



HAL
open science

Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ?

Isabelle Després

► **To cite this version:**

Isabelle Després. Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ?. ILCEA: Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie , 2012, La culture progressiste à l'époque de la guerre froide, 16, <http://ilcea.revues.org/1351>. hal-01422575

HAL Id: hal-01422575

<https://hal.science/hal-01422575>

Submitted on 26 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe,
Amérique, Afrique, Asie et Australie

16 | 2012

La culture progressiste à l'époque de la guerre froide

Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ?

Isabelle Després



Édition électronique

URL : <http://ilcea.revues.org/1351>

ISSN : 2101-0609

Éditeur

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques
de l'université de Grenoble

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-232-5

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Isabelle Després, « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEA* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 04 juillet 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ilcea.revues.org/1351>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

© ILCEA

Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ?

Isabelle Després

- 1 Le terme de « conceptualisme moscovite » a été défini par Boris Groys, qui le premier l'a utilisé, en 1979, dans une revue de l'émigration (*tamizdat*), comme une variante « romantique » du conceptualisme occidental des années 1960-1970¹. Dans les pays occidentaux (États-Unis, mais aussi Italie, France, Pays-Bas, Grande Bretagne), le conceptualisme se forme à la fin des années 1960 et dans les années 1970 : l'exposition de Berne en 1969 lui donne une existence officielle, tandis que celle de New York, également en 1969, lui sert de manifeste (elle se limite à un catalogue, les œuvres étant considérées comme des annexes facultatives). Au même moment, cette pratique se développe en Russie et dans d'autres pays du bloc de l'Est, en réaction au dogme officiel du réalisme socialiste.
- 2 Le conceptualisme à proprement parler, n'est pas un courant artistique. C'est une attitude (peut-être philosophique ?) qui allie pratique de l'art et réflexion sur l'art, et qui prétend s'affranchir de l'objet artistique pour mieux parvenir à la quintessence de l'art, c'est-à-dire au concept, à l'idée artistique. N'est-il pas paradoxal de qualifier de « romantique » un art qui refuse de jouer sur le registre de l'émotion, mais fait appel à la raison, à la construction (et déconstruction) intellectuelle ?
- 3 Aujourd'hui, le conceptualisme est au cœur du post-modernisme, qui se définit parfois comme la négation du progrès dans l'art et dans la culture en général. Si l'on considère le développement de la littérature, et de l'art ou de la culture en général, comme linéaire (il y aurait un *progrès* des arts et de la culture, ce qui est plus ou moins le point de vue moderniste), alors l'expression de conceptualisme romantique semble contradictoire. Mais d'un point de vue plus dialectique, on peut considérer que le progrès de la culture se fait sous la forme d'un mouvement de balancier entre tradition et modernité. Alors, le conceptualisme moscovite, tout comme le romantisme du XIX^e siècle, apparaît comme le rejet fondamental de la tradition et du réalisme. C'est en cela qu'il peut être envisagé comme partie prenante de la « culture progressiste ».

- 4 Comme le souligne Mark Lipovetsky dans ses nombreux travaux, une des différences fondamentales entre le postmodernisme en Russie et le postmodernisme occidental est que les postmodernistes russes aspirent à renouer avec le modernisme, et ont une profonde nostalgie de l'Âge d'argent de la culture russe². La cause en est la rupture violente imposée dans les années 1930 du xx^e siècle par l'instauration de la culture officielle du réalisme socialiste, culture normative, qui n'est au fond qu'une forme de classicisme³. De ce fait, plus encore qu'en Occident, la variante russe du post-modernisme est le prolongement du modernisme et de l'avant-garde, et non leur opposé, leur négation.

Le contexte soviétique : la culture prolétarienne

- 5 La guerre froide a été non seulement idéologique, mais aussi esthétique, car chacun des deux blocs politiques avait sa propre vision de la modernité. Tandis que pour l'Ouest, elle était synonyme d'abstractionnisme, dans la continuité des artistes du début du siècle, pour le bloc de l'Est, la révolution prolétarienne exigeait de privilégier une esthétique accessible aux masses populaires.
- 6 La montée en puissance de l'idée de « culture prolétarienne », après avoir été portée par les avant-gardes révolutionnaires (futurisme), va être la cause de leur rejet, au nom de la lutte contre le formalisme et contre l'élitisme. Toutefois, l'idée même de la nécessité d'encourager une « culture prolétarienne » donne une importance particulière à la pratique artistique, qui doit être accessible à toute la population. Dans toute l'Union soviétique existaient des écoles et des instituts de formation artistique subventionnés par l'État, au sein desquels se sont développées peu à peu des structures parallèles, informelles, qui assuraient la transmission de la culture non officielle. C'est dans ce contexte que se forment les futurs conceptualistes, comme Ilya Kabakov qui témoigne, dans une récente interview, du « mérite du pouvoir soviétique », mais aussi de la révolte de la jeunesse contre la stagnation culturelle :

Lors de mes études à l'internat des Beaux-Arts, c'était comme au séminaire, la monotonie, la contrainte et la souffrance. Mais nous avions notre dignité et le soir, nous retournions dans nos classes et nous y dessinions fiévreusement. Nous avions l'idée qu'en dépit de la discipline qui nous était imposée, nous resterions fidèles à nos plus hautes convictions artistiques. Et c'est à l'école même que s'est formé peu à peu un cercle indépendant. C'est un grand mérite du pouvoir soviétique.

