

Le groupe Moukhomor : une avant-garde dans l'avant-garde*

EMANUEL LANDOLT

What I want is finally to see our museums and exhibition spaces display art that has energy. Art with energy in it! Art that has nothing to do with conservative criteria of quality, art made by artists that is without quality. Art that remains without quality because with quality, all that is created are new ghettos. I also want that, in art, everything is compared with everything else. That in art, a power-hungry phrase like "these things can't be compared with each other" no longer makes sense and no longer intimidates!¹

Thomas Hirschhorn

* Toutes les illustrations reproduites dans cet article le sont avec l'aimable autorisation de Sergueï Mironenko.

1. « Ce que je voudrais en définitive c'est voir exposé dans nos musées et nos espaces d'exposition de l'art qui a de l'énergie. Un art porteur d'énergie ! Un art qui n'a rien à voir avec le critère conservateur de la qualité, un art fait par des artistes qui soit sans qualité. Un art qui reste sans qualité parce que tout ce que produit la qualité ce sont des nouveaux ghettos. Je veux aussi que dans l'art tout puisse être comparable. Que dans l'art, des phrases dogmatiques comme "ces choses ne sont pas comparables" ne puissent plus intimider et ne plus faire sens ! ». Thomas Hirschhorn, « The musée de l'art brut Lausanne » in Hal Foster & Lisa Lee (éd.), *Critical laboratory : the writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge/London, The MIT Press, 2013, p. 19.

La scène culturelle des années 1970 et 1980 à Moscou a connu une série de révolutions artistiques et esthétiques sans précédent, comme un pied de nez accélérationniste au processus de sédimentation long et complexe du milieu artistique non officiel. Les collectifs artistiques fleurissent alors (Gnezdo [Nid], Actions Collectives, Moukhomor [Amanite], SZ [Sakharov et Skersis] ou encore TOTART) avec, au cœur de leur pratique, actions et performances. Des artistes issus d'horizons différents² participent alors à la formation d'une nouvelle communauté dont le conceptualisme moscovite par défaut forme la matrice³. Cette transition abondamment décrite par ses acteurs comme un changement de paradigme révélant le passage du « je » au « nous », de l'espace de la toile à l'environnement immédiat, de l'image au texte, est marquée avant tout par l'essor de nouvelles pratiques artistiques comme les actions et les performances, celles-ci rapidement identifiables à de nouvelles formes de vie en communauté. L'existence quotidienne est alors rythmée par des expositions en appartement ou en plein air et d'intenses échanges artistiques. L'autorité auctoriale s'efface devant une pratique collective et participative. Happenings et performances observés d'un œil intrigué par les artistes dans les revues d'art américaines qui circulent alors (*Artforum*), parfois simplement traduites à voix haute, apparaissent comme une forme privilégiée pour faire sauter le verrou d'un milieu artistique non officiel encore imprégné par un certain culte de la personnalité et un esprit quasi religieux. La performance confirme souvent ici « son statut de catalyseur⁴ » (conjointement avec l'activité poétique et littéraire, dont elle n'est parfois qu'une déclinaison comme chez Actions Collectives), à savoir une mise à l'épreuve d'idées et de procédés trop familiers vers la formation de nouveaux chemins de création. La performance traduit ici un frayage à travers les limites imposées par les

2. Les membres de Gnezdo ont été les étudiants de Komar et Melamid, tandis que ceux de Moukhomor ont suivi le même cursus artistique, le groupe SZ, lui, est formé d'un ancien membre de Gnezdo et de Vadim Zakharov, déjà lui-même à l'origine d'un autre duo (Zakharov et Luts).

3. Ilya Kabakov, artiste de la génération précédente (né en 1933), gravite autour de ce milieu en en assurant la caution conceptuelle et paternelle.

4. Roselee Goldeberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris, Thames and Hudson, « L'Univers de l'art », 2001, p. 5.

formes artistiques précédentes, un mouvement marqué par une plus grande extériorisation.

On peut ici décrire ce mouvement comme la transgression d'un pacte de non-agression propre à la génération précédente qui stipulait que chacun cultive son propre espace personnel⁵. Désormais c'est un mouvement de mise en commun et de confrontation qui prédomine parmi les acteurs. Cette rupture est également territoriale, puisque l'artiste trouve à s'exprimer dans l'espace extérieur : ville, immeubles, espaces naturels figurent une sortie de l'espace sacralisé et densément symbolique de l'atelier. Le groupe Moukhomor décide de passer une journée entière dans le métro, Le groupe SZ, formé de Victor Skersis et Vadim Zakharov, investit lui directement des lieux urbains et centraux comme support d'une pratique du graffiti dans l'action *Inscriptions* (1980), tandis que Nid s'installe physiquement au centre de l'exposition révélant le corps de l'artiste désormais *visible de l'extérieur*. Tout ce mouvement à la fois d'extériorisation et de mise à l'épreuve de ses idées par confrontation avec celles des autres groupes artistiques n'est bien sûr pas sans rappeler le vivier fertile de l'avant-garde russe et internationale, ancêtre lointain, dont les échanges et les confrontations au sein d'un même champ s'intensifiaient au rythme de la création de nouvelles formes et de l'abandon des anciennes. Si une même logique de communauté prédomine à la fois dans l'avant-garde et le milieu artistique non officiel soviétique tardif, les finalités de l'art et le contexte socio-politique divergent. Les artistes manifestent une indifférence, voire un rejet face à l'héritage complexe de l'avant-garde. C'est ce hiatus et les pratiques artistiques qui en découlent qui font l'objet de notre propos.

D'une avant-garde à l'autre

La première génération d'artistes dits non conformistes ou non officiels conserve une mémoire de l'avant-garde au sens d'un processus activement cultivé ou d'un contact personnel avec ses

5. Kabakov a caractérisé les années 1960 comme « personnalistes », époque dans laquelle chacun était maître en son royaume créateur : « Cela a été vraiment le pathos dominant de l'époque : personne ne ressemble à personne, chacun est unique, personne n'imité personne. » Ilya Kabakov, *1960-1970... Zapiski o neofitsial'noj žizni v Moskve* [1960-1970... : Notes sur la vie non officielle à Moscou], M., NLO, 2008, p. 175.

œuvres et parfois même avec ses figures vivantes. Ilya Kabakov, Viktor Pivovarov, Edouard Steinberg, Eric Boulatov mais aussi Mikhaïl Grobman, ont pu visiter la collection privée de Giorgi Costaki dans les années 1960-1970, mais aussi assister aux expositions montées par Nikolaï Khardjiev au musée Maïakovski. Ils ont pu également bénéficier de l'influence de Robert Falk ou de Vladimir Favorski, deux visages importants de cette modernité engloutie, le premier héritier de la tradition cézannienne et le second, théoricien et ancien directeur du Vkhutemas. Il est évident que l'avant-garde poursuit son existence autrement avec la disparition de ses figures tutélaires servant de traits d'union avec l'avant-garde historique (Robert Falk meurt en 1958 et Vladimir Favorski en 1964). La continuité est désormais possible pour une nouvelle génération sous des formes indirectes, faites d'emprunts aux performances et aux happenings new-yorkais, à Fluxus, aux néo-dada, eux-mêmes convergence entre l'avant-garde et l'art américain. Il est par conséquent compliqué d'y voir une influence directe et encore moins un désir de retour en arrière. Formulons-le différemment : là où l'avant-garde s'est décomposée en Russie au moment de la prise de contrôle par l'État, résident ses possibilités de recomposition, toutefois sous d'autres formes et d'autres contextes.

