

L'expérience, le mot et l'image dans le conceptualisme russe (quatre courtes études)

ELENA PETROVSKAÏA

Dans l'art soviétique non officiel, et plus particulièrement dans l'art conceptualiste, le visuel et le discursif sont très étroitement liés avec des modes d'interaction divers. Ceci s'explique sans aucun doute par le fait que dans l'art contemporain, la collusion du mot et de la représentation (ou plus largement, du discursif et du visuel) est considérée comme un problème spécifique. L'œuvre de René Magritte, et surtout son interprétation par Foucault dans son ouvrage éponyme *Ceci n'est pas une pipe*, nous en fournit une confirmation éclatante¹. Pour les artistes conceptualistes soviétiques, la question de la frontière entre le mot et la représentation s'est en partie transformée en l'idée que l'image est hétérogène de par sa nature même.

Le raisonnement développé par Ilya Kabakov sur la photographie est allé dans ce sens. Pour cet artiste, le texte et l'image « sont mutuellement confrontés² ». Il s'intéresse aux cas où ni le texte, ni

1. Voir Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe : sur Magritte*, Paris, Fata Morgana, 1973.

2. Victor Tupitsyn & Ilya Kabakov, *Tomatoes in Berdyansk*, in Margarita Tupitsyn & Victor Tupitsyn, *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov*

la photographie ne s'illustrent l'un l'autre. En affirmant que le texte et la photographie sont confrontés, Kabakov fait abstraction de la réalité empirique. Il propose de réfléchir plutôt sur les frontières de la représentation, en introduisant une dimension supplémentaire, celle du texte. Il convient en outre de comprendre que le texte ne s'oppose pas à la représentation : tous deux sont entremêlés, d'où il ressort que l'image se caractérise par l'hybridité ; elle contient « un incroyable potentiel spatial », ce qui lui permet de réaliser l'union d'éléments hétérogènes³.

Afin de montrer la façon dont le problème du visuel et du discursif se résout – de façon directe ou indirecte – dans divers domaines de la pratique des artistes russes, j'aimerais m'arrêter sur quatre exemples concrets. Si chez Dmitri Alexandrovitch Prigov le discours poétique se visualise (et, ce qui est fondamental, si cette poésie reflète la rumeur de voix indiscernables et la *représente* dans tous les sens possibles), chez Irina Nakhova ce sont les différents langages de la peinture même qui entrent en collusion, endossant le rôle de codes autonomes et de marqueurs des espaces de représentation correspondants. Sa conceptualisation du visible et du verbal se teint de couleurs sensuelles. Si la poésie de A. Dragomochtchenko conduit la langue à son ultime limite, là où le mot cesse de signifier, sans toutefois cesser d'exprimer ou de « voir », Boris Mikhaïlov quant à lui tient l'équilibre entre la langue de la mémoire réfractée dans le *sots-art* et ce travail invisible que la mémoire effective continûment en nous. Toutes ces expériences ne témoignent pas tant de l'originalité de la culture russe (soviétique) que du fait que l'artiste contemporain doit prendre conscience de ce qu'est l'art qu'il (ou elle) produit.

Ce type d'autoréflexion chez les artistes russes est intimement lié à l'introduction dans leurs œuvres d'une dimension qu'on peut sans hésiter qualifier de sociale. Bien sûr, il convient d'entendre par ce mot non seulement le fait que l'expression artistique est déterminée par le contexte social, mais surtout l'aspiration plus ou moins claire des artistes à donner une expression à des structures émotionnelles collectives pour lesquelles il n'existe pas (et ne peut exister) de définitions toutes prêtes ou fermement établies. Ce dont il s'agit ici, c'est de l'expérience sociale, de la façon dont elle se vit en commun, une expérience dont le « sujet » prend d'ailleurs la

and *The Moscow Archive of New Art*, Museu Serralves & Idea Book, 2004, p. 166.

2. *Ibid.*, p. 168.

3. *Ibid.*

plupart du temps une forme aussi instable que celle de génération⁴. C'est ainsi qu'au visuel et au discursif vient s'ajouter une troisième dimension : la dimension sociale. Ce phénomène est caractéristique de tous les auteurs mentionnés plus haut.

Pour être encore plus précis, la présence de cette troisième dimension détermine les formes concrètes prises par le conflit – ou l'interaction – du visuel et du discursif chez les artistes. C'est bien pourquoi il ne convient pas toujours d'utiliser directement ces deux catégories. De plus, chaque exemple concret réclame son propre langage descriptif, tout comme l'exposition de ses traits dominants. La dominante chez Prigov est justement selon moi son exceptionnelle réceptivité aux courants sociaux, un don qu'on pourrait qualifier de « sismographique ». Le poète saisit le bruit ou la rumeur des voix et les transforme soit en poésie et en prose, soit en formes picturales, et il est impossible de tracer entre l'un et l'autre de limite précise.

La dominante chez Nakhova est tout autre : c'est la traduction d'une expérience vécue dans le langage des formes spatiales. D'où l'aspect novateur de ses installations (ce n'est que pour Nakhova que l'installation est l'espace même de la vie, l'habitat) et d'où également ses expériences pour faire se rencontrer divers langages picturaux à l'intérieur d'une seule et même œuvre. C'est justement l'organisation de l'espace artistique qui nous fait à la fois comprendre et les frontières de la représentation, et les frontières du langage créé par cette représentation.

Arkadi Dragomochtchenko pose essentiellement le problème du témoignage : c'est un langage doué de la capacité de voir qui doit nous faire part des objets. Étant donné que la langue est par nature sociale, croire en ses possibilités représentatives (« visuelles ») équivaut à croire en un élément social qui la nourrit constamment et qui donne justement naissance aux images originelles des objets.

