

## Peut-on voir un texte ?

TOMÁŠ GLANC

L'artiste Iouri Albert a commencé à introduire des textes littéraires dans ses œuvres alors qu'il avait déjà une très bonne connaissance de ce procédé, utilisé dès les cultures les plus anciennes et à la source de nombreuses pratiques artistiques (et religieuses), en particulier dans l'espace culturel russe : la sémantique et la sémiotique des icônes (si l'on considère les hagiographies et la Bible comme des textes littéraires), l'art de l'avant-garde, le conceptualisme, le genre de l'illustration – particulièrement important du fait que de nombreux artistes dits non officiels, dans le milieu desquels s'est formée l'esthétique d'Albert, gagnaient leur vie pendant la période soviétique en illustrant des livres –, le genre du « livre d'artiste » (éditions pour bibliophiles mêlant procédés artistiques et littéraires), l'art appliqué et la publicité, les bandes dessinées.

Albert utilise les textes sans se préoccuper particulièrement de leur statut littéraire (à l'exception de son œuvre *Mes Livres préférés* dont il sera question plus loin). Cependant, certains textes à la base de ses œuvres sont littéraires et, à l'exception de ceux utilisés dans *Mes Livres préférés*, relèvent du genre épistolaire – ce sont des lettres d'artistes. Dans son travail avec les textes, l'essentiel pour Albert est d'étudier la possibilité même de réception du texte, de sa lecture, du lien entre le texte et son champ référentiel, ainsi que l'apparence du texte, les prémisses, le processus ou le résultat de sa perception tactile, haptique.

Dans *Lettres à Théo* (1992-1994), où Théo est Théodore Van Gogh, le frère cadet de l'artiste, Albert utilise l'écriture épistolaire. Ce genre, qui est, d'un côté, très productif dans l'histoire littéraire (*Lettres d'hommes obscurs*, *Les Lettres persanes* de Montesquieu, *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, *Les pauvres Gens* de Dostoïevski, *Dracula* de Bram Stoker) et a même, de l'avis de Joe Bray, influencé l'évolution du roman dans son ensemble<sup>1</sup>, peut d'un autre côté très vite rompre avec la littérature, pour se tourner vers le documentaire, la poétique du témoignage direct et de la réalité quotidienne, comme l'a écrit Viktor Chklovski à propos de *La Frégate Pallas* de Gontcharov<sup>2</sup>.

L'aspect épistolaire n'est pas central dans cette œuvre, même si on y trouve des traces de labilité qui caractérisent l'écriture épistolaire en tant qu'élément d'un discours littéraire, ces textes s'avèrent des médiateurs des relations intimes entre les deux frères, mais remplissent en même temps d'autres fonctions, par exemple celle d'*ekphrasis*, puisqu'ils contiennent la description exacte – et aussi l'interprétation – de tableaux de Van Gogh. Albert met au premier plan le statut de médium de ces lettres, leurs dimensions et leur volume concrets. L'artiste recopie les lettres d'un autre artiste, dont l'un des thèmes essentiels est la peinture et les tableaux, et pose ainsi la question de la signification de tout cela. Ce qui suggère que l'important ici, c'est l'acte d'écrire en tant qu'activité physique ainsi que la dimension de l'exposition : constituée de trois cents lettres recopiées à la main, elle est immense et occupe une si grande superficie que l'espace d'exposition de certaines galeries (cette œuvre a été exposée plusieurs fois) contenait une échelle pour que les visiteurs puissent lire aussi les lettres exposées hors de leur champ de vision. On peut interpréter ce gigantisme de différentes manières – comme une référence au « grand », « immense » auteur de ces lettres ou comme un effet de dissolution des lettres, mots et phrases concrets dans une nouvelle dimension où les textes privés, adressés à un frère proche, deviennent quelque chose de radicalement extérieur, une sorte de mur ou de papier peint.