Si l'on parle parfois de « deuxième avant-garde » pour qualifier, parfois rapidement, une frange du continent artistique non conformiste à partir des années 1950, cette nouvelle génération de collectifs des années 1970-1980, tout en étant historiquement éloignée de l'avant-garde, semble paradoxalement proche de son esprit. La formule de « deuxième avant-garde⁶ » établie par Mikhaïl Grobman, figure centrale du mouvement artistique non officiel à Moscou, émigré en Israël en 1971, marque explicitement la continuité du lien entre l'avant-garde et le mouvement artistique non-officiel. Le terme désigne une génération née à la faveur d'une confrontation spectaculaire avec l'art américain et européen lors du Festival de la Jeunesse à Moscou en 1957. Une rencontre qui voit le regard basculer de l'orthodoxie réaliste socialiste vers le faisceau de nouveauté artistique observée au-delà du rideau de fer. Cette exposition signale plus qu'une rencontre mais matérialise à sa manière une certaine

6. Mixail Grobman, « Vtoroj russkij avangard » [La seconde avant-garde russe], *Zerkalo*, 29-30, 2007.

continuité avec l'élan de l'avant-garde qui ne se limite pas ici à une réminiscence fantasmagorique, mais à un prolongement plus large de la modernité artistique, sur une ligne politique toutefois bien différente, notamment en raison de l'« anti-communisme » de la plupart de ses acteurs. Ce mouvement de prolongement doit toutefois se penser, comme le rappelle Denis Ioffe dans son article, comme une « révision » politique des manifestations de l'avant-garde historique, tout en restant sur le plan esthétique « à gauche⁷ ». Grobman établit alors une liste correspondante de 35 artistes qui suivent une ligne propre à partir de ce moment-là, traçant les contours d'une « polyphonie artistique⁸ » où chacun conçoit un univers artistique autonome. Grobman identifie ensuite la période suivante, celle des années 1970-1980 comme une période « réflexive⁹ » exclusivement tributaire de ces années héroïques, condamnant injustement selon nous ce moment de rupture et de déploiement d'une « nouvelle avant-garde », pour reprendre la terminologie de Grobman.

La génération d'artistes nés dans les années 1960 qui nous intéresse ici (souvent appelée deuxième génération du conceptualisme moscovite), largement coupée de ce contact encore vivant avec l'avant-garde historique, hérite plutôt d'une mémoire diffuse, atmosphérique, inconsciente, faite d'allusions fortuites et de coïncidences curieuses, les artistes de cette période étant essentiellement absorbés dans cet éternel présent soviétique, anhistorique, qui s'impose alors à eux. Cette temporalité du *navsegda*¹⁰, devient rapidement stratégie réflexive, voire matériel plastique premier et direct de leur inspiration. C'est probablement cette perspective *post-historique* qui permet ce décalage critique par rapport à cette modernité si lointaine et autorise

7. Denis Ioffe, « K voprosu o radikal'noj èstetike Vtorogo russkogo avangarda. Poëtika Mixaila Grobmana: živopis' žiznetvorčestvo i kiničeskij ter-ror » [À propos de l'esthétique radicale de la 2^{de} avant-garde. La poétique de Mikhail Grobman : peinture, transformation de la vie et terreur cynique], NLO, 140, 2016, p. 292.

8. Mixail Grobman, *op. cit.*

9. *Ibid.*

10. Terme utilisé par Alexei Yurchak pour caractériser un paradoxe propre à la dernière génération ayant connu l'URSS : l'impression de vivre dans un « État éternel » jusqu'à son effondrement, apparu soudainement parfaitement logique et cohérent. Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 1-4.

un jeu libre avec les signes politiques et artistiques. Ce décalage recherché et éprouvé apparaît dialectiquement comme une manière de reprendre l'avant-garde là où elle a été laissée pour en dépasser les limites manifestes (son optimisme, sa perspective métaphysique ou encore son ton martial et militant). Une avant-garde renvoyée à ses contradictions, entre projection vers l'avant et retour en arrière qui laisserait ici apparaître son visage authentique dans ce présent *éternel*. À cette contradiction répond justement souvent dans cette génération tardive, un art vécu et pensé au présent, sans plan futur, ni manifeste. Lorsque l'activité artistique correspond à la réalisation d'un plan, comme celui quinquennal du groupe Nid, il est immédiatement mis en échec. « Nous avons réalisé hardiment notre premier plan quinquennal (1974-1979) puis nous avons cessé de travailler¹¹ ». La somme totale de l'œuvre se synthétise chez eux et chez les autres collectifs non pas dans une accumulation de matériaux identifiables comme de l'art mais dans une suite ininterrompue de pratiques et de gestes parfois indiscernables de ceux de l'existence quotidienne et ordinaire¹².

Nouvelle vague et performance

Il faudrait ici réserver une place essentielle dans notre réflexion à la performance comme pratique expérimentale exemplaire pour traduire ce mouvement d'émancipation aux ruptures multiples, historiques, internes, personnelles, spatiales, etc. Une formidable ubiquité s'en dégage, à l'image des multiples espaces investis et de l'effort collectif mobilisé. À tous égards, cette nouvelle dynamique de création par rupture innovatrice et assimilation immédiate des grands courants européens, fait écho consciemment ou inconsciemment aux premiers moments de l'avant-garde historique, au futurisme notamment mais également au suprématisme et au constructivisme. Un mouvement d'accélération et de projection vers l'avant en somme que Varvara Stepanova décrit comme « la justification fondamentale

11. Mikhail Roshal, « Life itself was nothing but an artifact », in Mikhail Roshal-Fedorov & Olga Kholmogorova (éd.), *Catalogue The NEST*, M., Moscow National Centre for Contemporary Arts, 2008, p. 59.

12. L'autre action du groupe Nid s'intitule « Aide au pouvoir soviétique dans la bataille pour la récolte » et indique bien qu'elle obéit à la même logique de stagnation, tout faire pour ne rien faire.

de l'existence de l'art¹³ ». Toutefois, en raison d'une divergence de contexte et de perspectives, les années 1970 et 1980 restreignent le champ d'expression de cet élan, maintenu dans la réserve d'un présent éternel, isolé et insurmontable dont il faut faire façon. Les artistes conservent par conséquent un souverain mépris pour les discours d'émancipation politique et d'utopie essentiellement frauduleux porté par l'État soviétique et regardent d'un air ironique l'échec du projet avant-gardiste à la lumière de l'expérimentation politique à laquelle ils sont soumis. Le mouvement sots-art et le conceptualisme moscovite vont faire de cette distance critique par rapport à l'avant-garde une sorte de règle de conduite, notamment en en profanant les emblèmes (Carré Noir et autres formes géométriques élémentaires). Toutefois la rupture intégrale avec les courants précédents qui marque cette période n'en conserve pas moins l'écho lointain de traits comportementaux, d'une manière de vivre propre à une certaine avant-garde, « primitive¹⁴ », non-structurée autour de visions du monde (constructivisme et suprématisme en première ligne), marquée par son expression spontanée, son anti-art et son mépris des conventions.

Le déploiement spectaculaire (au sens visuel et conceptuel) de la vie artistique à Moscou du milieu des années 1970 jusqu'à la Perestroïka en dehors de toute logique institutionnelle apparaît comme un surgissement de *nouveauté*. Celle-ci se forme pour ainsi dire organiquement, à partir de l'activité artistique elle-même, sans réelle intervention théorique extérieure ni soutien institutionnel. Ce petit milieu (environ 30 personnes) forme alors une communauté singulière réunie autour de nouveaux territoires d'expérimentation et de nouveaux médiums. Désigné comme conceptualisme moscovite, parfois sots-art ou encore *Nouvelle Vague*, ce mouvement résiste aux étiquettes comprises comme unité formelle ou stylistique. Pour autant que l'on convienne d'un déplacement des frontières de l'art et d'une volonté de renouvellement formel, les années 1970 battent des records en la matière que la première génération d'artistes non officiels n'a pu connaître, une génération qui conservait d'ailleurs un rapport

13. Varvara Stepanova, *Čelovek ne možet žit' bez čuda* [L'homme ne peut vivre sans miracle], M., Izdatel'stvo « Sfera », 1994, p. 56.