Enfin, la dominante chez Mikhaïlov consiste en ce que j'ai eu l'occasion d'appeler ailleurs le référent implicite dans la photographie⁵. C'est un travail qui se situe aux limites de la représentation, quand l'évidence n'est pas épuisée par un assortiment de signes visuels mais recèle en elle-même ce qui, tout en restant invisible, permet à tout type de visible d'advenir. Chez Mikhaïlov, c'est une

4. Voir Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford–New York, Oxford University Press, 1977, p. 128-135.

5. Voir Elena Petrovskaja, *Antifotografija* [L'Antiphotographie], M., Tri Kvadrata, 2003, p. 47-76.

expérience soviétique qu'on ne peut partager. Lorsqu'aujourd'hui il montre la série intitulée *Le Sandwich d'hier*, il analyse le phénomène de la mémoire culturelle : chaque photographie montre un ensemble de signes soviétiques reconnaissables et, dans le même temps, elle manifeste leur caractère absurde et arbitraire. Par conséquent, chaque photographie est à la fois représentation et ce qui ne peut en aucun cas prendre forme en elle.

Ainsi, la langue, la représentation et l'expérience sociale vécue sont finalement liées de façon indissoluble. Nous allons tenter d'examiner les nœuds que peut prendre ce lien.

1. D'un point de vue formel, on peut parler de Dmitri Alexandrovitch Prigov comme d'un artiste de la performance. En effet, la façon étonnante qu'il avait de déclamer des vers avec, très souvent, un accompagnement de percussions était-elle autre chose qu'une variété particulière de performance ? Non seulement Prigov modulait son discours d'intonations diverses, mais il le chantait au sens le plus littéral du terme. Ce n'est pas un hasard si, lors de l'exposition commémorative organisée au musée d'art contemporain de Moscou, on a présenté le fragment d'un enregistrement d'opéra interprété au club Dom⁶. Ce sont sans doute les archives de l'artiste Vadim Zakharov qui parlent le mieux de Prigov et de son action : sur l'une des pellicules sont enregistrés les spectateurs et leurs réactions, d'après lesquelles on peut reconstituer, même de façon approximative, l'effet que Prigov produisait sur divers auditoires. L'intuition de Zakharov est extraordinairement juste : Prigov n'existait pas en dehors de ceux avec lesquels il ne se lassait jamais de communiquer. Et même si cet auditoire était composé de gens « préparés », il est nécessaire de se représenter un auditoire bien plus large, potentiellement illimité, d'où et à l'intérieur duquel s'élevait la voix de Prigov : il était l'interprète de cette communauté anonyme.

Les actions de Prigov laissaient transparaitre, au-delà de l'humour et de l'ironie, quelque chose que j'oserai appeler de la bonté. Il ne s'opposait pas à son auditoire. La célèbre action publique de 1986 (dont il eut d'ailleurs à souffrir) en est bien sûr une éclatante confirmation. Je pense à ces déclarations aux citoyens

6. « Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta ! D. A. Prigov. 1940-2007 » [Citoyens ! Ne vous oubliez pas, s'il vous plaît ! D. A. Prigov. 1940-2007], Rétrospective 12 mai-15 juin 2008. Voir le catalogue de l'exposition : *Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta ! D. A. Prigov. 1940-2007*, M., Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva, 2008.

qu'il avait collées partout dans la ville (comiques dans leur forme mais sérieuses dans leur contenu) comme la démonstration de cet « art public » qui est de nos jours si largement à l'avant-scène de l'art. L'artiste public, et plus exactement l'artiste populaire, accessible à tous, qu'était Dmitri Prigov, n'était pas préoccupé par sa propre personne mais par l'efficacité du lien créé par ce statut. Ce qui distingue un artiste authentiquement « populaire » n'est pas la provocation, mais l'invitation à la participation. Le prix à payer pouvait d'ailleurs être élevé. C'est ce qui s'est passé avec Dmitri Alexandrovitch : on a considéré que l'adresse non sanctionnée aux citoyens était une forme de démente et on a immédiatement placé l'artiste dans un hôpital psychiatrique (en 1986, la force d'inertie de la lutte médicamenteuse contre l'hétérodoxie de la pensée était encore forte).

En dépit de son intérêt de principe pour l'élémentaire (les « éléments » sociaux), Dmitri Alexandrovitch était un artiste formaliste. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner attentivement son *Bestiaire* ou d'autres compositions, moins frappantes, exécutées au stylo à bille ou à l'aquarelle. Le faire lui semblait un critère important, également pour l'art contemporain. Ici réside bien sûr un paradoxe. Tout en épuisant son énergie dans l'informel, Prigov n'a cessé d'œuvrer sur son agencement, et c'est pourquoi il a mis ses vers au rebut et les a transformés en détritrus. Mais, comme s'ils se libéraient de cette sentence, ces vers manqués sont devenus un objet conceptuel, fût-ce le contenu d'une boîte en fer blanc (et il y en a une collection complète) ou tout simplement un énième « petit cercueil de vers réprouvés » consolidé à l'agrafeuse.