Des jeunes gens exaltés ont commencé à recevoir une formation parallèle à la formation officielle. L'un enseignait le théâtre, l'autre la musique et il nous emmenait au conservatoire, le troisième était un philosophe, chacun avait son domaine culturel. Et tout cela se faisait dans une ambiance culturelle qui reposait avant tout bien entendu sur le fait que nous détestions ce monde, que nous ne voulions pas y vivre, et préférions considérer qu'il n'existait pas. Et cette possibilité d'existence de « bulles culturelles » était intrinsèque à la réalité soviétique. La vie était repoussante, c'était une survie, le climat était délétère, l'ennui inouï, la seule issue était l'exaltation, la fantaisie, c'est-à-dire la culture, la littérature, la philosophie. Dans ces petites bulles enfantines, les seules valeurs étaient celles de la consommation culturelle et des livres. C'est sur cette base que tout s'est développé⁴.

- 7 On peut comparer le sentiment de révolte de la génération de jeunes artistes ayant subi de plein fouet la triste fin du Dégel, avec la révolte romantique des jeunes aristocrates de l'époque de Nicolas 1^{er}, le tsar autocrate qui a réprimé les aspirations des Décembristes. Comme eux, ces jeunes ont reçu une formation intellectuelle et artistique qui les rend

indépendants de l'idéologie officielle. Kabakov évoque l'importance, dans sa formation, des artistes de l'avant-garde, tels que Pavel Filonov, Kasimir Malevitch⁵ ou encore Robert Falk⁶. C'est pourquoi, on peut tracer une ligne de continuité entre l'avant-garde russe des années 1920 et 1930 et le conceptualisme moscovite.

- 8 Outre le lien avec l'héritage de l'Âge d'argent russe, les jeunes artistes moscovites ont une soif d'ouverture sur le monde occidental, qui leur apparaît comme celui de la vraie vie, l'espace d'une liberté illimitée⁷. Ils sont perméables et réceptifs à toute nouveauté venant de cet au-delà inaccessible. Cette fascination pour l'Occident explique que nombreux sont ceux qui émigreront au début des années 1970.
- 9 Pendant les années du Dégel, les conditions pour le développement de la culture clandestine étaient réunies. Depuis l'avènement de Khrouchtchev, l'État soviétique donnait la possibilité aux artistes, en contrepartie de leur adhésion (obligatoire) à l'Union des Artistes, de disposer d'un atelier. Ces ateliers deviennent des lieux de rencontre et d'échange. Les appartements privés, qui se généralisent dans les années 1960, tandis qu'avant on vivait habituellement dans des appartements communautaires, pouvaient également tenir lieu de salons artistiques et littéraires (on se réunissait le plus souvent dans la cuisine). L'appartenance à l'Union donnait la possibilité de sortir de l'URSS, pour voyager dans les pays « frères » (RDA, Hongrie, Pays Baltes), et de humer l'air des cultures occidentales. À l'inverse, l'intensification des échanges culturels à partir du Dégel permet aux artistes de l'*underground* de se faire un peu connaître en Occident, grâce aux journalistes étrangers qui en font la promotion, et surtout après la vague d'émigration du début des années 1970.
- 10 Malgré ces éléments favorables, la pratique culturelle clandestine représentait des risques réels et importants. Non seulement les artistes étaient contraints d'avoir un autre métier pour subsister, mais ils étaient l'objet des tracasseries permanentes du KGB (perquisitions, convocations pour interrogatoires, intimidations) qui, sans atteindre les excès de l'époque stalinienne, pouvaient aller très loin.
- 11 Dans ce contexte particulier, le conceptualisme moscovite présente des traits caractéristiques, qui le distinguent de l'art conceptuel occidental. Pour les décrire, il suffit d'évoquer quelques figures remarquables : d'abord les peintres Ilya Kabakov et Eric Boulatov, puis Andreï Monastyrski et son groupe *Actions collectives*, et enfin trois personnages ayant marqué la littérature russe post-soviétique, Dimitri Prigov, Lev Rubinstein et Vladimir Sorokine.

L'inspirateur : Ilya Kabakov

- 12 À bien des égards, Ilya Kabakov peut être considéré comme le patriarche du conceptualisme moscovite. Né en 1933 à Dnipropetrovsk, dans une famille juive, il est admis à l'Académie des beaux-arts de Leningrad en 1943, alors que celle-ci se trouve déplacée à Samarcande à cause du blocus de Leningrad. Il achève ses études en 1951 à Moscou, mais jusqu'en 1957 suit les cours de l'Institut Sourikov. Il gagne sa vie (et son droit à un statut officiel) en faisant des illustrations pour les livres d'enfants. Mais il consacre l'essentiel de son temps à ses propres œuvres, des dessins abstraits. Entre 1953 et 1960 il en réalisera plus de 600. L'année 1960 représente un tournant dans sa vie, car non seulement il sort pour la première fois d'URSS (un voyage en RDA), mais il obtient,

avec un camarade, un atelier d'artiste, ce qui lui permet de réaliser des œuvres de plus grande envergure.