14. En référence au titre du livre de R. Shattuck : Roger Shattuck, *Les primitifs de l'avant-garde : Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, Paris, Flammarion, 1974.

relativement révérencieux et fasciné par rapport à l'avant-garde, qui s'exprime surtout dans une sacralisation de l'espace de la toile comme un espace d'infinies possibilités. À cette vénération pourrait s'opposer le relief, parfois agressif, des actions et des performances de la nouvelle génération, ce que Sven Gundlakh, personnage multifacette et membre du groupe Moukhomor, désigne dans les années 1980 comme « essor de la facture » ou « passage des structures à la facture¹⁵ », qui forme une curieuse référence ici à l'avant-garde qui avait fait de ce terme son mot d'ordre. Il ne faudrait dès lors pas négliger cette allusion à la facture dont on sait qu'elle a été un vecteur important, à la fois de la réorientation des réflexions sur le matériau (du futurisme au constructivisme) mais aussi vers la question de l'essence de l'œuvre d'art elle-même¹⁶. Ce rappel à l'avant-garde historique constitue toutefois une position souvent personnelle plutôt que collective. Un artiste comme Vadim Zakharov, né en 1959, peut se montrer entièrement détaché et non concerné par l'avant-garde historique qu'il considère comme séparée de l'histoire de l'art russe non officiel, ce dont témoignent ses différents travaux¹⁷. D'autres artistes, minoritaires toutefois, font de ce moment collectif-performanciel l'exécution d'une partition explicitement plus politique, à l'image de Konstantin Zvezdotchetov, membre de Moukhomor qui évoque une pratique tournée vers un art anonyme, « dépourvu d'individualité » et des années 1980 comme d'un mouvement d'union informel impliquant tous les artistes dans leur « forme d'existence » même¹⁸, par opposition ici à une position politique commune.

15. Sven Gundlax, « APTART. Kartinki s vystavki » [Aptart. Tableaux d'une exposition], *A-JA*, 5, 1983, p. 3.

16. Nadia Podzemskaja, « La notion de *faktura* dans les arts visuels en Russie, années 1910-1920. Au croisement des approches formalistes et phénoménologiques », *Communications*, 103, 2018, p. 132.

17. Entretien avec Vadim Zakharov, Berlin, juin 2021. L'exposition *Victory over the Sun. Russian Avant-Garde and Beyond* qui s'est tenue au Musée d'Israël à Jérusalem en 2019, a présenté une œuvre importante de Zakharov, *The History of Russian Art from the Russian Avant-Garde to the Moscow Conceptual School* (2003), qui illustre la rupture historique et le lien complexe et ironique de la génération tardive avec l'avant-garde.

18. Konstantin Zvezdočetov, « Važnym dlja nas bylo vsë » [Pour nous tout était important] in Georgij Kizeval'ter (éd.), *Perelomnye vos'midesjatye v neoficial'nom sovetskom isskustve*, M., NLO, p. 239 et 242.

Zvezdotchetov défend ici un art essentiellement comportemental dont les mots d'ordre seraient ici rajeunissement, spontanéité comme absence de calcul et authenticité au sens d'une critique des postures comme impostures, un rappel de plus aux origines de l'avant-garde.

Façons d'agir, façons de créer, on est amené ici à parler de tournant performatif, pour qualifier ce régime esthétique qui se déploie désormais sur le mode de multiples régimes d'action, souvent identiques au quotidien mais subtilement requalifiés¹⁹. Un élargissement de l'art à un champ d'action et d'expérience²⁰, qui permet le déploiement et le renforcement de cette communauté. Il faudrait par ailleurs lire ce changement à la lumière d'un tournant performatif plus général que l'anthropologue Alexei Yurchak identifie dans la culture soviétique tardive comme une mise à distance du sens constatif déplaçant le champ discursif d'autorité et changeant les sens possibles assignés à ces formes ritualisées²¹. Un même déplacement est à l'œuvre dans les régimes de production de l'art, qui fait de la performance un instrument-clé. Par sa polysémie, sa plasticité et son brouillage des frontières entre les différents régimes d'instanciation de l'art, notamment le couple créateur/spectateur, la performance permet de sortir des différentes impasses que la génération précédente a laissées derrière elle. Ainsi, le conceptualisme moscovite de la première génération (des artistes pour la plupart nés dans les années 1930) conserve parfois encore en lui des réminiscences d'une certaine avant-garde notamment en faisant de l'espace le thème privilégié de la peinture de la fin des années 1960, marqueur à la fois des propriétés ontologiques du tableau et le lieu d'une expérience intérieure,

19. Voir Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 11. « [...] à certains égards, le monde ne nous affecte et ne se laisse approprier qu'ainsi, animé de formes attirantes ou repoussantes, habitables ou inhabitables, c'est-à-dire de formes *qualifiées* : pas simplement des formes, mais des formes qui comptent, investies de valeurs et de raisons d'y tenir, de s'y tenir, et aussi bien de les combattre. »

20. Même s'il n'est pas le premier en Russie, on trouve chez Rodtchenko une puissante réflexion sur l'identification de l'art à un champ d'expérience, notamment dans son texte *Tout est expériences*, rédigé pour accompagner sa contribution d'environ cinquante peintures non objectives et constructions spatiales à la 19^e exposition d'État en 1920.

21. Alexei Yurchak, *Everything was forever...*, *op. cit.*

existentielle, exclusive²². Cette intériorité comme libre exploration de soi se voit brutalement déplacée sur un terrain extérieur, figuré par le territoire libre du plein air, de l'espace urbain, du corps collectif, créant ainsi de nouveaux champs et de nouvelles possibilités.

Il serait toutefois erroné de rapprocher ce mouvement centripète de débordement à celui qui aura conduit cinquante ans plus tôt l'avant-garde russe à se rapprocher définitivement de la vie, jusqu'à parfois faire sien le corps idéologique soviétique. Ici, à défaut de convergence ce sont plutôt les subtils décalages entre espace quotidien et espace artistique qui sont recherchés et les frontières entre les polarités esthétiques classiques, sujet/objet ou auteur/spectateur qui sont brouillées. Nous avons choisi ici le cas-limite et extrême du groupe Moukhomor, radical à la fois par sa position chronologique aux confins de l'histoire soviétique et son rapport entièrement affranchi de toute autorité. Chez Moukhomor, on peut parler d'une situation éminemment paradoxale puisque c'est son refus de l'autorité de l'héritage de l'avant-garde qui lui redonne précisément une certaine vitalité avant-gardiste. C'est en contestant l'avant-garde ou en affichant son indifférence à toute récupération que les artistes espèrent un élan réellement nouveau : « Contre le cézannisme fasciste et le surréalisme décadent²³ » affirment ainsi en chœur les membres du groupe dans un mélange de revendications contradictoires.