Aujourd'hui, il est particulièrement évident que Prigov se distinguait par la continuité de la ligne, ce mouvement de la main qui témoigne d'une véritable « graphomanie ». J'insiste sur l'étymologie de ce terme, sur le fait qu'il se définit comme une « inutile manie de l'écriture », c'est-à-dire une véritable passion pour laquelle un résultat final ne peut être que fortuit. La « graphomanie » de Prigov consistait en ce mouvement ininterrompu de la main d'où naissaient tour à tour des vers (sa poésie visuelle est en ce sens particulièrement significative), des dessins, des esquisses d'installations ou des notes marginales sous forme de monstres-gribouillages que Dmitri Alexandrovitch distribuait volontiers à ses amis et à ses connaissances. Mais la graphomanie, c'est aussi une forme de contrainte. C'est pourquoi on peut parler de ce qui dirigeait la main de l'artiste et exerçait sa pression sur son imaginaire, l'obligeant à prendre telle ou telle incarnation. Le système d'images de Prigov

nécessite un examen particulier : c'est à la fois le célèbre héros policier qui donne vie à une performance éponyme, l'œil vigilant d'où coule une larme de sang, des monstres variés et, enfin, le personnage principal, celui du poète, de l'artiste, du prédicateur – tous réunis en une seule figure – « Dimitri Alexanytch Prigov » lui-même.

Les listes créées par Prigov sont devenues l'équivalent thématique de cette passion : elles s'exprimaient dans des œuvres de type sériel (« Alphabets », « Avertissements », etc.) comme dans les énumérations nominatives prolixes à l'intérieur de ces formes mêmes (« Tous sont morts... »). Dimitri Alexandrovitch était connu pour son assiduité au travail. Mais cette dernière n'était qu'une tentative de donner à sa passion un caractère légitime : la main de l'artiste ne pouvait pas ne pas accomplir ces mouvements impulsifs et forcés. En ce sens, Prigov était un instrument subtil qui saisissait le bruit et les fluctuations du milieu dans lequel il évoluait ; les créations qui sortaient de sa plume rappellent une sorte d'enregistrement graphique qui reflèterait (tout en l'éclairant) l'état des esprits plongés dans le brochet social. Je ne vais pas expliciter en une phrase ce qui distingue l'effort conceptuel de Prigov de ce que faisaient les autres artistes de ce mouvement, mais il est évident que Dimitri Alexandrovitch était à ce point ouvert et réceptif qu'il a continué à explorer les courants transmis par un milieu en mutation, d'où, en partie, son intérêt pour le cinéma documentaire comme moyen de description « véridique » du passé soviétique, ou ses tout derniers enregistrements, qu'on peut qualifier par le terme de « multimédia ». Prigov a nourri pendant toute sa vie un intérêt constant pour ce qu'il appelait au cours des dernières années une nouvelle anthropologie (dont l'art contemporain).

Quel est le statut qu'on peut conférer aux rétrospectives dans le cas de Prigov ? L'un des visiteurs de l'exposition mentionnée plus haut a laissé un avis perplexe sur Internet : on a quatre étages bourrés de trucs, et quelle est la valeur de ces objets ? En clair, il n'y aurait dans les artefacts (pour reprendre un mot de son vocabulaire) de Prigov rien qui présente de la valeur du point de vue de leur inscription dans un espace muséal. Leur valeur est ailleurs. Ce sont ces fragments imperceptibles de notre vie que Dimitri Alexandrovitch savait attraper et, comme je l'ai déjà dit, mettre en forme. Il n'était pas un artiste dans l'acception traditionnelle du terme, malgré la maîtrise et le savoir-faire dont témoignent la plupart de ses travaux. Dimitri Alexandrovitch parlait plutôt au nom de ceux qui ne disposaient pas des pratiques poétiques nécessaires et ni

même d'ailleurs d'une langue intelligible pour le faire. Et dans ce discours transfiguré par le poète, plein de prolixité et de répétitions, ouvertement inepte, qui laisse transparaître toute l'absurdité de l'existence, passée ou actuelle, dans ce discours qui frise la glossolalie et qui n'est composé que des clichés privés de sens de la propagande, on devine plus que le pesant « corps social », on devine une communauté qui tentait alors de trouver son expression et qui continue à la chercher aujourd'hui.

Dmitri Alexandrovitch a mis en mouvement notre imaginaire social. Voilà pourquoi ses objets, comme ceux de Kabakov, se tiennent à la frontière de l'être et du non-être⁷. Par l'autre bout – un bout invisible – ils attirent toujours l'attention sur ceux que nous devons identifier et défendre, en occupant une position bien définie. Et je tends de plus en plus à penser qu'avec la critique sociopolitique ouverte qui se faisait entendre dans ses derniers vers, Prigov avait appris à prendre la défense des faibles, de ceux pour qui il n'existe pas dans notre société de forme adéquate de représentation. Aujourd'hui, sa voix est presque solitaire sur le fond d'une commercialisation sans précédent de l'art contemporain. Il ne reste plus qu'à espérer qu'apparaîtront des artistes tout aussi courageux, pour qui l'impulsion esthétique sera déterminante.

