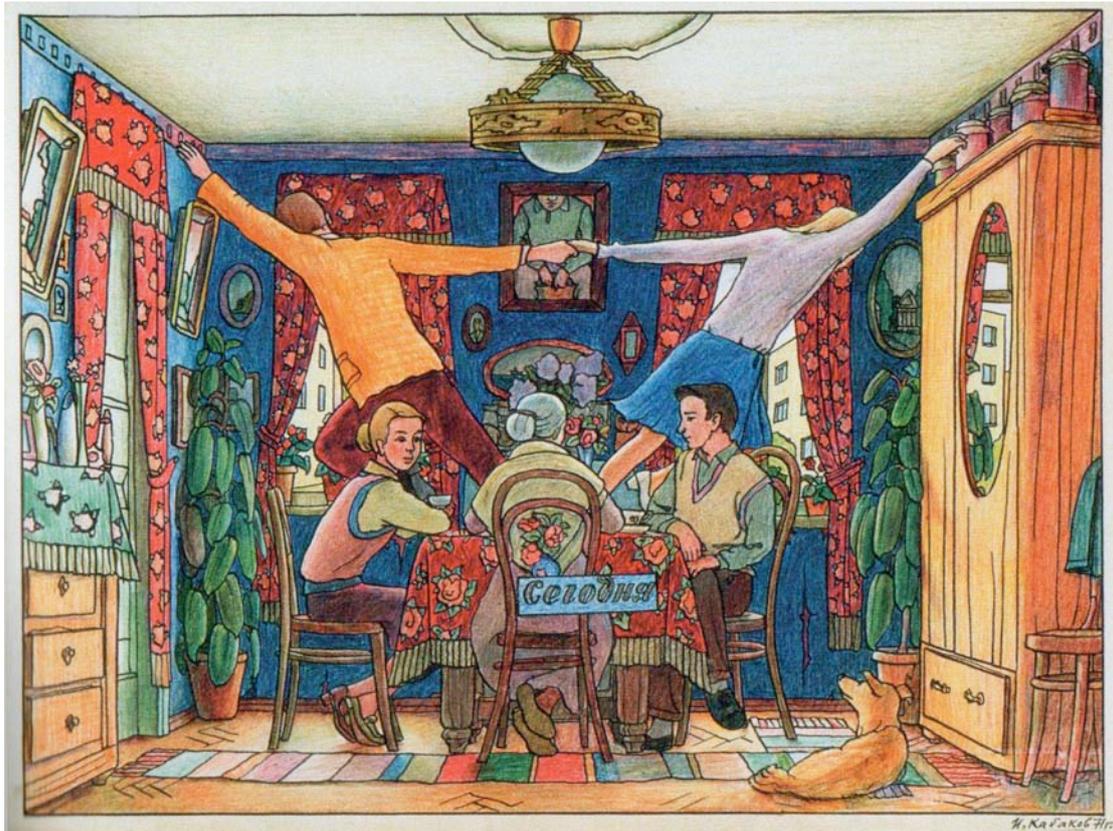


Benoît Andro
Année universitaire 2017-2018

ÉVOCATION DE L'UNION SOVIÉTIQUE À TRAVERS L'ŒUVRE DE
L'ARTISTE PLASTICIEN ILYA KABAKOV ENTRE 1955 ET 1990.



Travail de recherche pour le Master 1 Études slaves.
Sous la direction de Madame Savelli Dany
Maître de conférences

Université Toulouse II Jean-Jaurès
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse Cedex 9
Département des Langues Étrangères
Section de Slavistique

Benoît Andro
Année universitaire 2017-2018

ÉVOCATION DE L'UNION SOVIÉTIQUE A TRAVERS L'ŒUVRE DE
L'ARTISTE PLASTICIEN ILYA KABAKOV ENTRE 1955 ET 1990.

Université Toulouse II Jean-Jaurès
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse Cedex 9
Département des Langues Étrangères
Section de Slavistique

Travail de recherche pour le Master 1 Études slaves, réalisé sous la direction de Madame Savelli Dany, maître de conférences.

Remerciements • Je tiens à remercier chaleureusement Madame Dany Savelli, ma directrice de mémoire, pour ses multiples relectures attentives et compréhensives.

Translittération • Les titres des œuvres (œuvres d'art, ouvrages critiques, littéraires, historiques) sont systématiquement traduits en français et translittérés en russe d'après le modèle de la translittération scientifique ISO/R9 (version 1968). C'est également le modèle choisi pour les mots et noms propres russes lorsqu'ils ne sont pas orthographiés selon un usage habituellement répandu en français. Les textes traduits figurent dans le corps du mémoire en français et le texte original est donné dans les notes, selon les cas, en français ou en anglais.

Œuvre figurant sur la couverture • Ilya Kabakov, *Dans la chambre, [V komnate]*, 1971, Encre de Chine et crayons de couleur sur papier, 18 x 24 cm. Collection Ilya et Emilia Kabakov. Source : Ilya Kabakov & Jean-Hubert Martin, *Ilya Kabakov Drawings/Dessins*, Paris, Dilecta, 2014, p. 55.

Sommaire

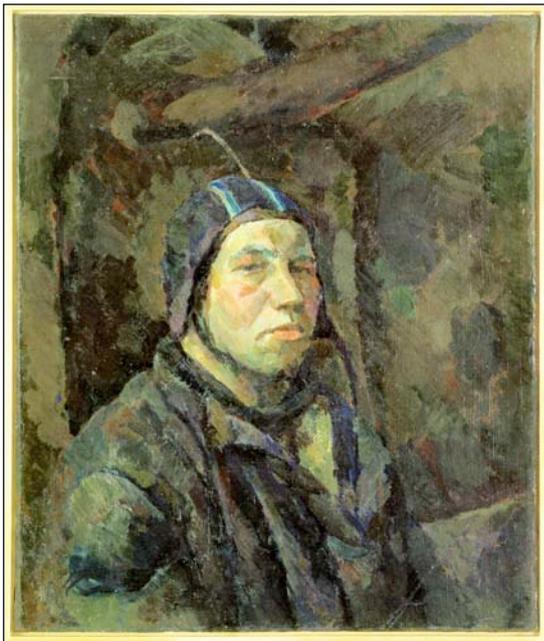
A - Introduction à l'œuvre.....	5
Les débuts. L'environnement artistique d'Ilya Kabakov.....	5
L'élaboration d'une démarche. L'abandon du style.....	9
Kabakov et la modernité. Robert Falk, un témoin des avant-gardes.....	9
Le « Dégel » : une période d'évènements artistiques inédits.....	11
L'Exposition des Jeunes Artistes Soviétiques en 1957.....	11
L'exposition Picasso au Musée Pouchkine en 1956.....	12
Évènements et expositions éphémères.....	12
La collection privée de Georges et Zinaïda Costakis.....	13
Deux œuvres précoces d'Ilya Kabakov.....	14
Œuvre précoce 1 : souvenir d'El Lissitzky.....	15
Œuvre précoce 2 : souvenir d'Ouglitch.....	16
Prédécesseurs et contemporains sur la voie de l'art non officiel.....	18
Trois artistes non officiels : Ernst Neizvestny, Mikhaïl Shvartsman, Erik Boulatov.....	18
Idée de la peinture, comme maîtresse des arts, ou mythe de la peinture dans les milieux artistiques non officiels. Trois tentations.....	18
1 - Ernst Neizvestny : la tentation démiurgique.....	19
La visite de Khrouchtchev aux artistes non officiels.....	20
2. Mikhaïl Shvartsman : la tentation du peintre mystique.....	22
3 - Erik Boulatov : la fidélité au tableau de chevalet.....	23
Procédés généraux dans l'approche d'Ilya Kabakov.....	27
Généralisations et remarques. Un usage singulier des matériaux et des formes.....	27
Une approche du langage à travers l'art conceptuel. Le langage comme matériau.....	30
Conclusion de l'introduction à l'œuvre.....	32
B Partie 2 - Concept et conceptualisme. Dessin et concept.....	33
Ilya Kabakov, un artiste conceptuel ?.....	33
La tradition de l'Art conceptuel en Occident.....	34
Joseph Kosuth. La chaise comme emblème.....	35
L'objectivité dans l'art conceptuel occidental.....	37
Présentation et représentation.....	37
Originalité de l'approche conceptuelle d'Ilya Kabakov. Une peinture de la vie quotidienne.....	39
Kabakov dessinateur d'histoires.....	42
Mène toi aussi une existence exemplaire !.....	43
La rigueur de la grille. Comment la déformer ?.....	46
Le dessin de type illustratif.....	47
Dessins absurdes, dessins bureaucratiques, dessins avec inscriptions.....	48
L'inquiétante étrangeté.....	49
Dans la chambre cérébrale : un espace clos et privé.....	51
Personnages et symétrie.....	53
Le mot « aujourd'hui » au sein du « Texte Unique ».....	53
Grilles et dessins bureaucratiques.....	58
Rapports, compte rendus et recreations d'un récit.....	59

Les apports de l'art conceptuel. Conclusion. Les récits et la part littéraire.....	60
C – Partie 3 - L'artiste comme narrateur	62
Les mots dans la peinture. Une mémoire de l'histoire de l'art.....	63
C'est le ciel, c'est la mer, c'est le lac.....	63
L'œuvre ouverte	66
L'opinion est un danger.....	68
Les réponses d'un groupe expérimental.....	69
Formes et grilles. L'aspect bureaucratique.....	73
Kabakov et la peinture d'histoire.....	74
D – Partie 4 - Les albums et les installations.....	80
Concept et importance du dispositif.....	80
Les Albums ; un dispositif original théâtralisé.....	82
Le rituel	83
L'album de Primakov : le récit du destin d'un artiste	84
Analyse de l'œuvre. Le graphisme comme narration.....	91
La psychologie de Primakov. Métaphore de l'atelier.....	92
Les albums, expression d'une voix intérieure	92
Les autres albums de la série Dix personnages [Desjat' personazej].....	93
Les années 1980. Naissance des installations	96
L'installation <i>16 ficelles</i> [16 verëvok].....	97
L'appartement communautaire	106
La <i>kommunalka</i> selon Kabakov, lieu social stratégique et historique	107
La cuisine communautaire.....	108
L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement. Réalisation de « L'installation totale »	110
Le désir de voler et la disparition	111
Description de l'installation	112
Labyrinthe. Album de ma mère	116
Conclusion.....	126
La dramaturgie du quotidien	126
Deux types autobiographiques	127
Kabakov, témoin de son époque.....	127
La vie de l'âme	129
Emilia et Ilya Kabakov	131
Les Kabakov ; expression d'une nostalgie.....	131
Bibliographie	134
ANNEXES	138
Traduction 1.....	138
Texte 1. « Qu'est ce que la cuisine communautaire ?	138
Traduction 2	146
Texte 2 : « Comment » et « où » je suis devenu mon propre personnage »	146

A - Introduction à l'œuvre

Les débuts. L'environnement artistique d'Ilya Kabakov.

En 1957, quand Ilya Kabakov à l'âge de 24 ans sort du prestigieux Institut Sourikov à Moscou, il a reçu une solide formation artistique classique. Il avait déjà témoigné depuis l'enfance d'un goût pour le dessin : « Inscrit dès sa jeunesse dans un cursus scolaire artistique, à cause de ses dons pour le dessin, il apprend à manier le crayon et la plume selon des manières diverses¹ ». Très vite, une brillante carrière d'illustrateur de livres pour enfants s'offre à lui et il



Ilya Kabakov, *Autoportrait [Avtoportret]*, 1959-1962, huile sur toile, 60 x 50,5 cm. Collection Ilya et Emilia Kabakov. Source : Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, The MIT Press, 2008, p. 8.

obtient des commandes auprès de la maison d'édition *Detskaja literatura*². En 1959, il accomplit une première démarche pour être admis en tant que membre de l'Union des Artistes et sa candidature sera acceptée en 1965. Dès lors, si la carrière d'Ilya Kabakov semble épouser la voie officielle, c'est que l'Union soviétique ne laisse pas d'autres alternatives à celui qui veut exercer la profession d'artiste.

Sa formation classique et son style de dessin s'accordent parfaitement au réalisme socialiste, le seul canon esthétique officiel en vigueur en Union soviétique depuis 1934 et qui le restera jusqu'à sa désintégration³. Après

les aventures formelles et théoriques des avant-gardes russes et internationales qui précédèrent puis accompagnèrent dans un même élan d'ouverture vers la modernité les premiers temps de la Russie révolutionnaire, on a élaboré et

¹ Jean-Hubert Martin, « Kabakov Les dessins », in Ilya Kabakov & Jean-Hubert Martin, *Drawings/Dessins*, Paris, Dilecta, 2014, p. 115.

² Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2010, p. 9.

³ Boris Groys, « Educating the Masses : Socialist Realist Art », in *Id.*, *Art Power*, Cambridge (Massachusetts) - Londres, The MIT Press, 2008, p. 141.

imposé une norme esthétique, une ligne générale normative et contraignante, valable pour tous les arts et en accord avec la volonté politique du pouvoir stalinien. Officiellement, il s'agissait d'imposer à tous un style qui « reflète le goût traditionaliste des masses⁴ ». Après les embardées des premiers temps révolutionnaire, il s'ensuivit dans le cas précis des arts plastiques un « retour à l'ordre », ou retour à des formes académiques porteuses d'un discours relayant la ligne politique soviétique dont il s'agissait de ne plus dévier et qu'il fallait vite assimiler. Le slogan du réalisme socialiste des années 1930 : « Tirez un enseignement des classiques⁵ » est à ce propos révélateur. C'est en 1934, soit un an après la naissance d'Ilya Kabakov que la doctrine réaliste socialiste a été formulée une première fois à l'occasion du Premier Congrès des écrivains soviétiques. Les praticiens des diverses catégories artistiques étaient tenus d'adhérer aux syndicats qui relevaient de leurs compétences. En canalisant la possibilité d'une expression libre et menaçante, le réalisme socialiste devenait un moyen pour le pouvoir soviétique de surveiller les activités artistiques et de les mettre à son service et sous contrôle. En perdant son autonomie et sa libre « inutilité », l'art devient un puissant moyen de production d'images au service du pouvoir. :

L'art a donc une place fondamentale dans le travail de propagande. Par la destination qu'on lui attribue, il est fondamentalement politique⁶.

La création artistique ainsi normalisée et catégorisée se trouvait alors soumise à la censure et plus encore, à l'autocensure. Désormais « il s'agit de représenter une réalité idéale, la réalité telle qu'elle devrait être ou telle qu'elle sera une fois le communisme réalisé⁷ ». Ainsi, pour exister socialement en tant qu'artiste malléable et à la condition de relayer les messages et les valeurs imposées par le pouvoir il devint indispensable de faire partie de l'Union des

⁴ Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1990, p. 12.

⁵ *Ibid.*

⁶ Mathilde Chambard, « L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours : Oskar Rabine et la revue *A-Ya*. », [en ligne] Mémoire Master Histoire et Histoire de l'art, Université de Grenoble, 2010, <dumas-00537633>, p. 10 [consulté le 01/02/2018], disponible sur : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/537633/filename/Mathilde_Chambard_-_L_Art_non_officiel_sovietique_de_l_URSS_a_l_Occident_de_1956_A_1986.pdf.

⁷ *Ibid.*

artistes. L'art devenait pédagogique et soumis comme le reste à la bureaucratie, car l'État en valorisant la construction du socialisme se substituait aux aspirations de l'art et devenait l'artiste suprême :

La soumission totale de la vie économique, sociale et de l'existence quotidienne du pays à une seule instance de planification chargée d'en régler les moindres détails, de les harmoniser et d'en faire un tout cohérent transforma cette instance (la direction du Parti) en une sorte d'artiste à qui le monde entier servait de matériau et dont le but était de dépasser « la résistance du matériau », de le rendre malléable, plastique, capable de prendre n'importe quelle forme⁸.

Staline meurt en 1953. Nikita Khrouchtchev lui succède et très vite, lance le processus de déstalinisation. En 1956, Khrouchtchev « lit son fameux "rapport secret", la première attaque directe contre Staline⁹ », où il dénonce les crimes de son prédécesseur. C'est le début de la période dite « du "Dégel", pour reprendre le titre d'un médiocre roman d'Ilya Ehrenbourg¹⁰ ». Un esprit de relatif assouplissement et de maigre liberté souffle à nouveau sur la société soviétique après les années de terreur staliniennes et ceci a aussi des conséquences sur le monde artistique.

La carrière professionnelle d'Ilya Kabakov, quant à elle, s'amorce à la fin des années 1950. Il entame une carrière « alimentaire » en tant qu'illustrateur apprécié de livres pour enfants, ce qui lui permettra de vivre plus tard relativement confortablement, selon son propre témoignage : « Je menais une existence bourgeoise agréable parce que je gagnais beaucoup d'argent, ce qui me permettait de vivre mieux que la moyenne des citoyens soviétiques. Il n'y a rien d'héroïque là-dedans¹¹ ». Il poursuit également, conjointement à ses travaux d'illustrations, une recherche artistique personnelle. Au moment du « Dégel », a pu émerger en effet (et alors que le mot d'ordre plastique est toujours le « réalisme socialiste » officiellement soutenu par l'État) une nouvelle scène artistique qui tente de s'affranchir de cette doctrine :

⁸ Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, op. cit., 1990, p. 5.

⁹ Martin Malia, *La tragédie soviétique*, Paris, Éditions du seuil, 1995, p. 380.

¹⁰ *Ibid.*, p. 380.

¹¹ Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, op. cit., p. 76. Texte original : "I lived a pretty bourgeois life because I made a lot of money and could live better than average Soviet person. There was nothing heroic about it."

[...] les grandes villes de l'Union soviétique virent apparaître presque aussitôt après la mort de Staline, en 1953, une scène artistique non officielle qui fut tolérée par les autorités, mais presque entièrement coupée des expositions officielles ainsi que des médias sous contrôle du pouvoir¹².

Cette période de la seconde moitié des années 1950 en Union soviétique a bénéficiée d'une très relative libéralisation qui a permis aux artistes de se livrer, plus ou moins librement et secrètement à une démarche artistique personnelle, mais toujours sous surveillance. Pour Kabakov, comme pour de nombreux autres artistes « non officiels », dont les attentes intérieures ne correspondaient pas aux attentes de l'État soviétique, la vie était scindée en deux : d'un côté, l'on était contraint d'avoir un travail alimentaire pour subvenir à ses besoins, et, de l'autre, on menait chez soi un travail ou une recherche personnelle. Ce travail était parfois montré et exposé à un cercle d'amis artistes, d'amateurs et de connaissances qui formaient une petite communauté artistique isolée. En outre, les artistes étaient bien évidemment coupés de l'art occidental et souvent tentés pour exister de se construire un monde intérieur. Ainsi Kabakov témoignera :

Il y avait en Russie une contradiction entre la vie et l'existence. Pour commencer à exister, il fallait faire disparaître la vie. La vie c'était la vulgarité, la punition, la contrainte, l'antisémitisme¹³.

Pourtant, nous verrons que, dans le cas de Kabakov, ce poids et cet isolement que fait peser sur lui l'environnement soviétique, l'amènera précisément à élaborer une démarche singulière, luttant et menant discrètement une stratégie de « sourde résistance » à l'intérieur de son propos plastique¹⁴. De même, face à la contrainte que fait peser sur lui l'environnement politique et social, il prendra toujours grand soin de ne jamais exprimer trop bruyamment

¹² Boris Groys, « Deux générations de conceptualisme moscovite », in *Kollektisia! Art contemporain en URSS et en Russie 1950-2000*, Paris, Éditions Xavier Barral / Éditions de Centre Pompidou, 2017, p. 95.

¹³ Anne-Marie Olive, *Guide de civilisation russe*, Paris, Éditions Ellipses, 1998, p. 172. Ilya Kabakov était juif, et si cela a certainement eu une incidence sur sa vie personnelle, nous ne développerons pas ce sujet ici, car il n'est pas en soi un élément déterminant sur le plan artistique, au sens où il ne permet pas de décrire la démarche ni de mieux comprendre le travail de l'artiste.

¹⁴ Je veux dire ici que Kabakov n'est pas un artiste qui réalise ouvertement une œuvre « politique » ou « dissidente et critique », mais dont les réalisations témoignent par endroits de l'absurdité de l'environnement social et politique. Reste au spectateur la tâche ardue de définir si l'élément absurde désigne la vie en Union soviétique (en Russie) ou l'existence en général (partout dans le monde).

son désaccord, en préférant pour ce faire, paradoxalement, la basse tonalité d'un regard intérieur¹⁵.

L'élaboration d'une démarche. L'abandon du style

Comment s'est initiée la réflexion, le style personnel chez Kabakov ? Les avant-gardes du début du xx^e siècle, à la fois novatrices et audacieuses, ont-elles été des guides dans les premiers temps de son activité artistique ?

On remarque, dans les premiers temps de sa vie artistique, de jeune homme et d'étudiant en art, un intérêt pour la peinture et la quête traditionnelle et romantique du « chef-d'œuvre ». Cette intérêt pour la dimension picturale restera présente tout au long de sa carrière, y compris sous des aspects théoriques plus tardifs. Alors il s'intéressera à « l'objet peinture » en tant qu'il porte en lui la mémoire du tableau de chevalet, de l'objet peint. Avant de se pencher sur les aspects conceptuels, qui orienteront ses réalisations sous forme de dispositifs où le tableau jouera le rôle de réceptacle souvent accompagné de textes impliquant le spectateur, penchons-nous sur les premiers temps de l'activité de Kabakov et des événements qui se produisent en Russie, afin d'y déceler des influences picturales et l'émergence d'un « propos » plastique qui ne serait pas traditionnel mais qui définirait des orientations déterminantes sur la suite de son œuvre.

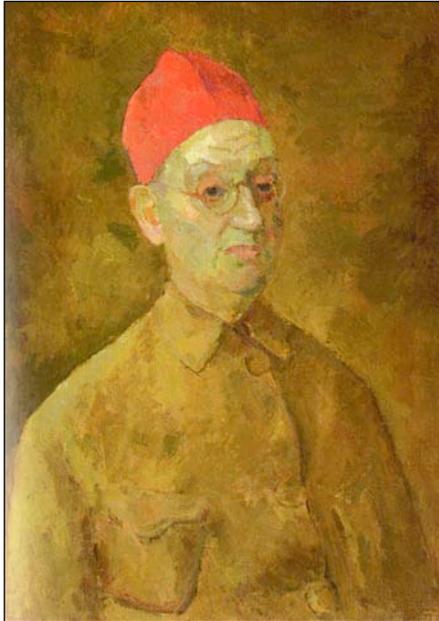
Kabakov et la modernité. Robert Falk, un témoin des avant-gardes

Kabakov était encore étudiant à l'Institut Sourikov quand il fréquentait avec son ami Erik Boulatov¹⁶, vers 1956, l'atelier de Robert Falk, un témoin et acteur des activités artistiques menées par les avant gardes. Boulatov l'avait convaincu de prendre des cours auprès de Falk pour sortir du classicisme rigide des enseignements prodigués à l'Institut Sourikov. Ainsi Matthew Jesse

¹⁵ Kabakov dit : « Je ne suis ni un fanatique ni un radical ». Cité par Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p. 41.

¹⁶ Erik Boulatov est un peintre moscovite, né en 1933, ami et rival artistique d'Ilya Kabakov. Contrairement à ce dernier, il professera toujours un attachement à la picturalité et au tableau « comme objet » unique et indépendant, « fenêtre » illusionniste de toile tendue sur un châssis et disposée au mur, frontière entre la chose peinte et le monde signifié physiquement par ses quatre côtés géométriques.

Jackson, professeur d'arts plastiques et d'histoire de l'art à l'Université de Chicago, dans un ouvrage important sur Ilya Kabakov et son environnement déjà cité ici, parle de cet événement comme d'une prise de conscience :



Robert Falk, *Autoportrait au fez rouge* [*Avtoportret v krasnoj feske*], 1957, huile sur toile, 87 x 60 cm. Galerie d'État Tretiakov, Moscou. Source : Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, The MIT Press, 2008, p. 19.

À partir de ce moment, ils se sont considérés comme les acteurs d'une histoire de l'art étrangère à la généalogie historique mise à l'honneur à l'Institut Sourikov¹⁷.

Ce contact avec une personnalité comme celle de Robert Falk est selon Matthew Jesse Jackson l'un des premiers éléments qui aurait contribué à instruire Ilya Kabakov des réalisations des avant-gardes, et initier une réflexion hors de la doctrine du réalisme socialiste.