---

1. Joe Bray, *The Epistolary Novel: Representations of Consciousness*, Londres–New York, Routledge 2003.

2. Viktor Šklovskij, *Zametki o proze russkix klassikov: o proizvedenijax Puškina, Gogolja, Lermontova, Turgeneva Gončarova, Tolstogo, Čexova*, [Remarques sur la prose des classiques russes: sur les oeuvres de Pouchkine, Gogol, Lermontov, Tourgueniev, Gontcharov, Tolstoï, Tchékhouv], M., Sovetskij Pisatel', 1995 (1<sup>ère</sup> édition: 1953), p. 230.

Dans le champ culturel, le genre des lettres, lorsqu'il devient une œuvre ou une source accessible à tous, subit des métamorphoses. La lettre passe du statut de support de communication unique, intime entre un seul expéditeur et un seul destinataire à celui d'objet public, elle s'ouvre. Ce n'est pas un hasard si la « lettre ouverte » est un genre à part, une « non-lettre » ou une « méta-lettre », ainsi que la lettre collective. La lettre est en soi « fermée », seul celui pour lequel elle est écrite peut l'ouvrir. Albert l'ouvre radicalement : ses lettres sont des panneaux publicitaires que des masses de visiteurs peuvent voir de loin.

Mais le point essentiel ici, sur lequel insiste l'auteur dans son commentaire, c'est qu'il réécrit ces lettres de son prédécesseur à la main, il les reproduit et se les approprie physiquement. Cette activité, qui prend beaucoup de temps, intrigue par son caractère apparemment absurde. Il y a tant de techniques de reproduction qui pourrait « réécrire » ces lettres bien plus rapidement, efficacement et finalement plus exactement – sans coquilles, et en conservant l'écriture originale. Pour Albert, cependant, ce qui est important, c'est sa version personnelle de ces lettres, celle qu'il a écrite lui-même à la main, ce qui invite à se poser la question : pourquoi ?

L'auteur lui-même propose une explication dans ses commentaires publiés sur son site personnel dans un portail consacré au conceptualisme. Son explication consiste en six propositions, que je cite dans leur intégralité :

L'idée d'une série d'œuvres basées sur le recopiage à la main de lettres d'artistes a germé au début des années 1990, quand j'ai eu la sensation qu'il était de plus en plus facile de réaliser une œuvre d'art. Facile pas seulement dans la conception mais aussi dans la réalisation – l'ensemble de mes travaux de l'époque aurait pu être réalisé en une demi-journée sans problème. Aussi ai-je entrepris plusieurs séries dans lesquelles était importante précisément la quantité de travail et non l'invention. Dans le même temps, je voulais que ces travaux aient un lien évident avec la tradition, au contraire des œuvres simples et monotones des minimalistes et des conceptualistes. La répétition de la correspondance d'artistes répond à ces deux exigences : recopier des lettres d'autrui est une occupation longue et difficile. Et comme je signe les lettres de mon nom, je suis en relation avec une autre biographie et une autre place dans l'histoire de l'art<sup>3</sup>.

---

3. Iurij Al'bert, *Perepiska* [Correspondance], <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=281> (lien actif en juin 2013).

Il s'avère donc que l'écriture manuscrite s'oppose à une légèreté inopportune dans la création. L'auteur la présente comme un problème personnel, mais il n'est pas exagéré d'élargir le propos : le début des années 1990 est une époque de diffusion hypertrophiée de l'art contemporain, appelé avant l'art non officiel, qui n'avait jamais été aussi populaire. Albert, qui s'est donné pour tâche, entre autres, de réfléchir sur les conditions, les prémisses et le contexte de l'activité artistique, n'est pas sans réserves par rapport à la légèreté romantique de l'écriture même du conceptualiste le plus célèbre et respecté, Ilya Kabakov, son contemporain ; il lui préfère l'intellectualisme de Vitali Komar et Alexandre Melamid. Il réagit à cette situation par l'introversion et la minutie, par un « ralentissement » du processus créatif, créant une situation d'isolement créatif, et compense le côté facile des œuvres par le projet simple et univoque, mais exigeant en temps et efforts, que représente la reproduction de lettres d'autrui. Son œuvre *Les Œuvres complètes de I. Albert* (1990-1991) demande autant de travail, même si on y trouve une référence ironique au destin et à la reproductibilité des chefs-d'œuvre de la peinture. Dans ce travail, Albert a reconstitué des œuvres d'art célèbres à partir de pièces de puzzles, ce qui illustre sa thèse comme quoi il supprime finalement l'art et observe les restes de l'acte et du processus artistiques. Le point qu'il souligne ensuite concerne la tradition et sa glorification – Van Gogh est de fait la personnification de la tradition artistique du modernisme.