2. L'œuvre d'Irina Nakhova entretient des relations complexes avec le temps : on peut la concevoir de façon contextuelle, et si l'on fait abstraction des renvois aux sources (que ce soit au niveau général de l'inspiration ou au niveau du langage imagé des divers travaux de l'artiste), l'on peut aussi étudier la logique qui transparait à travers le matériau même et les procédés de son organisation. Dans le second cas, il sera beaucoup plus difficile au spectateur de situer ce qu'il voit – comme d'ailleurs ce qu'il entend – dans le système habituel des coordonnées de la critique d'art. La liberté de l'artiste est quelque chose que nous admettons toujours, mais c'est au prix d'un effort incroyable que nous nous abstenons de la pratique culturelle de la nomination. Cependant, on reconnaît depuis longtemps que l'art contemporain (s'il est réellement contemporain) fonctionne sur l'anticipation : il ne se contente pas de mélanger les langages, il est à la recherche de ces domaines de l'existence pour lesquels il peut ne pas y avoir de mots ou de descriptions déjà prêts. Et si tel est le cas, nous devons alors faire confiance à cet art et

7. Voir Il'ja Kabakov & Boris Grojs, *Dialogi (1990-1994)* [Dialogues (1990-1994)], M., Ad Marginem, 1999, dialogue 8.

tenter d'entendre ce qu'il nous dit, et c'est seulement à la fin de ce processus que nous pouvons mettre en corrélation ce que nous avons entendu avec une nomination connue. Ainsi, Irina Nakhova appartient à l'école du conceptualisme moscovite, mais ceci ne doit être formulé qu'en dernière instance.

Irina Nakhova est, bien entendu, une artiste très originale. Tout artiste est d'ailleurs original par définition. Les moyens d'analyse proposés par l'histoire de l'art traditionnelle nous conduisent à une alternative cruelle : nous avons affaire soit à un créateur qui par son talent sort de la ligne générale du développement de l'art, soit à un représentant de cette ligne générale. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la détermination qui domine : dans le premier cas, la loi de l'exception, dans le second, la logique de la norme. Nos jugements ne laissent pas de place à cet espace intermédiaire et difficile à définir qu'occupe pourtant l'artiste la plupart du temps (et qu'il se construit pour lui-même). Ni « génie », ni « représentant typique », il emprunte des chemins qui rendent suspecte toute pensée duelle. De plus, si cet artiste garde la ligne jusqu'au bout, il n'a pas besoin de légitimation de la part de l'histoire de l'art. On a comparé Irina Nakhova à El Lissitzky ou à Ilya Kabakov. Pour trompeuses qu'elles puissent être, ces comparaisons restent au niveau de la simple nomination. Je pense que derrière les « sources » se tient tout de même un artiste.

Irina Nakhova elle-même exprime ceci par le mot de « nécessité ». La nécessité oblige à écrire, à effectuer un travail pictural ; autrement dit, c'est un besoin irrésistible, une passion. Mais la nécessité filtre également le produit final : ce n'est que ce qui est appelé à la vie par la nécessité – ce qu'il est impossible de contourner – qui doit être montré au public. La nécessité conduit dans deux directions : elle exige une expression propre, des efforts dans le sens de l'auto-identification, mais elle porte aussi en elle un poids éthique. La nécessité n'est pas uniquement l'intelligibilité de l'énonciation, c'est aussi ce qui se trouve à l'origine de l'énonciation : l'adresse aux autres. Plus encore : l'énonciation prend forme par les autres. La discrétion propre à Irina Nakhova (je n'ai pas exposé si souvent durant l'époque soviétique, explique-t-elle) est l'envers de ce contrôle éthique : n'est exposé que ce qui reflète la limite atteinte de la compréhension artistique. Le résultat de la nécessité, ce sont environ cent à cent cinquante toiles et plus d'une vingtaine d'installations. Mais cette simple constatation des faits peut être trompeuse : le tableau et l'installation sont l'un et l'autre des définitions de genre. Cependant, le travail créatif d'Irina

Nakhova ne peut être épuisé par des formules qui relèvent du genre. Ses expérimentations sont toujours liées à l'espace, et de plus tout commence chez elle par l'espace dans lequel se déroule l'existence, l'habitat.

Ce qui nous ramène au temps. Au cours de l'hiver rigoureux de 1983, quand la vie semblait avoir été vécue et le temps s'être arrêté, au plus fort d'une triste stagnation, Nakhova décide de changer de vie en transformant jusqu'à la rendre méconnaissable l'une des pièces de son appartement de deux pièces (et comme on aurait pu le penser, son atelier). Pour ce faire, elle a utilisé des feuilles de papier blanc, des lampes à halogène et toute une série de numéros des années 1960 du magazine *Elle* qu'elle s'était procurés on ne sait où. Peu à peu, la pièce s'est transformée. Il ne fait aucun doute que sa préparation – l'aménagement de l'espace – a joué un rôle tout aussi essentiel que le résultat obtenu : un volume blanc sur lequel étaient collés des morceaux de magazine découpés de façon à ce que les traits géométriques de ce volume se perdent et se confondent. Ce principe, *le principe de collusion d'espaces hétérogènes*, est à mon avis déterminant pour toute l'œuvre d'Irina Nakhova. À l'époque de ce travail sur l'espace, intitulé *Pièce N°1* (l'artiste a radicalement transformé l'aspect de son logis à de très nombreuses reprises), se sont rencontrés l'espace architectural (le cube de la pièce nue), l'espace de la représentation créé par les morceaux de magazine organisés en cercles et en lignes discontinus, et l'espace perceptif, qui transcende ses nouvelles qualités. Pour évaluer ce dernier, il faudrait pouvoir entrer dans la pièce et y rester quelque temps.

La pièce n'était pas isolée de l'espace de la vie, c'est-à-dire qu'elle n'était pas exposée, et c'est ce qui la différencie de façon cardinale des installations ultérieures. Cette pièce créait une altération de la perception d'un espace complètement réel, et en ce sens elle répétait l'illusionisme pictural qui a toujours intéressé Nakhova. Il y avait encore une dimension supplémentaire dans cette pièce : la dimension sociale. Elle a été créée à l'époque du « souterrain », quand les artistes non-officiels n'exposaient pratiquement jamais. Les expositions et les discussions dans les appartements ont constitué un milieu propice (quoique restreint) à un certain type d'art qui ne pouvait exister ailleurs. En conséquence, la « Pièce » de Nakhova apparaissait comme l'élargissement naturel de ce milieu, le marqueur de relations intrasociales. C'est justement pourquoi, comme le reconnaît l'artiste elle-même, montrer ce travail dans une exposition rétrospective lui fait perdre son ancienne pertinence.