Falk est l'initiateur en 1910 du groupe du Valet de carreaux [*Bubhovij valet*], auquel participa Michel Larionov. Il a enseigné la peinture de 1918 à 1928 dans la prestigieuse école d'art du *Vkhoutemas* [*Vxutemas*], acronyme d'Ateliers supérieurs d'art et de technique [Vysšie XUdožestvenno-TExničeskie MASTerskie] et ses collègues étaient Vladimir Tatline, Alexandre Rodtchenko, Varvara Stepanova. Selon Anatole Kopp (1915-1990), architecte, urbaniste français et historien de l'architecture soviétique, le Vkhoutemas se proposait d'enseigner l'art en tant que domaine d'investigation plastique d'avant-garde étendu aux domaines domestiques et utilitaires, accompagnant par sa dimension sociale le projet socialiste :

La vocation des Vkhoutemas était de former des cadres capables de répondre aux besoins artistiques et techniques du pays qui construisait le socialisme, et d'élaborer la nouvelle esthétique qui devait pénétrer tous les aspects de la vie des masses, s'attaquant aussi bien aux problèmes de la mise en forme du logement,

¹⁷ Matthew Jesse Jackson. *The Experimental Group, Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 19. Texte original : "From this point forward, they understood themselves as actors within an art history alien to the historical genealogy promulgated in the Surikov".

nouveau « condensateur social », qu'à ceux du mobilier, des équipements collectifs et des objets d'utilisation courante¹⁸.

Ainsi Falk, qui a été le témoin vivant d'un projet artistique situé à l'opposé de l'esthétique conservatrice du réalisme socialiste, « acceptera » de prendre Kabakov comme élève tout en « disant que le travail de Kabakov n'était pas très bon, mais aussi que l'on ne pouvait s'attendre à rien de meilleur compte tenu de l'état de l'art en Union soviétique¹⁹ ».

Le « Dégel » : une période d'évènements artistiques inédits

D'autres évènements artistiques se produisent en Russie dans la seconde moitié des années 1950 qui ont permis l'éveil créateur du jeune Ilya Kabakov. Des expositions importantes ont révélées à toute une génération que d'autres manières de peindre ou de sculpter étaient possibles.

L'Exposition des Jeunes Artistes Soviétiques en 1957

En 1957, à Moscou, a lieu le Sixième Festival Mondial de la Jeunesse et des Étudiants au Parc Gorki. Parallèlement à cet événement se tient une exposition à l'Académie des Arts intitulée *Exposition des Jeunes Artistes Soviétiques*²⁰. Bien que Kabakov n'ait pas pris part à cette exposition, c'est à cette occasion que seront montrées des œuvres d'artistes de la future scène non officielle dont il sera très proche et qui constituera autant un influent et essentiel lieu d'émulation que d'échanges. Des jeunes artistes promis à la célébrité, comme Boulatov (1933), Oskar Rabin (1928), Anatoly Zverev (1931-1986), Oleg Tselkov (1934), Ivan Chuikov (1935), Anatoly Brussilovski (1932) et Ernst Neizvestny (1925-2016), constitueront l'environnement habituel et familial de l'artiste.

¹⁸ Anatole Kopp, « Vkhoutemas ou Vhutemas (Ateliers supérieurs d'art et de technique) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 février 2018. URL : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/vkhoutemas-vhutemas/>

¹⁹ Cité par Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, Chicago-Londres, *op. cit.*, p.19. Texte original : “[...] saying that Kabakov’s work was not very good, but that nothing better could be expected from the state of art in the Soviet Union”.

²⁰ *Ibid.*

L'exposition Picasso au Musée Pouchkine en 1956

Il convient de mentionner aussi l'importante exposition de Pablo Picasso²¹ qui s'est tenue en 1956 au Musée Pouchkine à Moscou. La tenue de cet événement aurait été impensable quelques années auparavant. Il devenait à nouveau possible en Union soviétique de mentionner des démarches artistiques originales même si elles déviaient stylistiquement de l'esthétique officielle. Précisément, dans le domaine des arts plastiques, la Russie du début du siècle avait été bouillonnante d'initiatives avant-gardistes. La mémoire de ces mouvements de l'avant garde russe n'avait pas été transmis, puisque les principes esthétiques qui prévalaient depuis 1934, nous venons de le voir, étaient ceux du réalisme socialiste et que les œuvres des avant-gardes, quand elles n'avaient pas été oubliées ou détruites, se trouvaient conservées soit dans des collections privées, soit dans l'obscurité des réserves de musées. Cet épisode de l'histoire de l'art russe n'avait, en tout cas, plus droit de cité. La jeune génération des artistes non officiels, soucieuse d'inscrire ses pas dans une démarche authentique et stimulante, furent contraints de retisser par eux-mêmes les bribes distendus de cette mémoire avant-gardiste afin d'en tirer enseignement et légitimité pour leur propre travail. Ainsi le jeune Eric Boulatov, grand ami de Kabakov, dira au début des années 1960 avoir entendu parler « d'une peinture qui était uniquement constituée d'un carré noir et note que le concept en soi était de nature à le captiver²² ».

Évènements et expositions éphémères

²¹ Pablo Picasso était communiste. Son portrait de Joseph Staline, paru en hommage à la mémoire du dictateur à la une des *Lettres Françaises* le 12 mars 1953, avait été critiqué par Louis Aragon en des termes qui font de lui, en cette occasion, le plus fervent « supporteur » de l'esthétique du réalisme socialiste et du stalinisme : « *On peut inventer des fleurs, des chèvres, des taureaux, et même des hommes, des femmes - mais notre Staline, on ne peut pas l'inventer. Parce que, pour Staline, l'invention - même si Picasso est l'inventeur - est forcément inférieure à la réalité. Incomplète, et par conséquent, infidèle.* » in Philippe Dagen, « Quand Picasso refaisait le portrait de Staline », *Le Monde.fr*, 26 décembre 2012, [consulté en ligne le 4 mai 2018], http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/26/quand-picasso-refaisait-le-portrait-de-staline_1810446_3246.html.

²² Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p. 56. Texte original : “Erik Bulatov tells of hearing of “a painting that was only a black square” and notes that the concept itself was enough to captivate him”.

D'autres événements importants eurent lieu : Des expositions temporaires furent organisées sur une durée très courte au Musée Maïakovski de Moscou, grâce aux regards experts et conjoints de Nikolaï Kharzhiev (écrivain et collectionneur) et du poète Gennady Aïgi. Grâce à leurs efforts et sur une durée qui n'excédait pas trois jours, de 1960 à 1968, les artistes russes des cercles non officiels ont pu (re)découvrir les œuvres modernistes d'El Lissitzky en 1960, de Pavel Filonov en 1961, de Malevitch et Tatline en 1962, de Larionov et Gontcharova en 1965, et par exemple la poésie *d'outré-raison* de Vélimir Khlebnikov accompagnant une exposition nocturne le 12 novembre 1965. L'approche de Khlebnikov en particulier, qui se proposait par le travail poétique de retrouver la valeur expressive du mot « en tant que tel », chargé de la seule puissance primitive de la langue [*zäumnyj jazyk*], qui serait antique, sonore et polysémique, a pu influencer et ravir une jeune génération avide de renouvellement des forces artistiques et pressés d'en finir avec les théories « vieilles » et par trop terre à terre du réalisme socialiste. Kabakov a évoqué le fait « que son atelier (partagé avec le peintre Ülo Sooster) était situé en face du Musée Maïakovski de 1964 à 1966 »²³, il n'avait donc que la rue à traverser pour accéder à tout cela, que des années d'efforts et de doctrine officielle soviétique avaient tenté de faire oublier.



L'appartement des Costakis, situé sur la Perspective Vernadskyj, à Moscou en 1973. Photographie appartenant à Natalia Costakis. Source : Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, The MIT Press, 2008, p. 57.

La collection privée de Georges et Zinaïda Costakis

Mais la plus singulière collection personnelle que Ilya Kabakov ait pu voir à cette époque dans la Russie collectiviste est l'imposant ensemble d'œuvres modernes tapissant les murs moscovites de l'appartement de Georges et Zinaïda Costakis. Celui-ci,

²³ Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, *op. cit.*, p. 56.

chauffeur à l'ambassade de Grèce et passionné d'art moderne, a constitué au cours de sa vie une importante collection d'œuvres avant-gardistes.

Vers 1958, les artistes non officiels pouvaient visiter son appartement et voir cette collection présentée chez lui comme dans un musée. Ce mode de présentation des œuvres avant-gardistes dépossédées par le temps du contexte théorique qui les virent naître et de la présence vivante de leurs auteurs, se retrouvant alignées sur le mur du collectionneur comme des trophées de chasse ou des collections d'insectes silencieux, a pu attirer l'attention du jeune Kabakov et initier son goût nostalgique pour la présentation d'archives et de documents au sein d'un ensemble plastique formé par le rassemblement d'éléments autonomes. L'exposition de ces œuvres qui n'avaient pas été conçues pour figurer dans une collection privée personnelle mais pour modifier l'ordre des choses, a certainement pu modeler le propos conceptuel et le constat ironique de Kabakov tels qu'ils se retrouveront dans l'esprit de ses futures œuvres et installations :

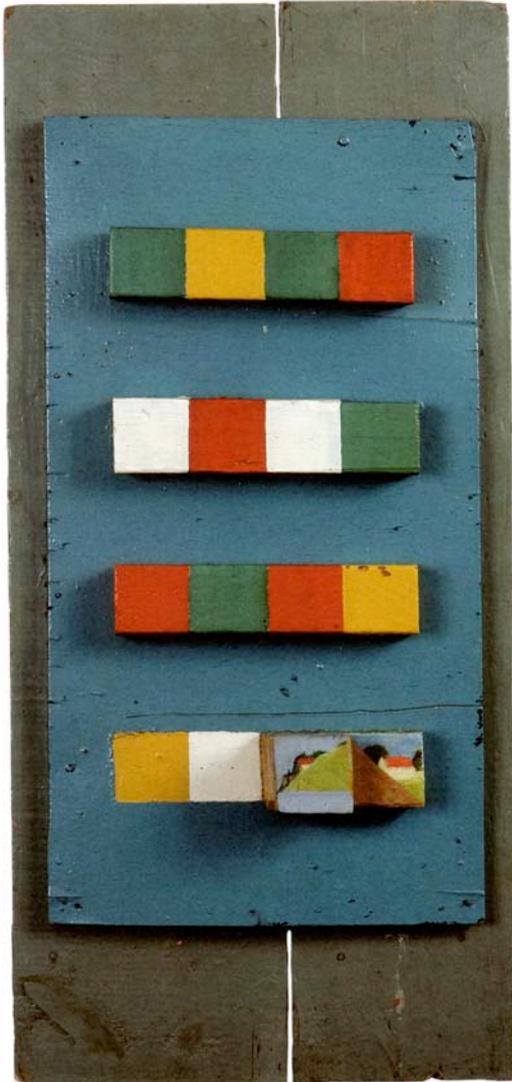
Vers 1962, Kabakov a visité pour la première fois la collection Costakis, mais il n'est jamais devenu proche du collectionneur. Apparemment, ce n'était pas les œuvres, ni même leur accrochage, mais la dimension spectaculaire engendrée par l'appartement qui a produit la plus forte impression sur Kabakov²⁴.

Deux œuvres précoces d'Ilya Kabakov

Examinons maintenant deux œuvres d'Ilya Kabakov pouvant faire figure de prototypes. Ces deux œuvres de la première moitié des années 1960 portent encore l'indécision des débuts, mais néanmoins déjà, en elles se devine une part des évolutions futures de l'artiste, notamment en ce qui concerne le choix de Kabakov de créer des associations paradoxales et complexes entre image, signes et textes et l'envie de se détourner de la surface unique de la toile pour que la peinture « sorte du tableau » et prenne possession de l'espace. Après avoir passé en revue ces deux œuvres, nous comparerons la production d'Ilya Kabakov avec celle d'autres artistes non officiels. Nous verrons comment Kabakov avec ces

²⁴ Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p. 58. Texte original : "Around 1962 Kabakov first visited the Costakis collection, but he never became a close associate of the collector. Apparently it was not the works, nor their arrangements, but the mode of spectatorship engendered by the apartment that most impressed Kabakov".

artistes partagent des points communs mais aussi en quoi il diverge. Puis nous évoquerons quelques procédés généraux qui caractérisent l'approche d'Ilya Kabakov lors des développements de sa carrière.



Ilya Kabakov, *Cubes [Kuby]*, 1962, huile et émail sur toile, 93,6 x 41,4 x 17,5 cm. Rutgers, université d'État du New Jersey. Source : catalogue de l'exposition *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, Londres, 2018, p. 101.