Il est difficile de dire ce qu'Albert sous-entend lorsqu'il évoque les « œuvres faciles et monotones des minimalistes et conceptualistes », mais il est évident que sa co-création et l'insistance sur sa participation à l'aura de la tradition artistique ont un caractère de manifeste : il signe de son nom des lettres qu'il n'a pas écrites, qu'il n'a fait « que » recopier. Ici il interroge, bien sûr, le statut d'auteur en tant qu'instance organisatrice de la créativité artistique et qui n'a pas par ailleurs de définition univoque, ce qui entraîne des spéculations sur les limites et les conditions du statut de l'auteur, du lien de l'auteur à son œuvre, etc.

L'une des caractéristiques de la présence des lettres dans les tableaux, c'est qu'elles incarnent le genre de la discussion sur l'art, genre canonisé dans le conceptualisme soviétique et qu'Albert a aussi pratiqué : il rappelle dans une interview avec Nikita Alexeïev que ce qui lui plaisait dans ses années de jeunesse, c'est qu'on

« pouvait raconter » les œuvres de Komar et Melamid<sup>4</sup>. De plus il est important qu'Albert, contrairement au groupe des Actions collectives, ne produit pas de nouveaux textes, des interprétations volumineuses et graphomanes, il n'ajoute rien et reproduit seulement ce qui est déjà prêt et a été canonisé avant lui.

Le début des années 1990 a été sans conteste pour l'URSS et la Russie une époque de réorganisation axiologique, où l'on discutait du prix de l'art, des institutions, des goûts et des carrières. Albert réagit à ces recherches en reproduisant des lettres qui évoquent la même situation mais cent ans auparavant. Le genre des réflexions sur l'art, l'une des composantes les plus productives de la pratique culturelle russe des années 1980-1990, existe dans ses œuvres à plusieurs niveaux :

- dans les lettres elles-mêmes en tant que contenant les opinions d'un artiste classique,
- dans la biographie de Van Gogh, dont la correspondance avec Théo est un des éléments,
- dans la biographie de l'artiste Iouri Albert réagissant au contexte artistique du début des années 1990,
- dans son œuvre *Lettres à Théo*.

Il y a toute une série de lettres d'artistes dans l'œuvre d'Albert (correspondance des impressionnistes avec Durand-Ruel, lettres de Cézanne, Sourikov, de Van Gogh à Émile Bernard, de Rubens...) et ce n'est pas un hasard si cette série commence par Van Gogh, que l'on considère comme le fondateur du modernisme et qui a en outre une histoire hautement narrative et conceptuelle (une quantité fantastique d'œuvres, créées en dix ans, l'autodidactisme, sa maladie mentale, une courte vie, une fin mystérieuse). L'homme d'affaires Théo est le coauteur dans l'ombre de la « marque » Van Gogh – c'est lui, estiment les biographes de l'artiste<sup>5</sup>, qui a pressenti l'arrivée d'une nouvelle ère dans l'art et qui, selon la légende, a persuadé son frère d'écouter la voix du temps, de dessiner de façon « contemporaine » et d'entrer en relations avec les adeptes les plus connus de l'esthétique à la mode, le postimpressionnisme, comme Henri Toulouse-Lautrec, Émile Bernard, Lucien Pissarro, Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Edgar Degas et Paul Gauguin. Le

---

4. Nikita Alekseev, « Iurij Al'bert: sovremennoe iskusstvo – èto bol'noj ljubimyj rodstvennik » [Iouri Albert : l'art contemporain est un parent cher malade], *ArtXronika*, 7, 2006, p. 4.