Ici se faisait déjà connaître l'un des procédés favoris de l'artiste, qui dans la langue d'aujourd'hui se définit comme le « clip art ». Si pour la *Pièce N°1* on pouvait parler de collage (et justement, ce qui a servi de matériau à ce collage, ce sont des figures découpées dans le magazine *Elle*), dans les œuvres picturales cette technique est utilisée de façon à créer une représentation originale à deux couches. Les collages forment un voile complexe qui semble avoir été jeté sur la surface de la toile. Ce voile acquiert parfois une telle densité qu'il devient très difficile de distinguer les formes qu'il recouvre. Une telle hiérarchisation de la représentation relève d'ailleurs pour beaucoup de l'effet produit par le matériau employé. Le clip art se présente sous la forme d'éléments graphiques qui ne prétendent pas séparément à la plénitude. La répétition ou la multiplication du stéréotype ne le rend pas plus riche pour autant. De plus, Nakhova emploie à dessein des éléments « triviaux », par exemple de simples chiffres ou les poncifs des jeux pour enfants, des sapins de Noël ou des animaux familiers. Ce voile entre clairement en conflit avec ce qu'il cache ; parfois on ne peut reconnaître ce qui est caché que grâce à l'explication contenue dans le titre (dans la série *Tableaux domestiques*, c'est, par exemple, « Le Chat » ou « L'Aine »).

Mais je désirerais revenir aux travaux de Nakhova où le cliché joue un rôle subalterne, en remplissant une fonction de marquage de l'espace pictural. Il me semble que parmi les nombreuses œuvres picturales intrigantes de l'artiste, le triptyque intitulé *L'Annonciation* (2002) mérite une attention toute particulière. Même s'il ne sait rien des images qui en constituent le fond (il s'agit de photographies du livre de Blatt et Kaplan *Noël au purgatoire* (1966)⁸, qui dévoile les conditions de vie des patients d'un asile d'aliénés aux États-Unis), le spectateur est tout de même saisi par une sensation de pesanteur et d'inquiétude. L'art d'Irina Nakhova est ostensiblement non-narratif. Dans les trois toiles qui entrent dans cette composition, on nous montre des figures de femmes, et sur la toile de gauche et la toile centrale, leur visage est coupé par la surface même de la représentation ; sur la toile de droite, il est plongé dans une ombre impenétrable. L'allusion au motif biblique du titre n'est donc renforcée ni par la présence de personnages traditionnels, ni par la réaction attendue de la Vierge à la bonne nouvelle qui lui est apportée. Il ne reste en somme que la saturation baroque des couleurs et de

8. Burton Blatt & Fred Kaplan, *Christmas in Purgatory: A Photographic Essay on Mental Retardation*, Boston, Allyn and Bacon, 1966.

la lumière, qui est tout à fait ambiguë en soi. Ce sont de lourdes figures féminines, entourées de bleu azur de tous côtés, habillées de vêtements clairs, et c'est précisément leur immobilité stérile et absurde qui est éclairée par la lumière divine. Les taches formant des figures de couleur rouge, qui rappellent de loin les chérubins du *Diptyque de Melun* de Jean Fouquet⁹, jouent ici le rôle d'un pochoir.

Dans ce cas, l'utilisation de collages répond directement à plusieurs objectifs. Tout d'abord, c'est comme auparavant une sorte de voile, le marqueur de l'un des deux espaces picturaux principaux. L'apparition d'un pochoir confère plusieurs couches à l'espace de la toile et problématise les relations du spectateur à la représentation figurative en tant que telle. Deuxièmement, malgré sa forme vide (répétitive), le collage continue de faire sens : nous ne voyons pas simplement un élément isolé, mais un élément qui sert de représentation à quelque chose. Dans *L'Annonciation*, les figures des anges ne sont pas moins semblables aux chérubins de Fouquet qu'à leurs confrères des cartes postales de Noël. En conséquence, le sujet canonique acquiert dans le triptyque les attributs de la culture de masse. Enfin, grâce à son appartenance même à d'autres couches de la culture, le pochoir entre dans une relation nourrie avec la représentation principale. En employant un langage dégradant dans sa fonction sémantique directe, l'artiste semble poser au spectateur la question suivante : en quoi consiste la bonne nouvelle pour ces femmes, et qui (ou quoi) en est le porteur ? Si l'on poursuit la réflexion sur ce thème, c'est alors la question de la religiosité sans Dieu qui apparaît, et celle des problèmes éthiques de la communication avec ceux que la société ne veut pas intégrer dans ses rangs.

En un certain sens, le point culminant de l'exploration de l'espace à l'aide de la technique du pochoir est atteint dans l'installation *Probably Would* (2005)¹⁰. Pour la décrire, j'utiliserai les paroles d'un témoin oculaire :

Nakhova colle des photos grand format de parades serpentes, du 11 septembre à New York et de chutes de neige. Les photographies emplissent une pièce entière ; elles empiètent sur l'espace du spectateur

9. Je partage pleinement cette observation faite par Marina Mangubi, le commissaire de l'exposition à Wooster. Voir Irina Nakhova, *When Will You Be Home?*, Wooster, Ohio, The College of Wooster Art Museum, 2003.