Pro-vocations

Le groupe Moukhomor nous semble bien traduire les réminiscences d'une certaine dérision originelle qui a marqué l'avant-garde, un geste double, non seulement dirigé contre l'absurdité et l'hypocrisie de leur environnement social immédiat, celui de la société soviétique, contre une époque en noir et blanc mais aussi contre le milieu artistique non officiel lui-même. Ce dernier élément constitue, nous semble-t-il, un des traits originaux de cette époque où les artistes se

22. Alessandra Franetovich, « Cosmic Thoughts: The Paradigm of Space in Moscow Conceptualism », in *e-flux journal* #99, April 2019, p. 5, « In nonconformist work, space was reconstituted as an inner and private universe – a way out of a society that asked its citizens to share all aspects of their lives ».

23. S. Gundlax, K. Zvezdočeto, A. Kamenskij, V. Mironenko & S. Mironenko, *Muxomor*, Vologda, Biblioteka Moskovskogo Konceptualisma, 2010, p. 252.

provoquent les uns les autres comme pour faire sauter le verrou d'un certain esprit de sérieux et de révérence générationnelle. Le collectif se distingue par sa reprise joyeuse et innovante des codes de la culture de masse, ses emprunts à la culture jeune et américaine (le rock, les fanzines) souvent elle-même moquée, reflétant ici les impasses et les aspirations d'un collectif qui tient à sa marginalité tout en occupant hyperactivement le centre de l'activité artistique. Il est l'acteur principal du changement intervenu dans le champ artistique des années 1970 et 1980, enfreignant constamment les lois du bon goût et « forçant les conceptualistes enclins à la réflexion à réexaminer les stratégies approuvées de représentation²⁴ ». De la même manière, s'il ne compte pas s'installer sur les terrains privilégiés du conceptualisme, celui de l'archive, de l'auto-référentialité, de l'intellectualisme, il appartient aujourd'hui de facto à l'histoire de ce mouvement²⁵.

Le groupe Moukhomor est fondé en 1978 ; il est composé de Konstantin Zvezdotchetov, des jumeaux Mironenko Vladimir et Sergueï, de Sven Gundlakh et d'Alexeï Kamenski. Certains se connaissent depuis l'école (S. Gundlakh et les frères Mironenko), puis le groupe se complète à l'École-studio du Théâtre d'Art académique de Moscou et à l'Institut polygraphique de Moscou. Ils ont tout juste vingt ans au moment où le groupe se forme et leur entrée dans le monde de l'art est immédiatement provocatrice²⁶. Leur premier travail en mars 1978 est un tableau réalisé collectivement, intitulé *Chasse indienne à l'aigle (Oxota indejcev na orla)*. Ici s'affirme une visée parodique et subversive puisque l'abstraction, emblème d'une certaine dissidence moderniste est ici singée, signalant la rupture générationnelle, tandis que l'auctorialité se voit dissoute dans un geste collectif, ici purement accumulatif et puéril, chacun ajoutant sa touche, quitte à recouvrir

24. Saša Obuxova, « Muxomory » in *Xudožestvennyj žurnal (Moscow art magazine)*, 15, 1997. <http://moscowartmagazine.com/issue/47/article/938> (consulté le 18 octobre 2022).

25. Le volume rassemblant leurs productions graphique et littéraire est édité dans la collection Bibliothèque du conceptualisme moscovite dirigée par German Titov.

26. Sven Gundlakh décrit les actions des années 1980 comme animées par une visée provocatrice, un retour aux aspects visuellement saillants de l'œuvre qui vient susciter des émotions « incompréhensibles » chez le spectateur. Sven Gundlax, « APTART. Kartinki s vystavki » [Aptart. Tableaux d'une exposition], *A-JA*, 5, 1983, p. 3.

celle des autres. Un chaos compositionnel joyeux qui semble d'abord consister en l'application d'une stratégie cruciale de la performance identifiée par Allan Kaprow à partir de l'exemple de Jackson Pollock, à savoir la pleine présence de l'artiste dans l'œuvre confinant plus au « rituel » qu'au « vieux métier de peindre²⁷ ». Mais en y regardant de plus près, on décèle derrière cette improvisation la reprise d'un style pictural où ce même style devenu sujet du tableau, voit ses ressources créatrices réduites par sa fixation²⁸, tandis que dans le même temps celles-ci se déplacent vers l'attitude provocatrice et la mise au défi des artistes. Les membres de Moukhomor jouent de cette ambiguïté et de cette difficulté à les saisir et les identifier stylistiquement, une approche que Vladimir Mironenko rapproche dans un entretien du futurisme russe²⁹.

Cette représentation du style ne répond pas à une logique citationnelle, telle qu'on peut le trouver à l'œuvre dans l'approche panoramique d'un Kabakov, cette dernière consacrant une projection fantasmatique, mais forme plutôt l'expression d'un geste collectif comme provocation³⁰, voire protestation contre l'autorité et les prétentions d'un style identifié et calibré. Cette *convocation* du style subvertit également le rôle policé de l'artiste comme exécuteur exemplaire, l'artiste se fait ici connaître comme médiocre et impulsif, déjouant les attentes de son milieu.

27. Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 34.

28. Ici on peut également lire en arrière-fond une forme de parodie de la recherche créatrice d'un style nouveau, telle qu'elle a pu s'exprimer dans une séquence de l'avant-garde russe, en particulier dans le constructivisme et le suprématisme. Voir à ce sujet Selim Khan Magomedov, *L'Inkhouk : naissance du constructivisme*, traduit par Françoise Pocachard-Apikian, Infolio, 2013, 381 p.

29. « Dès le départ on a essayé de nous fixer dans une case, de nous identifier à un quelconque *-isme*. Mais nous en sommes toujours extraits pour retomber dans un espace ouvert de nouveaux sens. [...] C'est bien cette "toutité" des Moukhomor, qui indique un lien avec le futurisme russe ». <https://di.mmoma.ru/news?mid=3219&id=1412> (consulté le 23 juin 2022).

30. Une stratégie idoine de geste-signature est à l'œuvre dans le groupe SZ, qui multiplie sa présence par des logos et autres emblèmes héraldiques.



Moukhomor, *Chasse indienne à l'aigle*, Huile sur toile, 80 x 160 cm, 1978.

Une stratégie de voyoutisme (*xuliganstvo*) éprouvée tout au long de leur activité, qui sera parfois critiquée³¹, prise au piège de sa logique radicale jusqu'à devenir illisible. Jurons, dessins enfantins, éléments scatologiques ponctuent l'album de 1979 intitulé *Les bussards ne taillent pas de pipes* (*Gusary v rotik ne berut*), suivant une même logique de promotion scandaleuse. Les artistes distribuent d'ailleurs des feuilles lors du vernissage qui s'ouvrent sur un encart promotionnel pour le groupe. L'œuvre est ensuite accrochée sauvagement, après avoir été refusée par un jury, à l'exposition du « Comité municipal moscovite des artistes-graphistes » (*Moskovskij gorkom xudožnikov-grafikov*), lieu d'exposition ayant accueilli de nombreux artistes non conformistes. Moukhomor s'inscrit ici, consciemment ou non dans une logique de surenchère et d'outrance typique d'une certaine avant-garde (dadaïsme, futurisme) qui, bien que refusée, trouve tout de même moyen de se rendre présente³² (pensons ici à une certaine *Fontaine* duchampienne), ici par la ruse.

Ce coup d'éclat constitue à coup sûr à la fois un événement salué et une provocation décriée au sein du milieu artistique. Le couple Guerlovine, alors émigré aux États-Unis, publie un article enthousiaste en 1981 dans le numéro 3 de la revue *A-JA* en soulignant notamment l'énergétisme de leurs travaux et les étonnantes similitudes qu'ils y trouvent avec des graffitis réalisés à la sauvette dans le métro new-yorkais³³. Le groupe rejoint la galaxie conceptualiste à la fin des années 1970 par le biais de Vitali Gribkov, oncle d'Alexeï Kamenski et éditeur de la revue d'art publiée en *samizdat* *Metki po novoj živopisi* [Repères de la nouvelle peinture] et proche des conceptualistes³⁴.