5. Steven Naifeh & Gregory White Smith, *Van Gogh: The Life*, New York, Random House, 2011.

gigantisme des lettres dans le travail d'Albert est l'illustration de l'aura du grand peintre, illustration dans laquelle l'enthousiasme et l'extase physique du recopiage s'allient à une certaine distance. Son trait principal se résume à cette question : pourquoi l'artiste montre-t-il des lettres et pas des tableaux ?

Le caractère littéraire de l'art d'Albert ne se limite pas aux genres littéraires dans le sens étroit du mot. Si l'on observe les différentes œuvres de différentes périodes, on est bien obligé de parler d'un « textocentrisme », qui pose la question des conditions de l'art contemporain et de la possibilité même de son existence. Ainsi, dans son œuvre du début, *Le Poème « L'art en guise de philosophie »* (1979)<sup>6</sup>, le jeune Albert réalise la transposition d'un article d'histoire de l'art de Joseph Kosuth de la langue du conceptualisme anglo-américain vers la langue de la poésie russe (le poème est écrit dans le même mètre qu'*Eugène Onéguine*), s'appropriant ainsi un autre univers artistique, comme les lettres à Théo, un univers qui ne peut pas être reproduit directement (ce qui serait une copie ou un plagiat).

La manière dont Albert aborde l'art, la littérature, le genre épistolaire et la transposition, montre qu'il estime que la muséification est la seule condition qui permet de définir une œuvre comme une œuvre d'art. Le contexte de l'art contemporain définit la transposition poétique d'un texte théorique comme étant un objet analogue aux lettres de Van Gogh, les opus littéraires se dégagent de leur existence initiale, et commence ainsi leur actualisation à distance et, dans le cas d'Albert, souvent tactile et corporelle.

À la fin des années 1970, la capacité de transposition des objets qui peuvent être esthétisés est infinie dans l'art non officiel russe : Prigov transforme en objet d'art n'importe quelle image culturelle, Boulatov, Kabakov, Komar et Melamid le font avec les symboles idéologiques, les commentaires d'œuvres et autres formes de réception, ainsi que les gestes sociaux ; pour Albert les articles d'histoire de l'art qui ont eu de l'influence deviennent un « roman en vers » onéguinien :

L'apport artistique des formalistes  
Est minuscule et dérisoire,  
Mais comme Judd l'a déclaré,  
Ce qu'on qualifie d'art est de l'art.

---

6. Iurij Al'bert, *Poèma « Iskusstvo vmesto filosofii »* [Le Poème « L'art en guise de philosophie »], <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=281> (lien actif en juin 2013).

Toute l'approche formaliste  
 Sur la morphologie est basée,  
 Mais leur confiance en la morphologie  
 Leur retombera sur le nez<sup>7</sup>.

Cette posture ambivalente d'appropriation/dénégation est présente dans une autre œuvre de l'artiste, avec le slogan « Je ne suis pas Jasper Johns » (1980), qui postule (revendique) avec ironie son identité artistique. Dans la série « Je ne suis pas... », dans laquelle Albert évoque d'autres figures tutélaires de l'art russe, allemand et américain (« Je ne suis pas Kabakov » (1981), « Je ne suis pas Baselitz » (1986), « Je ne suis pas Andy Warhol » (1990)), on trouve comme thème non seulement la transposition d'un article d'histoire de l'art en langage poétique russe, mais aussi un mélange de participation et de refus, de lien et d'émancipation, de principes affirmatifs et critiques.

En plus de la transposition d'un type de communication vers un autre langage (du texte épistolaire à l'installation artistique), les *Lettres à Théo* mettent aussi en évidence, le texte, la lettre en tant que phénomène tactile, manuel et tangible<sup>8</sup>.

L'auteur n'a apparemment pas pris en compte la dimension historico-culturelle de ce concept, mais au bout de vingt ans elle apparaîtrait possible, si ce n'est certaine : on se trouve ici en présence d'un adieu indirect au *samizdat*, à une pratique qui cesse d'exister dans sa forme traditionnelle précisément pendant qu'Albert travaille sur les lettres à Théo. Il s'agit ici du *samizdat* non pas en tant que littérature interdite ou non soviétique de par son caractère et son but, mais du support lui-même, qui sous-entend une communauté d'utilisateurs (et par analogie, la communauté des visiteurs d'une exposition) et l'aspect matériel de l'œuvre, qu'une personne concrète doit créer

---

7. *Ibid.* Traduit par Christine Zeytounian-Beloüs.

