis qu'il avait pris sa retraite, il arrondissait ses fins de mois en fabriquant des panneaux d'annonces qu'il installait ensuite dans la cour. Il indiquait dessus les horaires pour vider les poubelles, quand et qui devait nettoyer la cour, où et à qui on demandait les pelles... Il écrivait des slogans pour les fêtes et un tas d'annonces pour le Coin rouge*. Oui, c'était quelqu'un de tranquille. Il n'était pas particulièrement malade, jusqu'à ce que sa femme le quitte et qu'il reste tout seul dans sa chambre. Il ne recevait pas spécialement de visites et il n'y avait rien à boire chez lui, ce n'était pas un homme qui buvait. Deux menuisiers du JEK lui livraient des planches pour les annonces, il les peignait en blanc et il y écrivait le texte.

Qu'est-ce que je pourrais dire d'autre ? On lui apportait pas mal de peinture

blanche, alors, si tu lui en demandais pour donner un petit coup à ta porte ou ta fenêtre, il en donnait, il n'était pas radin, y avait pas à dire. Mais il n'aimait pas tellement parler, il ne se mêlait de rien. Et vous savez, dans notre appartement il s'en passe, hein... Ah oui, des fois, il chantait dans sa chambre, on l'entendait derrière la cloison, et aussi, il se parlait à lui-même tout haut. Plus tard, quand il est tombé vraiment malade, je ne sais pas ce qu'il a eu, quelqu'un de sa famille, une nièce, je crois bien, est venue le chercher et l'a emmené à Penza. Elle voulait se faire domicilier chez lui : un logement à Moscou, quand même, c'est quelque chose ! C'est une petite chambre, d'accord, mais indépendante. Elle a fait des tas de démarches, elle a frappé à toutes les portes, mais ça n'a rien donné, alors elle est repartie avec lui à Penza. Qu'est-ce qu'il est devenu là-bas ? Je ne peux pas vous le dire, je n'en sais rien. Il n'avait presque rien à lui : un buffet où il mettait les pots de peinture, un lit, des chaises. Tout a été emporté, ils ont tout pris, je ne sais même pas qui. Il est resté seulement un panneau blanc immense, qui va jusqu'au plafond, à quoi ça lui servait, je me le demande...

Il est toujours là, mais ils ont sorti les autres planches de sa pièce, elles sont dans la cuisine et dans le couloir, les gens du JEK

vont bientôt venir les chercher. Les Prokofiev vont s'installer dans cette chambre, une famille nombreuse. Il y a longtemps qu'ils attendaient un logement...

Les panneaux blancs, c'était pour quoi faire, pour y écrire quoi, je l'ignore... Les trois grands panneaux, ceux qui ont des cadres autour, je ne sais pas ce qu'il devait y avoir écrit au milieu, il n'a peut-être pas eu le temps, ou alors ils ont changé la commande. Sur les autres non plus, je ne sais pas ce qu'il voulait mettre...

Peut-être qu'il rajoutait des choses de son cru et qu'il ne fallait pas, ou bien il ne comprenait pas bien ce qu'il devait faire ? De toute façon, il n'était pas dans son état normal, et ces derniers temps il ne s'entendait plus avec le JEK... Je ne pourrais pas vous dire exactement quoi, je l'ignore, mais là, il s'est passé quelque chose. C'est peut-être justement à cause de ces planches qu'il a craqué...

Voilà, en somme, c'est tout...

Ah oui, un jour, il m'a dit qu'il aimait peindre les grands panneaux en blanc. Ça lui plaisait, à ce qu'il disait, quand il y en avait beaucoup dans la pièce. D'après lui, ils donnaient une lumière qui avait une bonne influence, il se sentait plus tranquille à côté d'eux. Mais, à mon avis, quand il a dit ça, il commençait déjà à disjoncter...

*Salle consacrée à la propagande et aux réunions [NdÉ].

Vue de l'installation exposée à la
Fondation De Appel, Amsterdam, 1989.



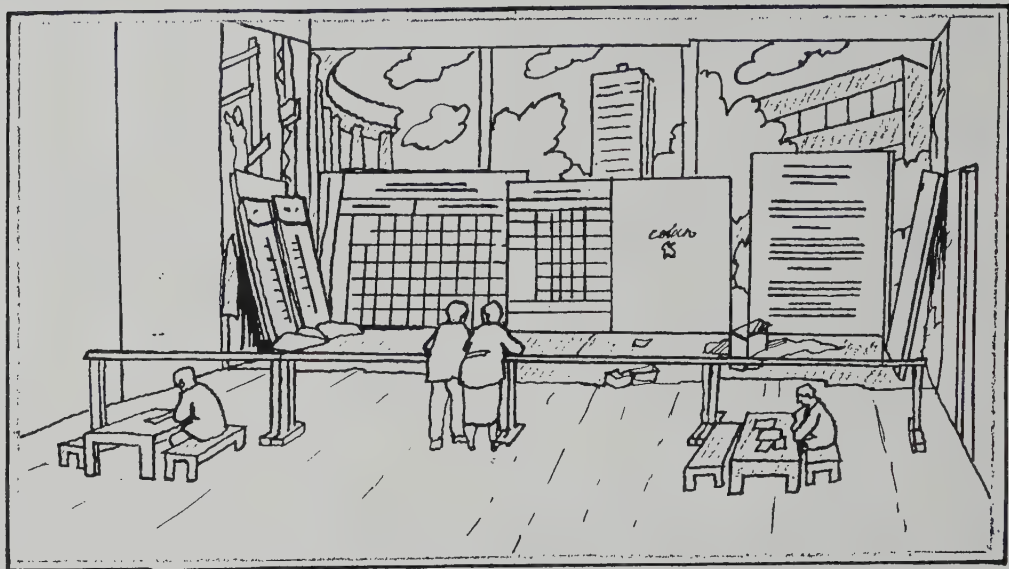
Il a perdu la tête, s'est déshabillé et s'est enfui nu

L'installation se compose de deux parties, présentées dans deux salles différentes, mais elles traitent du même sujet et se prolongent l'une l'autre.

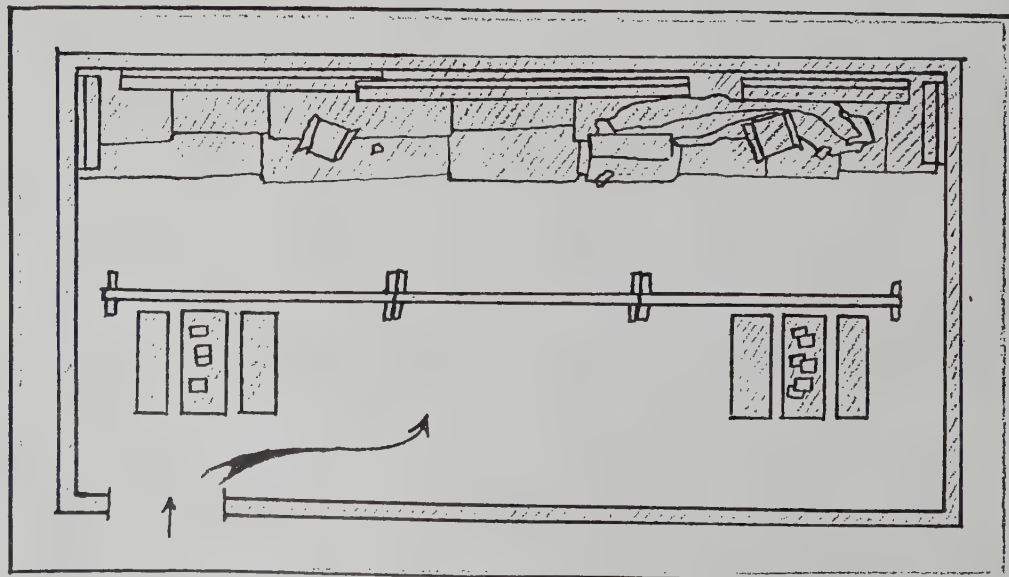
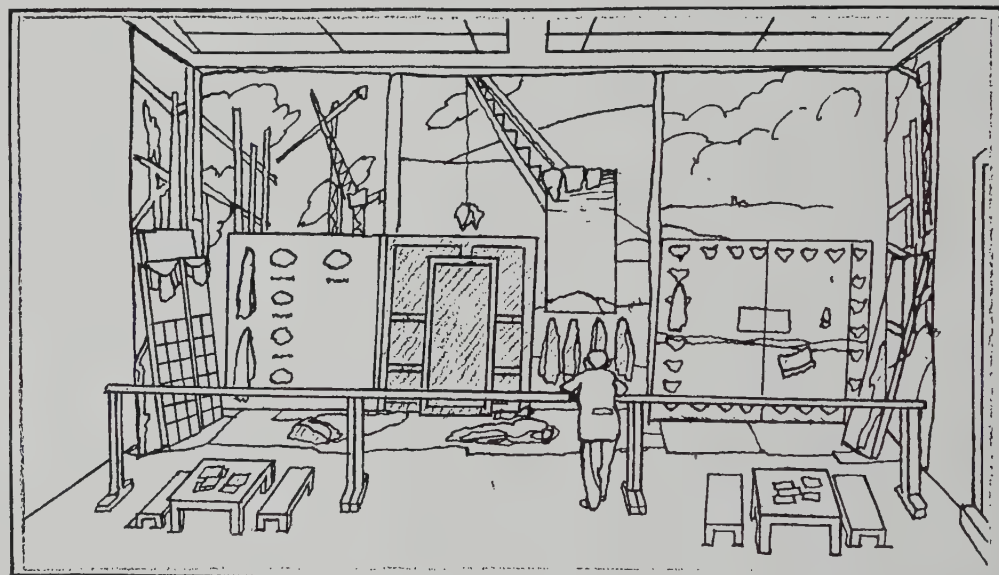
L'installation n° 1 occupe entièrement un mur, du sol au plafond. Elle déborde partiellement sur le plafond, haut de 2,80 m, et sur les murs latéraux, sur une longueur de 1,80 m. Elle investit également le plancher, où sont étalées de vieilles feuilles de carton sur lesquelles sont jetés dans le désordre caisses, seaux de peinture et autres débris. L'ensemble constitue un intérieur tout à fait particulier. Le mur est orné d'une fresque bariolée, peinte sur du papier, illustrant des sujets typiques de la propagande soviétique, sur le thème : «La vie heureuse est advenue». On y voit des Pionniers* au bord de la mer, un immeuble en construction, un paysage de la «cité du futur», le tout réalisé dans le style du réalisme socialiste, mais pas très soigneusement. À côté de cette fresque sont posés sur le sol, adossés au mur, plusieurs grands panneaux reproduisant, sur fond blanc, divers horaires et plans écrits à la main d'une écriture nette, très administrative. Devant l'installation se trouve une longue barrière, flanquée, à gauche et à droite, de tables et de bancs. Une petite plaque indique, sur la table de gauche, «Pour les intellectuels» et, sur celle de droite, «Pour les gens simples». Sur chaque table sont empilés des cahiers brochés contenant les textes les plus variés quant à leur contenu (*Du conceptualisme en Russie, Ce que signifie le «blanc» dans les tableaux, De cette installation...*), mais liés à l'installation et à son interprétation. Sur la table destinée aux «gens simples», les commentaires sont du registre du «bon sens» — ainsi le *Récit de Kharitonov*, qui retrace l'histoire de l'occupant de cette pièce et nous explique pourquoi celui-ci «a perdu la tête, s'est déshabillé et s'est enfui nu» — tandis que, sur la table prévue pour les «intellectuels», les textes ont une dimension historique, sociologique ou métaphysique.

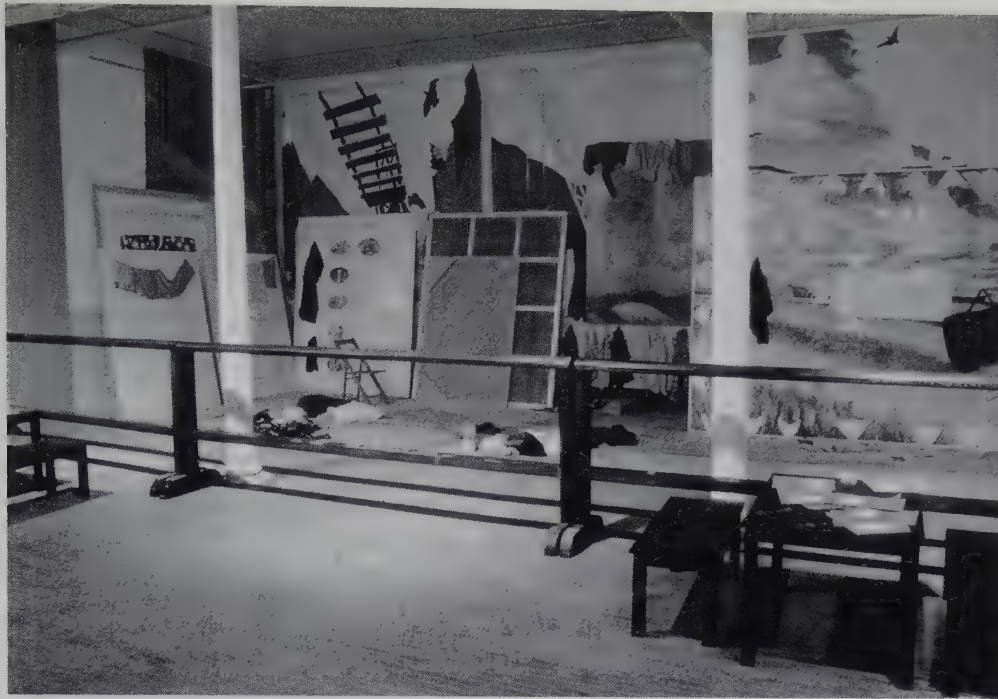
New York, Ronald Feldman Fine Arts,
6 janvier-3 février 1990
Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, «Adaptation & Negation of Socialist Realism», 9 juin-7 octobre 1990 (Installation n° 2 seulement)
Urbana, Krannert Art Museum,
28 février-5 avril 1992

Объект без инсталляции № 1



Объект без инсталляции № 2





Vue de l'installation n° 1 exposée à la galerie Ronald Feldman, New York, 1990.

Détail de l'installation n° 2 exposée à la galerie Ronald Feldman, New York, 1990.



L'installation n° 2 est presque identique à la première, de par sa structure et son aspect général, et elle est présentée dans la salle adjacente. Le lien entre les deux installations est donc direct, et si elles diffèrent, c'est comme deux scènes d'une pièce de théâtre : l'une succède à l'autre.

Les principaux éléments — les barrières, les tables, le plancher recouvert de carton et la fresque murale — ont été conservés. Le contenu reste le même, seuls les sujets représentés changent, avec quelques ajouts : sur des clous plantés directement dans les tableaux appuyés contre le mur sont accrochés des pantalons, des chemises, des imperméables... D'autres vêtements sont suspendus le long des murs ou traînent par terre. Vue dans son ensemble, l'installation offre le spectacle d'un chaos total, ou suggère qu'une tragédie personnelle s'est produite. La lumière n'éclaire que l'espace propre du spectateur, comprenant les barrières, les tables et les bancs, tandis que l'installation proprement dite est plongée dans la pénombre, comme il convient à une scène triste au théâtre.

Une autre particularité de l'installation tient au fait que certains tableaux (il y en a huit), pourtant achevés, sont appuyés les uns contre les autres, ne laissant entrevoir qu'une partie de l'image, et que quelques-uns sont même carrément retournés vers le mur. Ainsi l'installation relève-t-elle de la pratique déjà ancienne des « atteintes à la peinture ».

Texte figurant dans l'installation n° 2, dans un cahier, sur la table destinée aux « gens simples »

Récit de Kharitonov (un voisin habitant l'appartement)

Je ne le connaissais pas bien. De toute façon, qui connaît vraiment son voisin dans notre appartement communautaire ? On se croise dans la cuisine ou dans le couloir, on échange deux mots et on continue sa course... Une vie de chien ! Moi non plus, je ne le connaissais pas, je le voyais bien de temps en temps, mais c'est tout. Sa chambre était à côté des toilettes, au tournant du couloir. Si mes souvenirs sont bons, il vivait seul. Son neveu venait quelquefois le voir de Vinnitza ou de je ne sais où. Pourquoi et comment ça s'est passé... Il bossait au JEK, ils lui ont d'ailleurs donné ce logement, mais qu'est-ce qu'il faisait au juste ? Il se débrouillait dans toutes sortes de tâches, il était un peu, comme on dit, l'« homme à tout faire ». Ensuite, il a plus ou moins appris à dessiner et à tracer des lettres, et il s'est mis à faire un tas d'annonces, de slogans et

d'horaires pour le compte du JEK... Dans la cuisine, il affichait des plannings pour dire qui devait sortir la poubelle et à quel moment, à qui c'était le tour de prendre son bain, de nettoyer le couloir... Il avait une belle écriture, sa main était ferme, il était capable de dessiner un horaire sur un panneau à main levée, je l'ai vu faire de mes propres yeux. Pour travailler, il mettait ses planches dans la cuisine, il n'y avait pas assez de place chez lui.

Ensuite, il s'est installé avec ces planches dans le Coin rouge du JEK. L'année dernière, il était le seul chez eux à faire tous ces panneaux de propagande et ces slogans, et, petit à petit, il s'est mis à peindre des paysages d'après photo. Il s'est aménagé là-bas une sorte d'atelier, il avait même sa propre clé.

Et, finalement, il a commencé à y habiter aussi, apparemment. Le local était grand, c'est sûr, mais il était sombre, sans fenêtres et plutôt humide, évidemment, c'était une espèce de sous-sol. Il a emporté petit à petit ses affaires là-bas et il ne passait presque plus dans notre appartement.

Il peignait des grands tableaux à l'huile pour mettre sur les murs, plus vraiment pour le JEK, mais pour lui, quoi. Peut-être qu'il se prenait pour un artiste, il devait préparer une exposition, une vraie, il faisait son possible.

Je pense qu'il a disjoncté un peu à cause de ça, parce qu'il se croyait artiste. Ou bien c'est à force de vivre dans cette cave, dans ce Coin rouge, avec les portraits, les affiches et les tracts partout autour de lui... Ou, peut-être, pour une autre raison : sur commande du JEK, il fabriquait des panneaux qui indiquaient ce que les gens étaient tenus de faire : quand il fallait balayer la cour, participer au samedi léniniste, partir en mission... Et, à mon avis, il a commencé à oublier ceux qui lui avaient passé commande. Il s'est mis à donner des ordres de son propre chef — qui doit aller à tel endroit, qui doit faire quoi, comment il faut vivre —, et c'est pour ça qu'il a commencé à dérailler. J'ai vu moi-même un tas de panneaux de ce genre, posés le long des murs dans le Coin rouge et, déjà à ce moment-là, j'ai pensé qu'il avait un petit grain. C'est évident maintenant, après ce qu'il a fait : il a accroché tout ce qu'il avait comme vêtements sur ses panneaux, tout, y compris ses chaussettes, et il est parti à poil, on l'a vu courir tout nu dans la rue.

On a un médecin-psychologue de l'hôpital qui habite dans la seconde pièce en partant de la cuisine. Le soir, quand on en a discuté, il nous a tout expliqué. Sur les panneaux des plannings, c'était écrit partout : «Je dois le finir pour le 12 mars» ou bien «Je le ferai pour le 15 avril». Ça

veut dire qu'il sentait qu'il *devait* faire quelque chose, et pourtant il ne le faisait pas. Et c'est là qu'il a craqué. Mais pourquoi est-ce qu'il ne le faisait pas ?

Sur ses tableaux sont inscrits à la fois les ordres et leur non-accomplissement. D'après le médecin, c'est cette «culpabilité» qui l'a fait dérailler. Dans un premier temps, il donnait des consignes aux autres, mais ensuite, il a commencé à s'en donner à lui-même, et c'est ça qui l'a perdu. Voilà ce qui arrive quand on se donne des ordres à soi-même. Il aurait mieux valu qu'il continue à écrire des plannings et des instructions pour les autres. De toute façon, chez nous personne n'en tenait compte. Dans la cuisine, les plannings étaient là pour rien. On ne les lisait jamais, on n'avait pas l'intention de les suivre. Il y avait sans arrêt des disputes et chacun n'en faisait qu'à sa tête.

Et au JEK, c'était pareil. Personne, pratiquement, ne venait à ces samedis léninistes, on aurait pu écrire des annonces aussi grandes que le mur, l'effet aurait été tout aussi nul...

* Organisation communiste regroupant d'office tous les enfants et œuvrant dans le cadre de l'école et des loisirs collectifs (camps de vacances, etc.) [NdÉ].



Détail de
l'installation n° 2
exposée à la galerie
Ronald Feldman,
New York, 1990.

Les Cibles

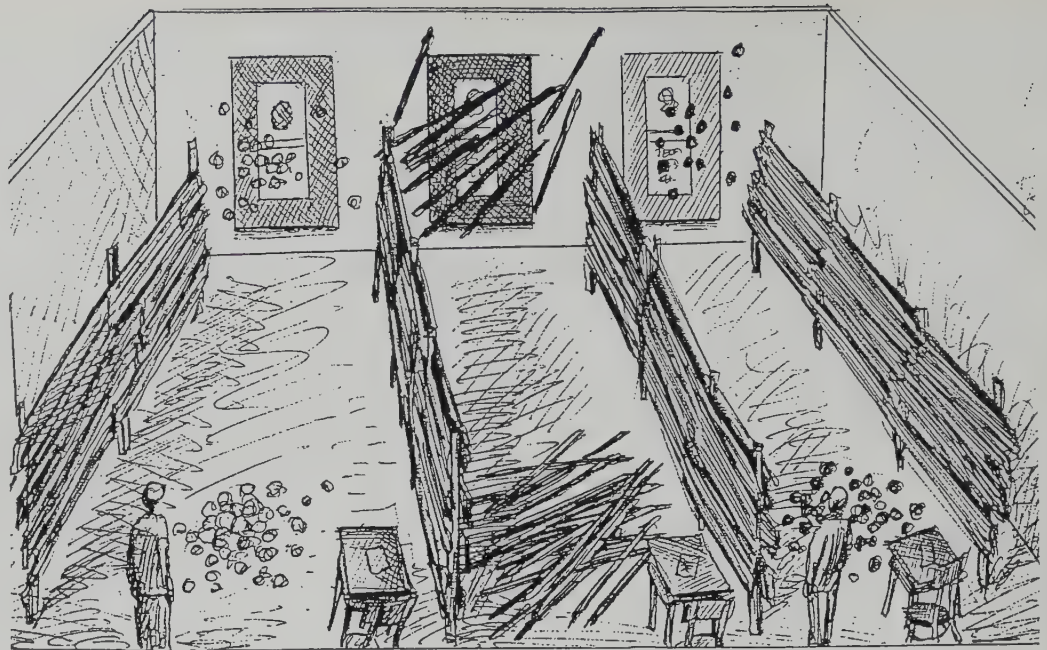
Sur l'un des grands murs d'une salle de 12 m sur 8 m sont accrochés trois tableaux verticaux de 2,60 m sur 1,90 m, assez proches les uns des autres. Réalisés en aggloméré recouvert de peinture laquée, ils ont l'aspect des panneaux d'affichage que l'on rencontre partout dans notre pays, dans les rues ou à l'entrée des chantiers.

Sur chacun des tableaux est peint un large cadre, respectivement gris, bleu et vert gris, avec au centre un espace blanc où figure un paysage et, sous celui-ci, un texte. Sur le tableau même, et autour de lui sur le mur, sont collés, pour le tableau de gauche, des journaux froissés en boule, pour celui du milieu, de grands bâtons, et pour celui de droite, des pierres. On retrouve également ces boules de papier, ces bâtons et ces pierres sur le sol, à quelques mètres des tableaux correspondants. Chaque «cible» avec ses «munitions» est séparée de la suivante par une structure en bois. Devant le mur opposé sont installées trois tables, avec leurs chaises, au-dessus desquelles un commentaire explique ce qui se passe en ces lieux et précise au spectateur ce que l'on attend de lui.

C'est un tir au but, une mise à mort, une malédiction. Plus précisément, cette sorte de tir où l'on vise des figurines de canards, de tigres ou de loups, qui se déplacent. L'installation sert deux objectifs : d'une part, il s'agit de lancer — tirer — pour démolir, saccager les tableaux, et d'autre part, de détruire ce qui y est représenté.

Sur le premier tableau sont dessinés une maison et un petit bonhomme, et la légende précise : «Je suis né dans cette maison le 16 janvier 1946». Ainsi, l'objet de la destruction est le lieu et l'instant où le «personnage» (probablement l'auteur) est venu au monde. Même signification pour le second tableau («J'ai vécu dans cette rue à partir de...») et pour le troisième.

Mais les boules, les bâtons, les pierres bombardent aussi le fond gris, détruisant en même temps les tableaux, et pas seulement ce qui est dessiné dessus. Cependant l'action a lieu non pas dans un stand de tir, mais dans une exposition, et non pas en

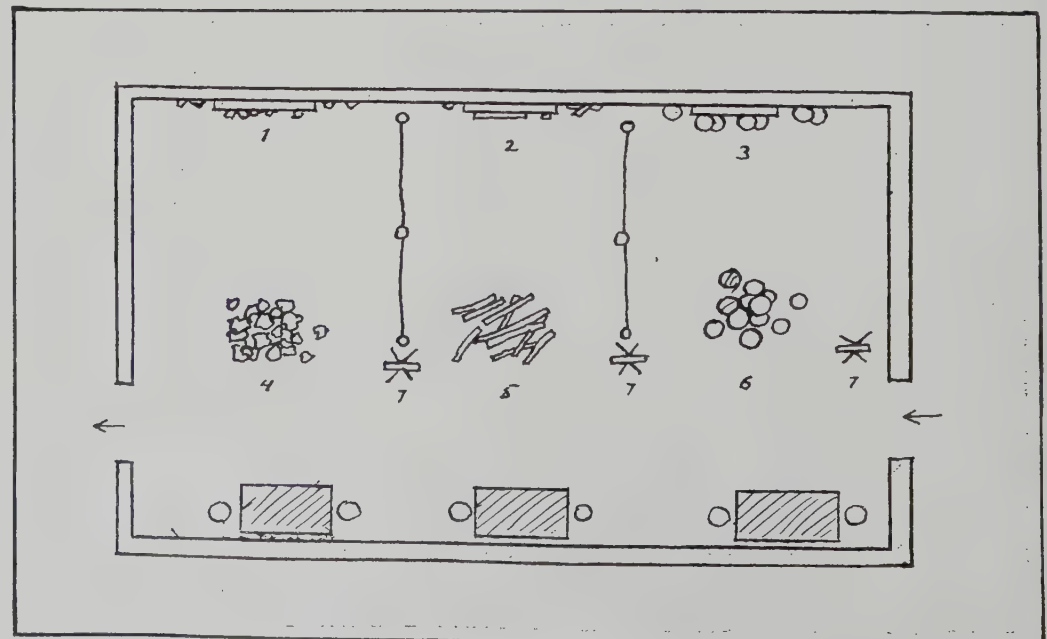


tant que happening mais dans le cadre de la présentation normale d'un tableau. Ainsi, l'idée de musée l'emporte sur les opérations pratiquées sur le tableau, qui sont perçues comme temporelles. Quant à l'événement lui-même, il devient, grâce au musée, un objet immuable et éternellement présent. Les boules de papier, les bâtons et les pierres se sont figés sur le tableau à l'endroit où ils ont atteint le mur. Ils ne tomberont jamais et les instruments du meurtre non encore utilisés resteront toujours à terre. L'art ne se laisse pas atteindre par ses démolisseurs : il attire et intègre dans son univers les instruments de la destruction.

Textes figurant dans l'installation, au-dessus des trois tables

C'est dans cette maison que je suis né, le 12 mars 1931

Je déteste l'endroit où je suis né, je n'éprouve à son égard qu'un dégoût profond et total, et je ne pense jamais à lui. Je n'y suis jamais retourné et n'ai jamais eu envie de le faire. À cette seule idée, une vague de tristesse et de désespoir me gagne et me donne la nausée. Lorsqu'on m'interroge à ce sujet, même pour connaître simplement mon lieu de naissance, à mon grand étonnement, je suis incapable de répondre avec sérénité, sans colère. Mais pourquoi ? Je ne comprends pas... Je présume que j'impute inconsciemment mes échecs et



Vienne, Galerie Peter Pakesch,
12 février-16 mars 1991
Toronto, Power Plant,
15 novembre 1991-5 janvier 1992

Installation appartenant au Museum
Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienne

mes déceptions à ce lieu où je suis venu au monde, à moins qu'il n'y ait une autre raison...

Depuis assez longtemps déjà, je me livre à un exercice bizarre : j'ai accroché sur un mur de ma chambre un panneau représentant ma maison et moi-même, sous la forme d'un petit bonhomme (c'est moi qui l'ai peint, assez maladroitement), et de temps à autre je jette contre le mur toutes sortes d'objets. C'est terrible à dire, mais j'y prends un certain plaisir. Et pourtant la haine qui vit en moi ne trouve pas d'issue. Par la suite, j'ai commencé à demander aux gens qui viennent me voir d'utiliser eux aussi le panneau comme cible.

La nature de cette haine inassouvie reste pour moi énigmatique. Peut-être réside-t-elle simplement dans le désir inconscient de ne pas être né sur cette terre, de ne pas être là ?

Quand Peter Pakesch, qui est passé chez moi il y a quelque temps, m'a proposé d'accrocher le panneau dans sa galerie, où les spectateurs, supposant qu'il s'agit d'une action artistique, jetteront dessus tout ce qui leur tombera sous la main, j'ai accepté, après une brève hésitation. Au fond, quelle importance?...

J'ai habité cette chambre, à Moscou, à partir du 23 février 1961

Je déteste cette pièce et tout ce qui s'y est passé cette année-là et l'année suivante. Elle ne m'appartenait pas, je la louais théoriquement pour rédiger un livre que j'avais en tête depuis longtemps ou un recueil de récits. Je n'avais parlé à personne de ce projet ni de ce

refuge, pour ne pas être dérangé dans mon travail. Mais le livre n'avancait pas, je n'écrivais rien qui vaille. Épuisé après une heure et demie de transport (deux autobus et le métro), je tournais la clé dans la porte et j'entrais dans une petite chambre encombrée des meubles de quelqu'un d'autre, ce qui m'était insupportable : un vieux canapé, un lit en hauteur, datant des années trente, un lourd buffet sculpté. Oh, ce monde étranger, dont je ne savais rien, pas même la raison pour laquelle il avait été déserté ! Tout était vétuste, poussiéreux, défraîchi, abandonné... Et au milieu de tout cela, corps étranger sur la table des étrangers, telle une vieillerie inutile, quelques feuillets couverts de mon écriture!...

Je n'arrivais pas à surmonter l'ennui et la torpeur qui m'engourdissaient malgré toutes mes tentatives de me secouer et de me concentrer. Ni les heures que je passais devant le bureau, ni mes efforts pour accoucher d'une page convenable n'aboutissaient. Malheureux comme les pierres, presque à hurler de souffrance, je ne tenais pas en place, m'agitant comme un fou, ou bien je restais ahuri à contempler les mouches assoupies (c'était à la fin de février) entre des doubles fenêtres qui n'avaient pas été lavées depuis belle lurette. L'obstination et un espoir absurde que demain tout changerait d'un coup m'obligeaient à subir ce supplice jour après jour. En vain. La chambre triomphait de moi : à peine étais-je entré qu'elle me mettait littéralement KO, j'avais les jambes coupées, et tout recommençait.



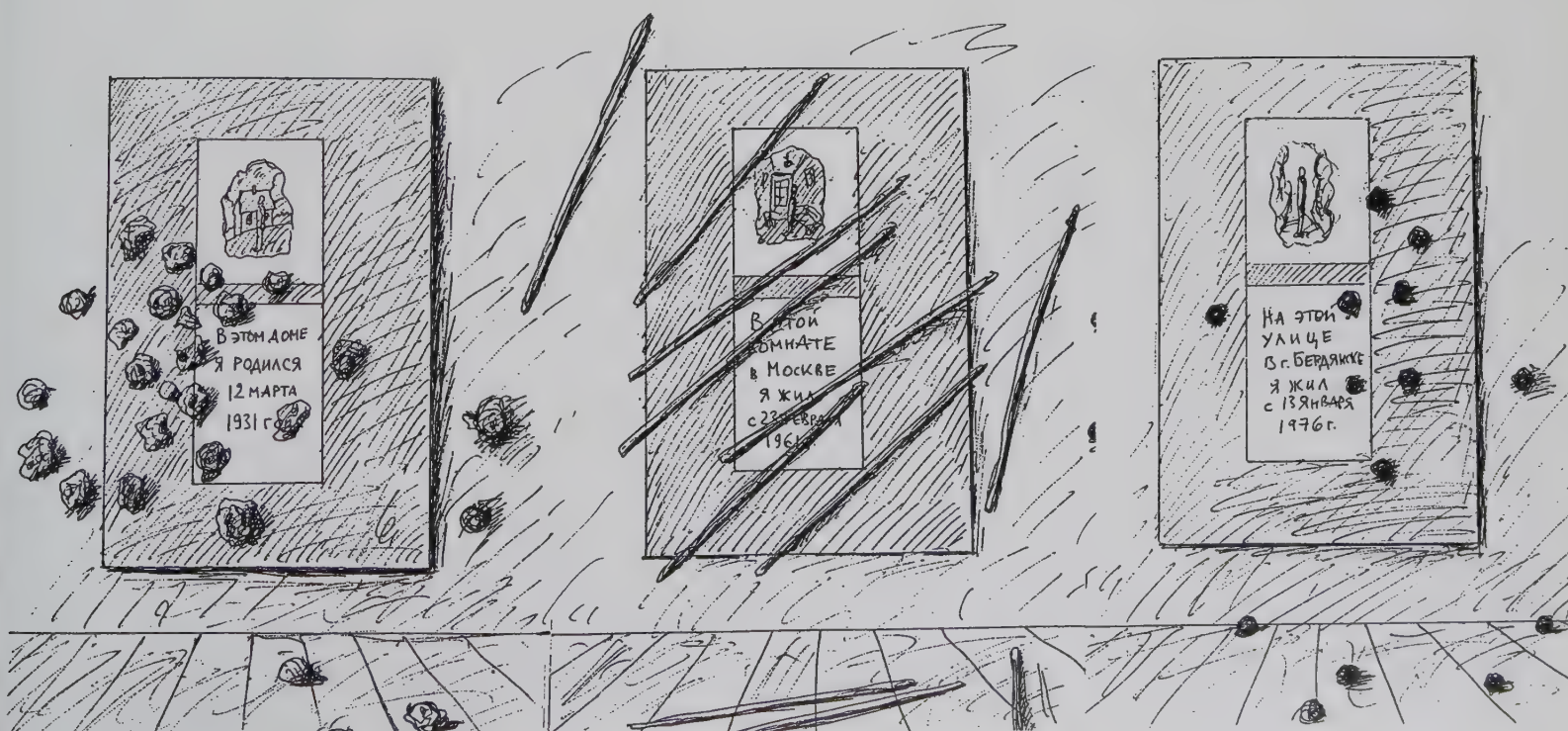
Je suis né dans cette maison le 16 janvier 1943.

Dessin préparatoire pour les trois tableaux :

À gauche : Je suis né dans cette maison le 12 mars 1931

Au centre : J'ai habité cette chambre à Moscou à partir du 23 février 1961

À droite : J'ai vécu dans cette rue à Berdiansk à partir du 13 janvier 1976.



Il me semble que, depuis, je suis imprégné de cette chambre : elle vit en moi aujourd'hui encore, elle est toujours là... Je veux fusiller, anéantir, démolir cette chambre maudite qui répand sur ma vie présente ce brouillard épais, je veux arrêter ce flux mortifère... Je vous en supplie, faites-le avec moi! Frappez-la! Sauvez-moi du passé!

J'ai vécu dans cette rue, à Berdiansk, à partir du 13 janvier 1976

Quelle tristesse insupportable que de rendre visite à la famille dans une petite ville sinistre où jamais, sous aucun prétexte, tu ne voudrais vivre. Tu déambules dans des rues où tu ne serais jamais venu sans cette obligation. L'ennui suinte de cette petite bourgade écrasée par un soleil de plomb : l'ennui de cette vie au ralenti, totalement étrangère à tes préoccupations, avec ses problèmes qui ne t'atteignent ni ne t'intéressent en aucune façon, comme si un mur de verre t'en séparait. Tu arrives au bout d'une rue qui t'insupporte et que tu hais mortellement, tu regardes ta montre et tu vois qu'il n'est que midi, qu'il

reste encore huit heures à attendre jusqu'à ce soir, et, surtout, quinze jours avant de pouvoir quitter cette ville! Les passants, qui te côtoient comme des ombres, sans couleur, sans voix, les maisons, les arbres, l'asphalte, tout te répète : «Tu n'étais pas là, bientôt tu ne seras plus là et personne ne s'en apercevra.» C'est une angoisse semblable à celle que l'on doit éprouver dans le cosmos (je n'y suis jamais allé), devant la sensation de son inexistence et l'absence de tout contact avec le monde environnant. Elle te tient à chaque heure, à chaque minute de la journée, sans jamais varier, sans cesser de croître, jusqu'au jour même du départ.

Mais cet état diffère-t-il vraiment de mon état permanent, celui dans lequel je suis là où je vis d'habitude, qui fait que je me sens étranger à tout et à tous, perpétuellement? C'est la même tristesse et le même ennui, mais ailleurs. Lorsque je me rends dans une autre ville, ils s'agrippent à moi de toutes leurs griffes, encore plus fort, me faisant gémir comme sous le coup d'une douleur physique. Tout endroit où je vais, connu ou inconnu, me semble étranger,

je me sens partout affreusement mal et je n'ai qu'une envie : fuir sur-le-champ de là où je suis. La vie me dégoûte, me répugne, non pas dans des circonstances particulières, mais en tant que telle... Je vous en prie, prenez des pierres et jetez-les, jetez, cassez, saccagez tout ce qui me concerne, tout ce qui a trait à ma vie!



Le Wagon rouge

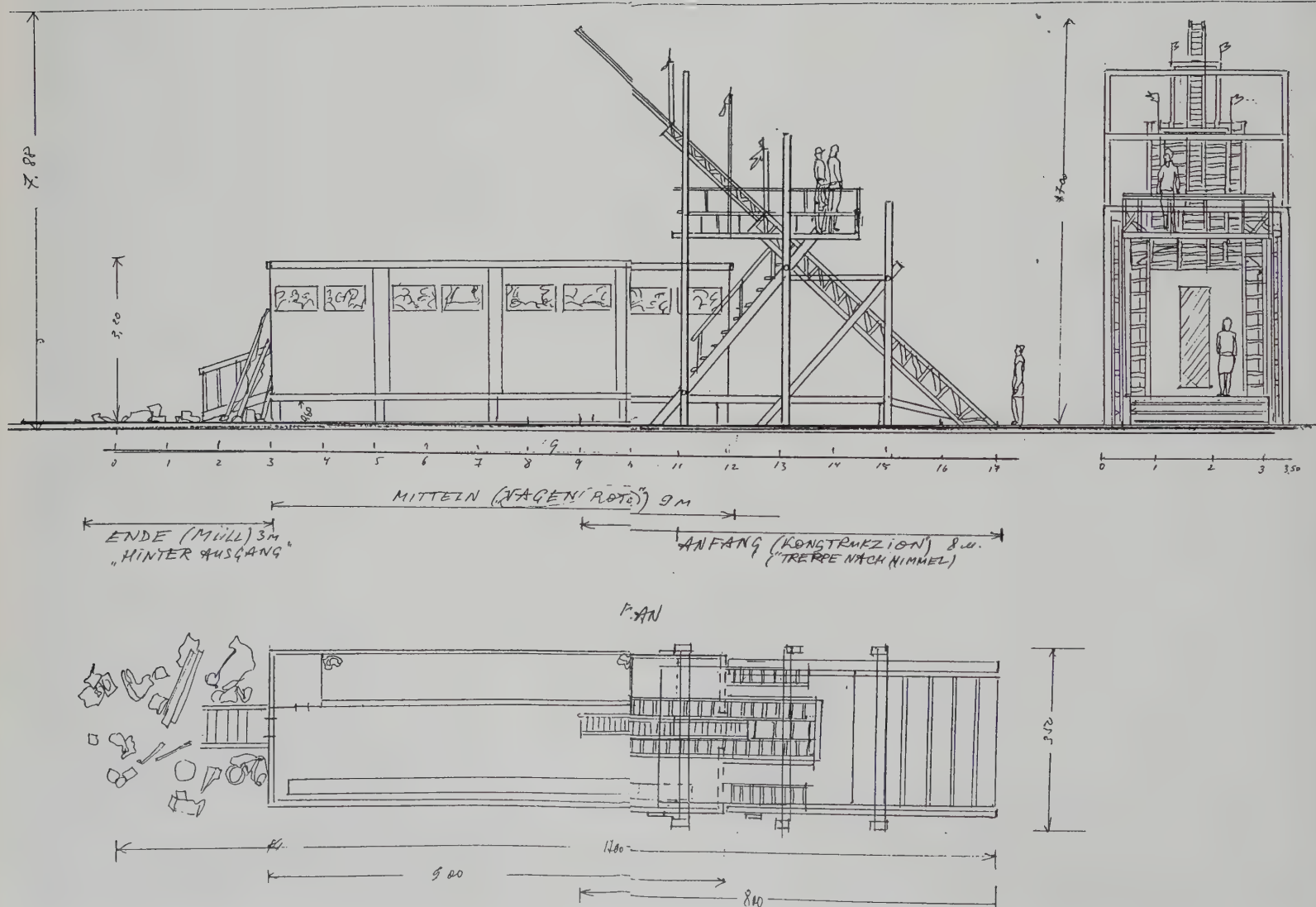
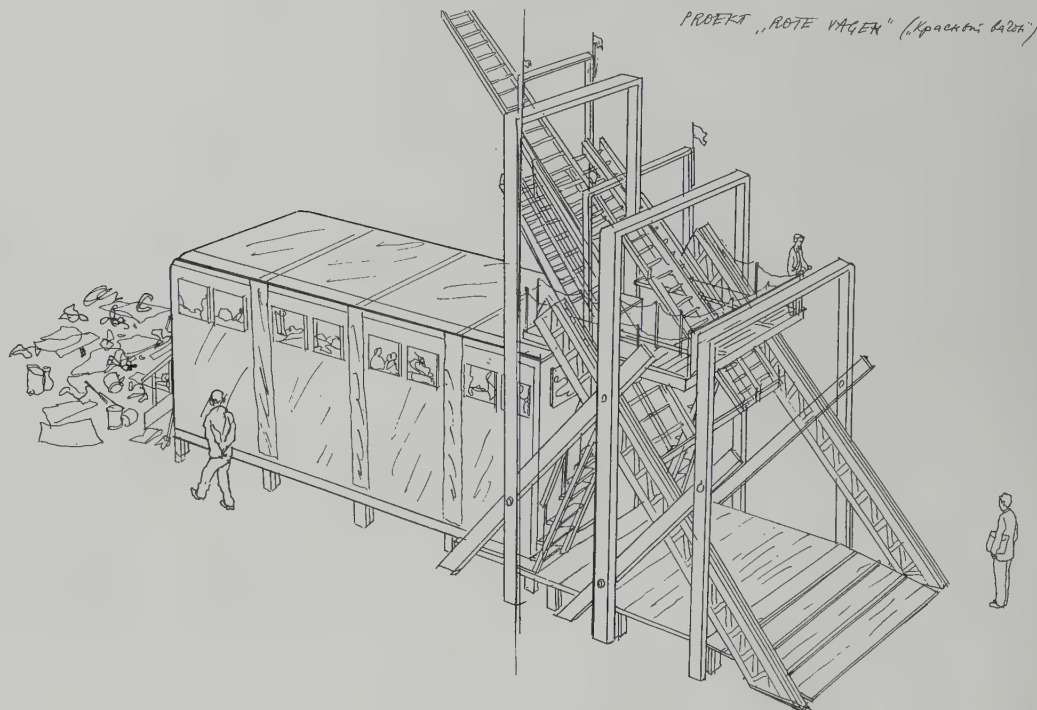
Arrangement musical :
Vladimir Tarasov

L'installation, tout en longueur, est composée de trois parties constituant un ensemble de 17 m de long, 3,50 m de large et 7 m de haut. La première, par où commence la visite, est une structure en bois réalisée dans le style constructiviste des années 1920. Il s'agit d'une échelle, faite de plusieurs éléments assemblés, qui figure une voie vers les hauteurs, le cosmos, le ciel, une progression vers le futur radieux. On aperçoit au sommet de l'échelle une multitude de drapeaux, de fanions et de banderoles : là-haut, au ciel, règne la fête.

Düsseldorf, Städtische Kunsthalle,
«Sowjetische Kunst um 1990 : Binationale»,
12 avril-2 juin 1991
Vienne, Österreichisches Museum für
angewandte Kunst, «Tyrannei des Schönen»,
6 avril-17 juillet 1994

Derrière cette construction est érigé le *Wagon rouge*, une caisse en bois de 9 m de long recouverte d'une peinture rouge brun couleur «wagon» et posée sur des supports en bois peu élevés qui tiennent lieu de

roues. À la place des fenêtres, des deux côtés, sont accrochés des tableaux peints dans le style du réalisme socialiste. Lorsqu'il pénètre à l'intérieur, le spectateur se retrouve dans un long espace assez





Vue de l'installation exposée à la Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1991.

sombre. À sa gauche, des gradins à deux niveaux, installés sur toute la longueur du *Wagon*, l'invitent à s'asseoir. La partie droite est une sorte de large scène sur laquelle on s'apprête à donner un spectacle, derrière une barrière. En toile de fond est représenté un joli paysage typique de notre pays, fortement éclairé, avec des forêts qui s'éloignent en perspective vers l'horizon, tandis qu'au premier plan des gens sont en train de contempler ce paysage. Les visiteurs du *Wagon* s'installent sur les bancs et attendent le début de la représentation. Cinq minutes s'écoulent, puis huit, puis dix... Rien ne se passe, personne ne sort des deux grands placards placés sur les côtés de la scène. Rien d'autre qu'un absurde et triste sentiment d'incertitude, d'attente pénible (c'est là, précisément, tout le sens du *Wagon*). Le spectateur demeure là tant qu'il en a la patience, et, finalement, il sort par la porte opposée à celle par laquelle il était entré.

Derrière la porte du wagon, il découvre un petit perron d'où il descend non sans difficultés, en se tenant à la rampe, car presque toutes les marches sont cassées. Derrière le wagon règne un chaos terrible, un désordre indescriptible. Ce ne sont que des amas de détritits : papiers d'emballage déchirés, planches, cartons, caisses vides — en somme, tout le bric-à-brac que l'on abandonne à la fin d'un chantier. Le spectateur reconnaît ces scories : elles proviennent des travaux de construction et de peinture des deux premières parties de l'installation, l'*Escalier* et le *Wagon*. On aurait dû les enlever, mais soit on n'a pas eu le temps, soit on a l'intention de le faire plus tard, ou bien on les a oubliés — on ne sait pas... Mais, par leurs dimensions et

surtout, par leur portée, ces décombres constituent la troisième partie de l'installation, et non la moindre.

Vers 1985, après une période d'apathie générale, j'ai eu l'impression, ainsi que nombre de mes amis, qu'une période importante de notre histoire soviétique était révolue. Des temps nouveaux s'annonçaient, qui n'étaient plus «historiques». J'ai eu le sentiment que cette année ne clôturait pas seulement une certaine époque, mais que toute l'«histoire soviétique», qui avait débuté en octobre 1917,

s'achevait pour toujours. Sans bruit, ce qui était censé durer éternellement avait crevé, tel un vieil abcès purulent et douloureux, et son contenu s'était répandu à l'extérieur.

Il devenait donc éminemment important de cerner cette ère soviétique, du début jusqu'à la fin, de l'exprimer, de la décrire, autrement dit, de la «fixer», puisque rien de tel n'avait existé dans l'histoire de l'humanité et ne se reproduirait plus dans l'avenir.

Mais comment, par quel moyen pouvait-on concrètement présenter l'évolution

Vue de l'installation exposée à la Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1991.



Vue de l'installation exposée au Museum für angewandte Kunst, Vienne, 1994.



globale de l'histoire soviétique? Je l'imaginai comme une sorte d'arc ou de pont. La première période, encore empreinte de foi, d'enthousiasme et d'espérance, puisqu'il s'agissait de construire un futur radieux, me faisait penser à la partie initiale du pont, qui va en s'élevant. Elle se situe entre octobre 1917 et 1932, l'année du «congrès des vainqueurs», dont les participants furent par la suite presque tous fusillés par Staline.

La seconde étape est le «Paradis soviétique stalinien éternel» qui a suivi. Le futur éloigné s'est instantanément rapproché pour devenir à tout jamais le merveilleux «aujourd'hui». Le temps s'est arrêté comme au vrai paradis, tout s'est épanoui pour toujours sous le soleil de la Constitution de Staline et sous la protection de Son œil vigilant. Cette période, que l'on peut représenter comme le milieu du «pont», c'est-à-dire sa partie horizontale et régulière, se situe entre 1932 et 1963.

Ensuite vient la troisième période soviétique, de 1963 à 1985, où tout s'achemine inéluctablement vers la fin. Il s'agit de l'époque brejnévienne, qui, à force de se désintégrer de l'intérieur, voit s'écrouler l'un après l'autre les quatre piliers — l'idéologie, l'économie, la politique étrangère et la force militaire — sur

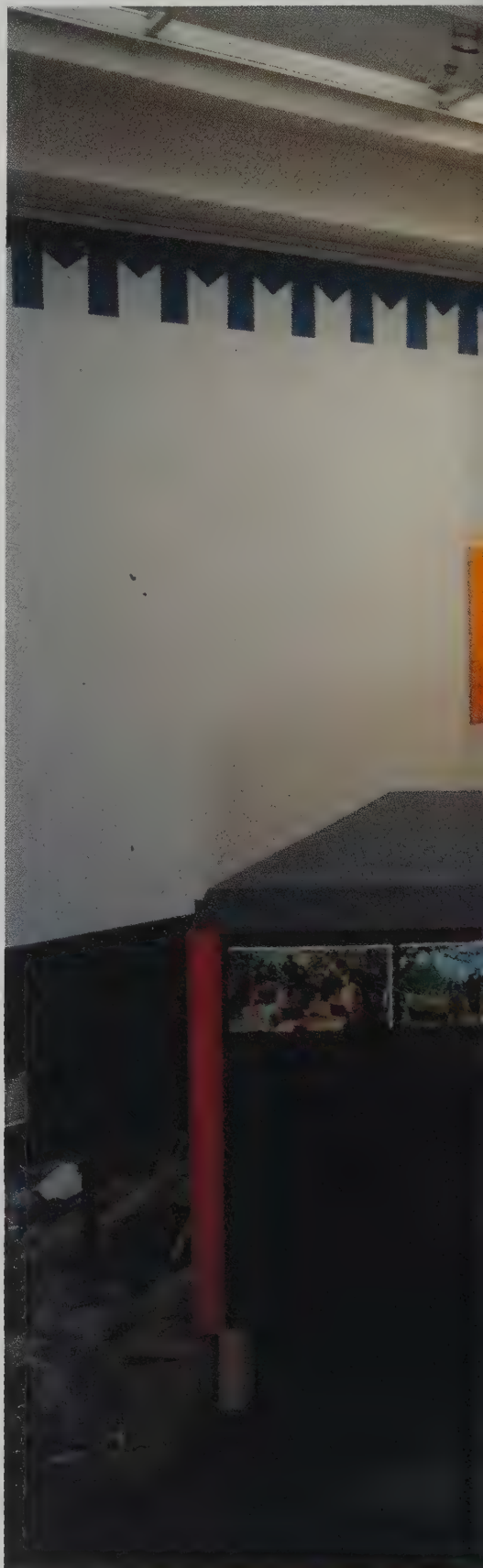
lesquels était bâtie la «grande et puissante Union soviétique», que l'on croyait construite pour des siècles. Le destin a voulu que notre génération ait connu d'abord ce qui était encore la période «victorieuse», puis celle de la dégénérescence et de l'écroulement, et qu'elle puisse donc voir, en jetant un regard en arrière vers le commencement, tout le déroulement de ce conte terrifiant, qui a existé non pas dans l'imaginaire, mais dans la réalité.

Grâce à l'ouvrage de Boris Groys *Staline. Œuvre d'art totale*, on sait maintenant que ces périodes coïncident avec trois étapes importantes de l'évolution de l'art dans notre pays : l'avant-garde, l'apogée du réalisme socialiste, et l'art non officiel (le *sotsart*, ou «art socialiste», notamment), qui, contrairement à ce qu'en pensent certains, ne se contredisent pas, ne s'excluent pas les unes les autres mais constituent au contraire un ensemble interdépendant.

Ainsi la présentation de l'histoire soviétique sous la forme d'un pont — qui pourrait établir le lien et la soudure entre ces trois systèmes artistiques et mettre en évidence leurs divergences aussi bien que leurs points communs — s'imposait-t-elle pratiquement d'elle-même.

Cependant je trouvais cette métaphore par trop simpliste et illustrative. Pour créer une image précise et cohérente, il fallait une solution plus recherchée, de manière que les trois parties du «pont des arts» se fondent plus discrètement.

Le Wagon rouge propose une telle solution. C'est l'image du chemin que le spectateur



doit parcourir pour connaître véritablement la sensation physique du commencement, du milieu et de la fin : parce qu'il a pris conscience de l'impossibilité d'emprunter l'échelle pour monter au ciel, parce qu'il a enduré l'ennui pesant d'une attente sans fin, et qu'il s'est retrouvé au milieu d'un amas de saletés, de gravats et d'objets sans intérêt.

Vue de l'installation exposée à la
Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1991.



À qui sont ces ailes ?

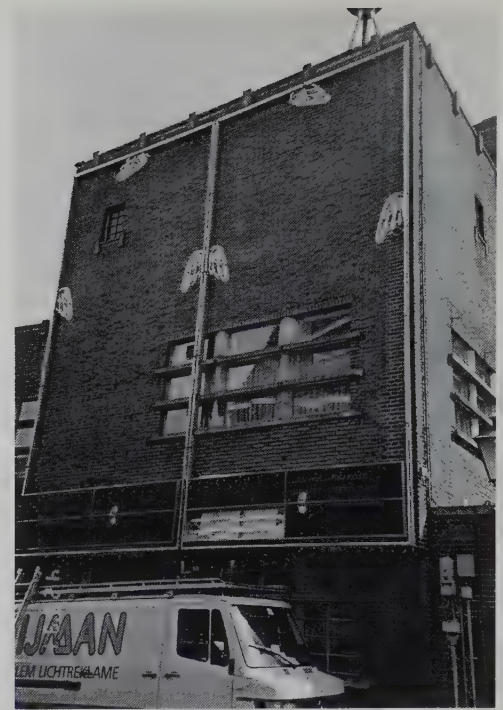
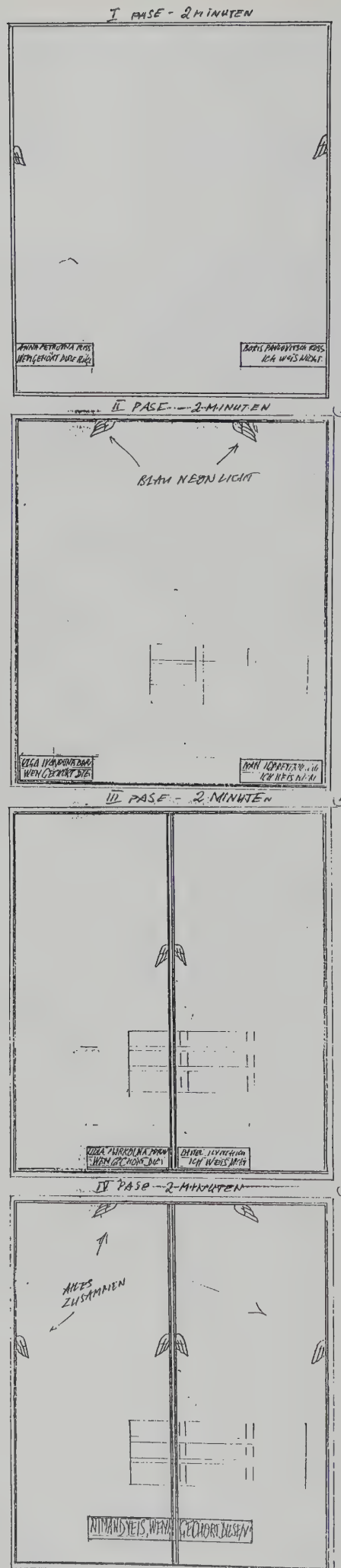
En mai 1991, un grand projet artistique, sorte de festival organisé par le Centraal Museum et intitulé *Nightlines*, fut mis en place à Utrecht. Les artistes étaient invités à concevoir une composition à partir d'objets lumineux : le festival, un énorme spectacle, devait débiter le soir et se dérouler tout au long de la nuit. Les participants étaient libres de choisir les objets ainsi que le lieu où les installer.

Personnellement, je choisis le mur du commissariat de police central, un grand mur de briques anciennes pratiquement aveugle, à l'exception d'une fenêtre dont j'étais sûr qu'elle resterait toujours allumée. Évidemment, puisque c'était un poste de police. Je conçus le sujet de ma future installation en fonction du lieu : au cœur du sujet, il y aurait une enquête.

Je réalisai un grand cadre avec des tubes de néon verts, dessinant un T en son centre, sur lequel des ailes bleues s'allumaient à intervalles réguliers (toutes les 1,40 mn), tantôt sur les côtés, tantôt sur l'axe central. Leur apparition s'accompagnait de textes inscrits en bas du cadre, à droite et à gauche de l'axe. Chaque fois différents, c'étaient des dialogues entre un homme et une femme. Comme il est d'usage en Russie, on appelait ceux-ci par leur prénom et leur patronyme, donc avec une grande précision, ce qui était aussi en rapport avec le caractère de l'établissement où était placée l'installation. La femme posait la question : « À qui sont ces ailes ? », et l'homme répondait : « Je ne sais pas. » Cela se répétait trois fois, l'emplacement des ailes changeant à chaque séquence. Dans la quatrième phase, les six ailes s'allumaient simultanément et au-dessous apparaissait l'inscription : « Personne ne sait à qui sont ces ailes. » L'ensemble s'éteignait et le cycle recommençait. Le rythme de l'apparition et du déplacement des ailes, la répétition du cycle envoûtaient le spectateur, surtout en relation avec la fenêtre en état de veille permanente, derrière laquelle se détachaient des silhouettes de policiers. Cette fenêtre allumée et ces figures participaient aussi de la composition. Indubitablement, il s'agissait d'une sorte de panneau publicitaire, mais teinté d'absurde. Peut-être l'humour de l'installation avait-il été apprécié des chefs de la police, car quelque temps après la fin du festival, j'appris qu'ils avaient décidé de la conserver sur le mur.

Utrecht, Politiebureau Tolstergbrug,
«Nightlines», 27 avril-15 octobre 1991

Installation restée en place et appartenant à la Ville d'Utrecht



Voici les quatre phases successives :

Phase 1 : Les ailes sont sur les côtés, avec, en bas, le texte :

Anna Petrovna Ryss : « À qui sont ces ailes ? »

Boris Pavlovitch Koss : « Je ne sais pas... »

Phase 2 : Les ailes sont en haut, avec, en bas, le texte :

Olga Ivanovna Bobrova : « À qui sont ces ailes ? »

Ivan Igorievitch Gorine : « Je ne sais pas. »

Phase 3 : Les ailes sont au centre, avec, en bas, le texte :

Lidia Markovna Popova : « À qui sont ces ailes ? »

Pavel Ilitch Kostine : « Je ne sais pas. »

Phase 4 : Toutes les ailes s'allument avec, en bas, le texte :

« Personne ne sait à qui sont ces ailes. »

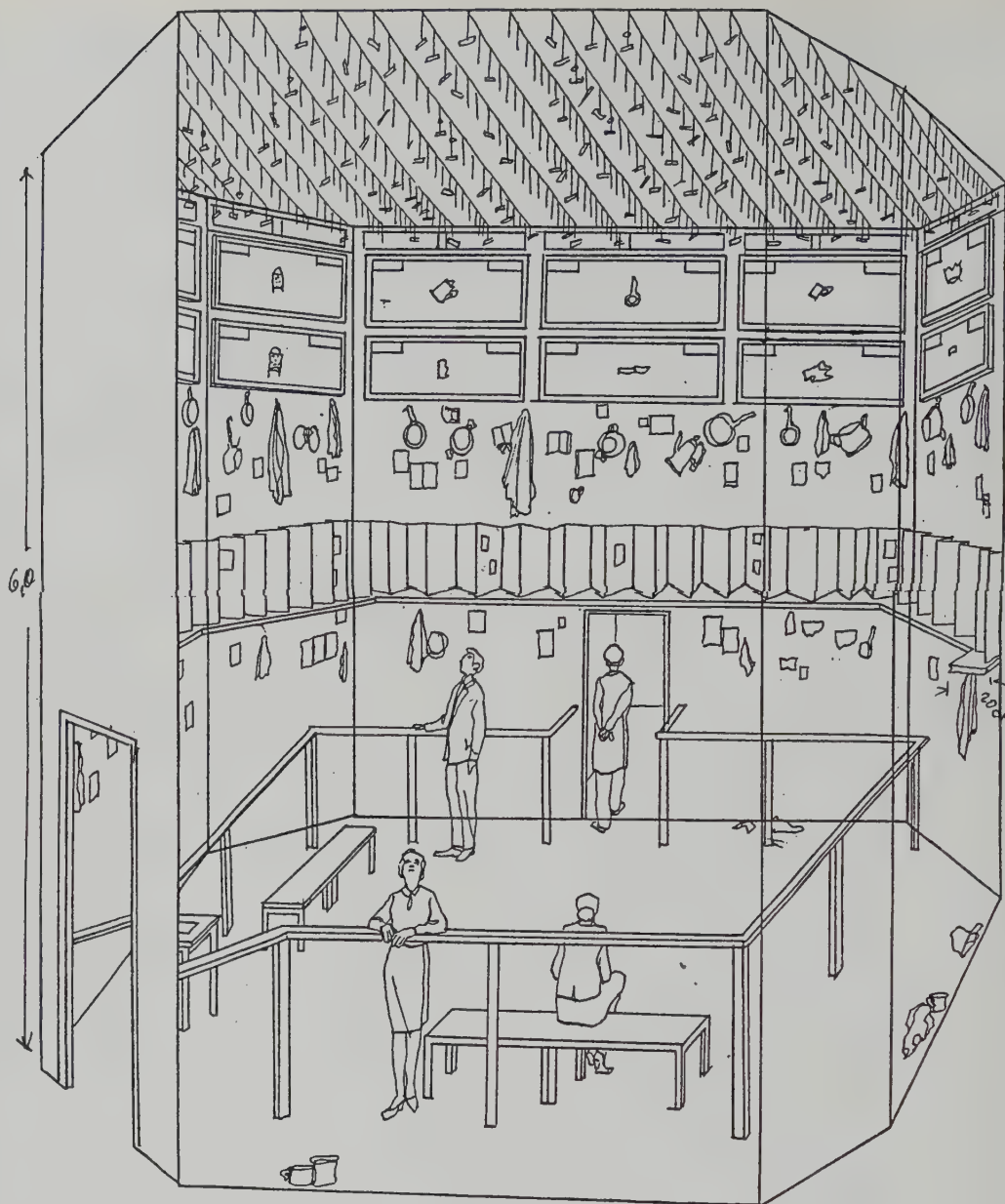
Ci-dessus et page de droite
Vue de l'installation sur le bâtiment du commissariat de police d'Utrecht, 1991.



La Cuisine communautaire

Dans notre vie quotidienne, la cuisine communautaire constitue sans aucun doute la partie la plus importante, le cœur même de l'appartement. Aucun des locataires, aussi solitaire soit-il, ne peut l'éviter. Toute la vie communautaire s'y déroule, toutes les intrigues s'y nouent, tous les problèmes y sont débattus, qu'ils aboutissent à une solution amiable ou à une déclaration de guerre. Si, dans les châteaux de l'Europe occidentale, il y avait jadis des chapelles privées, nos cuisines pourraient être comparées à de telles chapelles, dont les voûtes résonnent des cris et des plaintes de ceux qui y ont vécu autrefois et de ceux qui y vivent aujourd'hui.

L'installation a la forme d'une salle octogonale haute de 6 m, tapissée à l'intérieur d'un vieux papier peint défraîchi de style provincial. Sur tout le périmètre de la pièce, près du plafond, sont accrochés sous d'étroites fenêtres trente-neuf tableaux d'une série consacrée à «la cuisine», au-dessous desquels sont suspendus divers ustensiles et tout un bric-à-brac, casseroles, passeroies, poêles, torchons, ainsi que des panneaux d'annonces et des plannings en tout genre, choses dont la cuisine communautaire est richement pourvue. À hauteur d'homme, sur une étagère, se déploie en accordéon, tout autour de la «chapelle», un long dépliant de presque 30 m où sont consignées les «voix» de ces lieux. Le plafond est entièrement tendu de cordes auxquelles sont fixés des objets de rebut, chacun étant accompagné d'un texte. Sur le sol se dressent, en carré, des barrières et une table avec des bancs, où sont posés des commentaires, des traductions et la transcription des textes présentés sur les murs ou en hauteur. La «chapelle» est silencieuse, mais, en tendant l'oreille, on distingue des voix qui échangent une conversation quelque part sous le plafond : ces quatre voix (deux voix d'hommes et deux de femmes) discutent, se querellent et s'injurient sans trêve. Lorsqu'il lève la tête, le spectateur aperçoit sous le plafond des centaines de petites étiquettes blanches qui s'agitent légèrement au gré des mouvements de l'air. Avec les voix, ces petits



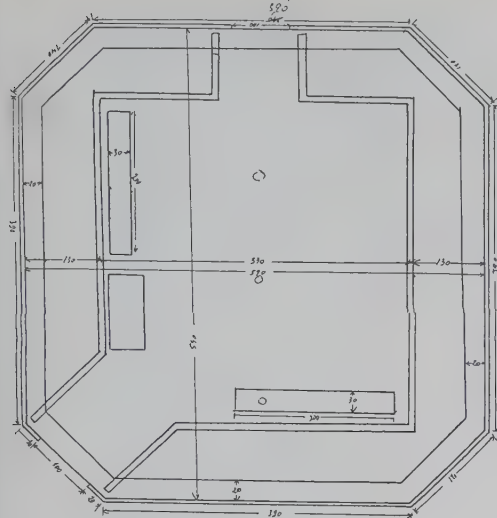
bouts de papier blanc donnent l'impression que les «âmes» de ceux qui ont autrefois fréquenté cette cuisine sont là, qu'elles n'ont pas la force de s'élever plus haut, de franchir le plafond...

La cuisine communautaire... Vaste sujet, inépuisable! Elle est digne d'être au centre de notre univers. Magique, telle une boule de cristal, elle focalise et reflète sur ses facettes notre vie de tous les jours, avec

Nagano, Sezon Museum of Modern Art, «Art on Edge», 13 juillet-6 octobre 1991
Paris, Musée Maillol, présentée depuis l'ouverture du Musée le 19 janvier 1995.

Installation appartenant à la Fondation
Dina Vierny, Musée Maillol, Paris





ses maux, ses problèmes et ses espérances. Tout y trouve place : la bassesse comme la grandeur, le quotidien terre à terre et le romantisme, l'amour aussi bien que la guerre à cause d'un verre cassé, la générosité, le partage d'un gâteau tout chaud sorti du four ou les discussions sordides au sujet de la facture d'électricité et de la poubelle qu'il faut sortir. C'est, à la fois, une place de ville médiévale et un théâtre, où spectateurs et acteurs échangent leurs rôles, où les scènes tantôt languissent interminablement, tantôt se succèdent en rafales, et qui, avec une foule d'acteurs ou seulement deux, demeure de toute façon le même. Personne ne peut et, de toute façon, n'ose se tenir à l'écart : chacun est condamné à participer, passivement ou activement, à tout ce qui peut y survenir. Et tout peut se passer à n'importe quel moment — une conversation mélancolique ou un accès de furie, le tintement d'une cuillère dans la compote ou une bagarre dévastatrice qui arrache les étagères des murs et jette sur le carrelage assiettes, casseroles et bocaux pleins de nourriture...

Dans le dépliant *Olga Gueorguievna, ça bout*, j'ai modestement tenté de mettre en forme ce «théâtre» — si tant est que ce terme convienne pour désigner ce qui, chez nous, engloutit la vie de millions d'hommes, souvent jusqu'à la fin de leurs jours.

Mais comment se présente un appartement communautaire aux yeux d'un observateur étranger ?

La cuisine est une assez grande pièce (de 18 ou 20 m², dans les petits appartements, à 40 m², dans les plus grands) autour de laquelle s'alignent les tables correspondant au nombre de familles qui habitent cet appartement (cinq, six, sept ou plus). Chaque famille, ou plutôt chaque ménage a un buffet différent des autres (neuf ou délabré, peint ou non...), mais l'usage veut qu'aucun ne soit plus grand que celui des voisins. Ils sont disposés à la suite, les uns contre les autres, et chacun est surmonté



Ekaterina Lvovna Soika : À qui est cette tasse ?
Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Paris.

d'une étagère où l'on range les casseroles, les tasses, etc. Dès que les réfrigérateurs ont fait leur apparition chez nous, les locataires les ont installés dans leur chambre, il n'y avait pas de place dans la cuisine, et puis c'était plus sûr : les voisins ne pourraient pas y fouiller la nuit pour y trouver quelque chose à manger. Dans la cuisine, on ne garde donc généralement que la vaisselle, et chacun veille à ce que les autres balaient et lavent par terre autour de leur buffet...

À côté de la rangée de buffets, il y a les cuisinières (une, deux, ou même trois, selon

le nombre de locataires), et un ou deux éviers où l'on fait la vaisselle et où l'on vient chercher l'eau. Il y avait rarement l'eau chaude autrefois dans les appartements communautaires, et, pour faire la lessive, on chauffait l'eau dans des seaux ou dans d'énormes lessiveuses trois ou quatre fois plus grandes. Elles occupaient deux feux, et la mousse débordait jusque dans les poêles et les casseroles où cuisaient les repas, ce qui provoquait d'innombrables disputes. Évidemment, c'est aussi dans la cuisine que l'on rinçait et que l'on faisait sécher le linge, sur des cordes tendues au plafond ; il pendait au-dessus des têtes, cachant la lumière et gouttant dans les assiettes et les bols.

Textes figurant dans l'installation, sur le dépliant

– Bon, maintenant je vais repasser mon linge...

– Elle a mis sa lessiveuse, ça goutte dans la nourriture mais on n'a pas intérêt à lui faire des remarques!

– Olga Issakovna, vous savez que Kostia s'est marié avec Marina?

– Je me suis mis à parler tout bas, j'étais enrroué, et lui, il ne comprenait rien...

– En été, on ouvrira les fenêtres et on lavera tout...

– Lave-toi les pieds et change de chaussettes, je reviens tout de suite, je vais chercher ta chemise. Dis à ton père qu'il prenne le cabas...

– Hé, là! Arrêtez de jouer dans le couloir, compris?

– Allez faire un tour, pourquoi vous restez là? On étouffe ici... Regardez, il fait un temps superbe!...

– C'est pas grave, ça va guérir! Arrête de pleurer! Et ça s'appelle un garçon!

– Alors, combien de fois il faut t'appeler, tu es sourde ou quoi? Tiens, mange cette petite tomate...

– Chez Lisa, la cour est fermée à clé, on ne peut plus y sortir les ordures...

– Là-bas, c'est interdit maintenant, à cause de la crèmerie; et les mouches vont chez eux, c'est pas possible...

– Tout le monde vient mettre ses ordures chez nous, c'est pour ça qu'elle est pleine...

– Je les ai vus hier, ils en portaient des pleins seaux après leurs travaux, des planches, du gravier, et ils vidaient tout ça dans notre poubelle, vlan! Comment veux-tu qu'elle ne soit pas pleine?

– Et celle du 4, je la vois qui vide tout à côté: pas dans la poubelle ni dans le seau, non, directement par terre! Je l'engueule, et elle me tourne le dos, elle s'en va...

– Voilà pourquoi ça pue, on ne peut pas ouvrir la porte ni la fenêtre...

– Regardez-moi ce qu'ils ont mis dans l'escalier, toutes ces cochonneries... Des vrais porcs... Qui est-ce qui a sorti des journaux, des épilchures? On ne peut même plus passer...

– C'est les étudiants en-dessous. Comme c'est pas chez eux, ils se permettent de chier partout, excusez-moi du terme...

– Les gosses des Kovrov, vous avez vu? Ils ont pris l'habitude de jouer sur ce tas... Ça fait trois fois que je le dis à la mémé, ils y passent toute la sainte journée...

– Au numéro 4, ils ont mis une clôture autour de la poubelle, et c'est fermé à clé. Comme ça, les gens de l'extérieur n'y vont plus... On devrait faire pareil...

– Vous pouvez le poser, allez-y, je suis en train de ranger...

– Franchement, Anna Iakovlevna, ça me dépasse: comment peut-on avoir un pareil culot?

– Moi, si je tombe sur ceux qui mettent les ordures à côté de la poubelle, je vais aller chez eux, et je ne vais pas me gêner, tu vas voir!

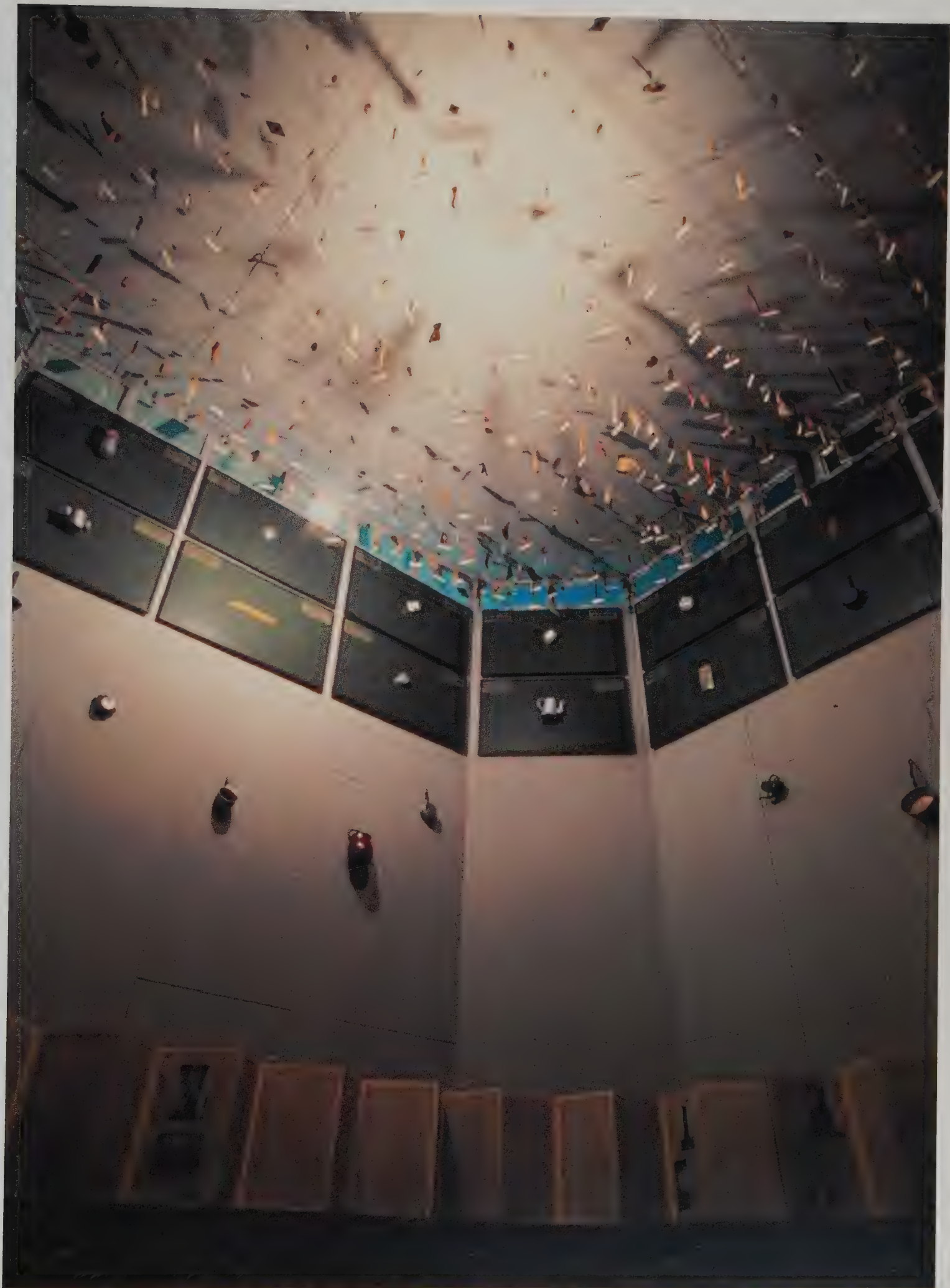
– Et il faudrait aussi mettre un panneau comme quoi on va donner des amendes...

– Allons, Maria Ignatievna, on a déjà écrit combien de fois aux journaux, partout, et qu'est-ce que ça a donné? Comment voulez-vous surveiller? On ne peut pas guetter avec un bâton...

– Il y en a des voyous qui rôdent... Hier, toute la journée, il y a un type qui a fouillé, là-bas, qu'est-ce qu'il cherchait?...

– Non, nous, dans notre immeuble, on jette les ordures proprement...

– Elle veut que tout soit en ordre, mais vous avez vu, sur sa table? Elle laisse sa poêle sans la laver pendant trois jours. Elle ferait mieux de commencer par ranger ses affaires...



L'Asile d'aliénés ou l'Institut de recherches créatives

L'installation *L'Asile d'aliénés* comprend plusieurs pièces et des couloirs. C'est un exemple d'une grande installation totale dont l'espace (murs, sol et plafond) est complètement réaménagé. L'ensemble représente une sorte d'hôpital où les spectateurs peuvent entrer pour voir les salles. Cependant ils ne peuvent pas y pénétrer jusqu'au fond : non loin de la porte, une barrière interdit d'aller plus avant. À côté de celle-ci, sur le mur, sont présentés une description de la maladie de l'occupant de la chambre, son « projet », ainsi que les observations des médecins traitants.

Dans la première salle — le cabinet du médecin — est affiché un texte expliquant les méthodes pratiquées dans cette clinique.