Œuvre précoce 1 : souvenir d'El Lissitzky

Cubes [Kuby], 1962, est une œuvre des débuts de Kabakov, et néanmoins témoigne déjà de son intérêt pour la confrontation et le dialogue au sein d'une même œuvre de divers registres de représentation. Cette œuvre, à mi-chemin entre peinture et sculpture, manifeste d'emblée la volonté de s'extraire des catégories artistiques qui représentent traditionnellement les « beaux-arts » et tourne le dos, par la même occasion, au réalisme socialiste. L'œuvre appartient à la catégorie des réalisations de Kabakov nommées « peintures-objets ». Celle-ci comprend l'inclusion de volumes en trois dimensions qui rappellent, selon la critique d'art Katy Wan, les réalisations avant-gardistes de El Lissitzky²⁵. La construction est un assemblage de plusieurs strates de bois grossièrement peintes, rugueuses et disjointes qui « [...] indique le peu de matières premières disponibles pour les artistes travaillant en dehors du système approuvé par l'État²⁶ ». Mais

²⁵ Voir : Katy Wan, « The Works », in Boris Groys et alii, Catalogue de l'exposition *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, Londres, Tate Publishing, 2018, p. 100. Katy Wan évoque le fait que El Lissitzky (1890-1941) réalisait au début du xx^e siècle et dans le cadre de ses travaux avant-gardistes des volumes abstraits nommés *architectones* que l'on peut lire comme étant une tentative pour extraire la peinture de la planéité bidimensionnelle, illusionniste, et lui donner la qualité formelle concrète, architecturale, de la sculpture, accomplissant ainsi un pas vers l'objet utilitaire.

²⁶ *Ibid.* Texte original : « [...] indicates the meagre availability of resources to artists working outside the state-approved system ».

cet aspect incertain de l'œuvre, loin d'être un défaut, est l'indice d'une fragilité volontairement introduite par l'auteur.

Cette incertitude se retrouve dans le dialogue ténu, ironique et ambigu, entre la volonté de représenter un volume abstrait construit par l'assemblage et le jeu chromatique des cubes et la représentation naïve, figurative, des petites maisons aux toits rouges nichées dans un paysage sommaire sur les derniers cubes en bas à gauche. Elles viennent remettre en question le jeu formel de cet assemblage abstrait et pervertir tout le sérieux « moderniste » de la composition.

Œuvre précoce 2 : souvenir d'Ouglitch



Ilya Kabakov, *Footballeur [Futbolist]*, 1964, huile et émail sur toile, 56 x 70 cm. Collection Ilya et Emilia Kabakov. Source : catalogue de l'exposition *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, Londres, 2018, p. 102.

Footballeur [Futbolist], 1964. Cette peinture d'Ilya Kabakov, relève d'un jeu encore plus ambigu entre les divers éléments plastiques qui la compose. « Ilya Kabakov a décrit le *Footballeur* comme étant l'une de ses

premières peintures conceptuelles²⁷ », et il est vrai que celle-ci recèle en son sein un ensemble d'éléments plastiques qui viennent rendre confus les rapports traditionnels du langage et de l'image. Observons cela.

À l'intérieur d'une grande et séduisante plage de couleur bleu turquoise, se découpe une silhouette humaine. Le pied dressé nous indique qu'il s'agit ici du footballeur, correspondant au titre du tableau. Mais le caractère séduisant et naïf de la représentation est complexifié par une certaine ambiguïté des signes qu'il comporte. Tout d'abord il y a les deux ronds jaunes, que nous identifions comme des ballons, puisque il est question de football. Sauf qu'il y a deux balles dans l'étendue bleue, là où une seule suffirait aux exigences du jeu. De plus ces deux balles ainsi peintes en jaune, sur fond bleu, sont semblables à deux soleil et la surface bleue devient semblable à un ciel. Deux soleils pour un ciel : c'est encore un de trop.

Et puis cette image se complique encore par la vue partielle d'un paysage rural et naïf « derrière » le footballeur et une inscription cursive en cyrillique qui se lit « Ouglitch [Uglič] ». Cette inscription désigne une ville comprise dans cette partie du territoire russe nommé l'anneau d'Or et située au nord-est de Moscou. L'anneau d'Or [Zolotoe kol'co], est un ensemble de cités médiévales importantes, qui comptent dans le patrimoine historique « glorieux » de la Russie. Un détail vient ternir cette belle carte postale ; « Ouglitch, rappelle Katy Wan, est connue pour avoir été le lieu de construction d'une centrale hydroélectrique construite par les prisonniers du goulag [...]»²⁸ ». On voit que le peintre s'est « amusé » à faire jouer entre eux un faisceau de signes troublants et contradictoires. Ici, derrière une apparence riante, et le tableau est effectivement réussi et séduisant tant il semble léger comme le passage d'un nuage dans le ciel, Kabakov évoque un fait bien plus sinistre. C'est un nuage noir dans le ciel.

²⁷ Katy Wan, « The Works », in Boris Groys et alii, Catalogue de l'exposition *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, art.cit., p. 102. Texte original : “Ilya Kabakov has described Soccer Player as one of his earliest conceptual painting.”

²⁸ Katy Wan, « The Works », in Boris Groys et alii, Catalogue de l'exposition *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, art.cit., p. 102. Texte original : “Uglich is known for being the setting of a still-functioning hydroelectric station which was constructed by prisoners of the Gulag [...]”

Prédécesseurs et contemporains sur la voie de l'art non officiel

Avant que Kabakov initie une démarche personnelle, réflexive, conceptuelle, qui s'éloigne de la peinture comme objet et du tableau de chevalet, avant qu'il ne place la réflexion sur l'œuvre d'art au centre de son travail artistique, d'autres artistes le précédèrent ou l'accompagnèrent, sur la voie d'une démarche ouvertement non officielle, variant des critères attendus par le pouvoir soviétique et soutenu par l'État depuis l'année 1934 et la mise en œuvre du réalisme socialiste. Nous allons maintenant décrire et étudier quelques-unes de ces œuvres produites par ces artistes dits « non officiels », que l'esprit du temps rendait possible à cette époque et dire en quoi leur contenu est quand même « transgressif » au vu des canons esthétiques en vigueur dans la Russie soviétique. En effet, grâce à eux, dans un premier temps, Kabakov a pu déterminer une part de la matière interne de son propre travail (sa langue plastique), puis dans un deuxième mouvement se démarquer de ces démarches en trouvant et en radicalisant l'aspect conceptuel de son propos, sans doute inspiré par des œuvres théoriques occidentales. Pour résumer, nous verrons comment il s'éloignera « en action » de la peinture et de la conception traditionnelle de l'œuvre. Il est important aussi de préciser que Kabakov évoluait dans un « petit » milieu constitué de peu d'artistes « non officiels », et qu'à l'intérieur de ce milieu restreint, circulaient beaucoup d'idées, d'influences, d'information. La dimension collective du mouvement des artistes non officiels est déterminante et influera la forme même des œuvres.

Trois artistes non officiels : Ernst Neizvestny, Mikhaïl Shvartsman, Erik Boulatov

Idée de la peinture, comme maîtresse des arts, ou mythe de la peinture dans les milieux artistiques non officiels. Trois tentations

Nous présentons ici trois figures d'artistes issus de l'environnement artistique non officiel, qui à travers leurs œuvres témoignent des préoccupations plastiques prégnantes dans un air du temps et un milieu qui est également celui de Kabakov. Ces artistes voulaient pratiquer un art qui se démarque de la norme officielle et ils ont donc été tentés d'adopter et d'affirmer des positions et des

comportements particuliers. Nous allons voir comment Kabakov laisse de côté certains de ces mythes traditionnellement attachés à la conception de l'artiste et présents dans les milieux non officiels à l'époque soviétique. Kabakov se détourne de trois « tentations » en vogue dans l'art non officiel. La première est la tentation d'apparaître sous la forme d'un artiste démiurge. La seconde est d'introduire dans son art une composante religieuse ou spirituelle. La troisième est l'attachement à la peinture comme medium indépendant, unique et se développant invariablement sur le support tableau composé d'un châssis de bois et recouvert d'une toile tendue.

1 - Ernst Neizvestny : la tentation démiurgique

La sculpture d'Ernst Neizvestny intitulée *Le Prophète [Prorok]* et datée de 1966, s'oppose au premier coup d'œil à la norme qui entend régler le



Ernst Neizvestny, *Le Prophète [Prorok]* 1966, bronze, 95 x 56 x 66 cm. Rutgers, université d'État du New-Jersey.
Source : Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, The MIT Press, 2008, p. 57.

traitement du corps selon les critères du réalisme socialiste. Pourtant on peut voir à certains détails, comme la tête du prophète, que le projet sculptural de l'artiste prend en compte certains de ses codes esthétiques. Cette tête respecte les critères d'une représentation traditionnelle et le sculpteur semble avoir également sciemment conservé le désir du caractère puissant, l'aspect monumental et sculptural que le réalisme socialiste veut imposer au spectateur comme à l'artiste. Mais le corps du sujet a été comme malaxé, pétri comme une pâte par une main démiurgique. On pense à la leçon de Picasso (nous sommes dans les années 1950 et l'influence du peintre catalan à cette époque est déterminante) et à son art de la déformation. Mais on se prend

aussi à interpréter, et à penser que l'œuvre devant nous n'est peut-être pas encore pleinement achevée, c'est à dire qu'elle serait à l'image du socialisme en construction et partant, à ce point de son développement, *non finito*²⁹. Un monument se dresse devant nous, mais ce qui nous est donné à voir est un être se débattant, en proie au doute, visiblement rongé par une force intestinale, viscérale : on assiste à un « héros du travail » en proie au ramollissement ou surpris à un stade d'inachèvement. C'est là toute l'ambiguïté et l'intérêt du travail sculptural de Neizvestny qui ne donnait pas prise à une condamnation franche des autorités, bien que proposant une critique implicite de ses canons par la matière et par les formes. Ainsi Matthew Jesse Jackson décrit comment Ernst Neizvestny, sculpteur démiurge, s'engouffre dans la nouvelle et étroite possibilité de contredire subrepticement les critères du réalisme socialiste tandis que le pouvoir en cette période de « Dégel » semble légèrement détourner les yeux sur le plan idéologique et que le rideau entrouvert laisse entrevoir les formes encore floues de la liberté :

Les œuvres développent des connotations, en affichant des signes de transformation qui vont au-delà de la simple apparence physique et qui s'opposent aux critères du réalisme socialiste³⁰.

La visite de Khrouchtchev aux artistes non officiels

Le premier décembre 1962, à 10 heures du matin, Nikita Khrouchtchev ayant donné à l'endroit de la « communauté » artistique des signes de libéralisation, se présente en compagnie de quelques officiels pour visiter une exposition organisée au Manège, à deux pas du Kremlin. L'exposition comprend des œuvres d'artistes membres de l'Union des artistes, mais elle consacre également « une salle à des artistes qui ne suivait pas la voie du réalisme socialiste (Sooster, Yankilevsky, Sobolev, Neizvestny)³¹ ».

²⁹ Le *non finito* est « un terme italien traduit littéralement par "non terminé" et pouvant être traduit dans un contexte artistique par "esthétique de l'inachevé", désigne des sculptures inachevées par l'artiste, volontairement ou non ». Source : wikipédia. [Consulté le 20 mars 2018].

³⁰ Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p. 49.

³¹ Mathilde Chambard, « L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours : Oskar Rabine et la revue *A-Ya*. », *art.cit.*, p. 12.

Avec l'arrivée au pouvoir de Khrouchtchev, nous l'avons dit, la rigueur du pouvoir totalitaire se relâche un peu. Mais le bouillant Premier secrétaire réagit négativement à ce qu'il découvre exposé sur les murs ce jour-là. Il le fait savoir et s'en prend verbalement aux artistes exposés. La libéralisation, bien que très en deçà de ce que l'on peut voir à l'Ouest à la même époque, semble avoir dépassé la mesure de la tolérance soviétique :

L'art qui était présenté ici était en définitive assez conventionnel, même en comparaison avec des expositions qui pouvaient se produire dans certaines nations du bloc de l'Est, cependant l'entourage de Khrouchtchev menaçait les artistes d'exil, d'arrestation et de travaux forcés en raison des « croutes » qui couvraient les murs³².

À cette occasion, une confrontation verbale a opposé frontalement Khrouchtchev au non moins sanguin Neizvestny³³. Un aspect important de cette dispute, en dehors de l'hermétisme du leader soviétique aux formes nouvelles et abstraites, est qu'elle ait pu se produire alors que ceci n'aurait pas été possible seulement cinq ans auparavant. L'autre aspect, moins positif, de cet échange est la quasi clandestinité dans laquelle tombent, à partir de là, les démarches artistiques sincères dans la Russie de Khrouchtchev et tout autant dans celle de Brejnev :

[...] c'est à la fois le début d'une tentative de reconnaissance d'une esthétique autre que celle du réalisme socialiste et le retrait de la vie publique des artistes qui avaient osé exposer. C'est de là que daterait l'expression « art non officiel »³⁴.

Ainsi la figure démiurgique d'Ernst Neizvestny a sans doute constitué une référence pour le jeune Kabakov, qui l'a pris en compte avant de s'en distinguer :

L'art de Neizvestny occupait l'imagination d'Ilya Kabakov, ne serait-ce que parce que le projet du sculpteur variait de façon tellement frappante avec le sien.