31. « [...] une énergie qui dépasse parfois les idées. » selon les Gerlovine : Rimma Gerlovina & Valerij Gerlovin, « Muxomor », *A-JA*, 3, 1981.

32. Voir Saša Obuxova, « Muxomory », *Xudožestvennyj žurnal (Moscow art magazine)*, 15, 1997. L'auteure souligne que l'ouverture de l'activité artistique du groupe au socium est une manifestation de nostalgie pour l'avant-garde héroïque (le futurisme). Elle conclut à juste titre son article sur l'hypothèse que le phénomène « Moukhomor » relève plus d'un « retour du paradigme avant-gardiste » que de la manifestation inaugurale du postmodernisme. Voir Saša Obuxova, « Muxomory », *Xudožestvennyj žurnal (Moscow art magazine)*, 15, 1997.

33. Rimma Gerlovina & Valerij Gerlovin, « Muxomor », art. cit., p. 10.

34. Correspondance avec Sergeï Mironenko, novembre 2021.

Moukhomor, *Les bussards ne taillent pas de pipes*, 1979,
60 x 85 cm, collection Vladimir Mironenko.

Ce rapprochement est concomitant à une cristallisation de la communauté conceptualiste autour de différentes figures, dont Monastyrski, qui exerce à la fois une fascination sur les Moukhomor et incarne un repoussoir³⁵. Le groupe marque une rupture générationnelle (ils sont tous nés à l'orée des années 1960) et un changement de ton qui participe de la richesse dialogique du champ artistique des années 1980 et du renforcement de son autonomie organisationnelle qui culmine avec le mouvement APTART³⁶. Cette rupture est amorcée déjà en amont par le groupe Nid, dont les membres ont suivi l'enseignement de Komar et Melamid. Leur l'activité s'arrête précisément au moment où commence celle de Moukhomor. Avec l'action *Cover des œufs* (*Vysživajte jajca*) présentée au VDNKH à Moscou en 1975, le groupe Nid s'installe dans le pavillon assis sur un nid pendant toute la durée de l'exposition. Avec cette occupation, c'est un point de vue extérieur, quasi ethnologique qui est porté sur l'artiste. La performance fait la critique ici de la figure de l'artiste clairvoyant, dont les sources d'inspiration (venues d'en haut) sont renversées par la métaphore animale d'une couvaie (simplement immanent et physiologique), en l'occurrence collectif. Devant le nid, les artistes ont par ailleurs signifié ironiquement et littéralement qu'il s'agit d'une expérience qui requiert le silence. Cette mise en scène du corps de l'artiste indique ici une nouvelle direction collective, une présence physique à même l'œuvre ainsi qu'une attention portée sur l'environnement immédiat de l'artiste. Moukhomor va radicaliser cette posture en déclinant les casquettes de l'artiste (tour à tour écrivain, académicien, génie, homme politique, satiriste, etc.) pour en faire éclater la présence identifiable et multiplier les adresses au public, les artistes trouvant ici la possibilité de « communiquer directement avec le spectateur³⁷ ».

35. Andrew Solomon, *The Irony Tower: sovetskie xudožniki vo vremena glasnosti*, [Tour d'ironie : Les artistes soviétiques à l'époque de la Glasnost] M., Ad Marginem, 2013, p. 174. Solomon parle même des performances du groupe comme d'un « pot-pourri » du travail de Monastyrski.

36. APTART, acronyme désignant une série d'expositions se tenant dans l'appartement de Nikita Alekseïev au début des années 1980. Le phénomène est marqué par la volonté des artistes d'être à la fois producteurs et curateurs.

37. Correspondance avec Sergueï Mironenko, novembre 2021.



Moukhomor, *Torchon rouge*, Performance, environs de Moscou, octobre 1981.

Plusieurs éléments de posture et de rhétorique nouvelle signalant un retour vers l'avant-garde apparaissent dans les interventions de Moukhomor : un goût pour l'irrévérence et le scandale, un humour potache, un éclectisme joueur mais aussi une attitude de confrontation politique plus importante. Autant de signes de rupture avec la consolidation théorique alors à l'œuvre dans le champ artistique mais aussi avec l'aura dont pouvait jouir la légende de l'avant-garde russe. En effet, les Moukhomor ont tourné en dérision certains symboles fétiches de l'avant-garde, notamment le purisme géométrique créateur de réalités nouvelles ici devenues instrument de participation à une expérience ordinaire. Dans l'action *Torchon rouge* (*Krasnaja Trjapka*, 1981), le Carré rouge, emblème de la force percussive de l'avant-garde, devient un simple tissu rouge dans lequel les participants sont invités à mettre leur tête comme s'ils enfilaient un costume. Une fois l'action effectuée, les participants voient une maquette du tissu à l'échelle 1:10 à laquelle sont attachées des têtes de poupée. Ils sont alors invités à conserver une tête en souvenir. En faisant ici se confronter corps vécu et corps représenté, les Moukhomor parodient la compréhension des différents régimes de représentation de l'approche conceptuelle. Tout ce champ concret de mise-bas, pour reprendre la métaphore de gestation, s'adresse aussi au groupe Actions Collectives dont les actions mettant en scène des phénomènes de disparition/apparition

cultivent le mystère et privilégient le rituel tandis qu'ici tout est exposé, révélé et mis à nu dans sa littéralité.

Une action de 1981, intitulée *Antépénultième action du groupe Moukhomor* (*Predposlednjaja akcija gruppy Muxomor*), nous semble tout particulièrement bien illustrer cette stratégie de confrontation. S'invitant à une heure tardive chez Andreï Monastyrski, les Moukhomor laissent à son domicile une corde dont l'extrémité comprend une instruction à remplir, celle-ci entraînant une suite de micro-événements. L'action devient ici guet-apens malicieux, jeu de piste. Celle-ci, ayant été par ailleurs pensée comme une série d'étapes, échoue devant la paresse de Monastyrski lui-même à accomplir la dernière, dont il délègue la réalisation à un autre membre d'Actions Collectives (Gueorgui Kizevalter). Cette redistribution des rôles, où les concepteurs théoriques sont contraints à redevenir participants procède d'une stratégie où la participation n'est plus seulement invitation mais *réquisition*. La provocation est parfois encore plus malaisante et spectaculaire, notamment lorsque le groupe décide de simuler une exécution dans les environs de Moscou en 1979. Une personne est choisie parmi une liste de candidats condamnables et son exécution jouée devant un parterre de candidats atterrés. Cette mise à mort, dépourvue de double sens, signale une mise à l'épreuve collective, un acte de purification par confrontation qui force ce milieu artistique à sortir de lui-même pour regarder son corps collectif comme un possible corps mortel, voire cadavre.