Texte figurant dans l'installation

Chers visiteurs !

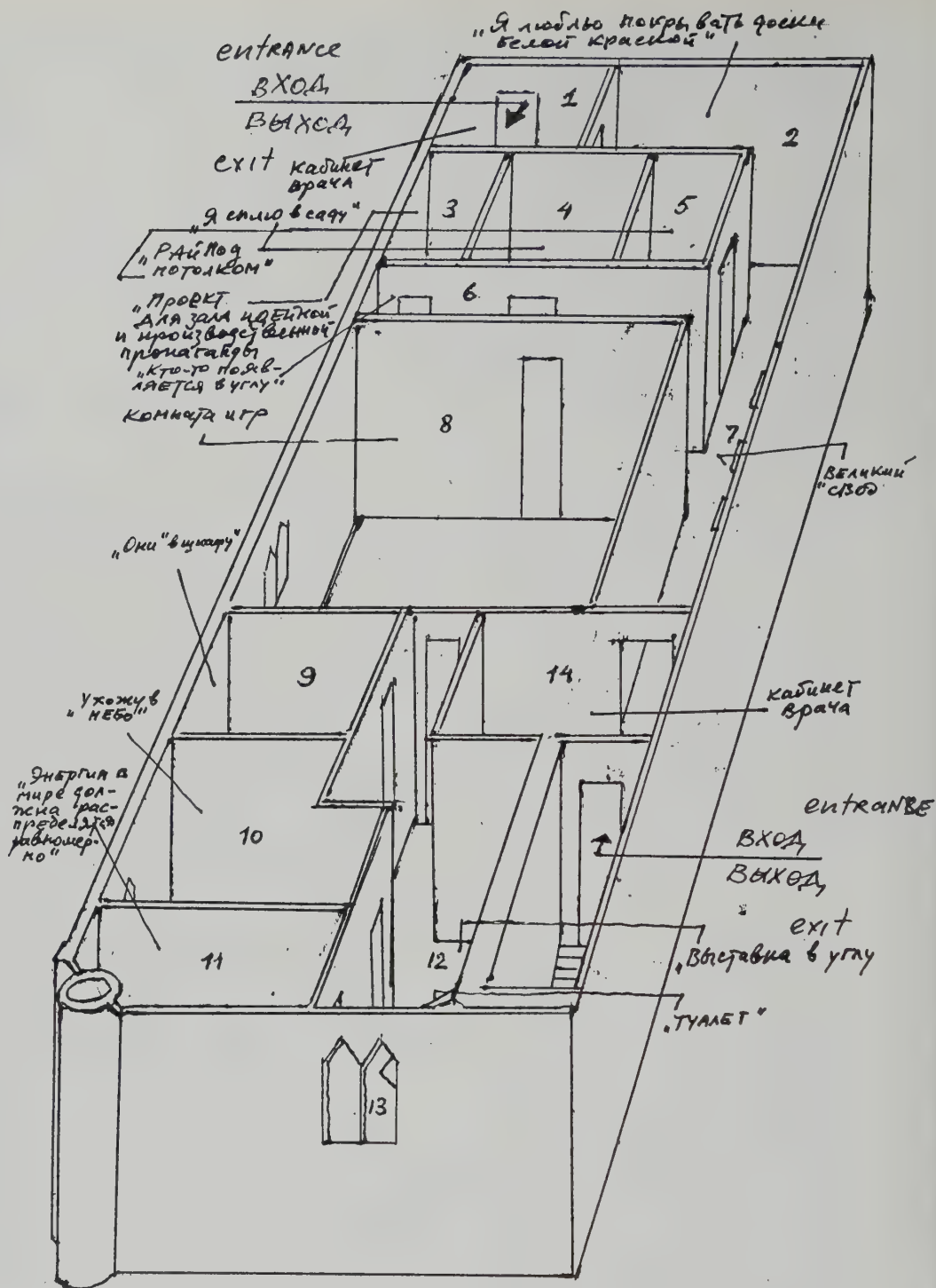
Notre clinique psychiatrique, que l'on nommera désormais l'Institut de recherches créatives ou, tout simplement, l'Institut a été ouvert en 1972 par décision spéciale de l'Académie de médecine. Sa création a été rendue possible grâce aux résultats des recherches effectuées pendant de longues années par le docteur Lioublina et son équipe.

L'Institut se caractérise par une approche radicalement nouvelle du traitement des maladies mentales, fondée sur des idées inédites. Dans leurs grandes lignes, ces concepts vont à l'encontre des opinions admises par la médecine actuelle concernant les troubles psychiques. Le nouveau traitement s'est avéré si efficace que l'on peut le reconnaître comme une véritable percée dans ce domaine de la médecine, depuis la révolution accomplie par Freud et ses disciples au début du siècle.

Trois cliniques appliquent actuellement cette méthode : deux aux États-Unis et une en France.

Idées générales

La méthode du docteur Lioublina rejette comme erronés les rapports traditionnels (maintenus dans la pratique de Freud et de son école) entre le patient et le médecin, considérés comme *le malade* et *le spécialiste qui traite sa maladie*. De ce fait,



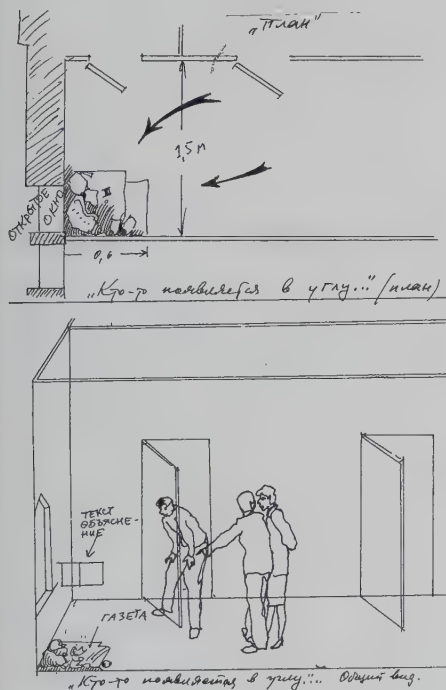
dans le cas des maladies psychiques et neurologiques, ces statuts de patient «malade» et de praticien «sain d'esprit» se figent et se pérennisent au fur et à mesure du traitement. Le fait de fixer ainsi les rôles ne peut aboutir à la guérison complète : il perpétue au contraire la situation pour de longues années, avec, dans le meilleur des cas, une amélioration temporaire.

Un autre défaut de la médecine traditionnelle, dans ce domaine, concerne l'organisation même de la clinique, sa structure, et son ambiance en général, qui veut que le patient, rempli d'angoisse et d'espoir, tremble en attendant le commencement du mystérieux traitement. Le docteur Lioublina rejette catégoriquement cette atmosphère

1. Cabinet d'un médecin
2. J'aime recouvrir les planches de peinture blanche
3. Projet pour la salle idéologique et la propagande industrielle
4. Je dors dans le jardin
5. Le paradis sous le plafond
6. Quelqu'un apparaît dans le coin
7. La grande arche
8. La salle de jeux
9. Les petits hommes blancs
10. Je reviendrai le 12 avril
11. L'énergie dans le monde doit être distribuée de manière égale
12. L'exposition dans le coin
13. Les toilettes dans le coin
14. Cabinet d'un médecin.



Le Paradis sous le plafond, Rooseum, Malmö, 1991.



Plan et croquis de Quelqu'un apparaît dans le coin.

obsessionnelle, qui agit par conséquent dans un sens répressif, en dépit des apparences de calme et de salubrité.

En quoi consiste donc sa méthode?

Elle comprend un certain nombre d'idées fondamentales que l'on met toutes réellement en pratique au cours du traitement :

1. La valeur et la créativité de toute maladie psychique

Aux origines de toute maladie ou traumatisme psychique se trouve une créativité excessive et constante (un pouvoir créatif productif) qui n'est pas reconnue ou est rejetée par le milieu social, familial ou culturel auquel appartient le patient. Cette réaction négative et, dans certains cas, agressive, se fixe dans la conscience du malade, provoquant chez lui la négation de

ses propres capacités. Ce jugement négatif qu'il porte sur lui-même occasionne des inhibitions, voire le blocage complet de sa créativité, ce qui entraîne un stress permanent et d'autres symptômes extrêmes, qu'il est convenu d'appeler «troubles psychiques». Le conflit avec le milieu s'aggravant, le malade vient consulter, mais la relation «malade/médecin» qui s'instaure, les soins dispensés (médicaments, interventions diverses) perturbent le processus créatif, le dénaturent complètement et finissent le plus souvent par provoquer la mort psychique du patient.

En vertu des conceptions du docteur Lioubline sur la maladie psychique, les rapports «médecin/malade» sont remplacés par des relations de collaboration, qui permettent au processus créatif de s'exprimer et de retrouver un statut positif, et qui créent l'atmosphère propre à des amis qui s'efforcent de trouver ensemble la solution d'un problème passionnant.

Avant tout, il s'agit de faire apparaître ce processus, qui doit obligatoirement aboutir à un résultat donné. Autrement dit, la créativité est considérée comme une activité qui doit absolument aboutir à un succès.

La première phase de cette collaboration consiste à révéler les tendances et les formes de créativité qui sont en germe, en état de latence, dans le psychisme du malade, et qu'il est facile de repérer dès la première entrevue. Il s'agit de fantasmes, d'images et de désirs vagues auxquels la collaboration ultérieure est censée donner une forme précise afin qu'ils puissent se faire jour. Ainsi, cette nouvelle méthode a pour premier principe fondamental de faire émerger la créativité d'une phase initiale d'imprécision et d'aider le malade à atteindre le but qu'il s'est lui-même fixé, ce que le docteur Lioubline appelle «projet individuel».

2. Traiter le patient par la maladie même dont il souffre

L'Institut met à disposition l'ensemble de ses locaux pour réaliser et faire fonctionner les projets. Le malade, qui est appelé ici l'«auteur», et le médecin avec ses assistants, nommés les «collaborateurs», travaillent dans des «laboratoires» où les projets sont formulés et mis en œuvre, et où ils sont discutés en permanence : on recherche les moyens de leur réalisation, on élabore de nouvelles variantes... Les laboratoires acquièrent le matériel (parfois assez extravagant), les ouvrages de référence et tous les documents indispensables. On considère comme essentiel le fait de publier les matériaux du projet : recueils poétiques et textes littéraires, communications portant sur les découvertes scientifiques dans les revues spécialisées. Tout ceci est destiné à éliminer

le sentiment d'isolement et d'abandon que ressent le malade et à faire valoir à ses propres yeux son «projet» ou sa «découverte scientifique».

Auteur du projet :

Elisarova Tatiana Karimovna (née en 1942)

Entrée à l'Institut le 24 mai 1979.

Rêveuse, un peu exaltée, portée à l'hystérie. Aime faire des bouquets, rester couchée en lisant des poèmes, surtout à haute voix. Peu sociable.

Projet : «Je dors dans le jardin» (commencé en juillet 1979)

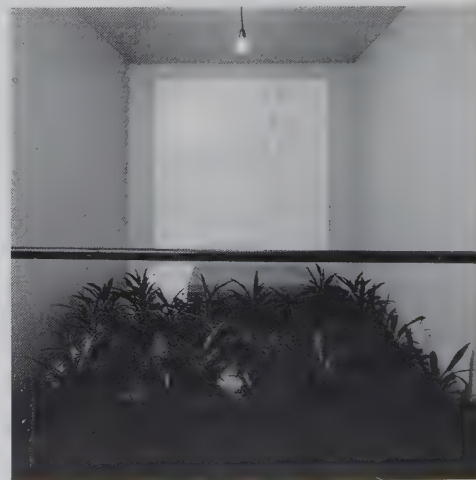
Récit d'Elisarova :

Quand j'étais petite, on vivait en famille (grand-mère, maman, papa, mon frère et moi) à la campagne, où on avait tout à nous : maison, potager, jardin, parterre à côté de la maison (mon père cultivait et vendait des fleurs). Je me souviens que je restais au jardin pendant tout l'été : il y avait des pommes de toutes les variétés possibles et imaginables ! Le jardin était vieux, envahi d'herbes. Lorsqu'il faisait chaud, maman sortait un

Quelqu'un apparaît dans le coin, Rooseum, Malmö, 1991.



Je dors dans le jardin, Rooseum, Malmö, 1991.



lit pliant qu'elle mettait dans l'herbe drue sous un pommier. Je me déshabillais et je m'étendais sous une couverture légère... On voyait le ciel à travers les feuilles, dont les ombres se dessinaient sur l'herbe, près de moi...

Plus tard, par la force des circonstances, nous avons dû quitter la campagne. Nous nous sommes installés dans une grande ville, dans un appartement communautaire, que nous partageons (mon mari, sa sœur, nos enfants et moi) avec huit autres familles. Ça criait et ça se bagarrait presque tous les jours... Ils ne nous laissaient ni vivre en paix ni dormir. Impossible de les calmer, mais nous ne pouvions pas non plus partir : nous n'avions nulle part où aller. J'ai failli me suicider à cause de cette vie, j'ai essayé, une fois. Un jour, le hasard a fait que je suis venue en visite dans cet Institut avec une amie, j'ai fait la connaissance de ses collaborateurs et j'ai compris que les gens peuvent avoir des relations humaines, amicales. J'ai eu plusieurs consultations, l'accueil était toujours très chaleureux et attentif. J'en ai discuté avec mes collègues, j'ai pris d'abord un congé de trois mois sans solde, puis j'ai démissionné et je suis restée pour un séjour plus long. À vrai dire, je ne sais pas ce que devient mon mari, ni mes enfants, bien qu'ils soient déjà grands... Par contre, je dors maintenant tous les jours dans le jardin, et personne ne m'en empêche. J'aimerais que chacun puisse avoir un jardin pareil...

Commentaire des collaborateurs

Après avoir formalisé l'idée initiale de l'auteur, nous lui avons proposé quelques variantes d'un projet, parmi lesquelles elle a tout de suite choisi la première. Le projet a été réalisé assez vite et l'auteur n'a rien voulu y ajouter. Depuis la fin d'août 1976 jusqu'à aujourd'hui, le projet a fonctionné presque sans changement, à part quelques éléments (pots de fleurs).

Le tableau *Le Jardin* est un des panneaux blancs qui ont été abandonnés là à un certain stade de la réalisation du projet de Chovkounov, «J'aime recouvrir les planches de peinture blanche».

Auteur du projet : Sizov Vladimir Timofeïevitch (né en 1926).

Entré à l'Institut le 12 mars 1986.

Très réservé, taciturne. Ne s'intéresse presque à rien. Complètement absorbé par son projet.

Projet : «Quelqu'un apparaît dans le coin» (commencé le 18 mars 1986)

Récit de Sizov :

Dès mon enfance, j'ai toujours été persuadé que, en plus de nous, hommes,

animaux, poissons et oiseaux, habitants terrestres normaux et connus de tous, d'autres êtres peuvent se trouver sur notre planète, mais tout à fait par hasard et temporairement, puisqu'ils appartiennent à une autre civilisation et habitent d'autres mondes. Plusieurs fois, alors que j'étais tout petit — et c'est une des impressions les plus fortes de mon enfance — j'ai vu ces «inconnus» dans un coin de ma chambre, mais de loin. Plus tard, je les ai revus deux fois, et de plus près, sous forme de petits hommes blancs qui défilaient l'un derrière l'autre : c'était quand j'ai emménagé dans mon nouvel appartement, et pendant un orage... J'ai un instant pensé que c'étaient les âmes des morts, privées de leur apparence corporelle... Il y a deux ans, je les ai revus sur un vieux pantalon que j'avais jeté dans un coin en attendant de m'en débarrasser.

Plusieurs fois dans la nuit, et même le matin, mes petits hommes sont apparus derrière ce pantalon, mais ils ne sont pas descendus par terre... J'ai emporté le pantalon au bureau pour savoir s'il existait un lien entre lui et ces apparitions et je l'ai laissé dans un coin. Les petits hommes ont réapparu là aussi, et ils y sont restés pendant au moins six minutes ! Je n'ai parlé à personne de ma découverte, à l'exception d'un collègue dont le bureau était voisin du mien, avec qui j'étais très ami... Malheureusement, le pantalon dans le coin a commencé à attirer l'attention de tout le service et, aidé par mon copain, j'ai été obligé de me replier sur un autre endroit, à l'Institut de recherches, où l'on travaille sur ces problèmes et où mes observations ont suscité un intérêt considérable. Je poursuis sans relâche l'observation de mes «êtres» avec un groupe de collaborateurs compétents dans un grand laboratoire qui m'a été affecté. Peut-être pourra-t-on bientôt trouver la réponse aux questions : *Qui sont ces inconnus ? Que font-ils là ? et Peut-on entrer en contact avec eux ?*

Commentaire des collaborateurs

Le projet de l'auteur consiste, en fait, en une observation permanente de l'«objet». L'auteur tient à ce qu'on assure une permanence jour et nuit. À cette fin, on a constitué une équipe de quatre personnes, dont lui-même. D'ailleurs, il n'a jamais manqué son tour, il arrive toujours à l'heure, et ensuite il relate les résultats de l'examen dans un journal spécial.

Auteur du projet :

Malychev Alexandre Lvovitch (né en 1932)

Entré à l'Institut le 17 décembre 1981.

D'humeur joyeuse, sociable, aime jouer de la mandoline, chante à merveille. Aime cuisiner pour les autres.

Projet «Le paradis» (commencé en 1982)
Récit de Malychev :

Depuis mon enfance, une question me tourmentait constamment, à laquelle je ne trouvais pas de réponse : pourquoi tout va-t-il si mal dans le monde, comme je le voyais moi-même et comme l'affirmaient mes proches avec force cris et pleurs ? Pourquoi est-il si loin, le monde qui ne connaît pas cette misère, cette douleur et cette malchance, qui vit en paix et dans le bonheur ? Dans les livres, on répète toujours, et tout le monde s'accorde à dire : «Cela n'a jamais existé et n'existera jamais ici-bas. Ce dont tu parles existe ailleurs, dans l'autre monde, qu'il est donné de découvrir après la mort, et à quelques élus seulement.» Mais je n'ai jamais pu le croire : ce monde-là est tout près de nous, à portée de la main, j'en suis sûr, mais pourquoi donc, pour quelle raison ne pouvons-nous pas le voir, ni le toucher ? Peut-être faut-il faire un effort particulier?...

Soudain, un soir, j'ai ressenti la présence de ce monde tout près, dans mon champ de vision latéral. Mais dès que j'essayais de le voir «de face», il s'enfuyait sur le côté... Je l'avais presque vu, il suffisait d'un petit effort... Et cela s'est fait si simplement que j'en suis resté bouche bée : en levant les yeux, je l'ai aperçu *sous le plafond* ! Seigneur, il avait toujours été là, si près, pourquoi n'avais-je pas eu l'idée de lever les yeux plus tôt ? Je n'avais qu'à poser le pied sur l'échelle et, de mon lit, je me retrouvais directement dans le monde de la Joie et du Bien ! Aussitôt j'ai amené l'électricité, j'ai installé des lampes pour qu'il fasse plus clair et pour que les gentils animaux poilus n'aient pas froid. Ma femme n'a pas apprécié, allez savoir pourquoi, et pourtant je l'y ai fait monter plusieurs fois avec moi, je lui ai acheté une échelle commode et solide...

Heureusement, je me suis rapidement fait de nouveaux amis qui m'aident beaucoup, et que je peux inviter pour bavarder dans notre paradis...

Commentaire des collaborateurs

Pendant la réalisation du projet, l'auteur était extrêmement joyeux, spirituel, et il chantonnait pour lui-même. Lorsque le projet a été terminé, fou de joie, il a absolument tenu à partager son bonheur avec les autres. Il entrait dans les laboratoires et montrait l'endroit, là-haut, où les autres pourraient construire leur propre projet, comme le sien.

Vue de l'installation exposée au Rooseum,
Malmö, 1991.

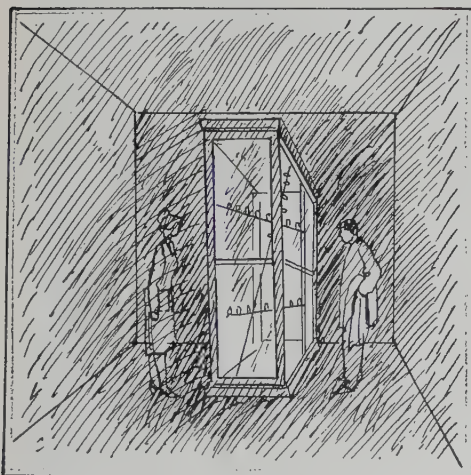


Les Petits Hommes blancs

Le local, rectangulaire (7 m sur 5 m), est totalement plongé dans l'obscurité : la lumière est éteinte. Près du mur, face à l'entrée, se trouve une grande vitrine pareille à celles où l'on expose, dans les musées, les objets anciens de grande valeur. Elle est entièrement en verre, à l'exception des montants, qui sont en bois foncé. Cette vitrine elle-même est supposée être ancienne. Elle est absolument vide, mais, néanmoins, elle dégage une certaine luminosité du fait de deux minces faisceaux dirigés sur elle. Dans ce faible éclairage, le spectateur entrevoit une multitude de bonshommes blancs de petites dimensions (2 cm de haut), qui ont envahi l'espace intérieur de la vitrine en formant des lignes et toutes sortes de configurations, et qui la traversent en tous sens. Tantôt ils se dirigent en rang vers l'angle supérieur de la vitrine, tantôt ils dessinent un cercle, tantôt, en groupe serré, ils partent en diagonale.

Qui sont ces petits hommes blancs ? D'où viennent-ils ? Où vont-ils ? Peut-être leur apparition s'explique-elle en partie par le récit de mon voisin, qui m'a avoué avoir vu quelquefois l'âme qui vit en nous, une âme dépourvue de corps, qui présenterait le même aspect et aurait les mêmes dimensions que les petits bonshommes. Mais tout cela n'est-il pas un peu délirant ?

Obuzun buq utefauabuzun



Vues de l'installation dans l'atelier de l'artiste.

Vue de l'installation exposée au Rooseum,
Malmö, 1991.



Dans la cuisine communautaire

Cette installation, conçue pour le stand de la Galerie Dina Vierny à la FIAC, ne mesure que 6 m sur 4 m. Elle se compose de six buffets adossés aux murs (trois de chaque côté), au-dessus desquels sont accrochés des tableaux de la série «La cuisine». La partie inférieure des murs est peinte dans une couleur marron déplaisante; le plancher également, mais dans un ton légèrement plus foncé. Les buffets, tous identiques par leurs dimensions, sont proches les uns des autres, presque à se toucher. Dessus, il y a de la vaisselle, de même que sur les tableaux.

Tout ceci vise à créer l'image d'une cuisine communautaire, d'une vie communautaire. Le couple formé par le buffet véritable, avec sa vaisselle, et le tableau accroché au-dessus d'eux m'a paru intéressant. Les buffets ont l'air plus vrai que nature : leurs portes s'ouvrent, il y a des étagères à l'intérieur, on pourrait très bien les vendre pour les installer dans une cuisine réelle. Sur une toile cirée bon marché, on a aligné des bocaux remplis de céréales, comme le font les ménagères soigneuses. Tout est bien astiqué et essuyé, le torchon pend au clou sur le mur. Cette redondance de naturalisme dans la partie «inférieure» de l'installation est censée donner l'aspect d'un objet tout aussi authentique et usuel à la planche verte suspendue au mur, sur laquelle est fixé un ustensile de cuisine (c'est quasiment la seule chose qu'il y ait sur ce «tableau»), et en faire une sorte de panneau destiné à accrocher des accessoires. Pourtant, cela ne fonctionne pas ainsi : les spectateurs voient, en bas, un buffet, et au-dessus, un «tableau» — même si celui-ci semble bizarre —, et l'ensemble produit un effet esthétique «normal». Après avoir créé l'installation, j'ai longtemps essayé de saisir à quoi tenait l'évidence esthétique de ce couple. L'idée m'en était venue subitement, je l'avais «vue» et réalisée ainsi. Mais pourquoi sous cette forme? Cela, je ne le comprenais pas.

Un an plus tard, je suis tombé nez à nez avec mon buffet et mon tableau au musée d'Utrecht. Mais pourquoi diable ne l'avais-je pas deviné avant? Il évoquait, bien sûr, un ensemble parfaitement traditionnel, ce «duo» que l'on retrouvait inévitablement dans les riches demeures du XVe



Vue de l'installation exposée à la FIAC, Galerie Dina Vierny, Paris, 1991.

au XVIIe siècle et qui orne aujourd'hui encore les foyers bourgeois : une commode ou un buffet recouvert d'un élégant tissu, sur lequel on disposait des vases en verre ou des bibelots en marbre, et un magnifique tableau exposé dans son cadre doré.

J'avais simplement retrouvé de manière absolument intuitive les proportions et les dimensions de ces deux éléments, de même que l'espace qui les séparait. Aussi l'installation avait-elle coïncidé avec une image qui était enfouie dans la conscience de chaque spectateur. Et peu importait qu'à la place

d'un chef-d'œuvre ancien sculpté se trouvât un objet branlant en contre-plaqué, et, au lieu d'un Ruysdael ou d'un Hobbema, une planche nue peinte dans un ton vert terne, avec une cafetière écrasée fixée en son milieu et, en haut, à droite et à gauche, deux textes rédigés en une langue incompréhensible...

Page de droite
Vue de l'installation exposée à la FIAC, Galerie Dina Vierny, Paris, 1991 ; un des buffets avec son tableau, Zoia Alexandrovna Lech : «À qui est cette râpe?»

Paris, FIAC, Galerie Dina Vierny,
5-13 octobre 1991
Groninge, Groninger Museum, «Ex USSR»,
23 février-20 avril 1992



La Cuisine communautaire. Nouveaux documents et matériaux

Sur le pourtour de la galerie sont alignées huit vitrines. Au-dessus de chacune d'elles, un panneau en bois tapissé de papier peint est appuyé contre le mur.

Dans les vitrines, on peut voir une collection de détritits et de débris quotidiens : l'anse d'une théière cassée, un bouton qui s'est décousu, un flacon de parfum, un bout de ficelle... Chaque élément est accompagné d'une légende qui raconte l'histoire de cet objet.

Les panneaux reproduisent ceux qui ornaient autrefois les murs des cuisines communautaires à Moscou, dans les années 1960-1970, où les locataires apposaient annonces, demandes et autres informations. Tout a été, semble-t-il, recueilli et envoyé à Paris par un occupant d'un appartement communautaire.

L'installation a des allures d'«archives» : les objets sont présentés en tant que documents véridiques, témoins de «ces lieux et ces temps». L'ensemble et le livre consacré à la collection sont destinés à créer une image de la vie communautaire, du quotidien insupportable, dissimulé par le tintamarre de la propagande soviétique.

Textes figurant dans l'installation

Annonces affichées sur des panneaux

Règlement du comportement dans la salle de bains

1. Prière de tenir la salle de bains dans une propreté absolue.
2. Interdiction de verser de l'eau par terre pendant l'utilisation de la salle de bains pour éviter les fuites dans l'appartement du dessous.
3. Interdiction d'utiliser la salle de bains en dehors des horaires.
4. Tout locataire est tenu d'utiliser la salle de bains aux heures prévues par les horaires.
5. Prière de respecter strictement les horaires et d'éviter de retarder son successeur.
6. Tout locataire désirant changer l'heure du bain indiquée sur les horaires doit en convenir avec son successeur.
7. Exceptionnellement, des parents peuvent être autorisés à prendre un bain à condition de respecter strictement les heures fixées dans les horaires.
8. Après le bain, chacun est tenu de ranger

la salle de bains, de nettoyer la baignoire avec du savon, d'essuyer le carrelage et de ne rien laisser dans les locaux.

Il est interdit :

1. De faire tremper et laver du linge dans la baignoire.
2. D'inviter des amis et des personnes étrangères à l'appartement à prendre un bain dans la salle de bains.
3. D'utiliser les accessoires de bain appartenant à autrui : seaux, cuvettes, brosses à dent, savons et serviettes.
4. D'apporter des chaises.

La Commission sanitaire

LES INJURES SONT LE PIRE ENNEMI DE NOTRE MAISON!

Respectez les oreilles d'autrui!

(Ajouté) Va te faire foutre!

(Ajouté) Je sais qui a écrit ça. C'est Vadik.

CAMARADES LOCATAIRES!

Le Premier Mai est la fête internationale des travailleurs!

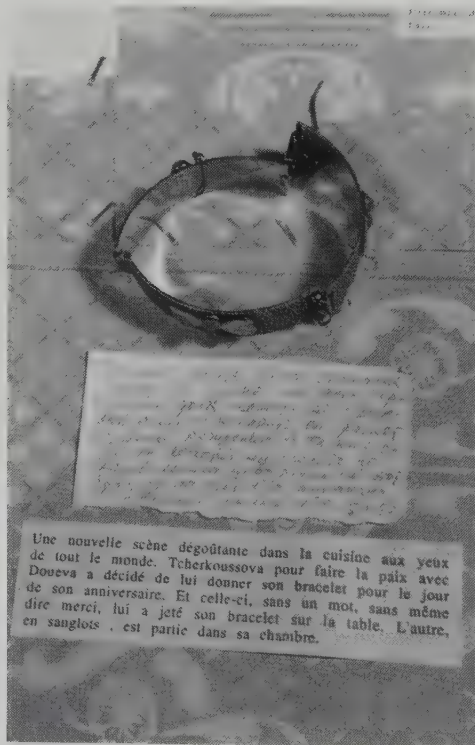
Votre participation à la manifestation est indispensable!

Légendes figurant sur les étiquettes

– Bracelet en argent cassé

Nouvelle scène dégoûtante dans la cuisine devant tout le monde. Tcherkoussova, pour faire la paix avec Doueva, a voulu lui donner son bracelet pour son anniversaire. Celle-ci, sans un mot, sans dire merci, lui a jeté son bracelet sur la table. L'autre, en sanglots, s'est retirée dans sa chambre. 15 05 63.

Le bracelet en argent cassé.



– Insigne avec un portrait de Dzerjinski
Stepan Sokolnikov écrit des lettres de dénonciation contre tout le monde à la milice et à d'autres endroits. Les gens ont tous peur de lui. Il avait perdu cet insigne de son ancien uniforme et il considérait que c'était une «provocation». 14 05 64.



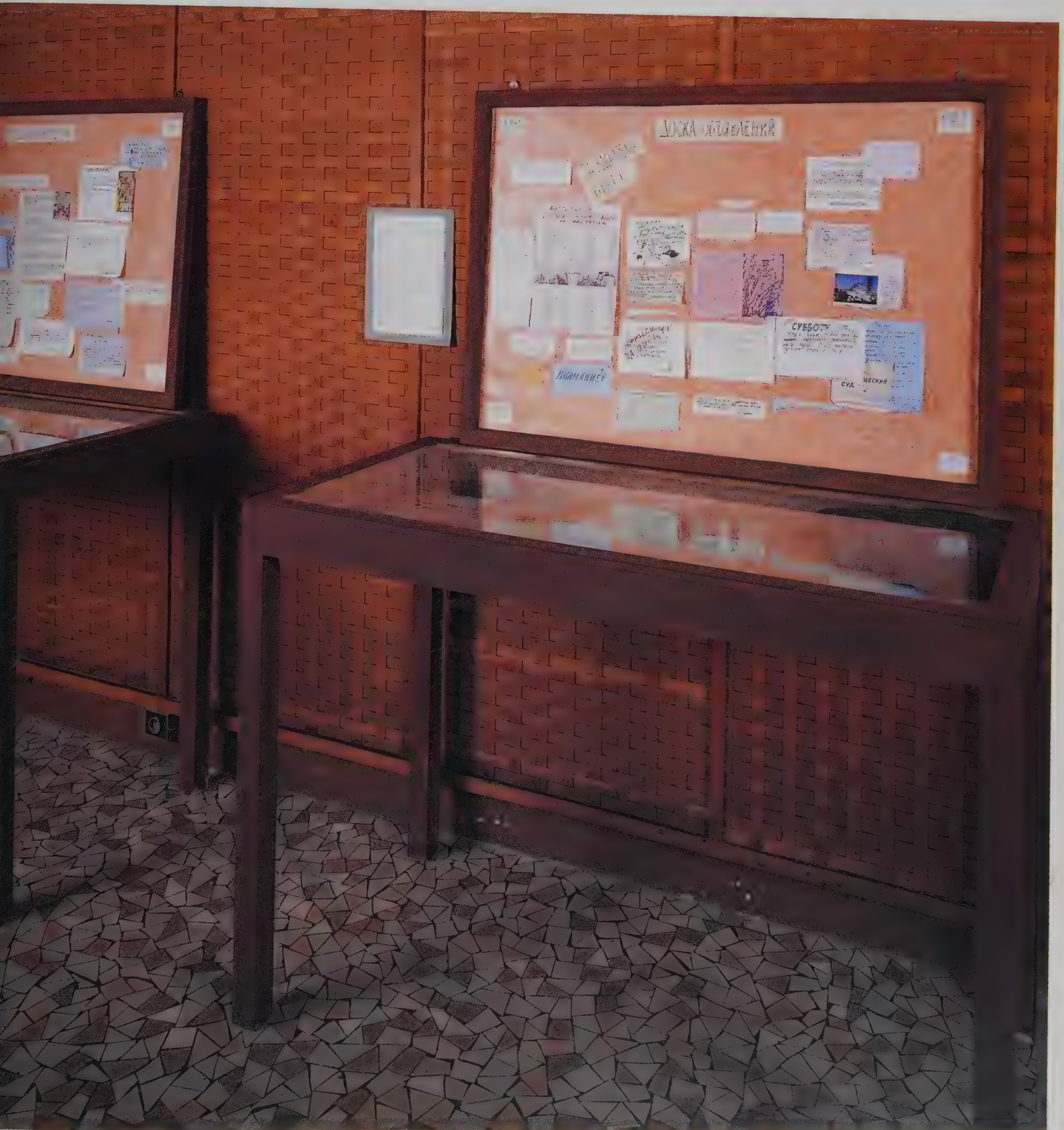
– Bout de corde blanche

C'est un morceau de la corde d'Olga Viktorovna. Chez nous, personne n'oserait étendre son linge sur les cordes des autres. Chacun a les siennes. Après, on les décroche et on les range. Encore heureux que les clous dans le mur où on attache les cordes ne soient pas individuels. 15 06 63.

– Deux petites clés

Nous avons décidé de mettre des cadenas sur tous les buffets de cuisine, parce que quelqu'un vole sans arrêt de la nourriture (céréales, sucre). (Ajouté) C'est Zvonareva. Quand ils ont déménagé, les Pronine ont emporté leur buffet, mais ils ont oublié la clé. 15 05 63.

Vue de l'installation exposée à la Galerie Dina Vierny, Paris, 1992.



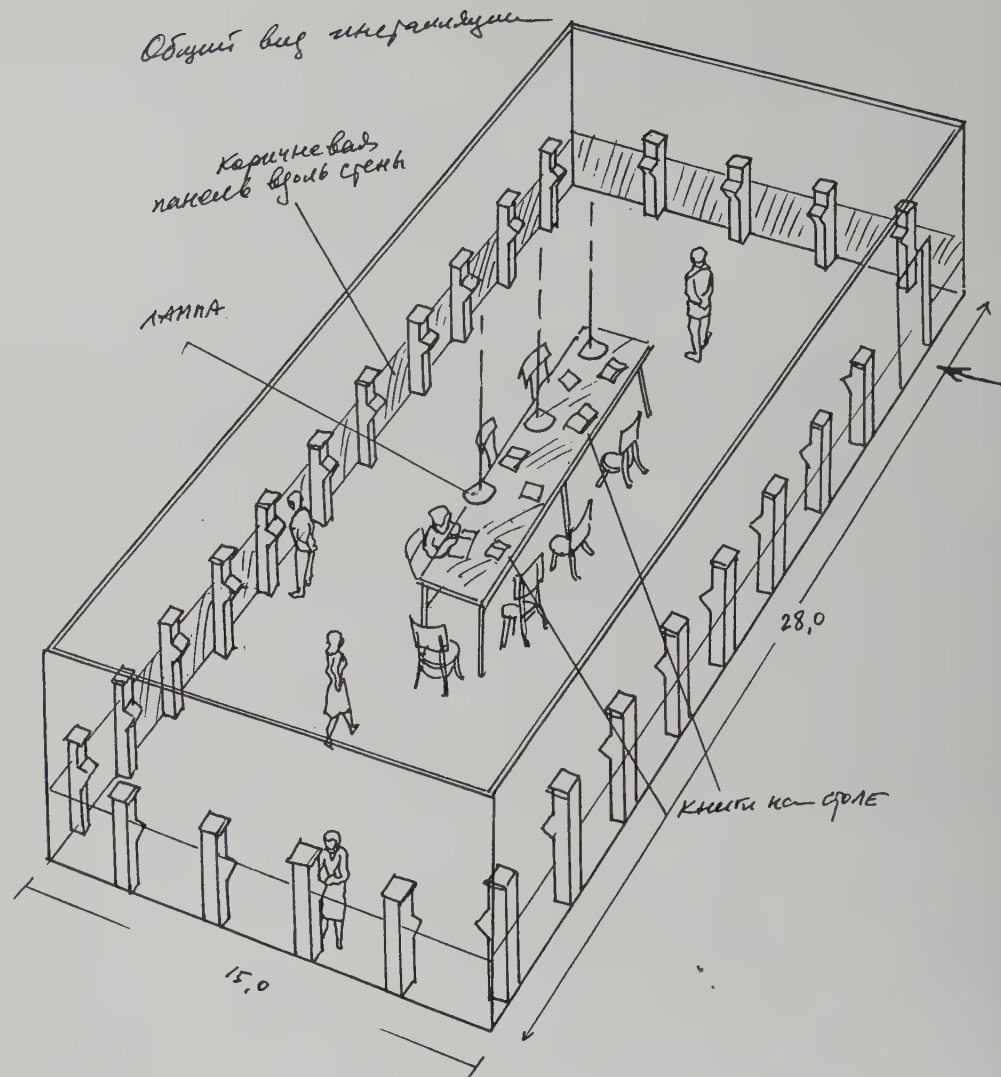
52 Entretiens dans la cuisine communautaire

L'installation a été élaborée à partir de cinquante-deux photos réalisées dans mon atelier à Moscou par Gueorgui Kiesewalter. Ce sont des photos en noir et blanc qui ont été prises, sans éclairage particulier, de cinquante-deux tableaux et objets. Certains sont photographiés à leur place habituelle, d'autres ont été tirés de leur coin et amenés vers la lumière, et je les tiens pour qu'ils ne tombent pas pendant la prise de vue.

Un jour, alors que j'étais déjà loin de chez moi (c'était mon premier séjour en Occident, je logeais chez mon vieil ami Yuri Kuper, à Paris), je passai en revue cette série de photos, et, subitement, les souvenirs m'envahirent. Ils avaient trait non pas aux tableaux mais à ce qui figurait dans le champ à côté d'eux : la pénombre et la saleté de l'atelier, les caisses le long des murs, le vieux plancher et le plafond sombre, non crépi... Avec Yuri, nous décidâmes d'enregistrer cinquante-deux entretiens (un par photo) dans lesquels nous parlerions de l'univers où nous baignions tous, de l'atmosphère de notre vie moscovite. Chaque soir, nous nous installions devant le magnétophone : je posais une photo sur la table et nous évoquions ce que les thèmes représentés sur le tableau nous rappelaient de notre passé, les associations d'idées qu'ils provoquaient.

L'installation composée de ces entretiens et de ces photos se présentait ainsi :

J'avais commandé cinquante-deux caisses qui, posées verticalement, constituaient des vitrines rappelant de loin de petits autels. Dans leur partie supérieure, dans une niche peu profonde, je mis une photo, que j'éclairai avec une ampoule électrique de faible puissance. Devant cette niche se trouvait un présentoir incliné, une sorte de lutrin, sur lequel était posé le texte de l'entretien (deux ou trois feuillets) qui se rapportait à la photo. Dans les grands locaux ouverts qui avaient été mis à ma disposition à Marseille et à Rennes, ces « vitrines-autels » étaient disposées tout le long des quatre murs. Régulièrement espacées, elles formaient un cercle fermé. Au milieu de ce cercle, au centre de la salle, je plaçai une longue table avec quelques exemplaires du catalogue qui accompagnait l'installation. On se retrouvait donc dans la salle de lecture d'une bibliothèque — une



bibliothèque où l'on se remémore son passé. La lumière de la salle était éteinte et le spectateur pouvait déambuler dans cet univers de souvenirs, passer devant les trois autels éclairés pour lire les textes et regarder à l'intérieur des vitrines, ou s'installer devant la table pour feuilleter ces mêmes textes assemblés en un livre, à la lumière de trois ampoules suspendues au plafond. Il se trouvait de toute manière au centre d'un espace éclairé par de nombreuses fenêtres.

Introduction aux 52 dialogues

Ces dialogues entre Ilya Kabakov et Yuri Kuper ont eu lieu non pas dans une cuisine communautaire, mais dans une vaste pièce claire. Non pas dans un appartement communautaire, mais dans un atelier propre et spacieux. À Paris et non à Moscou. Tout le reste, excepté le titre, est rigoureusement authentique et dépourvu de tout aspect imaginaire. Les deux artistes sont des amis de longue date : à Moscou, dans les années 1970, leurs ateliers étaient voisins, et ils se voyaient presque tous les jours. Et tous les jours, au fil des ans, ils déjeunaient au *Thé russe*, un café de la rue Kirov dont les serveuses changeaient aussi souvent que l'enseigne : *Le Thé russe*, *La*

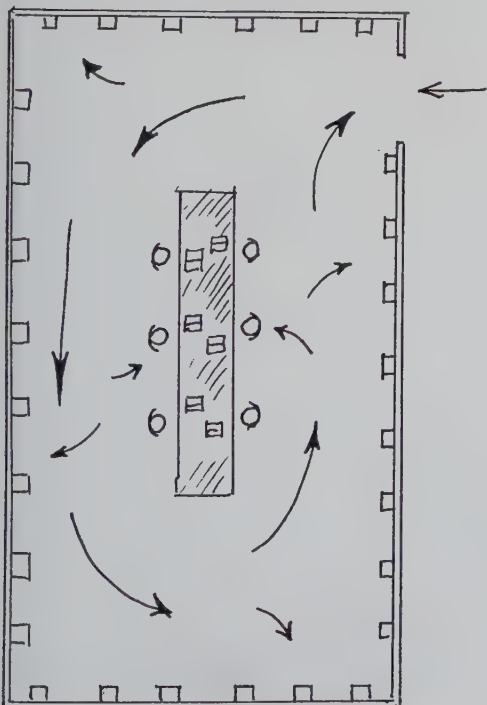


Marseille, Ateliers municipaux d'artistes, 1991
Rennes, La Criée, Halle d'art contemporain, 1992

Installation appartenant au FRAC Bretagne



Maison des boulettes, Les Craquelins russes, Une Petite Minute... Seul le fou qui tenait le vestiaire, avec sa longue barbe noire, était toujours là. Il était doué d'un talent exceptionnel : il lançait en direction des



clients les chapkas, les chapeaux et les képis si adroitement qu'ils atterrissaient tout droit sur la tête de leur propriétaire.

Mais ce qui les unissait surtout et les portait à se comprendre à demi-mot, ou même sans rien se dire, c'était cette ambiance de l'époque, épaisse et stagnante comme de la mélasse, qui les engluait et leur dictait aussi bien les sujets que la technique de leurs tableaux.

Et, évidemment, pour tous deux, l'«Image» essentielle, celle qui condensait cette atmosphère, était celle de l'«appartement communautaire» où ils avaient passé une grande partie de leur vie, et son centre : la «cuisine communautaire». C'est pourquoi, lorsque l'idée surgit en 1989 de discuter des tableaux exécutés à Moscou et de ce qui leur était lié, ils n'eurent aucun mal à s'envoler par l'imagination vers ces lieux et ces circonstances qui ne devaient plus changer ni disparaître.

Les voilà tous deux assis à nouveau autour de la table, avec sa toile cirée verte tachée, dans la cuisine communautaire, d'où émanent des odeurs familières et des senteurs d'aromates. Olga Ivanovna y fait cuire ses côtelettes pojarski et demande de

sa voix éternellement enrouée : «Mais enfin, Yura, quand est-ce que vos invités apprendront à tirer la chasse d'eau des toilettes?»

Dialogue n° 9

Y. K. — Ça, c'est encore un tableau dans le style typique du JEK : les horaires auxquels on doit vider les ordures, quelque chose de sérieux ! Les poubelles se trouvent dans les cuisines communautaires ou sur le palier, et si on n'établit pas un planning, personne ne les videra jamais. En Union soviétique, on est censé lutter à tout propos. C'est ainsi qu'on lutte «pour la propreté.» J'aime bien la façon dont tu as écrit ces mots : le titre s'éloigne dans la perspective, comme sur un journal mural, et cela donne au panneau un dynamisme héroïque. C'est vraiment compliqué de mettre au point des horaires qui ne lèsent personne, de façon à ce que Chichkine n'ait pas à vider la poubelle deux fois de suite, sinon on n'évitera pas le bain de sang ! Les tâches doivent être précisément réparties. La personne qui mène la lutte pour la propreté n'a pas lésiné : elle ne s'est pas contentée de faire la liste, elle a même dessiné un seau à ordures. Ça lui vaudra bien une promotion !



Расписание выноса пощипного бедра по дому № 24 подъезд № 6 улица им. В. Бардина ЖЭБ № 8 Бавманского р-на.

1979 г.	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
15	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
16	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
17	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
18	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
19	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
20	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
21	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
22	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
23	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
24	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
25	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
26	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
27	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
28	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
29	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
30	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
31	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
1	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
2	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
3	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
4	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
5	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
6	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
7	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
8	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
9	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
10	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
11	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
12	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
13	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
14	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
15	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
16	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
17	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
18	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
19	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
20	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
21	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
22	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
23	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
24	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
25	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
26	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
27	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
28	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
29	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
30	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
31	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
1	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
2	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
3	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
4	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
5	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
6	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
7	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
8	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
9	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
10	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
11	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
12	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
13	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
14	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
15	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
16	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
17	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
18	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
19	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
20	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
21	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
22	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
23	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
24	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
25	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
26	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
27	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
28	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
29	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
30	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов
31	Григорий Федоров	Миротин Андреев	Майя Иванов	Валерий Антонов	Григорий Антонов	Михаил Антонов

Pour la propreté ! Kunstmuseum, Bâle.

I. K. — Tout est indiqué sur le tableau : les noms, les numéros des appartements, la date — le jour, le mois et l'année — et ce, pour les six ans à venir. C'est le royaume du *fatum*, du destin antique : quelqu'un peut tomber malade, mourir, ce sera quand même à lui de vider la poubelle, même s'il est mort depuis quatre ans. Le «Temps des poubelles» existe indépendamment de tout, événements quotidiens ou historiques : la maison peut être rasée, mais le principe de l'horaire, l'ordre triomphera aux cieux. Le camarade Movchane, ou Levitchouk, s'approche du panneau et apprend qu'en 1984, quoi qu'il advienne, même si sa fille sort de son université le 15 mai, eh bien, ce sera quand même à lui de vider la poubelle ! Pas question de manquer à son devoir et de partir en vacances !

Y. K. — J'ai déjà parlé de la monotonie des noms et des prénoms, derrière lesquels on ne voit pas la personne. Mais la succession des noms géorgiens, arméniens, juifs, russes et ukrainiens recrée la vraisemblance. Comme si c'étaient des individus réels...

I. K. — En écrivant les noms, bien sûr, je me représentais ces gens. Et même, par exemple, sans réfléchir, j'ai écrit Solod, et il se trouve que c'est le nom de la femme de Yankilevski. Tu as raison, naturellement : il ne s'agit pas seulement de plannings. Vider les poubelles n'est pas une tâche comme les autres, elle s'effectue au nom de la Propreté, autrement dit, elle devient une action d'un ordre plus élevé. Ainsi, les plannings ont un sens profond [...].

Y. K. : Qu'on vide les poubelles !

Dialogue n° 45

Y. K. — Et ici, il y a quatre tableaux avec des ustensiles de cuisine : une sorte de rouleau, un clou, une cafetière, si je ne me trompe, et une râpe. Ils scintillent au centre du tableau, et «brillent» par leur banalité domestique. La seule chose qui les anime, qui détruit la monotonie archéologique, la momification des objets, ce sont des voix qui semblent venir d'un haut-parleur, depuis les angles de la pièce, à droite et à gauche. Peux-tu me lire les textes, s'il te plaît ?

I. K. — À gauche, c'est écrit : «Nikolai Ivanovitch Kovine : "La cafetière est toute sale !", et à droite : «Maria Sergueïevna Elaguina : "C'est celle d'Anna Fiodorovna !"».

Y. K. — Les murs de milliers d'appartements communautaires à Moscou sont imprégnés de fragments de phrases de ce genre. Si on pouvait leur rendre le don de la parole, on entendrait les voix qui y sont emmurées. Ces conversations sur la cafetière sale, entendues dans l'enfance ou simplement imaginées, transforment le tableau en un document de son temps. Et la cafetière fournit la preuve matérielle que cette conversation a bien eu lieu. Peu importe qu'elle ne soit plus sale — on a peut-être eu le temps de la rincer —, mais c'est elle qui était l'objet du débat. Donc, ce n'est pas seulement une invention artistique...

I. K. — Tu sais, il y a dix panneaux de ce type, qui constituent la série de «La cuisine». Il s'agit, évidemment, d'une cuisine communautaire, où chacun a son petit buffet, au-dessus duquel un panneau

comme celui-ci est accroché, avec des écumoirs, des cafetières et des tasses. Et les dialogues ne sont pas des conversations humaines, ordinaires, du genre «Volodia, tu rentres ce soir ? — Non, je ne rentre pas aujourd'hui...», où on donne une réponse normale à la question posée. Là, c'est complètement différent. Il y a des buffets tout autour de la cuisine, et chaque ménagère, en épluchant ses patates, tourne le dos à son interlocutrice, qui est en train de laver une casserole. Tout à coup, quelqu'un lance à la cantonade : «Oh ! Ces salauds, ils ont encore laissé la porte ouverte !» Sur les dix femmes qui se trouvent là, il y en aura toujours une pour répliquer : «C'est ce fils de pute de Volodia, il est rentré bourré, comme d'habitude, jamais il ne peut fermer la porte derrière lui». Tandis que d'un autre coin : «Dites donc, les filles, aujourd'hui ils vendaient un saucisson... im-man-geable !»

Et de nouveau, le silence... Ce ne sont pas des conversations, mais des bulles de savon lancées en l'air. Pourtant, un certain contact s'établit. Presque comme chez Tchekhov. Un personnage dit, par exemple : «J'ai encore mal joué au billard aujourd'hui !» Un silence. Puis Maria Sergueïevna intervient : «Et à Moscou, en ce moment, il doit se donner de beaux spectacles !». Ce sont les mêmes conversations que dans la cuisine, où les gens n'ont rien à se dire mais où, malgré tout, chacun se sent obligé de donner la réplique. Ces bulles, mêlées à la vapeur, aux odeurs de pâtes qui cuisent et de boulettes brûlées, se déposent au plafond. Par ailleurs, il n'y a, évidemment, aucune raison pour que quelqu'un donne de nouvelles informations. L'habituel : «Qui a laissé la serpillière par terre ?» sera inévitablement suivi de : «C'est cette salope, jamais elle nettoiera après elle.» Et, bien souvent, ces réflexions sont tout ce qu'il y a de plus typique de notre univers. Ainsi, par exemple : «Anna Petrovna Sobakina — "Qui a planté ce clou ? Grigori Lvovitch Zimine — Je ne sais pas."» Chez nous, «Je ne sais pas» est la réponse la plus courante, et même les questions commencent par : «Vous ne savez pas où se trouve... ? — Je ne sais pas.» «Vous ne savez pas, pour aller... ? — Je ne sais pas.» «À qui est cette râpe ? — Je ne sais pas.» Pour nous, ce «je ne sais pas» est une réponse éminemment philosophique. Parce que non seulement j'ignore à qui est la râpe, mais je ne sais rien en général : «Et fichez-moi la paix, je vous en supplie ! Je ne sais pas et allez vous faire voir...»

Détail de l'installation exposée aux Ateliers municipaux d'artistes, Marseille, 1991.

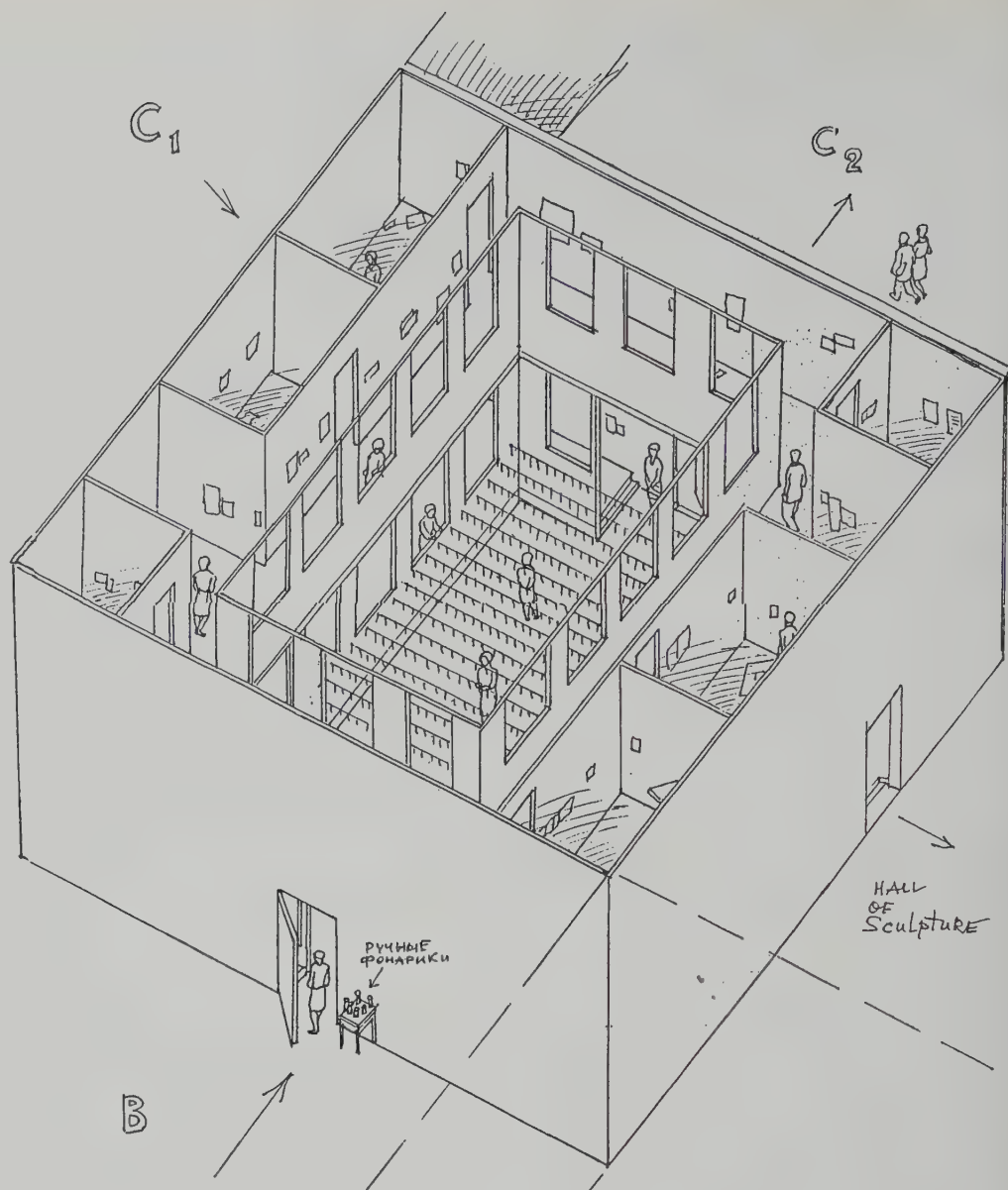
Nous partons d'ici pour toujours

L'immeuble qui hébergeait l'orphelinat ferme ses portes à tout jamais. Il abritait un grand nombre d'enfants de douze à quinze ans ou plus, privés de parents ou d'une famille normale.

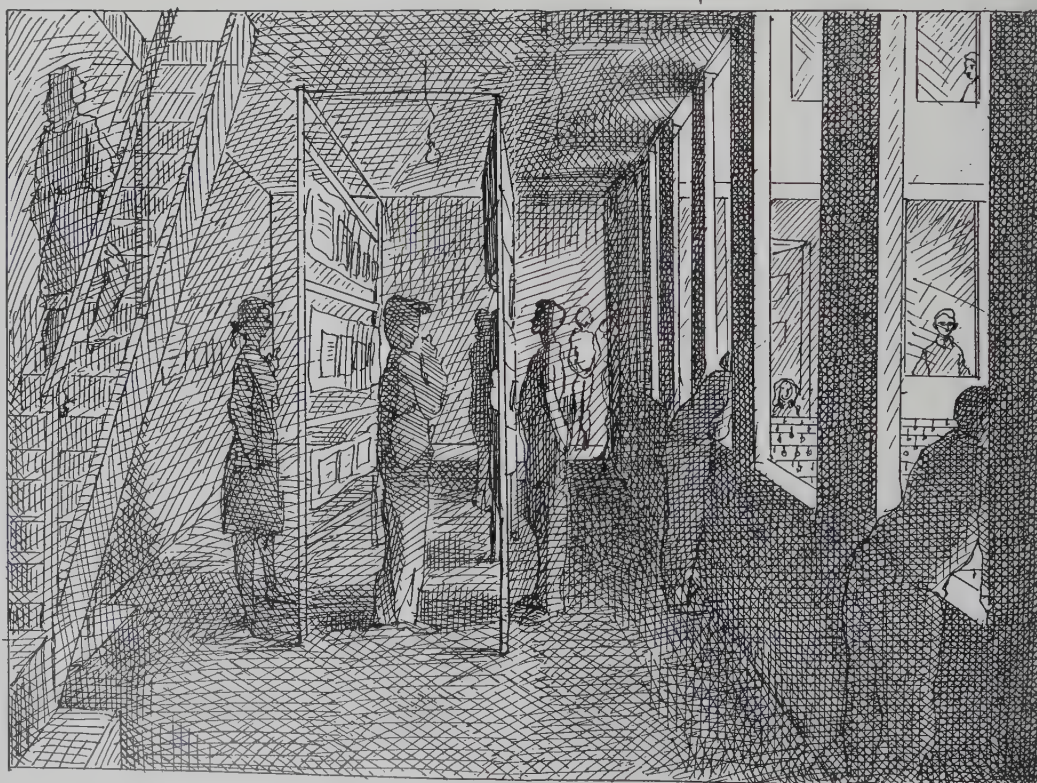
Tous les enfants sont rassemblés en bas, dans la cour, en attendant de quitter définitivement l'endroit où ils ont vécu ensemble depuis longtemps, certains depuis de longues années. La maison à un étage est vide et obscure. Seules quelques ampoules sont encore allumées dans les couloirs et les escaliers. Mais il n'y a plus personne dans la bibliothèque, ni dans la salle à manger, ni dans les chambres à l'étage. Tout ce qui pouvait encore servir a déjà été emporté, sauf les vieilles tables et les chaises de la salle à manger. Pourtant il serait faux de dire que la maison est complètement vide. Il y reste ce qui ne servira plus à personne, des monceaux de papiers, accumulés pendant des années, qui tapissent les murs et le sol de la maison abandonnée : d'innombrables annonces, règlements, consignes concernant le comportement dans les lieux publics, des slogans, des allocutions, des plannings... Certains sont couverts de dessins, de caricatures. Parmi tous ces papiers, on trouve des lettres, des petits mots, des journaux intimes, des déclarations d'amour...

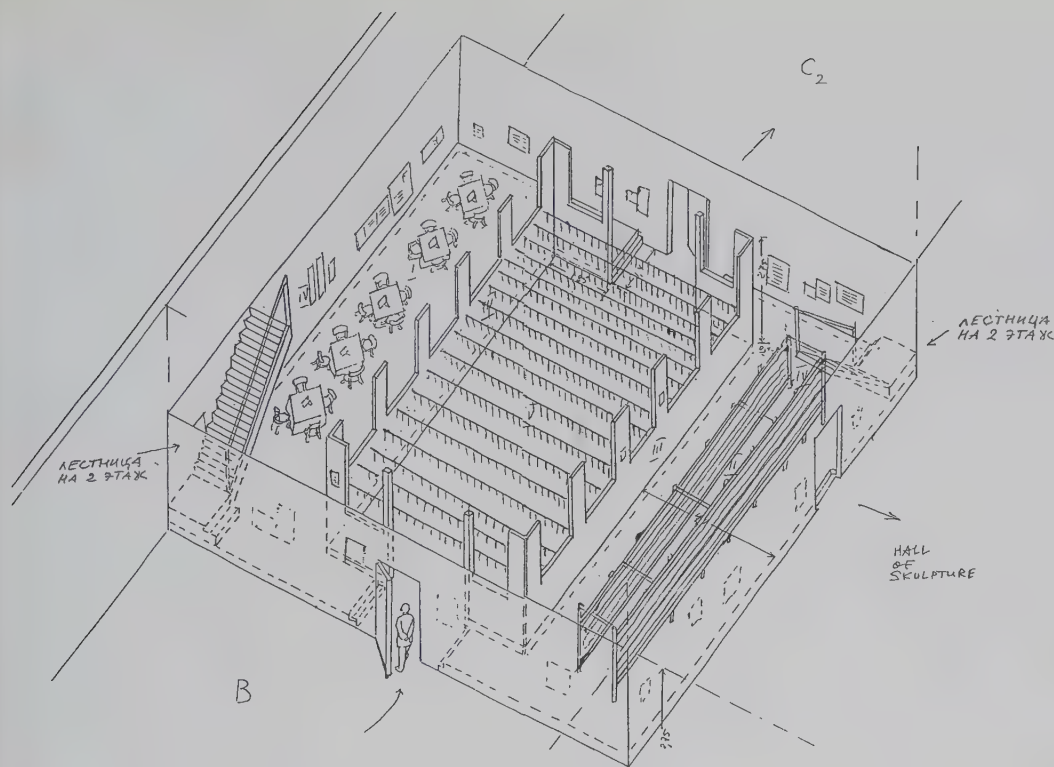
Dans la cour, les enfants sont très excités : aucun ne sait ce qu'il va devenir, beaucoup ont de la peine à l'idée de quitter leur maison sans connaître la raison d'un si brusque départ, sans comprendre pourquoi il faut tout abandonner et partir vers l'inconnu ; chacun se perd en conjectures et hypothèses. Le vacarme incroyable que font des dizaines de voix retentit dans la cour.

Sur un plan symbolique, l'idée qui sous-tend l'installation est claire : nous sommes ici témoins des dernières minutes que les âmes passent ici-bas avant de partir pour toujours. La « lumière » est éteinte, le monde a perdu sa raison d'être et ses couleurs, il demeure tristement vide ; il ne reste que des océans de papiers inutiles, jetés en vrac, où tout est mélangé : des règlements impitoyables et des horaires exacts, des lettres émouvantes et des petits mots. Certains se rappellent leur passé en le déplorant, presque tous redoutent l'inconnu qui les attend.



Dessin de la «bibliothèque», au rez-de-chaussée.

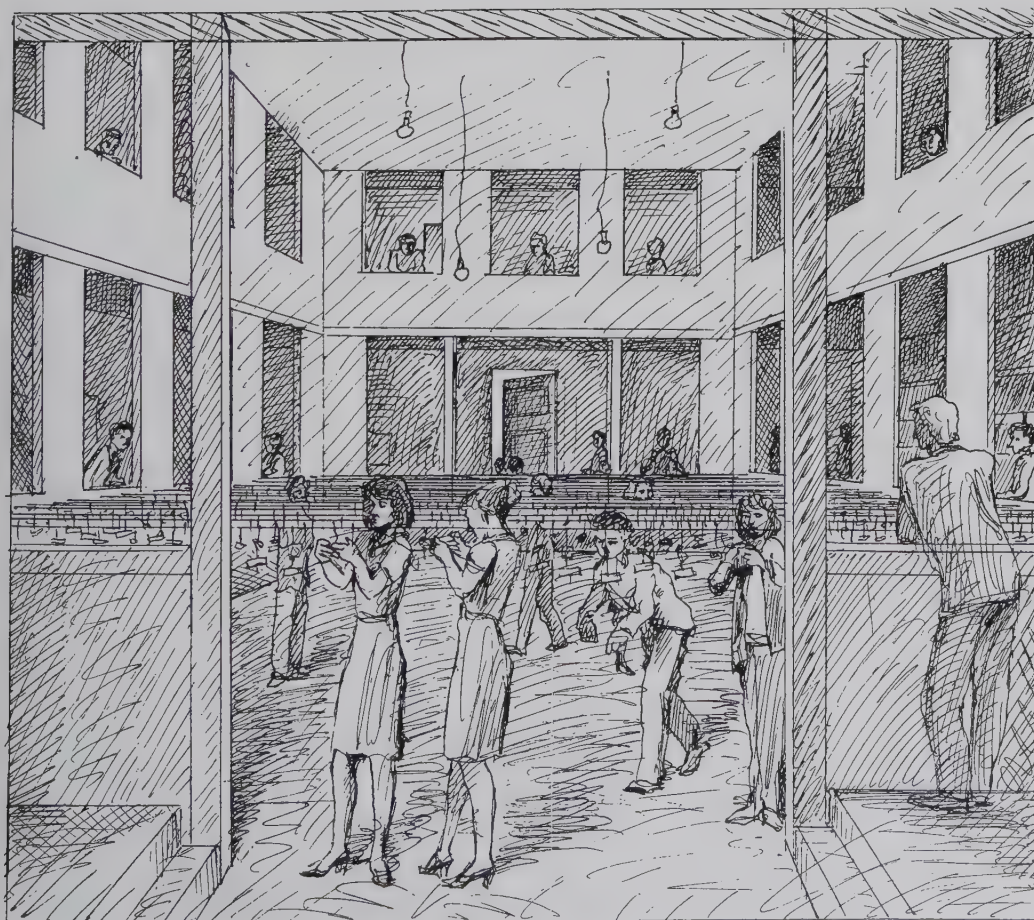




Au Musée Carnegie, l'installation occupe l'espace C1, qui a trois entrées : dans la salle B, dans la salle C2 et dans la salle des sculptures. Les deux portes principales de l'installation, l'entrée et la sortie, sont situées sur l'axe central de l'exposition,

qui mène de la salle B aux salles C2 et C3. L'installation représente une construction à deux niveaux, une maison, qui entoure des quatre côtés une cour. Le rez-de-chaussée est surélevé à 40 cm au-dessus de celle-ci. Tout autour de la maison sont ménagées des

Dessin de l'installation vue de l'entrée depuis les salles B et C.



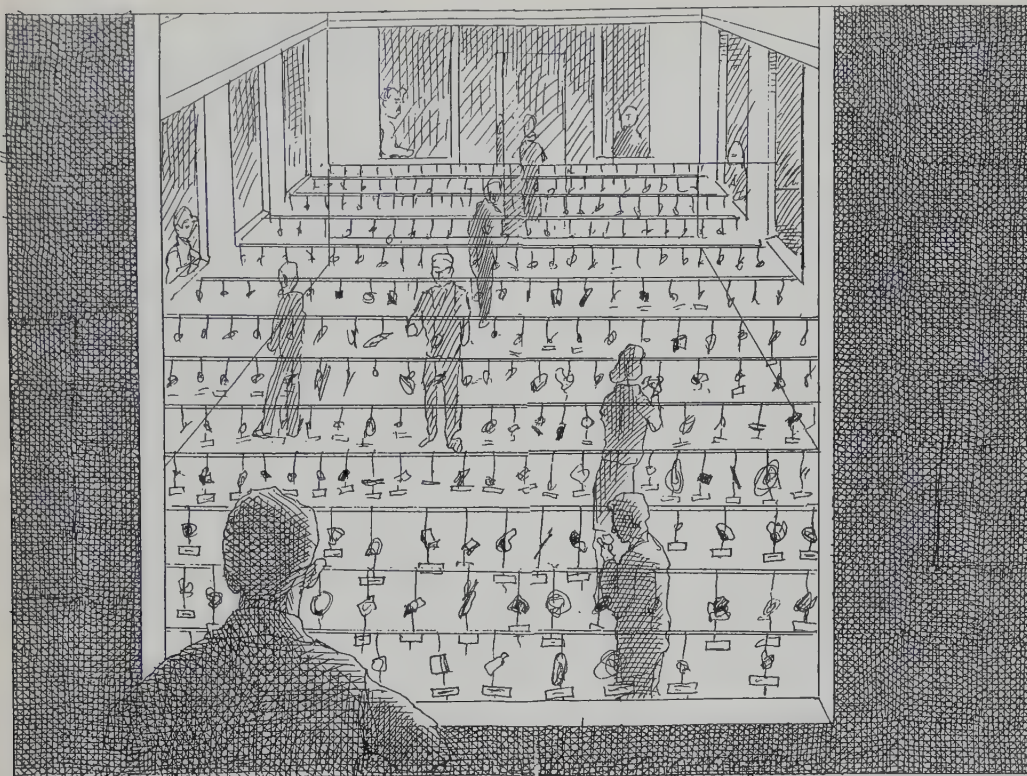
ouvertures par lesquelles le spectateur peut regarder ce qui se passe dans la cour. À droite et à gauche de l'entrée, des marches mènent aux deux pièces qui occupent les ailes latérales de la maison : la salle à manger — avec ses tables recouvertes de nappes, disposées les unes derrière les autres, où traînent des menus comportant des plats très particuliers, et de vieilles chaises — et la bibliothèque — sur deux panneaux verticaux en bois sont clouées de longues bandes de papier peint où sont collés, sur une rangée, des dessins, des textes, des plans, des cartes postales. À gauche de chacune des deux entrées, dans le coin, un escalier monte au premier étage. Le spectateur pénètre dans le couloir, dont un mur comporte des fenêtres : on peut faire le tour de la maison, sans s'attarder, et voir les fenêtres d'en face et la cour en bas. Du couloir, on peut passer dans chacune des six pièces (trois de chaque côté de la cour), où il n'y a presque rien non plus, à part quelques feuillets recouverts de textes et de dessins collés sur les murs. On trouve partout de telles feuilles, affichées à divers endroits du couloir et dans les cages d'escaliers, empilées ou éparpillées par terre. Il en va de même au premier étage.

Mais venons-en à l'essentiel, au centre de l'installation, c'est-à-dire ce qui se trouve dans la cour et à l'objet qui y est suspendu.

L'«objet» est un assemblage de seize cordes tendues horizontalement à travers la cour à 1,55 m du sol, autrement dit à hauteur d'yeux pour une personne de taille moyenne. À chaque corde sont suspendus tous les 30 cm des objets de rebut — une petite boîte vide, un couvercle de bocal, un vieux sachet en papier froissé, etc. — tous munis d'une petite étiquette. Le texte (deux à trois lignes) reproduit des fragments de phrases prononcées par les enfants qui ont été réunis dans la cour et attendent que leur sort se décide. Ce sont des réflexions tragiques, pleines de tension et de sentiments contradictoires : l'attente, l'espoir, la douleur... Il y a au total trois cent vingt répliques et autant d'objets correspondants. Ainsi la cour se présente-elle comme un espace extrêmement dramatique, électrisé, comme un océan de chagrin et d'espoir...

Il est temps de parler du héros ou, plutôt, des deux héros principaux de l'installation : la lumière et le spectateur.

L'installation est conçue de manière que le spectateur réalise lui-même le dessin de l'auteur, à l'aide de la lumière. Celle-ci est éteinte partout, à l'exception de quelques ampoules dans les escaliers et les couloirs, qui répandent localement une faible lumière et permettent de se repérer dans l'espace. Mais, dans l'ensemble, il fait plutôt



Vue des seize cordes depuis la galerie, au premier étage.

sombre dans l'installation. À côté de chacune des trois portes, il y a une petite table avec de nombreuses torches électriques. Le spectateur en prend une et part à la découverte de cet espace obscur et mystérieux. Il ne voit devant lui que le carré lumineux de la porte dans le mur opposé, tout au loin. Tout le reste lui apparaît comme un océan de feux follets qui se déplacent en tous sens. Ce sont les lumières des torches des autres spectateurs entrés avant lui. Chacun découvre à la lueur de sa lampe les textes et les objets de la cour, des chambres et des couloirs. L'installation est faite de ces lumières errant dans l'espace, mais chaque spectateur n'en voit qu'un fragment, il ne voit que ce qu'il parvient à «éclairer». (Tout le monde connaît, pour l'avoir vécu au moins une fois dans sa vie, l'impression exaltante que l'on ressent à errer seul avec une lampe de poche dans une pièce obscure, étrangère et abandonnée, et à y découvrir des objets inconnus). C'est donc ainsi que le spectateur crée lui-même, par ses déplacements, l'effet global que produit l'installation.

On comprendra maintenant pourquoi il a fallu surélever le plancher du rez-de-chaussée à 40 cm au-dessus de la cour : en se penchant par les fenêtres, le spectateur perçoit cet espace comme un océan de lumières plus bas que lui.

Dans le contexte d'une exposition collective, l'installation doit, en dépit de sa tristesse, être ressentie comme une attraction joyeuse et amusante, ce qui arrive toujours

lorsque le spectateur participe à une «action» où il se laisse involontairement manipuler.

Dernière précision : le spectateur n'est pas obligé de prendre sa lampe pour traverser les autres salles (C2 et C3). Il peut passer d'une porte à l'autre en se penchant simplement un peu, ou parcourir les pièces latérales, à droite et à gauche de la cour.

Textes figurant dans l'installation, sur les ficelles

- Tu sais, quand on a commencé à parler du déménagement, j'ai regardé toutes mes affaires pour voir ce que j'allais prendre. Mais j'ai rien pu laisser, j'ai tout pris...
- Eh bien moi, j'ai décidé de tout laisser, j'emporterai rien ! J'ai besoin de rien...
- Si on oublie quelque chose, on aura le droit de revenir le chercher, ou ça sera fini ? Personne ne sait ?
- Quand ils ont sorti les lits, j'ai vu le crayon à cause duquel Pouchkarev a tabassé Soubbotine, tu te souviens ?
- Trofimytch a dit de ne pas emporter des affaires vieilles ou sales dans la nouvelle maison, mais moi, j'ai que des trucs sales et usés, j'ai rien d'autre...
- Pavlov avait mis au grenier tout ce qu'il avait piqué, et il est en train de les descendre en bas. J'ai vu mon sac vert...
- Je suis sortie deux minutes, c'est Kozmina qui m'avait appelée, juste pour deux minutes, et quand je suis revenue, la boîte était déjà plus là...
- J'avais caché ce livre sous le matelas pour pas qu'on me le fauche, mais quand je suis

rentré de l'école, y avait plus rien : plus de lit, plus de matelas, et le livre avait disparu...

– Quand les grands sont venus chercher les affaires, ils ont tout mis sur un seul tas, et personne ne retrouvait plus les siennes. Et puis après, ils ont coupé la lumière...

– Et nous, quand on a fait les valises, on n'a pas eu le temps de finir : les grands sont arrivés, ils ont commencé à tout nous prendre et ils sont repartis...

– J'avais une locomotive, c'est tante Ania qui me l'avait apportée, mais Klimov est arrivé, il l'a vue et il me l'a prise...

– Klimov a coupé la lumière dans les chambres exprès pour rafler tout ce qu'on avait mis sur les lits...

– J'ai oublié mon peigne en haut, mais comment je peux le trouver dans le noir ? En plus, j'ai peur de monter...

– Khabibouline a ouvert le robinet des toilettes exprès pour que l'eau coule.

– J'ai voulu me laver avant de partir, mais quelqu'un avait coupé l'eau exprès.

– Si tu me bouscules encore une fois, tu vas voir ce que tu vas prendre !

– J'ai décidé de ne pas prendre mes dessins. De toute façon, personne n'en a besoin.

– Tu sais, je suis passé dans toutes les pièces, ils ont laissé plein de choses intéressantes !

– Tu sais, j'ai trouvé dans la chambre des «éléphants» deux cahiers de poésie, quelqu'un les avait jetés. J'en ai pris un.

– J'ai piqué le journal intime de Nikitina.

– Nikitina ! J'ai ton journal intime !

– Personne n'a vu *Les Trois Mousquetaires* ? Il est pas à moi, je dois le rendre...

– Depuis trois mois les moineaux venaient sur ma fenêtre. Maintenant, y aura personne pour les nourrir.

– Maintenant toutes nos petites souris vont mourir de faim, elles auront plus rien à manger.

– Et le chat roux, il vient avec nous ?

– Le Rouquin va partir avec nous aussi ? Quelqu'un l'a emmené ?

– On peut pas laisser Rouquin tout seul ici, je l'ai pas vu, quelqu'un a dû le prendre...

– Quelqu'un a pris Rouquin ?

– Personne n'a vu le matou moustachu ?