- 13 En 1968, Kabakov obtient un nouvel atelier, non loin de ceux de ses amis, boulevard Sretenka, à Moscou. Son style change, le format de ses œuvres s'élargit. Ses grandes toiles blanches, sur lesquelles seul un petit élément vient interpeller le spectateur, invitent à participer à la construction du sens. L'interaction entre le tableau, l'espace où il est exposé, et le regard du spectateur, vient au centre de la réflexion du peintre. Les conditions de la perception (espace et temps) lui apparaissent comme déterminantes. À cette époque, Kabakov introduit en outre des textes, des commentaires, dans ses tableaux, qui ont parfois la taille d'un mur entier. La limite entre l'art et la réalité (le mur) est gommée. Les textes sont souvent une parodie de « textes » de la vie courante.
- 14 Au début des années 1970, Kabakov explore le genre de l'album, qui est au croisement de la sculpture, de l'illustration, du théâtre et de la littérature, et préfigure le genre de l'installation. Pour ce projet, il invente *Dix personnages*, qui chacun incarnent un état d'esprit. À chacun d'entre eux est consacré un album, composé de commentaires, textuels et graphiques, émanant prétendument des autres personnages. De cette façon, la fonction de l'auteur est diluée. Enfin, dans chaque album une page blanche est laissée, destinée à recevoir les commentaires du spectateur, qui est ainsi impliqué dans la réalisation de l'œuvre.
- 15 Kabakov entraîne avec lui dans cette exploration ses amis, des peintres⁸, mais aussi des écrivains et poètes⁹, qui tous laissent des commentaires. En outre, ils se réunissent régulièrement pour réfléchir et discuter des fondements théoriques de leur approche artistique, en particulier sous l'impulsion de Boris Groys¹⁰, qui devient le théoricien du groupe des conceptualistes moscovites.
- 16 Entre 1978 et 1983, Kabakov crée des personnages-auteurs de ses œuvres, dont les styles sont propres et, en tout état de cause, radicalement différents de celui de Kabakov. Ainsi des pans entiers de sa création artistique prennent leur autonomie et se détachent de leur auteur réel. Kabakov revendique le procédé de l'imitation et renonce au principe d'originalité de l'œuvre d'art. En l'imitant, il retourne et désamorce la portée idéologique du discours du réalisme socialiste, il explore la zone limite où le slogan cesse de servir l'idéologie d'État pour devenir une parodie. Certains tableaux reproduisent, en les caricaturant à peine, les annonces du Syndic d'immeuble : règlement pour la sortie des poubelles, instructions pour le dimanche soir... Les relations de voisinage, souvent tendues, dans les appartements communautaires, sont un thème privilégié¹¹. On peut remarquer aussi une obsession pour les poubelles, voire une esthétique du déchet, qui participe de ce retournement des valeurs. Kabakov collectionne les objets mis au rebut et s'interroge sur la hiérarchie entre art et fonctionnalité.
- 17 Dans les années 1980, Kabakov se tourne vers le procédé de l'installation. L'une des premières¹², intitulée *L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement*, a été organisée dans son atelier moscovite en 1985. Elle occupe la totalité de la pièce. Elle présente une chambre, au centre de laquelle se dresse une énorme catapulte ; au plafond un trou béant semble avoir été laissé par l'homme qui a récemment habité cette chambre. Cette installation fait référence à la contradiction entre les prétentions de l'URSS dans la course pour l'espace et les conditions de logement et de vie du citoyen soviétique moyen. Mais c'est surtout après son émigration aux États-Unis, en 1987, qu'il aura la possibilité de

multiplier ces projets. Il y est accueilli chaleureusement, comme l'inventeur du genre de l'installation totale.

Illustr. 1. – *L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement*



- 18 En 1989, Kabakov rencontre sa future femme Emilia, avec laquelle il réalisera toutes ses œuvres à l'avenir. Sa réputation ne cesse de croître. Il est invité en Allemagne, aux États-Unis, en Suisse, pour des expositions, des conférences, il se voit décerner des prix, et obtient la citoyenneté américaine en 2000, ce qui permet aux critiques occidentaux désormais de parler de lui comme d'un artiste américain d'origine ukrainienne !
- 19 Parmi les membres du cercle des conceptualistes moscovites, Eric Boulatov est celui qui a porté à son comble le style du soc-art, c'est-à-dire le détournement du discours officiel. Né en 1933, à Sverdlovsk, il fait des études à l'Institut Sourikov (Beaux-Arts) de Moscou, qu'il achève en 1958, et à partir de 1959, comme Ilya Kabakov, il est officiellement illustrateur pour enfants. Parallèlement il réalise de grandes toiles, qui, en reprenant les fragments du discours soviétique (slogans, symboles, drapeaux), les poussent à l'extrême, les détournent de leur sens, en font ressortir l'absurdité. Ainsi sur le célèbre tableau *Gloire au PCUS!*¹³, les lettres rouges immenses qui barrent le ciel bleu s'apparentent aux barreaux d'une prison, contredisant la promesse de bonheur liée au « rôle dirigeant » du PCUS en Union soviétique.

Illustr. 2. – *Gloire au PCUS !*

- 20 Eric Boulatov émigre dès 1973 et vit actuellement à Paris. En URSS, ses toiles avaient été déclarées « dépourvues de valeur artistique » et pouvaient donc s'exporter sans droits de douane, ce qui lui permettait de les donner aux journalistes et diplomates étrangers ; aujourd'hui elles se vendent plusieurs centaines de milliers de dollars, en particulier à des collectionneurs russes.