Nouvelles signatures « Le monde a besoin de toi, Moukhomor ! »

Avec ses interpellations arrogantes au monde entier comme « Le monde a besoin de toi Mukhomor ! » (*Ty nužen miru, Muxomor !*), le groupe reprend les proclamations triomphantes propres à l'avant-garde, feignant d'être au centre non seulement de son environnement immédiat mais du monde dans sa totalité, tout en sachant pertinemment qu'il n'est qu'un épiphénomène provincial de l'activité artistique mondiale. Le groupe délivre à travers son activité des signatures, des titres ronflants, des déclarations et revendications absurdes, cherchant à occuper le plus d'espace possible³⁸. En son

38. Comme lorsqu'il s'installe chez d'autres artistes pour y étaler ses travaux. En novembre 2021, dans une correspondance privée, Sergueï Mironenko expliquait cette stratégie comme découlant de l'absence d'ateliers (la plupart sont

temps, animé de visées, elles, radicalement utopiques, Khlebnikov s'était présenté comme « Président du globe terrestre » (*Predsedatel' Zemnogo Šara*), on mesure ici le décalage qui anime ces deux gestes. À la prétention réelle, outrancière du titre s'oppose une prétention volontairement dérisoire, comme ces Déclarations d'engagements socialistes se proposant « d'augmenter de 25 % l'efficacité et la qualité des travaux conceptuels³⁹ » et plus tard la création d'une *prestigiense* adresse d'un ministère de la Culture conceptuelle délivrant des certificats. L'authenticité de la signature comme pleine expression de soi est subvertie par une logique de *branding*, les artistes peuvent ainsi pleinement donner corps à un collectif dont ils s'amusent à parler à la troisième personne comme pour faire échec à leur promotion et leur carrière. Cet auto-sabotage passe aussi par le choix de donner un nom au collectif qui soit l'expression d'un référentiel absurde (*Muxomor* signifie amanite), et de l'imposer au reste du milieu artistique non officiel comme on l'a vu par des slogans outranciers, ce qui n'est qu'une autre manière de refuser l'identification du groupe à des valeurs artistiques définies. Une attitude désinvolte portée jusque dans le choix du nom donné aux performances du groupe qui révèle un souci d'imprécision terminologique, tantôt « performance », « farce » (*vyxodka*), « action », indiquant ainsi le peu de valeur accordé aux soucis de clarification conceptuelle apportés par Monastyrski. Par ailleurs, le choix du terme « amanite » est précisément, selon Vladimir Mironenko, une protestation contre le souci de certains conceptualistes d'imposer une terminologie conceptuelle sérieuse comme manière de s'arrimer à un marché de l'art mondial. Ici, c'est jusque dans le visuel à la fois saillant et ridicule que ces valeurs de rigueur sont détournées⁴⁰.

Cette dimension hyperbolique du discours artistique se retrouve chez des artistes du même milieu et de la même génération comme

encore étudiants à l'Institut), contraignant les artistes à trouver des solutions alternatives.

39. Nicolas Liucci-Goutnikov & Olga Sviblova (éd.), *Kollektsia : Art contemporain en URSS et en Russie*, Paris, éditions Xavier Barral – Centre Pompidou, p. 185.

40. Sergej Mironenko, « Ne nastojašee vremja » [une époque irréaliste] in Georgij Kizeval'ter (éd.), *Perelomnye vos'midesjatye v neoficial'nom sovetskom isskustve*, M., NLO, p. 406-407.

Vadim Zakharov, Youri Albert, Dmitri Prigov ou Mikhaïl Roshal qui multiplient les signatures *usurpées* de leurs travaux. Ce ton souvent irrévérencieux, contradictoire, parfois bouffon définit bien la stratégie de communication directe choisie par ces artistes et qui implique souvent le corps même de l'artiste. Cette inscription à même le corps n'est pas une invention récente. En 1913, Larionov et Gontcharova décident de se peindre le visage pour attirer l'attention sur eux. Ils signent cette opération d'un manifeste dans lequel se peinturlurer traduit le changement continu des sensations, faisant rentrer par conséquent brutalement la vie dans l'art⁴¹. Ici la stratégie est tout à fait inverse, il ne s'agit pas de faire rentrer brutalement la vie dans l'art, mais de signaler par signature la présence de l'art dans la vie (présence précaire, temporaire il va de soi). À la fin des années 1970, Zakharov choisit volontairement de masquer son œil gauche faisant de son corps un instrument d'ubiquité artistique, puis dans son activité au sein du groupe SZ, masques et accessoires prothétiques sont monnaie courante, tandis que chez Moukhomor, déguisement et mise en scène sont également prisés, notamment dans une série de courts-métrages à caractère pseudo-historiques élaborés entre 1978 et 1983.

Cette logique de signature répond à l'impossibilité d'être exposé, d'être vu. Les jeunes artistes se rendent hypervisibles par une abondante production graphique, des signatures-chocs, des rencontres fortuites et parfois forcées entre le spectateur et l'œuvre. Cette stratégie d'autopromotion mobilisée comme occupation du centre s'oppose en un sens à l'esthétique de la marge, incarnée par la figure de l'artiste réprouvé réduit à l'anonymat, dont Kabakov a traduit l'intense tonalité existentielle dans ses Albums. Il est désormais possible pour l'artiste de s'exposer entièrement et de laisser un maximum de traces.

41. « [...] nous avons appelé la vie à voix haute et la vie a fait irruption dans l'art. » Mikhaïl Larionov, *Manifestes*, trad. de Régis Gayraud, Paris, Allia, 1995, p. 37.



Moukhomor, *Le monde a besoin de toi, Moukhomor !*,
42,7 x 30,5 cm, collection Vladimir Mironenko.

Le déferlement de nouveauté, l'éclectisme des moyens d'expression dans des directions erratiques que véhicule le groupe Moukhomor, suggère un phénomène de type *néo-avant-gardisme* (néo avant-garde, néo-dadaïste) où le renouveau des formes s'articulerait à la reprise d'un héritage. Hal Foster décrit dans son livre *Le retour du réel* le phénomène de retour à l'avant-garde survenu dans l'art européen et anglo-saxon après la Seconde Guerre mondiale. Un phénomène de rupture par insatisfaction avec la peinture moderniste alors dominante qui ne se limite pas selon Foster à une logique citationnelle ou simplement rétrospective mais est porté (comme dans le cas du retour à Freud ou à Marx observé dans la philosophie française) par une volonté de « se reconnecter à une pratique perdue afin de se déconnecter d'une manière actuelle de travailler⁴² ». L'auteur s'attache ici aux artistes qui aspirent par ce retour, par ce *néo* à « une conscience critique des conventions artistiques⁴³ ». Si l'arrivée des Moukhomor correspond à n'en pas douter à un moment de rupture avec toute une série de mythes et de schèmes intellectuels propres au milieu artistique⁴⁴, elle n'en est pas moins détachée d'une conscience critique par rapport à l'histoire et aux formes artistiques, termes qui résonnent trop fortement avec un discours philosophique et sérieux, que la posture irrévérencieuse du groupe disqualifie.

L'ambition néo-avant-gardiste ne se marque donc pas d'un *retour à* mais d'une déflagration interne à même de faire imploser la formation naissante du conceptualisme alors la plus *avant-gardiste*, justifiant ainsi la logique d'une avant-garde se dépliant dans une autre. Comme ils le formulent ironiquement, afin d'en attester performativement, « les Moukhomor ont arrêté de boire et ont décidé de devenir plus avant-gardistes que quiconque à Moscou », rappelant encore plus loin qu'ils n'ont jamais eu à rougir de leur qualificatif avant-gardiste, leur réputation n'étant plus à faire⁴⁵. Andrew Solomon décrit cette stratégie

42. Hal Foster, *Le retour du réel : situation de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2005, p. 27.

43. *Ibid.*, p. 24.

44. En cela il diffère des autres groupes affiliés à la même famille conceptuelle (notamment le groupe Gnezdo, ou encore Actions collectives), qui sont eux moins *destructeurs* de mythes qu'expérimentateurs, voire constructeurs.