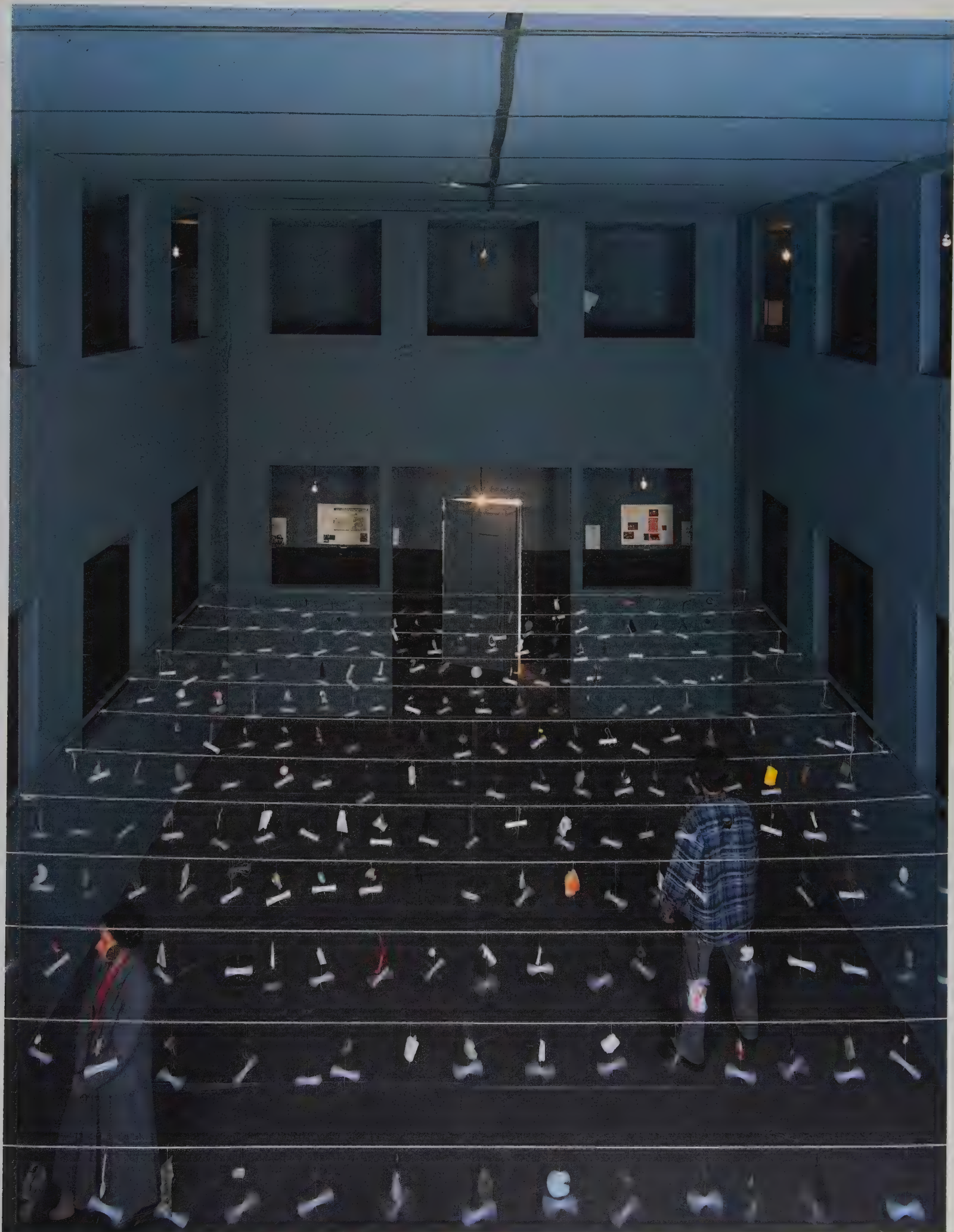
– Bogatchev a pris toute sa collection de mouches et de moustiques, il dit qu'il va l'accrocher dans la nouvelle maison.

– J'avais une jolie vue de ma fenêtre.

Qu'est-ce qu'on va avoir là-bas ? J'adore rester devant la fenêtre...

– On venait juste de me déménager dans la pièce du coin, y avait des fenêtres partout, c'était génial, mais maintenant c'est fichu...

Vue de l'installation exposée au Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1991.



Le Pont

Après avoir parcouru un petit couloir de 2 m de long, tout au plus, le visiteur ouvre une vieille porte de couleur verte, maintes fois repeinte, et monte une pente douce qui l'amène sur une étroite passerelle en bois flanquée de deux balustrades, bien au-dessus du sol.

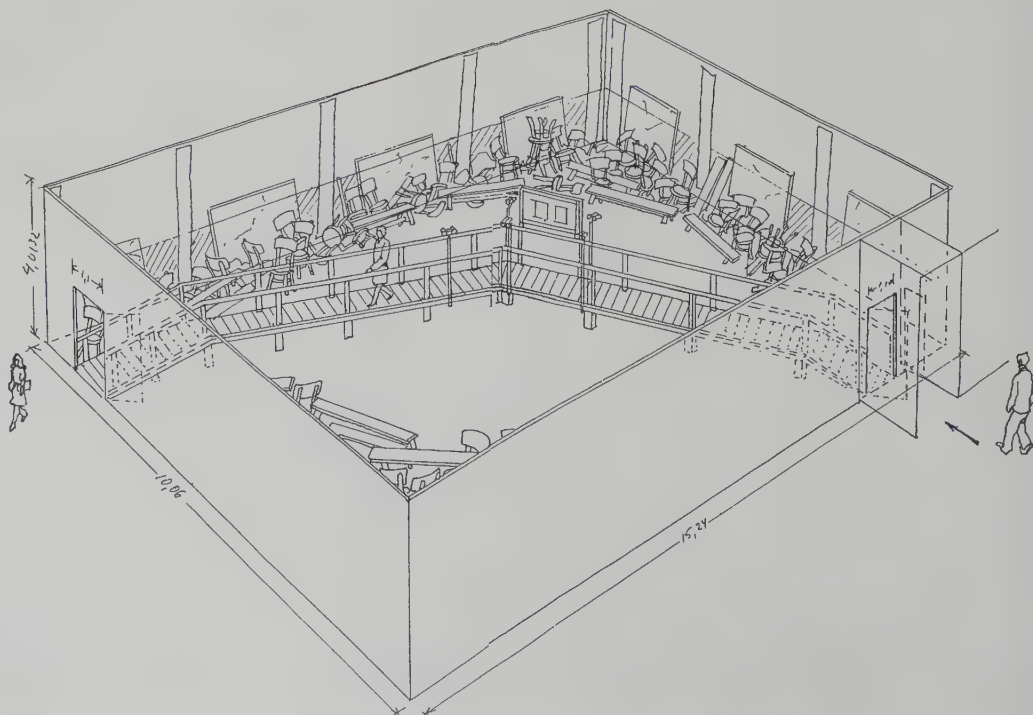
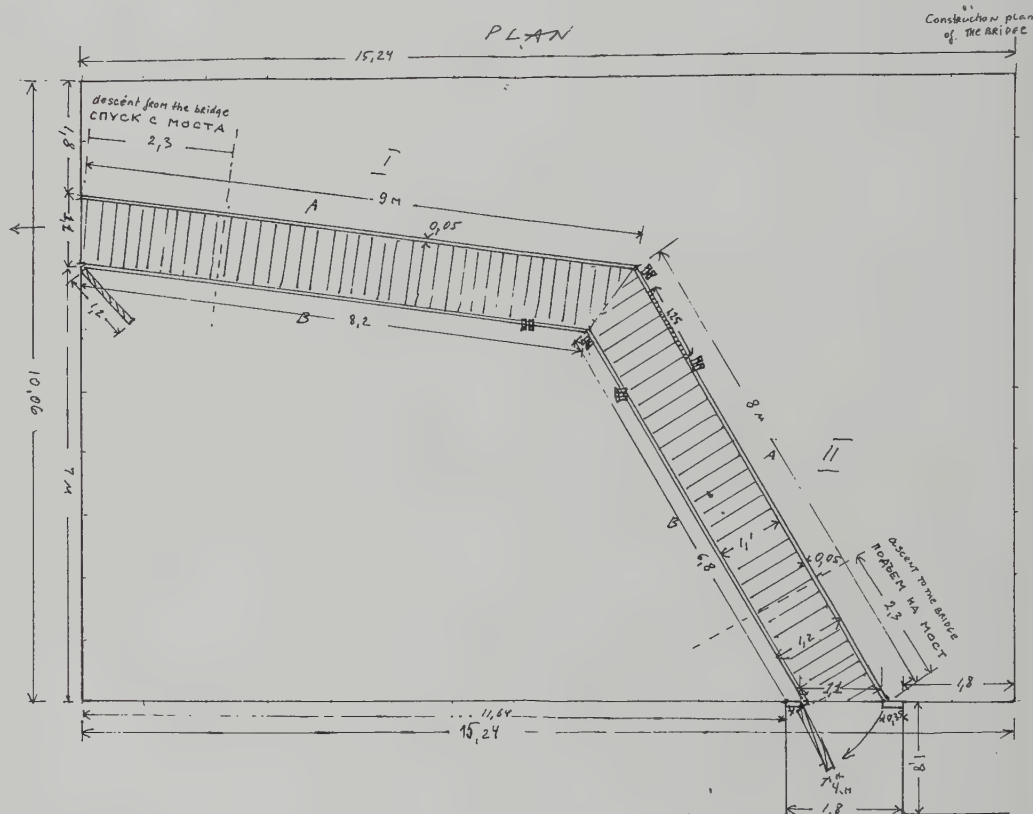
Il parvient jusqu'au milieu de la salle. Là, le pont tourne vers la gauche, et c'est seulement à la porte opposée, à la sortie de l'installation, qu'il pourra le quitter. Impossible, donc, de descendre dans la salle : le pont fait la jonction entre les deux portes, et on ne peut avancer que dans un sens, vers la sortie. Un ovale lumineux éclaire le milieu de cette grande salle de 15 m sur 10 m, dont les angles et les murs sont plongés dans la pénombre. Ce centre éclairé paraît au premier abord complètement vide. En revanche, sur le pourtour, le long des murs, on aperçoit tout un fatras d'objets — des chaises, des bancs en bois, des caisses, du papier d'emballage, une table avec une nappe verte. Derrière eux, presque invisibles dans le noir, des tableaux non accrochés, de grand ou de moyen format, sont posés contre les murs. Si l'on observe attentivement les murs, on s'aperçoit qu'ils sont tendus à intervalles réguliers de lés de toile rouge, qui confèrent à la salle un aspect pompeux. La couleur des murs et la table pourvue d'une carafe d'eau et de verres nous indiquent que nous nous trouvons dans un lieu public réservé aux manifestations solennelles. Mais pourquoi tout ce désordre ?

Au milieu du pont, juste au tournant qui mène vers la sortie, des explications présentées sur un panneau en bois permettent au visiteur de comprendre les événements qui se produisent, ou, plus exactement, qui se sont produits ici. Le texte décrit le sujet de l'installation et la fonction des cinq télescopes disposés des deux côtés du pont, que le spectateur utilisera sûrement après avoir lu ces indications. En regardant dans un télescope, il constatera que le cercle éclairé sous ses pieds, qui, à l'œil nu, semblait vide, est en réalité envahi en plusieurs endroits par des groupes de petits hommes blancs. Leur origine et leur signification dans cette installation n'apparaissent pas très clairement, même après la lecture du panneau. D'ailleurs, l'installation elle-même pose problème. Qui sont ces petits hommes blancs, comment sont-ils arrivés

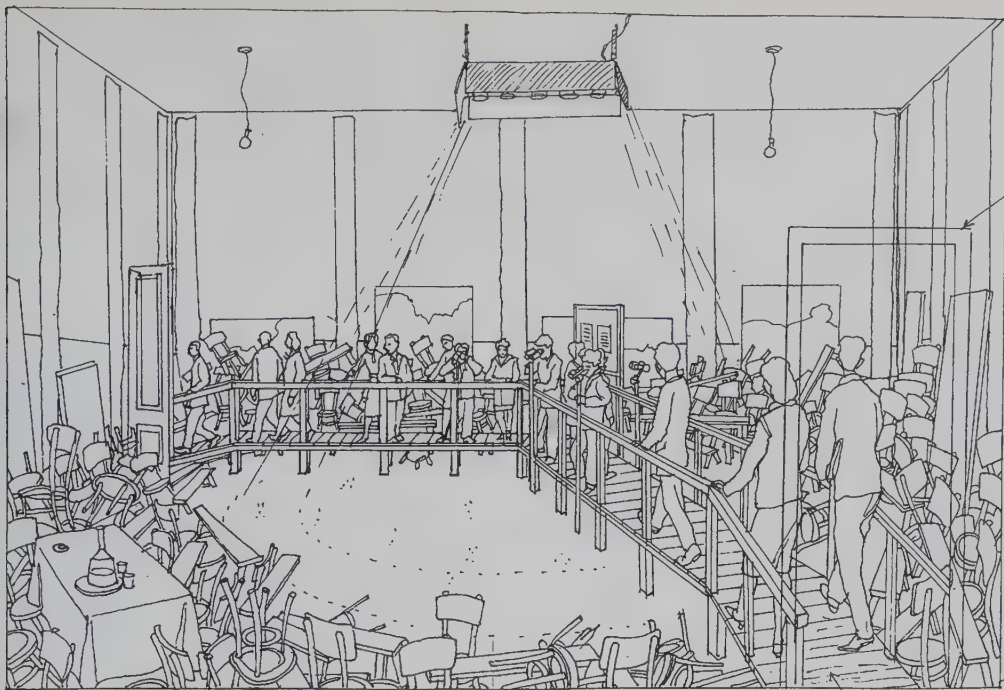
ici et d'où viennent-ils ? Que s'est-il passé en réalité dans cette salle ? Que représentent ces nombreux tableaux (il y a en dix-huit), que l'on a bien du mal à entrevoir dans l'obscurité, avec ces chaises qui les dissimulent ? Intrigué par toutes ces questions, le visiteur ne peut cependant guère s'attarder. La passerelle est étroite, d'autres personnes le poussent par derrière, et il se retrouve à la sortie sans avoir bien compris si tout ce qu'il vient de voir était «du sérieux», ou si ces maudits conceptualistes ont essayé de se payer sa tête.

Cette installation représente une tentative assez ambitieuse de définition des rapports entre l'art et la mystique. Les temps sont, hélas, depuis longtemps révolus, où, comme c'était le cas à l'époque des icônes ou du gothique, l'art était considéré comme servant un principe élevé d'ordre mystique, religieux, et où une séparation paraissait impensable.

Dans les temps modernes, alors que l'émancipation a d'abord touché l'œuvre d'art, puis le peintre, pour s'étendre ensuite à son activité même, qui est alors devenue



New York, Museum of Modern Art,
«Dislocations», 16 octobre 1991-7 janvier 1992
Bilbao, Sala de exposiciones Rekalde,
décembre 1995-janvier 1996



Objets sur meuble
«Mos» des «seigneur»
... et une installation «The Bridge»

MOS
BRIDGE



Détail de
l'installation
exposée au
Museum of
Modern Art,
New York,
1991.

une affaire personnelle, les liens entre la mystique et l'art se sont faits de plus en plus problématiques. L'art de la Renaissance tardive continue de traiter la mystique en tant que motif et tout spécialement comme registre «élevé», mais plus tard, lorsque les motifs représentés changent, la mystique semble disparaître entièrement des tableaux. (Je ne parle pas de certains peintres particuliers, mais de la situation générale).

Mais revenons à ce qui nous occupe.

Le sujet de l'installation *Le Pont*, tel qu'il est énoncé dans les explications, paraît relativement simple. Dans la salle où entre le visiteur, une exposition devait avoir lieu, mais, à cause de l'apparition de quelque chose de mystérieux et de mystique, elle a été annulée. Afin de dégager l'espace pour l'événement, les toiles ont été repoussées contre les murs avec les chaises, les bancs et la table, et transformées ainsi en objets communs, pareils aux meubles qui les dissimulent. L'art (les tableaux sont, bien entendu, de l'art) est repoussé sur les bords, dans les coins, dans la nuit, et cède la place, en libérant le centre lumineux, au mystique, au mystère. Voilà l'histoire. Mais ici entre en scène un genre artistique nouveau, l'installation (si tant est qu'on la considère comme un art, ce qui se discute), qui fait que les choses prennent un tour particulier. L'installation peut réunir à égalité de droits non seulement divers genres (tableaux, objets, textes), mais absolument tout ce qu'on veut, et, surtout, des phénomènes et des concepts aussi éloignés que possible les uns des autres : la politique peut être juxtaposée avec la cuisine, les objets quotidiens avec la recherche scientifique, les déchets avec les épanchements sentimentaux. L'installation, en tant que genre, offre certainement le moyen de créer de nouvelles relations entre de vieilles choses familières. En entrant en interaction dans l'installation, non seulement ces divers phénomènes manifestent leur interdépendance, leur «autonomie», mais ils peuvent en même temps révéler le lien profond, peut-être perdu depuis longtemps, qui existait autrefois entre eux, et dont ils ont toujours eu besoin. Et il est particulièrement important de recréer ce tout éclaté en morceaux, dont nous avons parlé au début de cette note.

Texte figurant dans l'installation

L'exposition n'a pas eu lieu : il s'est passé quelque chose
À Moscou, dans les locaux du club du JEK n° 8, où ont lieu habituellement des réunions d'habitants du quartier, des conférences, et où siège le tribunal des

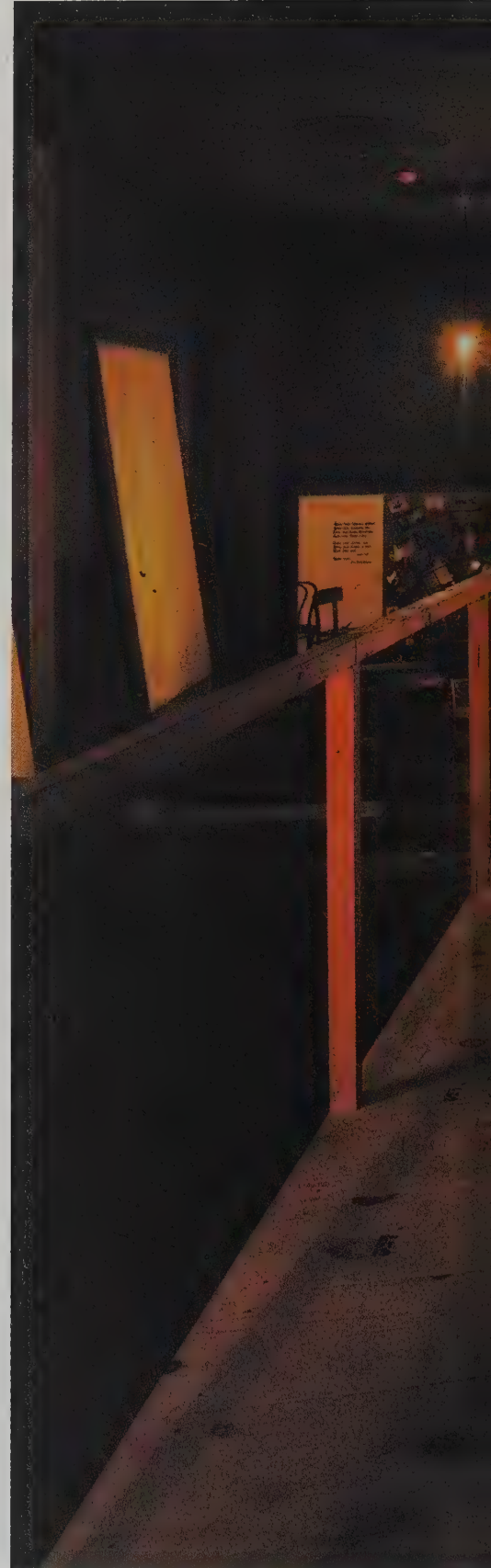
camarades, un événement important était annoncé pour la fin du mois de mars 1984 : on allait procéder à l'examen public de tableaux à caractère pernicieux et bourgeois, diffamatoires à l'égard de notre mode de vie soviétique et hostiles à notre idéologie. Des critiques et des historiens d'art renommés étaient invités. Les tableaux et les affiches qui ornent en permanence les murs du club avaient été enlevés à cette occasion, et les ouvriers étaient sur le point de commencer l'accrochage des «œuvres» qui devaient être soumises à l'examen, et que l'on avait apportées le matin même...

Tout à coup quelqu'un arriva avec une étrange nouvelle. Un événement inhabituel, sans précédent, allait se produire à Moscou dans la journée. Quelqu'un, ou quelque chose, devait apparaître ce soir dans la ville. Et pas n'importe où... Au milieu de cette salle ! Par conséquent, il fallait la dégager immédiatement.

Il n'était plus question de réunion. Les œuvres furent aussitôt repoussées dans les coins et le long des murs, et au milieu se dessina une sorte de cercle.

L'événement que tous attendaient, les uns avec espoir, les autres avec méfiance, se produisit effectivement vers 23 heures. Sur ce qui se passa en réalité, les témoins sont totalement contradictoires. Néanmoins, il y a un point, étrange et inexplicable, qui ne fait aucun doute : après l'événement, le sol au milieu de la salle était entièrement couvert de groupes de petits hommes blancs qui se déplaçaient sans cesse.

Selon les propositions de la commission qui fut créée spécialement à ce sujet, il fut décidé que les lieux resteraient en l'état et qu'une passerelle provisoire serait construite, d'abord par prudence, mais aussi pour permettre d'observer en permanence ces êtres bizarres qu'on ne pouvait discerner qu'au moyen de très puissants télescopes.



Vue de l'installation exposée au
Museum of Modern Art, New York, 1991.



Le Plat bleu

L'installation *Le Plat bleu*, conçue pour l'Expo 92 à Séville, est une sorte d'attraction, une provocation, un jeu de devinettes : qui trouvera la bonne réponse ? Qui aura raison ?

Située parmi d'autres pavillons, elle peut être perçue de diverses façons : comme une chose sérieuse, comme une joyeuse blague, ou encore comme une dérision de la complexité de l'art contemporain.

Elle se présente comme une longue construction en bois de 21,42 m de longueur, 4,50 m de largeur et 3,68 m de hauteur, formant un couloir au bout duquel un grand tableau est fixé sur un mur de pierre.

Le sujet du tableau apparaît à travers deux éléments : un personnage de femme tenant un plat dans les mains, et un fragment d'une tête d'âne. Le reste, selon toute probabilité, ne s'est pas conservé et a été recouvert d'une couche de peinture brun-rouge foncé. Devant le tableau est érigé un petit piédestal en pierre, au sommet duquel est fixé un plat bleu identique à celui que tient la femme.

Tout le long de la construction en bois, des deux côtés, sont accrochés quatre-vingt panneaux métalliques comportant les réflexions des gens au sujet du tableau. De l'observation banale ou saugrenue à la pensée philosophique profonde, le propos est très divers. Le visiteur parcourt ce «couloir des opinions», jusqu'au tableau, et sort par une ouverture ménagée entre les deux après avoir lu les textes.

En lisant ces commentaires prononcés avant lui, le spectateur comprend que tous ont leur part de vérité, que chaque opinion se justifie, même s'il peut choisir celle qui lui paraît «la plus juste».

Le contenu des commentaires change à mesure que le spectateur progresse vers le tableau. Plus il se rapproche de celui-ci, plus il y distingue de nouveaux détails, en fonction desquels il réagit.

La forme et le thème de l'installation sont conditionnés par son emplacement, situé à proximité d'un théâtre à ciel ouvert : les visiteurs sont essentiellement les spectateurs qui en sortent pendant l'entracte. Après avoir constaté qu'on peut voir les choses de différents points de vue, peut-être auront-ils l'idée de regarder également sous différents angles le spectacle auquel ils sont venus assister.



Le tableau *Le Plat bleu* (3,90 m x 2,50 m) est peint avec une laque à l'huile sur une planche de 6 cm d'épaisseur, enchâssée à 2 cm de profondeur dans le mur de pierre, à 97 cm du sol.

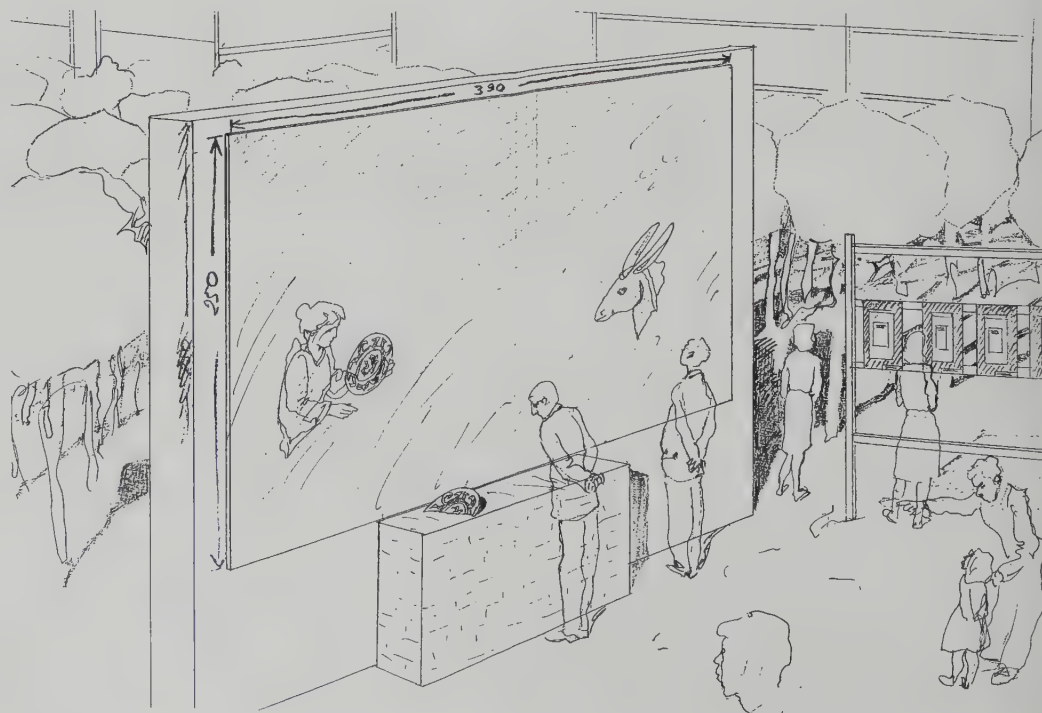
Ce mur, en moellons (4,50 m de longueur, 3,67 m de hauteur et 42 cm d'épaisseur) est grossièrement enduit d'un crépi blanc.

Le piédestal, en pierre de construction blanche, non crépie (2,05 m de longueur, 0,96 m de hauteur et 0,38 m de largeur), est placé tout contre le mur et en son centre, à 1 cm au-dessous du tableau. Dans la surface lisse du dessus de ce piédestal, un plat bleu est scellé jusqu'à la moitié par du

béton (pour éviter qu'il soit endommagé, on l'a fixé derrière aussi avec du béton).

La construction en bois est constituée de deux «murs» parallèles, distants de 4,20 m : quatre rangées de poutres en bois brut, de 70 cm sur 70 cm de section (de celles que l'on utilise lors des travaux de soutènement sur les chantiers), sont fixées parallèlement sur sept poteaux de 10 cm sur 10 cm de section. La rangée supérieure de poutres est à 2,37 m du sol, les poteaux mesurent 2,50 m de haut.

Sur la construction en bois est accrochée, sur une rangée, à hauteur d'homme, une série de panneaux métalliques (51,5 cm sur 35 cm, 5 cm d'épaisseur).



Séville, «Expo 92», 21 septembre-12 octobre 1992

Installation restée en place et appartenant à la Ville de Séville

Le texte des commentaires, manuscrit, est gravé sur du plastique contrecollé sur les panneaux. L'ensemble est imperméable à l'humidité et peut se conserver longtemps.

Textes figurant dans l'installation, sur chacun des panneaux métalliques

- Dis-moi, pourquoi il y a ce débris de plat incrusté dans le mur ?
- Ce plat provient de fouilles archéologiques dans la région de Séville ?
- Non, ce n'est pas un vieux plat, j'en ai vu un pareil récemment dans une boutique à Amsterdam.
- Regarde, là-bas, sous le tableau, sur ce petit mur, il y a quelque chose qui brille au soleil...
- Tout ça, c'est fait pour qu'on se pose des questions. Tout l'art contemporain cherche à provoquer l'étonnement; et si ça marche, il n'a plus rien à proposer...
- À quoi sert cette manie de mettre des textes à côté des tableaux ? Si c'est un bon tableau, il n'a pas besoin d'explications, et s'il est mauvais, aucun mot ne va l'améliorer.
- Tu vois, là-bas, l'âne sur le tableau ? Quand tu me bassines avec tes questions stupides, tu lui ressembles...
- Tu crois qu'il y a encore quelque chose sur cette planche marron, là-bas, au bout ? À mon avis, y a rien. C'est pas la peine d'y aller...
- Mais où est l'œuvre, en fait ? Je ne vois rien à cette distance, à part une planche orange...
- Ça fait penser à un jeu de devinettes, on aimait déjà y jouer au cours préparatoire...
- Visiblement, c'est une «œuvre» d'art

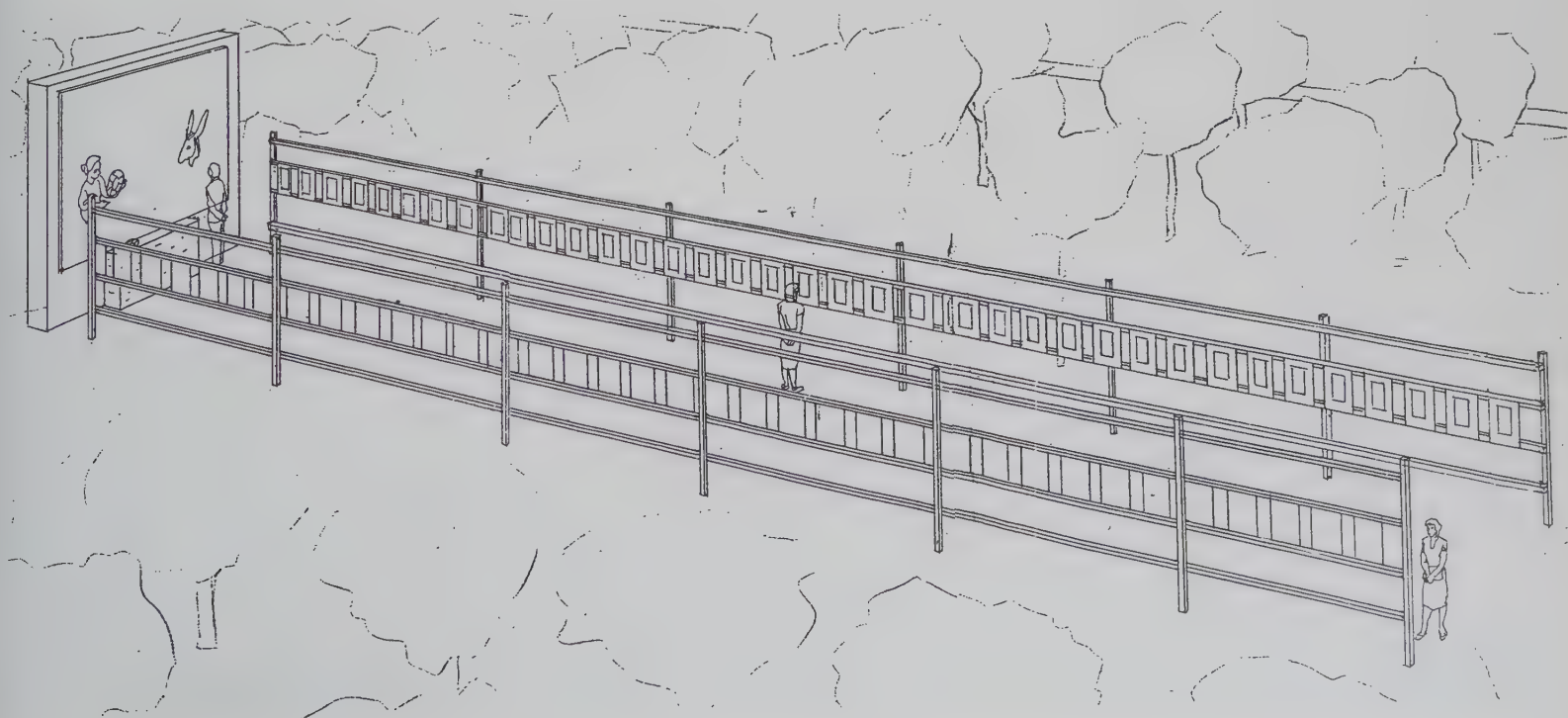


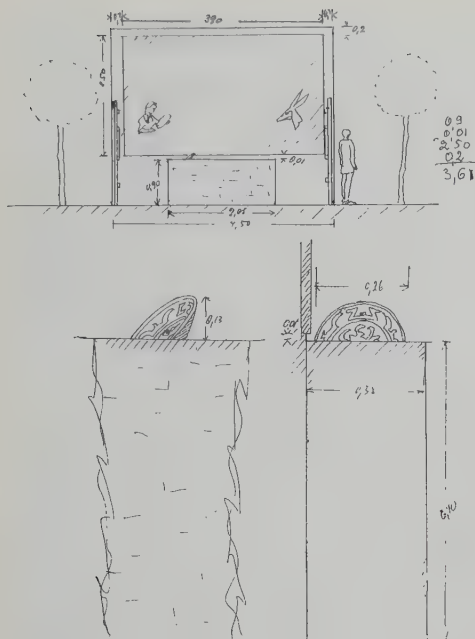
conceptuel. Mais ça va passer, comme n'importe quelle autre mode.

- Tu sais, je me sens toujours très mal dans les couloirs. Je n'irai pas plus loin, je n'en ai pas la moindre envie.
- Une exposition, surtout comme celle-ci, ça doit être une fête, quelque chose de gai, et eux, ils ont planté des planches sur ces grands bouts de bois...
- Le soleil m'aveugle : on ne voit rien à cette distance...
- On va s'asseoir à l'ombre et manger une glace, il fait tellement chaud ! J'adore les glaces à la crème fraîche...
- Tu sais, cette femme, sur la planche, elle ressemble à ma mère...

– Un tableau, si jamais on peut considérer ça comme un tableau, il vaut mieux le garder dans une salle qu'à l'extérieur...

- Y en a un qui a dû ramasser pas mal de fric pour cette planche mal peinte...
- Tu sais, il faudrait que je me fasse faire de nouvelles lunettes : là-bas il y a un dessin, mais, à cette distance, je ne vois déjà plus rien...
- Le même plat est dessiné sur le tableau et incrusté dans le mur. Mais qu'est-ce que ça veut dire?... Il n'y a aucune explication.
- Il s'agit probablement d'une vitrine consacrée aux fouilles archéologiques, il paraît que ce plat a été trouvé ici ; allons voir, il y a peut-être une légende...





– Pourquoi il reste que ces deux fragments sur le tableau ? Le reste a été effacé par la pluie ?

– L'âne a la même expression que toi...

– C'est un sujet biblique, j'en suis sûr, mais je ne me rappelle plus lequel...

– Il me semble qu'il s'agit d'un thème mystique...

– C'est un conte connu sur une femme et un âne, mais j'ai oublié son titre...

– Je ne saurais pas dire pourquoi, mais on voit bien que l'auteur n'a pas réussi ce qu'il voulait faire...

– Hier, je suis allé au stade. Cette fois encore, ils n'ont pas fait jouer Gordeiev.

– Arrange tes cheveux, ils sont tout décoiffés. Tiens, voilà un peigne...

– Impossible d'y comprendre quoi que ce soit. D'ailleurs, il n'y a rien à comprendre...

– Arrête d'être comme ça ! Tu fais tout le temps des réflexions, à moi et à tout le monde...

– Pourquoi est-ce que tu vois toujours le mauvais côté des choses ?

– J'ai compris : en cherchant la signification du tableau, nous le regardons comme cet âne regarde le plat. Tout simplement, l'artiste se paye en douce la tête du spectateur !

– Il y a ici un symbolisme caché : la femme avec son plat, l'âne...

– C'est la copie d'une fresque qui se trouve dans un monastère à Malaga. Je crois que je l'ai vue là-bas. Non, ça doit être à Cordoue...

– Regarde ! Sur le plat aussi, ils ont peint le même âne que sur le tableau...

– On sent que tout est dessiné dans sa tête et non pas d'après nature. L'artiste espérait que ce serait mieux, et finalement, voilà ce que ça donne...

– Qu'est-ce qu'il fait chaud aujourd'hui !

– Regarde, tu la trouves comment, la robe de la dame ?

– Moi, j'aurais intitulé ce tableau *Le Plat cassé*. Il dégage une certaine tristesse...

– Il y a certainement un rapport entre ces personnages. Peut-être un souvenir...

– Quand on sera rentrés, rappelle-moi de te dire ce qu'on vient de me raconter. C'est à se tordre de rire...

– J'ai faim mais je sais pas si on peut trouver à manger dans les parages...

– Ce tableau nous parle de la mémoire. Tout a disparu mais la mémoire reste. Mais alors, qu'est-ce que cet âne vient faire là ?

– On peut attendre ici jusqu'à ce que la pluie s'arrête...

– Évidemment, c'est le problème : « Je vois. — Moi, je ne vois pas ». Le vieux problème de l'art : « Je vois, et toi, tu ne vois rien ».

– Approchons-nous, je voudrais voir ce que c'est, ce bleu qui brille près du mur...

– Voilà comment on peut, sans se fatiguer, sans aucun talent, peindre « conceptuellement » un tableau et, en plus, se faire payer pour cette idiotie.

– C'est évidemment une façon méchante et vache de se moquer de nous, les spectateurs...

– Tu peux le demander tant que tu veux, mais ça ne se fera jamais. Jamais...

– Je suis d'accord, mais je ne comprends rien...

– Par son geste, à savoir dessiner et accrocher le vrai plat, il a voulu dire que la réalité et l'apparence ne font qu'un ; mais c'est plutôt de la littérature que de l'art...

– Tu sais, j'ai mal à la tête à cause de cette chaleur...

– On n'a pas le droit de présenter les tableaux de cette manière. Ils reflètent le soleil, et on ne voit rien...

– Ces tableaux sont faits spécialement pour les psychopathes et les psychanalystes...

– Il faut tout le temps chercher un point d'où on peut le voir, où il n'y ait pas de reflets...

– Dis donc, combien ça a pu coûter, cette construction ?

– Peut-être que sous cette couche marron il y a une image qu'on découvrira un jour ?

– Le soleil se reflète dans le tableau, ça me fait mal aux yeux. Allez, on s'en va...

– Mon estomac m'en fait voir, comme toujours. Je sais plus quoi faire !

– La femme et l'âne sont mal dessinés, c'est pas un travail de professionnel...

– L'âne ne ressemble pas à un âne.

– Léonard croit que dans le futur la lumière spirituelle ne s'incarnera pas en un seul homme mais en l'humanité tout entière.

– Sans explications, on n'y comprend rien.

– Là, dehors, le tableau prend la poussière. Il doit falloir le laver toutes les semaines...

– D'ici, à cette distance, on a l'impression que l'âne sourit...

– Dire que, maintenant, il y a des gens qui achètent des tableaux comme celui-là, et qu'ils les paient cher, en plus...

– Tu le sais très bien, il est rare que des événements se produisent dans la vie ; et des événements importants, il n'y en a jamais...

– Je ne sais pas du tout ce qui lui est arrivé. J'ai entendu dire qu'il est dans une clinique pour les nerfs...



- C'est mal exécuté, ce qui gêne beaucoup la compréhension... L'idée est réalisée vraiment trop par-dessus la jambe...
- De toute façon, il y a ici une certaine impression de silence...
- Au fond, ce n'est pas de l'art, mais une espèce d'exercice mental.
- Il fait chaud et vraiment lourd...
- Si cette planche reste ici encore deux mois, elle ne sera plus marron mais jaune; toute la couleur va passer...
- Ces idées se rattachent à la période métaphysique dans l'art du début des années soixante...

- Là, au moins, quelque chose est dessiné, le peintre n'a pas eu la flemme, mais j'ai vu des tableaux où il n'y avait absolument rien...
- Ici, c'est comme partout dans le monde actuel : c'est l'extravagance et le vide qui caractérisent notre époque...
- Tout ça, c'est pour s'amuser, c'est un jeu...
- J'ai compris la signification de ce tableau marron : tous, nous sommes seuls au monde et entourés par ce vide éprouvant, cette uniformité...
- ⇒ Je t'avais bien dit, il y a longtemps déjà,

tu te souviens ? que l'intellectualisme allait tuer l'art.

- Tu sais, j'ai mal aux jambes, mais il n'y a nulle part où s'asseoir...
- Cette fille me plaît beaucoup...
- Quand je me trouve ici, il se passe quelque chose, bien sûr. J'ai vaguement l'impression d'être sur une place, entouré de conversations bizarres...

Vue de l'installation
«Expo 92», Séville, 1992.



La Vie des mouches

L'espace allongé du Kunstverein (environ 50 m de long) est divisé en quatre salles en enfilade — précédées d'une salle de présentation à l'entrée.

Dans la salle de présentation se trouve toute la documentation qui accompagne l'exposition (livres, catalogues, extraits d'articles) dont le style « universitaire » austère annonce déjà l'ambiance ultérieure de l'installation.

La salle 1 est partagée en quatre sections :

- Les mouches et l'économie
- Les mouches et les finances
- Les mouches et la politique
- Les mouches et les arts plastiques.

Les documents relatifs aux trois premiers thèmes sont disposés sur deux présentoirs inclinés, et ceux qui concernent le quatrième sont accrochés aux murs, à côté des dessins et des tableaux.

Au début de la visite, on trouve sur une stèle une boîte en verre contenant une sorte de podium, sur lequel une mouche est placée au centre d'une petite construction.

La salle 2 présente des documents sur le thème de « la civilisation des mouches ». Au milieu de la salle, derrière une barrière, le spectateur aperçoit deux constructions suspendues en hauteur, faites de cinq cents mouches assemblées de manière particulière. Sur les murs sont accrochés deux panneaux explicatifs et une vitrine en verre contenant des objets.



Vue de l'installation exposée au Kunstverein, Cologne, 1992.

Les mouches et leur rôle régulateur dans le monde actuel

En haut, de gauche à droite

Hall d'entrée

Les mouches et l'économie

Les mouches et les finances

Les mouches et les arts plastiques

Carte et schémas

Texte affiché au-dessus de la porte

Constructions faites avec des mouches

Texte affiché au-dessus de la porte

Concerto pour mouche

Mouche

Articles d'un « philosophe »

Soixante commentaires.

En bas, de gauche à droite

Vitrine avec documents

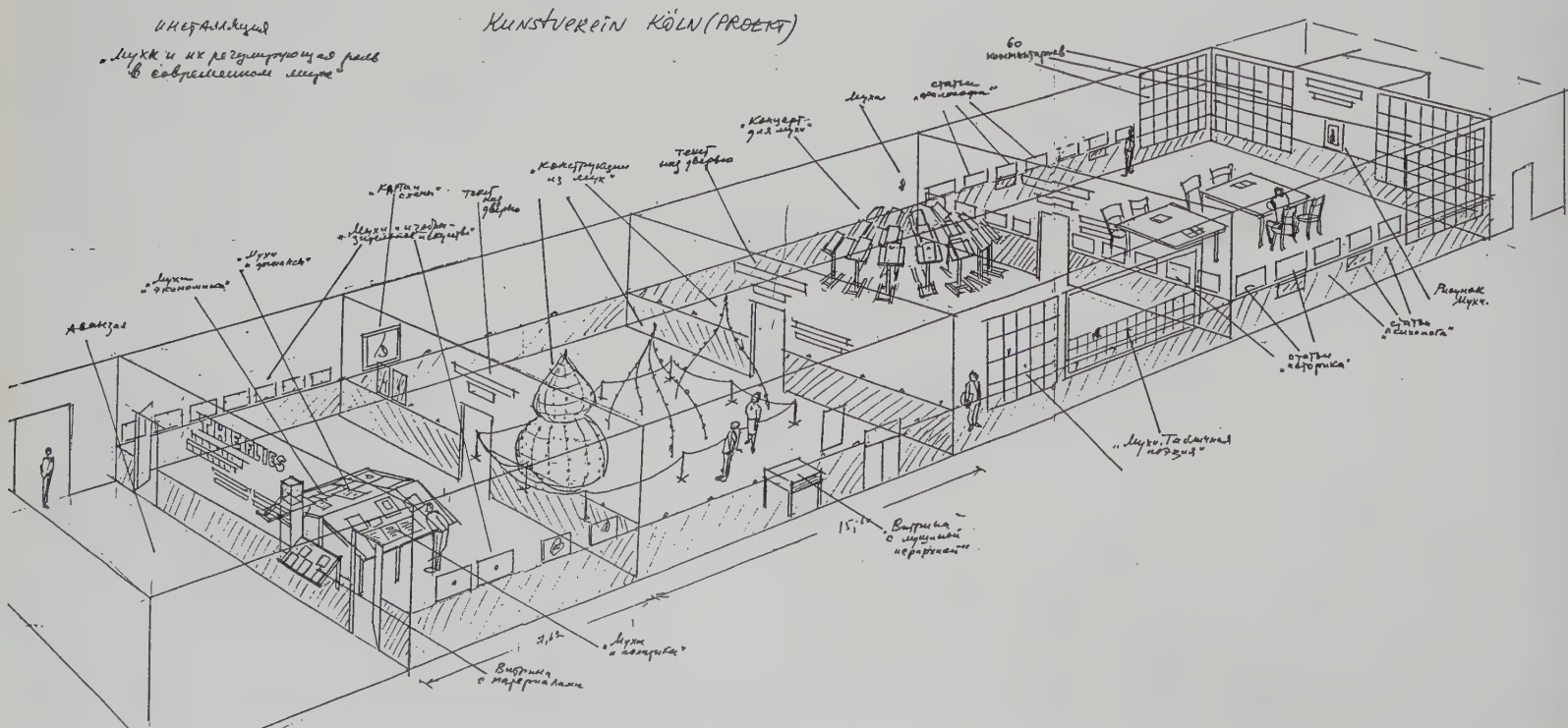
Les mouches et la politique

Vitrine : « La hiérarchie des mouches »

Constructions faites avec des mouches

Articles d'un « historien ».

Cologne, Kunstverein, 2 février-29 mars 1992



La salle 3 traite de deux sujets : «Le concerto pour mouche» et «Les mouches : poésie sur tablettes».

Sur un long mur, à droite de l'entrée, est exposé un grand tableau (2,60 m x 4 m) accompagné de quarante dessins explicatifs.

Devant le mur opposé, dans un coin, a lieu une sorte de concert. Cette mise en scène est intitulée *Le Concerto pour mouche*. Plus loin, presque dans le coin, vole une mouche (découpée dans du papier et coloriée) autour de laquelle sont disposés en amphithéâtre vingt-et-un pupitres de musiciens comportant des textes et des notes. Sur ces feuilles sont également collés des dessins. Comme c'est souvent le cas dans les orchestres de chambre, la mouche assume en même temps le rôle du chef d'orchestre, qui dirige les musiciens, et celui d'un instrumentiste, qui joue avec les autres concertistes.

Cette salle est consacrée au thème «La mouche comme objet et fondement du discours philosophique».

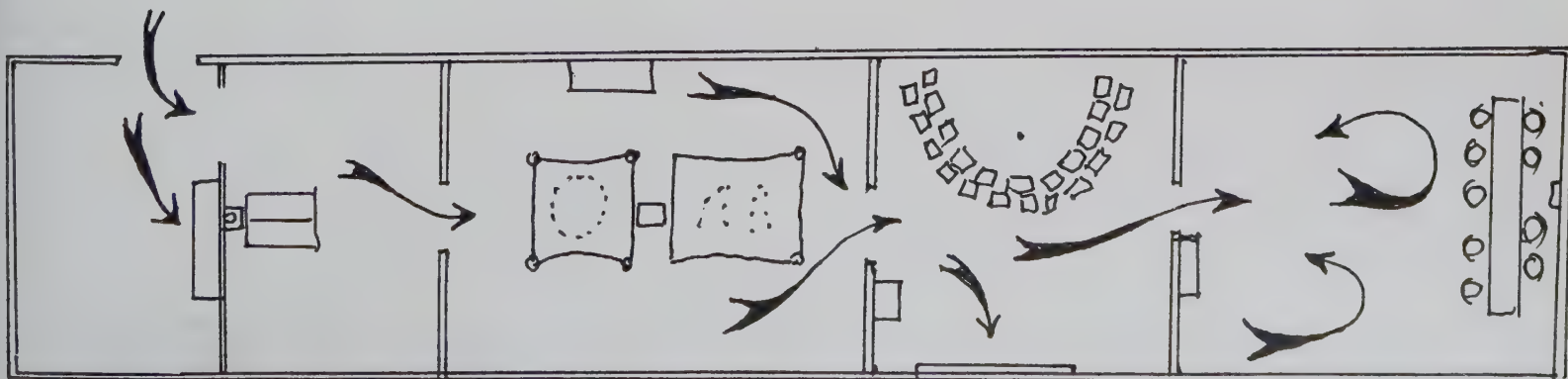
Pour la salle 4, on peut se reporter à l'installation *La Mouche avec des ailes*.

Quelques mots sur l'atmosphère de l'installation : celle-ci reconstitue les salles mal éclairées d'un musée des Sciences soviétique de province, ennuyeux et peu visité. Il n'y a pas de fenêtres : les objets et les textes sont éclairés ponctuellement par de faibles ampoules jaunes. Le plafond et les murs sont peints en gris, la partie inférieure des murs, comme dans tous les bâtiments administratifs, en rouge brun. De l'ensemble émane cet ennui désespérant dont on dit qu'«il tue même les mouches».

De telles expositions étaient organisées chez nous sous le titre «Nouveautés de la science et de l'industrie». Cette emphase est présente notamment dans les slogans et les citations reproduits en grandes lettres dans l'entrée, ainsi que dans les exergues inscrits en rouge au milieu de chaque salle, qui sont censés résumer pour le visiteur la signification de ce qui y est exposé.



Vues de l'installation exposée au Kunstverein, Cologne, 1992.



Texte figurant dans l'installation

Les documents proposés concernent un problème scientifique à la fois extrêmement passionnant et obscur (surtout dans cette branche nouvelle et en pleine expansion qu'est l'estalogie, du mot grec *estasis*, «régulateur») : le rôle et la place des mouches dans le monde actuel. Si l'on pose ce problème, ce n'est pas simplement par désir d'attirer l'attention. Il s'agit de phénomènes extrêmement sérieux, qui peuvent se révéler lourds de conséquences, et qui devront être élucidés dans un futur très proche.

Les temps sont révolus où l'on pensait que les diverses structures vivantes fonctionnaient isolément, que chacune occupait sa «niche écologique» séparée des autres par une frontière nette et souvent infranchissable.

L'idée que le monde des hommes, d'une part, et celui des animaux, des poissons, des plantes, de tout ce qu'on désigne traditionnellement comme la «nature», d'autre part, soient cloisonnés semblait une évidence. Bien entendu, au niveau biologique, l'interdépendance et l'interpénétration des deux mondes se poursuivaient, comme en témoignent le cycle digestif, ainsi que la vulnérabilité et la perméabilité de ces deux mondes face aux virus et aux microbes.

Par contre, dans ses aspects les plus élevés, engendrés par la culture et la civilisation, l'humanité s'était, semblait-il, arrachée à tout jamais du monde «inférieur» de la nature, et l'avait dépassé. L'univers complexe des valeurs spécifiquement humaines — l'économie, la politique, les finances, les beaux-arts — paraissait n'avoir aucun point commun avec la nature, aucun rapport autre que celui d'un maître avec son serviteur (dans un passé récent), ou d'un administrateur avisé, soucieux de préserver dans son propre intérêt un environnement écologiquement aussi pur que possible (dans la période actuelle).

Les dernières découvertes ont permis d'émettre des hypothèses sensationnelles sur le caractère radicalement différent des relations entre le monde de la nature et celui des humains, et de les voir sous un jour nouveau. Il s'est avéré que cette nature vaincue et méprisée était susceptible de participer à diverses formes de la civilisation humaine, à ses institutions politiques, économiques, financières et culturelles, voire de les influencer de façon directe et immédiate.

Les recherches ne concernent pour l'instant qu'un groupe du monde naturel : les insectes volants. Mais il se peut que le plancton des océans ou — qui sait — d'autres associations d'organismes microscopiques jouent le même rôle.

Cependant — les avis les plus compétents se rejoignent sur ce point — ce sont les mouches qui ont le rôle le plus représentatif dans ce problème. On a ainsi abouti à la création d'une nouvelle branche de la science, l'estaniologie (du grec *estasis*, «régulateur» et *anilis*, «insectes»).

Les études comparatives sur les algorithmes de la vie financière et socio-économique de ces dix dernières années (en Amérique du Nord et en Europe du Nord) et ceux du mouvement des mouches observé pendant la même période (dans l'hémisphère Nord) ont mis en évidence leur synchronisme presque parfait.

Par ailleurs, une observation très importante a été faite : un changement de rythme (accélération ou ralentissement) apparaît d'abord dans le continuum des mouches et, peu après, dans la société humaine. Ce constat amène des chercheurs comme E. Boros et E. Ross à la conclusion que certains groupes d'insectes exercent une influence décisive, voire fondamentale, sur la formation des tendances dans le domaine financier et économique. En effet, certaines modifications survenues dans le comportement de ces groupes durant les trois ou quatre dernières années ont déjà permis de prévoir l'évolution des cycles économiques, les récessions et les reprises, et, dans une certaine mesure, de formuler des pronostics. Cette question encore peu étudiée nous oblige à poser un autre regard sur notre passé, à considérer sous un autre jour certains événements historiques, à mesurer rétrospectivement des renversements de situation étranges, inexplicables du point de vue du comportement humain. On ne peut exclure l'hypothèse qu'un bon nombre de faits mystérieux trouveraient à la lumière de cette théorie une explication tout à fait plausible.

En tout état de cause, la découverte de l'influence de l'univers des mouches — qui, selon certains experts, a pour origine un centre localisé et bien déterminé — sur la civilisation humaine pourrait avoir, si elle est prouvée de manière incontestable, des conséquences importantes sur le destin de notre planète.

De nombreux documents permettront d'illustrer les travaux déjà effectués et les recherches en cours. Ils sont répartis selon ces thèmes :

- Le rôle des mouches dans l'économie, dans les finances, dans la politique.
- Le rôle des mouches dans la culture : les mouches et les arts plastiques, les mouches et la musique, les mouches et la poésie.



– Les recherches concernant la civilisation des mouches sur le territoire de l'Europe de l'Est et de la Sibérie occidentale (ex-URSS). L'aperçu de ces travaux présenté ici s'achève par le document de travail intitulé «Les mouches et le discours philosophique», qui examine la signification des mouches en tant que motif et objet de l'analyse philosophique.

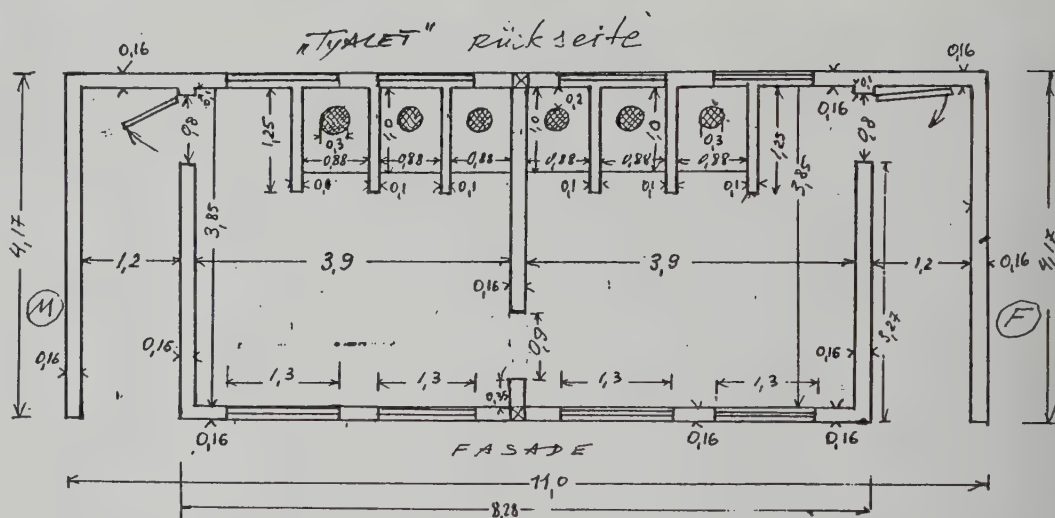
Vue de l'installation exposée au Kunstverein, Cologne, 1992.



Les Toilettes

L'installation *Les Toilettes* a été réalisée à Cassel, derrière le Fridericianum, le bâtiment principal où a lieu la «Documenta». Elle se présente comme une réplique quasi exacte des toilettes que l'on construisait dans les années 1960-1970 aux abords des arrêts d'autocar ou des gares, dans toute la province russe. Tout le monde connaît ces constructions affligeantes, leurs murs de pierre blanchis à la chaux, à l'intérieur comme à l'extérieur, et devenus sales, délaissés, couverts d'injures et de graffitis obscènes, que l'on ne peut voir sans être envahi par la nausée et le désespoir. Des vitres cassées, un toit bas, des accès pour hommes et femmes situés de part et d'autre du bâtiment, des portes badigeonnées en un rouge brun foncé, perpétuellement ouvertes... L'intérieur présente le même aspect sinistre et répugnant : entre les cloisons étroites de chacune des toilettes, une dalle de béton légèrement surélevée, percée d'un trou noir. S'asseoir ne viendrait à l'idée de personne, on s'accroupit dans la position «de l'aigle», comme on dit chez nous. Bien entendu, aucune porte n'est prévue dans ces «cabine», et chaque usager peut voir en entrant celui qui est là en train de satisfaire ses besoins naturels et admirer la manière dont il s'y prend. Il n'y a aucune différence entre le côté dames et le côté messieurs.

La «Documenta» abrite donc une copie presque exacte de ces toilettes. Mais les visiteurs qui entrent après avoir fait la queue dans les deux files d'attente se retrouvent devant un tableau inattendu : l'espace intérieur a bien été reproduit tel quel, il correspond en tous points à la description faite ci-dessus, mais il a été aménagé de façon totalement incongrue. Le visiteur découvre en ces lieux un appartement soviétique ordinaire de deux pièces — un séjour dans les toilettes pour hommes, une chambre dans les toilettes pour dames — avec son mobilier habituel : dans le salon, la table couverte d'une nappe, le buffet, le divan et les étagères remplies de livres, et, dans la chambre à coucher, le lit, le «coin de l'enfant» avec son petit tapis jonché de jouets et ses images sur les murs... Tout a l'aspect normal et quotidien du «vécu» : les assiettes du dîner n'ont pas encore été débarrassées, un veston est posé sur le dossier d'une chaise... La vie suit son cours. Ici habitent des gens tranquilles et



respectables, qui ont dû s'absenter quelques instants pour aller voir les voisins...

C'est une vie normale, dans des toilettes...

Est-il besoin d'expliquer davantage le sens métaphorique de cette installation ?

Entretien avec Boris Groys (extrait)

[...] Il y a eu deux points à l'origine de ce projet : des souvenirs d'enfance, et des circonstances qui ont créé une opportunité et ont permis sa réalisation. Les événements se rapportant à mon enfance sont liés au fait que, lorsque j'entrai comme interne dans une école d'art de Moscou, ma mère décida d'abandonner son travail afin de rester à mes côtés et de participer à ma vie dans cette école. Ce n'était possible que si elle venait y travailler. Ce qu'elle fit : elle obtint le poste de lingère dans cet

internat. N'ayant pas d'appartement à l'extérieur, elle n'avait que la pièce où l'on rangeait le linge — serviettes, draps, taies d'oreiller —, qui avait été aménagée dans d'anciennes toilettes. Il ne s'agissait pas de toilettes sales, bien sûr, mais d'une suite de cinq ou six WC traditionnels, comme on en trouve dans les écoles de garçons, qui avaient été transformés en placards à linge. Entre autres épreuves, ma mère avait été chassée par sa propriétaire, et, ne pouvant trouver le moindre coin à louer, elle était restée pour une nuit, illégalement, dans ce cagibi, pratiquement dans les toilettes. Puis elle avait trouvé un lit pliant, et elle était demeurée là assez longtemps, jusqu'au jour où quelqu'un — une femme de ménage ou une enseignante — la dénonça au directeur. Elle fut alors expulsée de ce refuge.



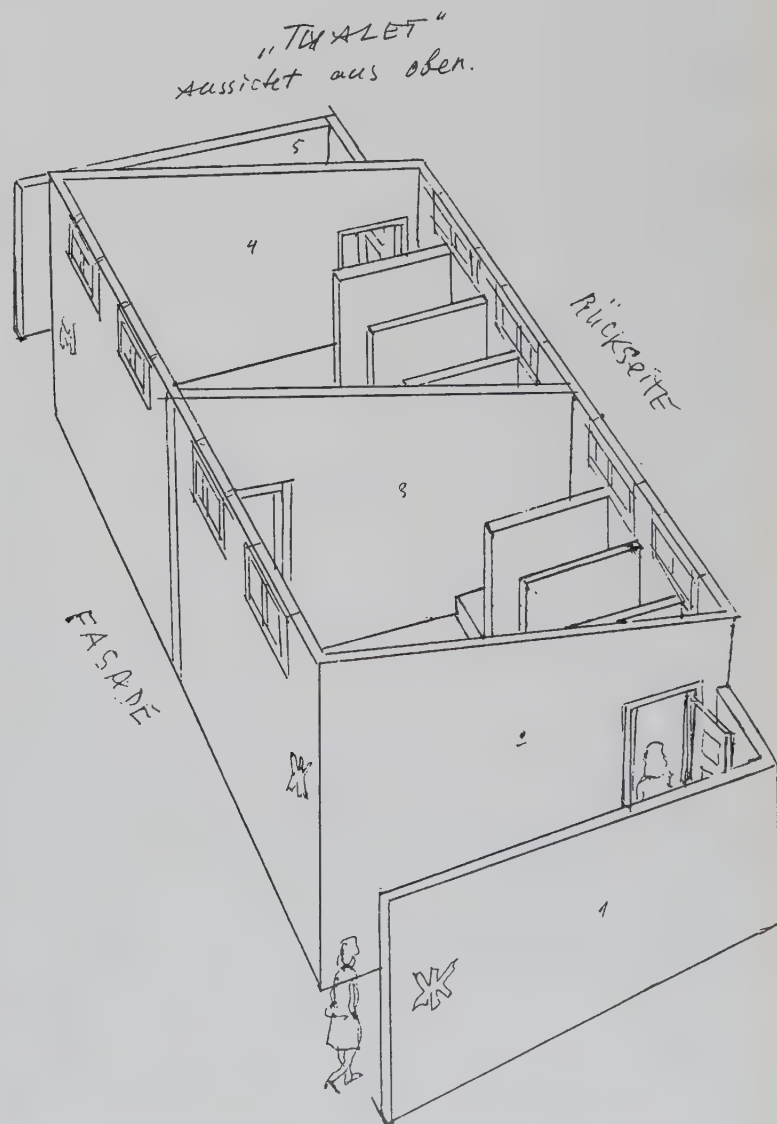
Vue extérieure de l'installation exposée à la «Documenta 9», Cassel, 1992, avec, à gauche, l'entrée Messieurs, et à droite, l'entrée Dames.

Toute une série de problèmes s'ajoutaient les uns aux autres : d'abord, elle était sans domicile et sans défense vis-à-vis des autorités; et, en outre, elle qui était si méticuleuse, qui était la probité et l'honnêteté mêmes, était obligée de survivre dans le lieu le plus invraisemblable qui soit. Mon psychisme d'enfant fut traumatisé de ce que maman et moi n'eûmes jamais de coin à nous.

Quant au projet lui-même, en voici l'histoire.

Pendant assez longtemps, Jan Hoet ne montra à personne la liste des participants, ni son projet pour la «Documenta». Un beau jour, il prononça enfin les noms des neuf premiers «prétendants», qui furent invités à Cassel pour la conférence de presse initiale, où il devait présenter ses projets et sa conception de l'exposition. Je me rendis ainsi pour la première fois dans ce «centre du monde», ce sanctuaire. Avec ma nervosité habituelle, j'avais l'impression d'être invité chez la Reine ou dans un Palais où se décidait le destin de l'art. Pour un artiste, c'est un peu comme des Jeux Olympiques : et là, tu sens tout à coup tes jambes flancher, ou quelque chose de ce

Vue de la chambre dans les toilettes, exposée à la «Documenta 9», Cassel, 1992.

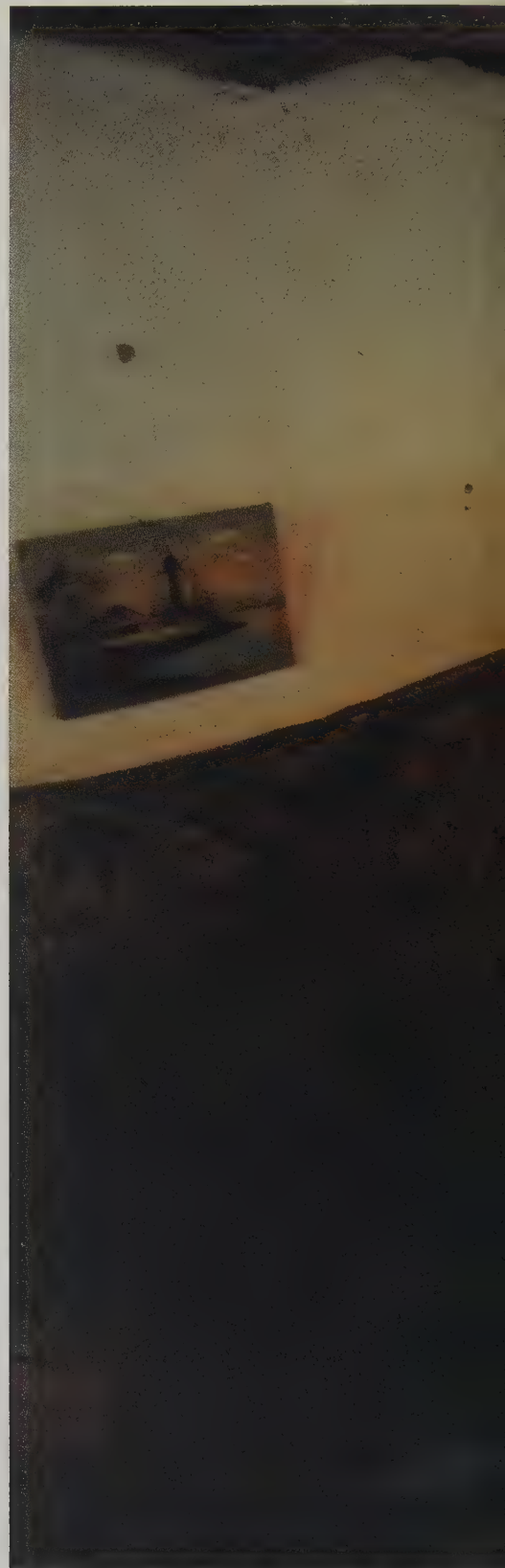


genre, et tu es persuadé que tu ne tiendras pas le coup. Ma panique et mon désespoir grandissaient à mesure que je découvrais à côté de moi Mario Merz et Gerhard Richter, et que Jan Hoet parlait de cet événement d'envergure mondiale. J'étais complètement découragé et abattu. Cet état était dû non seulement au lieu et au fait que j'y voisinais avec Beuys, mais aussi au nombre important de participants prévus. La participation à une aussi vaste manifestation a déjà en soi de quoi te rendre fou, car tu ne peux t'empêcher de te demander instantanément : « Mais qu'est-ce que tu es venu faire ici ? Tu vas te faire écrabouiller, de toute façon tu es fichu ! » Le seul moyen de s'en sortir est de s'opposer non pas à un artiste en particulier — inutile, ils sont légion — mais à la masse de tous les artistes, dans son entité. L'humiliation me souffla que ma survie dépendait d'une idée qui trancherait sur tout ce que les autres pouvaient proposer. Je n'osais pas lever les yeux sur Mario Merz, Gerhard Richter, ou sur les autres grands artistes. L'âme du malheureux imposteur russe était aux affres devant les représentants légitimes du grand art contemporain. Me trouvant dans cet état épouvantable, au bord du suicide, je m'éloignai de ces grands hommes, m'approchai d'une fenêtre (c'était au premier

étage du Fridericianum) et jetai un coup d'œil dans la cour. Ce que je vais te dire tient du conte fantastique, et c'est pourtant la pure vérité, je ne mens pas. Je prononçai dans ma tête les mots suivants : « Ma petite maman, au secours ! ». Comme à la guerre, lorsqu'un char fonce en direction d'un soldat blessé. Le plus remarquable est que maman me sauva sur-le-champ. Ce n'est pas une force suprême qui m'inspira et me vint en aide : de l'au-delà, maman me parla, et, en même temps, elle fit que par la fenêtre, dans la cour, j'aperçus les toilettes, et que tout se résolut d'un coup — du concept général jusqu'au moindre détail. Je n'eus pas l'ombre d'un doute, je ne me demandai pas une seconde si c'était bon ou pas, je savais que c'était une trouvaille, un cadeau. J'étais sauvé, on m'avait tiré de dessous le char.

Pour moi, c'est aussi un effet traditionnel du lien entre l'art et la peur. Seul l'affolement vous contraint à prendre une décision, et c'est lui qui fait que quelque chose peut se produire, et non pas l'amour, comme nous l'enseigne l'histoire de la poésie : « Je tombai amoureux, mon âme se mit à vibrer, et les images (de l'Enfer de Dante, par exemple) surgirent. » Pas du tout ! Il n'y a que la peur et la panique.

Dès que l'idée me vint, je poussai un cri (en moi-même), je gribouillai un petit dessin et, pendant une pause entre deux discours, je m'approchai de Jan Hoet pour lui expliquer mon projet. Il réagit tout de suite, me dit que « très bien, cela convenait », et je lui remis le croquis. Comme dans un conte de fées ! Ensuite tout marcha parfaitement, parce j'étais sûr que c'était bien, je n'avais pas le moindre doute...



Vue du séjour dans les toilettes, exposé à la
« Documenta 9 », Cassel, 1992.



L'Incident au musée ou la Musique de l'eau

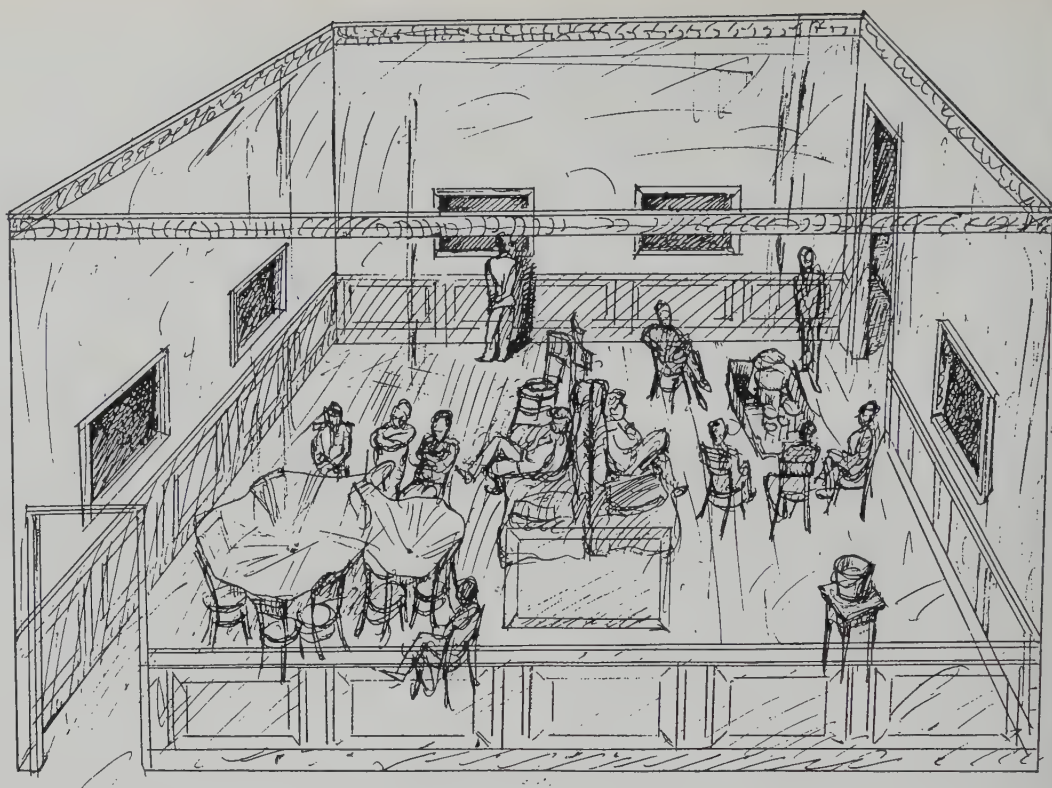
Compositeur : Vladimir Tarasov

L'intérieur de la galerie reconstitue deux salles d'un vieux musée de solide réputation, comparable au Louvre ou à la National Gallery. Les murs de l'une des salles sont peints en bordeaux foncé, ceux de l'autre en un ton vert amande plein de distinction. Sous le plafond, une moulure blanche sculptée. Sur la partie inférieure des murs, des boiseries sombres. Une dizaine de très beaux tableaux classiques, de couleur sombre (1,20 m sur 1,70 m), sont accrochés sur les murs, dans de lourds cadres dorés ou noirs. Comme toujours dans les musées de peinture ancienne, l'éclairage doux, tamisé, est dirigé sur les chefs-d'œuvre. Dans les deux salles, des chaises et des canapés invitent à la contemplation des peintures dans le recueillement et la sérénité.

Par malheur, ce matin-là, un incident fort regrettable se produisit. Les employés étaient sur le point de déverrouiller et d'ouvrir les portes au public, lorsqu'ils s'aperçurent que le sol des deux salles était inondé et que l'eau continuait de ruisseler du plafond à plusieurs endroits. Ou bien le toit n'avait pas résisté à une pluie diluvienne, ou bien les voisins d'en haut n'avaient pas fermé le robinet. Quoi qu'il en soit, le plafond gorgé d'eau menaçait de s'écrouler, et le parquet ciré commençait à se gonfler et à se déformer. On peut imaginer ce qu'allaient devenir les œuvres dans de telles conditions.

Les premières mesures d'urgence furent prises. On disposa des chaises en cercle autour des endroits particulièrement dangereux, et on tendit par-dessus un film en plastique, au milieu duquel on perça un trou pour que l'eau s'écoulât dans des seaux posés dessous. Là où les fuites paraissaient moins importantes, on mit des pots en verre, des seaux, des cuvettes, tout ce qu'on arriva à dénicher sur place.

Subitement, le silence des salles du musée se métamorphosa. Les pièces anciennes, plongées dans la pénombre, se remplirent d'une musique bizarre : la musique de l'eau qui tombe. Le bruit des jets d'eau, des gouttes, se fondit en une poly-

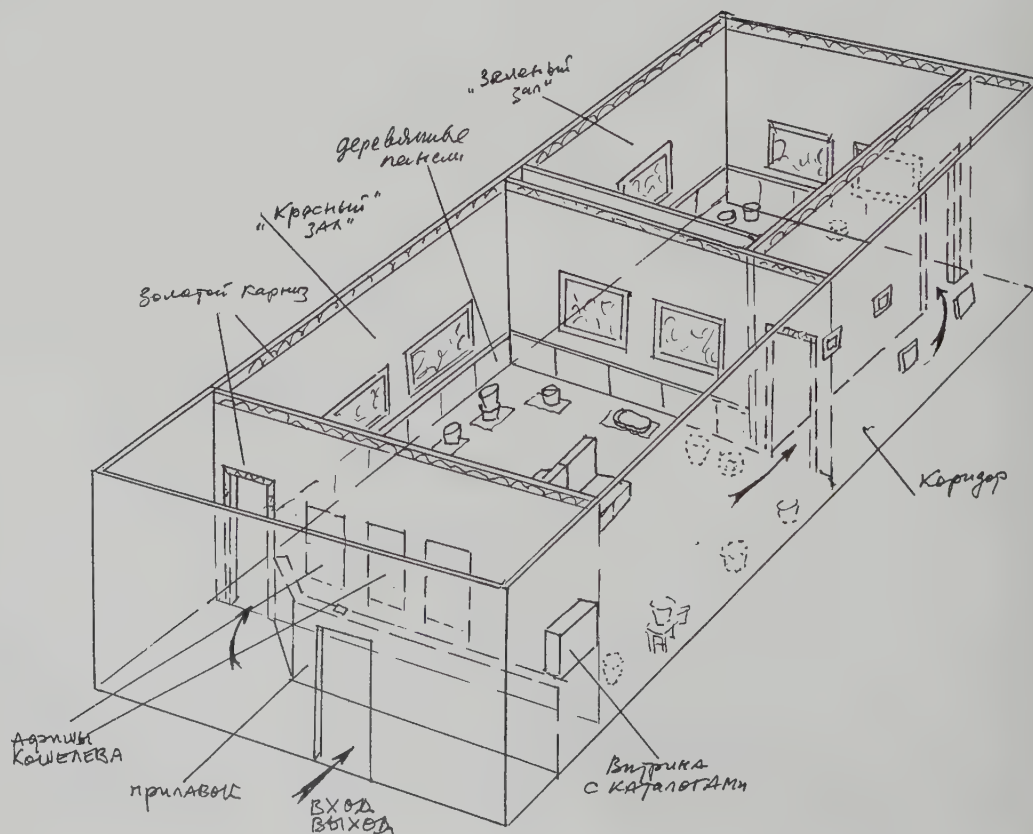


phonie complexe où se mêlaient les voix basses des filets d'eau qui frappaient le plastique tendu comme une peau de tambour, le tintement des gouttes qui tambourinaient en tombant dans le seau en fer, le staccato des pots de verre et les coups rythmés contre la grande cuvette en fer blanc.

On essuya le plancher, les employés partirent. De rares visiteurs, qui s'étaient faufilés dans le musée en profitant de ce remue-ménage, déambulaient entre les «objets» étranges et incompréhensibles

Plan de l'installation

- 1: Entrée
2. Comptoir
3. Affiches de Kochelev
4. Moulure dorée
5. La salle rouge
6. Panneaux en bois
7. La salle verte
8. Couloir
9. Vitrine présentant des catalogues.



New York, Ronald Feldman Fine Arts,
12 septembre-17 octobre 1992
Chicago, Museum of Contemporary Art,
10 juin-21 septembre 1993
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum,
17 mars-5 juin 1994

dispersés de tous côtés. Seuls quelques-uns, qui étaient capables d'apprécier l'alliance soudaine des la solennité environnante et de la magie des sons inconnus, allèrent chercher des chaises pour les installer autour des « instruments de musique » et se plonger, comme dans un concert, dans ce monde d'une harmonie un peu triste, mais en même temps élevée et pleine d'espoir, apparue en ces lieux de manière si inattendue.

Le concept qui sous-tend cette œuvre est, semble-t-il, assez simple. On change tout à coup de point de vue, et la catastrophe, la destruction, se métamorphose en création, en construction. L'image de l'eau, du courant qui dévaste tout sur son passage, devient celle d'un autre élément, le flux de la musique, qui pénètre partout, imprègne tout. La destruction d'une situation artistique (l'impossibilité de contempler tranquillement une œuvre picturale) engendre de façon inattendue une autre création non moins artistique : avec l'apparition d'une salle de concert, de ses « instrumentistes » et de ses « auditeurs ». Tout est inversé, retourné.

Des objets hétéroclites, étrangers à ces lieux — seaux, bocal — dont la présence est impensable, impossible, dans un musée, forment un ensemble parfait d'instruments qui sonne merveilleusement bien. L'eau, qui était outil de destruction, devient le principal instrument musical. Une fois transposée dans le domaine musical, la chute de l'eau vers le bas devient le symbole d'une harmonie ascendante.