Andreï Monastyrski et le groupe *Actions collectives*

- 21 À l'inverse d'Ilya Kabakov et d'Eric Boulatov, qui ont eu une formation d'artistes-peintres, Andreï Monastyrski (de son vrai nom Soumnine) vient au conceptualisme depuis la littérature. Né en 1949 dans la région de Mourmansk, dans le grand Nord, il a fait des études littéraires à l'université de Moscou. Dès le début des années 1970, il s'intéresse à la poésie expérimentale minimaliste (sérielle)¹⁴. En 1975 il réalise son premier objet-action poétique qui s'intitule *Le tas*. À partir de 1976, il mène, avec un groupe d'amis poètes, artistes, musiciens, philosophes¹⁵ ses « actions collectives », qui sont des événements interactifs, mélange d'art plastique, de textes littéraires, de théâtre.
- 22 Pour la plupart, ces « actions » sont des excursions hors de la ville, que l'on pourrait qualifier de voyages esthétiques. Chacune d'elle est soigneusement préparée, planifiée, puis fixée sous forme de photos ; ensuite les membres du groupe se livrent à un travail de réflexion et de commentaire et produisent des textes à partir de ce matériel. Par le sérieux et la minutie de la préparation, ces actions s'apparentent à un rituel sacré. À partir de 1986, elles feront l'objet d'un archivage, qui aboutira en 1998 à une publication (onze tomes) intitulée *Sorties hors de la ville*.

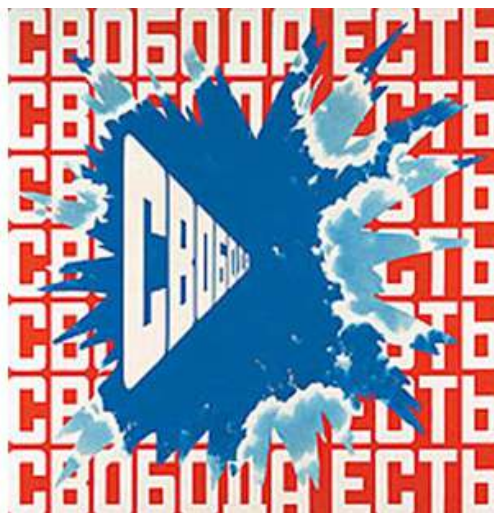
Illustr. 3. – Une action du groupe *Actions collectives*

- 23 La campagne n'a pas dans ces actions une signification particulière (par exemple, écologiste), si ce n'est qu'elle joue le rôle d'un espace neutre, non marqué idéologiquement, comme une toile blanche sur laquelle va s'inscrire un signe, le sens de l'œuvre. Elle permet de créer un champ mental autre que celui de l'espace soviétisé. Un petit nombre d'invités soigneusement choisis participe à ces actions, ce qui en accentue le caractère quasi religieux (ou peut-être chamaniste). Monastyrski lui-même parle d'un exercice spirituel de fabrication des significations.
- 24 Il y a eu également des « actions collectives » qui se déroulaient en ville, consistant par exemple à inscrire des mots sur une place en ville, en rangeant les participants dans un ordre précis¹⁶, ou même dans un appartement privé. Ainsi, Monastyrski est un des participants de ce que l'initiateur de ce genre, Nikita Alexeev¹⁷, a appelé « apt-art », c'est-à-dire les expositions en appartement.
- 25 Ce genre spécifiquement russe se développe dans les années 1980. La première exposition est celle du groupe *Mukhomor* (*Tue-mouche*) en 1982. Elle a lieu chez l'artiste Nikita Alexeev. Il s'agit d'entasser dans un appartement privé des objets hétéroclites « kitch », ainsi que des affiches réalisées dans des styles différents, pour créer un amoncellement sensé refléter de façon décalée, absurde et sarcastique, la vie soviétique, terne et pauvre, ainsi que le sentiment d'enfermement et de pollution intellectuelle. La frontière est gommée entre art et réalité. Seule l'ironie permet la distanciation. Contrairement aux « sorties hors de la ville », ces actions avaient nettement une portée idéologique, il s'agissait de dénoncer le quotidien et la politique par la dérision et la causticité.
- 26 Cette exposition eut un succès extraordinaire, l'appartement – une pièce ! – de Nikita Alexeev devenant le lieu le plus branché de Moscou. Elle marque la rencontre entre les groupes d'artistes peintres et les groupes littéraires, et le début de la formation d'un espace social commun alternatif, celui de l'*underground*.
- 27 Les *Actions collectives* ont été connues en Occident dès 1977, grâce à la biennale de Venise. Dans les années 1990, la gloire de Monastyrski et le succès de ses *Actions collectives* sont immenses, les expositions s'enchaînent partout dans le monde. Les projets se succèdent, les cercles conceptualistes ne cessent de se développer, créent de nouveaux groupements (comme Klava, c'est-à-dire le Club de l'Avant-garde, en 1989). Monastyrski entreprend la

rédaction d'un *Dictionnaire des termes de l'école conceptuelle moscovite* (1999), qui est à la fois une œuvre conceptuelle et un manifeste. Parmi les définitions, on trouve : Russie = lieu où se manifestent l'inconscient et les pulsions destructrices de l'Occident ; Occident = super ego de la Russie ; Crimée = endroit du cerveau qui rappelle ce qui est essentiel, etc.