³² Mathilde Chambard, « L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours : Oskar Rabine et la revue *A-Ya*. », *art.cit.*, p. 53.

³³ À ce propos, voir Daria Kourdioukova, « Ernst Neizvestny : un artiste doit "cultiver l'âme", *RBTH*, consulté en ligne le 21 février 2018 à l'adresse : https://fr.rbth.com/art/2015/04/09/ernst_neizvestny_un_artiste_doit_cultiver_lame_33363.

³⁴ Mathilde Chambard, « L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours : Oskar Rabine et la revue *A-Ya*. », *art.cit.*, p. 12.

Dans les souvenirs de cette période, Kabakov note que les sculptures de Neizvestny prenaient la forme de « déclarations catégoriques » qui « attaquaient le spectateur »[...]. Selon Kabakov, cette esthétique, basée sur l'évocation d'une force physique et d'une vigilance éthique contredisait la tentative d'absurde sensibilité qui distinguait son propre travail. Bien entendu, dans cette tentative de restituer le Physiologique, Neizvestny était loin d'être le seul³⁵.

2. Mikhaïl Shvartsman : la tentation du peintre mystique

Après le sculpteur démiurge, voyons quelle était la position d'Ilya Kabakov envers une approche « mystique » et spirituelle de la peinture.



Mikhaïl Shvartsman, *Figure [Litso]*,
1965, détrempe sur bois, 50 x 40 cm.
Highland Park (New Jersey), Kolodzei
Art Foundation. Source : Matthew
Jesse Jackson, *The experimental group*,
The MIT Press, 2008, p. 75.

Matthew Jesse Jackson relate un épisode raconté par Kabakov qui se produisit à l'occasion d'une visite rendue dans sa jeunesse en compagnie d'Ülo Sooster au peintre Mikhaïl Shvartsman lors d'un vernissage qui avait lieu dans son appartement³⁶ ou ce dernier avait disposé ses toiles dans un ensemble éclairé à la lueur des chandelles :

À la fin de leur visite Sooster complimenta Shvartsman en disant « Ceci est vraiment de la grande peinture ». Shvartsman en fut profondément offensé. Kabakov rappelle que celui-ci considérait son travail comme bien davantage que des peintures – il prétendait canaliser des énergies spirituelles et des pouvoirs oniriques qui excédait de beaucoup ceux de n'importe quelle peinture dans un musée. Et à ce moment, entre Sooster et Shvartsman, Kabakov se trouvait dans une position « vacillante » : il était fasciné par le désir de Shvartsman de convertir la vision de son art dans une grand ensemble à la fois mystique et physique, bien qu'il soutienne Sooster qui évaluait négativement la valeur démonstrative de l'expérience³⁷.

³⁵ Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p. 49. Texte original : “Neizvestny’s art occupied the imagination of Ilya Kabakov, if only because the sculptor’s project differed so starkly from Kabakov’s own. In his recollections of the period, Kabakov notes that Neizvestny’s sculptures served as “categorical statements“ that “attack the viewer”[...]. According to Kabakov, this aesthetic, grounded as it was in the evocation of physical force and ethical vigilance, contradicted the tentative, absurd sensibility that distinguished his own work.”

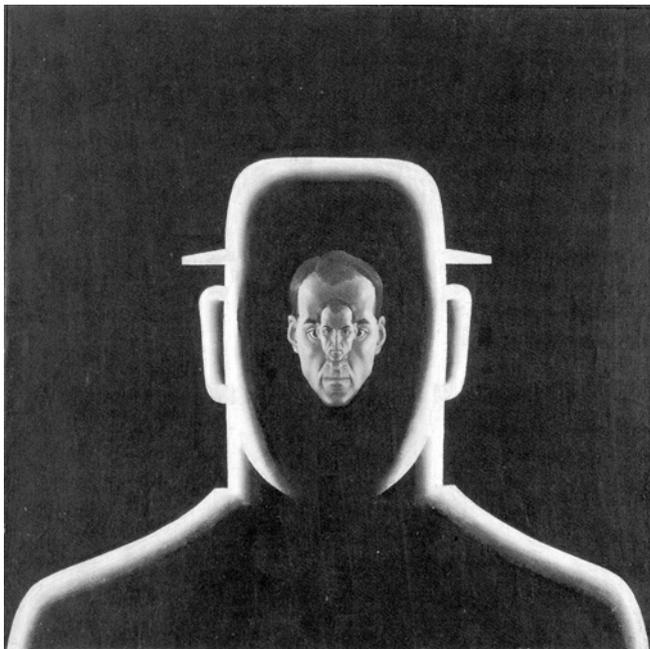
³⁶ Le seul moyen dont disposaient les artistes appartenant au milieu milieu de l’art dit « non officiel » de montrer leur travail était de le présenter chez eux. Cette nécessité peut indiquer comment germa dans l’esprit de Kabakov l’idée d’incorporer l’univers domestique lié à « l’appartement » dans son art. À travers les installations la frontière entre art et univers domestique, entre œuvre et non-art s’estompera.

³⁷ Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p. 74.

Kabakov sera tenté dès ses premières réalisations conséquentes, à l'instar de Shvartsman mais tout en éludant la composante mystico-religieuse, d'établir une relation avec le spectateur en le mêlant physiquement au dispositif et la réalisation d'œuvre qui excède la simple surface du tableau. Nous verrons comment il renforcera encore ce lien avec le spectateur en l'immergeant plus tard dans des installations, forme qui investira entièrement l'espace d'exposition et que Kabakov nommera plus tardivement « œuvre d'art totale ».

3 - Erik Boulatov : la fidélité au tableau de chevalet

Bien que les peintres Erik Boulatov et Robert Falk³⁸ aient exercé sur lui une grande influence, Ilya Kabakov abandonnera progressivement la pratique de la peinture en tant que telle et laissera de côté la quête romantique du « chef d'œuvre ». Dans la décennie qui suit sa sortie de l'Institut Sourikov en 1957, il cessera de produire des œuvres invariablement réalisées sur le support traditionnel de la toile pour s'engager dans une œuvre conceptuelle et réflexive,



Erik Boulatov, *Autoportrait [Avtoportret]*, 1968, huile sur toile, 100 x 100 cm. Collection privée. Source : Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, The MIT Press, 2008, p. 98.

où il tentera de mettre à jour les liens entre langage et représentation. Le résultat obtenu, qu'il soit en deux ou trois dimensions deviendra à la faveur d'une telle approche le résultat d'un dispositif préalablement mis en place qui déterminera la forme de l'œuvre, et non pas le résultat d'une recherche empirique obtenue par des moyens inspirés qui appartiendraient en propre et traditionnellement à la peinture : composition de formes, matières, couleurs, dessins en leurs logiques internes.

³⁸ « Pour Kabakov, les années 1950 finissantes marquaient l'échappée de la belle peinture depuis la solitude de son purgatoire sous l'ère Stalinienne ». Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, *op. cit.*, p. 28.

Tel n'est pas le cas d'Erik Boulatov, ami mais aussi rival, qui conserve encore aujourd'hui le plus vif intérêt pour la peinture réalisée dans des objets tableaux et qui s'inscrit dans une démarche plus formelle, plus traditionnelle. Dans une certaine mesure cependant, Boulatov rejoint Kabakov sur certaines questions relatives à l'ironie, à l'illustration d'une attitude vis à vis de l'environnement soviétique et en évoquant ici l'un de ses tableaux nous parviendrons également à mieux comprendre ce qui constitue le rapport de Kabakov à l'image, ainsi qu'au langage plus encore, son analyse des interactions entre image graphique (les dessin) et langage écrit (le texte : un autre type de dessin). Le travail de Boulatov comptait beaucoup pour Kabakov. Victor Pivovarov, artiste non officiel soviétique proche du cercle de Kabakov, témoigne :

Quand je me remémore des discussions presque toute la nuit [avec Kabakov], je peux les diviser en deux parties égales : une partie, la petite, concernait les questions artistiques courantes (les affaires politiques n'étaient pas abordées, de ce côté-là tout était clair et sans intérêt), les expositions, les nouveaux travaux des amis communs, etc. L'autre partie, la plus grande part, concernait Boulatov. Le travail d'Erik était le sujet d'une constante analyse intellectuelle qui pouvait pousser Kabakov à bout par moments³⁹.

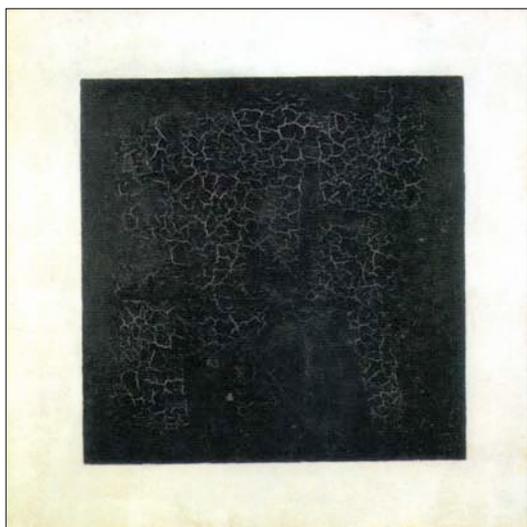
La peinture d'Erik Boulatov intitulée *Autoportrait [Avtoportret]*, (1968), (voir page précédente), est peut-être emblématique et caractéristique d'un tableau non officiel en Union soviétique. Nous allons voir comment cette œuvre, par le jeu de la composition, des couleurs et des formes, met en œuvre des problèmes plastiques propres au tableau et à la peinture de chevalet, tout en incorporant certaines problématiques issues des avant-gardes telles que la force du monochrome et de « l'économie de moyens » (on pense au carré noir de Malévitch), et développe aussi une discrète, quoique insistante, critique de l'environnement social et politique.

Nous allons décomposer ce tableau par zones : quand le regard s'éloigne des bords du tableau pour rentrer concentriquement vers l'intérieur et se

³⁹ Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p. 99. Citation originale : "When I recall [Kabakov's] almost nightly discussions, I can divide them into two equal parts. One part, the smaller, concerned current artistic going-on (political affairs were not discussed, everything there was clear and uninteresting), exhibitions, the new works of common friends, etc. The other part, the larger part, was dedicated to Bulatov. Erik's work was the subject of a constant intellectual analysis that would drive [Kabakov] to exhaustion at time."

concentrer sur le centre, l'œil du spectateur « lit » et balaie successivement trois zones bien délimitées aux factures graphiques, stylistiques variées et même opposées. Elles contiennent chacun un contenu différent agissant sur la conscience depuis la géométrie abstraite du cadre jusqu'à l'hyperréalisme représenté au centre. Chacune de ces parties arborent une facture différente et se déploient graduellement (comme un dégradé de couleurs), depuis les bords jusqu'au centre.

En raison du format carré, la masse géométrique même du tableau agit sur la perception comme une figure. La couleur dominante noire contribue à exercer sur la conscience la sensation même de cette masse. La forme globale du tableau est donc la première chose que le spectateur perçoit en tant qu'image. Cette forme carré n'est pas sans évoquer la structure abstraite du carré noir de Kasimir Malévitch.



Casimir Malévitch, *Carré noir suprématiste* [Čěrnýj suprematičeskij kvadrat], 1915, huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm. Galerie d'État Tretiakov, Moscou. Source : <https://ru.wikipedia.org/>

Ensuite en se déportant vers le centre, le regard rencontre, à l'intérieur de ce carré, de cette clôture, qu'est le tableau une silhouette humaine schématisée. Elle est représentée par un large trait de pinceau blanc, dans un style graphique qui évoque la signalétique. « L'homme » au chapeau, prisonnier du cadre carré est privé de visage et regard. Cette silhouette à la Magritte⁴⁰ se tient cependant bien en face du spectateur. Il est coiffé d'un chapeau, caractère officiel ou urbain. L'impression de fermeté, de sécurité est renforcée par l'épaisseur du trait blanc.

Mais cette force, ce caractère officiel de la figure n'est pas tout à fait propre à rassurer. On pourrait tout aussi bien la qualifier de « rigide ». Car cette forme humaine de « l'homme au chapeau » est privée d'expression, de réflexion, de regard. Le

⁴⁰ On peut trouver ce type de figures à de nombreuses reprises parmi les œuvres du maître belge, ainsi par exemple dans *L'homme au chapeau melon*, 1964, huile sur toile, 50 x 70 cm, collection privée.

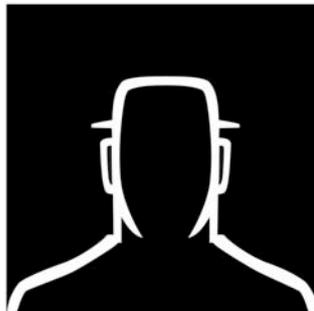
style général adopté par l'artiste confine à celui qui serait utilisée pour représenter du mobilier industriel ou une pièce métallique.