De toute évidence, rien ne se serait produit, la musique sur l'eau n'aurait pas été composée, si quatre conditions importantes n'avaient pas été réunies :

1. Cette transformation n'a pu avoir lieu que dans l'atmosphère élevée, tendue, de l'espace muséal, où, comme dans une cathédrale — car les musées d'aujourd'hui sont des cathédrales —, tout prépare notre âme à une expérience sublime.

2. Dans cet espace se sont retrouvées des personnes susceptibles d'entendre une telle musique, dotées d'une oreille musicale intérieure absolue, et capables de s'abstraire du chaos environnant et de percevoir l'harmonie des sons qui y sont subitement apparus. Ce qui n'aurait pu advenir sous un auvent où un passant vient s'abriter pendant la pluie. Quoique... pourquoi pas ?

3. Ces auditeurs réceptifs, capables de changer d'objet de concentration, devaient avoir une bonne culture musicale et une mémoire exercée pour savoir faire le rapport entre, d'une part, les sons produits par l'eau tombant dans les seaux et, d'autre part, « la conversation des gouttes » dans les coupes de marbre des palais arabes, le clapotis musicalement très étudié des fontaines et des



Peinture de S. Kochelev : *Restez tranquilles*, 1930.



Peinture de S. Kochelev : *L'heure du repas*, 1926.

cascades des jardins à la française et, peut-être, la Water Music de Haendel.

4. Dans cette installation inventée de toutes pièces de façon totalement artificielle, il y a un néanmoins un élément « sérieux », qui n'a rien d'une plaisanterie. Il s'agit d'une pièce composée à partir de sons aquatiques par le compositeur Vladimir Tarasov. Après avoir longuement étudié ces sons et les avoir réglés avec une grande précision, il a créé des

pièces musicales qui existent de façon parfaitement autonome.

Dans la première salle — la salle rouge — la musique jouée sur le mode majeur, avec passion, donne une ambiance très active et, chose très intéressante, elle se développe aussi spatialement : en passant d'un groupe d'« instruments » à l'autre, l'auditeur-spectateur se met à percevoir une nouvelle pièce musicale, tandis que la première, à mesure qu'il

s'éloigne, devient pour celle-ci un accompagnement harmonieux. Par là même, l'écoute de la musique est donc liée au fait que l'on se déplace partout dans l'espace de l'installation, et que l'on regarde chacun de ses éléments. Ainsi l'auditeur a-t-il le choix : il peut écouter cette musique en restant immobile, ou en bougeant : les sons sont partout en harmonie, quel que soit l'endroit où l'on se trouve.

Dans la petite salle — la salle verte — la musique de l'eau revêt un caractère plus intime, le nombre d'instruments qui y participent est plus restreint. Les gouttes, très espacées, tintent dans les quatre coins de la pièce, le bruit des coups contre le plastique est léger mais tendu, l'espace est plein d'un silence qui résonne. L'ensemble porte à la méditation.

Les tempos des deux salles, forte dans la première, piano dans la seconde, forment l'unité de l'installation sur le plan musical : le spectateur traverse des états de tension et de détente, d'entrain et de calme.

Pour finir, il faut dire quelques mots des quatorze tableaux accrochés sur les murs du musée. Ils ont été peints par un artiste fictif, un certain S. Kochelev, qui est exposé de plein droit dans ce musée. Le texte du catalogue explicite de manière précise ses théories en les replaçant dans le contexte de l'art russe du XX^e siècle.

Texte figurant dans l'installation

Biographie de Kochelev (extrait)

Sergueï Yakovlevitch Kochelev, né dans la famille d'un instituteur de campagne dans le village de Pokrovskoïe (gouvernement de Barnaoul), déménage en 1904 à Moscou, après la mort de ses parents. Il est accueilli dans la famille de son père [...]. Ce jeune provincial, qui n'a pratiquement jamais tenu en main une palette, passe brillamment l'examen qui lui permet de suivre les cours d'un des artistes russes les plus réputés de l'époque, V. A. Serov. Le pays vit dans l'attente de changements radicaux, et les étudiants sont particulièrement touchés par cette ambiance. Après avoir participé à des manifestations révolutionnaires, Kochelev et quatre de ses camarades sont renvoyés de l'école. Commence une période de tâtonnements et de recherches de sa propre voie artistique. L'automne 1917 trouve Kochelev à Paris,

où il était venu un an plus tôt afin de se familiariser avec l'École de Paris. Mais les nouveaux mouvements — le cubisme, le fauvisme, le dadaïsme — ne le passionnent pas. Selon ses propres termes, il appartient sans réserve à son «idole» Paul Cézanne, qui lui a fait découvrir, comme à beaucoup d'autres, de nouveaux horizons, notamment la maîtrise de la couleur.

Revenu dans son pays en 1918, Kochelev se consacre entièrement au renouveau de la vie artistique de la jeune république. Il siège dans un grand nombre de commissions, travaille à la délégation aux expositions du Commissariat de l'éducation, enseigne à l'École de sculpture et d'architecture de Moscou, rebaptisée VKHUTEMAS [...].

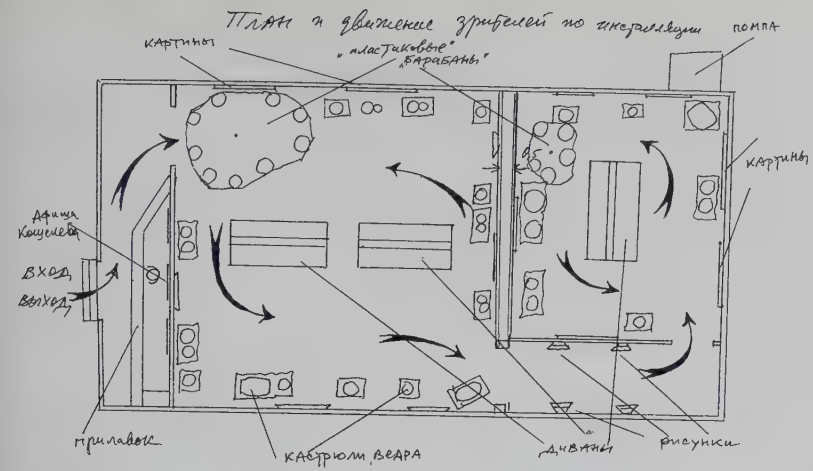
Qu'y a-t-il de surprenant dans les idées et la méthode pédagogique que pratiquait Kochelev? On sait qu'à cette époque proliférait une multitude de mouvements artistiques «de gauche» ou «radicaux», dont chacun, emporté par la passion révolutionnaire, prétendait détenir la vérité et le droit exclusif de représenter la nouvelle époque et «l'art du futur» qu'il engendrait. L'intransigeance, la négation des autres et le sectarisme étaient le fait de tous : les «loutchistes» (Larionov), les «constructivistes» (Rodchenko, Stepanova), les «suprématistes» (Malevitch), et les autres. Kochelev proposait sa manière personnelle, totalement originale, de peindre, que la critique appelait «synthétisme» — du mot «synthèse» — bien que Kochelev évitât toujours ce terme dans ses enseignements. Cette méthode consistait à n'exclure aucun problème et objectif de la pratique artistique (c'est ce que faisaient à l'époque tous les collègues de Kochelev) mais, au contraire, à synthétiser, à fondre ensemble ces approches en un «alliage» unique, de grande valeur artistique. Les questions sur lesquelles travaillait séparément chaque artiste devaient être assemblées en un contrepoint harmonieux, en «un nœud complexe», selon l'expression de Kochelev. Il ne fallait rien écarter. Chacun avait droit à sa place : le réalisme des «ambulants», le formalisme de Cézanne, le «genrisme» de Menzel, aussi bien que l'«air» de Corot. Il devait en résulter un certain «tableau idéal», auquel, selon Kochelev, l'histoire de l'art aspirait depuis toujours.

Plan de l'installation et parcours des visiteurs

1. Entrée
2. Affiches de Kochelev
3. Tableaux
4. «Tambours en plastique» (plastique tendu entre des chaises)
5. Pompe
6. Tableaux
7. Dessins
8. Banquettes
9. Casseroles et seaux
10. Comptoir.



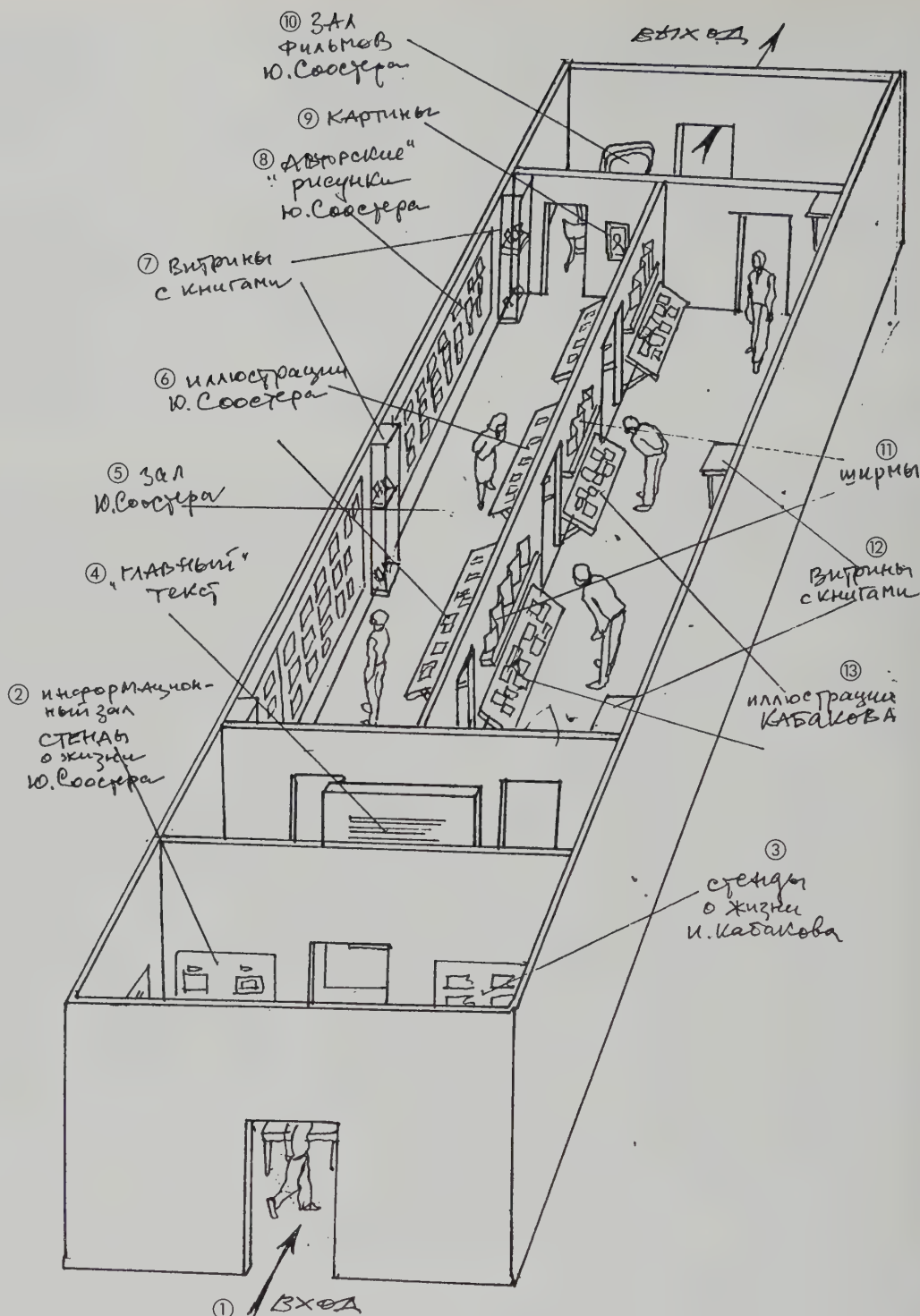
Vues de l'installation exposée à la galerie Ronald Feldman, New York, 1992.



L'illustration comme moyen de survie

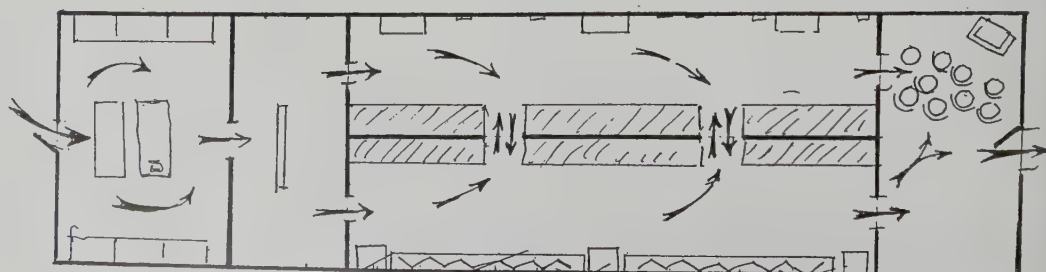
L'installation présente une exposition imaginaire des œuvres de deux artistes, organisée à la fin des années soixante dans une bibliothèque de province en Union soviétique. Tout a un aspect bureaucratique et triste, qu'on appelait chez nous «standard». Le spectateur entre dans la première salle, qui est la partie biographique. Les deux artistes ont eu un destin identique : afin de pouvoir travailler à l'œuvre qui leur tenait à cœur et réaliser des tableaux pour eux-mêmes, ils ont dû gagner leur vie en illustrant des livres pour enfants. Dans cette installation, l'accent est mis sur les œuvres de Yulo Sooster. La première salle, «biographique», présente sa vie, de sa naissance à sa mort, avec des photos et des documents. La seconde salle contient un texte sur fond rouge, qui se présente comme un texte emblématique de l'exposition. Puis l'installation se partage en deux salles qui communiquent entre elles, longues et étroites. Dans la salle consacrée à Yulo Sooster, sur le mur gauche, sont exposés les dessins «d'auteur» de l'artiste et trois vitrines contenant des livres. Sur celui de droite, ses illustrations placées sur des présentoirs inclinés au-dessus desquels sont accrochés ses tableaux ; dans la salle consacrée à Kabakov, on découvre, à gauche, des pupitres comportant des illustrations et, sur des étagères, des dépliants en accordéon. Des dépliants identiques sont exposés sur le mur de droite, entre les vitrines remplies de livres. Dans la dernière salle sont installés des chaises et un poste de télévision qui diffuse pendant toute la durée de l'exposition les films de Yulo Sooster.

L'installation totale, si on la considère dans son ensemble, est tout simplement l'exposition de «quelque chose». Une telle installation présente une importante collection d'objets, de tableaux, de dessins, de textes et de plans «soi-disant» destinés à être regardés et lus. Ceci a inspiré à l'historien d'art moscovite A. Rappoport un terme particulier, l'«expoart», qui définit un art où ce qui est en jeu est le fait même d'«être exposé». En effet, les objets présentés dans



Plan de l'installation

- | | |
|--|--|
| 1. Entrée | 7. Vitrine contenant des livres |
| 2. Salle biographique : panneaux concernant la vie de Yulo Sooster | 8. Dessins d'auteur de Yulo Sooster |
| 3. Panneaux concernant la vie d'Ilya Kabakov | 9. Tableaux |
| 4. Texte principal | 10. Salle où sont projetés les films de Yulo Sooster |
| 5. Salle de Yulo Sooster | 11. Dépliants |
| 6. Illustrations de Yulo Sooster | 12. Vitrine contenant des livres |
| | 13. Illustrations d'Ilya Kabakov. |



Courtrai, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, 10 octobre-20 décembre 1992
 Birmingham, Ikon Gallery, 16 avril-5 juin 1993
 Glasgow, Centre for Contemporary Arts, 24 juillet-4 septembre 1993

l'installation sans aucun «soi-disant», ne peuvent pas, mais doivent, pourtant, être pris au sérieux, regardés et lus. Chacun, séparément, doit représenter en soi une valeur, et non pas être un objet sans intérêt qui ne trouve son sens qu'intégré dans une image complexe, comme on peut le constater dans l'*Igloo* de Mario Merz.

Néanmoins, comme nous avons pu nous en assurer après avoir travaillé sur des installations totales, cet impératif a des limites, qui viennent, si l'on peut dire, d'en haut. D'en bas, nous l'avons souligné, les objets exposés ne doivent pas, ne peuvent pas être que des objets sans intérêt, parce que l'installation totale est une «exposition», l'exposition de quelque chose. Mais, cependant, elle est aussi et surtout une installation, c'est-à-dire une œuvre plastique originale et une, qui, en raison de cette unité nouvelle, ne tolère pas, ne supporte pas qu'aucune autre unité pleine et aboutie puisse se trouver en relation de subordination avec elle. Aussi, dans une certaine mesure, l'installation récuse-t-elle inévitablement l'unité, le caractère achevé et la valeur de tout objet qu'elle contient.

Il serait facile de disserter ici sur le principe «antique» de la subordination des parties à l'ensemble, sur la valeur intrinsèque de chaque élément d'une sculpture, d'un doigt, d'un nez ou d'un genou, sur la loi des rapports harmonieux entre le tout et la partie. En comparaison, la structure de l'installation totale est perçue plutôt comme un cosmos dysharmonieux où règne la tyrannie du tout sur ses composants, et ce, pour des motifs totalement irrationnels.

Lors de la préparation de *L'Illustration comme moyen de survie*, toutes ces considérations m'ont causé des problèmes moraux. En exposant mes propres œuvres, j'acceptais volontiers que les tableaux et les dessins subissent ces «pertes» : à mon avis, ils s'y prêtaient, ils méritaient pleinement d'être «déchus de leurs droits». Mais de quel droit pouvais-je agir de cette façon avec les tableaux et les dessins de Sooster, que je trouvais magnifiques ? J'avais déjà vécu une pareille expérience «blasphématoire» : à Vienne, j'avais introduit des tableaux de Ruysdael et de Hobbema dans l'installation *Le dialogue qui n'a pas eu lieu*. Mais rien ne pouvait nuire à ces artistes. Qu'en serait-il, par contre, des œuvres de ce peintre exceptionnel — mon ami, de surcroît — que j'avais pris moi-même l'initiative de montrer pour la première fois en Occident ? Pour me racheter, je voudrais me référer à cette dualité qui surgit dans l'esprit du spectateur dès qu'il se trouve confronté à «l'installation totale en tant qu'exposition de quelque chose», situation



Illustrations de Yulo Sooster.



Partie consacrée à Ilya Kabakov.

dont nous avons parlé plus haut. Ces deux «principes», l'installation dans son entité (une salle de bibliothèque soviétique, triste et plongée dans une semi-obscurité, où des objets sont présentés de façon ennuyeuse) et les objets exposés eux-mêmes, apparaissent dans la conscience du spectateur successivement en fonction de ce sur quoi celui-ci va fixer son attention (l'environnement qui l'entoure, ou les éléments qui en font partie), de sa capacité naturelle à prêter attention à ce qui l'intéresse à un moment donné — un tableau ou un dessin de qualité — et de s'abstraire des circonstances secondaires (ce thème est abordé dans *Le Pavillon rouge*).

Textes figurant dans l'installation

À Moscou, au début des années soixante, un groupe de jeunes artistes se mit à faire des illustrations pour enfants. Ce n'était guère l'intérêt pour ce mode d'expression qui les motivait. Chacun était à la recherche de son écriture, hors des schémas et des styles traditionnels. Mais à l'époque, en Union soviétique, toute la vie, et pas seulement l'art, était strictement réglementée ; tout mouvement artistique qui s'éloignait du réalisme socialiste éveillait les soupçons des autorités, qui le considéraient comme criminel. Illustrer des livres pour enfants devenait

alors plus qu'un simple gagne-pain, c'était un moyen d'être en situation régulière. Certes, le livre, en tant qu'outil censé «éduquer» la jeunesse dans l'esprit de l'idéologie et de la morale communiste, faisait l'objet d'une surveillance sévère. Le choix du sujet, le style du dessin et même l'expression des visages étaient contrôlés par le directeur artistique et le censeur. L'illustrateur devait suivre ces canons non écrits, ou risquer de ne plus recevoir de commandes.

Le graphisme d'Ilya Kabakov est caractérisé par l'adoption totale et inconsciente des exigences d'un style qui avait été forgé depuis fort longtemps et restait encore en vigueur dans les années soixante dans les éditions pour enfants. Il banalisa ces traits en les poussant jusqu'à un anonymat complet. On pouvait même supposer que

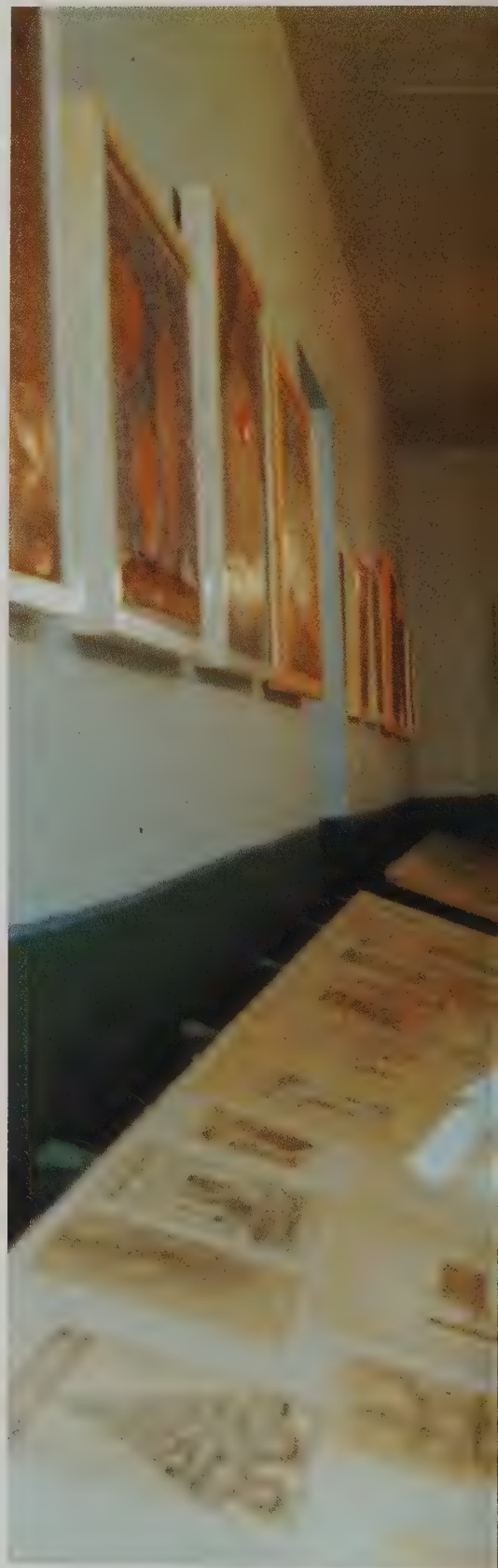
les dessins n'avaient pas été réalisés par un artiste réel mais par un personnage-artiste «moyen» chez qui les traits individuels d'artistes existants avaient fusionné pour former un tout homogène. Dans son œuvre «plastique» personnelle, Ilya Kabakov brossait cette figure de «l'auteur soviétique moyen», et s'attachait à élucider et à décrire les conditions dans lesquelles ce personnage apparaissait. Il inventa sa biographie, enregistra ses propos et exécuta plusieurs séries de travaux sur papier et sur toile, prétendument signés par cet «artiste».

Lorsqu'il se consacrait à l'illustration, Yulo Sooster ne distinguait pas entre le grand art et l'art appliqué, et ne faisait aucune différence entre les œuvres qu'il réalisait «pour lui-même» dans son atelier et les œuvres de commande. Il développait et intégrait dans les illustrations les mêmes problèmes et les mêmes idées que celles

qu'il élaborait et appliquait dans ses toiles et ses dessins. Une telle intégrité artistique, dans les conditions de la censure, qui veillait à l'application rigoureuse des canons du réalisme socialiste, provoquait de multiples conflits entre l'artiste et l'éditeur, qui exigeait des corrections — perte considérable de temps et d'énergie — et l'empêchait le plus souvent de recevoir des commandes régulières.



Illustrations d'Ilya Kabakov.



Vue partielle de l'installation exposée à
la Koninklijke Academie voor Schone Kunsten
Courtrai, 1992.



Je serai de retour le 12 avril

Dans une salle d'exposition, parmi les tableaux accrochés aux murs et les sculptures posées sur piédestal, on a mis par terre une grande feuille (5 m x 3,5 m) de papier d'emballage gris sur laquelle est peint à l'huile un ciel bleu couvert de nuages blancs. La peinture est de mauvais goût, très sommairement exécutée. Elle se contente d'évoquer l'impression que l'on peut ressentir quand, lors d'une journée ensoleillée, on fixe le zénith en renversant la tête en arrière. Ainsi les spectateurs découvrent-ils un «ciel» étalé sur le sol. À côté de ce ciel en papier se dresse une vieille chaise. Un veston est posé sur le dossier. Un pantalon, une chemise, un maillot de corps, un slip et des chaussettes sont soigneusement pliés sur la chaise, sous laquelle sont rangées de vieilles chaussures.

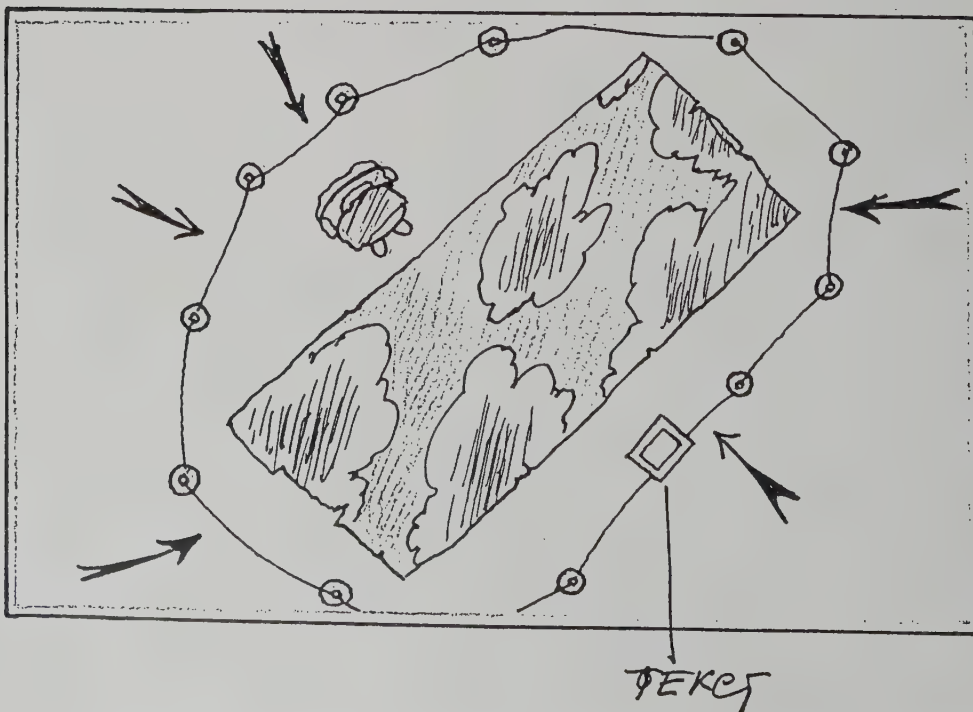
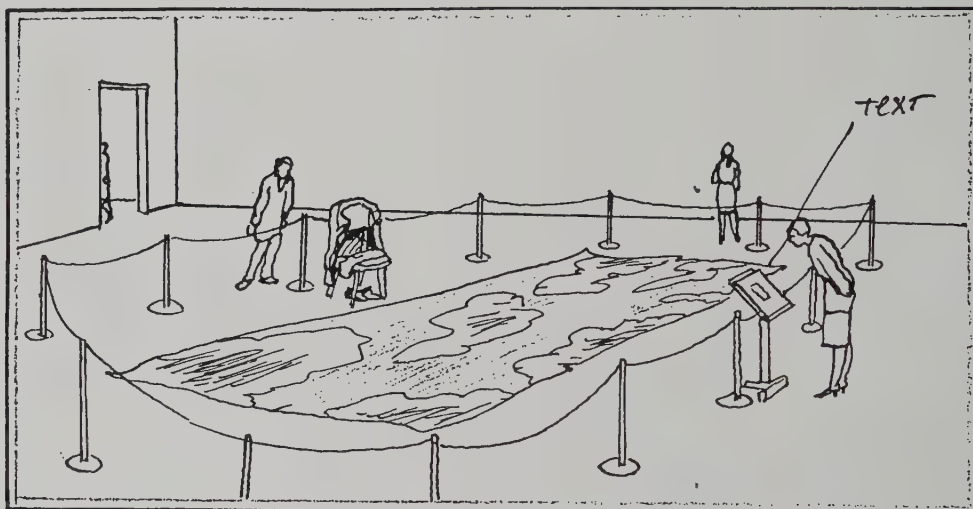
En somme, il s'agit de la garde-robe toute simple d'un homme qui s'est déshabillé, et...

Au-delà du «ciel», face à la chaise, est présenté un court texte intitulé : «Je serai de retour le 12 avril...»

L'installation a été conçue pour le programme de l'Institut Goethe à Osaka *Des images pour le ciel*. Toutes ces images étaient des cerfs-volants, réalisés par des artistes venus des quatre coins de la planète. C'est pourquoi, dans le cadre de ce programme, qui était destiné à voyager pendant quatre ans dans le monde entier, j'ai eu envie de prendre le contre-pied de tout ce qui était présenté, selon une logique bien connue : «Tout le monde est parti faire une balade, mais moi, je reste à la maison, enfermé dans mon complexe de raté, de celui qu'on a laissé dans son petit coin».

Pourtant le héros a rejoint les autres, mais à sa façon. Tout le monde s'est envolé, et lui aussi. Évidemment, c'est en imagination. Il a lui aussi plongé dans le ciel et y a disparu. On joue donc ici sur l'ambiguïté de l'expression «se noyer» dans le ciel : en prenant la métaphore dans son sens littéral, le ciel devient une piscine (le ciel peint, en papier, accentue l'effet d'imaginaire). On peut rappeler à ce propos une histoire bien connue de fous qui sautent dans une piscine vide*.

* Dans une maison de fous, quelqu'un demande à un plongeur : «Pourquoi sautez-vous du plongeur dans cette piscine? Il n'y a pas d'eau!» Réponse : «Bien sûr qu'il n'y a pas d'eau, mais on nous a promis d'en mettre si on se tient bien!» [NdÉ].



Osaka, Goethe Institut, «Bilder für den Himmel», 1990
Malmö, Rooseum, «TRANS/Mission», 27 août-27 octobre 1991
Melbourne, Biennale of Contemporary Art, «Virtual Reality», 3 décembre 1994-5 février 1995



Le Tableau non accroché

Dans les locaux vétustes d'une institution soviétique quelconque, on s'apprête à accrocher un tableau. Celui-ci, réalisé sur deux panneaux de grand format, a été posé sur trois chaises, et, pour une raison inconnue, il n'a pas été accroché. C'était sans doute l'heure du déjeuner, ou bien quelque autre affaire a détourné l'attention de ceux qui étaient censés préparer et mener à bien ce travail. Par terre, le matériel est fin prêt : un marteau, des pinces, des clous et des vis éparpillés, et, dans le coin, près du tableau, un escabeau.

Mais, à ce qu'il semble, les ouvriers tardent à venir. Peut-être ne reviendront-ils même plus du tout... Quoi qu'il en soit, ce travail interrompu agace les gens qui observent la situation : il n'y a pas une personne qui puisse s'empêcher de faire des commentaires en passant à côté. Ceux-ci ont été notés et constituent le thème d'une trentaine de dessins accompagnés de textes, encadrés et exposés sur les trois murs vides de la salle.

Que peut-on dire de l'aspect de cette salle ? La partie supérieure des murs, comme le plafond, est peinte en gris, la partie inférieure en brun foncé, le plancher est également brun-rouge, de même que la porte, qui reste entrouverte. L'ensemble est plongé dans la pénombre. Seules brillent faiblement deux ampoules poussiéreuses et dépourvues d'abat-jour, qui pendent au bout d'un fil électrique.

J'ai toujours été préoccupé par le problème «achevé/non achevé». Si, dans la vie quotidienne, on distingue facilement une table «achevée» d'une table en cours de fabrication, dans l'art dit «moderne», ce n'est pas aussi évident. À la différence de l'art classique, où l'achèvement du tableau est programmé dès le début, dans la peinture des impressionnistes et des fauves, dans les collages de Schwitters et chez Fluxus, ce n'est plus aussi clair. Les limites entre l'achevé et l'inachevé deviennent floues, et le spectateur est obligé de connaître un certain nombre de circonstances pour être sûr qu'il s'agit bel et bien d'une œuvre «achevée».

Ce problème est encore plus compliqué dans l'installation, notamment dans le genre que l'on peut appeler «installation totale», qui comprend de nombreux éléments empruntés à la vie quotidienne, ou dans celui de l'«installation ouverte» qui inclut sur un pied d'égalité l'espace réel de la vie environnante, et où, par conséquent, il est tout simplement impossible de tracer la frontière entre l'espace «réel» et l'espace «artistique».

Ce problème m'attire également pour une autre raison : entre le début du travail et son «inachèvement» apparaît un espace libre, une durée qui se remplit d'interrogations, de conjectures et de réflexions. L'attente s'avère avoir un effet tout à fait productif, elle mobilise le spectateur, qui doit s'expliquer pour lui-même la raison du «retard dans l'exécution». L'espace de tension entre «l'achevé» et le «non-achevé» n'est donc pas vide, il est rempli de fantasmes, d'explications et d'attentes.

Naturellement, pour qu'une telle idée apparaisse, il faut avoir une expérience similaire, où apparaît une telle tension entre deux pôles. Notre réalité soviétique regorge d'expériences de ce genre, inutile de chercher bien loin. Il suffit, par exemple, de jeter un coup d'œil par la fenêtre : en face, au carrefour, se trouve un immeuble dont le chantier a duré quatorze ans (!) et qui est resté abandonné pendant tout ce temps. Il est devenu une ruine depuis longtemps, tout ce qui pouvait être pillé a été emporté : c'est un exemple typique de ce qu'on appelle un «chantier-décharge». On ne comprend même plus s'il s'agit d'un chantier ou bien d'un bâtiment «en voie de disparition», et il est impossible de saisir le projet initial des architectes et des ingénieurs.

Cette expérience, ce problème, m'ont continuellement incité à construire «une installation inachevée». On peut dire que *Le Tableau non accroché* est une variante de cette idée.

Textes figurant dans l'installation

Commentaire inscrit sur le tableau

Chers camarades ! Le domaine-musée d'Abramtsevo est un des trésors de la culture russe de la seconde moitié du XIX^e/début du XX^e siècle et, en même temps, l'un des plus beaux endroits de la région nord de Moscou.

La maison et ses dépendances, qui surplombent les méandres de la rivière Voria, peuvent être aperçues à travers les arbres majestueux du parc, avec lequel elles forment un ensemble pittoresque.

Situés à 50 km de Moscou, couverts de champs et de bois, les environs vallonnés d'Abramtsevo ont toujours attiré les artistes. Mais la propriété connut son véritable essor artistique à la fin des années 1880, lorsqu'elle fut acquise par le célèbre mécène Savva Ivanovitch Mamontov, qui, selon le peintre V. D. Polenov, aimait «tout ce qui était original, brillant, inhabituel». C'est avec lui que la maison, après maints travaux d'agrandissement et de restauration, prit l'aspect que nous lui voyons actuellement.

Savva Ivanovitch Mamontov était un homme remarquable et extrêmement talen-

tueux, et il sut attirer les artistes en leur offrant des conditions propices à la création. A. F. Koni-Ross, qui fréquenta Abramtsevo, décrit ainsi l'ambiance : «Tôt, le matin, en été. Les calèches attendent déjà. Les artistes, coiffés de panamas blancs, y prennent place avec leurs toiles et leurs chevalets sous le bras. Toute la troupe démarre. La route n'est pas longue, on se rend juste au-delà du second bois, dit le «nouveau bois», où la vue sur la rivière et la vallée est magnifique... À midi, on déjeune de sandwiches préparés à la maison... Le soir... Tout le monde est réuni autour de la table viennoise...



Soudain, bruit et vacarme dans l'entrée : les comédiens du Théâtre d'Art arrivent après leur spectacle. Ils rejouent la pièce entièrement. On demande à M. F. de chanter la romance *La nuit brillait*. L'air s'éclaircit derrière les fenêtres ouvertes sur le jardin...

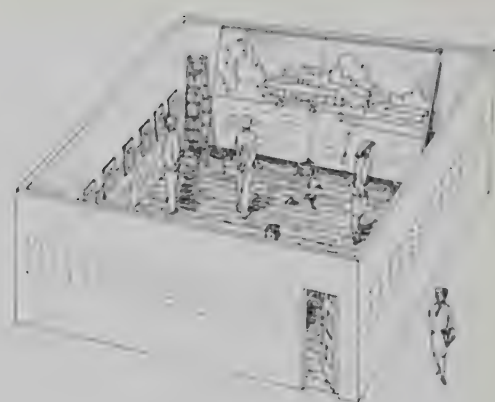
Commentaires des visiteurs, sur les murs
C'est le musée après les travaux, déjà. La restauration a été mal faite, l'original est complètement défiguré... (L. Touretzki)

Dès que je suis entrée, j'ai eu le sentiment d'être en Russie. On se retrouve dans une atmosphère poisseuse, bizarre, il se passe

des choses tout autour, dans les coins...
(V. Chatskaïa)

Ce tableau «fonctionne» sur deux temps. Le premier est celui de la création du tableau et du texte, le second est celui qui «émerge» du récit... Mais il y en a encore un troisième : c'est la distance entre nous et le moment où le tableau a été peint...
(I. Kazariantz)

Cet artiste travaille sur la «mauvaise qualité», il a voulu créer un contraste : prendre un beau sujet et le réaliser de manière vulgaire, banale...
(I. Medvedev)



Vue de l'installation exposée au Museum Ludwig, Cologne, 1992, avec le tableau *Abramtsevo*, (Coll. Ludwig).



Le Musée vide

Le Musée vide reconstitue l'espace d'un musée classique d'art ancien, avec des murs rouge foncé, des moulures dorées sous le plafond et autour des portes, et des boiseries sur la partie inférieure des murs. Au milieu de la salle trônent deux confortables banquettes, de celles que l'on trouve habituellement dans les musées.

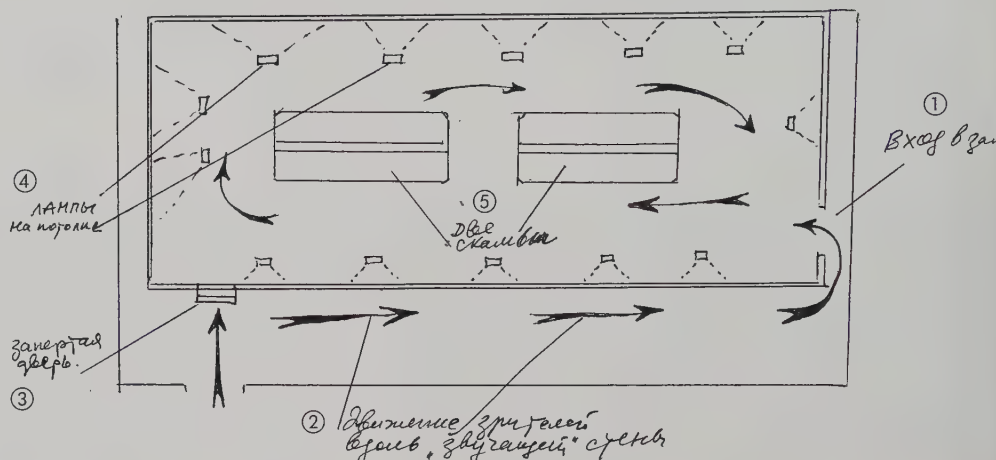
Mais il n'y a pas de tableaux sur les murs. À l'endroit où ils auraient pu être accrochés, on voit des taches de lumière ovales, dessinées par des projecteurs — au nombre de douze, réparties dans toute la salle. Un enregistrement de la majestueuse *Passacaille* de Bach, interprétée à l'orgue, se fait entendre, assez fort, emplissant tout cet espace rectangulaire, et résonnant comme dans une salle de conservatoire ou, plus exactement, dans une église. Le registre élevé, solennel, de la musique, son caractère rituel, s'accordent bien avec la salle ancienne et son ambiance un peu sombre. Avec ses sièges noirs, ses ors anciens et ses boiseries, elle soutient tout à fait la comparaison avec une salle de concert, un conservatoire, une cathédrale. Le lien qui apparaît entre la musique et les taches ovales sur les murs est perçu tout à la fois comme surprenant et naturel. Cet effet inattendu et pourtant harmonieux ne se serait jamais produit si on avait accroché ici, de manière classique, des tableaux anciens. La raison de cette évidence est aisée à comprendre : les ovales de lumière évoquent les vitraux resplendissants d'une cathédrale, quand le soleil illumine les fenêtres de tous ses feux. Mais il y a aussi une autre raison, plus subtile, «psychologique», pourrait-on dire : la *présence*, la nécessité de la musique dans le «musée» est directement liée à l'*absence* de tableaux. C'est précisément le *vide* des murs qui est en rapport direct et naturel avec le fait que la musique emplisse l'espace. Cette *pleine* absence de tableaux est comblée par le *plein* de musique. Et, répétons-le, il s'agit d'une musique du même ordre — classique, traditionnel et majestueux — que les tableaux qui auraient pu figurer sur ces murs.

Cette substitution, ce remplacement inattendu d'une forme d'art par une autre, qui étonne par son côté paradoxal, n'en «fonctionne» pas moins très bien pour le spectateur, qui est parfaitement capable — comme l'expérience l'a montré pendant la longue durée de vie de cette installation — de rester très longtemps assis en silence,

absorbé parallèlement dans l'écoute et la contemplation. Par cette description, je souhaitais seulement indiquer que cet échange entre le tableau et le son est tout à fait possible. Je ne saurais cependant en tirer aucune conclusion qui pourrait donner lieu à l'élaboration d'une théorie.

Plan de l'installation et mouvement des visiteurs le long du mur «qui émet des sons», avec indication de l'emplacement des deux banquettes, des lampes au plafond, et d'une porte fermée.

1. Entrée dans la salle
2. Mouvement des spectateurs le long du mur «qui émet des sons»
3. Porte fermée
4. Lampes au plafond
5. Deux banquettes



A photograph of a gallery space with red walls and a dark floor. Several bright spotlights are mounted on the ceiling, illuminating the walls. A dark doorway is visible in the background.

Les Grandes Archives

L'installation *Les Grandes Archives* appartient à un groupe d'installations dont l'ensemble constitue une «superinstallation», *Le Monde russe*.

Les installations qui en font partie sont les suivantes :

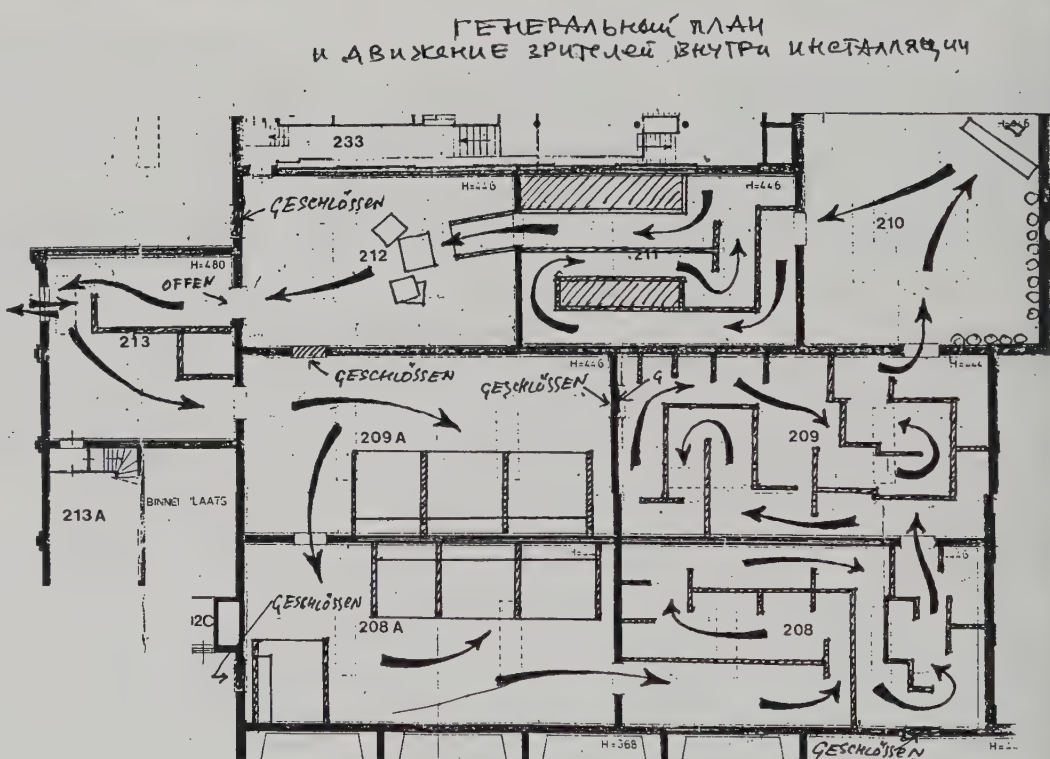
- *La Cuisine communautaire*
- *L'Appartement communautaire* (*Les Dix Personnages*)
- *L'homme qui s'est envolé dans son tableau*
- *L'homme qui s'est envolé dans l'espace*
- *L'homme qui ne jetait jamais rien*
- *Le Collectionneur*
- *Le Bateau*
- *L'Asile d'aliénés*
- *Le Labyrinthe. L'Album de ma mère*
- *L'Orphelinat (Nous partons d'ici pour toujours)*
- *Le Wagon rouge*
- *Le Pont*
- *Les Toilettes*
- *La Vie des mouches*
- *L'Exposition d'un livre*

Une fois rassemblées (plutôt dans l'imaginaire qu'en réalité, sinon, pour les construire, il faudrait disposer de tout un quartier dans une ville), elles doivent créer une certaine image du Monde russe, un univers achevé et autonome. D'ailleurs, pourquoi russe ? Il faudrait l'appeler l'«Univers soviétique». Mais ceci est un autre débat.

L'installation en question, comme la plupart de celles que je viens de citer, comprend un grand espace clos, un système de plusieurs espaces de ce type, où le spectateur déambule comme dans un labyrinthe. Le début et la fin du voyage ne s'y ressemblent pas, la signification et le caractère de l'installation évoluant au fur et à mesure que l'on avance. Évidemment, le rôle principal est joué par les relations entre l'ambiance de l'espace créé (où tout a été réaménagé : murs, plafond, peinture, éclairage — le son a été ajouté), et les objets qui y sont présentés.

Dans cette installation, ces objets sont des guichets, où les gens remplissent toutes sortes d'attestations, des barrières, qui empêchent de circuler, des bureaux, des rayonnages, des chaises, et des quantités de papiers entassés sur les bureaux, collés sur les panneaux, épinglés dans tous les coins, une avalanche de papier, où sont noyées les personnes qui se trouvent en ces lieux. D'ailleurs, les visiteurs eux-mêmes, lorsqu'ils flânent le long du labyrinthe, ne montrent que leur tête derrière les cloisons, et se transforment eux aussi en objets.

Amsterdam, Stedelijk Museum,
29 janvier-29 mars 1993



Dans la première salle (n° 213 sur le plan), à l'entrée de l'installation, l'éclairage, ainsi que les murs et le plafond, ont été gardés tels quels. La multitude de questionnaires affichés sur les murs et posés sur les bureaux s'adressent directement au spectateur et le préparent à ce qu'il va découvrir plus loin.

Dans la deuxième salle, un plafond de 3,15 m de haut a été construit spécialement. À peine éclairée par six ampoules dépourvues d'abat-jour (n° 209 A), elle présente un aspect maussade et bureaucratique.

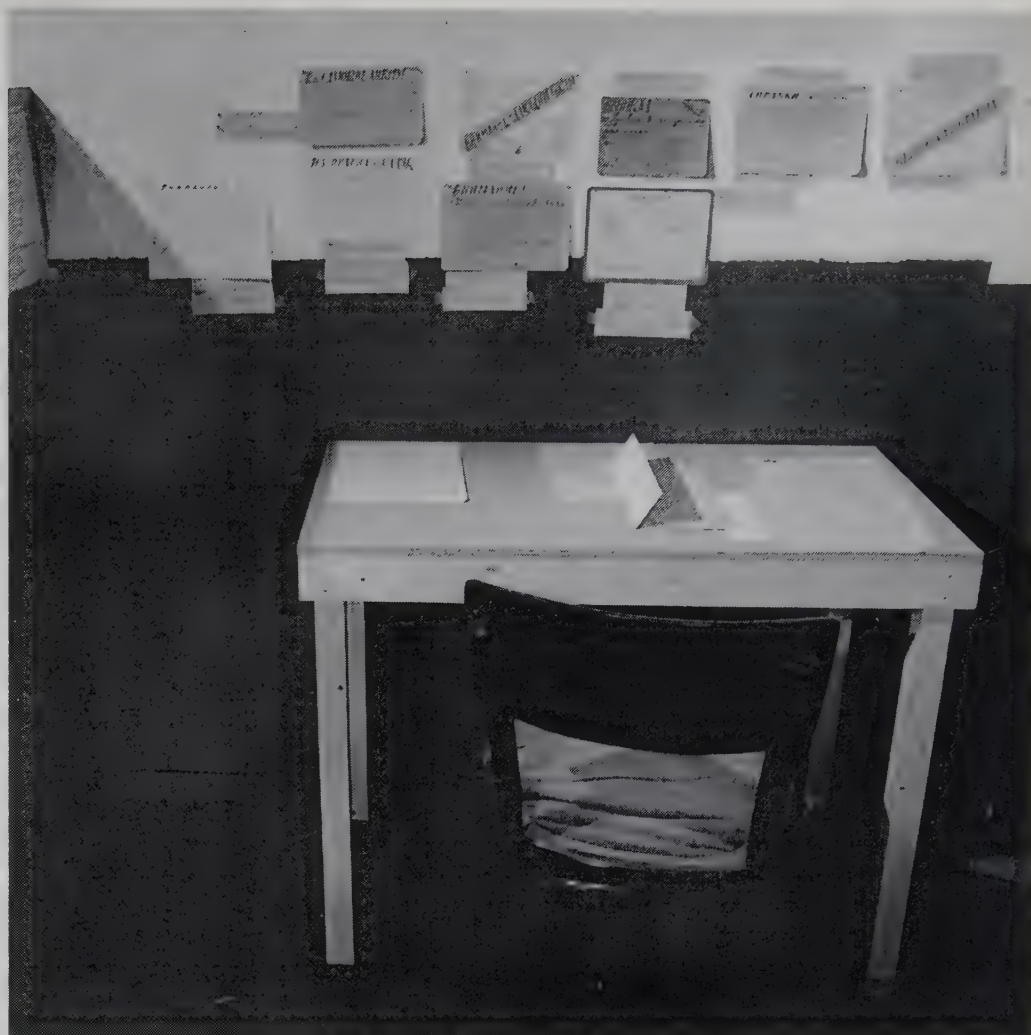
Le plafond et la partie supérieure des murs sont peints en gris, la partie inférieure en marron foncé. Devant un mur sont installées trois cabines, destinées à accueillir les gens qui viennent remplir des papiers. Partout sont affichés des formulaires types et des instructions qui expliquent la marche à suivre. Les cabines comportent une chaise, une table, et, devant celle-ci, une sorte de caisse où il faut glisser les imprimés dûment remplis. Chaque cabine est prévue pour une certaine catégorie de visiteurs : l'une est réservée aux personnes

de plus de soixante-dix ans, une autre exclusivement aux citoyens, etc. Cette information est affichée au-dessus de l'entrée de chacune d'elles.

La troisième salle (n° 208 A) ressemble beaucoup à la seconde — même plafond gris, même hauteur, même éclairage — mais elle comporte cinq cabines au lieu de trois. À l'entrée de chacune d'entre elles, des inscriptions semblables aux précédentes indiquent à qui elles sont destinées : aux «malades», aux personnes «mécontentes de leurs conditions de logement», à celles qui «élaborent des projets», à celles qui «résident en permanence à la campagne», ou qui «ont purgé une peine de prison». Tous sont tenus de rendre des comptes, de répondre à des questions, d'apposer leur signature.

Les salles se succèdent, et le spectateur pénètre dans la salle suivante (n° 208) où règne toujours la même ambiance, à une exception près : au lieu des cabines alignées le long des murs, elle est encombrée en tous sens par des barrières qui la transforment en labyrinthe. Des tables et des chaises sont installées contre les barrières ; sur chaque table se trouve un écriteau indiquant à qui il faut s'adresser et dans quel cas. Chaque table accueille un «demandeur» particulier, qui a déjà rempli des papiers dans sa cabine : employé, commerçant, enseignant, militaire... Le spectateur est plongé dans l'atmosphère d'un service administratif sinistre, qui fonctionne sans trêve et, au fur et à mesure qu'il lit les papiers et les écriteaux sur les tables, il se trouve entraîné dans un processus sans fin : après avoir fait signer le papier à un endroit, il est obligé de le remplir à nouveau et de retourner vers un autre bureau pour obtenir une autre signature ; en cherchant le «bon» bureau, il s'enfonce dans ce dédale interminable.

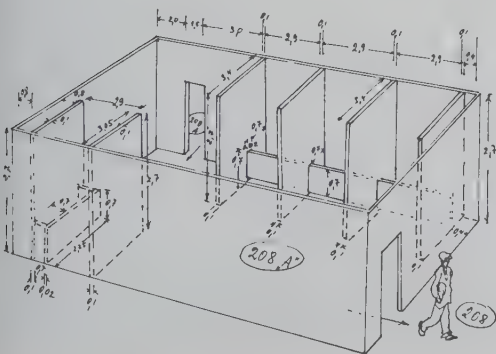
La cinquième salle (n° 209) ressemble à la quatrième, mais les barrières y sont disposées différemment, et sur les bureaux se trouvent d'autres inscriptions. Les procédures y sont identiques à celles de la salle précédente. Une radio diffuse périodiquement, comme dans les gares ou les



Un bureau. Au mur, les instructions pour remplir les formulaires.



Bureaux où les demandeurs remplissent les papiers.



aéroports, des informations et des consignes que l'on a du mal à comprendre.

Par contraste, la pièce où se retrouve le spectateur après le labyrinthe absurde et encombré semble presque vide. C'est le bureau du chef, où l'on vient chercher la signature décisive. Au fond de la pièce, face à l'entrée, on aperçoit un long bureau éclairé par une lampe (les autres lumières sont éteintes) et des chaises alignées le long des murs pour les gens qui attendent la signature. Aux murs, les instructions sont moins nombreuses : elles expliquent de quelle manière il sied d'avancer vers le chef, en vue d'obtenir la signature la plus importante. Un silence solennel et sévère règne dans la pièce : c'est le cœur de l'installation, son point culminant, c'est là que se déroule un acte mystique et que se décide le destin de chacun.

En sortant du bureau du chef, on entre dans un autre espace : un couloir (n° 211) étroit, construit en forme de labyrinthe. Le plafond, éclairé tristement par des ampoules, est plus bas que dans les autres pièces (2,40 m). Sur les murs, ici et là, sont affichés des mots d'ordre et des consignes, mais le spectateur commence à sentir que l'issue qu'il espère découvrir derrière chaque tournant est proche.

Tout à coup, la sortie (huitième salle, n° 212) est là. Les parois du couloir, qui ressemblent à un tube, se lézardent, elles sont pleines de trous et de fentes et finissent par disparaître : il n'y a plus que des planches qui traînent par terre. Le spectateur débouche dans un grand espace clair et lumineux (c'est une salle d'exposition ordinaire), et il se sent comme quelqu'un qui voit la lumière du jour après un rêve bizarre et pénible.

Par la porte située en face du couloir qu'il vient de quitter, il s'introduit à nouveau dans la pièce (n° 213) par laquelle il avait commencé la visite. Ainsi prend fin son long et étrange voyage à travers les Grandes Archives.

Textes figurant dans l'installation

Les renseignements sur les revenus sont fournis par le déclarant et les membres de sa famille ayant des revenus ou des ressources complémentaires. Sont considérés comme revenus :

1. Les salaires des employés et des ouvriers
2. Les bourses et les pensions des personnes retraitées

Le service comptable et financier

Règlement pour remplir le questionnaire
Important : comment remplir les questionnaires.

— Lire attentivement chaque paragraphe du questionnaire.

— Noter sur une feuille de papier à part les questions peu claires.

— Demander conseil au conseiller chargé des questionnaires (bureaux 14, salle 3, et 15, salle 4).

— Après la consultation, apporter les précisions nécessaires dans le questionnaire.

— Remplir le questionnaire au propre.

L'administrateur A. B.

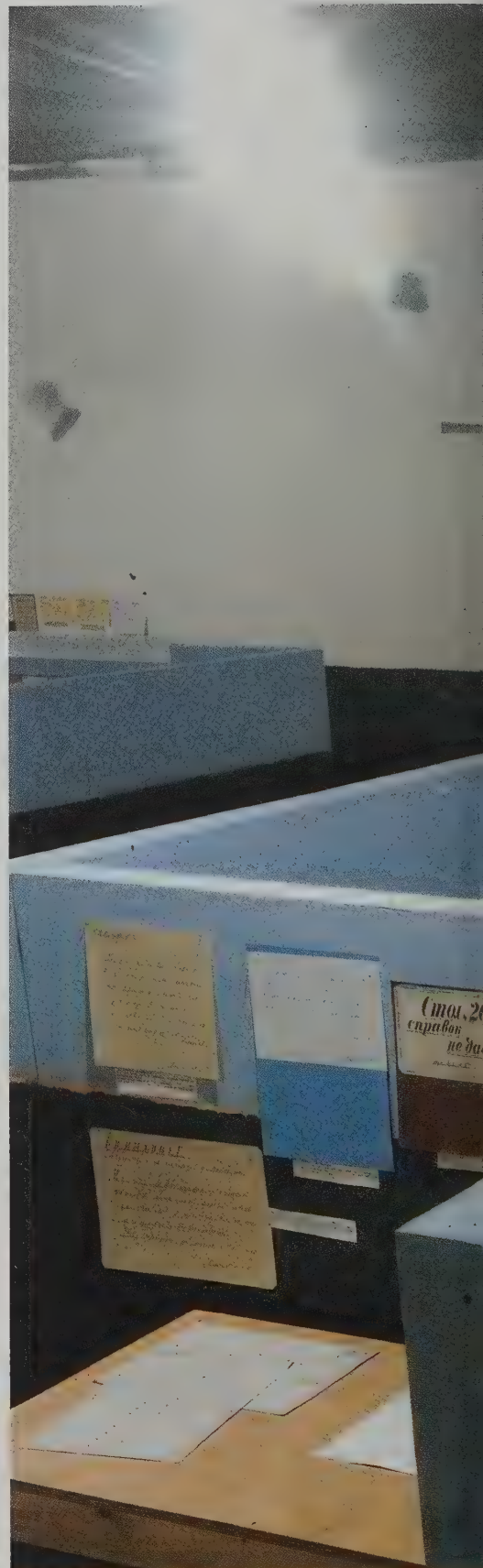
Prière de ne pas déranger ! Pour toute information au sujet du questionnaire, s'adresser au bureau 16 (salle 3)

Décryptage des abréviations au département du contrôle

Si les documents présentés contiennent des sigles, il est demandé :

de décrypter les abréviations (sauf si elles désignent des unités militaires ou des entreprises spéciales).

Important : Présenter une attestation spéciale au service du contrôle.



Vue de l'installation exposée au Stedelijk Museum, Amsterdam, 1993.



Rendez(-)Vous

En automne 1992, Jan Hoet, le directeur du Musée d'art contemporain de Gand, soumit à quatre artistes venant de quatre pays différents — plus précisément, des quatre coins du monde — l'idée de composer des installations à partir d'objets appartenant à des gens réels, et des objets bien particuliers. Des affiches furent placardées dans toute la ville et des petites annonces furent diffusées dans la presse pour expliquer le projet qui allait bientôt être mis en œuvre par le musée. Toute personne désireuse d'y participer pouvait apporter et laisser quelque temps au musée son «objet préféré». Les quatre artistes sélectionneraient ce qui leur conviendrait pour créer leurs propres compositions, qui feraient ensuite l'objet d'une exposition au musée. Les Gantois s'enthousiasmèrent pour ce projet. Enfants et adultes se mirent à apporter toutes sortes d'objets, souvent surprenants, dont certains avaient vraiment de la valeur. Après avoir été soigneusement enregistrés, ceux-ci furent disposés par terre dans trois grandes salles. En les consignait dans un énorme registre, les assistants du musée priaient leur propriétaire de rédiger quelques lignes pour expliquer à quel événement ou souvenir ils étaient liés (ceci se révéla très important pour moi). Presque tous répondirent volontiers à cette demande.

Un mois avant le vernissage, les artistes commencèrent à choisir les objets qui allaient être «les leurs». Je conçus ma propre installation de la manière suivante : je choisis comme lieu d'exposition une très grande salle semi-circulaire — une vraie salle de musée, dont tout un mur était orné d'un immense bas-relief — et un couloir, également en forme de demi-cercle. Il ne me manquait que des murs peints en rouge foncé, ce à quoi je remédiai immédiatement. Je consacrai ces deux espaces à deux sujets : d'un côté, le dépôt et l'enregistrement des objets de valeur dans le musée, et, de l'autre, leur présentation dans une salle d'exposition.

Dans le couloir semi-circulaire, divisé en sept compartiments par des cloisons, régnait ce mélange de chaos et d'ordre propre à tout dépôt. Des quantités d'objets en attente de leur enregistrement, ainsi que des formulaires, des registres et des procès-verbaux étaient amassés sur les tables. Tout autour, par terre et sur les rayonnages, s'amoncelaient les objets déjà enregistrés. Certains étaient déjà emballés dans des cartons, prêts

à être expédiés. Ils formaient des assemblages assez invraisemblables : une bicyclette, un vase, un livre ancien, des photos de famille...

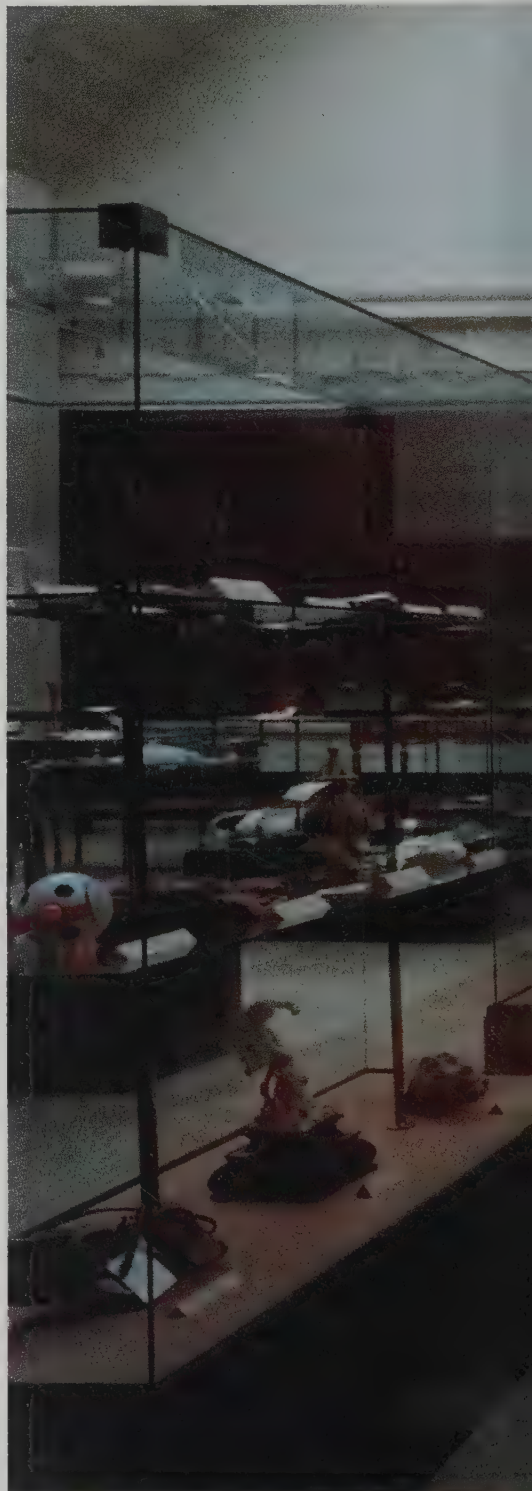
Le spectateur s'avancait dans le demi-cercle comme dans une boutique d'antiquités qui viendrait de déménager. À sa gauche intervenait un autre élément : derrière le mur, il pouvait entendre un chant étouffé. Le spectateur avait ainsi l'impression de parcourir le couloir du foyer d'un théâtre alors que le concert avait déjà commencé.

Cet effet d'antichambre, de foyer, fonctionnait de manière très efficace. Lorsque le spectateur, lassé par la vue du chaos, arrivait au bout du couloir et écartait le rideau de la porte, il débouchait dans une immense salle — superbe, il faut le dire — où se déroulait effectivement un concert, musical et «visuel» à la fois : d'une part, elle était emplie d'une voix qui interprétait des chansons mélancoliques à la mélodie «touchante» (son acoustique s'était révélée exceptionnelle) et, de l'autre, le spectateur voyait cette propreté, cette organisation, cet «ordre sacré» qui règnent dans n'importe quel musée d'art classique, surtout dans les salles antiques, romaines et égyptiennes du Louvre ou du British Museum. Mais au lieu des vases antiques, des statuettes en bronze et des papyrus, le spectateur découvrait derrière la vitre une cuillère en aluminium, un vieux poste de radio, un canard en plastique, un vieux chapeau de feutre, tous bien ordonnés. Chaque objet était accompagné, comme il est de règle dans les musées, d'une étiquette où était inscrit le texte rédigé par son propriétaire.

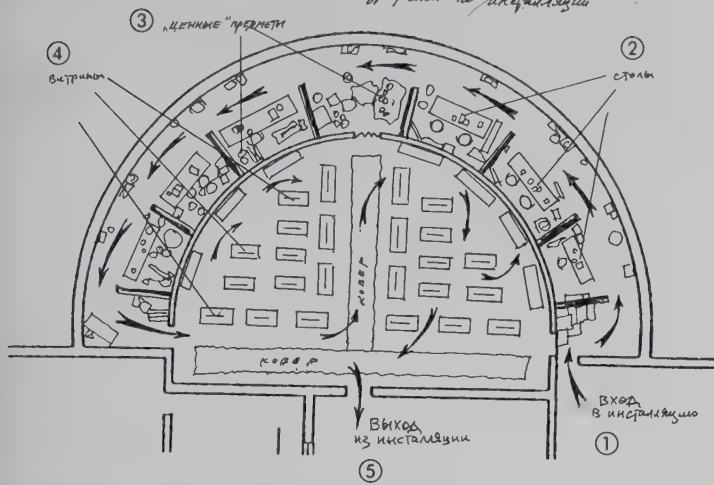
Cette confrontation entre l'atmosphère du musée et les objets — pour la plupart, des objets banals, d'usage domestique, des souvenirs bon marché qui ne disaient rien aux étrangers — s'avéra particulièrement forte et émouvante. Pour une fois, un musée dont la vocation était d'exposer des objets réputés historiques, artistiques ou socialement pertinents, présentait des choses qui n'auraient eu aucune signification si on les avait envisagées dans cette optique. Pourtant, tous ces objets uniques en leur genre — un cadeau du père, une lettre d'un vieil ami, une photo de la tante — représentaient une valeur inestimable aux yeux de leur propriétaire et, en ce sens, on pouvait, on se devait, même, de les assimiler à une gemme antique ou à un collier royal datant du II^e siècle avant J.-C.

D'ailleurs, ce collier se distinguait-il, à l'époque, de ceux qu'on trouve aujourd'hui dans les supermarchés ? La reine en question l'aurait peut-être apporté au musée de Gand, tout comme Alina K., résidant au 55, Ringstreik, qui y avait amené son petit lion en plastique...

Vue de l'installation exposée au Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, 1993.



ПЛАН И ДВИЖЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ ПО ИКСТАЛАЗИИ

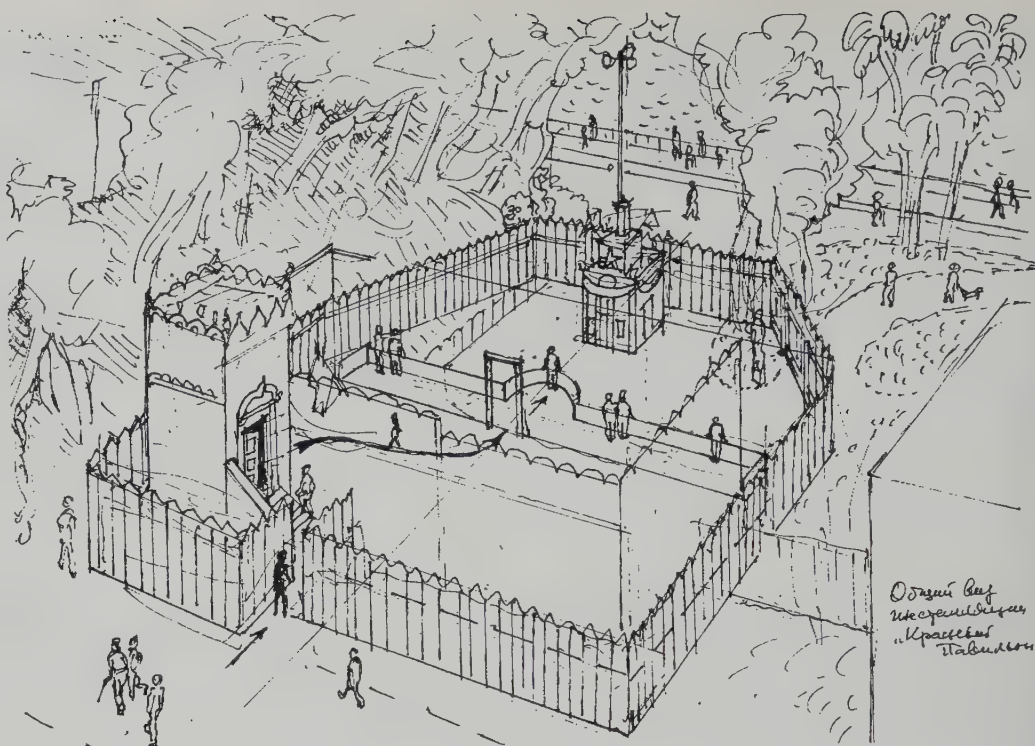


Le Pavillon rouge

Arrangement musical :
Vladimir Tarasov

Les pavillons de la Biennale de Venise, tous situés le long de la grande allée qui partait de l'entrée principale vers la droite, étaient implantés à peu près à la même distance du chemin recouvert de gravier. Entre celui-ci et les pavillons, une pelouse occupait l'espace : jusqu'au bout de l'allée, jusqu'au pavillon d'Angleterre, elle ressemblait à un tapis vert bien net, parfaitement tondue et entretenu, à l'ombre d'immenses arbres.

Cependant, de loin déjà, on voyait qu'à un certain endroit du tapis quelque chose détonnait : en face du pavillon soviétique — aujourd'hui russe —, des branches traînaient à terre, ainsi que des planches, des poutres et d'autres matériaux de construction. En s'approchant, on constatait que le pavillon et son terrain étaient entourés d'une grande palissade faite de planches neuves, qui comportait une entrée en son milieu. De nombreux visiteurs, persuadés

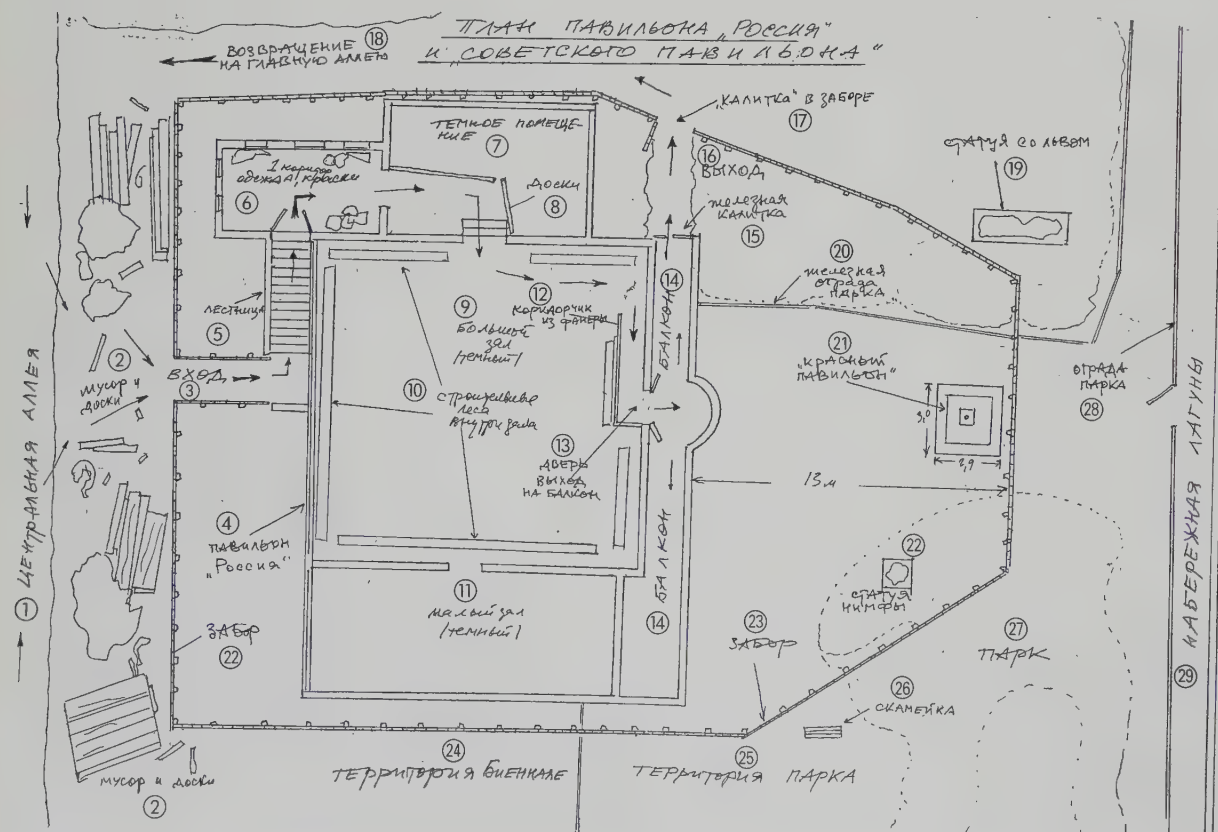


que le pavillon n'était pas encore terminé, renonçaient à y entrer. (Il fallut mettre un panneau avec une flèche : «Entrée».) Mais ceux qui se demandaient encore si le pavillon était ouvert ou non étaient libérés de leurs doutes dès qu'ils avaient monté l'escalier et franchi le seuil. Ils avaient devant eux le spectacle de «grands travaux». Le couloir étroit était à peine éclairé par une ampoule électrique, et

partout régnait le chaos, comme dans un local où tout est entassé n'importe comment : pots de peinture, chiffons, pinces, vêtements de travail accrochés à des clous sur le mur... Après s'être frayé un chemin à travers ce bric-à-brac, le visiteur jetait un regard plein d'incertitude et de méfiance derrière le tournant du couloir, montait deux marches, et se retrouvait dans un énorme espace : c'est là

Venise, 45^e Biennale, 14 juin-14 septembre 1993
Cologne, Josef-Haubrich Kunsthalle,
«Von Malewitsch bis Kabakov : Russische
Avantgarde im 20. Jahrhundert»,
16 octobre 1993-2 janvier 1994

Installation appartenant au Museum
Ludwig, Cologne



Plan du pavillon de la Russie
et du pavillon soviétique

1. L'allée centrale
2. Détritus et planches
3. Entrée
4. Le pavillon de la Russie
5. Escalier
6. 1^{er} couloir; vêtements et pots de peinture
7. Pièce sombre
8. Planches
9. La grande salle (sombre)
10. Échafaudages
11. La petite salle (sombre)
12. Le petit couloir en contre-plaqué
13. Porte donnant sur le balcon
14. Le balcon
15. Portillon en fer forgé
16. Sortie
17. Portillon dans la palissade
18. Retour vers l'allée principale
19. Statue de lion
20. La grille en fer forgé du parc
21. Le pavillon rouge
22. Statue de nymphe
23. La palissade
24. Territoire de la Biennale
25. Territoire du parc
26. Banc
27. Le parc
28. La grille du parc
29. Le quai donnant sur la lagune.

qu'avaient lieu ces fameux «grands travaux». Des échafaudages le long des murs, des planches, des morceaux de bois sur le sol, et une salle abandonnée, vide, plongée dans la pénombre : on avait l'impression d'entrer dans une vieille usine poussiéreuse et désaffectée, d'où la vie s'était enfuie pour toujours et où ne demeuraient que tristesse et désolation.

Outre l'obscurité, tout était fait pour que le visiteur, après un moment d'hésitation, se persuadât qu'il n'y avait rien à voir ici et fit marche arrière vers la sortie. Mais une lueur venue du couloir improvisé, au milieu du mur, là-bas tout au fond, piquait sa curiosité : «Bon, je vais aller voir ce qu'il peut y avoir à cet endroit...», devait se dire le visiteur. Se dirigeant vers la lumière, il entra dans le petit couloir, qui débouchait sur une porte ouverte, d'où venait cette clarté, mais il ne pouvait rien voir tant qu'il ne s'était pas approché de cette porte. (Anticipant, je dois préciser ici qu'avant cette «trouvaille» du petit couloir, l'installation ne «fonctionnait» pas.)

Tout ce parcours, depuis les tas de gravats, devant l'entrée, jusqu'à la lumière venant de la porte, le chaos, le vide et la désolation, il avait fallu accumuler tout cela pour créer chez le spectateur un sentiment de déception, d'incertitude et de «vide», afin que ce qu'il allait voir tout à coup le saisis davantage. Il y avait une autre condition importante : le spectateur devait se trouver en permanence dans un espace quotidien, non «artistique» : non pas «comme dans la



Vue depuis le balcon du 1^{er} étage du pavillon russe.

vie», mais dans le quotidien le plus réel (et que peut-il y avoir de plus «quotidien» que les détrituts et le désordre ?). Cependant, cette condition se retourna contre mon installation, comme on le verra plus loin.