45. S. Gundlax, K. Zvezdočetov, A. Kamenskij, V. Mironenko & S. Mironenko, *Muxomor, op. cit.*, p. 39.

dans son reportage sur la vie artistique de la fin des années 1980, comme une volonté d'ouvrir le monde artistique intériorisé et fermé de l'intérieur du conceptualisme (celui de Kabakov et de Monastyrski) vers l'extérieur. Divulguer, proclamer leur vérité s'annonce comme un refus de se tenir à l'écart. Une posture opposée à celle d'autres artistes identifiés à la frange la plus progressiste qui ont choisi de tenir une distance critique par rapport au mouvement conceptualiste (Francisco Infante, Eric Boulatov...). Cet entrisme conduit le groupe, selon les mots de Konstantin Zvezdotchetov, à devenir « underground dans l'underground⁴⁶ ». Ce mouvement de dédoublement, de négation de la négation sans synthèse, ne pouvait pas mieux se réaliser que parodiquement. L'action *Fouilles* (*Raskopki*), réalisée en mai 1979, invite les participants à assister à des fouilles destinées à exhumer un trésor inestimable enterré par les hordes de Gengis Khan. Les membres du groupe déterrent alors devant les spectateurs non pas un objet, mais un des leurs (Sven Gundlakh) préalablement enterré avec une lampe de poche et du matériel pour écrire (sur l'objet déterré est également inscrit le mot bite). Ce dernier s'enfuit avec à ses trousses deux de ses camarades. Les notes prises par l'artiste sont alors lues à haute voix par un des membres restants. L'underground est ici doublement brocardé, à la fois littéralement puisque l'artiste ne doit son caractère subversif et protestataire qu'à sa condition d'enterré signalant ici l'usurpation que peut recouvrir cette utilisation terminologique⁴⁷, tandis que dans l'autre sens c'est la figure de l'artiste réprouvé, cliché abondamment véhiculé par certaines postures de l'époque, qui est exposée comme acte de lâcheté (ce dernier prend immédiatement la fuite).

Cette accumulation de signatures s'accompagne également d'une production abondante et collective de textes, puisqu'en parallèle de leur production plastique et performancielle, les Moukhomor écrivent énormément et dans des registres divers (poésie, récit, essais). Si les parodies de manifestes sont nombreuses, comme un antidote aux

46. Rapporté par Andrew Solomon in *Id., be Irony Tower...*, *op. cit.*, p. 163.

47. Mikhail Roshal a donné une interprétation assez similaire de ce geste d'enfouissement dans sa performance *Underground art* présentée à Moscou pour la première fois en 1976. L'artiste est enterré dans une boîte en bois, recouvert d'une toile sur laquelle il dessine pendant le temps où il est recouvert de terre, puis ressort muni de sa production attestée organiquement *underground*.

effets d'annonce de l'avant-garde⁴⁸, celles brocardant le sérieux académique et intellectuel sont aussi nombreuses. Dans leur *Histoire universelle de l'art*, qui se présente comme un récapitulatif écrit exprès par un étudiant peu doué, il est inscrit en sous-titre « pour une utilisation exclusivement professionnelle ». Sous les dehors pompeux qui signalent les attributs académiques et exclusifs de cette publication, l'artiste emprunte ici le masque de l'académicien, distribuant bons et mauvais points aux différentes civilisations artistiques. L'adresse universelle rentre ici en dissonance avec l'approche éminemment idiosyncrasique et labile, l'artiste-historien de l'art multipliant les jugements à l'emporte-pièce, condamnant le caractère « dilettante » et « velléitaire » de l'art égyptien antique⁴⁹. L'artiste, en mimant non sans malice les condamnations idéologiques de la littérature universitaire de l'époque, se fait l'écho de possibles critiques futures.

Idioties et autres farces

C'est plus largement à un rapprochement des formes artistiques vers des formes de comportement, voire des formes de vie que l'on peut identifier une certaine modernité artistique⁵⁰ ; une convergence, voire une confusion savamment entretenue qui introduit l'idée que l'art déborde de son cours naturel pour rompre avec certaines pratiques artistiques dominantes. L'entrée en scène fracassante du futurisme italien en 1909, puis celle de sa variante russe quelques années plus tard confèrent leurs lettres de noblesse à cette confusion en déplaçant les supports traditionnels de l'art vers le corps de l'artiste. Plus excessives et outrancières, ces nouvelles attitudes deviennent parfois folie ou idiotie. La chercheuse Alice Cazaux distingue chez les artistes différents usages de la folie : « l'interprétation descriptive » comme commentaire distant et extérieur de la folie, de l'autre « performative », comme moment où l'artiste choisit au contraire de

48. S. Gundlax, K. Zvezdočetov, A. Kamenskij, V. Mironenko & S. Mironenko, *Muxomor*, *op. cit.*, p. 255. « Imaginez-vous une existence sans nous et votre vie se verra privée de toute sensation raffinée. »

49. *Ibid.*, p. 22.

50. « [...] dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un petit nombre d'artistes se mirent à « conformer leur vie » à leur art, à vivre sur un pied d'égalité avec lui. » Roger Shattuck, *Les primitifs de l'avant-garde...*, *op. cit.*, p. 49.

l'incarner⁵¹. Moukhomor déplace ainsi le registre analytique du conceptualisme vers un performatif spontané et immédiat. Alice Cazaux nomme cette approche folie dédoublée, idiotie simulée, à savoir une réinterprétation de l'identification de l'artiste à la folie comme authenticité, où l'artiste ne cherche pas à retrouver des vérités injustement déformées ou oubliées, mais à désigner ce qui ne marche plus, à instaurer un jeu provoquant le malaise⁵². Cette stratégie de rupture, de singularisation, le critique Jean-Yves Jouannais la ramène à la modernité :

On comprend en quoi l'idiotie, selon cette première acception, concerne la modernité en art, cette tradition de la rupture au sein de laquelle la stratégie du nouveau se révèle nécessaire et suffisante. Il faut y paraître singulier, y imposer une signature qui ne puisse entraîner ni contestation ni confusion⁵³.

Si la modernité idiote est ramenée ici étymologiquement à une logique de signature, de surgissement par débordement de nouveauté, il faudrait dans le cas du collectif Moukhomor préciser les contours de cette idiotie signée pour montrer en quoi celle-ci se détache de cette même modernité en la transgressant. Si cette époque s'inaugure d'une signature unique (l'étymologie d'idiot signifie particulier, propre), celle de la nouveauté et d'une certaine forme de « protestation⁵⁴ » dans un contexte de guerre et de destruction, dans le moment collectif Moukhomor, ce n'est pas la protestation qui domine mais une certaine forme de provocation pitre comme refus de jouer le jeu selon les règles en vigueur et qui tire sa force d'une projection dans un pur présent sans considération de réalisation future ni de visée qualitative. Un des buts affichés par le groupe lors de sa performance *Fouilles* est

51. Alice Cazaux, *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe. Art et histoire de l'art*, thèse de Doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015, p. 15.

52. *Ibid.*

53. Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie*, Paris, Flammarion, 2017, p. 17-18.

54. « Ces deux dernières tendances (futurisme et cubisme) étaient surtout basées sur un principe de perfectionnement technique et intellectuel, tandis que le dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une protestation ». Tzara cité par Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 71.

« la création d'une atmosphère d'idiotisme total⁵⁵ ». Pour toutes ces raisons on a pu comparer le geste des Moukhomor et des autres groupes de la même époque à une certaine esthétique post-punk, notamment celle de la scène new yorkaise des années 1980⁵⁶ ou encore à la New Wave⁵⁷, rappelant ici l'exceptionnelle jeunesse et précocité du groupe. Ce privilège accordé à l'instant constitue en propre les qualités expérimentales de la posture idiote : « ce qui éloigne l'idiot de la culture et du savoir se place du côté de l'expérience. Lui préférant l'intuition, l'idiot ne conserve pas d'expérience, il vit tout comme une expérimentation⁵⁸ ». Tout comme l'idiot ne conserve pas le souvenir réel de ses actions passées, le groupe Moukhomor a-t-il laissé un travail et une archive éclatée.