- 28 À la fois grâce à leur dénominateur commun, le « concept », mais aussi par une plateforme commune de résistance à la pensée unique du réalisme socialiste, le principe d'un syncrétisme des arts tend à s'imposer, comme à l'époque de l'Âge d'argent et des avant-gardes. En littérature comme en peinture, les conceptualistes renouent avec les expériences avortées de l'Âge d'argent.
- 29 Le Dégel, en effet, a donné la possibilité de découvrir les écrivains de l'Obériou, Danil Kharms, Konstantin Vaguinov, etc., dont on publie à nouveau les œuvres pour enfants, à défaut des textes les plus subversifs. D'autre part certaines œuvres des écrivains absurdistes occidentaux tels que Kafka, Ionesco ou Beckett parviennent à pénétrer au delà du rideau de fer. Les poètes Oleg Grigoriev, Vladimir Oufliand, et surtout le groupe des poètes et artistes de Lianozovo (Henri Sapguir, Igor Kholine, E. et L. Kropivnitski, le peintre Oskar Rabine, Vs. Nekrasov et d'autres), s'inspirant des procédés des Obérioutes, explorent les aspects absurdes de la réalité soviétique. En créant des séries associatives de mots tirés du quotidien de la vie soviétique, ils parviennent à un effet grotesque et destructeur. La parodie de l'enthousiasme pour le futur radieux offre un contraste saisissant avec la médiocrité de la vie.

Illustr. 4. – *La liberté existe, la liberté c'est la liberté*



- 30 Vsevolod Nekrasov (1934-2009) est un bon exemple du passage de témoin de l'avant-garde de l'Âge d'argent, vers le conceptualisme moscovite. Il joue avec les sons, mais aussi avec le graphisme. Conformément à l'idée d'un art collectif et syncrétique, il crée avec Eric Boulatov un concept de toile-poème : *La liberté existe, la liberté c'est la liberté*. Sa poésie minimaliste évoque celle de Vélémir Khlebnikov, et préfigure celle de Dmitri Prigov.

Dmitri Alexandrovitch Prigov : le concept du Super poète et sa déconstruction

- 31 C'est indéniablement Dmitri Prigov qui restera comme le plus accompli des conceptualistes moscovites. Artiste aux multiples facettes, on retient de lui surtout ses cycles de poèmes qui relèvent du soc-art. Le plus fameux est celui du Flic, où le rôle et la place de l'État dans la vie quotidienne sont poussés à l'absurde¹⁸.
- 32 Né en 1940 à Moscou, Prigov achève ses études en 1966, obtenant une formation de sculpteur, mais il est également poète et graphiste. Il pratique le genre du collage, celui de la performance. La musique et le cinéma ne lui sont pas non plus étrangers. Il pousse son exaltation parfois jusqu'à la folie, ce qui le mènera à un bref internement en hôpital psychiatrique en 1986, mais un vaste mouvement de solidarité et de protestation, tant en Russie qu'à l'étranger, lui permet de retrouver la liberté. Il est mort en 2007, après avoir connu une certaine reconnaissance dans les années 1990 (il a été invité au festival de Die en 2005).
- 33 Prigov frappait les esprits dans les cercles moscovites par sa façon absolument unique de déclamer ses propres vers, ou les classiques, sous forme de hurlement, de lamentation, ou d'incantation, à la façon d'une prière bouddhiste ou musulmane.
- 34 La personnalité de Prigov dépasse largement le cadre du conceptualisme. Prigov s'invente en permanence¹⁹, et ne cesse de poursuivre l'auto-réflexion sur sa personne en tant que poète. Selon lui, tous les poètes des temps modernes, et particulièrement les poètes romantiques, n'ont produit que l'image du Poète (eux-mêmes). Il se construit donc successivement plusieurs « images » : poète-tribun, poète-philosophe, poète-prophète, il change de personnalité poétique, devient lui-même un laboratoire de son art poétique, pour en être finalement l'unique objet. Chacun de ses actes, de ses « gestes », est auto-distancié. L'auto-analyse est chez lui hypertrophiée, si bien que l'on peut évoquer une forme de mégalomanie. Il dit de lui-même qu'il est le poète « idéal » de son temps.
- 35 L'apparente pauvreté du lexique et la banalité des vers de Prigov peuvent laisser croire à un vide intellectuel et poétique, que ses nombreux détracteurs ne manquent pas de souligner. Mais ce style est le fruit d'efforts permanents de dépouillement, pour atteindre l'absence totale de sujet lyrique, le concept à l'état pur.
- 36 Il est impossible de distinguer chez Prigov ce qui est authentique de ce qui relève du jeu et de l'auto-dérision. Ainsi, dans les années 1990 il affirme se fixer pour but d'établir un record : écrire 24 000 poèmes avant l'an 2000. L'important pour lui, dit-il, n'est pas la qualité du résultat, mais l'acte d'écrire. Il affirme vouloir « produire en gros » la poésie, et il écrit effectivement un poème par jour ! Sa production poétique, véritablement monstrueuse, est en elle-même un geste de parodie de l'économie planifiée soviétique. Seul l'excès permet de considérer que Prigov ne doit pas être pris au sérieux, et qu'il ne fait qu'incarner la démonstration du postmodernisme. Il accepte d'ailleurs stoïquement les actes de déconstruction de sa personne venant de son propre camp (ses amis conceptualistes).
- 37 Selon Leiderman et Lipovetsky²⁰, Prigov pose – et résout – une tension dynamique entre deux archétypes opposés de la littérature russe, le Poète (Pouchkine, Lermontov) et le « petit homme » (le héros du *Manteau* de Gogol, les « humiliés et offensés » de Dostoïevski) : Le petit homme est Poète, mais inversement le Poète n'est qu'un petit

homme, et il regarde avec peur et respect le Flic, qui incarne l'Ordre du socialisme, cet idéal utopique vers lequel il tend. Au delà de la critique du pouvoir soviétique, c'est toute forme de discours qui est disqualifiée, car le discours, la langue, les mots, prétendent mettre de l'ordre là où il n'y a que le vide et le chaos.