Nous nous sommes arrêtés à la porte d'où venait la lumière. Encore un pas, et nous serons dans le monde de cette lumière, au-delà de la porte.

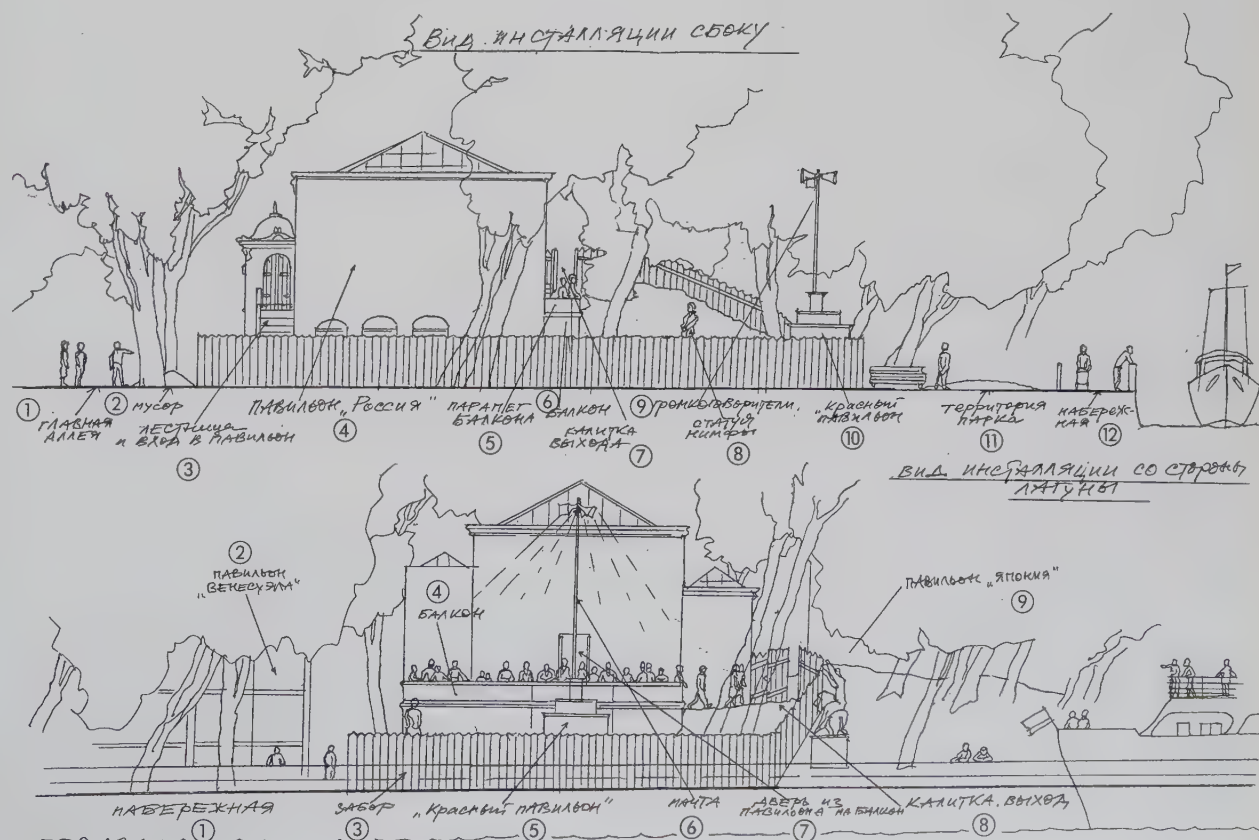
Il faut se représenter (je l'écris pour ceux qui n'ont jamais visité le pavillon russe à la Biennale de Venise et ne sont jamais sortis sur le balcon donnant sur la lagune) des plans, qui semblent spécialement calculés et construits, et qui vont, comme dans les théâtres en plein air classiques ou les peintures de Claude Lorrain, par degrés successifs réguliers du premier plan, où se trouve

En haut

1. L'allée principale
2. Détrituts
3. Escalier et entrée dans le pavillon
4. Le pavillon de la Russie
5. La rembarde du balcon
6. Le balcon
7. Portillon de sortie
8. Statue de nymphe
9. Haut-parleur
10. Le pavillon rouge
11. Territoire du parc
12. Quai

En bas

1. Le quai
2. Le pavillon vénitien
3. La clôture
4. Le balcon
5. Le pavillon rouge
6. Mât
7. La porte du pavillon donnant sur le balcon
8. Portillon de sortie
9. Le pavillon du Japon.



le spectateur, jusqu'au plus lointain, qui s'ouvre vers l'horizon. Ils se déploient exactement comme dans ces théâtres (ou dans ces peintures, qui sont aussi des théâtres), où le spectateur est immobile, mais où le mouvement — égal, lent et sans à-coups — se fait par le déplacement régulier des yeux d'un plan à l'autre, tantôt en direction de l'horizon, tantôt en sens inverse.

Le visiteur sort par la porte et se retrouve sur un balcon très étroit (1,50 m de large) et tout en longueur, entouré d'une rambarde en pierre, qui ressemble exactement au balcon du théâtre dont je parlais plus haut. Nous sommes à peu près au niveau du premier étage au-dessus du sol. Autour de nous, le plus beau parc du monde : d'immenses arbres au-dessus et au-dessous de nous, et ce fameux jeu de lumière et d'ombre si caractéristique de l'Italie dans leur feuillage et sur deux sculptures en marbre érigées sur un piédestal.

Quelques mots encore sur les plans : en bas, à une certaine distance, un pavillon rose et rouge; derrière lui, la palissade que nous avons vue au début; derrière celle-ci, des parterres de fleurs, des bancs, des sculptures; au-delà, le quai, puis la balustrade en fer forgé, et la lagune éblouissante inondée de soleil, où — comme si un spectacle avait été spécialement monté par un metteur en scène — des voiliers et de gros bateaux glissent l'un après l'autre, de droite à gauche et de gauche à droite, entre les coulisses formées par les bouquets d'arbres; enfin, à l'horizon, une des îles de l'archipel vénitien s'étire en une longue bande sombre.

Le principal acteur de ce spectacle est le petit pavillon rose et rouge qui, en véritable héros, se tient sous le balcon. Il est

entouré d'une clôture, et on ne peut y accéder, de même qu'il est impossible de monter sur la scène pendant le spectacle : la sortie des spectateurs se fait seulement à gauche, par un portillon qui donne à nouveau sur l'allée de la Biennale.

Le rôle de ce « héros » est double : il fait partie du décor, comme les sculptures, les bancs et les parterres de fleurs, et, en même temps, il est le personnage central, qui prononce un monologue. (Il est intéressant de constater que sans ce monologue, le petit pavillon, et même l'installation tout entière n'existent tout simplement pas, le son y étant un élément essentiel.) Il est vrai qu'il est difficile de l'appeler « monologue », même « musical » : trois haut-parleurs diffusent des cris extasiés, des salutations, le fracas d'un orchestre, des discours — c'est la bande sonore d'un défilé du Premier Mai sur la place Rouge à Moscou. L'effet produit tient moins aux marches militaires et aux discours prononcés dans une langue incompréhensible pour les Vénitiens qu'à la puissance du son qui vient des haut-parleurs directement braqués sur les visiteurs. Ce tintamarre est difficile à supporter, il nous poursuit; notre héros s'impose et ne nous lâche plus, on ne peut même plus se parler et on est assourdi. Toutes les règles du jeu sont enfreintes. Habituellement, le visiteur se sent à l'aise en visitant une exposition : les objets se laissent timidement regarder ou se contentent d'exister dignement par eux-mêmes, et le spectateur peut accepter cette dignité intérieure. Mais ici, on nous fait une mauvaise blague.

En réalité, qu'entendons-nous? Comment ce monstre totalitaire, qui est si loin d'ici et



Vue de la palissade entourant le pavillon russe.

que l'on voyait seulement de temps en temps sur l'écran de télévision, a-t-il pu se retrouver là, étranger à tout le monde? Mais... La musique est entraînante et joyeuse, le petit pavillon brille de toutes ses couleurs sous le soleil, l'ambiance est à la fête...

Est-il possible que la belle Venise, perpétuellement en fête — particulièrement pendant la Biennale — se mette à l'unisson et forme un duo étrange avec ce symbole du totalitarisme, est-il possible que cela fût prévu dans les plans de l'installation? N'est-ce pas du délire?

Le spectateur descend du balcon par la gauche et franchit le portillon. Derrière les arbres géants qui entourent le pavillon, on n'entend plus la musique.

J'ai déjà souligné que l'impression de quotidienneté que l'on ressentait dans l'installation se retournait contre celle-ci. Je veux dire par là que de nombreux visiteurs, s'attendant à voir une « œuvre d'art », ou, du moins, quelque chose que l'on pût regarder, avaient pris le petit pavillon rose pour l'« œuvre ». Et, pour eux, la mise en scène du « passage » et la participation active de la « nature » et de l'environnement à l'installation étaient restées lettre morte.



Vue de l'installation exposée à la Biennale de Venise, 1993.



Le Cube blanc

Première version

Dans une salle d'exposition (de préférence un pavillon assez petit), se dresse un cube blanc d'environ 2,50 m de côté. Sa surface est très lisse, brillante, laquée blanche. Il est flanqué de chaque côté d'un escabeau, dont la dernière marche se trouve à une hauteur de 1,76 m, où les spectateurs peuvent monter. Sur le dessus de ce cube, exactement au milieu, se trouve un bout de papier plié en deux avec le texte : «Partout où nous allions, cela sentait très fort le pétrole.»

L'idée qui sous-tend l'installation est la suivante : le spectateur, en grimpant sur l'escabeau, s'attend à ce qu'il y ait quelque chose à voir à l'intérieur du cube. Mais, en réalité, il découvre une surface plane, avec un texte placé trop loin et écrit en caractères trop petits pour qu'on puisse le lire. Celui-ci est illisible pour une autre raison

encore : si le cube blanc est installé dans une salle basse de plafond, l'espace qui reste entre le cube et le plafond est tout naturellement plongé dans la pénombre.

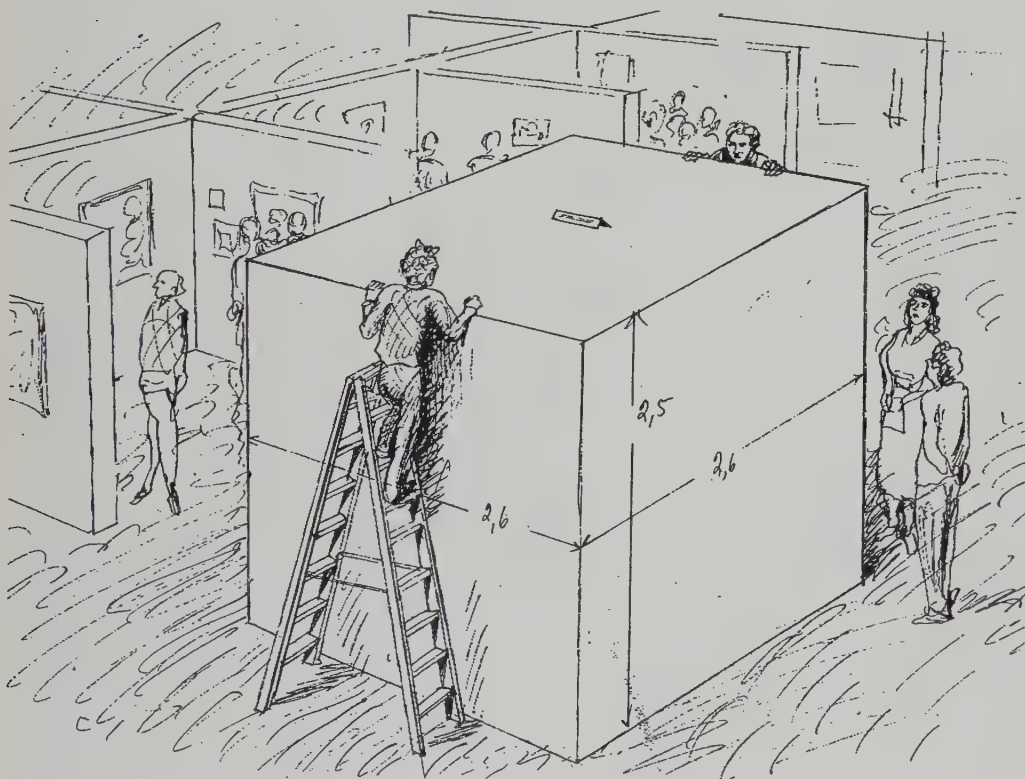
L'installation fonctionne particulièrement bien lorsque deux spectateurs montent en même temps sur les deux escabeaux : ils se retrouvent nez à nez, coincés de manière comique entre le bord du cube et le plafond.

L'installation s'appuie sur une métaphore parfaitement claire : il y a quelque chose de très important tout près de nous, presque à notre portée ; nous l'entrevoions, mais, malgré tous nos efforts, nous n'arrivons pas à l'atteindre. Mais elle n'en a pas moins d'autres résonnances.

Seconde version

Le cube est construit dans un pavillon clos, de telle sorte que le spectateur puisse passer entre le cube et le mur du pavillon comme dans un couloir. Sur les murs du pavillon, il peut voir des dessins sur le

thème «les hommes s'envolent». Au fur et à mesure qu'il avance et examine les dessins, il commence à percevoir des voix, à sa droite. Il finit par comprendre que celles-ci proviennent du cube. Il tend l'oreille : deux hommes discutent d'une voix calme et douce de la possibilité de s'envoler, de partir dans l'espace, en évoquant les détails de leur voyage, de leur équipement, etc.



Première version :

Paris, Musée de la Poste, «L'adresse provisoire pour l'art contemporain russe»,
25 mai-21 août 1993
Klagenfurt, Kunsthalle Ritter, «Do it»,
30 septembre-25 novembre 1994



Première version de l'installation,
exposée au musée de la Poste, Paris, 1993.



Concerto pour mouche

Compositeur : Vladimir Tarasov

Dans une petite salle de 2,50 m de côté sont suspendues devant une fenêtre une douzaine de mouches en plastique qui paraissent voler en tous sens. Au milieu de la pièce, sur un pupitre, est posée la partition du *Concerto pour mouche*, et l'on peut entendre la musique composée par Vladimir Tarasov pour cette installation. Il s'agit d'un morceau en trois parties utilisant l'enregistrement du bourdonnement réel d'une mouche. Le spectateur — qui est aussi auditeur — reste derrière la barrière de protection de l'installation : là, il perçoit dans ce qui au début n'était pour lui qu'un simple bourdonnement la structure harmonique et articulée d'un concerto en trois mouvements.

Château d'Oiron, « Curios & mirabilia »,
exposée depuis le 26 juin 1993

En cours d'acquisition par l'État français

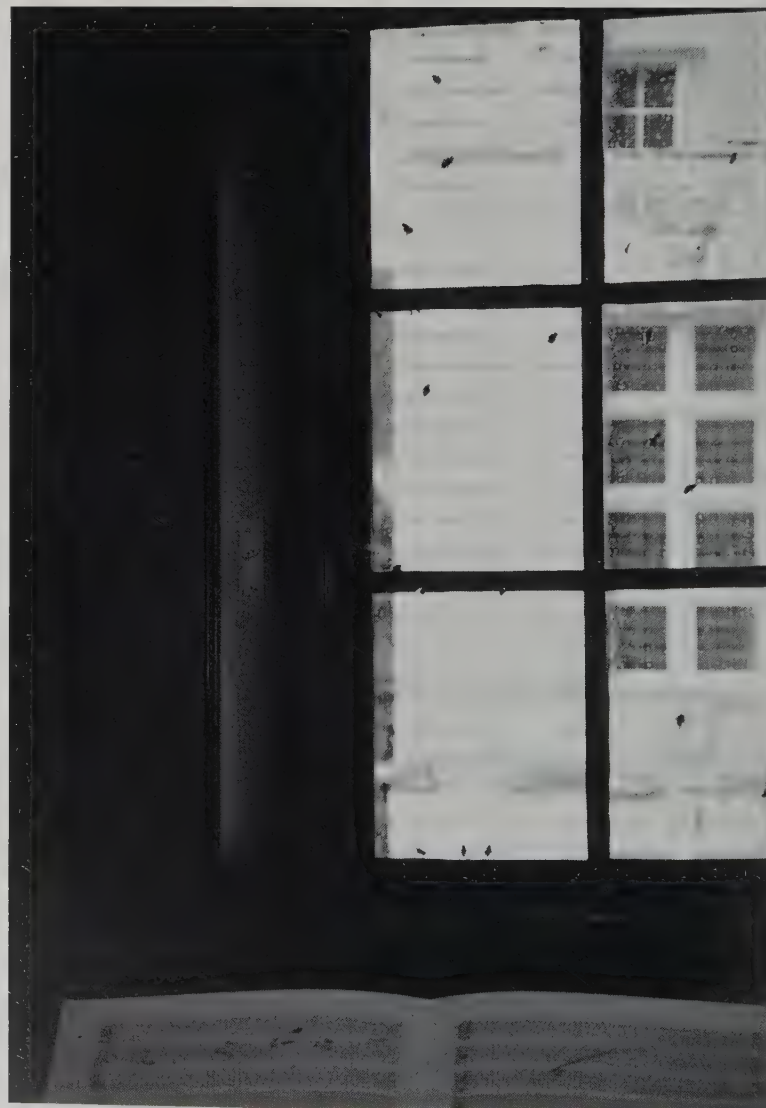
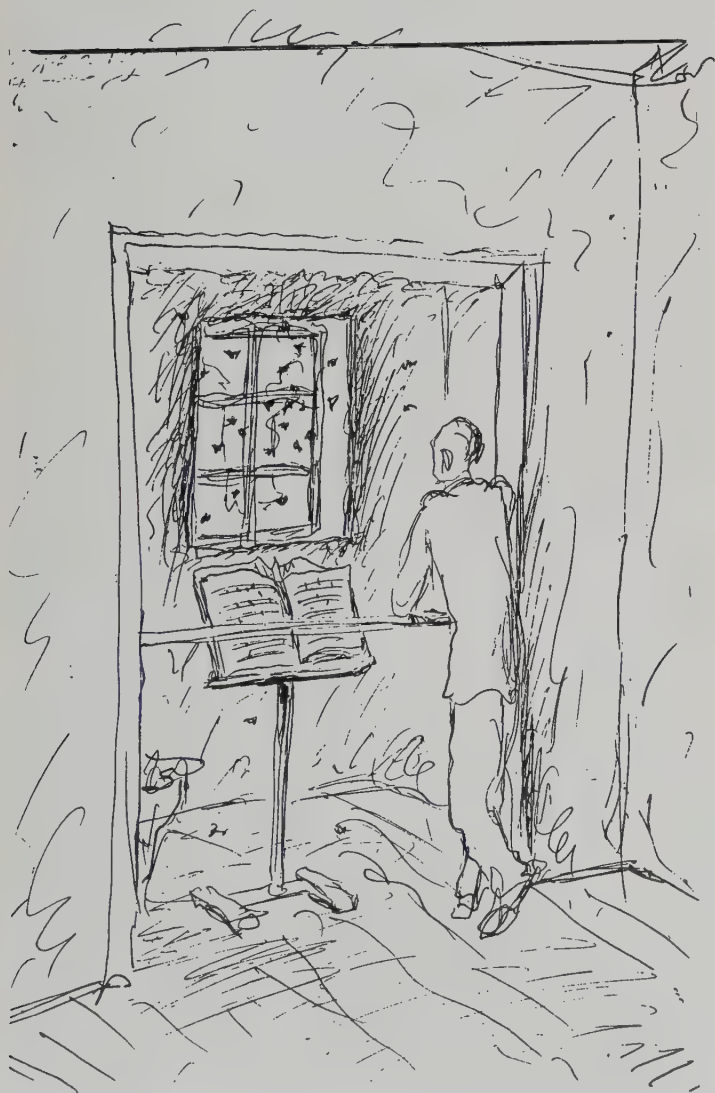
Le choix du lieu n'est pas dû au hasard. Comme toujours, l'environnement conditionne de façon importante l'atmosphère et le fonctionnement de l'installation. En Pays de Loire, assez loin de Paris, se trouve un très beau château du XVI^e siècle en assez mauvais état, où subsiste dans certaines pièces, malgré les travaux de restauration effectués, un sentiment d'abandon et de mélancolie.

Dans un recoin sont aménagées des toilettes dont la fenêtre étroite donne sur la tour du château, sur un champ qui s'étend dans le lointain, et sur une forêt que l'on devine derrière une colline. On pourrait difficilement se représenter un endroit plus triste et, en même temps, plus comiquement sentimental : une fenêtre ancienne mais simple, couverte de poussière ; sur le sol, des débris de plâtre tombés des murs et du plafond, et une cuvette qui est presque une antiquité.

Le château est un musée que les touristes visitent surtout en été, lorsque l'installation fonctionne particulièrement bien : sur cette fenêtre, située du côté ensoleillé, apparaît une nuée de mouches

réelles qui viennent rejoindre les mouches artificielles, et dont le bourdonnement se fond dans la musique du *Concerto pour mouche*.

Vue depuis la fenêtre sur la tour du château d'Oiron.





Vue de l'installation
exposée au château
d'Oiron, 1993.

La Mère et le Fils

L'installation représente une salle construite (11,2 m sur 7,1 m sur 3 m) presque entièrement plongée dans l'obscurité : seules deux faibles ampoules sous le plafond répandent un peu de lumière. Avant d'entrer, le spectateur emprunte une lampe de poche qu'il trouve sur une étagère près de la porte. Tout autour de la salle, sur une étagère placée à hauteur d'homme, sont présentés quarante-deux collages composés d'une photo et d'un texte encadrés. On lit le texte — l'autobiographie de la mère de l'artiste — en passant d'une feuille à l'autre. À travers la pièce sont tendues seize cordes, comportant une multitude d'objets de rebut munis d'une étiquette où sont inscrites des phrases dites par le fils à propos de banalités. Ainsi, sur le plan du contenu, l'installation se compose de propos du fils adressés à sa mère, pleins de reproches injustes et de scrupules tardifs, entourés par l'histoire de la mère racontée par elle-même.

Le spectateur voit tout cela grâce au petit rayon de lumière de la torche électrique, et dans son esprit se fait une association lointaine avec le rayon de la mémoire qui arrache à la nuit, ici et là, quelques bribes d'un passé qu'on ne peut ni faire revenir, ni changer. Lorsqu'il y a plusieurs visiteurs dans la salle, les torches, tels des vers luisants, semblent se livrer à un jeu mélancolique : par ces lumières mouvantes, les spectateurs créent eux-mêmes l'ambiance de l'installation. On entend dans la salle un chant en sourdine : c'est la voix fausse de l'auteur qui interprète des romances russes.

Textes figurant dans l'installation

Récit de la mère de l'artiste, présenté sur une étagère, autour de la salle

[...] À cette époque, en 1922, mon père se consume à vue d'œil. Il devient jaune et maigrit, il ne lui reste plus que la peau et les os. Sous-alimenté, il s'éteint en janvier 1922. Entre-temps, deux autres filles étaient nées, en 1913 et 1915 : Lidotchka et Jenietchka.

Après le décès de mon père, je dois chercher un autre emploi. Je suis admise comme préposée aux enregistrements à l'Ukomgolod («Comité ukrainien de lutte contre la famine»), devenu plus tard l'Ukomposledgolod, («Comité ukrainien

contre les suites de la famine»). Nous recevons des colis d'Amérique et organisons des cantines. Ma mère y entre comme distributrice. On sert de la purée de seigle. Ça ne nourrit pas beaucoup. Même si on en mange beaucoup, on a toujours faim. En juin 1922, une épidémie de choléra asiatique sévit dans la ville. Il y a cinq cas dans notre cour. Parmi les victimes, ma mère. Diarrhée et vomissements. Je suis impuissante. Personne ne peut m'aider. Un matin, je cours à l'hôpital pour chercher une ambulance, elle arrive, et je ne reverrai jamais ma mère. Le lendemain matin, je

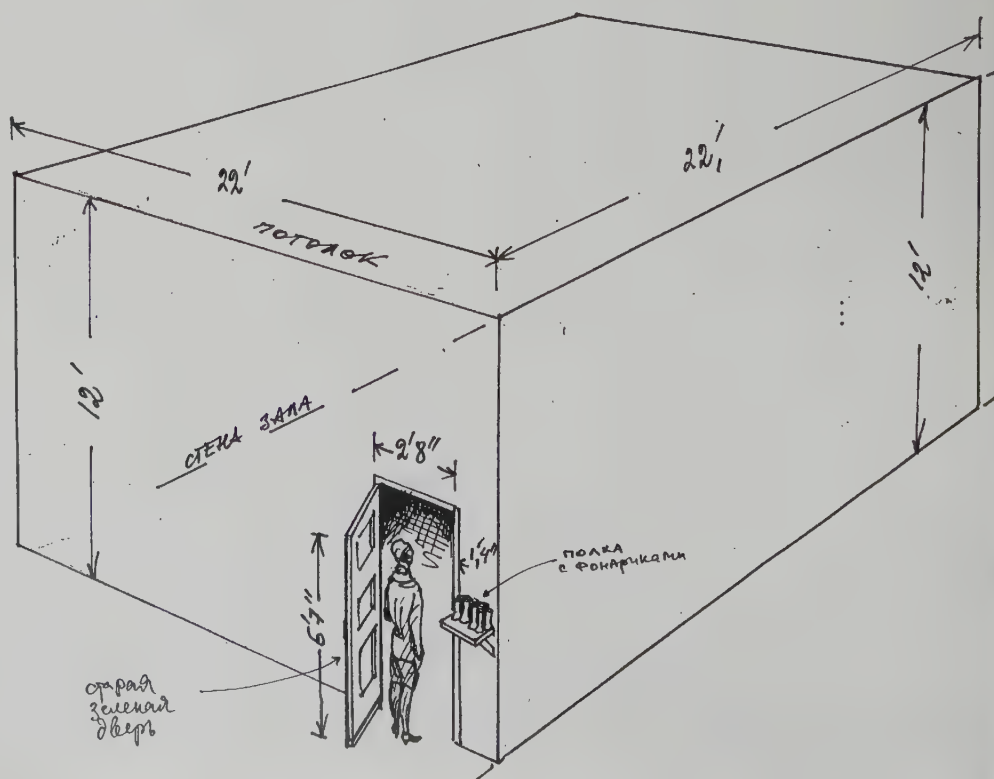
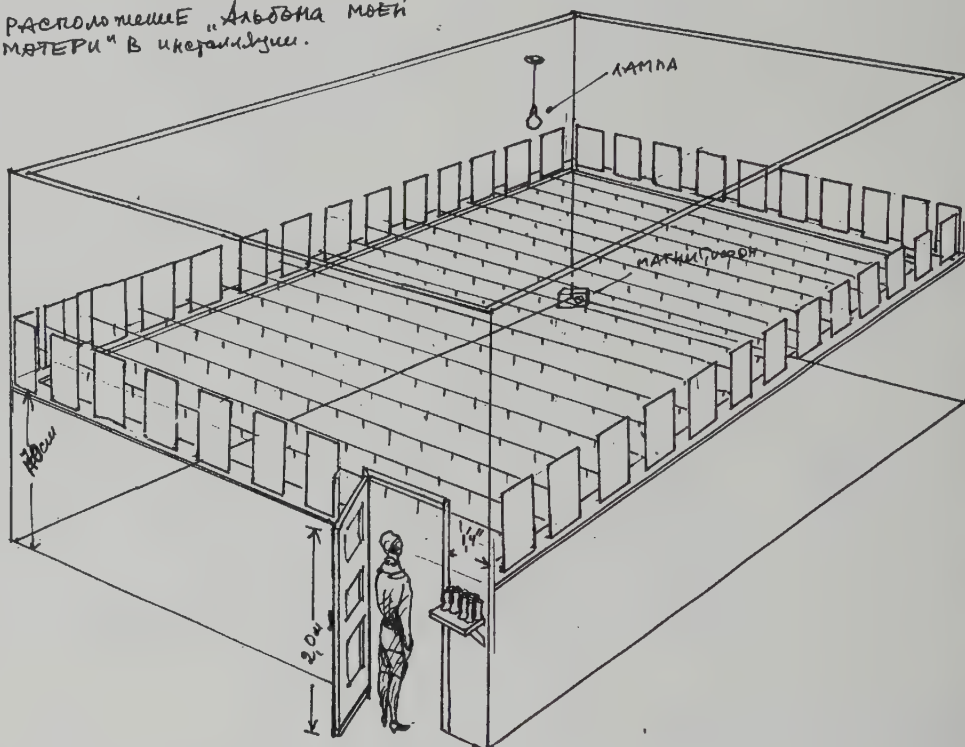
retourne à l'hôpital, où on m'apprend qu'elle est morte. Je pars au cimetière dans un grand chariot qui transporte les morts du choléra, parmi lesquels je reconnais ma mère à ses longs cheveux ; je demande à l'enterrer séparément, je mets une pierre pour marquer l'endroit et je me demande quel signe mettre sur la tombe. J'y pense

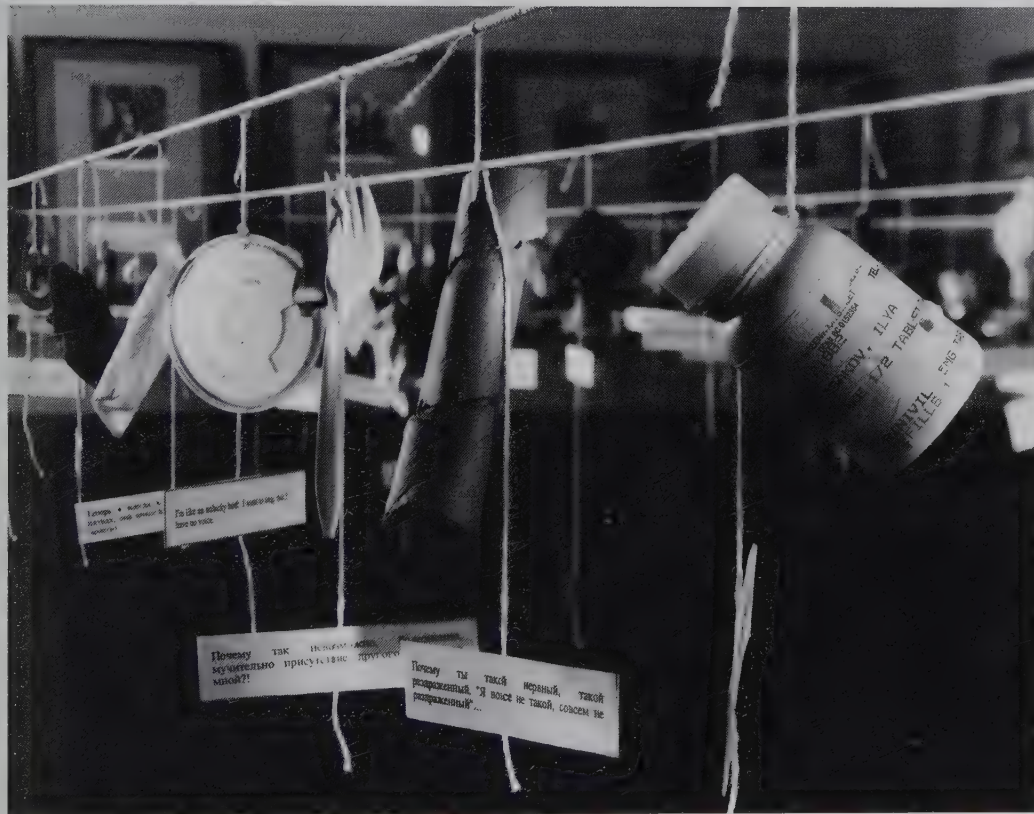
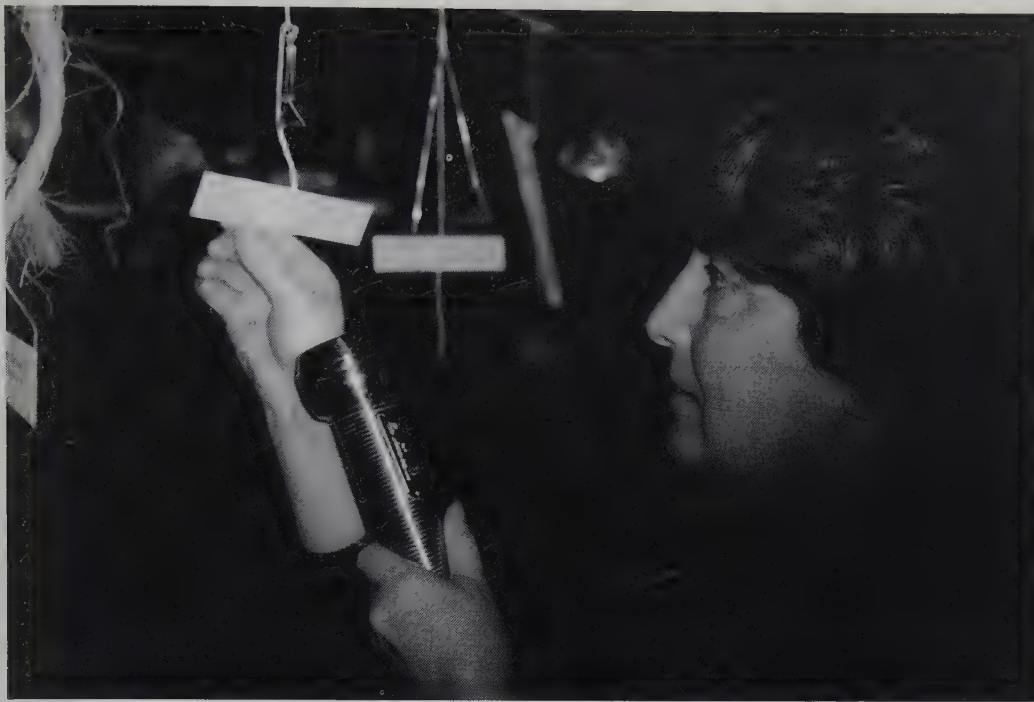
L'emplacement de *l'Album de ma mère* dans l'installation :

Sur le dessin du haut, indication d'une lampe, et d'un magnétophone, au centre.

Sur le dessin du bas, indication de la vieille porte verte et de l'étagère avec les lampes de poche.

РАСПОЛОЖЕНИЕ "Альбома моей МАТЕРИ" в украинском.





Objets de rebut et étiquettes avec les phrases du fils.

longtemps et ces signes m'apparaissent en rêve. Sur la tombe de mon père, je vois les mots : «L'étoile juive à cinq branches. Il vécut de 1874 à 1922, pendant 48 ans. Il vécut paisiblement et mourut paisiblement.» Et sur la tombe de ma mère : «Paix désirée.» Le matin, je note ces paroles et je commande des plaques en fer-blanc, que je mets sur les tombes.

Nous restons à cinq. J'ai vingt ans. La plus petite, Jenietchka, en a sept, et mon

deuxième frère quatorze. Je suis désespérée : comment pourrai-je subvenir aux besoins des enfants, avec mon salaire dérisoire ? Les voisins qui viennent me voir me persuadent d'envoyer les enfants à l'orphelinat, et je finis par le faire. Seule Riva est acceptée, parce qu'elle est la plus affaiblie, mais le lendemain, quand je viens la voir, elle éclate en sanglots et me supplie de la reprendre à la maison. Je la ramène. Elle a douze ans. Je ne peux faire ni la cuisine ni la lessive, et je

suis obligée de prendre une femme de ménage. Nous en changeons souvent. Mais le pire, c'est le manque de nourriture.

Comme au temps de ma mère, je continue de donner tout mon salaire, mais nous sommes six et nous ne touchons aucune allocation. Une jeune fille qui travaille chez nous suit en même temps des cours de téléphoniste ; les cours terminés, elle nous quitte. Un jour, une vieille femme qui va chez les gens pour raccommoder les bas et les chaussettes me demande si elle peut seulement laisser son coffre chez nous, puis passer une nuit sur ce coffre, et elle finit par s'installer chez nous. Elle a une fille qui l'a chassée. Et la mère est restée sans abri. Elle est un peu dérangée. Je lui donne tout mon salaire et elle le dépense comme bon lui semble. Elle maltraite les enfants et, lorsque je rentre de mon travail, ils s'accusent les uns les autres : elle se plaint des enfants et les enfants se plaignent d'elle. [...]

Phrases du fils, accrochées aux cordes

Hier, après la classe, il m'a rattrapé, il m'a arraché le livre et m'a tapé par derrière sur la tête avec quelque chose de lourd.

Maintenant je porte toujours des habits sales, ma chemise est pleine de taches, mais jamais elle ne va regarder, elle ne voit rien...

Pour aller au boulot, je me lève à six heures, et ensuite j'ai une heure et demie de train...

Elle ne fait pas les courses. Elle n'a pas le temps, elle est malade, et c'est moi qui dois y aller, je suis obligée de faire la queue...

Elle ne surveille pas ses enfants : elle n'a jamais le temps, et de toute façon elle ne les aime pas...

Un extrait de l'autobiographie de la mère, encadré et illustré.



Tant que tu étais chez nous, tout allait bien, tu donnais à manger aux enfants, et au moins la maison était rangée...

Sans toi, il n'y aura plus jamais d'ordre, tout va de travers...

Lâche-moi un peu!

Mais laisse-moi un peu tranquille!

Arrête de me poser des questions. Je rentrerai quand je pourrai, je ne sais pas quand...

Qu'est-ce que tu as à me faire tout le temps des réflexions, je ne suis plus un gamin. J'en ai marre à la fin...

Tant qu'elle était en vie, personne n'osait s'en prendre à lui.

Dimanche, je ne rentrerai pas : je passerai la nuit chez les Vassiliev...

Pourquoi tu me proposes d'aller chez Solomon Yakovlievitch? Tu sais bien qu'on ne se parle plus...

Pourquoi tu me refiles ces chaussures? Elles n'ont plus de lacets!

Qu'est-ce que c'est que ces vêtements que tu me donnes? Personne ne porte plus ça depuis des siècles!

Qu'est-ce que tu viens me raconter sur les voisins? Leur vie ne m'intéresse pas du tout...

Ça fait déjà quatre fois que tu sors toi-même la poubelle. Tu peux pas le dire? Il n'y a personne qui veut t'aider, c'est ça?

Je n'ai pas pu passer prendre tes lunettes. J'irai demain...

Tu pourrais me prêter de l'argent? Je te rembourse dans un mois.

Oui, j'ai acheté une voiture. Conduire, c'est pas si dangereux que ça. Mais elle est déjà toute rouillée et pourrie : à Moscou ils mettent du sel sur la chaussée pour éviter le verglas...

Je commençais plein de choses et je laissais tout tomber...

Je ne savais pas quoi faire, comment m'occuper. Je me disais : bon, allez, je vais faire un truc...

J'ai tracé un cadre sur une feuille blanche... Peut-être que je saurai quoi dessiner dedans après...

Pourquoi tu es tellement énervé, tellement excédé? — Je ne suis pas du tout énervé!

Tu sais, quand je parle, je parle énormément, je m'excite, je ne peux vraiment pas m'arrêter, je trouve de nouveaux arguments...

Mais je ne veux pas de thé, pourquoi tu m'en verses?

Pourquoi est-ce que tu fais du thé seulement pour sa couleur? Il doit aussi avoir un minimum de goût, tout de même!

Tu disais toi-même que ce livre est nul et ennuyeux, alors pourquoi tu continues à le lire, au lieu de le laisser tomber?

Je venais chez toi pour dessiner des «livres pour enfants», des illustrations que je faisais pour des maisons d'édition pour gagner ma vie...

Je vais avoir bientôt soixante ans... Je regarde en arrière : tout a l'air flou... Je n'y vois pas grand-chose... Puis ça commence à me revenir.

Quand je me suis «installé» ici — je ne savais pas encore que j'étais en train de m'installer — tout me paraissait irréel, comme si c'était peint sur du papier ou «comme au cinéma»...

Il y a encore deux ans, j'ignorais que l'œuvre de ma vie, ma découverte, ma passion serait «l'installation totale»...

Partir était toujours pénible, impossible : un crime! «Tu n'as rien oublié? Tu as tout pris? Je t'en prie, écris-moi plus souvent : on se quitte pour longtemps...» Et, en baissant la tête, je sortais dans la cour...

Parfois, il me semble que je réalise le plan, le projet dont tu m'as investi...

Autant je ne m'identifie pas avec mon père, autant je te dois chaque petite nuance, chaque trait de caractère, je ne suis qu'une partie de toi.

N'importe laquelle de mes réactions, c'est une réaction à toi, une copie de la tienne...



Vue de l'installation exposée au Jewish Museum,
New York, 1994.

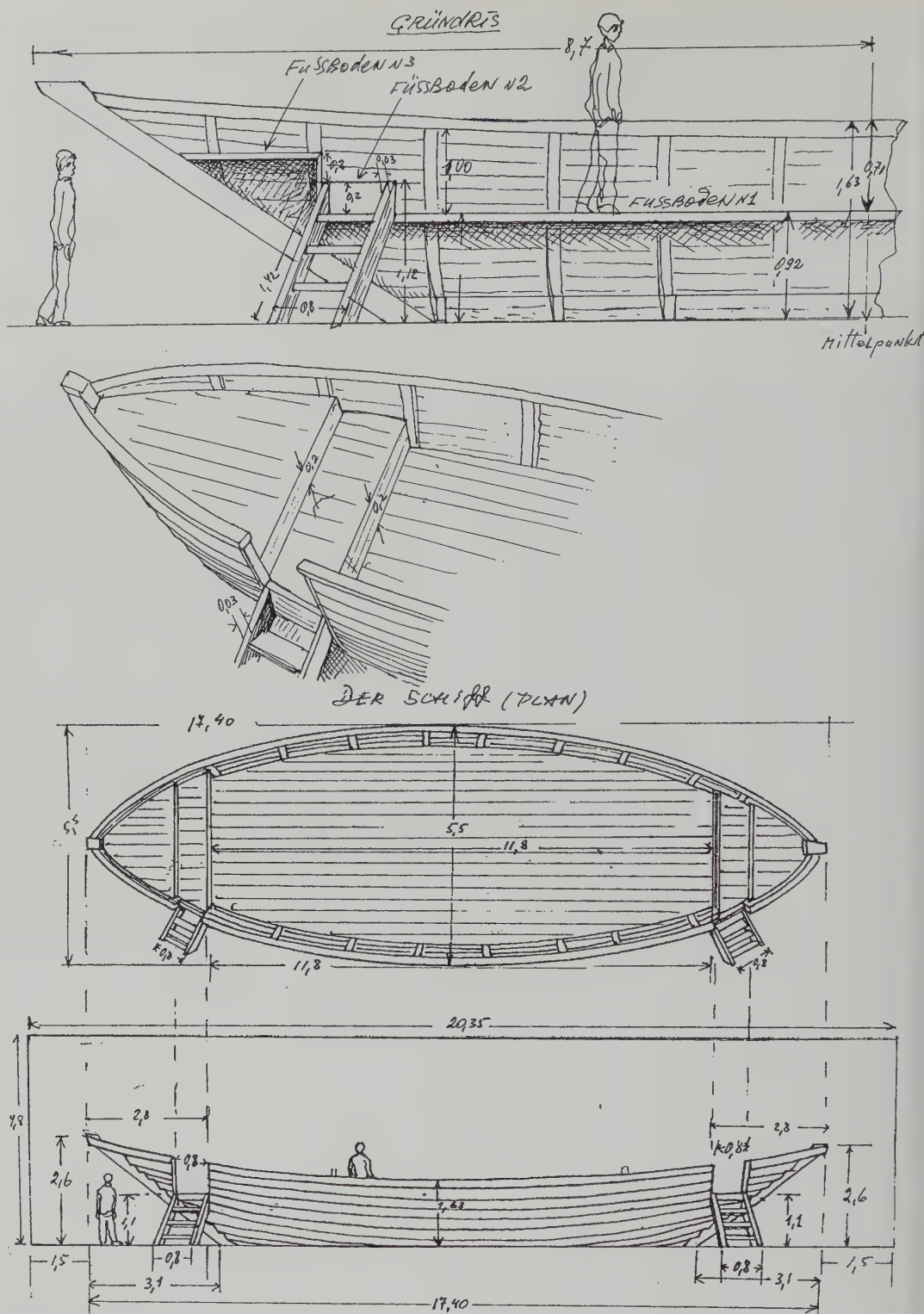


Le Bateau de ma vie

Il s'agit toujours du même projet : raconter l'histoire de ma vie sous la forme d'une installation, tentative que j'avais déjà entreprise dans *L'Exposition d'un livre et La Corde de la vie*. Cette fois, je l'ai réalisée à l'âge de soixante ans.

L'installation représente une grande barque en bois, longue de 17 m, avec deux échelles que le spectateur peut emprunter — l'une à l'avant pour monter, l'autre à l'arrière pour descendre. Sur le pont, il découvre vingt-cinq grands cartons entassés dans le désordre et ouverts, dont on peut supposer qu'ils ont été déposés là provisoirement. Chaque carton, si l'on examine son contenu, est rempli du bric-à-brac que l'on rassemble au moment de déménager : manteaux, chemises, chaussures, jouets. Par-dessus ce fatras, on trouve dans chaque caisse, tel un inventaire, une feuille de carton où sont collés des photos, de petits objets et des textes. Ceux-ci sont de courts fragments — de cinq à six lignes — qui évoquent différents épisodes de ma vie.

En se promenant entre les caisses, en progressant vers le fond de la barque, le spectateur comprend que les cartons contiennent «le fret» de la vie d'un homme, et qu'il suit le parcours de la vie



de cet autre, chaque caisse correspondant à une période. La dernière est vide. Ce voyage ne fait-il pas penser à la barque de Caron qui transportait les âmes des morts sur l'autre rive du Styx? En tout cas, c'est l'image que j'avais devant moi lorsque j'ai conçu l'installation.

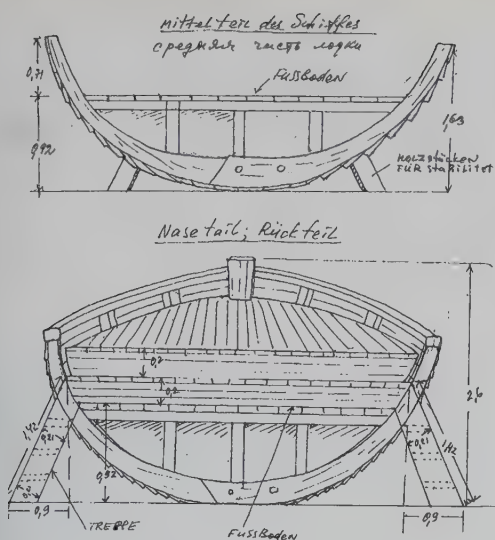
Textes figurant dans l'installation, dans les cartons

Naissance. Dniepropetrovsk*
30 septembre 1933 :
Né à Dniepropetrovsk, où j'ai vécu jusqu'à l'âge de sept ans.

Septembre 1933 :
Ma mère a dû reprendre le travail tout de suite — c'était l'usage à l'époque.

Été 1935 :
Ma mère me racontait que je me sauvais tout le temps, ils avaient du mal à m'attraper. La rue s'appelait rue Animée.

Salzburg, Salzburger Kunstverein,
11 août-3 octobre 1993
Grenoble, Le Magasin, 16 avril-17 juillet 1994
Installation appartenant au Museum für
Gegenwartskunst, Bâle



Vue du bateau côté proue.

Vue du contenu d'un carton.

Été 1942 :

Nous courons vers le port de Makhatchkala. Une boulangerie ouverte. Des pains sur les étagères. On peut les prendre — il n'y a personne.

Été 1941 :

Un été chaud dans le Kouban*, stanitza Kamennobrodka*. Je vais à l'école. Des maisons blanches dans la steppe, inondées de lumière. Je ne me souviens de rien d'autre.

Été 1942 :

Pieds nus, je cours quelque part dans une poussière blanche. La chaleur est insupportable.

Été 1942 :

Dans le train qui va de Kislovodsk* à Tachkent*. À une petite station, je montre, par la fenêtre, mon fusil à deux petits garçons. Le train démarre. Je vois mon fusil dans leurs mains — ils me le tendent. Je ne pourrai plus jamais le récupérer. Crise de nerfs terrible.

La vie pendant l'évacuation à Samarkand*

Printemps 1943 :

Je longe l'enceinte d'une grande usine de conserves. Des boîtes de conserves entassées partout brillent.

Printemps 1943 :

Dans un atelier de l'usine de conserves où travaille ma mère. Très bonnes conserves de viande froide au riz et aux légumes.

Hiver 1943 :

Je suis perché avec deux garçons ouzbeks sur un grand mur en argile, et je laisse pendre mes jambes. Chaleur. On voit des jardins et des arbres.

Automne 1943 :

Je vais à l'école ouzbek. Aujourd'hui encore, je sais compter en ouzbek jusqu'à 20.

Automne 1943 :

Je suis dans un couloir sombre. Du fond s'approche une silhouette sombre qui ressemble à un oiseau, avec des bruits de pas.

Automne 1943 :

Dans une pièce, des gens autour d'un bureau. Ils examinent les «dessins» que j'ai faits en une demi-heure. Entre autres, un oiseau. C'est le conseil d'une école des beaux-arts** de Leningrad. Je suis admis.

Hiver 1943 :

Les cours à l'école des beaux-arts. Un couloir partagé par des cloisons en aggloméré. Deux pupitres, où sont assis quatre élèves, et un troisième, où est installé notre prof.

* L'indication de ces noms de villes permet de suivre l'exode progressif de cette famille vers l'est, d'Ukraine jusqu'en Asie centrale.

** En Union soviétique, un certain nombre d'écoles primaires ou secondaires étaient spécialisées (dominante langues étrangères, mathématiques, beaux-arts, musique, etc.). [NdÉ]



Vue de l'installation exposée au Kunstverein,
Salzbourg, 1993.



La Sortie de secours

Trop d'art!

À peine entré dans l'énorme espace de la Halle Tony Garnier, le spectateur panique en voyant ce qu'il aura à regarder et à digérer : une multitude de stands, des centaines de cloisons et de tournants, des milliers d'œuvres d'art, des sculptures... Comment les appréhender toutes, comment se protéger contre ce flot ininterrompu ? (Chacun de nous a certainement éprouvé cette sensation en visitant les FIAC, Messe, ARCO, etc.)

«Trop d'art! Trop de spectateurs!»

Seule réaction possible : prendre la fuite, se recroqueviller dans un coin et reprendre haleine, ne serait-ce qu'une petite minute...

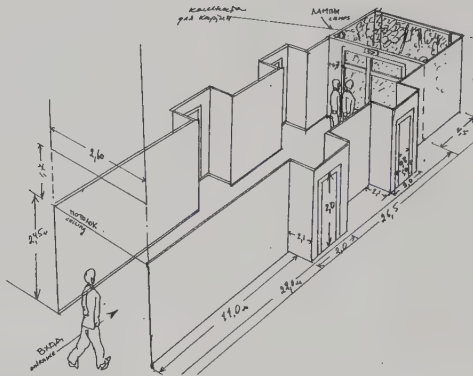
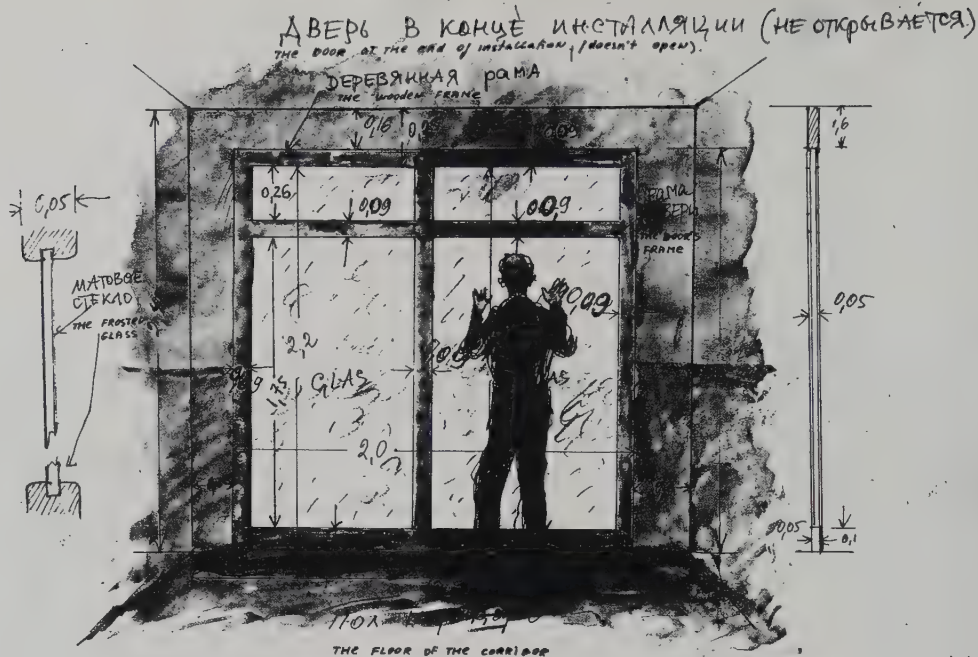
Et voilà que dans l'interstice entre les parois des stands nous apercevons un couloir vide et sombre où l'on peut se faufiler sans attirer l'attention et se sauver de cette «fête de l'art». (On a toujours envie, lorsqu'on se trouve dans une fête bruyante, de sortir sur un balcon ou dans une pièce vide où l'on peut enfin se retrouver seul.)

Le couloir est désert, obscur, une lumière étrange vacille au fond. Le «fugitif» avance vers la lumière. Dieu merci, il ne s'agit pas d'une œuvre d'art ! C'est probablement une sortie de secours qui donne sur la rue, vers la liberté, où il pourra rester au calme quelques instants.

En effet, il s'agit bel et bien de cela — une grande et large porte, au-dessus de laquelle un panneau lumineux indique : «Sortie de secours». Derrière le verre dépoli de la fenêtre, on devine le sol jonché de feuilles, la lumière douce d'une journée d'automne, les arbres couronnés d'or d'un vieux jardin, le ciel bleu dans le feuillage...

Évidemment, la porte est fermée. Mais en observant attentivement le paysage doré derrière la vitre, le spectateur attristé se rend compte avec horreur que tout est fabriqué là aussi, que c'est encore «de l'art» : l'automne, les arbres, le ciel, tout cela est peint et éclairé et se trouve dans la pièce derrière une porte condamnée, des feuilles ont été jetées par terre, et on a mis du verre dépoli sur la porte pour que le spectateur ne découvre pas tout de suite le leurre.

L'«extrémité» touche le mur de la Halle, tandis que l'entrée se trouve impérativement entre deux stands adjacents (ou entre deux cimaises d'exposition) sur une des



allées principales. L'installation est un bout de couloir de 2,70 m x 4 m, fermé par une porte vitrée. Les trois parois sont tapissées de toiles; celles de gauche et celles d'en face en sont couvertes de haut en bas. À droite, on découvre une toile fixée sur un châssis et adossée au mur, à côté de l'entrée, qui donne sur les locaux de la Biennale (cette contrainte est imposée par le contrôle de sécurité incendie). Les trois toiles représentent de belles journées d'automne dans un parc : des feuillages jaunes, des troncs d'arbre sombres, des allées profondes. Chacune est réalisée dans un style différent : fauve, réaliste et à la manière de Cézanne. Par terre traînent des feuilles de carton, des papiers déchirés, des chiffons, des pots de peinture, des brosses, du white spirit. Tout baigne dans la lumière éclatante de deux lampes de forte puissance, installées dans deux coins de la pièce, sous le plafond.

La scénographie de la pièce doit remplir deux fonctions, jouer deux rôles : de loin, lorsque le spectateur entre dans ce couloir obscur, il doit s'imaginer être dans un parc inondé de soleil, en automne;

le sol doit figurer un terrain gris. À cinq ou six mètres de la porte, l'illusion de réalité disparaît, et en s'approchant, le spectateur découvre un autre spectacle, ordinaire, quotidien — ceci est extrêmement important — mais non moins vraisemblable. Derrière la vitre se trouve un atelier provisoire banal, un recoin, probablement mis par les organisateurs à la disposition de l'artiste pour qu'il puisse retoucher ses tableaux, en achever les finitions, avant de les exposer dans les salles. Les œuvres inachevées sont posées debout le long des murs. L'artiste a dû sortir, on aperçoit derrière la porte entrebâillée un local plein de caisses et de cartons. Le spectateur qui jette un coup d'œil au-delà de la vitre doit avoir l'impression qu'il voit ce qu'il n'est pas autorisé à voir, et que l'histoire de la journée automnale dans le parc n'était qu'un rêve.



Vue partielle de
l'installation
exposée à la
Biennale d'art
contemporain,
Lyon, 1993.

L'École n° 6

Pendant de longues années, il y avait à cet endroit une école. La cité ouvrière où elle était implantée n'était pas grande, aussi les enfants qui la fréquentaient n'étaient guère nombreux et on n'y dispensait que l'enseignement élémentaire jusqu'à la sixième classe. Mais, en comparaison des autres écoles de ce type, l'école n° 6 était considérée comme bien équipée, et dotée de bons enseignants. Son directeur avait déployé tous ses efforts pour l'aménager avec le plus de commodités possibles pour les enfants, qui y restaient presque toute la journée : il y avait une salle de sports, une classe pour les arts et le chant, et une cantine, sous forme de buffet. La vie y était pleine d'entrain, tout fonctionnait parfaitement bien, et l'école n° 6 tenait la première place dans la région sur le plan des «résultats» comme sur celui de l'«organisation de la scolarité».

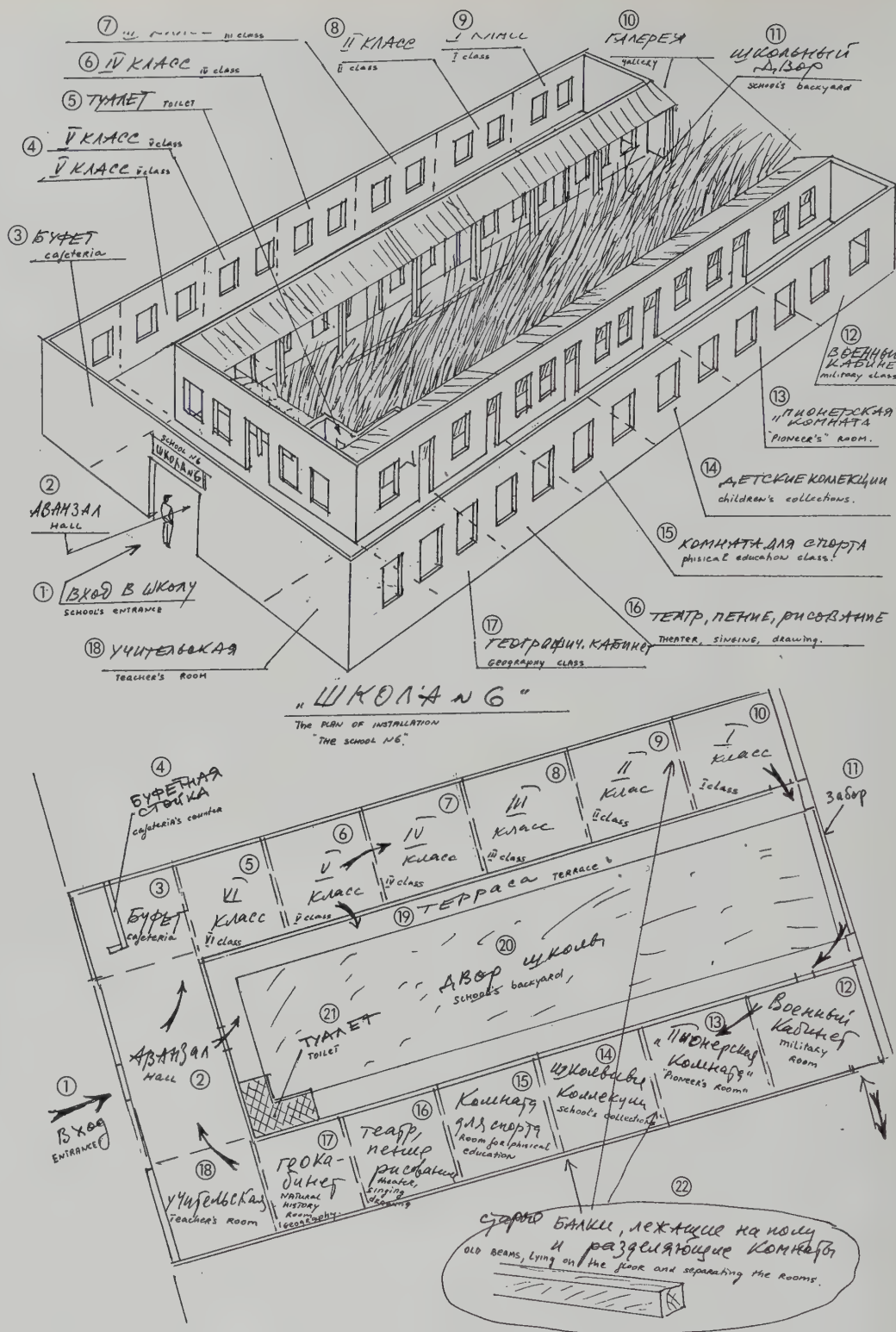
Si seulement rien n'avait changé à l'extérieur de la vieille école... Mais la cité ouvrière, dont les enfants couraient chaque matin avec tant d'enthousiasme pour rejoindre leur classe, commença à décliner et à déperir. L'usine autour de laquelle elle s'était construite vieillissait et les gens ne voyaient sans doute plus l'intérêt de travailler là. Ou bien ils ne supportaient plus de vivre ainsi, éloignés de tout. D'autres raisons s'ajoutaient peut-être à celles-ci. Toujours est-il que, peu à peu, les familles se mirent à faire leurs bagages et à s'en aller l'une après l'autre, emmenant les enfants. Bientôt on s'aperçut qu'entretenir ici une école n'avait plus de sens.

L'école est maintenant fermée. Le bâtiment est devenu inutile, comme les autres immeubles de la cité. Ces lieux où hier encore retentissaient les cris des enfants et où la vie battait son plein sont déserts et abandonnés. Les salles sont vides, la cour est envahie par des herbes hautes. Seul le vent, qui souffle à travers les carreaux cassés, agite les cahiers sur le sol, les plannings et les vieilles cartes de géographie oubliés sur les murs.

Le visiteur entre par la porte grande ouverte de l'école et pénètre dans une entrée où sont restés affichés de vieux slogans, des annonces aux élèves et des tableaux d'honneur. En tournant à gauche, il peut voir ce qui subsiste de la cantine et de la cuisine, les petites tables où l'on déjeunait autrefois. Derrière la cantine s'ouvre une longue enfilade de salles de

Marfa, Cinnati Foundation, exposée depuis le 9 octobre 1993

Installation appartenant à la Cinnati Foundation



En haut

1. L'entrée de l'école
2. Le hall
3. La cafeteria
4. La classe de V^e
5. Les toilettes
6. La classe de IV^e
7. La classe de III^e
8. La classe de II^e
9. La classe de I^{re}
10. Galerie
11. La cour de l'école
12. La classe d'enseignement militaire
13. La salle des «Pionniers»
14. Les collections des enfants
15. La salle d'éducation physique
16. Salle de théâtre, chant, dessin
17. Le cabinet de géographie
18. La salle des professeurs

En bas

1. L'entrée
2. Le hall
3. La cafeteria
4. Le comptoir de la cafeteria
5. La classe de VI^e
6. La classe de V^e
7. La classe de IV^e
8. La classe de III^e
9. La classe de II^e
10. La classe de I^{re}
11. Palissade
12. La salle d'éducation militaire
13. La salle des «Pionniers»
14. Les collections de l'école
15. La salle de sport
16. La salle de théâtre, chant, dessin
17. Le cabinet de géographie
18. La salle des professeurs

19. Terrasse
20. La cour de l'école
21. Les toilettes.
22. Vieille poutre sur le sol, qui sépare les salles.

cours, naguère séparées par des cloisons, et où l'on entrait par une porte donnant sur une galerie qui faisait tout le tour de la cour. Les cloisons n'existent plus, seules demeurent les poutres, qui gisent à terre, et l'ensemble ne forme plus qu'un long couloir vide avec l'emplacement des fenêtres des deux côtés. Mais sur les murs des anciennes classes on voit encore des emplois du temps, différents dans chacune, et, par terre, des cahiers, des manuels et des stylos qui ne servent plus à personne, ainsi que des objets plus volumineux : de vieilles cartes, des ardoises où on peut encore lire ce qui est écrit, des dessins et des caricatures, des problèmes de mathématiques.

Le visiteur revient dans l'entrée. À droite, symétriquement par rapport à la cantine, il peut regarder ce qui reste de la salle des professeurs : des armoires remplies de dossiers, des archives de l'école ; des registres de classe abandonnés à terre et, sur les bureaux couverts de poussière, un calendrier des voyages scolaires, des carnets de notes, les horaires de permanence des enseignants. Ensuite vient la salle de sciences naturelles et de géographie, avec des cartes, des maquettes figurant les montagnes et les océans, des animaux et des oiseaux empaillés, des planches représentant des insectes, des poissons et des mammifères.

La classe suivante était visiblement consacrée aux arts. (On ne devine la destination de chaque salle que d'après les objets qui demeurent sur les murs et par terre, car, comme dans l'aile gauche du bâtiment, les cloisons sont détruites et on ne voit plus qu'un grand espace vide, qui s'étend jusqu'au fond.) On y trouve encore des pupitres de musique, des chevalets, des planches à dessin, des costumes de théâtre, des masques accrochés au mur parmi les dessins d'enfants et les croquis de décors.

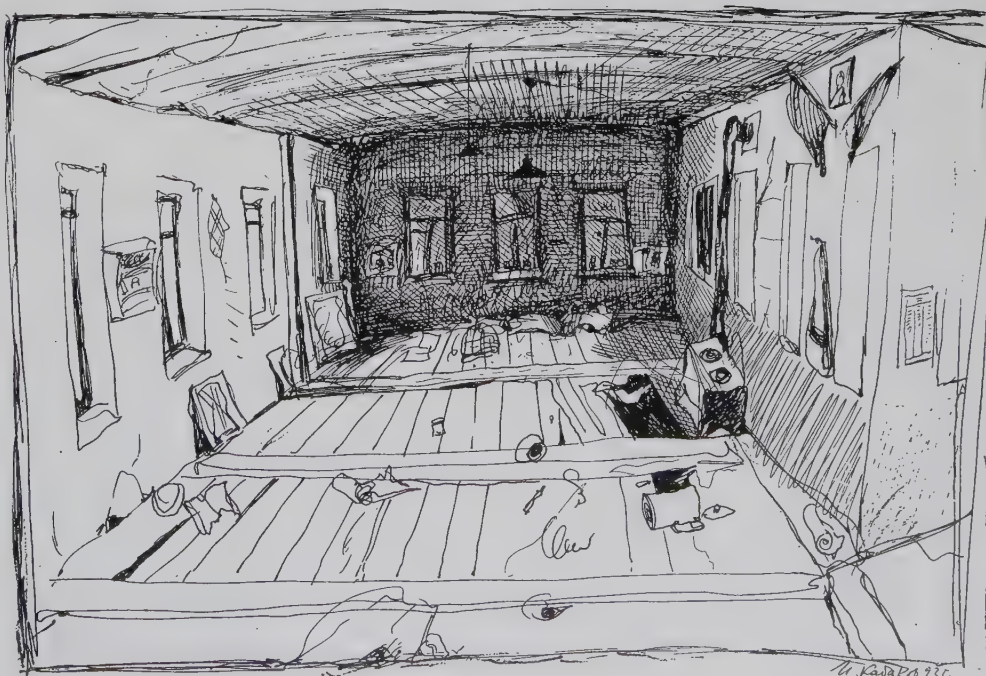
Ensuite, c'est le gymnase : un espalier, et, par terre, des ballons, des haltères, un filet de volley-ball et d'autres articles de sport. Plus loin se trouve une salle où étaient exposées des collections faites par les enfants. Tout autour de la classe s'alignent des vitrines — on se demande comment elles ont pu rester intactes — où sont conservées en parfait état des collections de petits objets. Sous chacun figure son histoire, rédigée par l'élève lui-même, où celui-ci raconte ce qu'évoque pour lui cet objet et pourquoi il l'a sélectionné. Il y a en tout douze collections.

Puis vient la salle «d'éducation idéologique». Des fragments d'affiches déchirées appellent à «respecter la discipline, étudier, réussir».

La dernière classe est destinée à «l'éducation militaire». Des affiches représentent «l'ennemi de classe» — la bourgeoisie — et ses



La cour de l'école.



armées, ainsi que les règles de la préparation militaire. Toutes les salles ont une porte qui donne sur la cour. Elle est envahie par l'herbe et on ne peut en faire le tour qu'en empruntant la galerie. Dans un angle de celle-ci, plus près de l'entrée, on peut voir ce qui subsiste des toilettes, une construction en bois avec deux entrées, une pour les garçons, l'autre pour les filles.

L'espace entier de l'école baigne dans la lumière du soleil et le silence, et on aperçoit le ciel bleu à travers les ouvertures, ce qui atténue le sentiment de tristesse et de désespérance qui émane de tout cet abandon.

L'École n° 6 n'a pas été installée dans un bâtiment érigé spécialement pour elle mais dans une construction qui existait déjà. L'histoire qu'elle raconte — celle d'une école abandonnée — convient parfaitement au lieu, et, d'ailleurs, l'idée de l'installation m'est venue lorsque je l'ai visité : ces locaux (situés à Cinnati, au sud du Texas, près de la frontière avec le Mexique), où l'on m'avait proposé de présenter une installation, ont éveillé en moi le souvenir d'une telle école, comme il y en a tant chez nous. C'était une ancienne caserne en U, avec une grande cour envahie par l'herbe, desséchée sous le soleil du Texas. Deux rangées de fenêtres sans vitres s'alignaient de chaque côté de couloirs longs et étroits, non partagés par des cloisons.

Lorsque je travaillai à cette installation, je voulus garder cet aspect d'abandon et je cherchai à transformer la caserne en une ancienne école. Je fis mettre des cloisons par-ci par-là pour découper les couloirs vides en «salles de classe», et je réservai un espace pour une entrée, où l'on accrocha des slogans, des panneaux et des affiches. À l'extérieur, au-dessus de l'entrée principale, une banderole aux couleurs fanées souhaitait la bienvenue. Sous le faite du toit était accroché un cadre vide — comme si le vent avait emporté le portrait qui s'y trouvait —, surmonté de deux petits drapeaux. Je fis fabriquer dix armoires, qui furent remplies de matériel scolaire (manuels, affiches, jouets, cartes postales, que j'avais réussi à dénicher dans des magasins russes), ainsi que des tableaux noirs, des pupitres de classe «russes» et d'autres pour la salle de musique (on m'a aidé à trouver un violon avec son archet, et une flûte). Mais l'essence de la vie scolaire se concentrait dans de vieilles vitrines en bois sur de fins pieds, qui abritaient les collections que les écoliers étaient censés avoir constituées à l'occasion d'événements marquants. L'une présentait des pierres, avec des étiquettes qui expliquaient où et par qui elles avaient été ramassées. Une autre relatait une visite au musée régional, illustrée par des cartes



postales qu'on y avait achetées, et commentait le comportement de chacun des élèves. Une troisième évoquait une usine de céramique. Et, bien évidemment, il y en avait une qui était consacrée à la vie de Lénine (il s'agissait probablement d'une école de la fin des années soixante — début des années soixante-dix).

La particularité de cette installation tenait à son «ouverture» vers l'environnement. Un des motifs qui m'avait incité à recréer dans cet endroit une école russe était le paysage aux alentours de la caserne. Ces

steppes interminables et désertes, qui s'étendaient jusqu'à l'horizon, m'avaient paru proches de l'image d'abandon et d'inutilité que donnaient certains villages russes égarés dans d'immenses espaces inhabités, de cette impression d'impuissance face à la rudesse de la nature, à son pouvoir impitoyable et absurde, que les Russes, puis les Soviétiques, avaient toujours considérés comme inhérents au climat local, désastreux et funeste.

Vue de l'installation exposée à la Fondation Cinnati, Marfa, 1993.



Cher Boria,

Nous avons maintes fois discuté avec toi de la façon dont on pouvait présenter clairement, sous forme «matérielle», ce monde qui existait réellement, sous plusieurs noms : NOMA, le cercle MANI, le conceptualisme soviétique, etc. L'«objet» en question, comme tous ceux de ce type, a pour particularité de ne pouvoir, malgré la réalité et la matérialité de ses éléments (tableaux, dessins, actions, gestes, commentaires, rencontres, événements et expositions), être cerné ni défini par ces derniers, ni même par leur ensemble. L'entreprise est hasardeuse. Le problème est insoluble et d'autant plus irritant que le phénomène est parfaitement délimité dans l'espace et le temps (Moscou, les années 1970-1980) et concerne des personnages réels. Tout cela rappelle la chasse à l'abominable homme des neiges ou au monstre du Lochness.

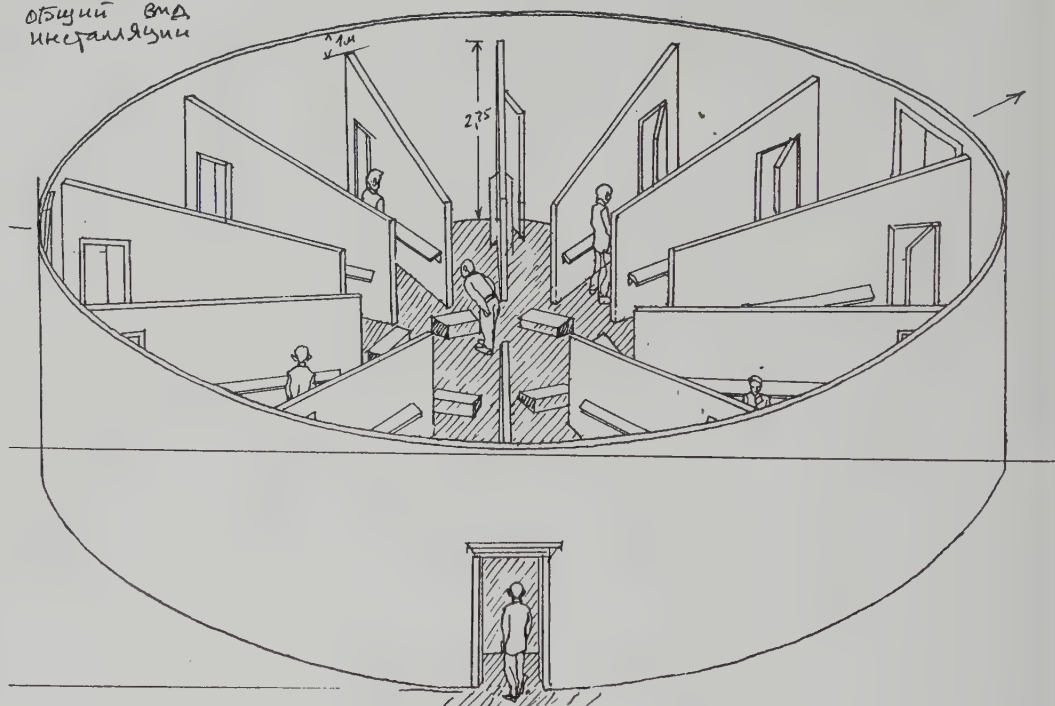
Au moment où j'écris, une nouvelle expédition va encore être lancée à sa recherche. Cependant, si on applique la même méthode que lors des tentatives précédentes, le «mystérieux inconnu» restera toujours introuvable, en dépit des nouvelles dépenses, probablement importantes, qui seront engagées (le plus drôle est qu'il est pourtant vraiment là). Une énième exposition «importante» et «représentative» s'ajoutera à la liste des échecs et des déconvenues du passé : les expositions organisées par Harten, par Sprovieri, celle de Boston, et bien d'autres. Pire encore, l'entreprise se soldera par les réactions habituelles, du genre : «des tentatives vouées à l'échec», «rien d'intéressant, pas plus aujourd'hui que les autres fois», «c'est de l'argent gaspillé», «un pâle reflet de l'Occident des années soixante», etc.

Et cela, tout simplement parce que l'expérience est mal réalisée.

Prenons l'exemple de situations similaires dans le passé : l'entourage de Duchamp et Fluxus. S'agit-il uniquement d'urinoirs et de carreaux brisés, de touches de piano cassées et de disques sciés ? Ce ne sont que «les traces des processus», dirait un chercheur en physique. Mais c'est *seulement* à travers les urinoirs et les pianos cassés que ce processus, impalpable et invisible, apparaît au grand jour et se laisse reconnaître, on ne sait comment, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il consiste en urinoirs ou en pianos.



Общий вид наклонного (вниз) купола из плотной серой ткани или
общий вид
инсталляции



En haut : vue d'un «quartier-cellule» et de la coupole inversée vers le bas. En bas : perspective plongeante des «quartiers-cellules».

Ici, une comparaison avec l'électrotechnique semble s'imposer : considérons l'apparition du champ magnétique entre des électrodes. On ne peut toucher celui-ci du doigt, il n'apparaît, n'est, que si les électrodes, bien visibles et palpables, se trouvent dans une certaine position. Ceci pour dire que, dans notre cas, il est une fois de plus question — à l'instar de ce qu'on appelle les «sphères spirituelles», depuis les encyclopédistes jusqu'aux décebristes —,

d'un processus actif, de grande intensité, et magnétique. Son origine, qui est en même temps son facteur stabilisateur (tel le cercle d'électrodes «immobiles» dans un synchrophasotron¹), réside dans l'ambiance sociale, culturelle et psychologique unique qui existe en un lieu et à un moment donné, ainsi que dans une certaine quantité de matière fortement inflammable et susceptible de subir une fission radioactive. Dans notre cas, il s'agit de quelques psychopathes



Un «quartier-cellule» d'un membre de NOMA.

dotés d'un psychisme stable et capables de maîtriser leurs névroses et de faire preuve de professionnalisme. L'ensemble s'est révélé suffisant pour donner naissance à un processus sifflant, de grande vitesse et d'intensité régulière sur la durée² (20 ans), qui a laissé un dépôt, des traces sur un écran, des «témoignages» (selon l'expression de Schiffrers) sous la forme de ce qu'on appelle «tableaux», «dessins», «photos», «textes», etc. Mais si l'on doit décrire le processus lui-même, je dirai que, d'après mes observations, il comprend trois aspects interdépendants :

- 1° Une «production fictive» continue
- 2° Un «bavardage» ininterrompu
- 3° Une propension permanente à l'«introversion».