8. Cet aspect tactile, manuel, avec cette participation physique au processus de création, essentiels dans l'œuvre d'Albert, n'est pas assez évoqué par Mary A. Nicholas, qui se contente de noter l'importance de « l'aspect verbal dans les arts plastiques ». Voir Mary A. Nicholas, « L'artiste et ses mots », in Iurij Al'bert, *Vystavka* [Exposition], M., 2007, Fond Èra, p. 3. Nicholas avance l'hypothèse, dont le fondement n'est pas clair, que le texte dans l'œuvre d'Albert serait une alternative de secours capable de sortir l'art de l'impasse dans laquelle il se trouve au début du XXI<sup>e</sup> siècle (p. 5). Albert, dans son œuvre et dans ses commentaires, insiste sur le fait que l'art contemporain est incurable et il considère que son travail de création est un soin apporté à un parent cher atteint d'une maladie incurable. Nikita Alekseev, « Iurij Al'bert: sovremennoe iskusstvo... », *op. cit.*, p. 7.

par un moyen unique et personnel (à la différence du processus mécanique et dépersonnalisé de la typographie).

Les conditions du *samiždat*, dans lesquelles s'est déroulée la première partie de la carrière d'Albert, consistent en une zone de grande tactilité des mécanismes culturels. D'une part, pratiquement tous ceux qui prenaient part au processus culturel se connaissaient les uns les autres personnellement, pour ainsi dire « à tâtons », dans la mesure où ils se rencontraient dans les espaces plus ou moins fermés des appartements et ateliers. D'autre part, l'activité d'exposer se privatise, devient une activité intime lorsqu'elle se passe dans des appartements privés de personnes privées (l'« apt-art ») Enfin, les œuvres elles-mêmes, en premier lieu littéraires, acquéraient un statut physique particulier, étant liées avec leur éditeur par une proximité tangible, qui laissait des traces concrètes. La littérarité des lettres d'Albert est fondée précisément sur l'effet de toucher. Ses lettres, c'est un adieu au *samiždat* ou une libération du *samiždat*, qui n'est plus nécessaire en tant que compensation et dépassement des limitations de la censure, mais qui se révèle indispensable en tant que pratique artistique et expression du lien direct entre les artistes (Van Gogh et Albert) et qui renvoie au lien entre le corps (la main qui écrit) et l'œuvre (l'installation). Cet impératif tactile est essentiel dans l'art d'Albert. Cette thèse est confirmée par la suite de son travail avec les lettres de Van Gogh – et en particulier *L'Autoportrait aux yeux fermés* (1995), qui consiste en quatre-vingt huit descriptions de tableaux de Van Gogh pour les aveugles. La composante littéraire est ici moins affirmée, les textes sont également tirés des lettres à Théo, mais le genre de la lettre n'est plus mis au premier plan, c'est la composante tactile qui devient centrale : il n'y a pas seulement des descriptions des toiles, de l'*ekphrasis* épistolaire, lorsque l'objet visuel se transforme en objet linguistique, mais il y a aussi la « traduction » de la lettre dans le système de signes en reliefs et points de l'écriture braille<sup>9</sup>.

Le lien entre l'acte artistique et la cécité, qui est a priori élémentairement et fondamentalement contre-indiquée pour la perception visuelle, évoque en premier lieu l'essai *La Vérité en peinture* de Jacques Derrida et le catalogue de son exposition intitulée *Mémoires*

---

9. Rappelons qu'Albert avait déjà utilisé la peinture pour aveugles en braille sur carton pressé à la fin des années 1980. Voir *Iurij Al'bert, Vystavka, op. cit.*, p. 8.