- 38 Mettre de l'ordre dans le chaos du monde, c'est la tentation vaine à laquelle est soumis l'artiste impuissant dans le contexte postmoderne. Toute l'œuvre du poète Lev Rubinstein en est l'écho.

Lev Rubinstein et la « mise en fiches »

- 39 Né en 1947 à Moscou, Lev Rubinstein²¹ fait des études de littérature, puis à la fin des années 1960, et au début des années 1970, il fréquente les ateliers et les cuisines de l'*underground* moscovite, écrit de la poésie minimaliste, et travaille dans une bibliothèque. C'est sans doute ce travail de subsistance qui lui fournit l'intuition d'un genre nouveau : dès le milieu des années 1970, Rubinstein écrit sur des fiches de bibliothèque. Son œuvre poétique est composée de fragments, inscrits sur des cartes numérotées, qui doivent être lus à voix haute, et de façon à ce que l'on entende, entre chaque fragment, le bruit sec et rythmé de la carte lorsqu'elle est reposée sur la table par le lecteur. Le spectateur-auditeur ressent alors surprise, désarroi et hilarité.
- 40 Le rythme, essentiel pour la perception de la poésie de Rubinstein, est renforcé par la répétition de certaines cartes, comme en refrain, dans un même « catalogue ». Les fragments sont de longueurs diverses, ils sont liés entre eux par la sémantique, la thématique, ou par la répétition d'un mot ou d'une séquence ou même d'une forme syntaxique métrique. Ils peuvent être de nature très hétérogène : des citations (par exemple des vers de Pouchkine), des répliques de la vie ordinaire, des notices bibliographiques, etc. Cette méthode lui permet en outre de ménager des silences, à l'aide de cartes sur lesquelles rien n'est écrit. Parfois plusieurs cartes « silencieuses » se succèdent. Le poème (qui se présente sous la forme d'un catalogue) est potentiellement en devenir, puisque d'une part l'ordre des cartes peut être modifié, et d'autre part l'auteur peut à tout moment ajouter, ou retirer, une carte, ou plusieurs. Ce procédé peut être rapproché de la poésie combinatoire de l'Oulipo, et surtout de l'écriture de Georges Perec.
- 41 Plusieurs rythmes peuvent fonctionner en même temps, comme en contrepoint, dans un même morceau, donnant parfois un effet de polyphonie. La poésie de Rubinstein est donc proche de la musique, mais elle est aussi visuelle, peu éloignée du genre de la performance, car elle inclut le geste théâtral d'effeuillage des cartes.
- 42 La poétique de la cartotheque permet de conceptualiser le caractère désagrégé du monde, l'impossibilité d'un langage cohérent et ordonné, mais aussi l'existence dans ce chaos de rythmes ordonnés fugaces. Malgré son potentiel, la poésie rythmée de Lev Rubinstein n'a pas connu de succès médiatique, contrairement à la prose de Vladimir Sorokine, issu lui-aussi du conceptualisme moscovite.

Vladimir Sorokine, l'icôneclaste

- 43 Né en 1955, près de Moscou, Vladimir Sorokine fait des études d'ingénieur, mais se tourne immédiatement vers le graphisme et l'art conceptualiste. Il n'accepte pas les normes de la

société soviétique, il refuse d'entrer au komsomol et fréquente bientôt assidûment les cercles *underground* de la capitale, prenant part aux activités des conceptualistes moscovites, aux côtés desquels il participe à plusieurs expositions. Entre 1979 et 1983, il écrit son premier recueil de récits, *La Norme*, dans lequel il parodie et déconstruit le genre du roman réaliste socialiste, puis son premier roman intitulé *Roman* dans lequel il s'en prend au réalisme du XIX^e siècle, celui de Tourguenev. Le texte s'ouvre comme tout texte du réalisme socialiste, puis dérape vers le surréalisme, vers l'absurde, vers le naturalisme le plus grossier (à grand renfort d'évocation d'excréments, de sperme...). Pour Sorokine, la littérature est le moyen de lutter contre la culture totalitaire, mais aussi de dépasser les tabous que sont la scatologie, le sexe, la violence.

- 44 Alors que, dans les années 1990, ces tabous sont tombés d'eux-mêmes, Sorokine, fidèle à son « esthétique », s'applique à toujours choquer le lecteur, en renversant les autres mythes culturels : la langue russe, les grands écrivains classiques (Pouchkine, Dostoïevski), ainsi que ceux du modernisme (Akmatova, Mandelstam).
- 45 Le véritable succès lui vient après la sortie du *Lard bleu*, en 1999, sans doute en partie grâce au mouvement de jeunes pro-Poutine qui lancent un anathème contre lui²². Fidèle à sa révolte destructrice, Sorokine offre dans ses derniers romans, anti-utopiques, *Une journée d'un opritchnik* et *Le Kremlin de sucre*, une violente satire de la Russie contemporaine.