Je reprends dans le détail, même si tout cela est déjà clair sans explications :

1° Il s'agit d'une production abondante d'«objets» artistiques, littéraires et poétiques, totalement «imitatifs» de par leur nature. (Ils imitent n'importe quoi : tableaux, affiches, dessins, poèmes, récits...)

2° Ce sont des conversations incessantes — à deux, à trois, à quatre, à cinq — des recherches universitaires, des réseaux de relations, un «champ de compréhension» commun, des liaisons qui se constituent (y compris entre des phénomènes qui ne communiquaient pas encore ou qui semblaient inaptes à la communication), et ce, dans les domaines les plus divers : politique, psychologie, histoire de l'art, tropes poétiques, métaphores...

3° Ce sont les «voyages en introversion» de chacune des personnes qui participent à

ce bavardage généralisé — on intègre aux conversations et aux textes des descriptions interminables de circonstances extérieures, mais aussi d'événements de la vie intérieure : psychoses personnelles ou aventures autobiographiques. On définit également un «*horizon unique*» pour l'ensemble du champ de la description (le monde extérieur, les autres participants, sa propre personne), sans aucune hiérarchisation, et on appréhende la totalité de cette description globalisante, — ce qui constitue en même temps un grand pas pour s'inscrire soi-même dans le champ commun du discours.

Tout cela est très bien, mais comment donner une représentation de ce «cercle conceptuel de Moscou³», qui puisse être comprise et devenir une notion, comme Duchamp, Fluxus ou les décembristes?

La réponse est : *il faut construire un synchrophasotron⁴.*

Il faut fabriquer une enveloppe de dimensions données pour le phasotron (sinon le plasma d'électrons ne «bougera» pas) et en définir la structure et la matière.

Ce sont, premièrement, une exposition en forme d'installation, et deuxièmement, un livre.

1. — L'exposition-installation

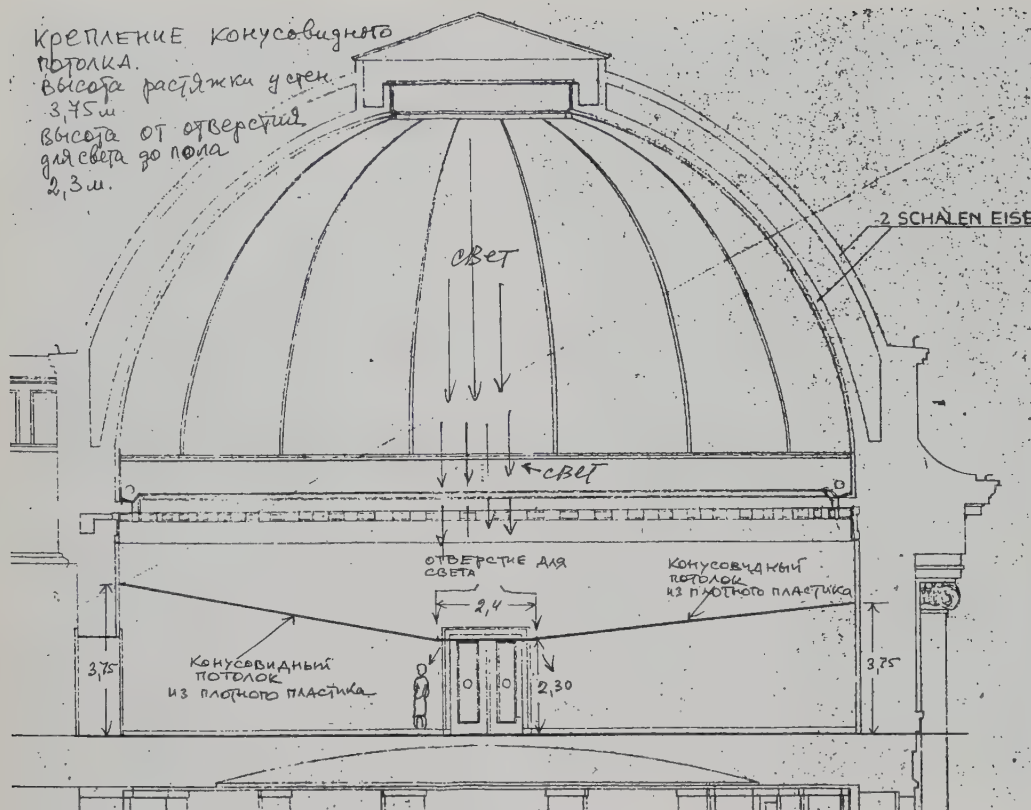
1.1. Un grand espace circulaire, de 20 m de diamètre. Un flot de lumière tombe par le plafond (de couleur sombre, mais translucide), qui descend dans la salle tel un cône dont le haut aurait été coupé. En se reflétant, il éclaire tout l'espace : le centre baigne dans la clarté, mais les murs

restent dans une semi-obscurité. Le plafond, par sa couleur et sa forme, crée une atmosphère pesante, celle d'un sous-sol ou d'un temple païen. L'espace est divisé par des cloisons qui rayonnent à partir du centre. Vu du dessus, il ressemble à un citron coupé en deux, avec ses «quartiers». On peut passer de l'un à l'autre par des portes — de vieilles portes de JEK authentiques — si bien que ces «quartiers» forment des pièces à la fois isolées et communicantes⁵ (que les visiteurs peuvent traverser), qui s'ouvrent vers le centre de la salle, vers la clarté. Là, quelques socles larges et peu élevés sont disposés en cercle autour d'un vide inondé de lumière⁶.

L'impression générale est celle d'un lieu de culte, où se pratique un rituel mystérieux : des «autels» en pierre au milieu, des cellules séparées qui s'ouvrent vers la lumière, la pénombre. Un endroit extrêmement secret et énigmatique. (Mais n'oublions pas qu'il s'agissait effectivement d'un «ordre» fermé et clandestin, où il n'était pas facile de se faire admettre⁷.)

1.2. Chaque «quartier» ou «cellule» sera réservé à un membre de NOMA, de MANI, du cercle conceptuel, etc. (Il y aura au total douze sections, donc douze participants.) La cellule comporte trois murs. Le premier, celui de la salle d'exposition elle-même, présentera le monde extérieur (politique, social, artistique) à son époque, tel qu'il le voit. Le second sera consacré au thème «Les autres» : ceux qu'il fréquentait et avec qui il discutait à cette époque. Sur le troisième seront exposées ses propositions, ce avec quoi il dialoguait, et ses propres œuvres. Chaque cellule sera un monde entièrement clos sur la subjectivité de celui qui l'occupe. Cette personne doit (elle-même) y rassembler, avant tout, des textes qui lui tiennent à cœur (les siens et ceux des autres), accompagnés de petits dessins qui illustreront le propos. Je dis bien des «petits dessins», du genre dessins d'enfants ou petits croquis que l'on griffonne pour expliquer le chemin jusqu'au métro. Mais il peut y avoir d'autres documents visuels du même ordre : peintures, reproductions, photos, schémas, détritiques et autres objets dénués de valeur. Il est important que tu comprennes que ce n'est pas le mur de l'appartement où tu vis, mais ton panneau d'exposition, où tu présenteras un *choix représentatif* se rapportant à trois thèmes. Premièrement : le monde environnant. Deuxièmement : les autres participants. Troisièmement : toi-même.

1.3. Chacun des socles posés au milieu du «temple» est consacré à une notion clé en usage dans ce cercle. Par exemple, l'«artiste-personnage», la «galette», l'«absence», l'«acte gratuit», etc. Chaque



Plans de l'installation

1. Fixation du plafond conique.
 Hauteur de l'accrochage aux murs : 3,75 m.
 Hauteur de l'ouverture pour la lumière par rapport au sol : 2,30 m.
- 2 et 2 bis. Plafond conique en plastique épais.
3. Ouverture pour la lumière.
- 4 et 4 bis. Lumière.

mot est présenté sur son socle et accompagné d'une explication (ou d'une pseudo-explication). Comme toute autre communauté, celle-ci a élaboré ses mots clés, et ils doivent figurer au centre de cet univers, qui est par essence verbal. Sur l'un des socles est exposée une carte de Moscou où sont indiqués les domiciles des participants et les transports permettant d'aller des uns chez les autres.

1.4. Autres considérations :

- a) Toute la salle est peinte en gris.
- b) Le contenu de l'installation et l'impression (de l'intérieur comme de l'extérieur) sont ceux d'un océan de textes, de papiers collés aux murs, des mots, des mots...
- c) Pénombre, mystère, monde souterrain, lumière au centre.
- d) Toutes les pièces ont la même surface.
- e) Peut-être le son étouffé de voix qui marmonnent dans un microphone (Prigov et Rubinstein lisant des enregistrements de conversations).
- f) *Pas de nom d'auteur* dans les cellules. Aucun travail d'auteur, rien de représentatif, d'individuel, qui se détache⁸. (C'est très important.) Tout n'est que «corps».
- g) C'est l'arrangement de la lumière qui modulera l'état de concentration du spectateur.

2. — Le livre

Uniquement des textes, très peu de reproductions d'œuvres. En réalité, c'est un recueil des documents entrant dans l'installation, que l'on reprend sous la forme d'un livre, en tenant compte, naturellement, de la spécificité de l'édition.

Liste des participants :

- I. Bakstein ; B. Groys ; D. Prigov ;
 L. Rubinstein ; V. Sorokine ;
 A. Monastyrski ; «Actes collectifs»
 (N. Panitkov, G. Kisiewalter,
 I. Makarevitch, E. Elaguina, N. Alexeïev) ;
 N. Alexeïev ; «Herméneutique médicale»
 (P. Pepperstein, S. Anoufrieu) ;
 Y. Leiderman ; V. Zakharov ; I. Kabakov.

1. Zut, excuse-moi, encore un terme de physique.
2. Décidément, cette vacherie de synchrophasotron ne me sort pas de la tête.
3. Revoilà le synchrophasotron, et *Le Cercle de craie caucasien*.
4. Je deviens fou.
5. Et de manière générale, un «corps communautaire».
6. Le fameux «vide radieux».
7. Ici, je cite Bakstein, *Entretiens*, Moscou, éd. Znamia, 1989.
8. En réalité, lorsque l'exposition fut réalisée, le nom et le prénom de l'occupant, ainsi qu'une courte biographie, furent affichés à la porte de chaque cellule.

Vue de l'installation exposée à la Kunsthalle,
Hambourg, 1993.



La Colle

Cette petite installation comprend un tableau, que j'avais apporté de Moscou, et un petit socle sur lequel était posé un texte. Elle devait être adaptée à l'exposition «Nightlines», qui allait se tenir la nuit à Utrecht. Tout ce qui concernait celle-ci était relatif à la lumière. J'avais donc choisi la peinture et le texte en fonction de cet objectif.

Textes figurant dans l'installation

Avertissement présenté sur le socle

Il y a une raison pour présenter ce tableau dans le cadre d'une exposition consacrée à la lumière. Le problème que pose le tableau est que l'œuvre soit emplie, saturée d'une lumière très particulière, venue de ses profondeurs — une lumière irrationnelle et, pourrait-on dire, métaphysique.

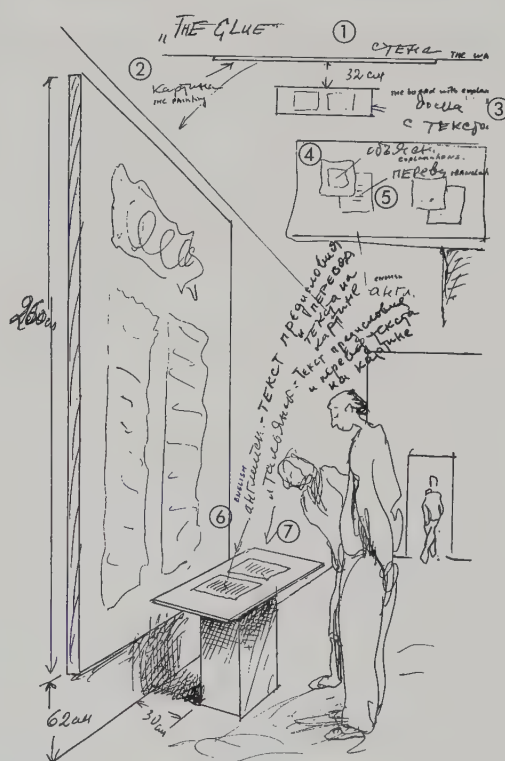
La recherche d'une telle image est liée à l'apparition, au début des années soixante-dix à Moscou, d'un intérêt croissant pour l'irrationnel et le mysticisme, et d'une atmosphère particulière, chargée de «spiritualité».

Sous l'influence de ces idées, l'artiste percevait la surface blanche du tableau comme le signe du néant, de la mort, du vide.

Mais elle pouvait aussi être vue comme un écran sur lequel une lumière douce, «sacrée», venue de lointaines profondeurs, se dirige vers le spectateur.

Et le tableau devenait une épreuve pour celui qui le regardait, il le provoquait.

Si ce dernier parvenait, à force de concentration, à atteindre un état de conscience élevé, mystique, il pouvait percevoir cette lumière venue de derrière le tableau, et recevoir son rayonnement. Sinon, il n'avait sous les yeux qu'une planche tordue, mal faite, recouverte de peinture blanche, où étaient peinturlurées des images sans intérêt.



1. Mur
2. Tableau
3. Panneau avec texte
4. Explications
5. Traduction
6. En anglais : texte de l'avertissement et traduction du texte du tableau
7. En italien : texte de l'avertissement et traduction du texte du tableau.

Poème inscrit sur le tableau

Eh, sauvez-vous vite :
La colle s'est enfuie !
Elle n'épargne personne :
Tous ceux qu'elle rencontre,
Elle les colle !
Elle a collé pots et bouteilles,
Cuillères,
Bols,
Tasses
Et verres.
Elle a collé le chapeau au porte-manteau
Sur la chaise elle a collé papa,
On veut le décoller,
Mais on n'y arrive pas !
Elle a collé les livres et les jouets,
Les couettes et les oreillers,
Collé le sol et le plafond
Et elle a couru dehors.
Elle court et colle, colle...
Pour coller, elle s'y connaît !
Au milieu de leur bagarre,
Le chat et le chien
Se sont retrouvés collés.
Le camion et le tramway
Se sont à leur tour assemblés.
Pour les sauver de cet enfer,
L'agent s'est vite précipité.
Mais voilà, le pot de colle
L'a arrêté en plein vol !
Alors que faire ?
Tout est-il perdu ?
Gens, choses, animaux, oiseaux,
Se sont collés en vrac
Et ne peuvent se dégager !
Les lumières de la ville
S'éteignent.
Elles aussi sont collées.
Et les paupières
Se ferment
Pour que
Tous
S'endorment
Vite !

Utrecht, Centraal Museum, «Nightlines»,
27 mai-8 septembre 1991
Ercolano, Villa Campolieto, «A Mosca... a Mosca»,
1^{er} juillet-13 septembre 1992
Bologne, Galleria Comunale d'Arte Moderna,
«A Mosca... a Mosca»,
26 septembre-22 novembre 1992



Эй.
 Спасайтесь поскорей-
 Убежал из кухни Клей!
 Никого он не жалеет:
 Всех.
 Кого ни встретит.
 Клеит!
 Склеил банки и бутылки.
 Ложки.
 Палочки.
 Чашки.
 Вилки.
 Склеил вилочки и мялку.
 Склеил лампу и пальто.
 К стулу он
 Приклеил панту-
 Не откалеть ни за что!
 Склеил книжки и игрушки.
 Одевал и подшвыки.
 Склеил пол и потолок-
 И пустился
 Паути.
 Он бежит-и клеит, клеит...
 Ну.
 А клеить он умеет!

Не успев закончить драки,
 Кот
 Приклеился к собаке,
 А к трамваю
 В тот же миг
 Прилепился грузовик!
 Побежал что было духу
 К ним на помощь постовой-
 Постового, словно пуху.
 Клей приклеил
 К постовой!

Что же делать?
 Всё пропало!
 Люди, вещи, звери, птицы-
 Все слепаются как понало
 И не могут
 Разлепиться!

Гаснут в городе огни-
 Тоже слепаются они...
 И глаза
 Слипаться стали.
 Чтобы все
 Скорее
 Спали!



La Salle d'opération. La Mère et le Fils

Les murs du local occupé par l'installation ont été transformés pour figurer ceux d'une salle d'opération. Pour ce faire, des panneaux d'une hauteur de 2,95 m, en plastique vert clair, ont été montés tout autour de l'espace (dans le cas du Musée d'Helsinki, de chaque pièce et de chaque couloir). Au milieu de chacune de ces «salles d'opération» sont disposées d'étroites tables blanches, entre lesquelles est ménagé un passage exigü, formant un labyrinthe compliqué que doit parcourir le spectateur. Sur les tables, deux séries de dessins encadrés et assemblés en longs dépliant sont posés debout, en accordéon. Chacune raconte une histoire. Le plafond est tendu de tulle blanc. Celui-ci cache des lampes très puissantes, qui déversent sur l'installation une lumière blanche intense et uniforme, comme dans les salles d'opération.

Le thème de l'installation, qui est exposé dans les explications et dans le catalogue, est simple. Le labyrinthe reflète tout ce qui traverse la conscience de l'auteur : ses fantasmes, ses peurs, son sentiment de culpabilité, ses espoirs...

Les dessins présentés sur les murs racontent l'histoire de sa mère; les textes qui les accompagnent sont d'authentiques mémoires écrites par elle à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Ainsi, l'image de la salle d'opération symbolise la dissection, la mise à nu de la conscience du fils devant le récit de la mère, qui parle de lui.

La description de l'installation nous apprend que l'espace intérieur de la salle est occupé par un énorme dédale de tables sur lesquelles sont posés des dépliants en accordéon avec des dessins. Tout autour de ce labyrinthe, des collages encadrés sont accrochés aux murs, sur une seule rangée.

Le «labyrinthe» et l'«anneau» qui l'entoure sont les portraits des consciences de deux personnes réelles : l'auteur, I. Kabakov, et sa mère, B. Solodoukhina. La conscience de la mère — la description autobiographique de sa vie — semble entourer la conscience du fils, la contenir à l'intérieur d'elle-même. Un dialogue s'instaure entre les deux.

Si les mémoires de la mère rassemblent des matériaux documentaires détaillés de sa vie, reconstituent le long ruban de ses



souvenirs, la conscience du fils présente en revanche un contenu plus embrouillé, plus étrange, quelque peu fantastique. Ce sont plutôt des paraboles en images, des récits décrivant des états et des niveaux différents de la conscience. Ces paraboles se matérialisent sous la forme de séries de dessins et de textes, rassemblés en albums, dont chacun traite de thèmes particuliers qui ne se ressemblent pas entre eux. Je donnerai ici quelques exemples.

Tout d'abord, le labyrinthe compte dix albums regroupés sous le titre *Les Dix Personnages*. L'artiste tente d'y exprimer les problèmes qui le préoccupent non pas de manière directe, mais par le biais de «héros» spécifiques, exactement comme n'importe quel écrivain lorsqu'il expose ses idées en les incarnant dans des personnages différents, en les personnifiant et en leur attribuant une certaine «psychologie» (Dostoïevski en est le meilleur exemple).

Ainsi, *Les Dix Personnages* incarnent-ils dix idées «psychologisées», montrées dans leur évolution, du début jusqu'à la fin, de façon logique. Dans l'album *Primakov assis dans l'armoire*, c'est l'image d'une existence en vase clos, isolée des autres, repliée sur elle-même dans une solitude totale, dans l'obscurité. Mais si le personnage «s'envole» de son armoire, il n'en est pas pour autant amené à découvrir la vie, l'horizon réel : il demeure dans le vide qui n'est plus noir, mais blanc.

Dans l'album *Le Loustic Gorokhov*, c'est l'attitude humoristique face à la vie qui est critiquée, comme n'étant qu'un moyen trop facile d'appréhender le monde environnant en fuyant tout affrontement.

L'album *Barmine le Généreux* analyse la tendance et le désir que nous avons tous à «définir» l'autre, à lui attribuer toutes sortes de traits qui n'ont généralement rien à voir avec la personne réelle.

Le personnage de l'album *Sourikov le Martyre* souffre de ce que la vie, le sens de la vie lui est caché par un voile à travers lequel il ne perçoit que quelques parcelles, quelques fragments.

L'album *Anna Petrovna rêve* raconte comment l'âme, qui est censée ne pas avoir d'enveloppe matérielle, physique, voyage à travers notre monde, sans rien toucher, et comme, finalement, elle s'envole et le quitte.

Komarov-qui-s'est-envolé représente l'utopie du bonheur, de cet état où l'on plane éternellement entre ciel et terre, entre rêve et réalité.

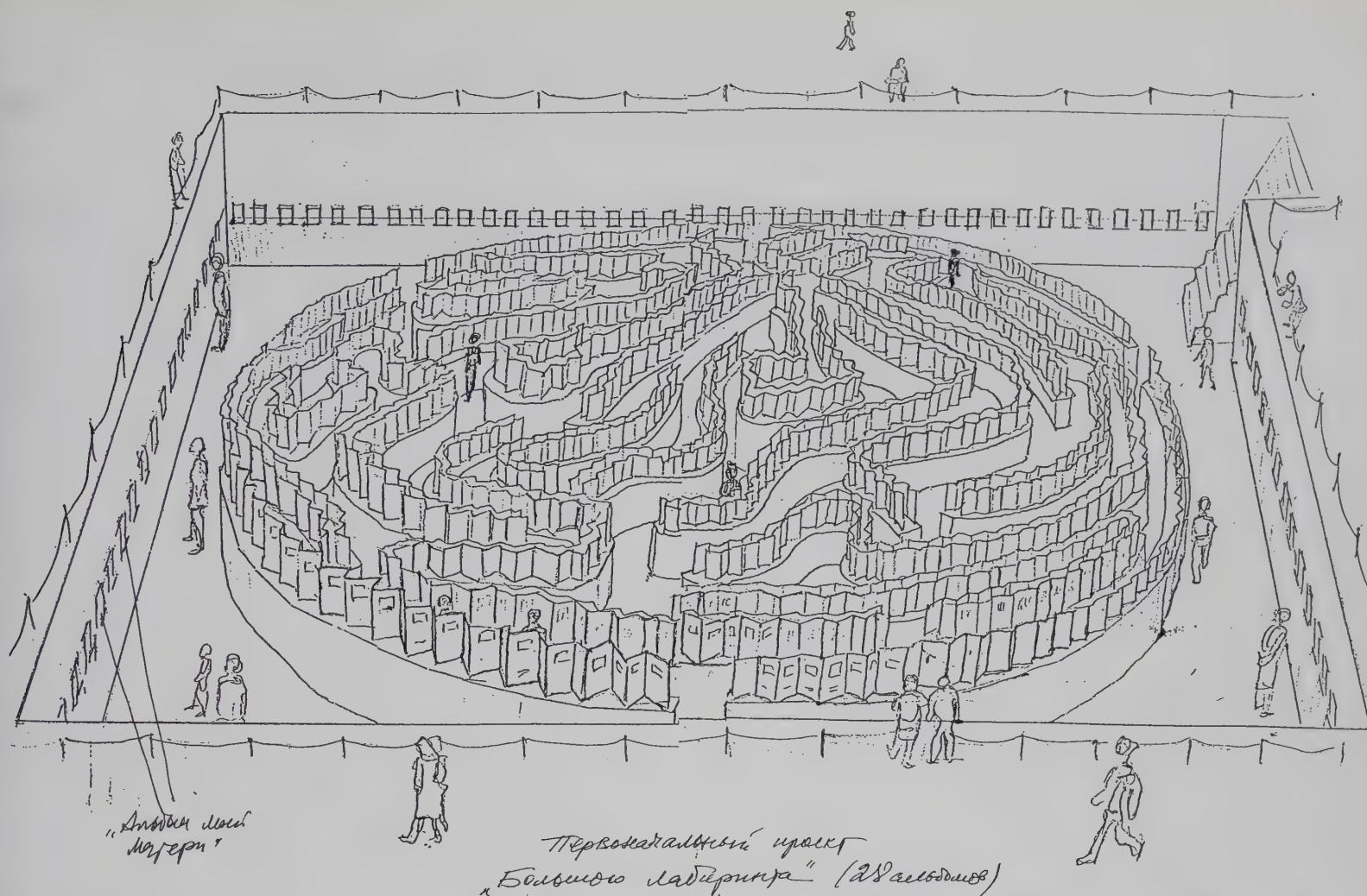
Le Mathématicien Gorsky décrit la peur d'être obligé de «marcher au pas», avec les autres, et l'envie de quitter les rangs.

L'album *Le Décorateur Malyguine* parle de l'impossibilité, du refus de se trouver au centre, de sortir vers le milieu, du désir de se cacher dans un coin, d'être «en marge», à l'écart.

Dans *Gavrilov l'Affranchi*, on raconte également le désir de s'enfuir, de disparaître, de se dissoudre et de se perdre, mais, cette fois, dans la nature, celle-ci symbolisant le bonheur de ne rien faire, de ne pas exister.

Le dernier album des *Dix Personnages*, *Arkhipov-regardant-par-la-fenêtre*, parle d'une conscience qui se meurt, pour qui les images de la réalité s'effacent comme les dessins que forme le givre sur la vitre, et qui voit apparaître des visions d'un autre monde.

Dans *Les Dix Personnages*, la conscience est décrite à travers les autres — les héros



Projet initial du «Grand Labyrinthe».

fictifs — et l'artiste s'efforce d'observer et de montrer ses névroses et ses propres phobies, comme de l'extérieur, mais dans *Les Quatre Albums* (c'est le titre de la série), l'auteur passe à la première personne et adopte la technique du dessin et de l'écriture automatiques contrôlés pour fixer, tout au long de 240 feuillets, ce qui émerge d'une conscience non contrôlée, «affranchie». Il remplit ainsi trois albums de cette série. Le premier contient l'enregistrement des voix des «autres», que l'auteur «entend» continuellement : les voix de la rue, celles des livres qu'il a lus, celles de ses amis. Certaines chantent, d'autres parlent en vers.

Un Système universel de représentation de tout fait état d'une tentative pour accomplir une grande découverte, pour inventer ce qui n'est jamais venu à l'idée de personne ou ce qui n'a jamais pu être réalisé jusqu'à présent. C'est-à-dire, en l'occurrence, de voir et de représenter l'univers tel qu'il apparaît depuis la «quatrième» dimension. L'auteur y parvient au terme de certaines manipulations psychiques et d'une tension qu'il maintient, à ses risques et périls, pendant de longues journées : il «voit» vraiment ce monde sous cet angle. Il a le sentiment



d'avoir atteint un résultat inattendu, inouï même, d'être arrivé à une solution qu'il est le seul à voir. Non content de dépeindre en détail sa découverte, il l'argumente, et décrit les postulats qui régissent sa théorie avec une précision toute scientifique.

La situation est tragi-comique dans la mesure où on ne sait quoi faire de la vision de notre univers depuis la quatrième dimension. Tout ceci est une vision exacte et peut-être réelle (d'après sa théorie, avant sa découverte nous avions une vue erronée

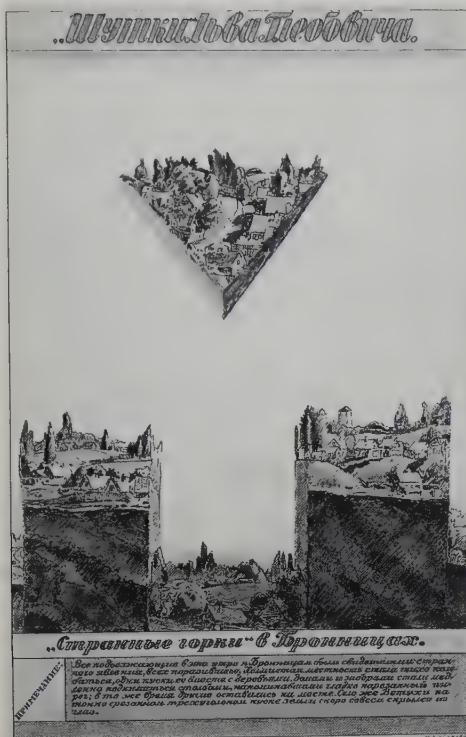


Planche de l'Album *Le Loustic Gorokhov*.

du monde, ce n'est que maintenant que nous en aurons une représentation exacte), mais nous qui habitons un monde tridimensionnel et le percevons comme tel n'avons pas besoin de cette découverte invérifiable, qui apparaît comme une fantaisie absurde, frôlant le délire.

Le dernier album du labyrinthe s'intitule *Loin*. Comme les autres, il revendique un humour plein de tristesse. Dans le ciel, au-dessus de la ligne fine de l'horizon, on aperçoit deux ou trois points. Dans un coin de l'image figurent les noms Petrov, Nikolaïev. Nous devons choisir : soit nous envisageons ces points comme de simples points noirs, dessinés avec une plume sur du papier, soit nous croyons à ces inscriptions et nous pensons que ce sont Petrov et Nikolaïev qui se sont envolés dans le ciel, mais si loin qu'on les distingue à peine. Ainsi, la foi et l'incrédulité deviennent les critères qui décident de l'existence de Petrov et Nikolaïev, et c'est nous, de ce fait, qui leur donnons la vie ou la leur enlevons. D'ailleurs, c'est aussi le cas des spectateurs qui voyagent dans le labyrinthe : ils peuvent considérer ce qu'ils voient ou bien comme des œuvres d'art ou, bien comme des documents, des enregistrements ou des symptômes de notre psychisme (en l'occurrence celui de l'auteur).

Le titre de l'installation, «*La Salle d'opération*», devient alors évident. Toute l'installation, tout le labyrinthe, si on le regarde d'en haut (voir le plan de l'installation), représente schématiquement le cerveau humain sous trépanation. En outre, l'exhibitionnisme psychique, qui a servi de thème à cette installation, fait surgir des associations d'idées tout à fait particulières.



Vue de l'installation exposée au
Museet for Samtidskunst, Oslo, 1994.



À vendre !

Après avoir traversé une pièce obscure, le spectateur rejoint une pièce relativement exiguë, éclairée et meublée de manière assez étrange. C'est une salle ancienne, ornée de moulures dorées, avec des murs vert sombre et des boiseries. Aux murs figurent six tableaux sous verre, encadrés de bois foncé. Une partie des meubles — des canapés, des tables, des fauteuils — est regroupée pêle-mêle au milieu de la pièce et recouverte d'un grand tissu blanc. On comprend immédiatement que les habitants de la pièce sont partis et que le mobilier va être vendu aux enchères.

Tout l'intérêt de l'installation réside dans l'éclairage. La pièce est plongée dans l'obscurité. Le faisceau d'une lampe est dirigé sur un seul des tableaux, accroché à gauche de l'entrée — une splendide vue de Madrid qui, ainsi éclairée, peut être admirée dans ses moindres détails. Dans la pénombre, le spectateur se voit lui-même en même temps que les autres visiteurs et le tableau éclairé. Cet effet provient de ce que les autres tableaux, accrochés sur les murs opposés, fonctionnent comme des miroirs. Un jeu complexe de miroirs se produit, et ce, en n'importe quel point de la pièce. Le tableau éclairé se reflète dans les autres «tableaux-miroirs», son image se superpose à celle du tableau dans lequel il se reflète.

Le spectateur participe lui aussi à ce jeu de miroirs : il se met à exister autrement dans ces miroirs sombres. Cet effet étrange fonctionne différemment au fur et à mesure que le spectateur s'approche des autres tableaux, où apparaît devant lui l'univers étonnant de l'«au-delà du miroir». Une autre source de lumière — une lampe posée sur la table à droite de l'entrée — amplifie l'effet lumineux.

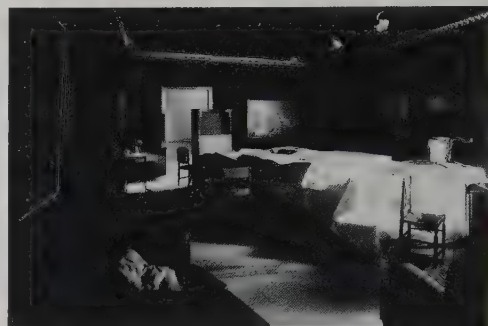
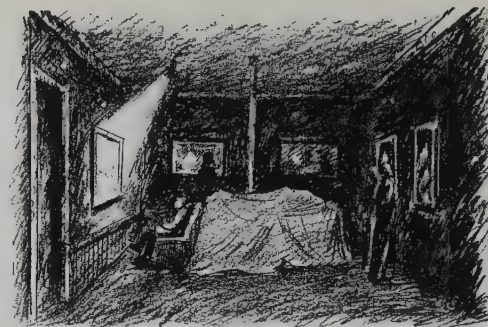
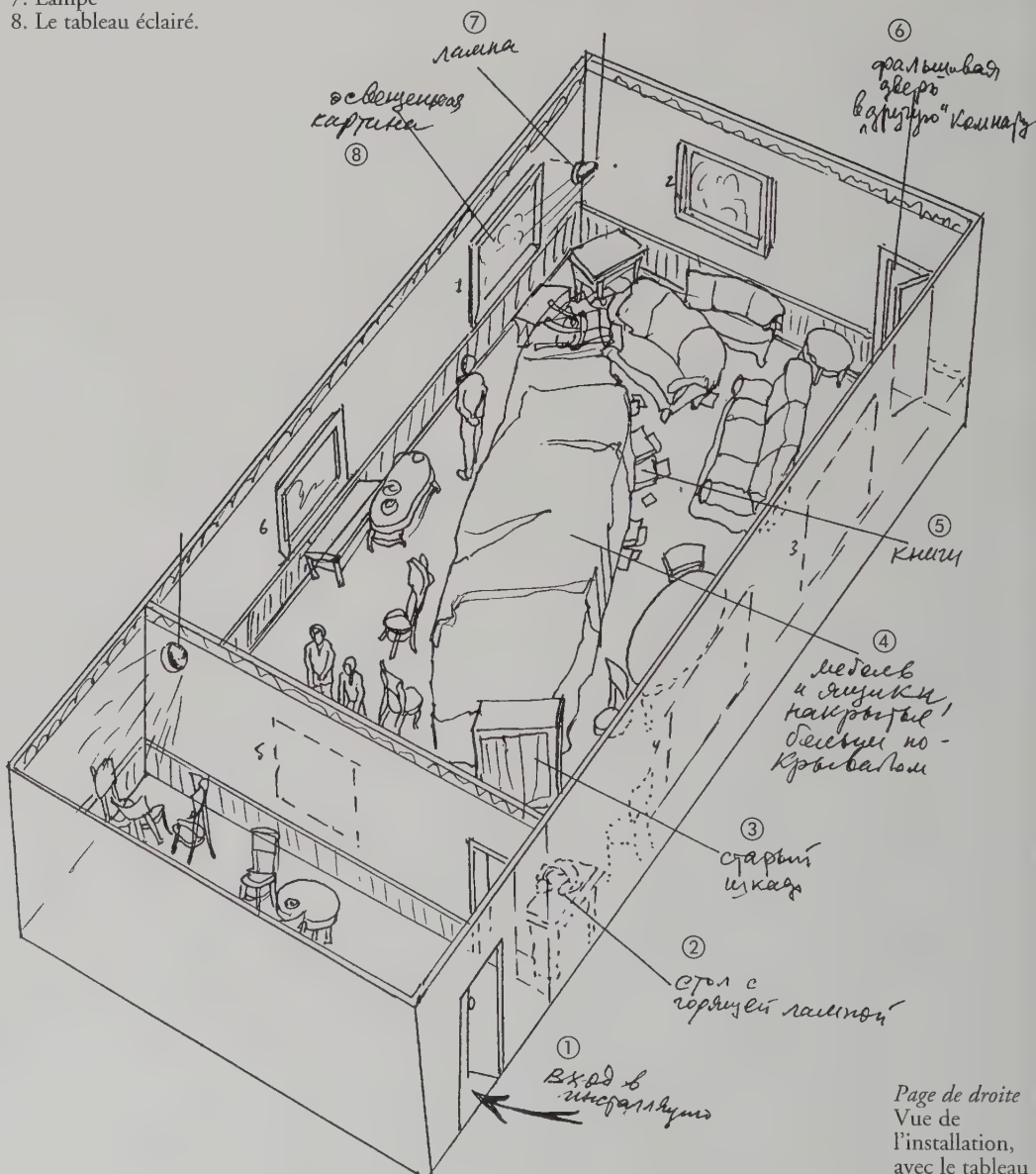
Le parcours du spectateur dans l'installation est prévu essentiellement pour que celui-ci tourne autour des meubles réunis au centre et recouverts d'une housse blanche. On peut s'y asseoir : un des canapés semble placé là exprès pour accueillir confortablement ceux qui auraient envie de s'asseoir en face de la magnifique peinture bien éclairée de Madrid, et de la contempler dans un silence profond et recueilli, propice à l'évocation de souvenirs.

L'installation *À vendre* a été conçue pour l'Espagne, plus précisément pour Madrid, où la disparition de l'ancien,

notamment des vieux intérieurs, est une question d'actualité. Réaménagés, ces intérieurs disparaissent, la «maison de famille» est promise à la ruine, et le patrimoine qui devrait être transmis intact est détruit, dispersé, vendu. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'installation. Le spectateur espagnol en saisit immédiatement le sens, qui lui est tout à fait familier : un passé merveilleux qui s'évanouit dans les ténèbres, le chaos qui envahit la maison familiale abandonnée, les meubles recouverts d'un linceul, et l'éclat d'un jour ensoleillé à Madrid sur le tableau, qui apparaît en même temps comme une fenêtre ouvrant sur un passé magnifique et radieux.

Vue générale de l'installation

1. Entrée
2. Table avec lampe allumée
3. Vieille armoire
4. Meubles et caisses recouvertes d'un tissu blanc
5. Livres
6. Fausses portes vers la pièce voisine
7. Lampe
8. Le tableau éclairé.



Page de droite
Vue de
l'installation,
avec le tableau
éclairé, exposée
à la fondation
La Caixa,
Madrid, 1994.



Ma Patrie. Les Mouches

«La Patrie» était le thème d'une série d'expositions dont le projet avait été conçu par la galerie Wewerka & Weiss. J'avoue, à ma grande honte, que ce titre m'a immédiatement donné l'idée de fabriquer une installation avec des mouches. Non pas des vraies, mais des mouches en plastique très ressemblantes, à ceci près qu'elles devaient être plus grandes. La galerie comportait deux salles presque identiques. Dans la première, juste derrière l'entrée, j'ai accroché une construction ronde faite avec ces mouches, formant une sorte de coupole en trois dimensions de 2,30 m de hauteur environ et 1,50 m de diamètre. Dans la seconde, les mouches étaient suspendues de manière à former deux paires de lignes qui, partant d'un même point au plafond, divergeaient près du sol. Pour que le spectateur ne heurtât pas par mégarde ces deux «figures» (ce qui pouvait arriver, car il fallait d'abord les repérer), je les ai entourées de barrières bleues en cordes. Le plancher était peint en bleu foncé, et une bande brune courait le long de la partie inférieure des murs.

Pourquoi des mouches ? Qu'ont-elles de commun avec le thème de l'exposition ?

Les liens sont certes très spécieux. D'un autre côté, par son genre, l'œuvre relève plus ou moins du grotesque, dans l'esprit de Swift, ou du fantastique, dans celui de Maeterlinck. Je me suis efforcé de comprendre pourquoi chez moi, chez nous, dans notre pays, aujourd'hui comme par le passé, depuis des temps immémoriaux la vie se déroule de manière si pénible, si absurde, si triste et désespérante. J'en ai trouvé la raison non pas dans le pays même, mais à l'extérieur. Elle est due à une gigantesque civilisation des mouches qui plane au-dessus de l'ensemble du territoire et le recouvre entièrement : en hauteur, celle-ci s'élève jusqu'aux confins du cosmos et s'étend sur un espace qui va de Minsk à Sverdlovsk. Nous n'allons pas nous demander si cette hypothèse est vraisemblable — elle ne l'est ni plus ni moins que toutes celles qui ont pu être avancées par ailleurs. Mais elle a au moins le mérite de se distinguer par son exhaustivité. En outre, cette théorie a un second avantage sur les autres : on ne peut la contester, car les recherches et les vérifications viennent à peine de commencer.

L'installation est accompagnée de documents illustrant cette théorie : des schémas, des dessins et une collection relative aux systèmes des hiérarchies.

Texte figurant dans l'installation

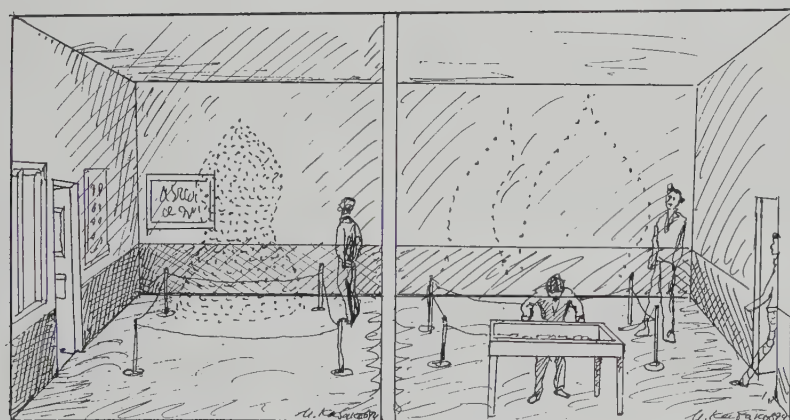
Nouvelles communications sur la Civilisation «dansante» ou civilisation des mouches.

Les observations menées depuis plusieurs années sur le territoire de la Russie centrale ont abouti à des résultats tout à fait inattendus. L'analyse systématique du problème des mouches a été effectuée sur des espaces de plus en plus étendus (au niveau des districts, dans les villes, et des régions, dans les zones rurales) et a mis en évidence une image totalement différente de celle qu'un simple spectateur peut observer lorsqu'il est dans sa chambre ou devant sa maison. Ces recherches approfondies, menées sur une grande échelle, permettent aujourd'hui d'avancer de manière précise l'hypothèse de l'existence d'une civilisation inconnue jusqu'à présent, bien organisée et hautement structurée, que nous désignerons dans notre contribution comme la «Civilisation M» (d'après l'initiale du nom de l'insecte qui constitue son unité indivisible).

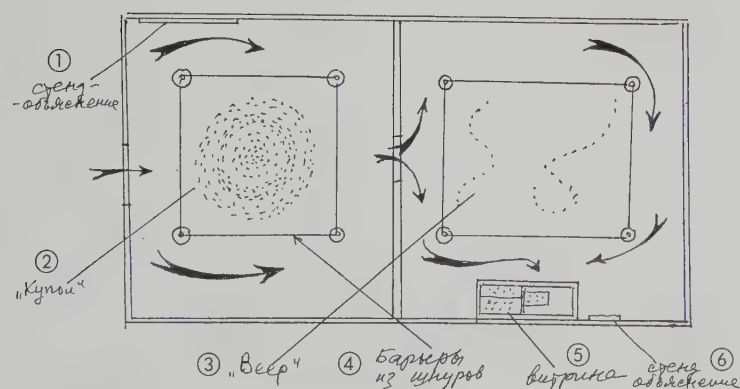
Même dans des secteurs relativement restreints (10 à 12 km²), on a constaté que les groupes de mouches étaient dirigés depuis un centre déterminé, que l'on n'a pas encore réussi à localiser. Une description détaillée permettra d'élucider, au moins dans ses grandes lignes, ce phénomène scientifique inconnu, qui place l'humanité devant une série de problèmes originaux.

1. La base de la Civilisation «M» — sa «semelle» — présente une forme ovale légèrement irrégulière. Son diamètre, dans la plus grande largeur, atteint presque 5 000 à 6 000 km, ce qui, en ce qui nous concerne, correspond à la zone médiane de la Russie. C'est exactement ce que tout le monde peut voir à l'œil nu de chez soi, particulièrement en été, dans un rayon de soleil qui pénètre par la fenêtre. Cependant, peu de gens se rendent compte que le mouvement de «M» dans ce rayon de lumière, que tout un chacun connaît et perçoit comme chaotique, est en fait un code bien établi, se manifestant sous la forme d'une danse, qui transmet les informations vers le haut, ou qui répond à un signal envoyé du sommet. Les études ont permis de distinguer des individus qui reçoivent l'information, et d'autres qui la communiquent vers le haut.

Объёмный объект «Моя Родина»



План и floorplan экспозиции по информации

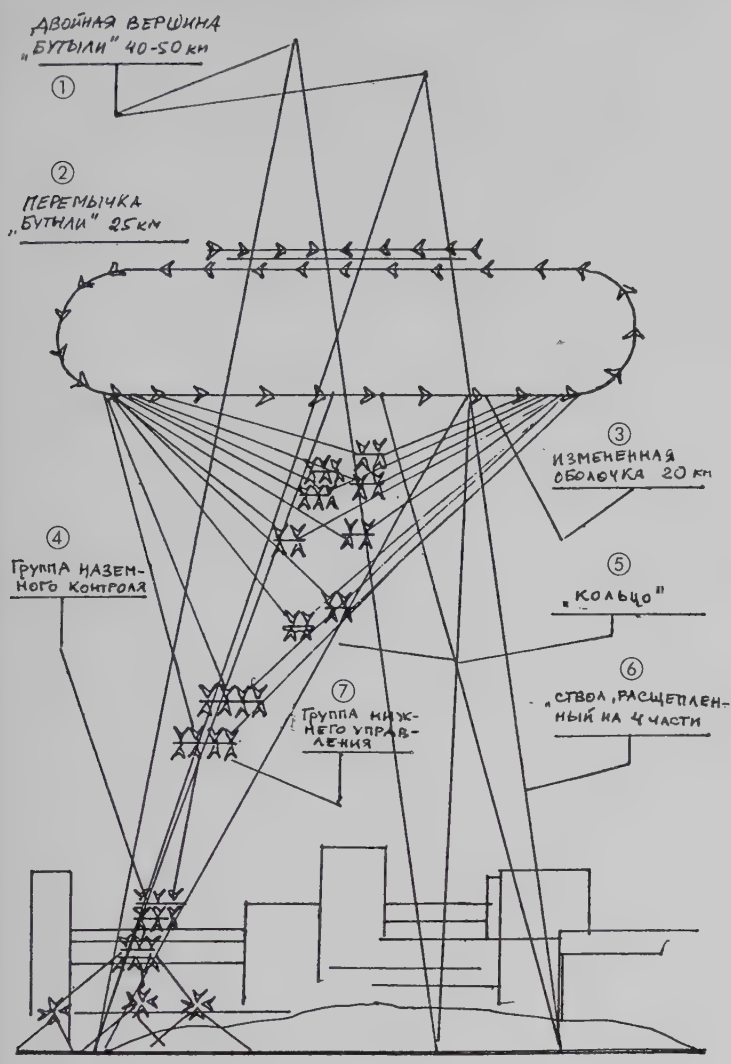


Plan de l'installation et parcours des visiteurs

1. Панель-объект
2. La «coupole»
3. L'«éventail»
4. Barrières en cordes
5. Vitrine
6. Mur d'explications.

Berlin, Wewerka & Weiss Galerie,
5 février-23 mars 1991

"Б" ОБЩИЙ ВИД ЦИВИЛИЗАЦИИ "М" В ПЕРИОД ИЗМЕНЕНИЯ

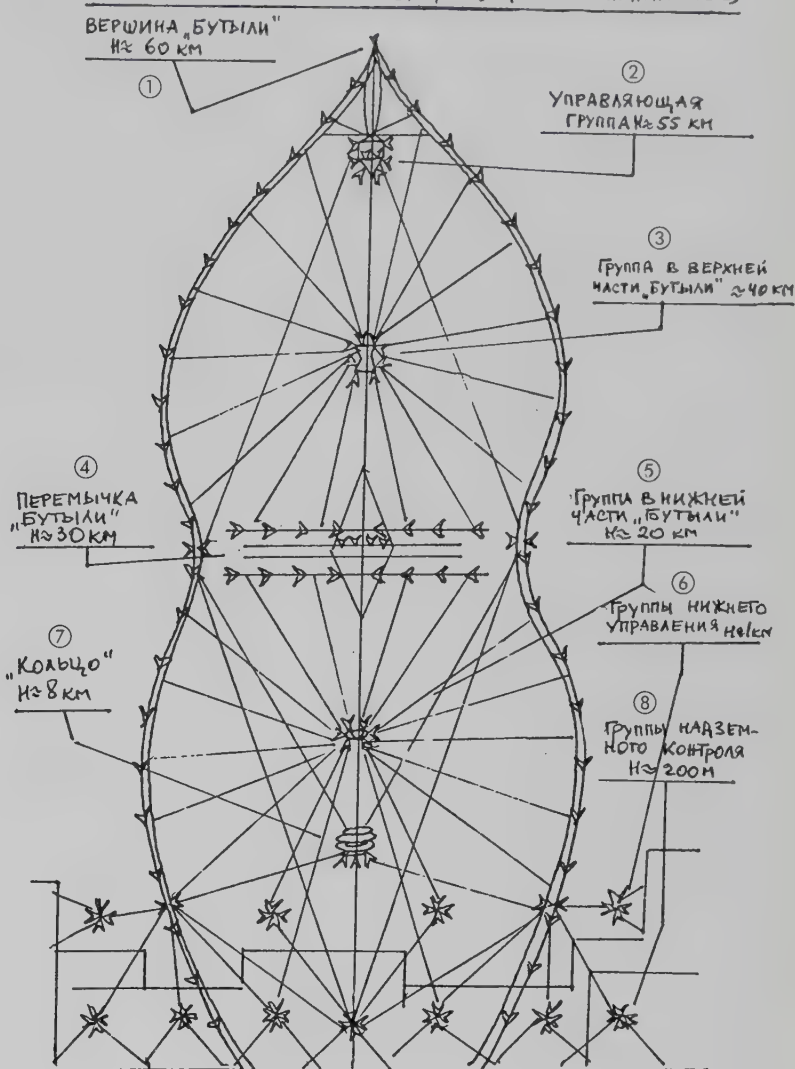


À gauche
Vue générale de la Civilisation «M» en période de modifications

1. Double sommet de la «bouteille» (alt. 40-50 km)
2. Ceinture de la «bouteille» (alt. 25 km)
3. Enveloppe modifiée (alt. 20 km)
4. Groupe de contrôle terrestre
5. «Anneau»
6. Tronc, fendu en quatre parties
7. Groupe de direction inférieure

2. La deuxième partie, que nous appellerons l'«enveloppe» de la Civilisation «M», a été découverte assez récemment par les spécialistes, grâce aux observations faites depuis des antennes télescopiques et des satellites. Très haut au-dessus de la Terre (environ 30 km d'altitude), quelques représentants de «M», en nombre extrêmement limité, ont été repérés. Des études comparées de leurs positions et de leurs déplacements ont permis d'aboutir à la conclusion inattendue que leur ensemble constitue une figure spatiale tout à fait repérable, dont la forme rappelle celle d'une énorme bouteille (schématiquement reproduite sur le dessin A). La «bouteille» se meut de

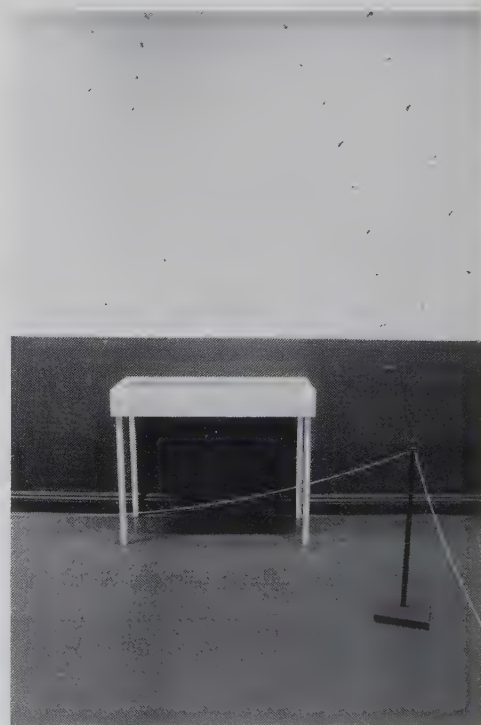
"А" ОБЩИЙ ВИД ЦИВИЛИЗАЦИИ "М" (ВЕРТИКАЛЬНЫЙ СРЕЗ)



À droite
Vue générale de la Civilisation «M» :

1. Sommet de la «bouteille» (alt. 60 km)
2. Groupe dirigeant (alt. 55 km)
3. Groupe de la partie supérieure de la «bouteille» (alt. 40 km)
4. Ceinture de la «bouteille» (alt. 30 km)
5. Groupe de la partie inférieure de la «bouteille» (alt. 20 km)
6. Groupes de direction inférieure (alt. 1 km)
7. «Anneau» (alt. 8 km)
8. Groupes de contrôle terrestre (alt. 200 m).

Vue partielle de l'installation,
Wewerka & Weiss Galerie, Berlin, 1991.



manière intensive («oscille») autour de son axe, tout en gardant sa position verticale et sa forme. La surface de cette figure — par convention, l'«enveloppe» — est constituée d'individus de «M» extraordinairement éloignés les uns des autres. Ces derniers présentent des dimensions et un aspect légèrement différents des «M» de la «semelle», mais leur mouvement évoque également une sorte de danse. Les fonctions de l'enveloppe restent pour l'instant inexpliquées. Selon toute probabilité, elle agit comme un écran intérieur : elle renvoie et amplifie l'information qui circule depuis les différents niveaux du «tronc», de l'étage le plus bas jusqu'en haut.

3. Le «tronc».

Le rôle le plus complexe et le plus incompréhensible incombe à la partie centrale de la civilisation «M», désignée par convention comme le «tronc». Celui-ci se présente comme une concentration, au milieu de l'enveloppe, de groupes de «M» disposés verticalement les uns au-dessus des autres, à intervalles réguliers et assez espacés, jusqu'au sommet. On compte actuellement six groupes distincts, éloignés entre eux de 8 000 à 10 000 km, ce qui permet d'évaluer l'altitude de la civilisation «M» à environ 60 000 km au-dessus de la Terre.

Par là même se pose, pour chaque groupe, le problème de sa signification et de son rôle dans la structure globale de «M». Étant donné, comme nous l'avons souligné, que des distances considérables séparent les groupes, on peut s'interroger sur la façon dont l'information circule entre eux. Compte tenu de la forme et de la disposition de «M», peut-être faut-il parler d'une certaine hiérarchisation des groupes au sein du «tronc» et d'une subordination des niveaux inférieurs aux supérieurs. Cette hiérarchie est figurée, à

titre de supposition, sur le dessin B. Parallèlement, les photos et l'étude d'un de ces groupes (L'«Anneau») permettent d'avancer l'idée d'une spécialisation des fonctions d'information, d'administration et de défense.

4. Une des particularités de «M» qui ont été relevées sans pouvoir être élucidées est une transformation assez rapide — on peut presque dire soudaine — de la structure, suivie d'un retour à l'état initial. Durant les douze années d'observations, on a fait état de ces modifications, dont la nature et la cause demeurent inconnues, à deux reprises : en 1981 et en 1986. Elles concernent aussi bien la structure «M» que ses éléments. Pendant cette phase (désignée par la lettre C sur le dessin), on assiste à un élargissement de la ceinture médiane de la bouteille et à un déplacement brutal de tous les groupes du tronc vers la semelle. En même temps se produit dans un secteur délimité de la Terre une grande concentration d'habitants de «M», accompagnée d'une activité accrue (accélération du mouvement et agressivité). Le nombre

d'individus diminue brusquement dans l'enveloppe. On n'arrive pas à savoir si ces changements sont dus à des conditions particulières qui règnent sur la Terre aux environs de la semelle, ou s'il est causé par des phénomènes cosmiques. Dans les deux cas, la durée de ces fluctuations ne dépasse pas 25 à 28 jours.

Au cours des douze dernières années, les observations intensives de la civilisation «M» ont été menées surtout sur le territoire de la Russie. Cependant, nous devons supposer que l'exemple d'une telle civilisation n'est nullement unique sur notre planète. Des études du même type sont menées en Afrique centrale, au centre du Congo, et en Amérique du Sud.

L'existence de «M», qui est pratiquement prouvée, pose un nombre de questions concernant l'impact de celui-ci sur le monde animal et humain, particulièrement là où «M» entre en contact avec la surface de la Terre, dans la région de sa «semelle». À la lumière de cette découverte, on pourrait revoir le problème concernant certains facteurs négatifs d'ordre énergétique, psychosomatique et économique propres à cette région. Et si «M» exerçait une influence destructrice sur l'ensemble du complexe anthropologique, en augmentant le taux de dépression et en détruisant les structures et les contacts économiques de la région ? Il est certes prématuré de tirer des conclusions définitives, cependant l'état de dépression permanent constaté dans cette zone (la Russie centrale et la Sibérie), le manque d'énergie vitale et la désintégration des liens économiques, familiaux et autres, qui étaient attribués jusqu'à présent à des causes incompréhensibles, irrationnelles, pourraient trouver une nouvelle explication à la lumière des découvertes récentes¹.

12 décembre 1990

Le Département d'information UBS de l'Académie des Sciences, Moscou.



РАСПОЛОЖЕНИЕ „ПОДОШВЫ“ НА ТЕРРИТОРИИ ЦЕНТРА И СРЕДНЕЙ РОССИИ

Emplacement de la «semelle» sur le territoire de la Russie.

1. Voir le compte rendu détaillé de cette découverte récente dans le Recueil de l'Académie des sciences, vol. 10, 1990. Auteurs : A. S. Emelianenko, E. F. Zaleskaïa, B. N. Kougel. Moscou, éditions de l'Académie des sciences, 1990.

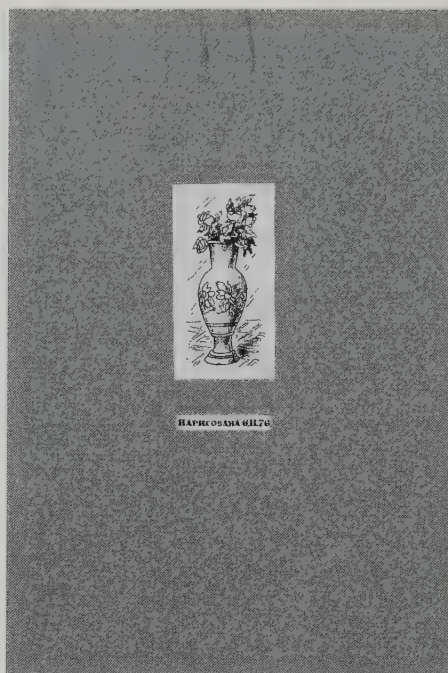


En mémoire d'agréables souvenirs

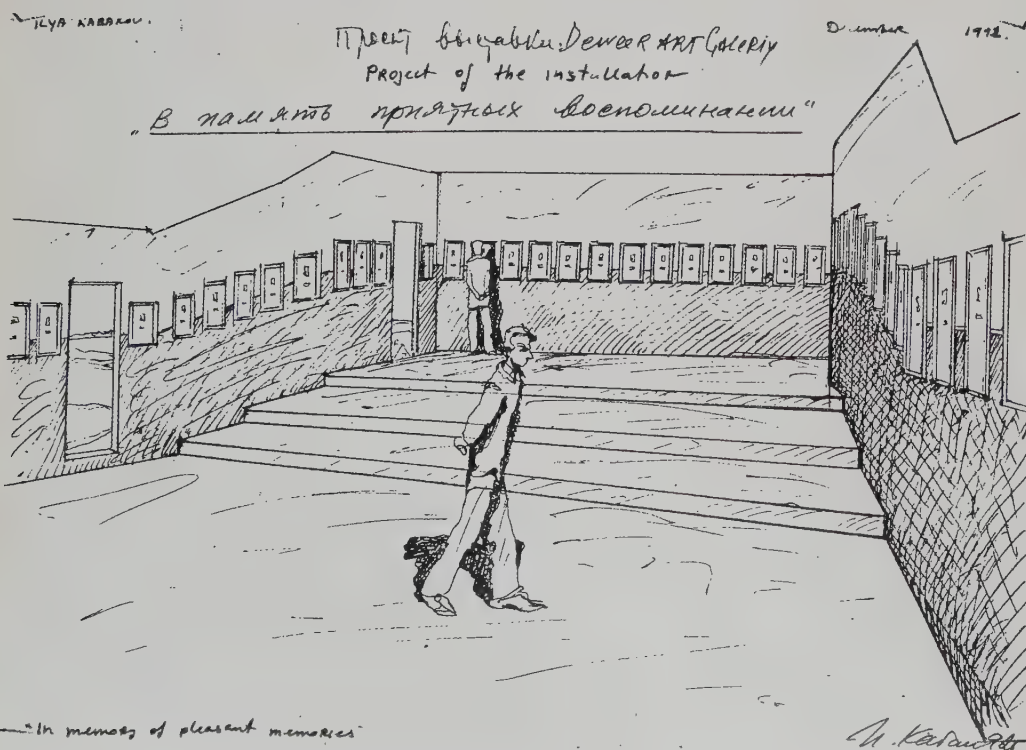
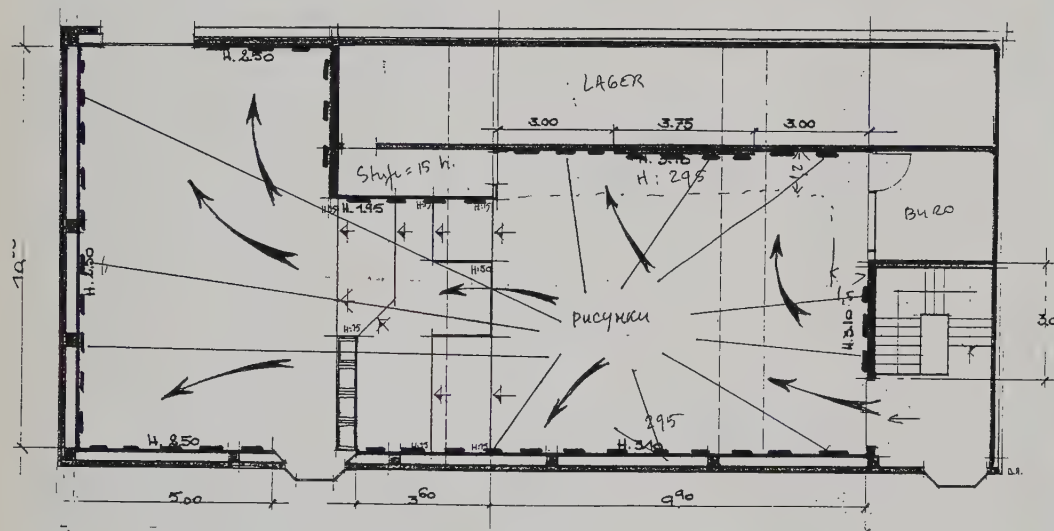
La galerie est revêtue jusqu'à une hauteur de 1,22 m de papier peint brun foncé au-dessus duquel est tracée une ligne bleue. Ainsi percevons-nous l'image de la Terre s'éloignant vers l'horizon et, en même temps, celle d'un espace bureaucratique ennuyeux et sinistre. Sur le pourtour de la galerie, à intervalles réguliers, sont accrochés quatre-vingt-douze dessins réalisés à l'encre et aux crayons de couleur. Tous de même format (51,5 cm x 35 cm), ils sont mis sous verre et encadrés d'une fine baguette. Le spectateur, debout au centre de la salle, se

Otegem, Deweer Art Gallery, 10 octobre-
8 novembre 1992

Installation appartenant à la Deweer Art Gallery



retrouve à l'intérieur d'un *mandala* composé d'éléments rythmiques identiques. En passant d'un dessin à l'autre, il découvre chaque fois la même composition : sur du papier gris est collé le dessin d'un vase de fleurs avec l'inscription d'une date au-dessous. Les images des vases et des fleurs varient, ainsi que les dates. Le spectateur ne voit pas les représentations des souvenirs de l'auteur, mais seulement les traces de ces souvenirs, une sorte de repère indiquant que



l'artiste «s'est souvenu» et a marqué le jour avec l'image du vase et du bouquet. Ainsi, le spectateur se trouve face à un registre comptable, à une sorte de code secret dont la clé est entre les mains de l'artiste, et celui-ci reste le seul à savoir ce qui a eu lieu le 12 avril 1969. Nous disposons seulement d'un témoignage qui prouve que le souvenir «était agréable» : un petit dessin vite esquissé d'un «joli vase» avec un «joli bouquet» de fleurs inconnues.

Vue de l'installation exposée à la Deweer Art Gallery, Otegem, 1992.



Les Doutes de l'artiste ou la Conspiration des incapables

En entrant dans une pièce rectangulaire, on aperçoit trois tableaux. Le verre a été cassé, et ils ont été lacérés avec un objet pointu : le sol est jonché d'une multitude d'éclats de verre, parmi lesquels traîne une petite hache rouillée. L'ensemble, qui forme un demi-cercle, est entouré d'une barrière en bois. Devant celle-ci, deux chaises et une table, sur laquelle sont disposés un texte explicatif et un livre d'or, où quelques personnes ont déjà inscrit leurs commentaires.

Textes figurant dans l'installation

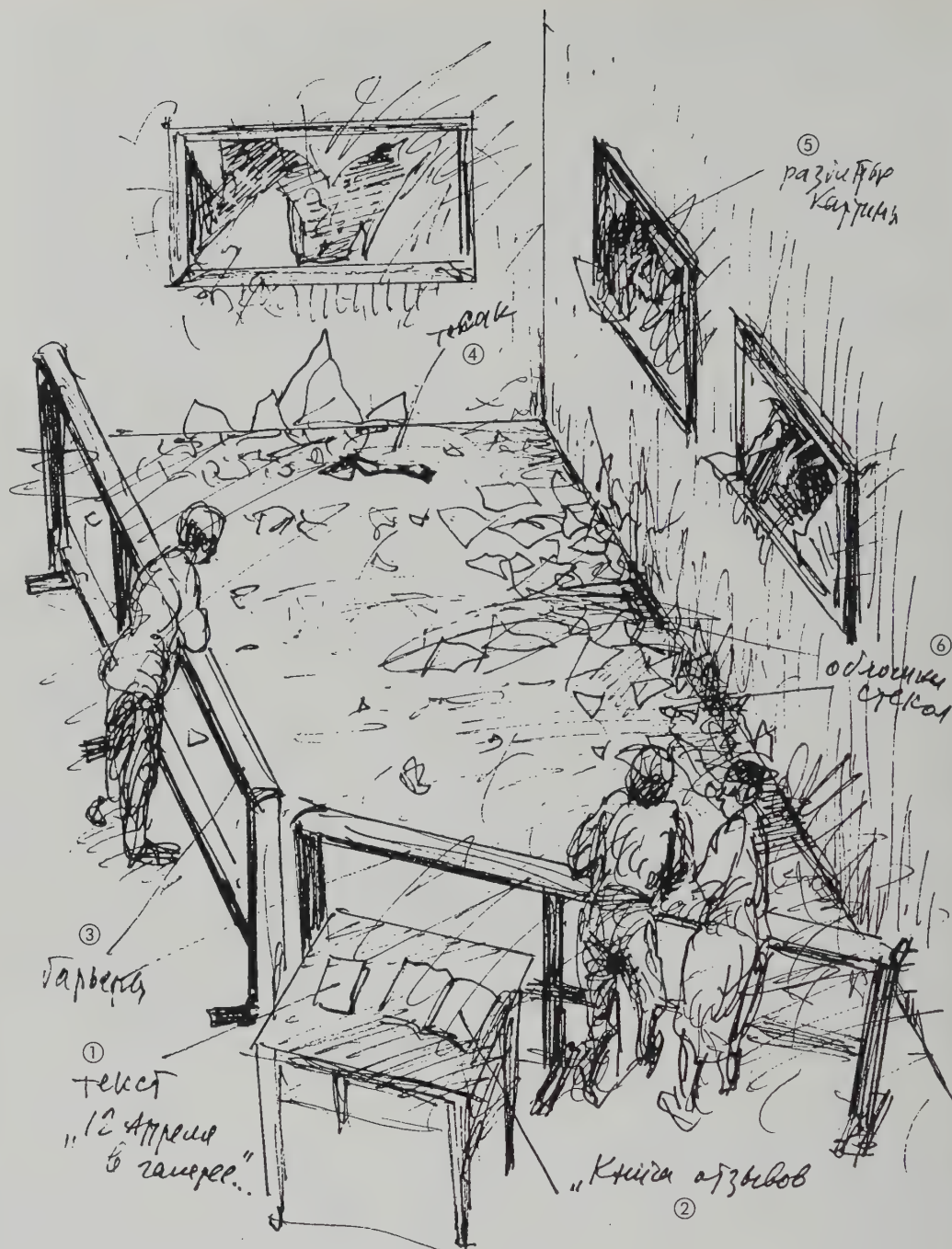
Récit présenté sur la table

Le 12 avril, à la galerie...

Dans notre galerie s'est produit un phénomène assez rare que nous ne sommes toujours pas en mesure, à ce jour, d'expliquer correctement. L'exposition se préparait depuis longtemps, et après une sévère sélection nous avons décidé de présenter trois toiles. Le vernissage s'est déroulé comme d'habitude : les invités étaient venus assez nombreux, et tous, y compris l'artiste, étaient joyeux et agréablement excités, aussi était-il bien difficile de prévoir à ce qui allait se produire.

Le lendemain, à la première heure, l'artiste a demandé qu'on le laisse pénétrer dans la galerie avant son ouverture ; il est aussitôt entré dans la salle où étaient accrochés les tableaux. Soudain, nous avons entendu un fracas de verre brisé et des coups violents portés avec un objet lourd. Nous nous sommes précipités là-haut et, devant la porte, nous sommes tombés nez à nez avec l'artiste, complètement surexcité et échevelé, qui nous a repoussés et a dévalé l'escalier.

Nous sommes restés stupéfaits du spectacle qui s'offrait à la vue. Les vitres des tableaux étaient brisées, le sol alentour était jonché d'éclats de verre. Les tableaux eux-mêmes présentaient un aspect terrifiant. Ils avaient été lacérés avec un objet lourd et pointu, et ce, en plusieurs endroits, si bien que, nous le constatâmes immédiatement, ils étaient impossibles à restaurer. Une hachette tranchante et rouillée, avec laquelle tout ceci avait été perpétré, traînait dans un coin. Si nous n'avions pas su que l'auteur de ce désastre était l'artiste



lui-même, que nous venions à l'instant de croiser, nous aurions pu croire à un cas du pire vandalisme qui puisse être.

Mais pourquoi avait-il fait cela ?

Nous savions à quel point il était exigeant à l'égard de ce qu'il peignait. Combien de fois refaisait-il un tableau déjà achevé ! Celui-ci ne lui semblait jamais fini. À notre avis, il appartenait à ce type d'artistes pour qui le critère n'est pas le public, ni le succès qu'il peut avoir auprès de lui, mais ses propres appréciations maximalistes. D'où ces doutes éternels : exposer ou ne pas exposer, montrer son « enfant » ou continuer à le perfectionner.

Maintenant, après ce qui s'est passé — en dépit des conséquences tragiques pour les tableaux —, nous comprenons ses raisons. C'est une chose de se

1. Texte « Le 12 avril à la galerie... »
2. Livre d'or
3. Barrières
4. Hachette
5. Tableaux défoncés
6. Éclats de verre.

tourmenter et de souffrir de l'imperfection ou des « erreurs » de ses œuvres chez soi, dans son atelier, c'en est une autre de voir ces défauts en pleine lumière, alors que de nombreuses personnes étrangères ont les yeux braqués sur eux. Là, les doutes et les tourments de l'artiste deviennent insupportables. Il croit que les défauts que lui-même voit sautent aux yeux de tout le monde, préoccupent les autres (à ce moment, il ne pense nullement aux qualités), et le pire est qu'il ne peut plus les corriger comme il l'aurait fait dans son atelier.

(L'idée que l'exposition est précisément le critère principal de son art, que la douleur provoquée par la rencontre avec le spectateur est une étape à la fois naturelle et très importante de son cheminement ne lui est jamais venue à l'esprit.)

Nous nous apprêtâmes à décrocher les tableaux détruits, à les ranger dans la réserve et à balayer le sol, d'autant plus que le public, attiré par des rumeurs, commençait à affluer.

Mais, soudainement, l'affaire prit une tournure inattendue...

Parmi les visiteurs qui avaient pénétré dans la salle et qui s'amassaient devant les peintures endommagées, il y avait Jan L., un critique et historien d'art, jeune mais assez connu. S'apercevant que nous allions décrocher les tableaux défoncés et nettoyer le sol, il nous arrêta d'un geste, comme si une solution lui était tout à coup apparue.

«Laissez tout cela en l'état, ne touchez à rien!» Prononçant ces mots, il nous poussa de côté, pour obliger les gens à s'éloigner des tableaux et des éclats de verre éparpillés sur le sol. «Vous ne voyez donc pas que vous êtes devant une formidable installation, une installation achevée, où il ne faut rien changer, mais seulement rajouter quelques éléments qui manquent!»

Saisissant un crayon et un bout de papier, emporté par son inspiration, il se mit à dessiner et à s'expliquer :

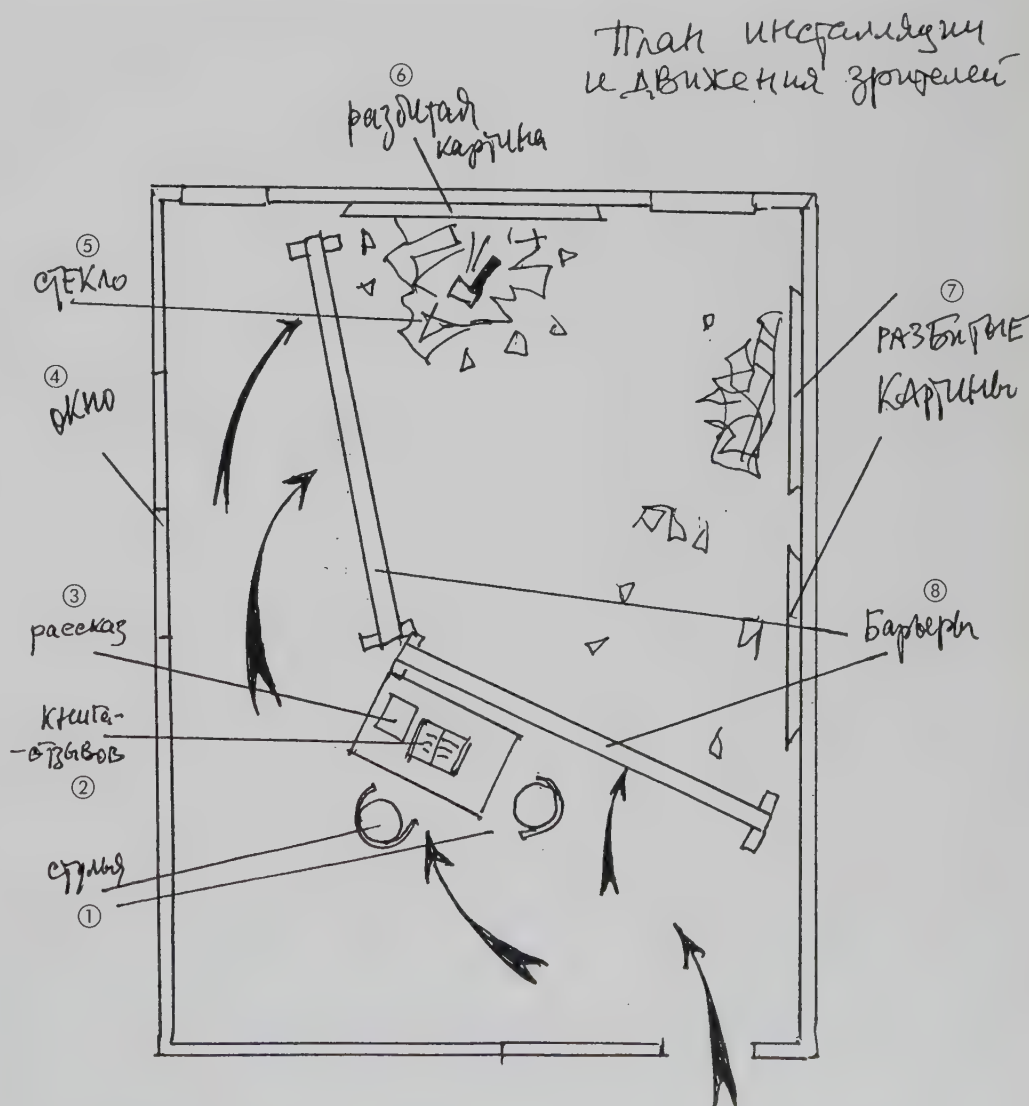
«L'installation a trois dimensions, tandis que les tableaux au mur, même encadrés, n'en possèdent que deux. Les éclats de verre qui traînent par terre n'y ajoutent pas grand-chose. Il faut bien introduire quelque chose de tridimensionnel, créer un volume. Plaçons devant les peintures une longue barrière noire : elle produira un effet spatial, et, de plus, elle fera penser à une barrière installée là par la police. Surtout, on atteindra ce que les structuralistes appellent l'*étrangeté*, un point de vue plus élevé sur l'événement, à un autre niveau de conscience. Comme le dirait Derrida, la voix dans le contexte de la déconstruction est inévitablement liée au poids de la parole et à l'intensité de l'écoute. Mais on peut faire encore autrement. En plaçant devant la barrière une table et deux chaises, en posant sur la table le récit de ce qui s'est produit, on aboutira à un type d'installation passionnant, où seront réunis l'aspect visuel et les textes : une variante raffinée et aiguë de ce genre artistique. Si on se réfère à Foucault, ne peut-on dire que le champ global des textes correspond au point de signification qui existe dans le parallélisme de leur sens?»

Nous acceptâmes sa proposition (sans avoir demandé l'autorisation de l'artiste, que nous ne savions où chercher).

Nous prîmes cette décision dans le seul but de participer au débat général concernant l'installation et son avenir.



Vue partielle de l'installation.