10. Irina Nakhova traduit ce titre en russe par le terme « *возможно* ». Dans la version anglaise, l'expression indique une grande possibilité pour quelque chose de s'accomplir dans le futur – mais quoi, on ne le comprend pas.

en s'étendant sur le sol. Il est impossible de distinguer la célébration de la dévastation, et quelque chose de blanc, qui flotte dans l'air, redouble l'effet d'effacement¹¹.

Non seulement l'espace de la représentation s'étend sur le sol, mais il semble qu'il s'échappe par le bas, et le spectateur vogue sous les contours d'îlots urbains qui s'effondrent quelque part. La fine pellicule de la représentation enveloppe les travaux suspendus aux murs ou bien se trouve sous ces travaux, et il semble que le fond transparent (en plastique) lui sert de base. Tout dans cette composition se trouve dans un état de suspension. Les taches blanches au pochoir ne font pas tant penser à de la neige ou à de la couleur répandue qu'à des morceaux de réalité abandonnés là ; ce n'est pas un hasard si l'installation a fait partie d'une exposition intitulée *Images contemporaines de l'Apocalypse*¹². Dans ce travail, qui utilise à nouveau l'espace d'une pièce, le spectateur se trouve entraîné dans une relation de proximité inquiétante avec un milieu urbain qu'il ne remarque habituellement pas. Que doit-il se passer pour que la ville devienne visible ? Probablement que la neige tombe sur Manhattan, une neige particulièrement épaisse et collante. Ou bien – et il est effrayant de supposer une telle possibilité – la ville doit devenir l'objet d'une attaque, comme c'est arrivé une fois. C'est arrivé, d'où cet avertissement en écho : « Probably Would ».

L'installation est élaborée selon le principe d'organisation qui régit l'espace pictural. Mais Irina Nakhova a appris depuis longtemps à utiliser des volumes d'origine diverse en lieu et place des toiles habituelles. Sa technique d'exécution est en fait très capricieuse. La représentation qui est créée entre dans une relation qui n'est pas naturelle avec le « support » choisi, étant donné qu'à chaque fois elle le déforme de façon « illusionniste ». La déformation provoque également chez le spectateur une impression d'inattendu. Ce procédé permet à ce qu'on pourrait appeler *la distance de la contemplation esthétique* de s'effacer. Non seulement l'objet entoure le spectateur de tous côtés, mais il s'approche si près de nous qu'il se met à influencer l'automatisme même des réactions de notre corps. En fin de compte, l'activité perceptive et émotionnelle

11. Cate McQuaid, « Complex reflections on oppression. Soviet-born artists take on legacy of gulags », *The Boston Globe*, 7 janvier, 2007. Article en ligne sur le site : http://www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2007/01/07/complex_reflections_on_oppression/ (lien actif en juin 2013).

12. *Apocalypse: Contemporary Visions*, New York, Candice Dwan & Nailya Alexander Gallery, 2007.

du spectateur augmente, et ce dernier subit un déplacement ou une destruction des frontières qui lui sont culturellement données.

Malgré son orientation sociale affichée, l'art de Nakhova n'est aucunement didactique. C'est un art dans lequel subsiste toujours de l'étonnement : ce qui étonne le spectateur mais aussi ce qui ne cesse d'étonner l'artiste elle-même. L'histoire de l'art a toujours été pour Nakhova une source constante d'intérêt. Il ne s'agit pas seulement d'emprunter des motifs, mais de relier le passé au présent et, par cette superposition, de transformer l'un et l'autre. J'en prendrai pour exemple l'installation de 1994 intitulée *Amis et Connaissances*. Le dessein de l'artiste était de faire entrer le spectateur dans un local où il serait entouré de tous côtés par des statues antiques. Mais en regardant mieux, il s'apercevrait que ce ne seraient que des représentations sur la surface de vieux manteaux habillant des mannequins de tailleur. Mais ce n'est pas tout. Quand on touche un habit, on provoque un son : le manteau, qui ne craint pas de s'exprimer vertement, prend la défense de la liberté en matière de genre sexuel ou de l'égalité des sexes. Le spectateur est stupéfait. Il ne s'attendait pas à entendre de telles grossièretés émanant de corps si superbes.

Des espaces hétérogènes entrent de nouveau en collision à l'intérieur de cette installation, des espaces avant tout visuels, tactiles et sonores. Mais Irina Nakhova fait également entrer en collision deux types de poncifs. Nous nous accorderons sur le fait que les images de la culture antique n'existent pas par elles-mêmes, elles sont insérées dans un flux commun de perception caractérisé par l'uniformité et l'incapacité de saisir ce qui est unique. Ce qui les fait revenir à la vie est curieusement l'art pictural, et plus particulièrement la médiation imperceptible de l'artiste qui décide de réunir une variété de poncifs avec une autre (les vieux manteaux incarnent les articles de consommation courante). La peinture en ce cas n'est pas la simple utilisation de couleurs ou l'art de l'imitation. C'est surtout ce *geste* qui permet à des corrélations qui ne sont pas évidentes d'arriver au premier plan ; et l'artiste en ce sens n'est pas tant un artisan qu'un médium. Pour utiliser une langue plus habituelle, je dirais qu'aujourd'hui l'artiste travaille toujours sur un matériau déjà prêt (*ready-made*). Ceci vient de ce que les arts ont perdu leur langage propre (unique) et recourent activement aux images produites par les médias.