Conclusion

- 46 Une des caractéristiques de la culture postmoderne en Russie est que, pour des raisons qui tiennent à la nature du pouvoir, et donc des rapports entre l'État et la culture, il ne s'y est pas produit de désacralisation du geste artistique (ou du mot littéraire), qui a gardé quasiment toute sa force magique primitive.
- 47 Le jeu postmoderniste, individuel et gratuit en Occident, vise ici à dénoncer le mythe soviétique. La métaphore de Persée affrontant la méduse Gorgone (due à Mikhaïl Epstein) illustre le principe du *soc-art* : l'artiste, ne pouvant lutter directement contre le monstre soviétique, utilise un subterfuge. Il lui présente un miroir où, se reconnaissant, le discours soviétique se désagrège. Si en Occident le *ready made* et le *pop-art* visent à changer le regard sur l'objet, et donc sur la réalité, en Union soviétique, il s'agit de changer le regard sur le discours (le style, les slogans...) et donc sur le mythe.
- 48 Mais au mythe soviétique se substitue involontairement, chez les conceptualistes moscovites, un autre mythe, celui de la liberté artistique, incarnée par l'Occident démocratique. La rencontre entre les postmodernistes occidentaux et russes, dans les années 1990, est fondée sur un malentendu, car les conceptualistes moscovites n'ont pas renoncé à l'Idéal, ils sont restés des romantiques, qui croient à l'art, sinon comme moyen de changer la vie, du moins comme supérieur à la vie.
- 49 On n'observe pas dans le conceptualisme moscovite d'effacement du sujet. Au contraire, chez Prigov on constate son hypertrophie, ou son dédoublement schizophrénique. Dans le groupe *Actions collectives*, c'est un sujet collectif qui est inventé, dont les actions sont réputées avoir une force magique inconsciente, qui dépasse la personnalité de chacun. Sorokine élabore son propre mythe, celui de l'auteur à scandale, aux multiples provocations, honni du pouvoir, et chacun de ses romans devient une pierre dans l'édification du Poète Maudit qu'il incarne désormais.

- 50 Enfin, la dimension de risque, de transgression, de révolte qui a toujours accompagné le conceptualisme moscovite justifie le qualificatif de « romantique » attribué par Boris Groys. Les conceptualistes moscovites n'ont peut-être pas inventé une esthétique nouvelle, mais ils ont conservé l'esprit de modernité, de réflexion sur l'art. Dans un contexte d'étouffement, de stagnation, de découragement, la satire du réalisme socialiste, à elle-seule, était un gage de vitalité culturelle.
- 51 Le conceptualisme moscovite trouve une reconnaissance et un développement inattendu dans les années 1990. Ce langage de l'absurde et de la dérision, minoritaire et peu représentatif dans les années 1970 et 1980, devient brusquement le seul capable d'exprimer la crise, c'est-à-dire la disparition du discours, la confusion des valeurs.

BIBLIOGRAPHIE

- GROYS Boris (éd.), *Empty Zones: Andreï Monastyrski and Collective Actions*, Londres, Black Dog Publishing London UK, août 2011.
- , *History Becomes Form: Moscow conceptualism*, Cambridge (MA), MIT Press, septembre 2010.
- , *Ilya Kabakov, The Man who Flew into Space from his Apartment*, Londres, Afterall Books, 2006.
- LIPOVETSKY Mark, *Russian postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, Éd. Eliot Borenstein, M. E. Sharpe, mars 1999.
- VARGIN Olivier, *Regards sur l'art contemporain russe (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- DESPRÉS Isabelle, « La réception et la transposition des concepts occidentaux en Russie. Postmodernisme et post-modernité », dans S. Martin (dir.), *Circulation des concepts entre Occident et Russie* [en ligne], Lyon, ENS LSH, mis en ligne le 10 décembre 2008. Disponible sur <<http://institut-est-ouest.ens-lsh.fr/spip.php?article>>.
- , « Modernisme et postmodernisme : une révision des valeurs de l'Âge d'argent à l'époque de la post-modernité ? », dans *L'Âge d'Argent dans la culture russe, Modernités russes*, n° 7, Lyon, 2008, p. 659-670.

NOTES

1. On trouvera le texte en russe de cet article à l'adresse suivante : <http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_groys_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/>.
2. Le drame de la culture russe du xx^e siècle est la rupture infligée à la tradition artistique par la Terreur stalinienne. Le suicide de Maïakovski en 1930 symbolise ce coup d'arrêt du progrès (dans le sens de progression) de la culture russe. Rappelons pour mémoire le formidable essor qu'ont connu la culture et l'art en Russie avant ce violent tournant, qui correspond à la fin de la NEP et à la collectivisation forcée des campagnes. L'Âge d'argent correspond à une période d'expérimentation, d'innovation, de dépassement des canons dans tous les domaines artistiques (poésie, littérature, peinture, musique, architecture...), donnant lieu à un foisonnement de courants : symbolisme, puis acméisme et futurisme, formalisme...