Le regard, en poursuivant vers le centre du tableau rencontre une troisième figure, dont le style mimétique est beaucoup plus conforme à une représentation réaliste que la première figure qui la contient. Celle-ci, dédoublée, contient tous les attributs photographiques d'un être particulier : des yeux, des oreilles, un nez, une bouche, une certaine implantation des cheveux, une légère calvitie, des traits du visage, des rides et des traits singuliers. Mais devant ce visage central et humain flottant, comme un ballon, semble être ironiquement posé un double plus petit de ce même visage tout aussi flottant qui, dès lors, semble hésiter sur sa propre identité représentative, sur le réalisme affirmé de sa représentation. Est-ce un homme ou un nuage ? Un homme et un nuage ? Deux nuages ? Un masque posé devant un visage ? Deux faux visages ? Le petit élément cache partiellement l'autre et brouille la représentation.

Paradoxalement c'est la figure schématique qui semble la plus et la mieux campée dans la surface du tableau. Certes le cadre la contient, mais elle contient et contrôle par son pouvoir la ou les figures humaines flottantes qui s'y trouvent.



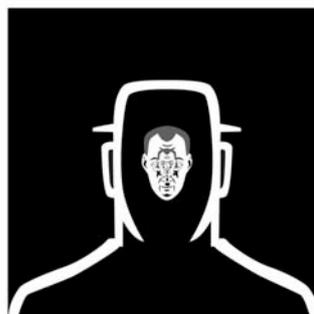
1 Point de départ : un carré noir.



2 Silhouette massive, inexpressive, trait de contour blanc, schématique.



3 Au milieu du tableau, le peintre ajoute un double autoportrait d'une facture réaliste. L'un cache partiellement l'autre à la manière d'un masque.



4 Dialogue de l'ensemble. Collage de trois factures opposées mais hiérarchisées pour former l'«autoportrait» d'Erik Boulatov.

représentation cette fois, de deux visages superposés et de facture réaliste (3) qui flottent dans l'espace central. L'un plus petit, empêche de voir entièrement

l'autre à la manière d'un masque dont on devine cependant qu'il en est la réplique.

On peut se livrer ensuite à l'interprétation suivante : le tableau (4) est titré « autoportrait ». Le peintre indique qu'il s'agit d'une représentation de lui-même. Le carré noir principal, support de la peinture, est une surface abstraite, le souvenir de Malévitch et des avant-gardes, une scène avec laquelle le peintre individualiste est séparé et pourtant sur laquelle il va déployer son œuvre. En effet le peintre se retrouve au centre du tableau, représenté avec réalisme sous forme de deux figures, dont l'une voile l'autre. Entre ces figures, dont le dédoublement trahit une identité problématique, flottante, et le carré noir signifié par les quatre cotés du tableau, on trouve cette silhouette impersonnelle et massive, qui incarne l'autorité, peut-être, mais aussi le policier, le fonctionnaire et pourquoi pas l'administration sans visage dans laquelle se trouve enfermée l'artiste non officiel et avec lui tout citoyen soviétique.

Procédés généraux dans l'approche d'Ilya Kabakov

Généralisations et remarques. Un usage singulier des matériaux et des formes

Les trois artistes non-officiels dont nous venons de parler brièvement sont parvenus à s'extraire des principes rigides du « réalisme socialiste », caractéristique qu'ils partagent avec Kabakov. Cependant, et cela établit une différence avec ce dernier, ils expriment dans leurs pratiques des notions que l'on trouve habituellement associées aux médias qu'ils utilisent et qui sont exclusivement circonscrites dans les catégories dites des « beaux-arts », académiques et traditionnelles. Ainsi Neizvestny adopte la posture codée d'un sculpteur démiurge, Shvartsman met en avant une attitude mystique ou spirituelle « inspirée » et Boulatov conserve un attachement romantique et unique à la peinture. Kabakov se démarquera de ces trois aspects au profit d'un travail beaucoup plus analytique et conceptuel, en examinant la position de l'artiste par rapport au monde dans lequel il vit (son environnement) et en analysant surtout la position du spectateur d'œuvre d'art auquel il fera, nous le verrons, une grande place dans son œuvre.

Le démarche qu'il met en place est conditionnée non seulement par sa réflexion personnelle mais aussi par sa condition sociale. Il fait partie de l'Union des artistes et gagne sa vie en tant qu'illustrateur. D'autre part il ne peut pas exposer publiquement dans une galerie ou un musée et encore moins vendre en Union soviétique son travail expérimental de recherche⁴¹. Le milieu des artistes non officiel sera amené pour résister à se rassembler en une sorte de communauté réduite, menant une existence un peu insulaire, ou les auteurs seront tout à la fois critiques, théoriciens et spectateurs. Dans le travail de Kabakov se reflète cet aspect pluridisciplinaire.

C'est ainsi qu'il abandonne l'idée et la posture de démiurge incarnée par la figure du sculpteur Neizvestny. L'idée que la matière informe doit être gouvernée, sculptée, maîtrisée par l'artiste, qui en échange reçoit un certain nombre d'attributs et devient une image, un visage ; le caractère du héros, la renommée, l'unicité et la particularité de son travail à travers un style aussitôt identifiable. Nous verrons que l'œuvre de Kabakov semble dire qu'une telle quête est une erreur. Kabakov partage avec le réalisme socialisme le plus petit dénominateur commun du style personnel ! La question du style, ou de la « touche personnelle » n'est pas son problème et Kabakov aura tous les styles pour n'en avoir aucun ; il juxtaposera plutôt dans son œuvre, à la manière d'un collage, des éléments stylistiques variés et la plupart du temps empruntés ; le « style » personnel de Kabakov étant le système qu'il crée et davantage encore, la structure qu'il crée au moyen de dispositifs. Son problème, nous le verrons est le langage et une interrogation générale sur la représentation « des autres ». Il saura placer le spectateur au centre de son travail, le faisant pénétrer d'ailleurs physiquement dans ses installations, le guidant quant à l'interprétation et surtout lui laissant une grande ouverture quant à la lecture à faire de ses œuvres. Erik

⁴¹ Après une première exposition importante de sa production non officielle en 1968 au Bluebird Café à Moscou, on lui interdit de montrer une sélection de dessins en janvier 1970. Il est prévenu de cette interdiction la veille de l'inauguration. Dès lors, pendant dix ans, il abandonne tout effort pour montrer son travail en Union soviétique. D'après Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p. 107.

Boulatov déclarera que « Kabakov a une obsession presque pathologique de la réaction du spectateur vis-à-vis de son art⁴² ».

Il s'écarte aussi du rapport spiritualiste à l'œuvre d'art, dont on ressent l'existence par exemple chez Shvartsman. L'émanation spirituelle qui semblerait directement dans la pensée magique provenir de l'œuvre comme une fumée, comme un parfum. Kabakov semble toujours dire à travers ses dessins, ses peintures, ses installations : il n'y a rien de plus à voir que ce que vous voyez. Pas de présence magique cachée dans les éléments qu'il emploiera tout au long de sa carrière⁴³, mais toujours le témoignage et le retraitement de choses vues, entendues et ressenties : paroles ou images. C'est à travers la vérité de cette restitution, cette collecte d'archive personnelle que le spectateur reçoit en échange des informations, qui n'échappent jamais à une intelligibilité rationnelle.

Il abandonne également la mise en chantier traditionnelle de la peinture, à la manière de son ami Erik Boulatov. Même si Kabakov est un artiste d'atelier, qui aime travailler dans un atelier, son œuvre ne sera pas une série de peintures à support unique réalisée sur un chevalet. Au lieu des couleurs et des formes composées sur cet espace clos, Kabakov préférera apporter dans l'espace de l'art des éléments variés, qui se trouvaient à l'écart des pratiques traditionnellement artistiques ; tableaux d'informations, énoncés directement puisés dans la vie de tous les jours, paroles glanées. Les éléments épars, langage et matériaux, sont recomposés dans l'espace d'exposition. Ils sont toujours issus de la société soviétique dont il parvient à peindre cependant, en retour, une représentation.

Il se démarque aussi des plasticiens cités plus haut, notamment dans les installations plus tardives, ou des œuvres de la maturité par une attention portée au récit littéraire et au texte. L'évocation d'individus à travers les traces qu'ils

⁴² Matthew Jesse Jackson, *The experimental group*, *op. cit.*, p. 97.

⁴³ On peut citer comme exemple la série des toiles « blanches » [Belye kartiny], réalisées par l'artiste dans les années 1970 et dont nous reparlerons plus loin, qui se présentent comme des tableaux d'affichage ou des annonces informatives ornés d'un seul texte en noir et blanc, suivant une disposition qui se veut la plus sobre et la plus neutre possible, comme si la recherche de l'artiste avait seulement consisté à réfléchir sur le meilleur moyen de transmettre le plus efficacement possible un message.

auraient laissés comme par exemple *Labyrinthe (Album de ma mère) [Korridor. Albom moej materi]*, (1990). En privilégiant l'absence tangible d'éléments pour dire une présence qui aurait vécu à cet endroit, de quelqu'un qui serait passé par là ; ces éléments photographiques ou textuels rappellent la mémoire d'une personne ou d'un événement : son passage. Quelque chose qui « a été ». En immergeant le spectateur dans des espaces d'installations ou artifices et autres dédales dans lesquels il se perd tant physiquement que par curiosité.



Collages issus de l'installation *Labyrinthe (Album de ma mère) [Korridor. Albom moej materi]*, 1990, installation, dimensions variable. New York. Source photographique : catalogue de l'exposition *Not Everyone will be taken into the future*, Londres, Tate Publishing, 2018, p. 45.

Une approche du langage à travers l'art conceptuel. Le langage comme matériau

Enfin dernier point, Kabakov subit l'influence des artistes occidentaux qui lui sont contemporains. Il est informé, dans une certaine mesure, des idées sur l'art qui sont débattues à l'Ouest. Jean-Hubert Martin, historien d'art, conservateur et commissaire d'exposition, qui à beaucoup contribué à faire

connaître Kabakov en France raconte l'impression que produisit sur lui la découverte du travail de Kabakov dans son atelier :

Le rapprochement s'établit immédiatement avec l'art conceptuel qui faisait un grand usage du langage, mais le plus frappant était que ce n'était au détriment ni de la peinture ni des images. [...] Un usage aussi déterminé du langage restait inattendu. Sans doute s'agissait-il d'un mélange de connaissance vague de l'art conceptuel, car les informations sur ce qui se passait de l'autre côté du rideau de fer filtraient malgré tout, et d'une conscience aiguë (qui fait l'artiste) de ce qui était perçu comme des anomalies de l'environnement⁴⁴.

Il est vrai que Jean Hubert Martin ne précise pas exactement le degré d'influence de l'art contemporain occidental sur Kabakov, ramené à une « vague connaissance » un « oui-dire » de l'art conceptuel. Et il est vrai que son traitement des idées conceptuelles de l'art est finalement très personnel. Kabakov, en dépit de l'aspect réflexif et conceptuel de son travail, fait toujours montre d'une grande attention pour l'approche formelle et sensible. Nous verrons plus loin, comment, par exemple, il apporte dans son travail des fragments de textes présentant un caractère franchement anecdotique, ancrés à la fois dans la vie quotidienne et une langue populaire. En ceci il diffère bien souvent des artistes conceptuels occidentaux, occupés à bâtir des universaux. C'est là une de ses richesses, peut-être liée à l'intériorité due à un certain isolement, à la particularité de vivre en Union soviétique et nulle part ailleurs, de devoir et de vouloir développer une forme artistique sans rien négliger, ni le sensible, ni l'intelligible, ni le cercle résistant des artistes non officiels. Quand on interroge l'artiste sur la genèse de ses influences contemporaines occidentales : « Ou avez-vous vu pour la première fois l'art de l'Ouest ? » Il répond :

Je peux dire que je ne l'ai jamais vu. Je me souviens d'une exposition d'art américain, mais je ne me souviens pas qu'il ait eu une grande influence sur moi. Je sais pourquoi vous me posez la question : vous voulez dire que quand nous avons découvert l'art occidental notre art a commencé à progresser, à se développer. Ça, c'est le genre de questions que j'entends depuis trente ans⁴⁵.

⁴⁴ Jean-Hubert Martin, « Le pouvoir de l'ordinaire et du doute », in catalogue de l'exposition *Ilya et Emilia Kabakov*, Paris, Réunion des musées nationaux, juillet 2014, p. 9.