Les stratégies de distanciation et d'ironie ont été abondamment mises en relief pour caractériser le conceptualisme moscovite en général. Parmi elles, la logique de « suridentification » occupe une place privilégiée et appartient au registre comique et analytique typique du conceptualisme et du sots-art. On trouve ce procédé à l'œuvre dans la poésie de Dmitri Prigov, contemporain des Moukhomor, notamment dans le *Catalogue des adresses au citoyen* (1986), dispersées sous forme de billets dans les rues de Moscou, où c'est une personnalité singulière et poétique qui s'adresse au citoyen, personnellement, se substituant à l'interpellation idéologique étatique.

55. S. Gundlax, K. Zvezdočotov, A. Kamenskij, V. Mironenko & S. Mironenko, *Muxomor*, *op. cit.*, p. 150.

56. Voir l'article de Valerie Smith «Why I wanted to Show APTART in New York / If a Tree Falls in the Forest...», in M. Tupitsyn & V. Tupitsyn (éd.), *Anti-Shows: APTART 1982-1984*, Londres, Afterall Books, « Exhibition histories », 2017, p. 227.

57. Andrej Erofeev, « O Gnezde » [À propos de Nid], Mikhail Roshal-Fedorov & Olga Kholmogorova (éd.), *Catalogue The NEST...*, *op. cit.*, p. 155. « Je les relie tous [les différents groupes de performers des années 1970-1980] à la New Wave. Toute la New Wave est un art d'adolescents, un regard d'adolescent sur le monde, qui exclut tout vieillissement. Il suppose plutôt une mort prochaine, par les drogues, l'alcool, ou par une intensification inconsidérée du mode de vie. [...] Passer à une autre catégorie d'âge au sens d'un autre regard sur le monde ne leur est simplement pas possible ».

58. Alice Cazaux, *De l'idiot au fou dédoublé...*, *op. cit.*, p. 228.



Moukhomor, *Fouilles*, Performance, mai 1979.

Le texte enthousiaste attire par exemple l'attention du citoyen sur des éléments simples et ordinaires du quotidien qui amènent joie et bonheur. Cette série et d'autres poèmes de Prigov s'apparentent à une forme de critique esthétique *interne* du discours idéologique⁵⁹. En

59. Alexei Yurchak, « Critical Aesthetics at the Time of Empire Collapse: Prigov's *Surgeon* and Kuryokhin's *Parasite* » in *Translit, Literary Almanach. Special English Edition*, 2015.

signant l'adresse, le poète privatise en quelque sorte un message supposément transparent et commun en révélant les effets discursifs cachés de surveillance et de menace⁶⁰. À cette suridentification qui reprend parfois à l'identique les codes de l'interpellation idéologique, les Moukhomor, eux, opposent un comportement bien plus lisible et outrancier. Par un biais *externe* au discours de propagande, le groupe endosse souvent des rôles de marginaux, de jeunes beatniks (*xuligany*), de musiciens, laissant la plupart du temps peu de doute sur une possible identification *sérieuse* à ces mêmes figures⁶¹.

Dans l'album *Bitlʒ* [Beatles] créé en 1982, la reprise de codes appartenant à la contre-culture du rock est évidente. L'album rassemble des photographies et des poèmes. Les membres du groupe se montrent dans les rues de Moscou affublés de lunettes noires et de costumes. Certaines photos sont légendées par une phonétique illustrant un fredonnement musical (« ие-е-е-е-э! ») ou illustrées par une chanson ou un poème rimé au contenu sentimental rappelant les chansons du groupe britannique. Plusieurs intentions ressortent ici, d'un côté le costume endossé se présente comme une autre variation sur la signature et de l'autre appartient au registre d'auto-célébration ironique, qui se distingue encore une fois par sa suridentification cette fois aux marges et non au discours dominant. En faisant entrer dans son giron, en tous les cas temporairement, des représentants des différentes sous-cultures, le groupe signe ici une rupture⁶² dans le

60. Dmitrij Prigov, « Iz pervogo kataloga obraščenij Dmitrij Aleksanyča » [Tiré du premier catalogue d'adresses de Dmitry Aleksanytch] in *Moskva. Virši na každyj den'. Sobranie sočinenij v pjati tomach*, M., NLO, p. 444. «Граждане! Нас много – почти 5 миллиардов, но травинок еще больше! А пылинок – несть числа!», «Citoyens ! Nous sommes nombreux, presque 5 milliards, mais les brins d'herbe le sont encore plus ! Tandis que les grains de poussière, eux, sont innombrables ! ».

61. À l'exception du cas de l'Album le Disque d'or. Le groupe Moukhomor décide d'enregistrer un disque de rock à partir de ses propres textes. L'album contient 40 morceaux et constitue un collage de sons empruntés à des poèmes et des textes en prose. Encouragés par un ami, ils réalisent 25 copies sur cassettes destinées à la vente. La cassette (*magnitalbom*) est alors le seul moyen de diffusion amateur réservé à la musique underground ou interdite. Conçu comme une auto-célébration ironique, le disque se diffuse rapidement aux quatre coins du pays et connaît sur un malentendu un succès inattendu, allant même jusqu'à influencer d'autres groupes de rock soviétique. Il compte aujourd'hui parmi les cent disques les plus influents du rock soviétique.

62. Une idée développée par Sacha Obuxova, « Muxomory », art. cit.

cadre hermétique que le conceptualisme installe alors, ce qui est désigné communément comme le conceptualisme « noir-blanc » (antinomique au relief et à la facture). Ici, les Moukhomor n'ont jamais été aussi proches de l'avant-garde que dans cette capacité à investir non pas des zones de pouvoir définies, mais une *toutité*⁶³ où aucun secteur ne peut être occupé et approprié définitivement.

Pour répondre aux impasses de l'époque, Moukhomor s'affranchit à la fois de l'avant-garde comme utopie théorique et politique en en discréditant l'aura et l'ancrage mystique qu'elle possédait encore dans la première génération, ainsi que de l'avant-garde de son époque. Une double négation qui le propulse à *l'avant-garde* d'un mouvement de fond, performanciel et collectif, confrontationnel et dialogique dont l'esprit rappelle la situation de l'avant-garde à ses débuts. Dépasser l'avant-garde se réalise essentiellement en enjambant la médiation de l'œuvre en vue de finalités spécifiques, ici c'est la rencontre immédiate, physique avec le spectateur qui donne raison à cette pro-vocation au sens d'appeler vers. Sans fin, les activités du groupe semblent courir par avance un certain échec tant leur définition est incertaine. Un échec prophétisé dès leur action artistique inaugurale, lorsqu'ils décident d'entreprendre en septembre 1978 un pèlerinage sur les traces de Tolstoï à l'occasion du jour anniversaire de l'écrivain. Manquant de se faire arrêter sur le chemin, cette action augure le début de nombreux ennuis avec les autorités, jusqu'à la réquisition forcée des membres du groupe pour le service militaire au mitan des années 1980, sonnant ainsi la fin d'une période excessivement créative et récréative.

Lausanne

63. Le terme est cité par Vladimir Mironenko dans un entretien. Il est introduit par le peintre Larionov et le poète Illiazd dans un manifeste de 1913.