*d'aveugle*<sup>10</sup>. L'artiste représente, d'après Derrida, non pas ce qu'il a vu, mais sa propre présence physique corporelle, tactile, l'acte de dessiner lui-même. Le corps de l'auteur laisse une trace, une « signature ». De plus, Derrida se réfère pour appuyer son propos précisément à Van Gogh et même à ses lettres. Albert transpose cette cécité de l'artiste dans l'espace de l'exposition, il retire les tableaux du domaine visuel, ou, plus exactement, il les expose à travers le prisme d'une double transposition. Le tableau, en fait, a toujours besoin d'une traduction, d'autant plus que l'acte de dessiner lui-même est une transposition du corps sur la toile. La transposition verbale se prolonge en transposition métaverbale, lorsque les tableaux transmis par la transposition dans le langage des mots sortent des limites de ce langage, de cette traduction, pour devenir accessibles à ceux qui savent lire, ou plutôt percevoir la transposition du langage verbal dans sa perception tactile. Pourquoi cependant cet acte s'intitule-t-il un autoportrait ? Si l'on fait abstraction de l'idée que toute œuvre est un autoportrait, Van Gogh non seulement explique dans la description du tableau ce qui est dessiné dessus, mais par le biais du texte il regarde aussi son propre tableau et à travers lui, c'est lui-même qu'il regarde ; de plus, on ne voit pas le tableau, dans ses lettres à son frère il décrit l'invisible, puisque le tableau se trouve dans son atelier. Albert transpose cette invisibilité aussi sur les lettres, qui mettent en évidence un regard distancié sur soi. L'autoportrait, bien sûr, est dans sa forme classique une stylisation et une mise en scène, lorsqu'au premier plan apparaît non pas la ressemblance mais le moment où l'on se transforme en quelqu'un d'autre. Ainsi, Dürer se représente en Christ : *Selbstbildnis in Pelzrock* (1500) ; le saint Barthélémy écorché de Michel Ange, dans la scène du *Jugement dernier* de la fresque de la chapelle Sixtine, a des traits d'autoportrait, etc. Ce moment de transformation en quelqu'un d'autre est central aussi dans l'*Autoportrait aux yeux fermés*, et ce thème est abordé explicitement dans *L'Autoportrait sous les traits d'un autre artiste* (1990)<sup>11</sup>, dans lequel Albert se dessine à la manière d'Andy Warhol. Le propos de cette identification n'est pas le désir de prendre la place de Warhol mais la qualité du portrait en tant que genre par le biais duquel l'artiste devient quelqu'un d'autre et se

---

10. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978. *Id.*, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

11. Irina Kulik, *Sem' rabot – Iurij Al'bert* [Sept œuvres – Iouri Albert], M., 2011, p. 120.

regarde<sup>12</sup>. Les textes jouent de ce point de vue un rôle ambigu : ils constituent d'un côté encore un autre regard, un regard de l'extérieur, et de l'autre côté, ils entrent en concurrence avec les éléments visuels, les remplacent, comme dans le cas de l'*Autoportrait aux yeux fermés*.

Une autre exposition d'Albert, qui sort quelque peu du cadre de cet article, a pour thème la cécité et n'utilise pas de textes littéraires, mais se concentre sur le texte non littéraire – puisqu'il s'agit d'histoire de l'art – en le détachant du tableau auquel il est d'habitude étroitement lié, dans la mesure où il fonctionne comme un mécanisme explicatif, qui dévoile. Je pense au happening *L'Excursion les yeux bandés* à la galerie Tretiakov (2002, et dans différents musées d'Europe entre 1998 et 2008) pendant lequel l'artiste a montré aux visiteurs des tableaux célèbres, commentés par un historien d'art, mais avec les yeux bandés, sans possibilité de regarder les tableaux. Ainsi, ces derniers, comme dans l'exposition avec les lettres, s'accompagnent de reproductions mentales spécifiques, ils doivent être mis en parallèle avec les œuvres vues par le regard intérieur et, au moins implicitement, avec les originaux. Une telle pratique oblige le spectateur « qui ne voit rien » à revoir ses positions initiales sur la signification de la vue et de l'acte de regarder des tableaux qui fixent, à leur tour, la vision de l'artiste.