⁴⁵ L'entretien avec Ilya Kabakov, est cité par Matthew Jesse Jackson *The experimental group, op. cit.*, p. 67 et fut publié dans l'ouvrage *Soviet Dissident Artist*, Rutgers, 1995, p. 146. Texte original : "I can say that I never saw it. I remember that there was an American art exhibition, but I can't remember if it

Conclusion de l'introduction à l'œuvre

Il est temps de passer concrètement en revue quelques unes des œuvres d'Ilya Kabakov en suivant l'évolution chronologique de son travail. Il y aura trois temps. Nous aborderons d'abord les problématiques liées au dessin et au texte dans l'œuvre conceptuelle de Kabakov. Nous verrons ensuite comment s'effectue le transfert de ces problématiques vers des réalisations en deux dimensions dans des réalisations proches de la peinture. Enfin nous aborderons la phase de l'épanouissement de son œuvre, qui est celle des installations et du développement dans l'espace d'exposition de ce que Kabakov nommera « l'œuvre d'art totale » et qui est la reconstitution de sensations multiples transmises au spectateur dans un espace physique et mental rebâti par des textes, des images, des sons, des fragments.

had any influence on me. I know why you ask this question. You really mean that when we saw Western art our own art began to move somewhere, to develop. This is a question that I have been answering for thirty years”.

B Partie 2 - Concept et conceptualisme. Dessin et concept

Ilya Kabakov, un artiste conceptuel ?

Dans ce chapitre, il sera tenté de définir et d'éclairer la part dite « conceptuelle » dans le travail de Kabakov. En effet, Ilya Kabakov est souvent qualifié d'« artiste conceptuel » et présenté comme le représentant charismatique d'un mouvement nommé « conceptualisme moscovite ». Or il se trouve que la notion d'« art conceptuel » est traditionnellement rattachée à l'Europe de l'Ouest et aux Etats-Unis. Ainsi, le critique russe Joseph Backstein, commissaire de l'actuelle Biennale de Moscou, grand connaisseur de l'œuvre de Kabakov et du conceptualisme moscovite considère que « la discussion sur la place du conceptualisme dans l'art russe doit partir du fait qu'il y a quelque chose en commun dans la variante nationale avec la conception occidentale⁴⁶ ». Nous percevons d'emblée qu'il y aurait donc, d'un côté, des éléments de divergence et de l'autre des éléments de convergence.

Nous verrons que, d'une part, le premier emprunt que fait Kabakov à l'art conceptuel occidental concerne le mode de présentation : une certaine façon de présenter l'objet « d'art » au public, sans fard ni artifice et que, d'autre part, un second emprunt concerne le commentaire théorique sur l'art, son support théorique. Nous verrons comment cette passion du commentaire contient cependant une forme d'appropriation « russe », non-dogmatique, qui traverse tout le cercle des conceptualistes moscovites et qu'un « petit quelque chose » qui ressortit à l'aspect littéraire prend le pas, lors de cette appropriation

⁴⁶ Joseph Backstein, «O konseptual'nom iskusstve v Rossii» [À propos de l'art conceptuel en Russie], in *Id.*, *Vnutri kvartiry. Stat'i i dialogi o sovremenom iskusstve* [À l'intérieur de l'appartement, Articles et entretiens à propos de l'art contemporain.], Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, [s.p.]. Texte original russe : «Разговор о месте концептуализма в русском искусстве следует начать с того, что у отечественного варианта есть нечто общее с концептуализмом западным.»

sur la « rigueur » théorique. Le commentaire sur l'art basculant vers la forme du récit. Nous réaliserons ainsi une distinction entre « conceptuel » occidental et « conceptualisme » russe, ces deux notions variant, en partie, du fait qu'elles ont vu le jour sous des cieux et des environnements socio-politiques différents. Kabakov, par exemple, nourrit son travail de contenus évoquant fictions et récits issus de la vie quotidienne, dont il illustre ainsi le caractère aléatoire voire incertain.

La tradition de l'art conceptuel en Occident

L'art conceptuel est un mouvement que l'on ancre historiquement et traditionnellement en Europe de l'Ouest et aux Etats-Unis, où il a été particulièrement actif et influent à partir de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970. Il tentait de mettre à jour les ressorts même de l'acte artistique et de rendre évident ses rapports avec le langage. Dans la lignée et l'héritage de Marcel Duchamp⁴⁷ (1887-1968), il tentait par des moyens plastiques réduits à l'essentiel (économie de moyens) de démontrer la nature arbitraire des principes de dénominations linguistiques des objets en la mettant en évidence dans le domaine artistique. Par exemple, un objet utilitaire et trivial pouvait être, dans un but de désacralisation provoquante et clairement assumée, présenté tel quel dans l'espace d'exposition et désigné tout à coup comme « œuvre » d'art. Cette attitude de désacralisation de l'œuvre d'art réduite parfois à une idée et ne s'incarnant pas nécessairement dans une forme⁴⁸, comportait de manière évidente pour le spectateur occidental une grande part critique du

⁴⁷ Les artistes se réclamant de l'art conceptuel s'intéressèrent en particulier à Marcel Duchamp en tant qu'auteur et inventeur de la notion de « ready-made », c'est à dire de l'action provocatrice de faire pénétrer dans l'espace rituel d'exposition un objet du quotidien désigné comme objet d'art sans pratiquement lui faire subir de transformation artistique. Le geste d'intervention artistique, ou « travail de la main » est minimal. L'idée, ou concept, prime sur la réalisation. La présentation prend le pas sur la représentation. Parmi les ready-made connus de Marcel Duchamp, notons *Roue de bicyclette*, réalisé en 1913 et *Porte-bouteille* en 1914.

⁴⁸ Dans l'art conceptuel, l'idée domine sur la réalisation, car cette dernière est déjà une forme de représentation. Ainsi l'artiste américaine Louise Lawler rédigea le projet d'une action consistant à jeter une balle dans les chutes du Niagara. Si l'action fut réellement réalisée, Louise Lawler précisa que cette action « aurait pu être ou ne pas être réalisée ». Le plus important étant l'idée, le concept du projet : sa trace écrite. Voir Jacinto Lageira, « Minimal et conceptuel art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 juin 2018. URL : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/art-minimal-et-conceptuel/>

système marchand qui « fétichise » les objets « d'art » pour leur octroyer une valeur arbitraire qui serait, au mieux, culturelle. En Occident en effet, l'œuvre d'art est essentiellement un bien marchand. Bien sûr ce dernier aspect ne pouvait être valide en Union soviétique (le paradis des travailleurs), car « en Union soviétique il n'y avait pas d'économie de marché et donc pas de marché de l'art au sens occidental du terme⁴⁹ ».

Pour tenter d'identifier quelles parts de la démarche conceptuelle sont également présentes dans le travail d'Ilya Kabakov et quelles parts s'en distinguent, nous allons maintenant visiter une œuvre conceptuelle « occidentale » par le biais d'une installation célèbre et emblématique créée par Joseph Kosuth en 1965. Cet artiste américain était l'un des chefs de file de la sensibilité « Art conceptuel » pour qui « les œuvres peuvent faire usage du langage écrit, peint, imprimé, photographié, donnant à voir au spectateur le processus matériel de leur réalisation et leur simple autoréférence⁵⁰ ».

Joseph Kosuth. La chaise comme emblème

Nous pénétrons dans l'espace rituel de la galerie. Nous nous attendions à découvrir des « œuvres d'art ». Or on découvre une chaise en bois, parfaitement banale, un objet manufacturé qui ne se distingue en rien d'une autre chaise en bois, posé contre le mur, semblable à celle d'un gardien de musée. Nous, spectateurs de « l'œuvre » qui découvrons cela, connaissons la fonction utilitaire dévolue à cet objet depuis l'enfance : c'est pratique, on peut s'asseoir dessus. Nous pouvons aussi le nommer ou nous le représenter mentalement. Nous pouvons écrire son nom si nous savons écrire. Bref désigner le référent réel, évoquer un élément utile de la réalité, solide, capable de supporter le poids d'un corps et capable de lui faire échapper, pour un temps, à la fatigue et à l'effet de la gravitation. Ici il la « référence » chaise est curieusement posée,

⁴⁹ Boris Groys, « Deux générations de conceptualisme moscovite », in *Kollektzia! Art contemporain en URSS et en Russie 1950-2000*, Paris, Éditions Xavier Barral / Éditions de Centre Pompidou, 2017, p. 95.

⁵⁰ Jacinto LAGEIRA, « KOSUTH JOSEPH (1945-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1 juin 2018. URL : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/joseph-kosuth/>

plaquée contre le mur de la galerie et on nous dit que la voilà transformée en œuvre d'art. L'objet chaise est devenu une sculpture ; l'expression même du « sculptural », car c'est un objet dressé, structuré, assemblé et construit, qui désigne en creux le corps humain assis dont il peut, répétons-le, accueillir et supporter la masse.



Joseph Kosuth, *One and three chairs [Une et trois chaises]*, 1965, techniques mixtes. New-York, Museum of Modern Art (MoMA). Source : moma.org.

Le travail de Kosuth titré *One and Three Chairs* ne se résume pas cependant à une chaise posée par un artiste paresseux contre un mur. Le spectateur constate que l'objet « chaise » fait partie d'un ensemble. Derrière elle, présentée et agrandie au mur⁵¹ on peut voir la définition extraite du dictionnaire du mot « chaise » [chair]. C'est un deuxième élément de l'installation de Joseph Kosuth, et il est aussi important que l'objet chaise lui-même. Cet extrait, ou représentation lexicale du mot chaise, est tout simplement

⁵¹ Le fait que cette définition soit « agrandie » n'est pas un détail ; il ne s'agit pas d'une simple page du dictionnaire déchirée et collée sur le mur. C'est une transformation de la définition et donc une « représentation » dans un espace d'exposition.

une autre représentation du même objet. De surcroît, à gauche, se trouve un troisième élément d'égale importance dans l'ensemble constitué par l'installation que les précédents : il s'agit cette fois d'une photographie de cette même chaise, bien réelle, palpable, en bois, devant elle. La photographie est un grand format en noir et blanc qui représente la chaise à l'échelle 1.

Pour résumer, trois éléments également importants forment cette installation :

1 - La présentation d'un objet ordinaire devant le mur d'une galerie. On identifie immédiatement cet objet ordinaire. On peut s'interroger sur sa nature en tant que véritable œuvre d'art, unique et originale. Le fait de rapporter un objet banal, utilitaire, du quotidien dans l'espace rituel de la galerie interroge le statut de l'œuvre, comme le faisait Marcel Duchamp avec le ready-made.

2 - Une représentation de cet objet sur le mur, son sens lexical exprimé par des signes graphiques destinés à reproduire les phonèmes de la langue anglaise ; sa définition redondante, sa signification.

3 - Une autre représentation de cet objet sur le mur. Cette fois il s'agit d'un document : son image ou trace photographique et un nouvel effet de répétition.

L'objectivité dans l'art conceptuel occidental

L'œuvre d'art constituée par ces trois éléments est facteur de trouble : du fait de leur déplacement depuis le monde extérieur jusqu'au mur de la galerie et à cause de leur mise en rapport, nous doutons de la validité de nos certitudes et prenons conscience du caractère arbitraire de toute représentation dans la mesure où peut se répéter trois fois la représentation d'un même référent qui s'incarnent dans trois formes différentes.

Présentation et représentation

Constituée d'éléments les plus objectifs et les plus simples possibles, l'œuvre par son procédé tautologique remet en question l'unité, la certitude de

nos représentations conceptuelles les plus établies et notre capacité à donner un sens unique à l'œuvre, dès lors que différentes représentations coexistent. Car ni la chaise, devenue objet d'art par le coup de baguette magique de sa présentation dans la galerie, ni la photographie, document graphique qui la représente, ni sa définition, représentation lexicale de son sens ; aucun de ses éléments ne parviennent séparément à englober la réalité de cet « sculpture », ou assemblage, à partir du moment où elle présente trois points de vue sur « la chaise ». L'œuvre prend son sens dans les interstices entre le réel (palpable), la représentation (graphique) et le langage (imprimé). Et le spectateur fini par admettre que dans cet ensemble où les éléments sont simplement présentés, l'artiste a voulu jouer de la multiplicité des points de vue pour mettre en évidence le caractère fragile de toute représentation. Dans l'art conceptuel et c'est aussi un héritage de la démarche de Marcel Duchamp, les éléments sont restitués avec une certaine sécheresse ; rien qui ne puisse remettre en question leur présence évidente : Joseph Kosuth dans « One and Three Chairs » s'emploie à créer des représentations autonomes, des représentations conceptuelles « issues du langage qui soient hors de toute relation avec l'expérience sensible⁵² ».

La mise en place de tels dispositifs et une telle sécheresse conceptuelle ont également caractérisé le travail de Kabakov, un certain temps, dans cette part de son travail qui était traversé par les problématiques liées au langage et la représentation. Les mots et les dispositifs employés pour réaliser ses peintures lors de la première partie de sa carrière en témoignent⁵³.