Malgré tout, Irina Nakhova est un peintre inné. Comment concilier ces deux tendances contradictoires ? Que signifie être peintre aujourd'hui, quand le plaisir de la contemplation – en tant

que pratique culturelle collective – appartient indubitablement au passé ? Finalement, quel rôle joue la peinture dans un art par définition *conceptuel*, indépendamment de son appartenance formelle à divers courants ou écoles ? Je suppose que la peinture en ce cas constitue une relique incontournable, ce qui sera toujours dépassé au nom de quelque chose d'autre mais qui ne cesse de s'y opposer. C'est à cette trace sensible, résiduaire qu'on reconnaît sans coup faillir l'art de Nakhova, un art conceptuel (dans le sens large ou étroit du terme) mais qui a conservé sa couche originelle ; celle-ci, comme dans un palimpseste, est recouverte par d'autres caractères.

3. Arkadi Dragomochtchenko appartient au nombre des poètes « difficiles ». En effet, sa poésie dans son fondement même n'est pas descriptive. Cependant, si dans le cas de la peinture de tels procédés d'expression sont déjà devenus familiers, il n'en est pas de même pour la langue. Il convient d'admettre que le mot porte *toujours* une charge sémantique, même si ses liens grammaticaux avec les autres mots sont détruits. Ce reliquat de sens est ce que le mot, même isolé, *représente*. Arkadi Dragomochtchenko s'en rend parfaitement compte. Et il utilise ce reliquat de sens et de représentation pour proclamer par toute sa poésie – mais aussi pour montrer – le lien complexe qui unit le discours à la vision. Il s'agit d'un changement des positions d'observation, quand le « moi » ne voit que parce qu'il devient une chose ou un objet : par exemple, un sac de pommes de terre qu'une mère transporte sur un chariot. Et alors « je » peux le voir, bien que je ne l'aie pas vu *de mes propres yeux*.

Dans la poésie de Dragomochtchenko, la vision crée des « couches de description », pour reprendre sa propre définition¹³. Ces couches sont obtenues par la destruction active de la structure grammaticale des phrases. De plus, on nous rappelle constamment que ce ne sont que des « mots » : il suffit de prendre une proposition entre guillemets, et elle échappe immédiatement au courant rythmé du vers, manifestant ouvertement sa nature linguistique. Pour Dragomochtchenko, la « discorde » ou la « querelle » des mots (signe de la destruction des liens qui les unissent habituellement) conduit à un « élargissement », un « accroissement » des objets eux-mêmes. Gertrude Stein l'avait aussi bien compris, quand elle tentait de faire des « portraits des objets » en transposant sa perception dans des phrases-fragments dont le sens ne pouvait être

13. Toutes les citations proviennent du manuscrit d'Arkadi Dragomochtchenko que nous a aimablement fourni l'auteur (Arkadij Dragomoščenko, *Raspredelenie* [Répartition]).

saisi de façon isolée mais qui ensemble indiquaient la façon dont les choses se manifestent (il suffit ici de renvoyer aux cubistes)¹⁴.

C'est ainsi que pour Dragomochtchenko la langue ne sert que d'indicateur. Celui-ci est dirigé en direction de ce que le poète – au moins une fois – appelle l'expérience, dont (et en premier lieu ?) l'attention accrue pour les objets. La poussière est honorée d'une attention toute particulière en tant que trace des choses et signe de la vision en tant que telle (le visible invisible). Mais on se heurte non moins souvent au téléphone, à la fenêtre ou... au pétrole. Il est vrai que les objets de Dragomochtchenko sont aussi des instruments d'optique originaux, comme ces mêmes fenêtres ou les miroirs. Ainsi, c'est le « domaine du devenir du visible » qui l'occupe surtout, ce domaine mobile où pulse le temps. Afin de voir, il faut tromper et surseoir à la langue. Cependant que le rythme, la mélodie du vers et de la construction en son entier semblent correspondre à la longueur de l'attention qui est portée à l'objet. C'est ainsi que se manifeste un *lyrisme du regard*, qui est le rythme de son contact avec les choses. Tout dans les vers de Dragomochtchenko obéit à un seul but, fût-ce la combinaison des mots ou la forme. Mais on ne pourrait pas parler de poésie si dans ces vers ne se manifestait pas une volonté de poésie, ce don qui ne s'adresse concrètement à personne.

4. *Le Sandwich d'hier* de Boris Mikhaïlov est une série de photographies en surimpression dont les premières remontent aux années 1960. L'artiste insiste sur le fait que la « recherche téléologique des hasards » qui est à la base de la méthode qu'il a découverte anticipe dans une certaine mesure le sots-art. Il y a en effet dans les travaux de Mikhaïlov une bonne dose d'ironie et dans de nombreux cas, l'objet en est le milieu social. Le « conceptualisme » du photographe se manifeste également dans une utilisation particulière de la couleur : le plus souvent le rouge, dont le diapason va du signe de l'État jusqu'à la couleur au sens propre, une couleur qui entre dans une relation formelle avec son environnement à deux couches. D'ailleurs, même si les traits distinctifs du sots-art ne sont pratiquement pas discutables (et il revient encore aux historiens de l'art de faire entrer ces travaux dans un cadre généalogique), il est assez difficile aujourd'hui pour ceux qui ont perdu le lien avec l'époque soviétique de comprendre comment et pourquoi les ar-

14. Voir mon article intitulé « Slovar' raskrepoščennyx ritmov » [Dictionnaire des rythmes affranchis], in Gertrude Stein, *Autobiografija Èlis B. Toklas* [Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice B. Toklas*], M., B.S.G. PRESS, 2001.

tistes ont combiné des éléments du langage idéologique afin de former leur propre expression citoyenne. En d'autres termes, le sots-art comme courant et comme projet a besoin d'une reconstruction.