Si *L'Excursion les yeux bandés* met acoustiquement un texte en scène et crée une distance entre l'œuvre comme image et aura d'un côté, et le tableau physiquement visible de l'autre, une autre œuvre d'Albert, *Mes Livres préférés*, est, d'une certaine façon, inverse : elle confronte radicalement le texte avec sa matérialité et insère cette pratique dans le contexte artistique.

L'auteur motive son geste limite par l'amour pour la peinture abstraite monochrome de la période préminimaliste, celle d'artistes tels que Ad Reinhardt, le Frank Stella de la première période et Alan Charlton<sup>13</sup>. Le caractère hybride de la pratique artistique est lié dans cette œuvre à un rapport tabou au texte, ou plutôt au livre :

---

12. L'artiste a de manière très caractéristique recouru à ce procédé dans la série *Les Autoportraits aux yeux bandés* (1996-2002), lorsqu'il se dessine assis à son chevalet devant un miroir avec les yeux bandés, développant ainsi la possibilité de se percevoir intellectuellement et surtout la possibilité d'un dessin « tactile » indépendante de la vue, non contrôlée par elle. Voir Irina Kulik, *Sem' rabot...*, *op. cit.*, p. 122.

13. Iurij Al'bert, « Moi ljubimye knigi » [Mes livres préférés], <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=289> (lien actif en juin 2013).

l'artiste a brûlé quelques-uns de ses livres préférés, pour les transformer en tableaux dessinés avec leur cendre. Les légendes sous les tableaux gris foncé abstraits ressemblent à ceci : « Tableau exécuté à la cendre formée par la combustion du livre d'Ivan Tourgueniev, *Les Récits d'un chasseur*, 2001, cendre et émulsion acrylique sur toile, 168x45 cm ». Une telle œuvre est d'abord presque indécentement sentimentale, comme le remarque d'ailleurs l'auteur dans le commentaire cité plus haut. Elle pourrait rappeler l'acte de brûler la photographie de la jeune fille qu'on a aimée après une séparation, mais elle se distingue de cet acte magique par le fait qu'il ne s'est passé aucune séparation, à part la perte et le sacrifice, l'amour continue mais il est devenu sentimentalement tragique et a été détruit d'une manière théâtrale, avec une hystérie froide et abstraite. Les textes des livres brûlés sont ainsi immortalisés, ils sont devenus une nouvelle fois immortels, semblables au cadavre d'un être aimé qui est préparé par l'acte de crémation à l'enterrement comme acte d'immortalisation. Et ce qui est créé avec ces livres lus totalement et définitivement, ce sont des tableaux radicalement « anti-littéraires » au sens propre du mot<sup>14</sup>. Nous avons à faire ici avec une forme inouïe d'intermédialité quand un support d'œuvre (littéraire) « cède la place » à un autre medium d'expression (visuel), ils ne s'unissent pas, n'entrent pas en compétition et ne se transcrivent pas l'un l'autre, comme cela est le cas dans les pratiques intermédiaires, mais prennent la place l'un de l'autre d'une manière radicale : le texte devient peinture, sacrifiant son essence, achevant son existence en tant qu'objet (le livre). La citation littéraire dans l'œuvre d'art met en lumière dans ce cas la différence essentielle entre le texte et le tableau : le tableau est unique, alors que le texte publié n'est qu'une trace de l'original, pas même dans le sens du manuscrit original, mais dans le sens de tous les exemplaires identiques du livre. Le fait de brûler le livre n'entraîne pas sa liquidation, ce qui cesse d'exister par cette action, ce n'est qu'une partie de la vie privée de l'artiste, son exemplaire. Il exécute un tableau doublement personnel, et dans ce sens les tableaux dessinés à la cendre sont proches de deux autres séries où le sang et les excréments servent de peinture, incarnant le sang du propre cœur de l'artiste et le procédé artistique de la provocation (essentiellement moderniste) que l'on peut désigner par le verbe « chier sur » (des valeurs courantes). Les tableaux à la cendre sont les plus polysémiques et radicaux

---

14. « J'ai sacrifié la littérature au dieu de l'art », dit Albert. Voir Nikita Alekseev, *Iurij Al'bert... op. cit.*, p. 6.