Vue de l'installation et mouvement des spectateurs

1. Chaises
2. Livre d'or
3. Récit «Le 12 avril à la galerie...»
4. Fenêtre

5. Verre
6. Tableau défoncé
7. Tableaux défoncés
8. Barrières.

Commentaires des visiteurs inscrits dans le livre d'or

L. B., critique d'art

Avant de prouver qu'il s'agit bel et bien d'un mode d'expression plastique, il faut d'abord établir que l'installation appartient bien à l'art. Quant à moi, j'ai des doutes à ce sujet. Ce fameux «genre plastique» a été largement présenté, au moins lors de la dernière Biennale de Venise, et il m'est apparu sous l'aspect d'une énorme décharge. Heureusement, cet engouement commence à disparaître, bientôt il n'en subsistera plus une trace. Ce qui, en revanche, est étonnant, c'est que certains ont le front de prôner une proche victoire de cette décharge, la fin de la peinture, etc. *Malbrough s'en va-t-en guerre...* Tout cela n'empêchera pas le tableau de demeurer au cœur du monde de l'art : on peut citer en exemple bien des expositions exceptionnelles qui ne présentent que des peintures...

O. Koul

Je ne peux rien dire du duel entre installation et tableau, mais je trouve que l'idée ne manque pas d'originalité, ni de profondeur. Je suis psychologue, j'enseigne à la faculté de psychologie dans une université interdisciplinaire, et je suis très intéressé par l'idée de transformer les tableaux détruits en installation. Du point de vue du psychologue, j'évoquerai deux problèmes curieux qui se posent :

Premier problème : nous sommes en face d'un phénomène particulier et typique, sur lequel je m'abstiendrai de porter un jugement esthétique. Il s'agit d'un acte de réinterprétation créative du même fait : ce qui, pour l'un, n'est que déclin et destruction, devient, pour l'autre, création et trouvaille. Je le répète, nous sommes témoins d'un véritable geste heuristique, d'un exemple de créativité vivante : il ne s'agit pas de transformer une chose en une autre, mais d'une nouvelle naissance par la réinterprétation.

K. Zonnhaffen, artiste

Je ne sais rien de l'heuristique, j'ignore ce que cela signifie, mais je considère qu'on peut définir l'engouement général des jeunes, et pas seulement des jeunes, pour ce qu'on appelle les «installations», ces expositions innombrables qui ont lieu dans des musées et galeries — et leurs amateurs et leurs théoriciens peuvent bien se fâcher et se mettre en campagne contre moi — comme une conspiration d'incapables. C'est de cela qu'il s'agit, et je vais vous le prouver. J'avais un ami — je ne vous dirai pas son nom —, nous avons fait nos études ensemble et il ne réussissait rien : ni la composition, ni les

couleurs, ni l'équilibre entre les divers éléments. Je ne veux pas entrer dans les détails techniques, mais croyez-moi : tout était mauvais ! Pire encore, c'était nul ! Il n'avait ni l'amour de l'art ni la moindre aptitude pour le pratiquer. Et qu'est-il est devenu ? Il se trouve que c'est un grand «installateur» : dans toutes les expositions, où que tu ailles, il assemble des chaises, branche des moteurs, des trucs qui vrombissent, qui tournent, il étale des planches par terre. Mais cela a un autre nom : metteur en scène ou designer, si vous voulez... Rien d'étonnant que ces créateurs prolifèrent partout dans le monde, c'est une véritable épidémie : le travail, le talent, la vocation, l'amour du métier — tout cela n'a plus cours aujourd'hui ! Ajoutez-y des galeries, des conservateurs, des directeurs de musée qui participent à cette conspiration, mais, remarquez bien, pas un seul vrai amateur d'art ni un seul connaisseur ! Et, je vous le demande, combien y a-t-il d'installations qui appartiennent à des collections privées ? Aucune. Peu de gens sont prêts à entasser chez eux un monceau de déchets. Ils accrochent des «tableaux», ça oui ! Et la facilité avec laquelle le jeune homme a transformé les tableaux détruits en une installation originale comprenant des textes démontre parfaitement comment fonctionne ce complot. Je n'aborde même pas le côté moral de l'affaire, le fait que les tableaux lacérés, manifestation de la tragédie de l'artiste authentique (que je connais bien) sont utilisés avec une telle désinvolture, comme si de rien n'était, et font l'objet d'une froide manipulation, d'un jeu. Et cet amoralisme est tout à fait symptomatique de ce qui se passe actuellement.

Ingrid V., historienne de l'art

Je ne suis pas du tout d'accord, mais je comprends votre colère et votre agacement. Que cela vous plaise ou non, l'histoire de l'art existe, la succession des genres est inévitable, un mode d'expression en relaie un autre. En outre, il est naturel que certains genres donnent naissance à d'autres. L'installation, telle qu'elle se présente aujourd'hui, a pour ancêtres les actions, les happenings, les performances, c'est là qu'elle a ses racines. Fondamentalement, l'installation est un résidu, ce qui reste après une action accomplie. Les biographies de tous les maîtres de l'installation — Beuys, Mario Merz, Kounellis, et bien d'autres — en témoignent. Ils étaient de grands maîtres de la performance et en même temps, ou plus tard, ils créaient des installations. Toute installation, si on l'analyse de près, garde le souvenir de l'action, de l'acte, de l'événement qui l'a motivée.

Honnêtement, j'ai beaucoup apprécié l'idée de transformer les tableaux lacérés, détruits, devenus un tas de déchets, en une installation. Vous avez tort de critiquer. Cette démarche illustre le passage d'un état



à un autre état. La mort de la peinture
provoque l'apparition, la naissance de l'ins-
tallation. C'est très clair, très spectaculaire
et, surtout, inévitable. Et le fait qu'on le
doive non pas à l'artiste qui a anéanti ces

œuvres mais à un étranger qui n'a rien
à voir avec les tableaux prouve encore
davantage la régularité du processus.

Vue de l'installation exposée à
la galerie Barbara Weiss, Berlin, 1994.



Les Toilettes dans le coin

Arrangement musical :
Vladimir Tarasov

L'installation est située dans une salle d'exposition habituelle, parmi des tableaux accrochés aux murs, mais elle est disposée dans un coin.

Une vieille porte à deux battants est placée en encoignure ; elle est recouverte d'une couche de peinture blanche tout écaillée, l'espace entre le haut de la porte et le plafond est clos par de vieilles feuilles de contre-plaqué peint en gris. Sur les vitres, dont on a badigeonné une face en blanc, on a écrit avec un doigt : «Toilettes». À l'intérieur, une ampoule jaune est allumée. Tout le «sel» de l'installation est constitué par la musique. Derrière la porte, on entend quelqu'un chanter des chansons napolitaines, d'une voix forte et mélodieuse. Il ne s'agit cependant pas d'une interprétation professionnelle, c'est un homme «ordinaire» qui chante d'une belle voix de basse, qui parfois toussote ou s'arrête pour faire une pause.

L'effet de l'installation est le suivant : le spectateur entre dans la salle où sont exposés tableaux et objets ; il entend des chansons napolitaines, mais n'arrive pas à repérer tout de suite d'où vient la voix. C'est seulement lorsqu'il s'approche de la porte, dans le coin, qu'il se rend compte que le son provient de là. Malgré la simplicité du sujet et, on peut le dire, le côté anecdotique de la situation, l'installation doit fonctionner à un niveau plus «élevé» grâce à la délimitation précise qui se fait entre deux «espaces» : la porte immobile, et une belle mélodie qui flotte dans l'air.

Texte figurant dans l'installation

Auteur du projet : Voïevodine Alexandre Nikolaïevitch (né en 1931).

Entré à l'Institut en mai 1983.

Perpétuellement stressé, excité, il tient à imposer son opinion aux autres. Passe par des excès d'agressivité. Lit beaucoup. Écoute de la musique. Joue aux échecs. Projet : «Le Mur»

Récit de Voïevodine :

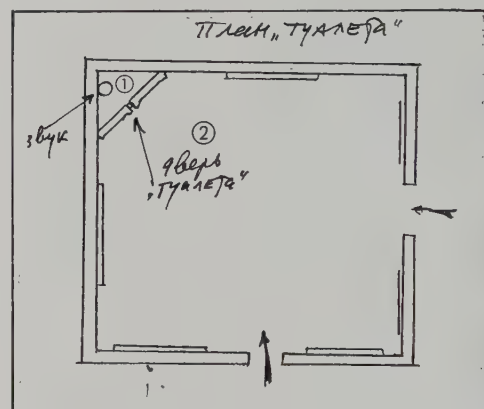
Enfant, je m'adonnais à une occupation : je me cachais dans une grande armoire. J'y restais longtemps, seul dans mon refuge sombre et exigu, à la fois protégé contre le monde, mais présent. J'entendais tout ce qui se passait dans la pièce : ma mère mettait les assiettes sur la table pour le dîner, elle coupait du pain, mon père demandait où j'étais, si j'étais parti chez les voisins...

L'idée qu'ils ignoraient où j'étais, tandis que je me tenais là, tout près d'eux, que je les voyais presque, tout en demeurant invisible, cette idée m'emplissait d'un sentiment extraordinaire, où se mêlaient mystère, sensation de sécurité et jeu.

Mais l'armoire n'était pas ma seule cachette. Je m'enfermais également dans les toilettes du couloir. Ce n'était guère anodin, ni pour moi, ni pour mes parents, car nous habitions un appartement communautaire où tout le monde se servait des mêmes cabinets. On frappait à la porte, on me suppliait de sortir, mais je n'ouvrais pas. Pourquoi ? J'y étais seul, dans une relative sécurité, tandis qu'au-delà du mur bouillonnait la vie de l'univers communautaire : deux bonnes douzaines de personnes s'agitaient et vociféraient. Dans «notre» pièce, que nous partagions à cinq (mes parents, mon frère, mon grand-père et moi), j'étais tout le temps parmi les autres et j'en souffrais terriblement... Bon Dieu ! Comment pouvais-je bâtir et maintenir un mur entre moi et les autres ? Je voulais bien qu'ils puissent juste passer la tête au-dessus, mais pas qu'ils aient le droit de le franchir et de m'atteindre là, dans mon espace clos. Pendant une seconde, on pourrait échanger des sourires aimables, avant qu'ils ne disparaissent à nouveau derrière le mur, dans leur monde étranger, inconnu et indésirable...

Commentaire des collaborateurs

Les observations ont prouvé que chanter dans les toilettes est un phénomène créatif des plus intéressants. Voïevodine y apporte ses livres, parfois des vivres. Il s'enferme pour deux ou trois heures et exécute, certes pas pour lui seul, avec sa voix travaillée, un répertoire soigneusement choisi. Il se rend parfaitement compte qu'on l'entend dans le couloir et c'est ce qu'il désire. En revanche, il ne se produirait jamais dans des conditions normales ou sur une scène, il n'assumerait pas cette responsabilité : il n'en veut pas, ou bien il a le trac.



Plan des toilettes

1. Le son
2. La porte.

Malmö, Rooseum, «TRANS/Mission»,

27 août-27 octobre 1991

Zurich, Museum der Stadtentwässerung, «Cloaca Maxima», 10 juin 1994-10 janvier 1995

Installation appartenant au Nykytäten Museo, Helsinki



Vue de
l'installation
exposée
à la galerie
Ronald Feldman,
New York, 1988.

Dans l'appartement de Viktor Nikolaïevitch

Ayant traversé une entrée sombre et étroite, le spectateur arrive dans un local assez obscur, juste éclairé par une lampe de bureau et par un rai de lumière qui filtre sous le store baissé. C'est une chambre ordinaire, meublée pauvrement

Cologne, Jablonka Galerie,
31 mai-30 juillet 1994

d'une armoire, d'une table, d'un lit et d'un fauteuil. À gauche de l'entrée, derrière une cloison, se trouve un autre local avec le même ameublement modeste et petit-bourgeois. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui «l'appartement des parents», avec toutes les associations qu'il évoque d'ennui, de confort banal, d'humble décence. Derrière la cloison, on entend faiblement la radio.

À peine entré, le spectateur voit une forte lumière qui vient de la seconde pièce, et il se dirige aussitôt dans cette direction. Là, les stores également baissés plongent la pièce dans une demi-obscurité qui contribue à

dramatiser l'atmosphère. Comme l'autre pièce, celle-ci pourrait être habitée. Cependant, les meubles sont bizarrement placés, tous repoussés autour de la pièce. Au milieu du mur où se trouvent les fenêtres est placée une table. Un tableau encadré, représentant un «paysage russe» — une rivière et des arbres —, y est posé debout. Un rayon de lumière très vive tombe sur la peinture, qui resplendit et s'embrase. À côté du tableau, en biais, cinq rangées de chaises sont placées en demi-cercle. À gauche sur la table, un poste de radio diffusant la *Passacaille* de Bach produit un effet triste et tragique.



Le concept de l'installation repose sur deux sujets, l'un d'ordre quotidien, l'autre d'ordre artistique.

Dans la pénombre de cette pièce, on voit deux objets : le paysage fortement éclairé, sur la table, et au sol, entre la table et le lit, un petit tapis. Maintenant le sujet devient compréhensible : «quelqu'un», que tout le monde attend, va apparaître, il va prendre place sur le tapis préparé pour lui, et raconter aux personnes présentes que celui qui les a quittés a peut-être rejoint un autre monde, beau et resplendissant comme le paysage ensoleillé du tableau.

Un tableau ordinaire, «normal», un tableau encadré peut être intégré à l'installation totale comme un élément parmi d'autres (dessins, plans). Rien ne le dérange, de même qu'il ne dérange rien. Mais si l'on s'interrogeait : quelles métamorphoses va subir le tableau intégré à l'installation ? Que gagne-t-il ? Que perd-il ? Quelles sont les qualités qui vont émerger et celles qui vont disparaître ? Que devient l'installation totale à partir du moment où elle intègre le tableau ?

Ce doit être impérativement un personnage imaginaire, un artiste fictif.

contraire, si l'on présente dans les salles du musée un tableau fabriqué par un artiste imaginaire, il sera perçu comme un corps étranger, presque caricatural.

dument peint ce tableau devient donc une fiction parmi d'autres fictions : il n'a jamais existé, il n'y a que l'«artiste-personnage», anonyme. Et même s'il a un nom, une biographie et une date de naissance, il n'empêche que tout cela a été fabriqué de toutes pièces.

ЗАРПЕЧАТЫЕ ЗАКАЗЫВАЮЩИЙ

Общая часть, уходящая вправо.

ЗАРПЕЧАТЫЕ ЗАКАЗЫВАЮЩИЙ

1. Entrée
2. Cloisons
3. Projets
4. Radio
5. Tapis
6. Table
7. Tableau
8. Rideau noir
9. Chaises
10. Le lit de Viktor Nikolaïevitch
11. Petit tapis
12. Lampadaire
13. Rideaux
14. Lumière venant de la peinture.

«à plusieurs degrés» ne contient même pas une once de vérité, une certaine authenticité sur laquelle on pourrait s'appuyer?

Il y en a pourtant une, et elle réside dans le tableau.

Il ne s'agit pas de l'authenticité de la main de l'artiste, ni de l'inspiration du

grand maître. Authentique était le «pittoresque» initial, le «tableau de la vie» qui s'offrait de l'autre côté de la «fenêtre»; il ne devait pas sa force au style personnel de son auteur mais à l'univers réel, éblouissant, qui se dévoilait au spectateur. Plus on éclaire notre tableau fictif, brossé par ce faux

artiste-personnage, en braquant sur lui une forte lumière, plus il ressuscite, ensoleillé, en s'imprégnant de toutes les couleurs de la réalité, en s'embellissant et en s'épanouissant de façon mystique.

Cette «renaissance» soudaine et inattendue du tableau s'opère dans l'installation,



Ci-dessus et à droite :
Vues de l'installation exposée
à la Jablonka Galerie, Cologne, 1994.

qui fait revivre les qualités de celui-ci, que l'on croyait disparues à tout jamais : cette vision presque réaliste du paradis, royaume du silence, de la lumière et de la paix.

Tel est le rôle du tableau dans l'installation, à condition, bien sûr, qu'on lui réserve une place centrale en pleine lumière.



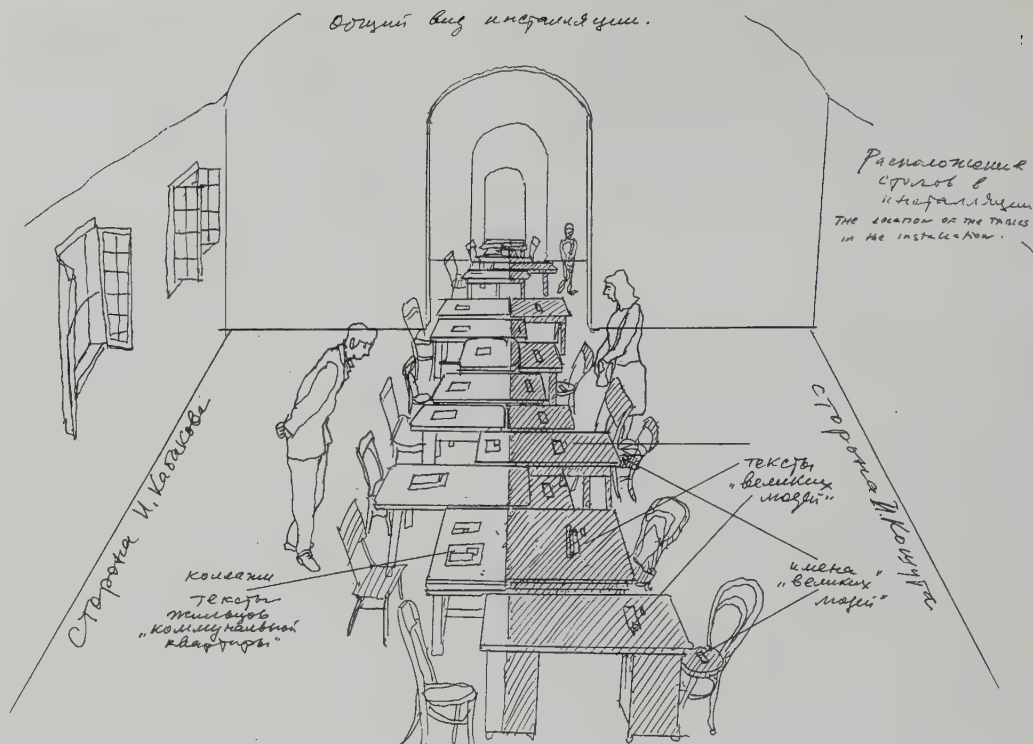
Le Couloir de deux banalités

I. Kabakov et J. Kosuth

En 1992, pendant la Documenta, à Cassel, Joseph Kosuth me proposa de monter avec lui une installation et nous réalisâmes ce projet d'après un plan commun à Varsovie, au château Ujazdowski, dans une suite de cinq salles disposées presque en enfilade, avec de petites fenêtres et des plafonds voûtés.

Une double rangée de vieilles tables que nous avons trouvées dans différents lieux de Varsovie traverse cette enfilade. Ces deux rangées sont disposées comme s'il y avait eu une bataille, et que de chaque côté on les avait poussées et fait avancer l'une contre l'autre. Au terme de ce «combat de tables» (en russe, on aurait dit «mur contre mur»), bien que les tables se trouvent au milieu des salles, l'ensemble présente un aspect assez «dramatique» et étrange. On a tracé sur les tables une ligne qui passe exactement au milieu de ce désordre figé, d'une porte à l'autre. Tout ce qui se trouve à gauche en regardant depuis l'entrée de l'installation est peint en gris, y compris les assises des chaises alignées le long des tables. Deux territoires sont ainsi bien délimités et immédiatement repérables : celui de Kosuth et celui de Kabakov. Dans sa moitié, Kosuth présente des textes imprimés en sérigraphie, blanc sur gris. Dans la sienne, Kabakov expose des collages, fixés avec des clous.

Les textes de Kosuth sont des citations de personnalités du passé proche et lointain, de grands de ce monde : Napoléon, Staline, Mao et d'autres hommes politiques, qui expliquent à l'humanité comment elle doit vivre et s'organiser. Leurs pensées sont empreintes de grandeur, de profondeur, et pleines de certitudes. Ce ne sont pas seulement des dictateurs, il y a aussi des hommes justes et bien intentionnés. Les textes de Kabakov sont des extraits de plaintes rédigées à Moscou, dans les années 1960-1970, par des gens habitant des appartements communautaires. Ce sont des lettres pleines de désespoir et de colère contre cette vie insupportable, cette promiscuité avec les voisins, des récits où sont rapportées les disputes interminables qui éclatent à cause d'une salle de bains occupée ou d'une cuisinière qui n'a pas été nettoyée dans la cuisine commune...



À gauche, le côté d'I. Kabakov : collages, textes des occupants d'un «appartement communautaire». À droite, le côté de J. Kosuth : sur les tables, textes de «personnages célèbres»; sur les chaises, noms des «personnages célèbres».

Emplacement des tables et parcours des visiteurs. À gauche : le côté d'I. Kabakov; à droite, le côté de J. Kosuth.

On obtient ainsi une sorte de «conférence», une rencontre de deux consciences, de deux mondes. Ces univers se retrouvent devant une même table, mais il n'ont rien en commun, la conversation ne s'engage pas. Face à face, des personnalités (leurs noms sont indiqués sur les chaises), et une masse de gens sans visage; des exhortations pleines de grandeur, et la vie réelle; de superbes plans, leur mise au point et leur réalisation, et les conséquences de ces projets, de ces bonnes intentions, de ces belles recommandations...

Le fait que Kosuth représente ici une conscience occidentale «individualiste» et Kabakov une conscience orientale — ou plutôt russo-soviétique — collectiviste contribue au «fonctionnement» de l'installation, à la compréhension de son idée. De même, le choix de Varsovie, à la frontière où, depuis longtemps, ces deux univers s'affrontent et se croisent d'une façon dramatique fut, semble-t-il, heureux.

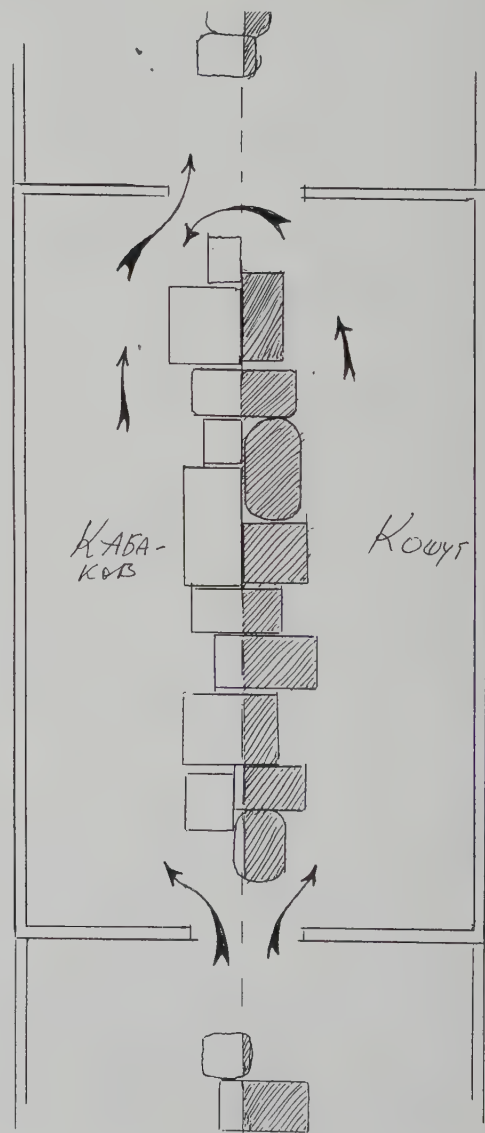
Texte figurant dans l'installation

L'affaire Savkina

Déposition de Savkina

Déclaration

Je vous demande d'étudier ma déclaration. Le 5 janvier 66 à 5 heures du soir, je soussignée O. P. Savkina, faisais le ménage, j'avais commencé à faire la salle de bains,



où se trouvaient depuis quinze jours deux seaux appartenant à ma voisine Oudodova, où elle faisait tremper son uniforme et des vêtements d'enfants. J'ai demandé à Oudodova de sortir ses seaux pendant que je faisais le ménage. Oudodova a refusé et m'a répondu : à vos ordres Madame, ils resteront là où ils sont ! J'ai commencé à nettoyer, je tournais le dos à la porte, et quelques minutes plus tard Oudodova Tonia m'a frappée par-derrière avec un bâton. J'ai poussé un cri, je me suis retournée. Oudodova agitait une crosse de hockey en hurlant : «Je vais te défoncer la tête». J'ai essayé de lui arracher la crosse. Attiré par les cris, notre voisin, V. F. Artiouchenko, est accouru. Il m'a attrapée et a commencé à me tordre les bras. Je sais très bien pourquoi : c'est parce qu'en 1955 mon mari, S. A. Savkine, a intenté un procès contre sa femme, et deux chefs d'accusation ont été retenus contre elle. M. I. Artiouchenko a été reconnue coupable, mais comme elle a été déclarée irresponsable (pour schizophrénie), le tribunal a obligé son mari V. F. Artiouchenko à la faire mettre sous tutelle. Il ne peut donc pas être accepté comme témoin, puisqu'il a usé de la force. Je ne peux pas comprendre pourquoi les Oudodov ont détérioré la situation dans l'appartement, on vivait bien, on faisait la fête ensemble autour d'une table, on s'amusait, on avait de bons contacts à tous points de vue. Mais ces derniers temps Oudodova s'est mise à fréquenter l'appartement 15. C'est là qu'habitent mon père, les Griaznov et les Molov, et Molova cherche des noises à mon père sans arrêt. Évidemment, seul contre tous il n'aura jamais raison, alors Molova provoque des disputes et chasse mon père de la cuisine, et en plus, elle écrit une fausse déclaration contre lui, étant donné que Griaznova Lisa lui sert de témoin sans foi ni loi. C'est comme ça qu'en prenant exemple de l'appartement 15, Oudodova a fait la même chose contre moi. Par la présente, je demande au comité de l'immeuble de donner suite à ma déclaration et de décider en conséquence. En plus de ça, Oudodova m'insulte avec tous les mots grossiers possibles et imaginables.

Déposition de Savkine

Moi, Savkine, concernant les rapports de ma femme avec notre voisine Oudodova, déclare ce qui suit :

Ces derniers temps ont eu lieu des disputes entre ma femme et Oudodova pour un rien, à savoir, notre voisine racontait des histoires sur notre famille aux employés du Gastronom, qui, à leur tour,



Vue d'une table d'Ilya Kabakov.

mettaient de l'huile sur le feu. L'affaire a été renvoyée devant le comité de l'immeuble, où on a eu du mal à désigner le vrai coupable. J'ai proposé que nous, les deux voisins, nous nous réunissions et, entre hommes, tranchions à l'amiable. Mais le comité a décidé, va savoir pourquoi, de donner un avertissement à mon épouse. Depuis, la voisine Oudodova s'est sentie dans son droit, et le 14 février, mon épouse, souffrante, 39°, accrochait du linge dans la cuisine, quand elle a été attaquée par la camarade Oudodova. Quand je suis rentré du travail, ma femme était

dans un état grave, avec des traces de coups sur une jambe et sur l'épaule.

Lorsque j'ai rencontré la voisine Oudodova, je lui ai demandé : «Pourquoi vous l'avez frappée ?» Et elle m'a dit : «Je regrette de ne pas l'avoir tuée, elle a de la chance de s'en être tirée, et de toute façon je vais écrire à son sujet à la milice». Voilà, en deux mots, ce que je peux vous dire.

Je veux encore vous informer que dans la chambre d'Oudodova il y a un locataire qui habite là depuis un mois, ce que je considère comme une infraction au régime des passeports.

L'affaire Glagolieva

Le témoin Yatchnieva a déclaré :

J'étais dans ma chambre quand j'ai entendu un cri dans la cuisine. Je sors et je vois Glagolieva qui a été battue. Je vois qu'elle a du sang sur la tête et un œil rouge. Alors je demande à Krioutchkov, qui est là : « Pourquoi vous frappez Glagolieva ? » Lui, gêné, ne sait pas quoi répondre, et il dit à sa femme d'appeler la milice. Environ deux heures plus tard arrive un milicien du poste de milice

n° 75, qui rédige un procès verbal. Quant à Sviridova, elle provoque souvent des bagarres et se prend pour la patronne quand elle est dans les locaux communs de l'appartement.

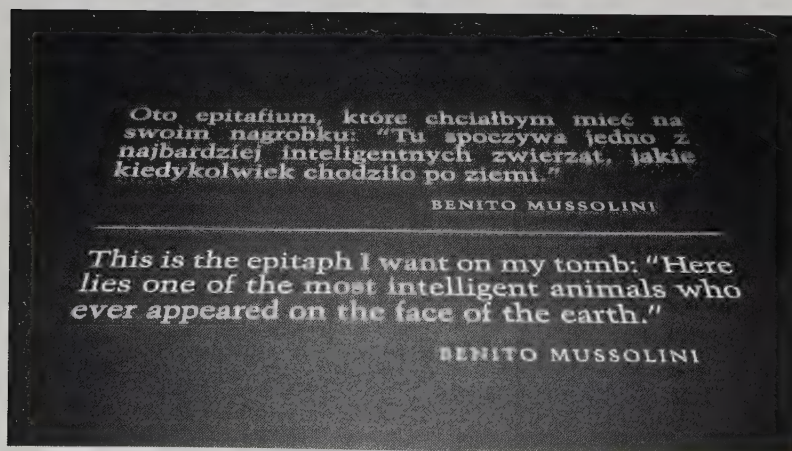
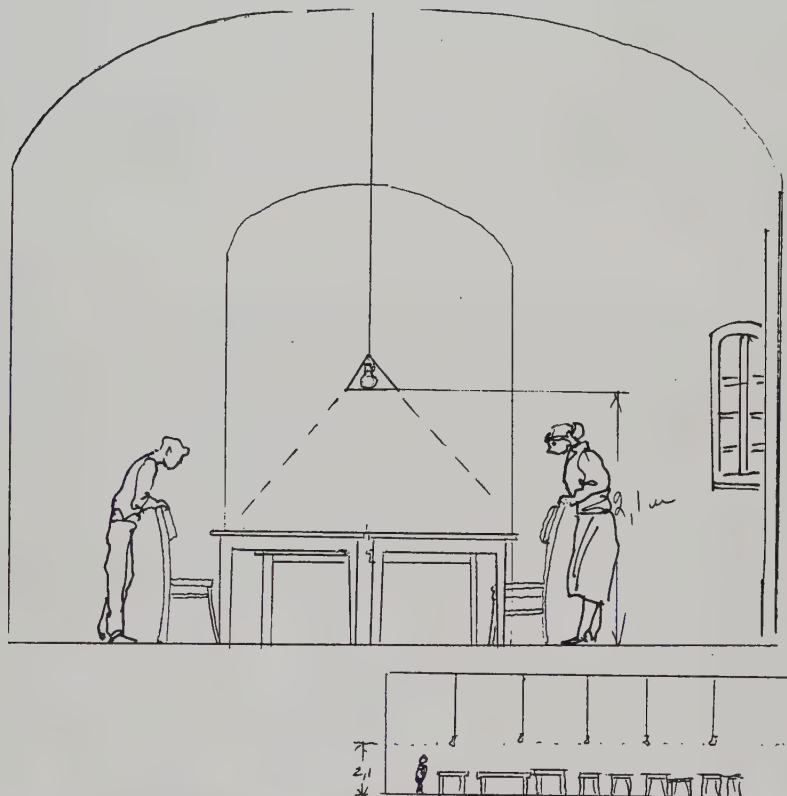
Le témoin Kontseva a déclaré :

J'étais dans la salle de bains, j'ai entendu un cri. Dès que j'ai eu fini de ranger, je suis allée à la cuisine, où j'ai vu Krioutchkov tenir les bras de Glagolieva, et sa femme la frapper. Ce comportement de Sverdlova n'a rien de nouveau, déjà en

1949 le tribunal populaire l'avait condamnée pour le même délit à une amende de 33 roubles.

Bolchenko, une autre voisine qui habite le même appartement, a pris la parole pour informer que depuis dix ans, elle connaît Sverdlova et ses mauvais penchants : elle a plusieurs fois provoqué des querelles.

Soloviev, le représentant du comité de l'immeuble, a été convoqué lors de la bagarre, mais il n'a pas su établir qui était coupable et qui avait raison...



Vue d'un texte de Joseph Kosuth.



Vue de l'installation exposée au Centrum sztuki
Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Varsovie, 1994.

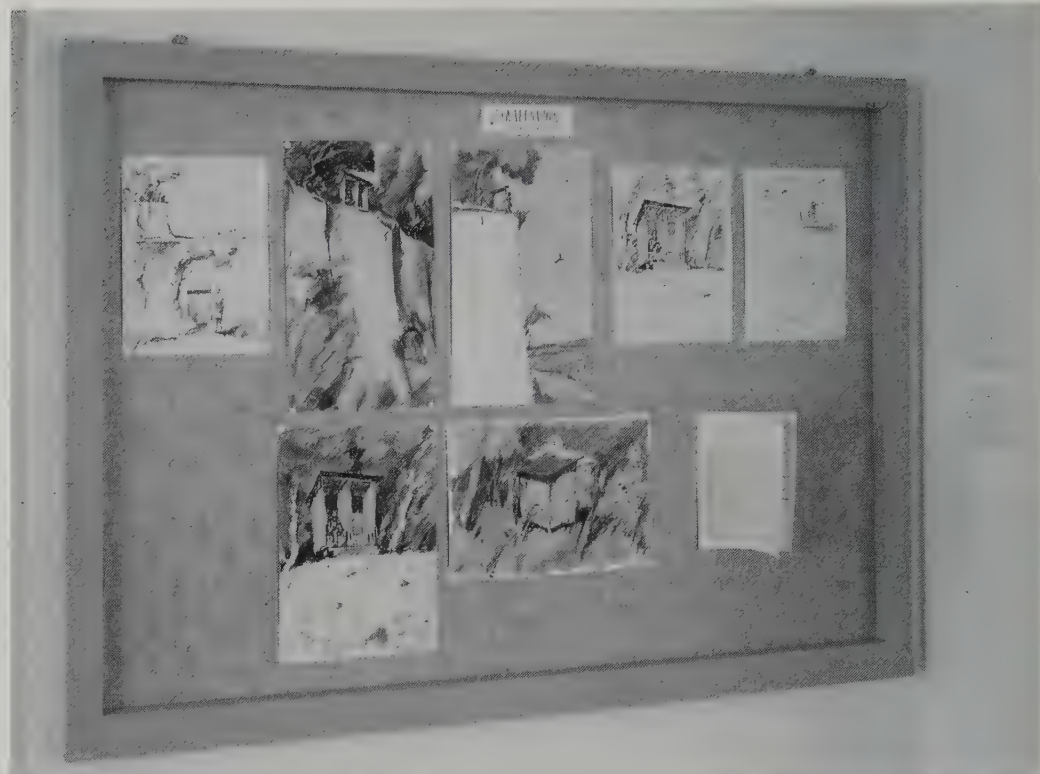


Les Installations non réalisées

L'installation donne délibérément une impression de bureaucratisme, avec ses panneaux d'affichage en bois du genre de ceux qui servent à informer le personnel, accrochés aux murs avec sécheresse, sans souci esthétique. Sur chaque panneau est présenté le projet d'une installation non réalisée.

Il arrive souvent, non seulement en architecture, mais aussi dans le domaine de l'installation (qui, par certains côtés, ressemble un peu à l'architecture), que pour une raison ou pour une autre des projets n'aient pas été réalisés, «montés». (À la différence des projets d'architecture, c'est le plus souvent pour des motifs financiers).

Laissant de côté la question de savoir si, une fois montés, ils auraient suscité l'intérêt,



Projet de l'installation *Les Toilettes sur la côte*.

Projet de l'installation *Les Pommes d'or* pour la Wiener Secession, 1993.



nous voudrions souligner que le genre des «projets exposés» est en lui-même digne d'attention, non seulement en tant que document d'archives, mais comme ayant en soi une valeur esthétique, susceptible d'éveiller les sentiments les plus profonds et les plus émouvants.

Quels sont ces sentiments et pourquoi sont-ils «profonds»? Tout le monde sait que les «intentions», dans n'importe quel domaine, sont beaucoup plus spontanées, claires, pleines de fraîcheur et d'énergie que ce qui en ressort lors de la réalisation. Dans le projet, l'idée de l'auteur, son dessein et son rêve sont beaucoup plus lisibles que lorsqu'ils sont matérialisés. Il est passionnant de suivre les modifications de l'idée, l'apparition de nouvelles variantes, au fil des ébauches, depuis les premiers croquis. Et le projet définitif est, semble-t-il, prêt à être réalisé! L'auteur continue à l'agrémenter de nouveaux éléments esthétiques, pour que le dessin sur le papier soit attrayant, pour qu'il réjouisse son créateur et attire l'attention de ceux dont dépend sa réalisation!

Et, en même temps, que de mélancolie susciterait un panneau où l'on aurait collé ou fixé ces projets avec leurs dessins préparatoires et leurs explications...

En les contemplant, on penserait aussitôt aux efforts vains, aux espoirs déçus de l'auteur, on constaterait qu'il n'y a aucune différence entre ce qui a été réalisé et ce qui ne l'a pas été, que les deux se valaient, et que, souvent, c'est un petit rien qui a fait la différence.

Ce spectacle attire la sympathie : on est touché, mais aussi attristé et réjoui à la fois par cette expression pure de la fantaisie et de la rêverie que constitue, fondamentalement, tout projet qui ne subsistera dorénavant que sous la forme d'une utopie, et ce, pour toujours.

Projet *Les Pommes d'or* pour la Wiener Secession, 1993

Au croisement de deux grandes routes, dans l'angle le plus éloigné d'une pelouse verte, un grand panier à moitié rempli de pommes «d'or» est posé dans l'herbe. D'autres pommes sont éparpillées au sol près du panier et plus loin. Le spectateur, qui jette un coup d'œil dans le panier et se demande comment ces pommes sont arrivées là et pourquoi, aperçoit tout à coup, au-dessus des arbres du parc, se détachant sur le ciel, quatre figures humaines. Chacune a la pose d'un «lanceur» et tient en main une pomme d'or identique à celles du panier. Le lien entre le panier et ces personnages est évident : ce sont eux qui jettent des pommes dans le panier, qu'ils ont rempli à moitié, tandis que les



Détail du projet *Les Toilettes sur la côte*.

autres pommes sont tombées dans l'herbe, à côté. Ce lien se perçoit facilement, malgré la distance de 60 à 70 m qui sépare les personnages et le panier. On voit bien le panier et les pommes dans l'herbe lorsqu'on va vers la sortie du parc et qu'on avance

vers l'extrémité de la pelouse. Quand le spectateur s'en approche, il aperçoit les figures en se retournant (dans le parc, les figures sont cachées par le feuillage).

Dans la composition générale de l'installation, la couleur des objets revêt une



importance particulière. Il y en a deux : le doré et le vert (couleur bronze). La couleur dorée est celle des pommes qui se trouvent dans le panier, dans l'herbe, dans les mains des lanceurs : elle fait écho à la coupole de la Secession. Le vert bronze du panier et des quatre personnages se marie avec la couleur de la végétation du parc mais, en même temps, il ressort sur ce fond.

Mais que représentent ces figures vertes, et pourquoi jettent-elles les pommes dorées ?

Il s'agit là, indéniablement, d'un pastiche du thème biblique du paradis, des pommes du paradis et du serpent. Dans cette installation, le rôle du jardin paradisiaque est joué par la coupole dorée de la Secession et par le parc qui l'entoure. Les pommes d'or sont celles du panier, et le rôle du serpent — ou plutôt des serpents — revient aux quatre demi-figures étranges, qui portent chacune un nom : Électricien, Raymond, Sobatique et Douche. L'installation relève des installations « discontinues », avec leur dramaturgie interne. Le spectateur n'en voit d'abord qu'une partie, et c'est seulement ensuite, lorsqu'il en cherche la signification, qu'il en découvre une autre, souvent dans un endroit inattendu. Ainsi, le spectateur, en voyant les pommes éparpillées, s'interroge sur leur sens et leur raison d'être. Et ce n'est qu'après avoir levé la tête, en changeant pour ainsi dire d'horizon, qu'il comprend pourquoi elles se trouvent là. Nous savons bien que, pendant un certain temps, le serpent séducteur n'avait pas été vu (compris) par Adam et Ève. Aussi l'installation dévoile-t-elle facilement son sens : avant de ramasser les « pommes d'or », non

seulement tu dois bien regarder autour de toi pour savoir comment elles sont parvenues jusqu'ici, mais tu dois aussi changer ton angle de vue habituel et regarder plus haut et plus loin que l'endroit où tu te trouves.

Sur le plan du style, l'installation s'inscrit bien dans ce quartier de Vienne. L'or des pommes dans l'herbe et dans les mains des personnages répond à celui de la coupole et des ornements de la Secession, mais aussi d'autres bâtiments du quartier, notamment de la maison de Wagner. Les personnages verts donnent la réplique aux statues mythologiques qui se dressent sur le toit de cette maison, et dont la silhouette fantastique se détache sur le ciel.

L'installation dans son ensemble est imprégnée de l'« esprit » de Vienne, tel que je me le représente. Une vie étrange et étonnante se déroule là-haut, au-dessus du sol, au niveau des corniches et des frontons peuplés de sculptures et de personnages mythiques qui entretiennent des relations mystérieuses avec les gens pressés d'en bas — un lien surprenant qui existe entre la ville « éternelle » et les générations qui se succèdent, entre ce mystère silencieux que l'on ne peut expliquer et le quotidien affairé, d'une limpidité élémentaire.

Projet *Les Toilettes sur la côte*

Au bord d'une falaise sont installées des toilettes en bois. Leur « architecture » et leur matériau rappellent les toilettes qu'on construisait à la campagne, chez nous, en Russie, bien qu'on puisse trouver des constructions semblables ailleurs. Ce sont ce que l'on appelle des toilettes « temporaires ». On creuse un trou de 2 m sur 2 m dans le sable ou dans la terre, au-dessus duquel on construit ensuite une petite cabane en planches, avec un toit en pente. À l'intérieur, avec ces mêmes planches, on fabrique un siège au milieu duquel on ménage une ouverture ronde. On fixe une porte sur la façade, et les toilettes sont finies... On construisait autrefois des toilettes identiques dans les cours d'immeubles surpeuplés, car il n'y avait pas de toilettes « chauffées » à l'intérieur. En l'occurrence, ces toilettes comprenaient plusieurs compartiments, et les lettres H et F (hommes, femmes) étaient tracées en grand sur les portes, qui se fermaient de l'extérieur avec un loquet en bois, et de l'intérieur avec un crochet métallique.

« Nos » toilettes aussi sont en deux parties, séparées par une cloison, les lettres H et F sont inscrites sur les murs latéraux, car il n'y a pas de portes : quelqu'un les a prises, ou bien elles ont été arrachées de

leurs gonds. Hormis ce détail, elles ne présentent rien de particulier.

C'est leur emplacement, sur le bord, qui paraît singulier. Quoique, a priori, cela n'ait rien d'inhabituel non plus. Dans toutes les résidences secondaires, on les place au bout du terrain, loin de la maison, dans les broussailles, afin de les cacher. « Nos » toilettes, en revanche, sont tournées vers la falaise.



Ceci n'est pas un hasard. Depuis le talus abrupt s'ouvre une vue imprenable sur une rivière qui serpente au pied de la falaise, et sur la plage de sable, en face. Et les toilettes sur la côte se transforment en un pavillon chinois voué à la méditation, où l'évasion, un isolement merveilleux, une plongée sur le monde, la nature et, ajoutons-le, la concentration physiologique forment un tout harmonieux.

Vue de l'installation exposée à la Gallery Önnur Hæo, Reykjavik, 1994.



Le Dialogue qui n'a pas eu lieu

En 1992, l'Académie des beaux-arts de Vienne fêta son 250^e anniversaire. On proposa à plusieurs artistes de choisir quelques toiles de peintres classiques parmi celles qui étaient exposées au Musée de l'Académie, et d'associer leurs créations à ces chefs-d'œuvre. Je retins deux paysages de Ruysdael — le peintre que je préfère — et un d'Hobbema, que j'accrochai sur le mur, à gauche de l'entrée d'un espace construit spécialement pour l'installation, qui imitait une salle de musée avec des murs peints en vert foncé, et des boiseries. Néanmoins, on voyait parfaitement que c'était faux : les boiseries, le parquet en plastique, les peintures bâclées, et pour couronner le tout, le plafond en toile foncée. En face des toiles de Ruysdael et d'Hobbema, j'exposai mes «Trois Tableaux russes avec un commentaire». Dans mon idée, ils étaient censés dialoguer puisque, sur chacun des murs, il y avait des paysages, respectivement de Hollande et de Russie, ces derniers étant, naturellement, peints dans l'esprit «conceptuel». Les deux groupes de tableaux étaient protégés par des barrières. Devant l'ensemble «russe» se trouvait une table, comportant un texte qui en explicitait le contenu «conceptuel». Mais tout était un peu décalé : les barrières, la table avec les chaises ; l'accrochage était aussi un peu inhabituel. Rien de bon ne pouvait sortir de la «rencontre avec le classique» — c'était le titre de l'exposition — de ces quatre planches marron, presque vides. Une telle juxtaposition, et dans un tel lieu, ne pouvait aboutir à aucun dialogue.

Textes figurant dans l'installation

Panneau explicatif des tableaux 1, 2 et 3

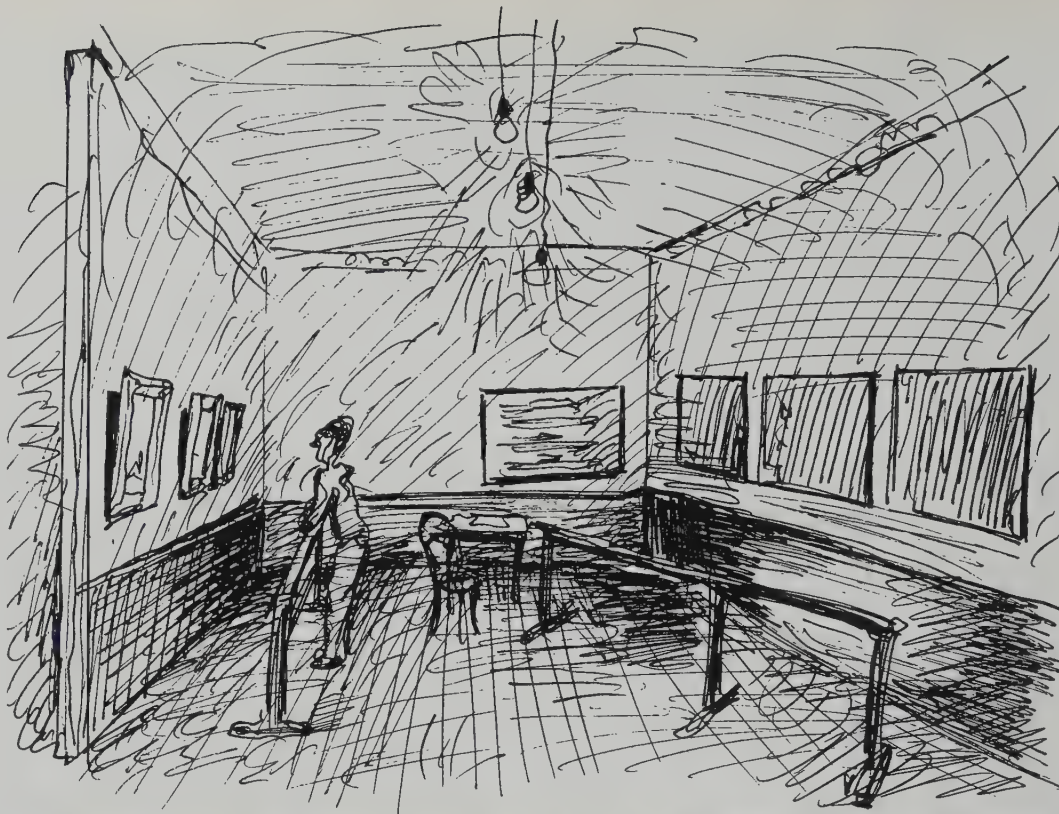
1. *Ivan Trofimovitch va en ville chercher du bois*

Le panneau est peint en une couleur sable, la couleur de la terre. Sur celui-ci, Ivan Trofimovitch est représenté par un petit camion noir, et la ville où il va chercher le bois, est située à sa droite, plus haut. On ne connaît pas le nom de la ville ni celui des autres localités et du lac qui se trouvent sur le trajet d'Ivan Trofimovitch.

2. *Dans le coin*

Le panneau est peint en une couleur sable, la couleur de la terre. Si l'on regarde le milieu, qui est vide, quelque chose de bleu, dans le coin, commence à scintiller.

Vienne, Akademie der bildenden Künste,
«Über Malerei», 19 novembre-31 décembre 1992



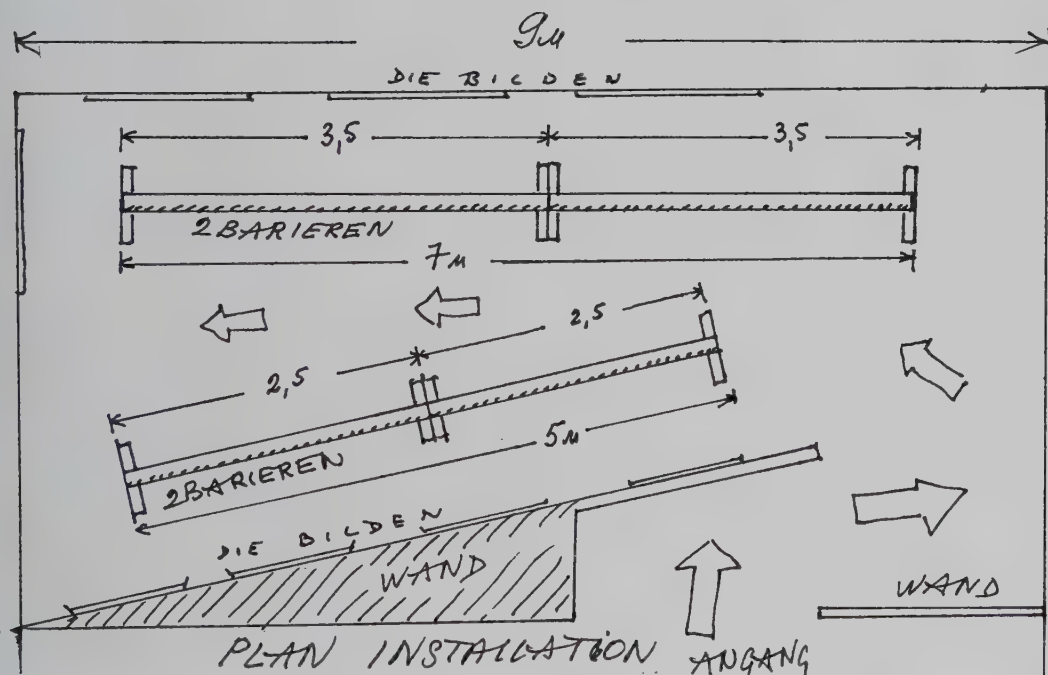
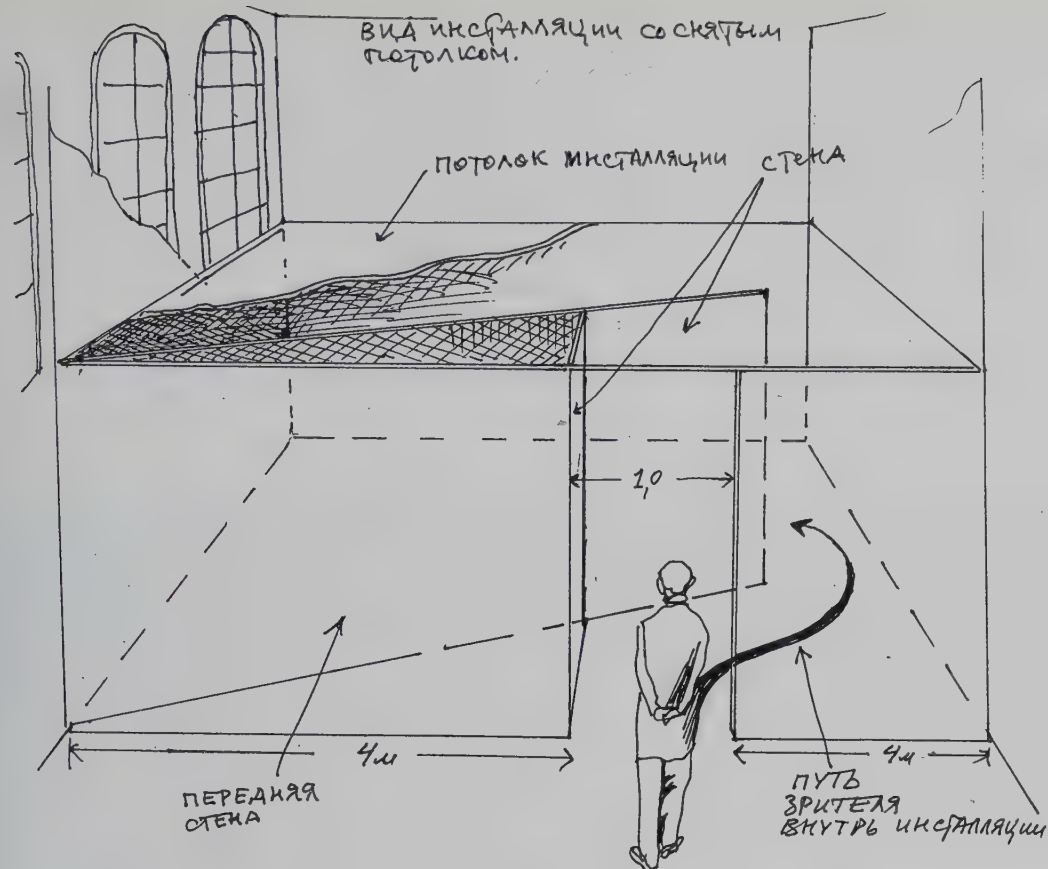
Un des «Trois Tableaux russes» : *Ivan Trofimovitch va chercher du bois*, 1969. Coll. part., États-Unis.

Quand on porte son regard vers le coin, on y découvre des petites maisons ensoleillées. Mais le regard revient à nouveau vers le centre du panneau, car il est difficile de fixer longtemps le coin.

3. *Ils sont situés en bas*

En bas, à gauche du panneau, est indiqué ce qui y était représenté : le kolkhoze

«La Relève», les limites des champs cultivés, le président du kolkhoze, etc. Maintenant, ils n'y sont plus. Une ceinture, un clou, un samovar et un vase sont tombés et sont restés coincés sur le bord inférieur. Le panneau est peint avec une couleur sable, la couleur de la terre.
1. II. 81.



Trois Tableaux «russes»

Les trois tableaux de cette série ont été réalisés en 1969 (*Dans le coin*, *Ivan Trofimovitch va en ville chercher du bois* et *Ils sont situés en bas*). Comme dans beaucoup de peintures datant de cette époque, l'attention est portée essentiellement sur la surface, souvent blanche — comme dans les sept grands tableaux blancs — ou monochrome (d'un brun dégoûtant et terne rappelant la couleur de la viande). Dans les deux cas, la surface peut être lue

indifféremment par le spectateur de deux manières :

- comme une surface qui «recouvre» l'objet;
- comme un espace infini, qui fuit dans la profondeur de ses bords, un espace lointain comme dans n'importe quelle toile «normale».

Les petits éléments représentés sur les tableaux changent de place en fonction de cette double lecture (ou vision) : ils sont tantôt sur la surface, tantôt dans la profondeur infinie.

C'est toujours le même mot qui revient : «infiniment», «infini». Cette série est dénommée «russe» avant tout parce qu'elle met en scène, ou — comme nous le disons dans notre sacrée langue — elle «met en acte», l'idée que notre espace est immense, illimité, infini, qu'on ne peut pas l'embrasser entièrement du regard, mais seulement le vivre.

Dans cette série, l'infini est présenté de deux façons : d'une part, d'une manière abstraite, «scientifique», comme «topographie», «schéma» d'une parcelle d'un territoire illimité; d'autre part, d'une manière concrète, comme un simple vide, qui ne contient presque rien.

En tant qu'objets topographiques, géographiques, ces tableaux (plus exactement deux d'entre eux) sont accompagnés en bas à gauche, comme il est d'usage dans ce cas, d'une légende qui en explique le plan.

Une petite digression s'impose. En Tchécoslovaquie, j'ai été fortement impressionné par un paysage : une maison, au bord d'une chaussée minutieusement pavée, ensuite un jardin bien entretenu, plus loin une belle route. Puis, jusqu'à l'horizon, sans interruption, s'étend la terre labourée par l'homme. Chez nous, en revanche, à peine a-t-on franchi le seuil de la maison que l'on aperçoit un immense océan de vide, un vide qui n'a jamais entendu parler de l'homme ni de son travail, et qui, à tout moment, est prêt à engloutir son existence précaire, à le noyer, lui et ses «productions», dans un abîme informe et aveugle...

Pour revenir à notre «topographie», on voit dans ces tableaux les proportions, les relations entre les objets représentés et la superficie totale. Si, en Europe, le rapport entre les villes, les constructions, d'une part, et la surface totale, d'autre part, est, disons, de 1/1, chez nous elle est de 1/1000. Très sommairement, bien sûr. Ce sont ces rapports «topographiques» que je tenais à mettre en avant dans ces «tableaux».

En ce qui concerne l'impression de vide suscitée par cette surface uniformément recouverte de peinture, les minuscules objets — les verres, le clou, la ceinture, les «légendes» — sont presque invisibles sur ce vide, ils disparaissent, sont noyés, semblent sur le point de tomber et de s'effriter.

Pendant très longtemps, j'avais l'habitude de donner une longue explication de ce genre aux visiteurs de mon atelier, jusqu'à ce que l'idée me vienne de la mettre par écrit sur une grande planche, que j'exposai à côté des tableaux. Ceci se révéla moins fatigant et plus amusant, car, à ma grande surprise, ce panneau explicatif, tout en restant tel, apparut tout à coup comme un des tableaux de la série, qui

produisait la même impression que les autres : une impression d'absurdité, d'incongruité, à la fois drôle et sinistre.

Quelques mots du personnage central de la série : sa couleur — que j'ai recherchée longtemps, en tant que «créateur». Je finis par trouver : c'était une couleur «de ménage» extrêmement répandue chez nous, une teinture que l'on utilise pour les toitures et les planchers (d'où son nom «teinture de plancher») et que l'on trouve dans les quincailleries.

Cependant, à mon avis, cette teinture a un sens «onthologique».

La couleur de notre pays et de notre vie m'apparaît en gris, et celle du pouvoir en rouge. Si l'on mélange les deux, on obtient cette «color» dont j'ai recouvert mes «œuvres».



Vue de l'installation exposée à l'Akademie
der bildenden Künste, Vienne, 1992.



C'est ici que nous vivons

Arrangement musical : Vladimir Tarasov

L'installation représente le chantier d'un énorme bâtiment, probablement celui d'un magnifique Palais du futur : on y voit cinq colonnes érigées dans un carcan d'échafaudages métalliques. En bas s'entassent partout des matériaux — des planches, du fil de fer, du sable, etc. Au milieu du chantier se dresse un panneau qui indique, comme sur n'importe quel chantier, ce qui sera élevé à cet endroit : le merveilleux Palais et la ville tout autour.

Le chantier est entouré de très nombreuses baraques d'ouvriers, de dimensions et de formes diverses : hautes,

larges, étroites ou longues. Le spectateur pénètre dans ce périmètre, passe d'un espace à l'autre et y découvre un univers complexe comprenant un foyer, une bibliothèque, une cantine, un jardin d'enfants, un bureau d'études, une salle de réunion, ainsi qu'un grand nombre d'autres locaux : des vestiaires, des cuisines, une salle de jeux, des appartements d'une ou deux pièces, etc. Tout cela semble bien aménagé et habitable.

Cependant, en examinant de près le «chantier», le spectateur se rend compte que les travaux sont arrêtés depuis longtemps, que tout y est laissé à l'abandon, et que les échafaudages et les matériaux ne forment qu'un énorme amas de déchets. En revanche, la vie des habitants de ces baraques provisoires s'est transformée en une vie «normale», banale, aussi diverse que celle de n'importe qui. Ce qui était censé devenir un futur radieux s'est figé dans le présent et chacun se sent désemparé. Ce qui semblait être des annexes provisoires — des baraques d'ouvriers invivables en raison de

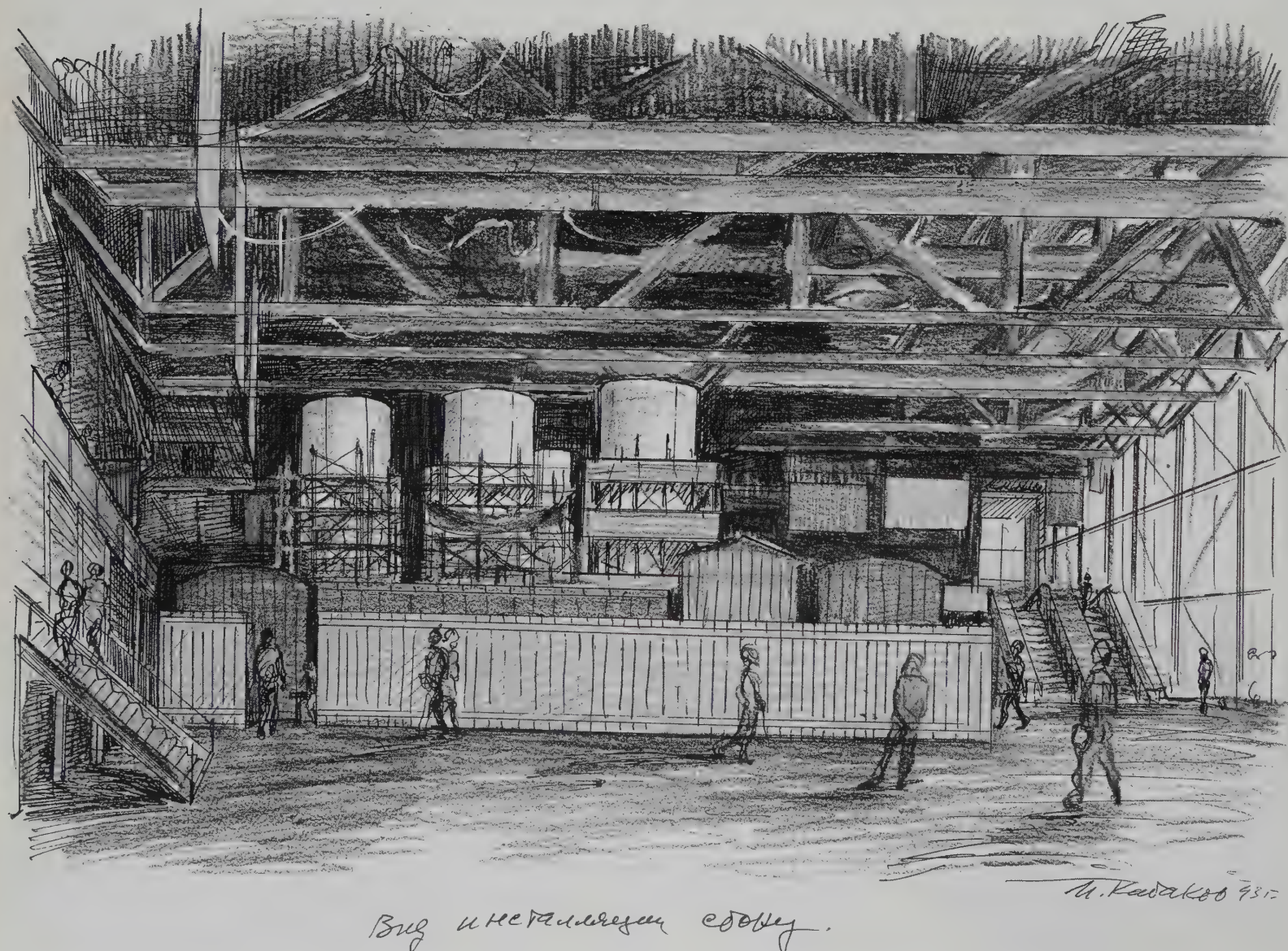
la promiscuité — s'est révélé être le lieu d'habitation de plusieurs générations.

L'installation occupe deux niveaux. En descendant au sous-sol, le spectateur découvre, parmi les colonnes, d'autres constructions de la «cité des bâtisseurs» : une salle de cinéma, un hôpital, et d'autres petits appartements où la vie va son train.

La métaphore est facile à décoder. Il s'agit d'un monument utopique du XX^e siècle, de la «construction du communisme dans un seul pays». Et si l'installation dépassait l'expérience historique de la Russie?

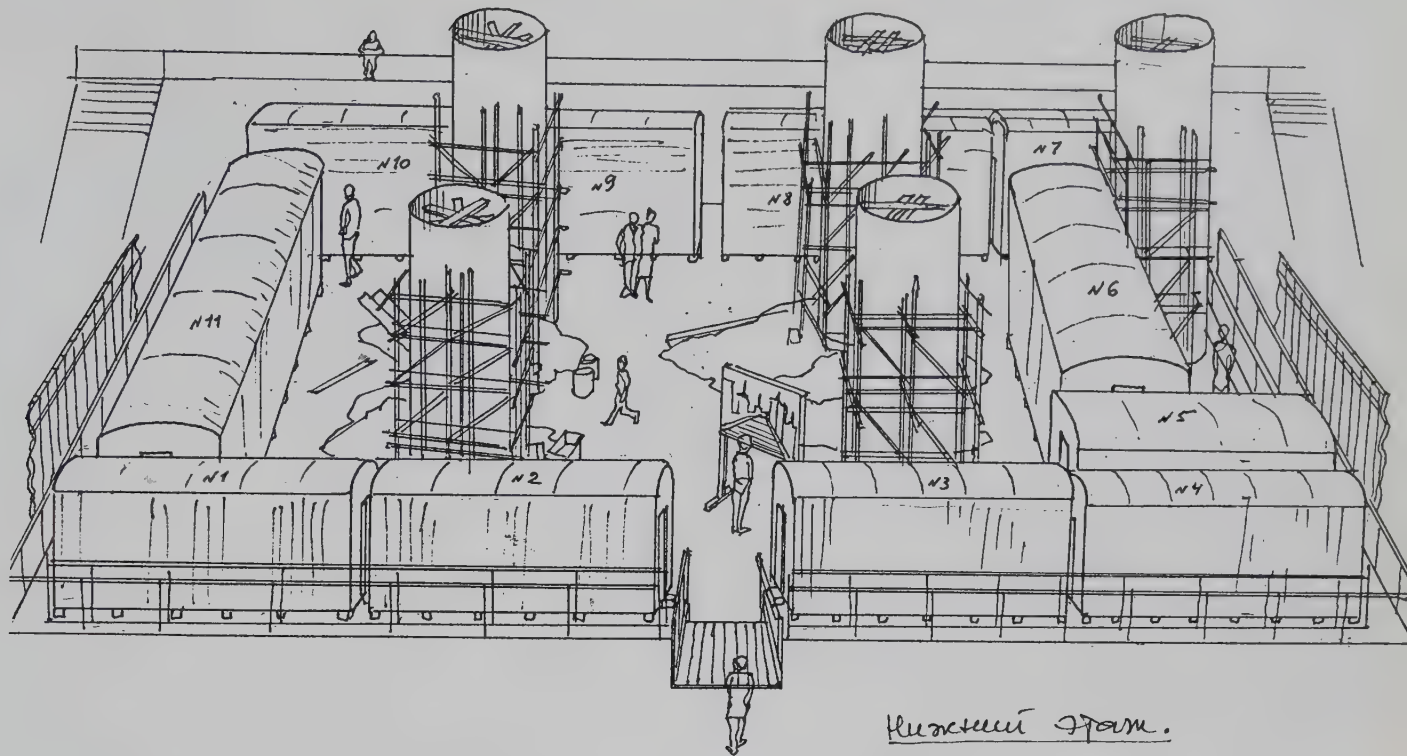
Conçue pour le Centre Georges-Pompidou, l'installation *C'est ici que nous vivons* est construite sur les deux niveaux du Forum : rez-de-chaussée et sous-sol. Elle est constituée d'un ensemble de dix-neuf installations indépendantes, toutes inédites, dont chacune a sa propre histoire et sa propre structure.

Projet pour l'installation dans le Forum du Centre Georges-Pompidou, Paris ; vue du rez-de-chaussée.

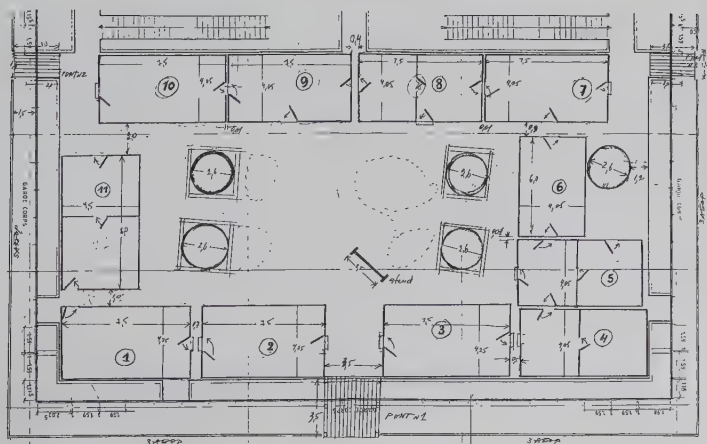
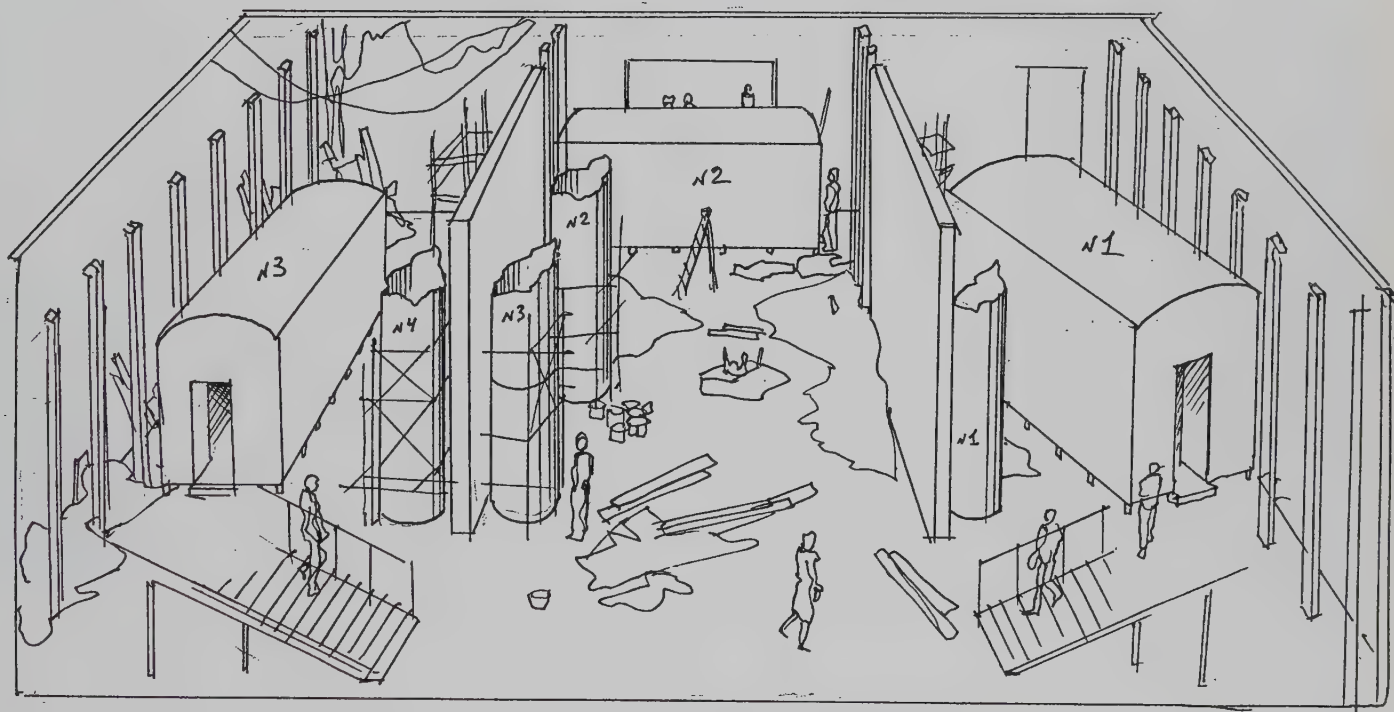


Projet pour
les deux
niveaux du
Forum, rez-
de-chaussée
et sous-sol.

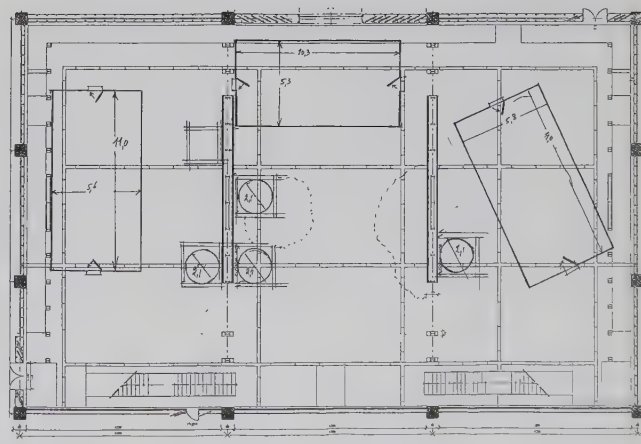
Оригін без ук-уку нервової структури.

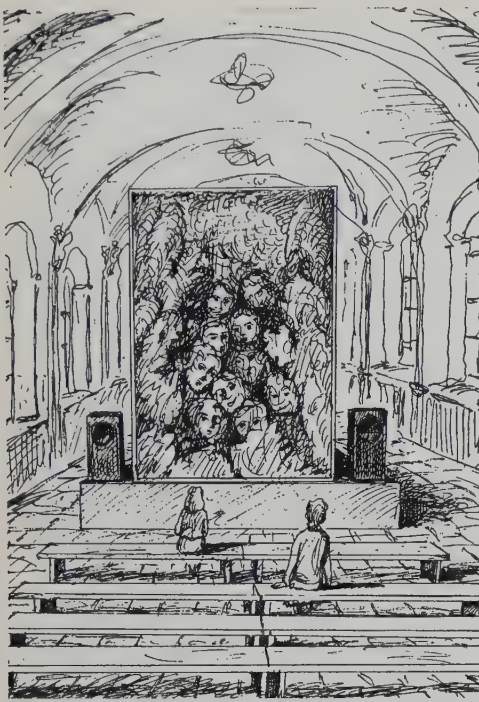


Рисунки форум.



Plan des deux
niveaux du
Forum.

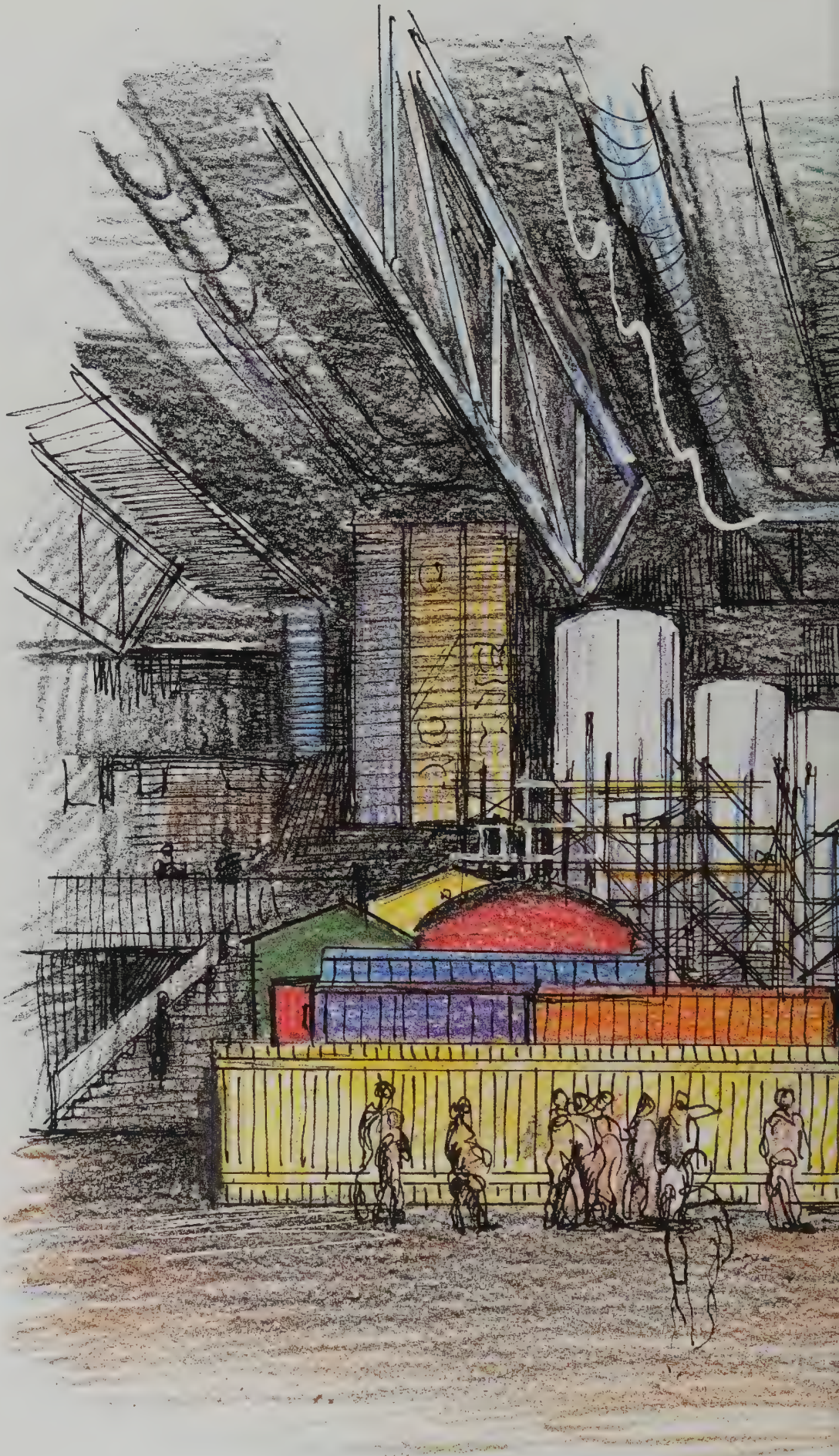




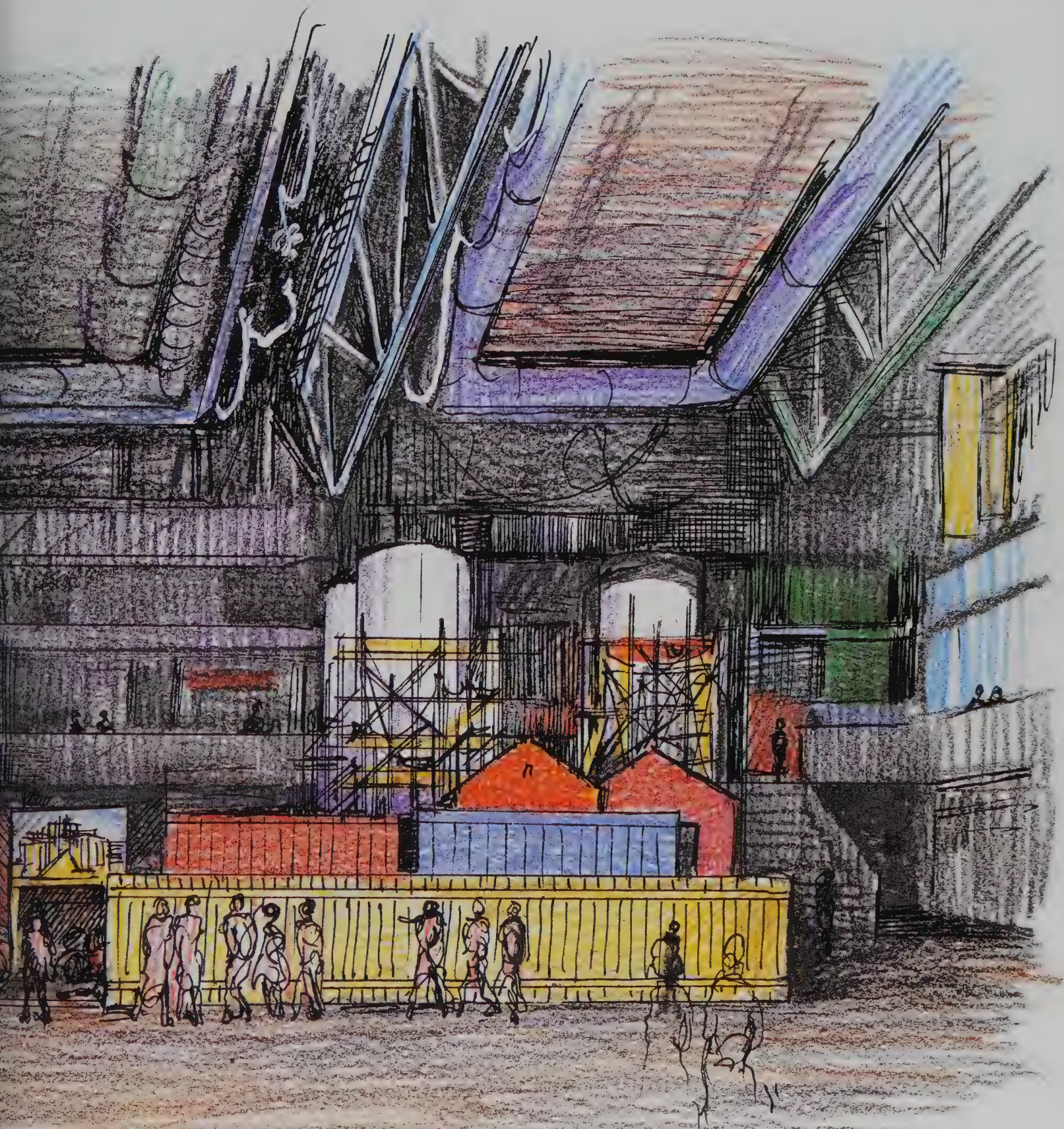
Esquisse pour une des installations *Trois Chants dédiés au pays natal*.