Toutefois, il me semble que *Le Sandwich d'hier* possède un autre potentiel, hormis son potentiel historique et documentaire. S'il renvoie au document, ce n'est pas dans le sens d'une archive. Ilya Kabakov a un jour qualifié les photographies de Mikhaïlov de photographies « totales¹⁵ ». Il ne faut pas comprendre par là qu'elles aspireraient à l'achèvement ou que chacune d'entre elles prétendrait à un statut artistique. Boris Mikhaïlov a toujours travaillé sur le matériau de la vie, dont les qualités « artistiques » ne sont pas élevées par définition. Et ce n'est pas parce que cette vie n'est pas spectaculaire, qu'elle est grise, triste et privée d'événements. Mikhaïlov a su trouver une autre dimension dans cette vie, une dimension qui peut être saisie aujourd'hui, même si le contexte a radicalement changé. Par le terme de « totalité », Kabakov entendait un « coup au but », ce qui agissait dans les photographies, selon ses propres mots, comme un « shrapnell¹⁶ ». De plus, aucun élément en particulier n'est accentué dans ces photographies, que ce soient un détail, un personnage, une image concrète ou une perspective.

Je désire m'éloigner de l'idée de « photographie totale » (son écho avec l'« installation totale » de Kabakov lui-même est tout à fait évident), afin de regarder les *Surimpressions* comme des *images de la mémoire*. Il convient immédiatement de faire ici quelques réserves et de noter qu'une telle mémoire existe selon un régime inhabituel. Elle ne s'appuie pas sur un choix d'évidences, ou, pour le dire autrement, de faits (bien qu'elle les intègre). C'est une mémoire par essence affective : elle est inséparable de la vie émotionnelle de celui (ou plutôt de ceux) qu'elle atteint. Elle n'appartient en réalité à personne. C'est avant tout une image qui vient du dehors, mais que nous reconnaissons sans coup faillir. Les images familières sont totales, elles ne contiennent ni espace libre, ni interstices, comme Proust l'a écrit. D'un autre côté, la véracité de telles images est plus que relative : elles sont inauthentiques justement comme images. De plus, elles peuvent être absurdes, et ce caractère absurde n'est pas l'empreinte du temps historique (comme le démontre le sots-art), il dérive de ce qu'une telle mémoire méconnaît les critères de

15. Margarita Tupitsyn & Victor Tupitsyn, *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhaïlov and The Moscow Archive of New Art*, op. cit., p. 177.

16. *Ibid.*

sens. À sa place, il y a une série de détails enfilés les uns aux autres et qui tissent une toile illusoire.

Dans beaucoup de ces photographies, le premier plan est en quelque sorte occupé par la facture même, la rugosité des murs, les fissures dans la terre sèche (et peut-être dans le papier même), les losanges qu'un hamac a découpés dans un corps, une écriture gauche à demi enfantine dans un cahier ou tout simplement le grain, qui parfois se condense en nuage. Les souvenirs ne se distinguent pas tant par leur composante visuelle que par leur composante tactile, et c'est pourquoi la « vérité » peut se situer sur cette couche de signifiants (l'enveloppe matérielle du signe). En d'autres termes, les *Surimpressions* montrent tout autant qu'elles cachent : elles donnent à sentir les mécanismes de la mémoire sans tenter de les représenter. On sait peu de chose à partir des *Surimpressions* : c'est un document peu fiable, car subjectif. Mais dans le même temps, les *Surimpressions* racontent beaucoup de choses, et justement parce qu'elles ne prétendent à rien : le hasard n'est pas le même pour tous, mais ce n'est qu'à partir d'images fortuites (les échos d'émotions et d'événements qui ont eu lieu) que se forme la personnalité. Bien sûr, dans le cas qui nous intéresse, c'est un collectif historique transitoire qui est le véhicule de ces images.

À la différence des principes du sots-art (l'opposition ironique de ce qui est officiel au privé et à la bouffonnerie), les images de la mémoire retiennent en elles deux dimensions en une seule fois. L'« idéologique » y est fondu dans le quotidien où sont toujours présentes des zones de liberté. L'ironie, ici, n'est pas un procédé choisi consciemment, mais l'effet produit par l'existence même qui ne cesse de s'opposer à l'envahissement visuel et discursif. Il me semble remarquable et tout à fait logique que *Le Sandwich d'hier* trouve aujourd'hui ses spectateurs, quand le rejet du passé soviétique a été remplacé par sa contemplation distanciée et paisible.

Les images du passé ne sont pas rétrospectives par essence. Leur temporalité ne peut être considérée comme achevée, de même qu'on ne peut les déléguer à la seule journée d'hier. Ces images invisibles sont des fantômes¹⁷ qui peuplent le présent, des lignes de rupture qui le rendent inégal à lui-même. Des fissures dans le présent, voilà ce que sont les souvenirs, lesquels transgressent la continuité du temps, sapent l'histoire elle-même, dont l'histoire de l'art. Je ne perçois pas *Le Sandwich d'hier* de Boris Mikhaïlov comme un

17. Sur les fantômes, voir les travaux de Jacques Derrida, par exemple : Jacques Derrida & Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée, 1997, chapitre 8 (« Spectrographiques »).

fait du passé mais comme un commentaire sur le présent, qui inclut la recherche de ces enchaînements où le passé (qui n'est pas défini, déterminé, assigné à résidence dans les archives) continue non seulement à baigner (ronger) le présent, mais à travers lui touche à l'avenir.

Université de philosophie
de l'académie des sciences de Moscou

Traduit du russe par Catherine Géry