dans leur but surtout parce que la peinture et la matière dont ils sont faits ne peuvent être renouvelées (à la différence du sang et de la merde). L'irrémediabilité est la signification essentielle dans *Mes Livres préférés*, de même que le statut sentimental de la dernière lecture, de la séparation, de la fin. Une telle citation de texte est absolue et profondément autobiographique. L'auteur lui-même attire notre attention sur le fait que tous ces tableaux sont des sortes d'autoportraits, ce qui est signalé par leur dimension : 168 cm (la taille de l'artiste) x 45 cm (la largeur de ses épaules). Ces autoportraits sont dessinés avec des textes, mais il est impossible de voir ces textes. Ils ont subi une transformation, ils ont été utilisés pour une stylistique qui découle d'un scepticisme par rapport à la représentation concrète. Le résultat du drame extrémiste de brûler des livres est son opposé du point de vue de la tension émotionnelle : son calme triste et géométrique renvoie le spectateur à la peinture classique élevée de l'abstractionnisme d'après-guerre qui prend ses racines chez Kupka et Kandinsky. Si Alexandre Dmitrievitch Prigov attire l'attention dans ses œuvres liées à *Eugène Onéguine* sur le statut de l'œuvre en tant que *mantra* (Prigov lors d'une série de performances a chanté la première strophe du roman à la manière orthodoxe, bouddhiste ou musulmane et a recopié l'œuvre en remplaçant tous les adjectifs par « fou » et « sublime », réconciliant ainsi sur le plan symbolique les poétiques opposées de Pouchkine et Lermontov), Albert, lui, met l'accent sur autre chose. Tout d'abord, quand il inclut dans *Mes Livres préférés* des œuvres classiques de la littérature russe<sup>15</sup>, il utilise les textes non comme les supports d'un

---

15. Les livres utilisés dans ce projet ne se limitent pas à la littérature russe. On y trouve par exemple *Les Souvenirs d'un marchand de tableaux* d'Ambroise Vollard, *Les Lettres sur Cézanne* de Rainer Maria Rilke, *Les Mythes et la religion dans la peinture européenne 1270-1700 : les histoires telles que les artistes les connaissaient*, de Satia et Robert Bernen, *La Vie des douze César* de Suétone. Les cas où le tableau est exécuté avec la cendre d'un livre d'art, donc avec de la cendre (de reproductions) de tableaux, sont un cas à part, dans lequel le feu a la fonction de double transformateur, et ils rendent le livre dans l'espace de l'art par le biais de l'inclusion dans un autre langage de l'objet-livre contenant l'interprétation du tableau et du procédé irrémédiable de la combustion. L'impossibilité de retour ou de prolongation de la beauté d'un art véritable, grand, et la nostalgie de cet art sont les thèmes en filigrane de l'œuvre d'Albert, qui écrit à ce sujet : « Mes œuvres depuis environ 1990 sont fondées sur la supposition que l'Art se divise en Véritable et Contemporain et que l'Art Véritable n'est plus possible aujourd'hui », in Jurij Al'bert, « Čto ja delal v

capital culturel précis, les manifestations d'un statut, mais comme des objets personnels, privés. Le fait de brûler, qui est l'un des actes les plus radicaux, intenses et agressifs de la pratique culturelle et qui est appliqué dans des cas exceptionnels seulement par un pouvoir totalitaire, religieux ou laïc inacceptable aujourd'hui, envers les gens et les livres en liaison avec une accusation d'hérésie, n'a pas d'efficacité performative chez Albert. Sa performativité est implicite, le spectateur est informé de la manière dont les tableaux, la peinture sont apparus mais il n'a pas accès à ce processus, il ne le voit pas, de même qu'il ne peut plus lire les livres qui ont servi de matériau aux autoportraits. Ainsi, ces autoportraits, eux aussi en quelque sorte « aux yeux fermés », sont basés sur des textes que l'on ne peut pas lire.

Université Charles de Prague

*Traduit du russe par Hélène Mélat*

---

90-e gody ? » [Que faisais-je dans les années 90], <http://azbuka.gif.ru/critics/albert-o-sebe/> (lien actif en juin 2013).