À titre d'exemple, voici le projet de l'installation musicale *Trois Chants dédiés au pays natal*, qui elle-même se compose de trois installations exposées dans des salles mesurant chacune 14 m sur 9 m.

Dans chaque salle, sur une estrade peinte, est exposé un tableau représentant, respectivement, un paysage, un chantier et un groupe de jeunes filles, et flanqué de part et d'autre de vieux haut-parleurs qui diffusent des chansons des années 1930-1950. Chacun des tableaux est accompagné d'un cycle de chansons appropriées, sur la «terre natale», sur «l'enthousiasme des chantiers soviétiques», et sur «l'amour et l'amitié». Des bancs sont installés pour les spectateurs, qui peuvent s'asseoir ou passer d'une salle à l'autre pour écouter une musique tantôt douce et lyrique, tantôt pompeuse et solennelle, tantôt allegro vivace.



"les 39006 membres" 1995.





Ilya Kabakov dans l'installation *La Salle d'opération. La Mère et le Fils* présentée à Helsinki, Nykytaiteen Museo, 3 février-10 avril 1994

Repères biographiques

Ilya Kabakov est né le 30 septembre 1933 à Dniepropetrovsk, en Union soviétique. En 1941, son père, Iossif, rejoint le front, tandis qu'Ilya et sa mère sont évacués à Samarkand, en Ouzbékistan.

À l'âge de dix ans, il étudie dans une école spécialisée en arts plastiques, qui, à cause de la guerre, a été transférée de Léninegrad à Samarkand.

De 1945 à 1951, il entre dans un collège d'enseignement artistique à Moscou. En 1951, il intègre la section graphisme de l'École des beaux-arts Sourikov de Moscou, et obtient son diplôme d'illustrateur en 1957. Dès 1956, il réalise des illustrations pour des livres d'enfants — plus de cent cinquante ouvrages publiés par les maisons d'édition moscovites Detskaya Literatura et Malyshev — ainsi que pour les revues *Murzilka* et *Veselye Kartinki*. En même temps, indépendamment de l'édition, il réalise pour lui-même des dessins et des pastels dans un style s'apparentant à l'expressionnisme abstrait. Au cours de la décennie suivante, il développe dans ses peintures et ses objets un style «métaphysique» fondé sur la banalité et l'ambiguïté des thèmes, et sur la notion de blanc. C'est alors qu'il commence à associer dans ses œuvres le texte à l'image.

À partir de 1965, il est membre de l'Union des artistes d'URSS.

De 1970 à 1974, il travaille sur ses dix premiers Albums, consacrés chacun à un personnage. Il en réalisera finalement cinquante-cinq, dont huit sont aujourd'hui édités. À la même époque, il peint le triptyque blanc *En marge*, et, pour une exposition imaginaire, une série de sept peintures blanches accompagnées de commentaires. Il commence alors à utiliser le concept d'«expo-art» dans des expositions fictives constituées de «dépliants» en accordéon, supports qu'il reprendra fréquemment plus tard dans ses installations.

En 1978, il crée la série de tableaux «à la manière du JEK», censés être exécutés sur commande de l'Office de gestion des immeubles. Il réalise également plus de cinquante peintures murales dans le style du Sotsart, courant qui a pour principale caractéristique de tourner en dérision les poncifs de la culture officielle.

Au début des années quatre-vingt, il inaugure avec *Les Seize Cordes*, *Le Bateau*,

La Rivière souterraine dorée et *L'homme qui s'est envolé dans l'espace* son travail sur les installations, qui le fera découvrir en Occident. En 1982, il crée un personnage de «petit homme» qui ne se débarrasse jamais de rien — l'idée de «déchet» constituant, en quelque sorte, la trame de son existence. Il en résultera des installations remplies de papiers, de partitions, de boîtes, de poubelles, le tout accompagné de commentaires qui présentent la «collection» de ce personnage, le «livre de sa vie». En 1983, il conçoit *La Mouche avec des ailes* pour le musée Pouchkine et reprend les «dépliants» de ses expo-arts dans *Les Paravents intellectuels*. L'année suivante, il crée le dépliant *Olga Gueorguievna, ça bout* (55 m de long), qui sera plus tard installé dans *La Cuisine communautaire*.

À partir de 1985, les expositions de Berne, Marseille, Paris et Düsseldorf qui lui sont consacrées le font connaître en Europe. Il reçoit une bourse du Kunstverein de Graz (Autriche), où il crée l'installation *Avant le dîner*.

En 1988, il réalise et expose à la galerie Ronald Feldman à New York *Les Dix Personnages*, sa première «installation totale» — dont il avait commencé à concevoir certains éléments dès 1981. Il reçoit une bourse du ministère français de la Culture et bénéficie d'un atelier à la Cité des arts à Paris. En 1989 et 1990, il s'installe à Berlin, grâce à une bourse du DAAD. En 1991, il travaille pendant un an chez Dina Vierny, à Mittainville. C'est à cette époque qu'il commence à intégrer la musique à ses installations : Vladimir Tarasov, avec qui il travaille régulièrement, compose l'arrangement de sa première installation musicale, *Le Wagon rouge*. En 1992, il crée par ailleurs les décors et les costumes de l'opéra d'Alfred Schnittke *La Vie avec un idiot*, présenté au Netherlands Opera à Amsterdam sous la direction de Mstislav Rostropovitch.

Dès 1991, il se concentre essentiellement sur le concept de l'installation totale. En 1993, il enseigne comme professeur invité à l'École nationale des beaux-arts de Francfort, et y développe ce sujet. Il rédige et publie également plusieurs livres. Alors qu'il s'est établi depuis 1992 à New York, il partage de plus en plus son temps entre les États-Unis et le reste du monde, où, en artiste nomade, il conçoit et réalise des installations pour les musées, institutions et galeries qui l'y invitent. À ce jour, on en dénombre environ soixante-dix.

Expositions

Expositions individuelles

1985

Paris, Galerie Dina Vierny, «Ilya Kabakov», juin-juil. (cat.).

Berne, Kunsthalle, «Ilya Kabakov : Am Rande», 31 août-18 nov. (cat., textes de J.-H. Martin, B. Groys).

1986

Dierikon, Neue Galerie, Schlössli Götzenthal, «Konzert für eine Fliege».

Marseille, Galerie de la Vieille Charité, «Ilya Kabakov : En marge», 18 janv.-2 mars (cat., texte de B. Groys).

Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, «Ilya Kabakov : Am Rande», 6 juin-3 août (cat., textes de J.-H. Martin, B. Groys).

Paris, Centre national d'arts plastiques, «Ilya Kabakov», 19 nov.-11 janv. 1987 (cat., textes de J.-H. Martin, B. Groys).

1988

Graz, Grazer Kunstverein, «Vor dem Abendessen», 20 mars-8 avr. (cat., texte de P. Pakesch).

New York, Ronald Feldman Fine Arts, «Ten characters», 30 avr.-4 juin (cat.).

Francfort, Portikus, «10 Alben», 8 oct.-6 nov. (livre).

1989

Paris, Galerie de France, «Que sont ces petits hommes ?», janv. (cat.).

Sarrebruck, Universität, «Zwei Alben».

Londres, Riverside Studio, «Ten albums : ten characters», 22 févr.-2 avr. (cat., texte de C. Jolles).

Londres, Institute of Contemporary Art, «Ilya Kabakov : the untalented artist and other characters», 23 févr.-23 avr. (cat. *Ilya Kabakov : Ten Characters*).

Zurich, Kunsthalle, «Das Schiff, die Kommunalwohnung», 2 juin-30 juil. (cat.).

Amsterdam, De Appel, «Witte schilderijen en witte mensen», 6 oct.-nov.

Berlin, DAAD Galerie, «Ausstellung eines Buches», 9 déc. 1989-28 janv. 1990 (cat., entretien avec B. Groys).

Philadelphie, Institute of Contemporary Art, «Who are these little men?», 14 déc. 1989-28 janv. 1990 (cat.).

1990

New York, Ronald Feldman Fine Arts, «He lost his mind, undressed, ran away naked», 6 janv.-3 févr. (cat., textes de E. Zavasanskaja, J. Bakstein, S. Gundlach).

Santa Monica, Fred Hoffman Gallery, «The rope of life and other installations», 13 janv.-10 févr. (cat.).

Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, «Ten characters», 7 mars-3 juin (cat., texte de N. Rifkin).

Cassel, Kasseler Kunstverein, «Sieben Ausstellungen eines Bildes», 13 mai-24 juin (cat., texte de H. Georgsdorf).

Aix-la-Chapelle, Neue Galerie, Sammlung Ludwig, «Das Schiff», 30 sept.-30 nov.

1991

Berlin, Wewerka und Weiss Galerie, «Meine Heimat (die Fliegen)», 5 févr.-23 mars (livre).

Vienne, Peter Pakesch Galerie, «Die Zielscheiben», 12 févr.-16 mars (livre).

Francfort, Dresdner Bank, «Heruntergerissene Landschaft», 13 août-.

Paris, FIAC, Galerie Dina Vierny, «La cuisine communautaire», 5-13 oct. (cat.).

Toronto, The Power Plant, «Ilya Kabakov», 15 nov.-5 janv. 1992 (cat.).

Marseille, Art-Transit, Ateliers Municipaux d'Artistes, «52 entretiens dans la cuisine communautaire», 20 déc.1991-25 janv. 1992; Rennes, La Criée, Halle d'art contemporain, 4 juil.-26 sept. 1992 (livre-entretien avec Y. Kuper).

1992

Cologne, Kölnischer Kunstverein, «Das Leben der Fliegen», 2 févr.-29 mars (livre, textes de I. Kabakov, B. Groys).

Urbana, Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion, University of Illinois, «Ilya Kabakov : He lost his mind, undressed, ran away naked», 28 févr.-5 avr.

Paris, Galerie Dina Vierny, «Les souvenirs de la cuisine communautaire», 20 mai-18 juil. (livre édit. en 1993).

New York, Ronald Feldman Fine Arts, «Incident at the Museum or Water Music» (avec une musique de V. Tarasov), 12 sept.-17 oct. (cat.).

Rome, Galleria Sprovieri, «Ilya Kabakov», 5 oct.-nov. (cat., texte de J. Bakstein, entretien avec B. Groys).

Otegem, Deweer Art Gallery, «In memory of pleasant recollections», 10 oct.-8 nov. (cat., texte de J. Coucke).

Courtrai, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, organisée par la Kanaal Art Foundation, «Illustration as a way to survive», 10 oct.-20 déc.; Birmingham, Ikon Gallery, 17 avr.-5 juin 1993; Glasgow, Centre of Contemporary Arts, 24 juil.-4 sept. 1993 (cat., textes de I. Kabakov, B. Groys).

Cologne, Ludwig Museum, «Unaufgehängtes Bild», juin- (livre).

1993

Amsterdam, Stedelijk Museum, «Het Grote Archief», 28 janv.-28 mars (cat.).

Francfort, Staatliche Hochschule für bildende Künste, «Das leere Museum», 11 févr.-19 mars.

Château d'Oiron, «Concerto pour mouches» (avec une musique de V. Tarasov), juin-.

Chicago, Museum of Contemporary Art, «Incident at the Museum or Water Music» (avec une musique de V. Tarasov), 10 juil.-21 sept. (cat.).

Salzbourg, Salzburger Kunstverein, «Ilya Kabakov : das Boot meines Lebens», 11 sept.-13 oct. (livre).

Marfa, Cinnati Foundation, «Deserted School or School n° 6», oct.-.

Hambourg, Hamburger Kunsthalle, «NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Installation», 6 déc.-6 févr. 1994 (livre).

1994

Helsinki, Nykytaiteen Museo, «Operations room», 3 févr.-10 avr; Oslo, Museet for Samtidskunst, 8 oct.-8 janv. 1995 (livre; n° 13 de la revue Terskel).

Berlin, Galerie Barbara Weiss, «Die Verzweiflung des Künstlers oder die Verschwörung der Untalentierten», 2 mars-23 avr. (cat.).

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, «Zwischenfall im Museum oder Wassermusik», 17 mars-5 juin.

Grenoble, Le Magasin, Centre national d'art contemporain, «Le bateau de ma vie», «L'album de ma mère», «La rivière souter-raine dorée», 17 avr.-17 juil. (cat.).

Varsovie, Centrum sztuki Źspolczesnej, Zamek Ujazdowski, «Korytarz dwóch banalności» (avec J. Kosuth), 25 avr.-13 juin.

Cologne, Jablonka Galerie, «In the apartment of Nicolai Victorovitch», 31 mai-30 juil.

Ohio, Art Center, «The Album of my Mother», 18 juil.-18 août.

1995

Hambourg, Deichtorhallen, «The disconnected railway car», 17 août-29 oct.

Expositions collectives

1965

L'Aquila, Castello Spagnolo, «Alternative attuali II», 7 août-30 sept.

1966

Sopot-Poznan, «Exposition de 60 artistes de Moscou».

1967

Rome, Galleria Il Segno, «Quindici giovani pittori moscoviti».

Crémone, Galleria Renzo Botti, «Giovani artisti moscoviti».

1968

Moscou, Café de l'Oiseau bleu, avec E. Boulatov.

1969

Florence, Galleria Pananti.

Stuttgart, Behr Galerie.

Francfort, Interior Galerie.

1970

Cologne, Gmurzynska Galerie, «Die Russische Avantgarde in Moskau heute» (cat.).

Lugano, Museo Belle Arti, «Nuove correnti a Mosca».

Zurich, Galerie R. Ziegler, «Six artistes soviétiques».

1973

Paris, Galerie Dina Vierny, «Avant-garde russe. Moscou 1973», mai-juin (cat.).

1974

Fribourg, Pochum Museum, «Tendances progressistes à Moscou, 1957-1970».

1975

Vienne, Christian Brandstatter Galerie, «Nonkonformistische russische Maler : Sammlung Alexander Gleser»; Brunswick, Kunstverein, 11 mai-12 juin; Fribourg, Berlin (cat., texte de A. Gleser).

1976

Paris, Palais des Congrès, «La peinture russe contemporaine».

Saulgau, Städtische Galerie Die Fähre, «Nonkonformistische russische Maler : Sammlung A. Gleser».

Constance, Kunstverein, «Nonkonformistische russische Maler : Sammlung A. Gleser».

Montgeron, «Musée d'art russe en exil».

1977

Londres, Institute of Contemporary Art, «Unofficial Russian painting».

Paris, Orangerie du Luxembourg, «Art et matière».

Venise, Biennale, «La nuova arte sovietica, una prospettiva non ufficiale» (cat., textes de E. Crispolti et G. Moncada).

Ithaca, The Herbert F. Johnson Museum of Art, «New art from the Soviet Union».

Washington, The Arts Club, «New art from the Soviet Union».

1978

Sarrebruck, Saarland Museum, «Nonkonformistische russische Maler».

Turin, Palazzo Reale, «La nuova arte sovietica».

Bellinzona, Musée de Bellinzona.

Lodi, Musée de Lodi.

1979

Bochum, Museum, «20 Jahre unabhängige Kunst aus des Sowjetunionen».

Moscou, Moskovskij Ob'edinennyj komitet hudožnikov-grafikov, «Cvet, forma, prostranstvo», 17-28 févr. (cat.).

Rockenberg, Mart Galerie, «La quatrième dimension du carré».

Washington, St. Mary's College, «New art from the Soviet Union : an exhibition of non-conformist art from the 1960's & 1970's», 3 nov.-7 déc. (cat.).

1981

Elancourt, Centre culturel de la Commanderie des Templiers de la Villedieu, «Nouvelles tendances dans l'art non officiel russe 1970-1980».

Jersey City, CASE Museum of Soviet Unofficial Art, «Twenty five years of Soviet unofficial art 1956-1981».

New York, Soho International Art Center, «Russian New Wave», 4 déc. 1981-28 févr. 1982, (organisée par le Contemporary Russian Art Center of America, cat., texte de M. Tupitsyn).

1982

Paris, galerie Gorky, «Peinture russe contemporaine 1971-1981»
Moscou, Moskovskij Ob"edinennyj komitet hudožnikov-grafikov, «Vystavka živopisi».

Moscou, Centr Tehničeskoj estetiki, «Fotografija i živopis».

1983

Moscou, Moskovskij Ob"edinennyj komitet hudožnikov-grafikov, «Vystavka grafiki».

1984

Tartu, Kunstimuuseum, «Fotografija i iskusstvo».

1985

Bochum, Museum Bochum, «Jankilevskij, Kabakov, Steinberg», 10 août-15 sept. ; Bielefeld, Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (cat., textes de W. Eichwede, K. Eimermacher, P. Spielmann).

1986

Graz, Palais Attems, Steirischer Herbst '86.

1987

Bâle, Museum für Gegenwartskunst, «Gegenwartskunst aus der Sowjetunion : Ilya Kabakow und Iwan Tschuikow», 14 févr.-20 avr. (cat., textes de J.-H. Martin, J. Zutter).

Paris, FIAC, Galerie de France, «Art contemporain soviétique : sélection d'œuvres provenant de la collection Kniga», 10-18 oct. (cat.).

1988

Berne, Kunstmuseum, «Ich lebe, ich sehe : Künstler der achtziger Jahre in Moskau», 11 juin-14 août (cat.).

Venise, Biennale (Aperto), 25 juin-25 sept.

Bonn, Kunstverein, (avec E. Boulatov), 2 mai-4 juin.

Dierikon, Neue Galerie, Schlössli Götzenthal, (avec V. Pivarov).

Tel-Aviv, Museum, «Russian art from the Michail Grobman Collection», nov. (cat.).

1989

Dartmouth, South East Massachusetts University, «Post Utopia : paintings and installations by Soviet conceptualists Bulatov, Kabakov, Komar & Melamid», 23 janv.-18 févr. (cat.).

Moscou, Pervaja Galerija, «Foto v živopisi», janv. (cat.) ; New York, Phyllis Kind Gallery, «Foto in painting. Behind the ironic curtain», 11 mars-8 avr. (cat.).

Paris, Musée national d'art moderne, «Magiciens de la terre», 16 mai-15 août (cat., texte de J.-H. Martin).

Vienne, Sigmund Freud House, exposition pour le 50^e anniversaire de la mort de S. Freud, (numéro spécial du Sigmund Freud House Bulletin, sept.)

Vienne, Wiener Secession, «Wittgenstein : das Spiel des Unsagbaren», 13 sept.-29 oct. (cat., texte de J. Kosuth).

Tel Aviv, The Genia Schreiber University Art Gallery, «The beautiful 60's in Moscow», (avec M. Grobman), 19 sept.-4 déc. (cat.).

Bruxelles, Palais des beaux-arts, «Wittgenstein : le jeu de l'indicible», 17 déc.-28 janv. 1990 (cat., texte de J. Kosuth).

Lyon, Espace lyonnais d'art contemporain, «Histoires de sculpture», 12 oct.-19 nov.

New York, Exit Art, «The green show», 9 déc.-20 janv. 1990 ; Regina, Dunlop Art Gallery, 27 oct.-2 déc. 1990 ; Saskatoon, Mendel Art Gallery, 15 janv.-3 mars 1991 (cat., textes de M. Tupitsyn, J. Bakstein).

1990

Prato, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, «Artisti russi contemporanei», 10 févr.-14 mai (cat., textes de C. Jolles, Amnon Barzel, I. Kabakov, entretien avec Haim Maor, pp. 47-49).

Sydney, 8^e Biennale, «The readymade boomerang : certain relations in 20th century art», 11 avr.-3 juin (cat., texte de R. Bloch).

Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art, «Adaptation and negation of Socialist Realism : contemporary Soviet art», 9 juin-7 oct. (cat., textes de E. Barabanov, J. Gambrell, E. M. O'Donnell).

Tacoma Art Museum, «Between spring and summer : Soviet conceptual art in the era of late communism», 15 juin-9 sept. ; Boston, Institute of Contemporary Art, 1^{er} nov.-6 janv. 1991 ; Des Moines Art Center, 16 févr.-31 mars 1991 (cat.).

Tokyo, Alpha Cubic Gallery, «Soviet contemporary art 1990», 22 juin-27 juil. (cat.).

Berlin, DAAD Galerie, «Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990 : ein Ausstellungsprojekt in Ost und West», 1^{er} sept.-7 oct. (cat., textes de W. Herzogenrath, J. Sartorius, C. Tannert).

Derry, Orchard Gallery, «New works for different places : TSWA Four cities project», 1^{er}-29 sept. (cat., textes de T. Foster, J. Harvey, J. Lingwood).

Amsterdam, Stedelijk Museum, «In de USSR en erbuiten», 22 sept.-4 nov. (cat., textes de W. Beeren, J. H. Sassen).

Columbus Museum of Art, «The quest for self expression : painting in Moscow and Leningrad 1965-1990», 16 sept.-25 nov. ; Greensboro, Weatherspoon Art Gallery, 13 janv.-24 févr. 1991 ; Little Rock, Arkansas Art Center, 14 mars-26 mai 1991 (cat., texte de E. Kornetchuk).

Séoul, Art Festival, «Works on Hanji paper», 20 nov. 1990-20 févr. 1991 (cat.).

New York, New Museum of Contemporary Art, «Rhetorical image», 9 déc. 1990-3 févr. 1991 (cat.).

1991

Honolulu, University of Hawaii Art Gallery, «Perspectives of conceptualism», 13 janv.-22 févr. ; New York, Clocktower, 14 mars-21 avr. ; Kingston, Fine Arts Center Galleries, University of Rhode Island, 16 mars-7 avr. 1992 ; Raleigh, North Carolina Museum of Art, 21 nov. 1992-28 févr. 1993.

Francfort, Bibelgesellschaft, «Bilder zur Bible heute», 29 janv.-20 févr. ; Iserlohn, Evangelistische Akademie, 8 mars-6 avr. ; Bochum, Evangelistische Stadtkademie.

Francfort, Karmeliterkloster, «MANI Museum : 40 Moskauer Künstler in Frankfurter Karmeliterkloster», 27 mars-25 avr. (cat.).

Düsseldorf, Kunsthalle, «Binationale : Sowietische Kunst um 1990», 13 avr.-2 juin ; Jerusalem, Israel Museum, sept. ; Moscou, Central'nyj dom hudožnika, «Sovetskoe iskusstvo okolo 1990 goda» (cat.).

Utrecht, Centraal Museum, «Nachtreghs/Night Lines», 26 avr.-8 sept. ; jusqu'au 15 oct. à l'extérieur du musée (cat.).

Saint-Jacques-de-Compostelle, Auditorio de Galicia, «Arte soviético contemporáneo», 11 mai-30 juin (cat.).

Tokyo, Setagaya Art Museum, «Soviet contemporary art : from Thaw to Perestroika», 18 mai-23 juin (cat.).

Hanovre, Kunstverein, «Kunst, Europa : Sowjetunion», 21 juin-25 août (cat.).

Seattle, Security Pacific Gallery, «In public : Seattle 1991», 27 juin-3 nov.

Nagano, Sezon Museum of Modern Art, «Art on edge», 13 juil.-6 oct. (cat.).

Malmö, Rooseum, «TRANS-Mission : konst i interkulturell limbo», 26 août-27 oct. (cat. textes de L. Nittve, D. Hebdije).

Philadelphie, Institute of Contemporary Art, «Devil on the stairs : looking back on the eighties», 4 oct. 1991-5 janv. 1992 ; Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 17 avr.-21 juin 1992 (cat.).

New York, Museum of Modern Art, «Dislocations», 20 oct. 1991-7 janv. 1992 (cat., texte de R. Storr).

Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, «Carnegie International 1991», 19 oct. 1991-16 févr. 1992 (cat.).

Long Island City, Henry DeFord III Gallery, «Zero Gravity», 21 oct. 1991-31 janv. 1992.

Paris, Cité internationale des arts, «50 artistes pour le 25^e anniversaire», 4 nov.-8 déc. (cat.).

Berlin, Grosse Orangerie, Schloss Charlottenburg, «Schwerelos», 9 nov. 1991-22 janv. 1992 (cat., texte de J. Simmen).

Amsterdam, Stedelijk Museum, «Wanderlieder», 8 déc. 1991-9 févr. 1992 (cat., texte sur I. Kabakov de M. Bertheux).

New Brunswick, Zimmerli Museum of Art, «New directions», 8 déc. 1991-25 févr. 1992.

1992

Vienne, Akademie der bildende Künste, «Über Malerei : Begegnung mit der Geschichte» (cat.).

Moscou, Central'nyj dom hudožnika, «Sovetskoe iskusstvo okolo 1990 goda».

New York, American Fine Arts, «Just Pathetic», 18 janv.-8 févr.

Groningue, Groninger Museum, «Ex USSR», 22 févr.-4 avr. (cat.).

Moscou, Butyrskaja tjurma, 23 févr.-mars.

New York, the X-Art Foundation and Blast, «Blast art benefit», 11-18 avr. (cat.).

Copenhague, Statens Museum for Kunst, «Kokoelma Block», 7 mai-30 août ; Helsinki, Nykytaiteen Museo, 30 oct. 1992-3 janv. 1993 ; Nuremberg, Kunsthalle, 1993 (cat., textes de U. M. Schneede, W. Schmied, B. Norgaard, K. Ebbeke, V. Villadsen).

Séville, «Expo '92», 21 sept.-12 oct.

Cassel, «Documenta IX», 13 juin-20 sept. (cat.).

Ercolano, Villa Campolieto, «A Mosca... a Mosca», 1^{er} juil.-13 sept. ; Bologne, Galleria comunale d'arte moderna, 26 sept.-22 nov. (cat., textes de A. B. Oliva, L. Bazanov, J. Bakstein, A. Monastyrskij, P. Pepperstein).

Los Angeles, County Museum of Art, «Parallel visions : modern artists and outsider art», 18 oct.-3 janv. 1993 (cat., textes de M. Tuchman, C. S. Aliel *et al.*).

1993

Humbleback, Louisiana Museum, «Pa kanten af kaos, nye billeder af verden», 5 févr.-9 mai (cat.).

Gand, Museum van hedendaagse Kunst, «Rendez(-)vous», 28 avr.-27 juin (cat.).

Amsterdam, Galerie Akinci, «Het depot», 8 mai-30 juin.

Paris, Musée de la Poste, «Adresse provisoire pour l'art contemporain russe», 25 mai-28 août (cat.).

Venise, Peggy Guggenheim Collection, «Drawing the line against Aids», 8-13 juin (cat., textes de M. Krim, E. Taylor, A. B. Oliva).

New York, Jewish Museum, «Time, place, memory. From the inside out : Eight contemporary artists», 13 juin-14 nov. (cat.).

Venise, XLV^e Biennale, 14 juin-14 sept.

Bignan, Centre d'art contemporain du domaine de Kerguéhenec, «De la main à la tête, l'objet théorique», 1^{er} mai-19 sept. (cat., texte de D. Zacharopoulos).

New York, Ronald Feldman Fine Arts, «Summer '93», 21 juin-20 août.

Taejon, Expo '93, «Recycling through art», 7 août-7 nov. (cat.).

Montréal, Centre international d'art contemporain, «After Perestroika : kitchen-maids or stateswomen», 1^{er} août-3 oct. Exposition organisée par The Independent Curators Incorporated de New York ; Hamilton, Picker Art Gallery, 6 nov.-31 déc. ; Holland, Depree Art Center and Gallery, 12 févr.-27 mars 1994 ; Bellingham, Western Gallery, Western Washington University, 18 avr.-11 juin 1994 ; Worcester, Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, 15 sept.-23 oct. 1994.

Lyon, Biennale d'art contemporain, «Et tous ils changent le monde», 3 sept.-13 oct. (cat., préf. de M. Dachy, texte de I. Kabakov).

Gand, Museum van hedendaagse Kunst, «Mémoires de Bretagne».

Vienne, Kunsthalle, «Der Sprache der Kunst», 3 sept.-17 oct. ; Francfort, Frankfurter Kunstverein, 4 déc. 1993 - 20 févr. 1994 (cat., textes de E. Louis, T. Stooss).

New York, Stuart Levy Gallery, «Old symbols, new icons in Russian contemporary art», 14 sept.-16 oct.

Washington, Marsha Mateyka Gallery, «Like a body without a shadow», 2-30 oct.

Rye, Arts Center, «From chaos to creation : Russian art 1971-1992», 3 oct.-21 nov. (cat.).

Cologne, Kunsthalle, «Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert : von Malewitsch bis Kabakov», 16 oct.1993 - 2 janv. 1994 (cat., textes de M. Scheps, E. Weiss, N. Smolik, S. Diederich, G. A. Goodrow).

New York, Institute for Contemporary Art, PS 1, «Stalin's choice : Soviet socialist realism 1932-1956», 21 nov. 1993-27 févr. 1994 (cat. «Esthetical Arsenal»).

New York, Lehman College Art Gallery, «Universalism and particularism : the Russian world in transition», 24 nov. 1993-17 mars 1994.

Munich, Haus der Kunst, «Widerstand : Denkbilder für die Zukunft», 10 déc. 1993-20 févr. 1994 (cat., textes de C. Schultz-Hoffman, H. Belting, A. B. Oliva, H. Kronthaler).

1994

Madrid, Fundación La Caixa, «Toponimias : ocho ideas del espacio», 1^{er} févr.-10 avr. (cat., textes de J. Lebrero Stals, B. Groys).

New York, Thread Waxing Space, «Don't look now», 22 janv.-26 févr. (cat.).

Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, «Tyrannei des Schönen», 6 avr.-17 juil.

Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, «Europa-Europa», 27 mai-16 oct. (cat., textes de B. Groys, I. Kabakov).

Zurich, Museum der Stadtentwässerung, «Cloaca maxima», 10 juin-10 janv. (cat., texte de H. U. Obrist).

Esslingen, Galerie der Stadt, Göppingen, Städtische Galerie, «Züge Züge : die Eisenbahn in der zeitgenössischen Kunst», 19 juin-4 sept. (cat., textes de W. Meyer, R. Damsch-Wiehager).

Lancaster, Hammond Galleries, «Personal stories : a history of the universe», 19 juil.-13 août.

Otegem, Deweer Art Gallery, «Ivan Chuikov, Ilya Kabakov, Vadim Zacharov», 3 sept.-2 oct. (cat.).

Philadelphie, Institute of Contemporary Art, «Face off : the portrait in recent art», 9 sept. 1994-18 mai 1995 ; Omaha, Joslyn Art Museum, 28 janv.-19 mars 1995 ; Greensboro, Weatherspoon Art Gallery, 9 avr.-28 mai 1995.

Klagenfurt, Kunsthalle Ritter, «Do it», 29 sept.-25 nov.

Melbourne, Biennale, «Virtual reality», 3 déc. 1994-5 févr. 1995 (cat.) ;

1995

Barcelone, Fundació Tapiès, «Els límits del museu», 14 mars-28 mai (cat., texte de J. Hanhartt) ;

Johannesbourg, Biennale, «Africus», 28 févr.-30 avr.

Zurich, Kunsthaus, «Zeichen und Wunder», 31 mars-juin (cat.)

Bibliographie

Livres d'Ilya Kabakov

Okno/Das Fenster/The Window, Berne, Benteli, 1985 (textes de J.-H. Martin, C. Jolles).

Kabakov, I., Kuper, Y., *52 Entretiens dans la cuisine communautaire / 52 Dialoga na kommunalnoj kuhne*, Marseille, Art Transit, Rennes, La Crieé, 1991.

Das Leben der Fliegen/Life of Flies/Žizn' muh, Cologne, Kölnischer Kunstverein, Ostfidern, Cantz, 1991 (entretien avec B. Groys pp. 177-207).

Kabakov, I., Groys, B., *Die Kunst des Fliehens : Dialoge über Angst, das heilige Weiss und den sowjetischen Müll*, Munich, Vienne, Carl Hanser, 1991.

NOMA ili Moskovskij konceptualnyj krug/NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern, Cantz, 1993 (entretien avec B. Groys pp. 19-40).

Na kommunalnoj kuhne : novye dokumenty i materialy/Dans la cuisine communautaire : nouveaux documents et matériaux/In the Communal Kitchen : New Documents and Materials, Paris, Galerie Dina Vierny, 1993.

Viisi albumia/Fem alburner/Five albums/Pjat' al'bumov, Helsinki, Nykytaiteen museo, 1994.

L'Album de ma mère/My Mother's Album/Album meiner Mutter/Al'bom moej materi, Paris, Flies France, 1995.

Éditions à tirage limité

My navsegda uezžaem otsjuda!/We are leaving here forever!/Wir gehen von hier für immer fort!/Nous partons d'ici pour toujours! (Carnegie Museum, Pittsburgh, 1991), New York, 1992 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Krasnyj vagon/The red wagon/Der rote Waggon/Wagon rouge (Kunsthalle, Düsseldorf, 1991), New York, 1992 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Muha s kryl'jami/Fliege mit Flügeln/The fly with the wings (Kunstverein, Hanovre, 1991), New York, 1992 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Sumašedšij dom, ili Institut kreativnyh issledovanij/Mental institution or Institute of creative research/Das Irrenhaus oder Institut für kreative Forschungen/L'Asile d'aliénés ou l'Institut de recherches créatives (Rooseum, Malmö, 1991), New York, 1992 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Čelovek, uletevšij v kartinu/The man, who flew into his picture/Der Mensch, der in das Bild flog/L'homme qui s'est envolé dans son tableau (ICA, Philadephia, 1991), New York, [s.d.] (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Čelovek, uletevšij v kosmos/The man, who flew into space/Der Mensch, der in den Kosmos flog/L'homme qui s'est envolé dans l'espace (Ronald Feldman Fine Arts, New York, 1988), New York, 1993 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Mišeni/Targets/Die Zielscheiben/Les Cibles (Galerie P. Pakesch, Vienne, 1991), New York, 1993 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Most/The bridge/Die Brücke/Pont (The Museum of Modern Art, New York, 1991), New York, 1993 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Tualet/The toilet/Die Toilette (Documenta IX, Cassel, 1992), New York, 1993 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Nepovešennaja kartina/The unhung painting/Unaufgehängtes Bild/Le Tableau non accroché (Museum Ludwig, Cologne, 1992), New York, 1994 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Lodka moej žizni/The boat of my life/Das Boot meines Lebens/Le Bateau de ma vie (Salzburger Kunstverein, Salzbourg, 1993), New York, 1994 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

Krasnyj pavil'on / The red pavilion / Roter Pavillon / Pavillon rouge (Venice Biennale, 1993), New York, 1994 (édit. par l'artiste, 500 ex. numérotés).

10 Characters : Album 1, Sitting-in-the-closet Primakov/10 Charaktere : Album 1, Der im schranksizende Primakov/10 Personnages : Album 1, Primakov assis dans l'armoire, Helsinki, Artprin, 1994 (200 ex. + 100 ex. h.c. numérotés et signés).

10 Characters : Album 6, The Flying Komarov/10 Charaktere : Album 6, Der weggeflogene Komarov/10 Personnages : Album 6, Komarov envolé, Helsinki, Artprin, 1994 (200 ex. + 100 ex. h.c. numérotés et signés).

10 Personnagen. Installationen, Munich, Maximilian Verlag/Francfort, Portikus, 1994 (25 + 5 ex. numérotés et signés).

Écrits sur Ilya Kabakov

Livres et revues

Atkins, R., *Art Speak*, New York, Abbeville Press, 1990.

De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M., *Installation Art*, Londres, Thames and Hudson, 1994.

Drugoe iskusstvo, Moscou, Moskovskaja kollekciya, Interbuk, 1991 (2 vol.).

Fineberg, J., *Art since 1940 : Strategies of Being*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1995.

Gardner, J., *Culture or Trash ?*, New York, C. Publishing Group, 1993.

Groys, B., *Die Erfindung Russlands*, Munich, Vienne, C. Hanser, 1995. — *Staline, l'œuvre d'art totale*, Nîmes, J. Chambon, 1991.

Luke, T. N., *Shows of Force : Power, Politics and Ideology in art Exhibitions*, Durham, Londres, Duke University Press, 1992.

Peschler, E. A., *Ateliers de Moscou*, Paris, E. Navarra, Galerie de France, 1989.

Solomon, A., *The Irony Tower*, New York, Alfred A. Knopf Publisher, 1991.

Tupitsyn, M., *Margins of Soviet Art*, Milan, Giancarlo Politi, 1989.

Parkett, n° 34, (déc. 1992), consacré à I. Kabakov et R. Prince, en anglais et allemand.

Ninety, n° 18 (mai-juin 1995), consacré à I. Kabakov et M. Neuman, textes de C. Frohic et J. L. Chalumeau.

Articles de périodiques (liste sélective)

Les références précédées par un astérisque signalent un entretien

1966-1986

«Avant-garde art in Moscow studios : growing in a cellar», *Der Spiegel*, n° 15, 7 avr. 1975, pp. 129-131.

Bowl, J., «Ilya Kabakov», *Du*, n° 2, 1981.

Chalupecky, J., «Moscow diary», *Studio International*, n° 11, 1973, pp. 81-96.

Groys, B., «Ilya Kabakov», *A-Ja*, n° 2, 1980, pp. 17-23. — «I. Kabakov's albums», *A-Ja*, n° 2, 1982.

Kabakov, I., «Discussion of the three layers», *A-Ja*, n° 6, 1984. — «Kitchen series», *A-Ja*, n° 6, 1984.

Martin, J.-H., «Ilya Kabakov dans la tradition du roman russe», *Art Press*, n° 103, mai 1986, p. 26.

Meier-Rust, K., «Send us ethnologists !», *Du*, n° 1, 1985.

Tupitsyn, M., «Ilya Kabakov», *Flash Art*, févr.-mars 1986, pp. 67-69.

1987

Caley, S., «To Russia with love», *Flash Art*, nov.-déc., pp. 86-88.

Grout, C., «Ilya Kabakov», *Flash Art*, n° 132, p. 130.

Jolles, C., Misiano, V., «Eric Bulatov and Ilya Kabakov», *Flash Art*, n° 137, pp. 81-83.

Tupitsyn, M., «From Sots Art to Sovart», *Flash Art*, n° 137, pp. 75-80.

1988

Barker, G., «Grisha Who ?», *Art News*, 87, n° 7, p. 23.

Blake, P., «Beyond the wildest expectations», *Time*, 18 juil., p. 64.

Bouisset, M., «L'art rouge», *Beaux-Arts Magazine*, n° 62, pp. 54-60.

Cooke, L., «Aperto ma non troppo», *Art International*, automne, pp. 60-61.

Faust, G., «Ilya Kabakov, ten characters», *Nike Magazine*, juil.-août.

Gambrell, J., «Notes on the underground», *Art in America*, 76, n° 11, pp. 127-136, 193.

Gérome, E., «Des peintures sans image», *Le Progrès*, oct., pp. 10-11.

- Gookin, K., «Ilya Kabakov», *Artforum*, XXVIII, n° 1, pp. 135-136.
- Groys, B., «À la recherche du pouvoir artistique perdu», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 26, pp. 73-91.
— «Im Banne der Supermächte : die Künstler in Moskau und New York», *Durch* 2, pp. 60-61.
- Heartney, E., «Ilya Kabakov at Ronald Feldman Fine Arts», *Art in America*, 76, n° 9, p. 179.
- Jolles, C., «Moskauer Freiheit 1988», *ART : das Kunstmagazin*, n° 10, pp. 72-82.
- Kabakov, I., «La pelle», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 26, pp. 92-98.
- Kasuk, L., «Voprosam net konca, a otvety nado iskat'», *Iskusstvo*, n° 3, pp. 9-15.
- Levin, K., «Choices», *The Village Voice*, 17 mai, p. 50.
— «The man who flew into space», *The Village Voice*, 31 mai, p. 93.
- Litichevsky, G., Royter, A., «From Moscow», *Flash Art*, mai-juin, p. 101.
- Mahoney, R., «Visual Fiction», *New York Press*, 27 mai, p. 9.
- McCoy, P., «Ilya Kabakov», *Tema Celeste*, n° 17-18, p. 58.
- McGill, D., «Western dealers rush to sign Soviet Artists», *The New York Times*, 19 mai, p. C23.
- McGuigan, C., «Art in from the cold», *Newsweek*, 23 mai, pp. 66-67.
- Meier-Rust, K., «Soz Art und Postmoderne», *Du*, n° 8, pp. 80-85.
- Misiano, V., «Back in the USSR», *Contemporanea*, mai-juin, pp. 96-107.
— «Moscow», *Contemporanea*, juil.-août, p. 29.
— «Dingwärts», *Bildende Kunst*, vol. 36, n° 9, pp. 407-409.
- Oliva, A. B., «Neo-Europe (East)», *Flash Art*, mai-juin, pp. 61-64.
- Russell, J., «Ilya Kabakov portrays communal soviet life», *The New York Times*, 20 mai.
- Suermann, M. T., «Zu den Abend von Ilja Kabakov», *Nike*, n° 24, pp. 26-27.
- Tupitsyn, M., «Kabakov, Ronald Feldman Gallery», *Flash Art*, n° 142, pp. 115-116.
- Vetese, A., «Eric Bulatov, Ilya Kabakov», *Flash Art*, janv.-févr., pp. 54-57.
- Vincent, L. S., «Stalking the studios of the Soviet Union», *Art & Antiques*, juin, pp. 126-131.
- Walker, R. W., «Vasari diary - Gavel Glasnost», *Art News*, été, pp. 15-16.
- Wallach, A., «Pace quickens in US - Soviet cultural exchange», 2^e part., *Newsday*, 9 févr., p. 7.
— «Soviet art in America : the good, the bad, the ugly», 2^e part., *Newsday*, 15 mai, p. 4.
— «Soviet artists seek auction pay», *Newsday*, 10 sept., p. 8.
— «Soviet artist's wife will join him here», 2^e part., *Newsday*, 30 avr., p. 9.
— «Soviet artist threatens auction boycott», 2^e part., *Newsday*, 27 avr.
- Woodward, R., «Vasari diary - other places; other rooms», *Art News*, 87, n° 7, p. 13.
- 1989**
- Agalides, S., «The visual language of Glasnost», *Artweek*, 20, n° 29.
- Bakstein, J., Monastyrskij, A., «An eye on the east : a conversation», *Flash Art* (Italie), n° 144, pp. 104-105.
- Bourriaud, N., «Magiciens de la terre», *Flash Art*, n° 148, pp. 119-121.
- Davis, D., «Red Diary», *The Village Voice*, 18 avr., pp. 37-45.
- Di Genova, G., «Dalla Russia con ironia e... no», *Terzo Occhio*, vol. 15, n° 2, pp. 35-37.
- Dorment, R., «Art without a history», *Daily Telegraph*, 13 mars.
- Epstein, M., «Neolubok», *Dekoratívnoe Iskusstvo*, n° 6, pp. 27-28.
- *«Francisco Infante, Ivan Tchuikov, Ilya Kabakov, Eric Boulatov», *Art Press*, n° 135, pp. 24-27.
- *Furlong, W., «The unofficial line : Ilya Kabakov», *Art Monthly*, n° 125, pp. 8-10, 12.
- Gambrell, J., «Perestroika shock», *Art in America*, n° 776, pp. 124-134.
- Groys, B., «Slovo - izobraženie», *Dekoratívnoe Iskusstvo*, n° 6, p. 22.
- Hall, J., «Absurd half-life», *Apollo*, n° 129, pp. 417-418.
— «Rooms with a View», *Arena*, printemps, p. 38.
- Hughes, R., «Canvases of their own», *Time Magazine*, 10 avr., pp. 116-118.
- Huther, C., «Kabakov : Portikus», *Kunstwerk*, n° 41, pp. 82-83.
- Kabakov, I., «V buduščee voz'mut ne vseh», *Dekoratívnoe Iskusstvo*, n° 6, p. 24.
- Kowalska, B., «Zeitgenössische Kunst in der Sowjetunion», *Kunstwerk*, n° 42, p. 28.
- *Lloyd, J., «The "untalented artist" : a schizophrenic way of life», *Art International* (France), n° 8, pp. 70-73.
- «London : 100 years of Russian art», *Flash Art News*, janv.-févr., p. 2.
- *Lyndsey, B., «Kakie my - informaly?», *Tvorčestvo*, n° 12, pp. 30-31.
- Martin, J.-H., «The whole earth show», *Art in America*, 77, n° 5, pp. 153-155.
- Morgan, S., «Kabakov's Albums», *Artscribe International*, n° 75, pp. 57-59.
- Pivovarov, V., «Kabakov i ego slova», *Dekoratívnoe Iskusstvo*, n° 6, p. 23.
- Renton, A., «Ilya Kabakov - Riverside Studios, London», *Flash Art*, n° 147, pp. 159-160.
- Shepherd, M., «Kabakov : Institute of Contemporary Arts, London», *Arts Review*, n° 41, pp. 269-270.
- Tupitsyn, M., «Veil on photo : metamorphoses of supplementarity in Soviet Art», *Arts Magazine*, vol. 64, n° 3, pp. 79-84.
— «Soc-art : russkij variant principa dekonstrukcii», *Dekoratívnoe iskusstvo*, n° 7, pp. 26-28.
- Vaizey, M., «The men in the ironic masks», *The Guardian*, 1er mars.
- Walker, R., «The making of a market», *Art News*, mars, pp. 138-143.
- Watkins, J., «Promises Promises», *Art International*, n° 8, pp. 64-67.
- 1990**
- «Aachen prize goes to Soviet artist», *Art in America*, 78, n° 3, p. 240.
- Avgikos, J., «Vienna - gift of the artist, Bergasse 19», *Artscribe*, janv.-févr., p. 88.
- Babias, M., «Die Endlichkeit der Freiheit», *Kunstforum International*, vol. 110, nov. déc., pp. 340-346.
- Brant, D., «Arte soviético : volver del frío», *El Guía*, n° 5, pp. 21-24.
- Brenson, M., «New curator at modern challenges convention», *New York Times*, 28 déc., p. C26.
- Erofeev, A., Sobolev, Y., «Kritika Kabakova», *Iskusstvo*, n° 1, pp. 48-50.
- Gambrell, J., «Report from Moscow : the perils of Perestroika», *Art in America*, 78, n° 3, pp. 46-51, 53, 55, 57, 59.
- Gibson, E., «Kabakov's characters : better read than seen», *Washington Times*, 8 mars, p. E2.
- Glown, R., *Contemporanea*, n° 22, pp. 20-21, 91.
- Heartney, E., «The green show», *Art in America*, 78, n° 3, p. 298.
— «Nowhere to fly», *Art in America*, 78, n° 3, pp. 176-177.
— «Post-utopian blues», *Sculpture*, 9, n° 3, pp. 62-67.
- Hettig, F.-A., «Ilya Kabakov», *Kunstforum International*, vol. 105, janv.-févr.
- Kabakov, I., «Semidesjatye gody : 12 vospominanii Il'ii Kabakova», *Iskusstvo*, n° 1, pp. 6-10.
- Kachur, L., «Kabakov : Ronald Feldman Fine Arts», *Art International*, n° 11, p. 71.
- Kimmelman, M., «Soviet artist as a storyteller of not-always-pretty tales», *The New York Times*, p. C26.
— «An allowance for wit and human foible», *The New York Times*, janv., pp. 35-36.
— «Political art comes of age in the USSR», *The New York Times*, 19 août, p. 37.
— «Turning the familiar into the extraordinary», *The New York Times*, 28 déc.
— «A year of highs and lows», *The New York Times*, CXL, n° 48, pp. 37, 39.
- Kostelanetz, R., «Soviet art then and today», *The Journal of Art*, 3, n° 3, p. 14.
- Levin, K., «Choices», *The Village Voice*, 23 janv., p. 46.
— «Artwalk», *The Village Voice*, 30 janv., p. 93.
— «The new Russians», *The Village Voice*, 17 avr., p. 105.
— «Art that intervenes», *The Village Voice*, 15 janv., p. 84.
- Lyn, V., «Sydney Biennale», *Arts Magazine*, 65, n° 2, pp. 124-125.
- Mahoney, R., «The green show», *Flash Art*, n° 151, p. 180.
- McCoy, P., «Ilya Kabakov», *Arts Magazine*, 64, n° 8, p. 85.
- Misler, N., di, «Prima e dopo la rivoluzione», *L'Espresso*, 28, juin, pp. 100-103.
- Misiano, V., «Moscow letter», *Contemporanea*, n° 24, pp. 22-23.
- Muchnic, S., «Garbage art gets a new twist in the hands of Muscovite Ilya Kabakov», *Los Angeles Times*, 13 janv., pp. F1, F11.
- Mudrak, M., «Soviet art today : vitality and expression», *Art News*, 89, n° 10, p. 172.
- Nesbitt, L., «Ilya Kabakov», *Artforum*, XXVIII, n° 28, pp. 172-173.
- Schjeldahl, P., «In your eye», *Seven Days*, 10 janv., p. 70.
- Shinoda, T., «The dawning of contemporary Soviet art : excerpts from contemporary Russian art», *Mizue*, n° 954, pp. 84-105.
- Sietz, H., «The market for Soviet artists», *Contemporanea*, n° 23, pp. 108-109.
- Silver, J., «Curtain raised on Soviet Art at ICA», *The Boston Herald*, 2 nov., p. 17.
- Sokolov, M., «Russian art : the crucial century», *Apollo*, janv., p. 11.
- Stapen, N., «Soviet artists "underground" works surface at the ICA», *The Boston Globe*, pp. 61-65.
- Tsentsipert, I., «Brushing up», *Moscow Magazine*, févr., pp. 19-20.
- Tupitsyn, Victor, «Ilya Kabakov», *Flash Art*, n° 151, p. 147.
- Van der Sande, B., «Een alledaagse metafysicus», *De Appel*, n° 2, pp. 20-24.
- Verzotti, G., «Doppel Jeopardy», *Artforum*, XXIX, n° 3, pp. 124-129.
- Wallach, A., «State of the art», *New York Newsday*, 12 janv., pp. 1, 12-13.
— «Artful assault on sensibilities», *New York Newsday*, 18 oct.
- *Wulffen, T., «Malerei ist Illustration», *Kunstforum International*, n° 110, pp. 238-243, 340-342.
- 1991**
- Archer, M., «Invisible yearnings : the TSWA Four Cities Project», *Artscribe*, n° 85, pp. 60-63.
- Atkins, R., «MoMA's new man», *New Art Examiner*, 18, n° 7, pp. 25-27.
- Barber, F., «TSWA Four Cities Project : Derry 1990», *Circa*, n° 55, pp. 22-29.
- Bruderlin, M., «Ilya Kabakov : Galerie Pakesch», *Artforum*, XXIX, n° 10, p. 126.
- Bustard, J., «This year's Carnegie International more international, more self aware, less doctrinaire», *The Art Newspaper*, II, n° 10, p. 6.
- Calder, D., «Between spring and summer», *High Performance*, n° 53, p. 61.
- «Dislocations at MoMA», *Flash Art*, XXIV, n° 60, p. 161.
- «Dislocations rejuvenate MoMA's image», *The Journal of art*, 4, n° 8, p. 14.
- Dickel, H., «Frontiers of freedom : notes on "Die Endlichkeit der Freiheit"», *Performance*, n° 63, pp. 24-41.

Failing, P., «The Pacific Northwest : sex, landscape and videotapes», *Art News*, 90, n° 10, pp. 88-93.

Fritz, B., «Transmission : en vild upplevelse», *Paletten*, n° 4, pp. 39-42.

Funken, P., «Heimat», *Kunstforum International*, 103, mai-juin, pp. 347-349.

Gambrell, J., «Russian art to rutgers», *Art in America*, 79, n° 6, p. 35.

Groys, B., «Kunst und Widerstand im Sowjetreich», *PAN*, 2, pp. 87-89.

Hampton, H., «Public enemies : Ronald Reagan conquers the Martians», *Artforum*, XXIX, n° 8, pp. 98-103.

Heartney, E., «Korea opens the door», *Art in America*, 79, n° 4, p. 69.

Herbstreuth, P., «Erfahrung-Erinnerung-Imagination», *Zitty*, mai, pp. 34-35.

Hess, E., «White cube crumbling», *The Village Voice*, 5 nov., p. 110.

Holloway, M., «New York: MoMA moves to more contemporary pastures», *Art International*, printemps-été, pp. 27-28.

Igeno, J. M., «Hoy quedará instalada en el recinto la obra encargada al artista ucraniano Ilya Kabakov», *ABC 92 - Diario de la Expo* (Séville), 27 nov.

Jocks, H. N., «Sowjetische Kunst um 1990», *Kunstforum International*, 103, mai-juin, pp. 332-334.

«Kabakov at Werkerka and Weiss Gallery», *Flash Art*, XXIV, n° 158, p. 165.

Kagie, R., «Eigenlijk is dit kunst op bestelling», *Vrij Nederland*, n° 50, pp. 38-51.

Kimmelman, M., «At Carnegie 1991, sincerity edges out irony», *The New York Times*, 27 oct., pp. 31, 34.

Kramer, H., «MoMA Mia, you call this art?», *New York Observer*, 4 nov., pp. 1, 23.

Krisch, M., «Vom Flair heliger Kunsthallen bleibt nichts übrig», *Volksblatt*, 20 févr., p. 6.

«La Expo albergará la primera instalación en España del artista ucraniano Kabakov», *El País*, 27 nov.

Larson, K., «The human condition», *New York Magazine*, 24, n° 43, pp. 122-123.

Levin, K., «Slouching toward the millennium», *The Village Voice*, 19 mars, p. 82.
— «Voice Choices», *The Village Voice*, 5 nov.
— «Listings», *The Village Voice*, 19 nov., p. 77.

«Lob für van Gogh, Tadel für Venedigs Biennale», *Arts Magazine*, janv., pp. 12-15.

Lorquin, B., «Ilya Kabakov», *Cimaise*, vol. 38, n° 214, pp. 57-64.
— «Ilya Kabakov : la voiture rouge», *L'Œil*, n° 435, pp. 48-51.

Meinhardt, J., «Malmö : TRANS/Mission», *Artforum*, n° 4, p. 117.

Pejic, B., «Heimat», *Artforum International*, XXIX, n° 10, pp. 127-128.

Robinson, H., «Young, hip and well heeled», *The New York Times Book Review*, 28 juil., pp. 5-6.

Roos, R., «A sign in the night», *Nike*, avr.-mai.

Schjeldahl, P., «Art Trust», *The Village Voice*, 17 sept.
— «MoMA's latest drama : installing the new at the modern», *Elle*, VII, n° 75, pp. 144, 146.

Schor, M., «You can't leave home without it», *Artforum*, XXX, n° 2, pp. 114-119.

Schreiber, S., «February preview highlights the emergence of new German artists», *The Art Newspaper*, n° 5.

«Slouching toward Documenta», *Art in America*, 79, n° 6, p. 33.

Smith, R., «A show in Berlin that's all over the map», *The New York Times*, 5 mai, p. H37.
— «At the modern, works unafraid to ignore beauty», *The New York Times*, 18 oct., p. C1.

Solomon, A., «This blinkered isle», *The Spectator*, 16 févr., pp. 33-34.
— «Mission to Moscow», *Connoisseur*, 221, n° 954, pp. 54-59, 93-95.
— «Soviet art assumes its place in world market», *The Journal of Art*, 4, n° 9, pp. 81, 83.

Sommar, I., «Postmodern power station», *Art News*, 90, n° 8, pp. 79-80.

*Tupitsyn, V., «From the communal kitchen : a conversation with Ilya Kabakov», *Arts Magazine*, 66, n° 2, pp. 48-55.

Wallach, A., «Censorship in the Soviet bloc», *Art journal*, 50, n° 3, pp. 75-83.

Wieczorek, M., «Night lines turns Utrecht into Vegas North», *The Journal of Art*, 4, n° 7, p. 11.

1992

Adams, B., «Review of exhibitions : Ilya Kabakov at Ronald Feldman», *Art in America*, 80, n° 12, p. 109.

Adcock, C., «Documenta IX», *Tema Celeste*, n° 37-38, p. 85.

Akinsha, K., «Moscow : Art in prison, Butyrskaja City Prison», *Art News*, 91, n° 6, pp. 148-149.

Bacon, G., «Dressing the turkey», *The Art Newspaper*, n° 21, p. 33.

Becker, J., «Ilya Kabakov, das Leben der Fliegen», *Kunstforum International*, vol. 118, pp. 349-351.

Bevan, R., «Expo '92», *The Art Newspaper*, III, n° 17, p. 1.

Bohn, D. C., «A kinder, gentler museum?», *New Art Examiner*, 19, n° 6 et 7, pp. 26-28.

Bonami, F., «Dislocations : the place of installation», *Flash Art*, XXV, n° 162, p. 128.

Borka, M., «Stalin en de vliegen, "Soviet Schilderkunst" in Brussel», *De morgen*, 16 oct., pp. 16-18.

Bourriaud, N., «Re-runs on channel Documenta», *Flash Art*, XXV, n° 166, pp. 131-132.

Bouyeure, C., «Ilya Kabakov : a day in his life», *Cimaise*, vol. 39, n° 220, pp. 105-108.

Broderick, E., «Art : surveying the Carnegie International», *Carnegie Magazine*, vol. 61, n° 1, pp. 28-31.

Cembalest, R., «It's a new world order after all?», *The Village Voice*, 28 juil., p. 93.

Cornwell, R., «Reviews», *Sculpture*, II, n° 2, p. 67.

Corris, M., «The pandemonium of the showroom», *Artforum*, XXXI, n° 1, pp. 91-92.

Cotter, Holland, «Dislocating the modern», *Art in America*, 80, n° 1, pp. 100-107.

Dannatt, A., «The Carnegie International», *Flash Art*, n° 162, p. 170.

Degot, E., «Il misterioso corpo slavo», *D'Arz*, n° 138, vol. 34, pp. 45-48.

Deitcher, D., «Art on the installation plan», *Artforum*, XXX, n° 5, pp. 79-84.

Dreishpoon, D., «Dislocations», *Arts*, 66, n° 6, p. 68.

Fanelli, F., «David, Bacon and Arte Povera : it's a Documenta of certainties», *The Art Newspaper*, 11, n° 17, p. 12.
— «Se l'arte è morta, l'artista è uno zombie?», *Il Giornale dell'arte*, X, n° 102, pp. 31-34.

Grazioli, E., «A Documenta of suspension», *Ottagono*, n° 104, vol. 27, pp. 136-141.

*Groys, B., Kabakov, I., «With Russia on your back : a conversation between Ilya Kabakov and Boris Groys», *Parkett*, n° 34, pp. 30-41.

Heartney, E., «Reviews : Dislocations, MoMA», *Art News*, 91, n° 1, p. 117.

Hisson, K., «The way to Docudrama and the "avant-garde" antics», *New Art Examiner*, 20, n° 2, pp. 13, 38-41.

Jolles, C., «Ilya Kabakov - Die Kraft der Erinnerung», *Kunst Bulletin*, n° 3, pp. 16-23.
— «Kabakov's twinkle», *Parkett*, n° 34, pp. 61-71.

«Kabakov : Water Music», *Flash Art*, XXV, n° 166, p. 121.

Kimmelman, M., «At Documenta, it's survival of the loudest», *The New York Times*, 5 juil., p. H27.

Kino, C., «Backing Clinton», *Modern Painters*, 5, n° 4, pp. 74-77.

Koplos, J., «Of walls and wandering», *Art in America*, 80, n° 7, pp. 82-87.

Kosan, M., «Koreografija subversivnogo kaosa», *Likovnebesede*, 23-24, déc., pp. 68-73.

Larner, G., «Agony and the idiocy», *The Guardian*, 15 avr., p. 36.

Larson, K., «The light fantastic», *New York*, 19 oct., pp. 113-114.

Levin, K., «Voice Choices», *The Village Voice*, 4 févr., p. 71.
— «Jan who? Docu what?», *The Village Voice*, 14 juil., p. 95.
— «Voice Choices», *The Village Voice*, 22 sept., p. 71.

Losel, Von Anja, «Documenta», *Stern Magazine*, 17-24 juin, pp. 60-73.

Madoff, S. H., «Documenta IX : more is a mess», *Art News*, 91, n° 7, pp. 129-131.

McWilliams, M., «The way to docu-drama - assessing the crowded collection», *New Art Examiner*, 20, n° 2, pp. 12-16.

Miller, C. V., «On the road to Kassel», *Artforum*, vol. XXX, n° 10, pp. 78-83.

Morgan, S., «Review - rates of exchange», *Artscribe*, n° 90, p. 89.
— «Empty rooms», *Forum International*, vol. 3, n° 14, pp. 80-84.

Nesbitt, L. E., «Review - no place», *Artscribe*, n° 90, pp. 81-82.

«News», *Flash Art*, XXV, n° 166, p. 121.

Princenthal, N., «Artist's book beat», *Print Collector's Newsletter*, XXII, n° 6, pp. 218-219.

Rockwell, J., «Schnittke's opera in world première», *The New York Times*, 15 avr., pp. C15-16.

Safran, Y., «Documenta IX : children of the Gorgon's blood», *Arti*, n° 12, pp. 48-56.

Schenk-Sorge, J., «Dislocations», *Kunstforum International*, vol. 117, p. 402.

Schjeldahl, P., «The Documenta of the dogs», *Art in America*, 80, n° 9, pp. 77, 88-97.

Schwalb, H., «Reviews : Carnegie International», *Art News*, 91, n° 1, p. 135.

Schwarze, D., «Ilya Kabakov», *HNA*, 25 avr.

Slejskova, N., «Le visuel et le narratif chez Ilya Kabakov», *Espace*, n° 22, pp. 12-19.

Smith, R., «A small show within an enormous one», *The New York Times*, 22 juin, pp. C13, 16.
— «Russian works that read like writing», *The New York Times*, 25 sept., p. C18.

Smolik, N., «Ilya Kabakov», *Kunstforum International*, n° 119, pp. 151-154.

Solomon, A., «Artist of the Soviet wreckage», *The New York Times Magazine*, 20 sept., pp. 54-55, 74, 80, 88, 91.

Stoček, A., «Pohled do tvorby», *Výtvarne Umeni*, mai-juin, pp. 23-24.

Storr, R., «The architect of emptiness», *Parkett*, n° 34, pp. 42-51.

Strauss, D. L., «Cumulus from America», *Parkett*, n° 33, pp. 159-165.

Sumov, A., «Iz žizni men'sih brat'ev», *Dekorativnoe Iskusstvo*, n° 7-8, pp. 10-11.

Tallmer, J., «Socialist un-realism», *New York Post*, 11 sept., p. 36.

Thorn-Prikker, J., «On lies and other truths», *Parkett*, n° 34, pp. 52-60.

*Tupitsyn, V., «Za predelami kommunalnoj reči», *Tvorčestvo*, n° 1, pp. 22-25.

Wallach, A., «A requiem for Soviet life - Opera debuts despite backstage traumas», *New York Newsday*, 13 avr., pp. 47, 52.
— «Artistic expression in textures and tones», *New York Newsday*, 25 sept., 2^e part., p. 77.

Yood, J., «Taking stock», *New Art Examiner*, 19, janv., pp. 16-19, 44.

1993

Artnet, A. G., «Beginning again -A Soviet artist finds painting is no longer enough», *The Chicago Tribune*, 25 juil., pp. 20-21.
— «Death in Venice», *The Chicago Tribune*, 4 juil., p. 12.

Bonami, F., «Robert Irwin, Justen Ladda, Robert Gober, Ilya Kabakov», *Flash Art*, 26, n° 168, pp. 86-87.

Cygielska, K., «Muzyka na wode», *Tygodnia Kaleidoskop*, 20 août, p. 3.

De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M., «On installation», *Art & Design Magazine-Installation Art*, pp. 6-11.

Decter, J., «Allegories of cultural criticism», *Flash Art*, 26, n° 170, pp. 118-119, 128.

Esterow, M., «The Second time around», *Art News*, 92, n° 6, pp. 148-153.

Fanelli, F., «La Biennale va in "trans" e scatena uno spirito nomade», *Il Giorno dell'arte*, n° 113, pp. 27-29, 31-33.
— «The 1993 Venice Biennale - Gloomy revelling in sex and politics», *The Art Newspaper*, n° 30, pp. 15-17, 19.

Galloway, D., «Postmortem - Documenta 9 : the bottom line», *Art in America*, 81, n° 9, pp. 55, 57, 59.

*Groys, B., «Ilya Kabakov - the art of communication», *Arti*, n° 14, pp. 68-111.

Gugg, A., «Ilya Kabakov, das Schiff meines Lebens», *Weltkunst*, 15 juil., p. 1765.

«Have a horrible time, courtesy of Kabakov», *The Art Newspaper*, 4, n° 25, p. 4.

Hofleitner, J., «Kabakov : Kunstverein Salzburg», *Flash Art*, n° 172, p. 98.

Humphrey, D., «NewYork Fax», *Art Issues*, n° 26, pp. 32-33.

Kabakov, I., Kabakov, E., «True stories», *Flash Art*, 26, oct., p. 64.

«Kabakov receives the Beuys prize», *Flash Art*, 26, n° 171, p. 129.

Kimmelman, M., «Death in Venice (at the Biennale)», *The New York Times*, 27 juin, pp. 1, 30.
— «A museum finds its time», *The New York Times*, 13 juin, pp. 1, 33.
— «Stalin's painters : in service of the sacred», *The New York Times*, 10 déc., pp. C1, C31.

Leske, M., «Ein Schneewittchen-Sarg für die Avantgarde», *Die Welt*, 11 déc.

Levin, K., «Voice listings - art in brief», *The Village Voice*, 7 déc., p. 84.

Lipson, K., «A museum reborn», *New York Newsday*, 11 juin, pp. 69, 85.

Madoff, S. H., «Venice : we are the world?», *Art News*, 92, n° 7, pp. 184-185.

Mahoney, R., «Border crossings : sculpture in no-man's-land», *Sculpture*, 12, n° 3, pp. 3, 38-43.

Marcadé, B., «Kabakov : chronique d'une Russie ordinaire», *Beaux-Arts Magazine*, n° 110, pp. 48-53.

McEvelley, T., «Venice the Menace», *Artforum*, 32, n° 2, pp. 102-104.

McWilliams, M., «Shady stories», *Washington City Paper*, 15 oct., p. 42.

Mifflin, M., «Torah crowns and electronic menus», *Art News*, 92, n° 8, pp. 101-102.

Morgan, S., Anderson, P., «A tales of three Venices», *Interview*, vol. 23, n° 6, pp. 58-59.

Renton, A., «Venice Biennale, antidote or double-bluff?», *Flash Art*, 26, n° 172, p. 41.

«A Second Biennale in Lyons : preview», *Artworld Europe*, 3, n° 5, p. 12.

Schjeldahl, P., «Canal vision», *The Village Voice*, 6 juil., pp. 58-59.

Sinkovits, P., «Conception instead of quality : Documenta IX in Kassel», *Uj Művészeti* (Hongrie), vol. 4, n° 3, pp. 4-12.

Smith, R., «In installation art, a bit of the spoiled brat», *The New York Times*, 3 janv., p. H31.
— «Art in review», *The New York Times*, 12 févr., p. C30.

Solomon, A., Bakstein, J., «A riddle wrapped in a mystery inside an enigma : the art of S. Y. Kochelev ; thoughts about the past», *Artforum*, vol. 31, n° 5, pp. 68-71.

Stadler, C., «Die Kunst des Fliehens - Ilya Kabakovs "Boot" in Salzburg», *Der Standard Kultur*, 11 août, p. 7.

Stein, D., «Different voices», *Art News*, 92, n° 4, pp. 67-68.

Virshup, A., «Vasari diary, russian lessons», *Art News*, 92, n° 5, p. 27.

Wallach, A., «Art and hype in Venice», *New York Newsday*, 23 juin, pp. 54-55.
— «Art Expo imitates life's disarray», *New York Newsday*, 8 juin, pp. 55, 82.
— «Venice Biennale awards, a writer takes top prize», *New York Newsday*, 15 juin.

Weitzer, L., «The accidental tourist», *Flash Art*, 26, n° 172, pp. 44-45.

1994

Akinsha, K., «The avant-garde in Central and Eastern Europe», *Art News*, vol. 93, n° 9, pp. 168-169.

*Amar, S., «Ilya Kabakov», *Galleries Magazine*, n° 59, pp. 62-65, 108-109.

*Bonami, F., «Ilya Kabakov: tales from the dark side», *Flash Art*, XXVII, n° 177, pp. 91-93, 142.

Dorsey, J., «Russian artists are coming to town and into their own», *The Sun*, 16 janv., pp. 1H, 7H.

Feinstein, R., «Report from Toronto : Canada's art capital : the public sector», *Art in America*, 82, n° 7, pp. 35-36, 38-43.

Galloway, D., «Reviews : from Malevich to Kabakov, Museum Ludwig, Cologne», *Art News*, 93, n° 4, p. 181.

Groys, B., «Ilya Kabakov», *Artforum*, XXXIII, n° 1, pp. 76-77.

Hughes, R., «Icons of stalinism», *Time*, 24 janv., pp. 65-66.

Kabakov, I., «52 dialoga na kommunalnoj kuhne», *Iskusstvo Kino*, n° 12.
— «Sestidesjatyje gody», *Voprosy iskusstvovnanija*, n° 4.

McPhee, J., «The ransom of Russian art», *The New Yorker*, 17 oct., pp. 78-105.

Okasanen, K., «Ilja Kabakovin näyttely toi taidepiirit Helsinkiin», *Helsingin Sanomat*, 8 févr., p. 26.

Shulman, K., «Kabakov and his 'Albums' of disillusion», *International Herald Tribune*, 10 avr.

Schumantzy, B., «Künstler Ilya Kabakov», *Du*, n° 1, p. 40.

*Storr, R., «Ilya Kabakov : je suis un parmi tant d'autres», *Art Press*, n° 192, pp. 51-56.

Tietenberg, A., «Wir stehen im Regen», *FrankfurterAllgemeine Zeitung*, n° 97, 27 avr.

Tran Diep, Q., «Dans la barque de Kabakov», *Libération*, 9 mai.

Tupitsyn, M., «Shaping Soviet art», *Art in America*, 82, n° 9, pp. 41-45.

1995

*Storr, R., «An interview with Ilya Kabakov», *Art in America*, janv., pp. 60-69, 125.

«The word of artists dialogues with the public», *Flash Art*, XXVIII, n° 180, p. 37.

Note de l'éditeur

Plusieurs extraits de textes d'Ilya Kabakov précédemment publiés dans une traduction française de Galina Kabakova ont été retraduits pour les besoins du présent ouvrage. La traduction d'origine figure dans les ouvrages suivants :

I. Kabakov, Y. Kuper, *52 Entretiens dans la cuisine communautaire*, Les Ateliers municipaux d'artistes, Marseille ; La Crie, Rennes, 1991, pp. 79, 83, 135, 139, 141, 143, 313 et 323 ;

«L'Installation totale» in *Et tous ils changent le monde*, catalogue de l'exposition, 2^e Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, RMN, 1993, pp. 268-273 ;

Dans la cuisine communautaire. Nouveaux documents et matériaux, Galerie Dina Vierny, 1993, Paris, pp. 65 et 67 ;

Ilya Kabakov. *L'Album de ma mère*, Paris, Flies France, 1995, pp. 6-7, 14, 22-26 et 80-88.

La description de l'installation *Trois Nuits* publiée dans *Que sont ces petits hommes ?*, Paris, Galerie de France, 1989 a également fait l'objet d'une nouvelle traduction.

Crédits photographiques :

Ateliers municipaux d'artistes, Marseille, et La Criée, Rennes : pp. 143, 145.
Centre Georges Pompidou [Adam Rzepka] : pp. 248, 251.
De Appel, Amsterdam : pp. 111, 113.
Deweert Art Gallery, Otegem, Belgique : pp. 224, 225.
Todd Eberly : pp. 206, 207.
M. Eshof : p. 173.
Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Paris : pp. 128, 129 (ht et bas), 131; [Jean Alex Brunnel] : pp. 138 (ht et bas), 139, 140, 141.
Fondation La Caixa, Madrid : pp. 218, 219.
Fred Hoffman Gallery, Santa Monica : pp. 43, 44.
Galerie Peter Pakesch, Vienne : p. 119; [Wolfgang Woessner] : p. 121.
Galerie Barbara Weiss, Berlin [Michael Harms] : pp. 106, 108, 221, 223; [Jens Ziehe] pp. 227, 229; [Werner Ziellen] : pp. 99, 101, 109.
Hamburger Kunsthalle, [Elke Walford] : pp. 209, 211.
Robert Hausser : p. 61.
Hirshhorn Museum, Washington DC : p. 84.
ICA, Philadelphie : p. 95.
Jablonka Galerie, Cologne [Boris Becker] : pp. 234, 235.
Emilia Kabakov : pp. 37, 47, 49 (ht et centre), 51, 54, 55, 85, 123 (centre), 126, 155, 157, 171 (ht et bas), 192, 193, 199 (ht et bas), 203, 205 (ht et centre), 237 (ht et centre), 238, 239, 240, 243.
Ilya Kabakov : pp. 31, 41 (ht et bas), 71 (en bas à gauche), 78, 79, 195 (ht).
Gueorgui Kiesewalter : p. 67 (bas).
Kunsthalle, Cassel : p. 33.
Kunsthalle, Düsseldorf : p. 125; [Nic Tenwiggenhorn] : p. 123 (ht gauche).
Kunstmuseum, Bâle : p. 144.
Kunstverein, Cologne, [Boris Becker] : pp. 158, 159 (ht et centre), 161.
Kunstverein, Graz, [Michael Schustle] : pp. 62 (centre et bas), 64, 65.
Kunstverein, Salzburg : p. 201.
Galerie de France, Paris [Jacques L'Hoir] : pp. 92, 93, 94, 96, 97.
Patricia Layman Bazezan : pp. 195 (centre), 197.
Ludwig Forum, Aix la Chapelle : p. 9.
Elio Montanerri : pp. 187, 188, 189.
Musée d'art contemporain de Lyon : pp. 53, 55.
Museet for Samtidskunst, Oslo [Morten Thorkildsen] : p. 217, 252.
Museum Ludwig, Cologne : p. 177.
Museum of Modern Art, New York [Scott Frances] : pp. 151, 153.

New Museum, New York : p. 57.
Dirk Pauwels : pp. 163 (ht et bas), 165, 185 (ht et bas).
Ronald Feldman Fine Arts, New York [Dennis Cowley] : pp. 167 (ht et bas), 169; [James Dee] : pp. 38, 39, 45, 69, 70, 71 (en ht à droite), 73, 75, 81, 82, 83, 88, 89, 91, 103, 105, 115 (ht), 117, 231; [Jennifer Kotter] : pp. 56, 77; [Eric Landsberg] : p. 169 (ht et bas).
Rooseum, Malmö : p. 136; [Jan Engsmar] : pp. 133 (en ht à gauche, bas, centre), 135, 167, 175.
Stedelijk Museum, Amsterdam : p. 181 (ht et bas); [Jan Versnel] p. 183.
Richard Stoner : p. 149.
Egon von Furstenberg : p. 49 (en ht à droite).
Gerald Zugmann : p. 123 (en bas à droite).
D.R. : pp. 33, 115 (bas), 127, 172, 179 (ht et bas), 191, 195 (en bas à droite), 212, 213, 215, 216, 239, 244, 247.

Sp 00789 sample
— 48.50