3. Voir l'essai d'Andreï Siniavski, publié sous le pseudonyme d'Abram Tertz, « Le réalisme socialiste », dans la revue *Esprit*, février 1959, p.335 et suiv. Disponible sur <<http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=18465&content=Qu%27est-ce+que+le+r%E9alisme+socialiste%3F>>.
4. Traduit du russe par moi. I. D. Voir l'interview d'Ilya Kabakov par la journaliste Ekaterina Degot, le 15/09/2008 sur <<http://www.openspace.ru/art/names/details/3023/page1>>.
5. Un de ses tableaux intitulé *L'angle noir* fait explicitement référence au carré noir de Malevitch.
6. Robert Falk (1886-1958) revenu de son émigration à Paris en 1937 est devenu, à partir de 1953, l'idole des jeunes artistes, en tant que l'un des rares représentants encore vivants de l'avant-garde du début du siècle.
7. Kabakov revient enthousiaste d'un voyage en RDA en 1960, et se met à l'étude de l'allemand (voir sa biographie sur <<http://www.winzavod.ru/kabakov/kabakov>>).
8. Pavel Pepperstein, Eric Boulatov, Komar et Mélamide, Ivan Tchouïkov.
9. Dimitri Prigov, Lev Rubinstein, Vsevolod Nekrassov, Vladimir Sorokine.
10. Né en 1947 à Berlin, il a vécu depuis l'enfance jusqu'à 1981 (date où il émigre pour la RFA), à Léninegrad, puis à Moscou. Philosophe, théoricien de l'art contemporain et des médias, il enseigne actuellement aux côtés de Peter Sloterdijk.
11. Une installation de 1989 s'intitule *La cuisine communautaire*.
12. Citons aussi l'installation *La vie d'une mouche*, en 1984, où la représentation de la mouche s'accompagne de textes dirigés vers le haut qui sont les commentaires de représentants de différentes disciplines sur la mouche, eux-mêmes étant assortis d'autres commentaires.
13. Parti communiste d'Union soviétique.
14. Il est intéressant d'apprendre que Monastyrski a eu une fille avec Vera Khlebnikova, une arrière-petite-cousine du grand poète futuriste Velemir Khlebnikov.
15. Le noyau du groupe était composé outre Andreï Monastyrski, de Nikolai Panitkov, Igor Makarevitch, Elena Elaguina, Sergueï Romachko, Sabina Hänsgen, Nikita Alexeev (jusqu'à 1983), et Georgi Kizevalter (jusqu'à 1989).
16. Ces « actions collectives » ont trouvé un prolongement dans une pratique contemporaine, le flash-mob : les jeunes citadins se retrouvent en masse dans un lieu convenu par internet pour des manifestations de cinq minutes se déroulant selon un scénario établi d'avance, sans leaders et sans revendications.
17. Nikita Alexeev, né en 1953, a fait des études artistiques, il était membre du groupe *Actions collectives*.
18. P. Dmitri, « Apothéose du Flic », dans *Moscou est ce qu'elle est*, traduit par Christine Zeytounian-Beloüs, Paris, Éd. Caractères, 2005, p. 17-22.
19. « J'ai inventé tout le monde, et moi aussi je me suis inventé », entretien préalable à l'« Apothéose du Flic », art. cité, p. 7.
20. N. L. Lejderman et M. N. Lipoveckij, *Sovremennaja russkaja literatura, Kniga 3, V konce veka (1986-1990)*, Moscou, Akademijà, 2001, p. 16-22.
21. R. Lev, « Cette fois-ci », traduit par Hélène Henry, La Rochelle, Éd. Rumeur des Âges, 2004.
22. Le groupe des *Marchons ensemble* invite le public à brûler ses livres (ainsi que ceux de Viktor Pelevine) en place publique (devant le théâtre Bolchoï). Pour ce roman, Sorokine se verra également tenter un procès pour pornographie.

RÉSUMÉS

Le terme de « conceptualisme moscovite » a été introduit en 1979 par Boris Groys, dans une revue de l'émigration (à Paris), qui le définit comme une variante du conceptualisme occidental des années 1960-1970. Il qualifie cette variante de « romantique ». N'y a-t-il pas là une contradiction avec le fait évident que le conceptualisme est inséparable du postmodernisme ? Après avoir étudié le contexte dans lequel se développe le conceptualisme moscovite, nous en évoquons quelques figures-clés : d'abord les peintres Ilya Kabakov et Eric Boulatov, puis Andreï Monastyrski et son groupe *Actions collectives*, et enfin trois personnages ayant marqué la littérature russe post-soviétique, les poètes Dimitri Prigov et Lev Rubinstein, et l'écrivain Vladimir Sorokine. Nous explicitons l'apport de chacun et concluons sur les caractéristiques qui différencient fondamentalement le conceptualisme moscovite, justifiant le qualificatif de romantique.

The term of "Muscovite conceptualism" was introduced in 1979 by Boris Groys, in a review of emigration (in Paris), who defines it as a variant of the western conceptualism of the 60-70 years. He qualifies this variant of "romantic". This seems to be a contradiction with the obvious fact that the conceptualism is inseparable from the postmodernism. After having studied the context in which develops the Moscow conceptual art, we will mention some key figures: first the painters Ilya Kabakov and Eric Boulatov, then Andreï Monastyrski and the group *Collective Actions*, and finally three characters having marked post-soviet Russian literature, the poets Dimitry Prigov and Lev Rubinstein, and the writer Vladimir Sorokine. We shall clarify the contribution of each one and conclude on the characteristics which basically differentiate the Muscovite conceptualism, justifying the term of "romantic".

INDEX

Mots-clés : conceptualisme, Moscou, soc-art, postmodernisme, underground, avant-garde, déconstruction, installation, performance

Keywords : conceptualism, Moscow, sots-art, postmodernism, vanguard

AUTEUR

ISABELLE DESPRÉS

Univerité Stendhal - Grenoble 3, ILCEA/CESC