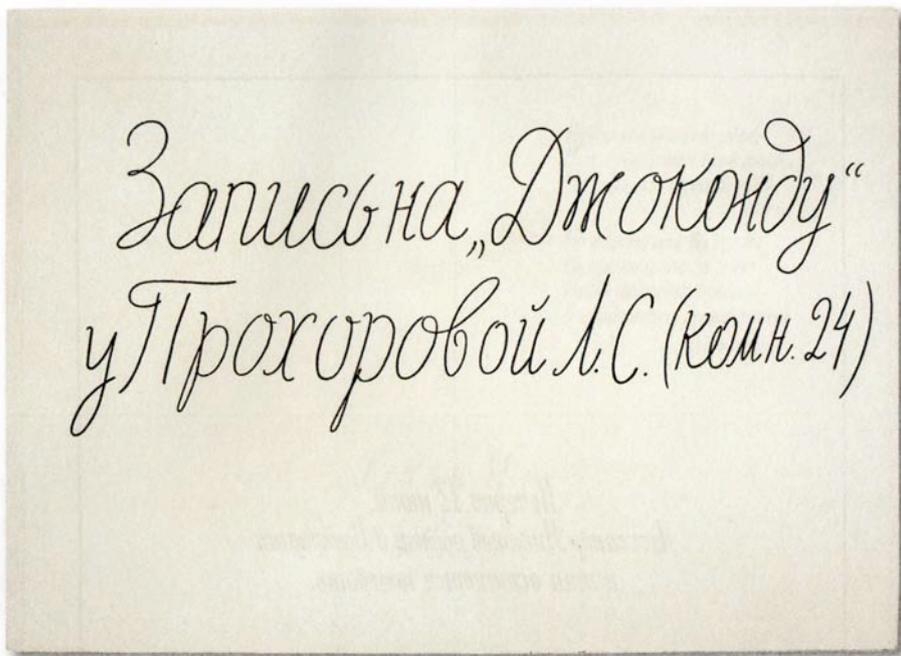
Ainsi l'œuvre intitulée *Inscription pour la Joconde [Zapic' na Džokondu]*, (1980) comporte-t-elle deux aspects⁵⁴. D'une part des traits communs avec la pratique conceptuelle occidentale et d'autre part des traits

⁵² Jacinto Lageira, « Kosuth Joseph. (1945 -) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 3 mars 2018.

⁵³ Nous verrons cependant plus loin que cette aridité s'effacera progressivement dans les installations en s'enrichissant de textes, de documents, d'images : jusqu'à former une « pâte », librement pétrie par l'artiste.

⁵⁴ Cette œuvre fait partie d'une série de peintures intitulées les peintures « blanches » [“belye” kartiny], commencées à la fin des années 1960 et dont la réalisation s'est prolongée jusqu'aux années 1980. Toutes sont traitées très sobrement, en noir et blanc, avec du texte et parfois un simple dessin.

divergents. D'un côté, Ilya Kabakov emploie ici froidement, comme Joseph Kosuth, des procédés de recopie de documents issus de la réalité : un froid système de représentation pour rester le plus objectif possible. Mais de l'autre côté, loin de placer son art sur les hauteurs d'un raisonnement général et qui se veut universel, il garde ici, comme toujours, un lien avec son environnement quotidien qui apparaît sous la forme d'une histoire, d'une anecdote ou d'un fait raconté qui relate des circonstances du quotidien. Pour résumer : à la froideur de l'aspect formel de l'œuvre conceptuelle occidentale, Kabakov apporte la chaleur du récit et de pas n'importe quel récit.



Inscription pour la Joconde, [Zapic' na Džokondu], 1980, huile et émail sur panneau de bois aggloméré, 190 x 260 cm. Collection Ilya et Emilia Kabakov. Source : theartnewspaper.ru

Originalité de l'approche conceptuelle d'Ilya Kabakov. Une peinture de la vie quotidienne

Plus précisément, si les artistes de l'Ouest, comme nous l'avons dit plus haut, produisent par l'évacuation de tout propos « romantique » hors de l'œuvre d'art et de la « sensibilité » octroyée à « l'objet d'art » une critique du système marchand, les artistes russes du « conceptualisme moscovite », dont Kabakov, vont substituer à la critique commerciale occidentale une appropriation : ils vont

puiser dans leur environnement soviétique des éléments visuels ou textuels socio-politiques jugés contraignants, voire étouffants, sur lesquels ils vont pouvoir déployer à leur tour leur sens de l'observation « plastique », d'une part, et leur sens critique à travers le texte et les mots, d'autre part :

Le conceptualisme moscovite se développa au sein de ce milieu de l'art non officiel, mais il y provoqua une sorte de révolution esthétique en s'appropriant et en thématissant le langage visuel de l'art soviétique officiel, affiches illustrations de livres et autres images de propagande⁵⁵.

Il faut reconnaître que cette œuvre ne frappe pas le spectateur par sa dimension spectaculaire. Sur un cliché photographique, on peut voir Ilya Kabakov assis devant cette œuvre, qu'il est intéressant de percevoir dans le contexte de l'atelier et pas seulement comme une image plaquée, extraite d'un catalogue. L'artiste pose de trois-quarts en chemise à carreaux avec un pull posé sur les épaules.



Ilya Kabakov devant le tableau *Inscription pour la Joconde [Zapic' na Džokondu]*, 1980. Photo : Ilya Kabakov. Source : <http://xz.gif.ru/numbers/71-72/mus-rattus/>

On distingue derrière lui l'œuvre, de 180 x 260 cm, c'est à dire un grand format, réalisée sur panneau de bois. Sur ce panneau est écrit en russe quelque

⁵⁵ Boris Groys, « Deux générations de conceptualisme moscovite », in *Kolleksia! Art contemporain en URSS et en Russie 1950-2000, op.cit.*, p. 95.

chose qui peut se traduire par « Inscription pour « la Jokonde » (Il y a une faute d'orthographe dans le mot « Joconde »). Sous cette inscription, on trouve le nom d'une personne et une courte référence au lieu dans lequel elle réside. Cette œuvre est plus modeste par sa portée historique que l'œuvre de Joseph Kosuth, pourtant elle partage avec elle quelques points communs, révélateurs des procédés employés par Kabakov. Mais de quoi s'agit-il exactement ? Pourquoi ce texte ? À quoi cela fait-il référence ?

On trouve une explication détaillée dans un texte rédigé par Kabakov lui-même qui éclaire le contexte d'exécution de l'œuvre, sûrement énigmatique pour un non-russophone, et il est nécessaire de placer ici la traduction du texte, qui illustre les circonstances d'une vie quotidienne complexe. Le style un peu télégraphique de cet extrait tiré d'un recueil qui réunit un ensemble de ses écrits dépeint un quotidien avec lequel il faut se démener, et dont il est urgent de témoigner :

« Billet pour la Jokonde » 1980. Une note, un billet agrandi qui aurait pu être accroché dans n'importe quelle institution. À la place de la « Joconde », c'est écrit la « Jokonde ». En 1979 la « Jokonde » est arrivée à Moscou au musée Pouchkine et à cause des pénuries, les tickets d'entrée étaient distribués par l'administration. Le moyen de substitution le plus simple était utilisé ; on ne donnait pas tout de suite un ticket d'entrée pour la « Jokonde », mais seulement une « inscription » pour obtenir ce ticket. À la place de la « Jokonde », on a un billet, (c'est un texte, mais garantissant la « Jokonde »). Et ici à la place du ticket, on a une note manuscrite sur un mot ; la situation démontre concrètement la singularité du dispositif : le texte est seulement relié à un autre texte et non pas à quelque chose d'autre, avec l'objet lui-même, par exemple⁵⁶.

Jean-Hubert Martin précise, en outre, à propos de la genèse de ce tableau que cette inscription est « l'agrandissement d'une note indiquant auprès de qui

⁵⁶ Пья Кабаков, *Teksty* [Textes], Vologda, Biblioteka Moskovskovo konceptualizma, 2010, p. 32. Texte original : «Запись на Джоконду», 1980. Увеличенная записка, которая могла бы висеть в любом учреждении. Вместо «Джиоконда» написано «Джоконда». В 1979 году «Джоконда» приезжала в Москву в Пушкинский музей, и билеты из-за дефицитности распространялись по учреждениям. Использована простейшая подмена – даже не билеты на «Джоконду», а только «запись» на нее: вместо «Джоконды» – билет (текст, но уже гарантирующий «Джоконду»), а вместо билета – запись на билет; ситуация, наглядно демонстрирующая основную нашу связь – текста только с другим текстом, а не с чем-нибудь другим, с вещью, например.»

s'adresser pour obtenir son inscriptions sur la liste permettant de visiter l'exposition de la Joconde au musée Pouchkine⁵⁷ ».

« Le mot » de Kabakov, son signe graphique, comme chez Kosuth, est ici transformé pour faire œuvre ; le simple billet, comme la chaise, devient un objet d'exposition. La note, comme l'extrait du dictionnaire est agrandie et exposée sur le mur de la galerie.

Mais il y a un écart entre le jeu un peu précieux de l'artiste conceptuel occidental produisant une critique du monde de la marchandise et celui de Kabakov qui évoque plutôt les manques et les pénuries soviétiques⁵⁸. Kabakov pose sur la situation de son pays un regard à la fois critique et codé. Il faut savoir déchiffrer ce code murmuré qui, pour des raisons de sécurité le plus souvent ne peut pas s'exprimer ouvertement et surtout se dire trop fort. Le reflet que renvoie Kabakov de l'existence est souvent gris et morne, rébarbatif et austère, mais plus souvent encore teinté d'une absurdité proche du surréalisme comme dans l'œuvre *Inscription pour la Joconde*. Nous retrouverons par la suite dans les exemples qui seront proposés ici, cette référence constante à une situation particulière et soviétique, dépeinte par les mots réels échappés de la bouche ou des écrits des autres, puis rapportés. Elles contiennent aussi une part d'humour, au fond, qu'il ne faut pas négliger.

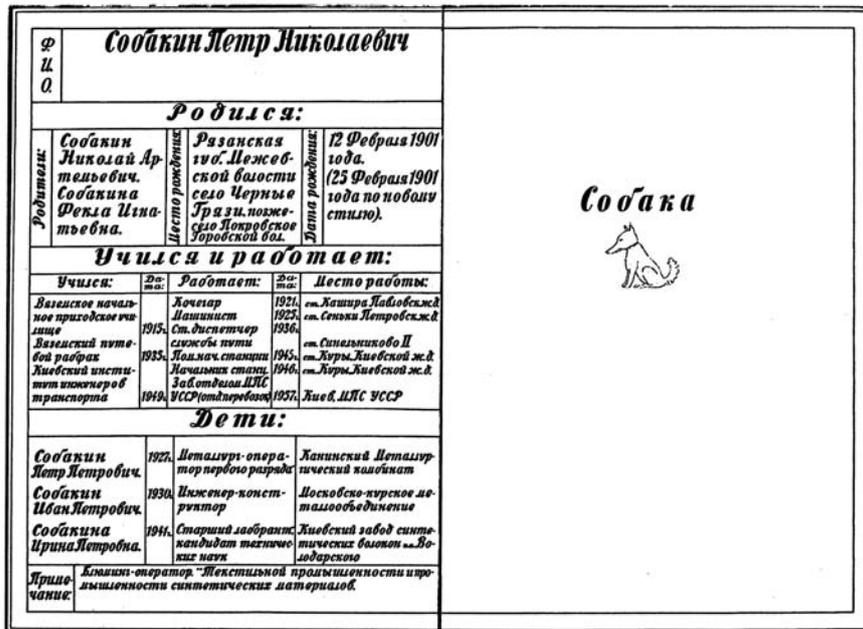
Kabakov dessinateur d'histoires

Par le subterfuge d'une démarche qui emprunte à l'art conceptuel, Kabakov raconte donc une histoire soviétique. De l'aspect impératif de la notion de froid « constat » qui prévaut dans l'art conceptuel, Kabakov évoluera vers la notion plus littéraire de « témoignage ». En procédant ainsi le travail de Kabakov comportera des aspects documentaires qui trouveront leur plein accomplissement, plus tard, dans les installations. Mais la narration et le témoignage trouve en premier lieu leur expression dans une part importante de

⁵⁷ Jean Hubert Martin, Catalogue *Ilya et Emilia Kabakov*, Paris, Les éditions Rmn-Grand Palais, 2014, p. 58.

⁵⁸ Souvent masquée par les rustines du discours officiel.

l'œuvre ; le dessin transposé dans la peinture. C'est le cas dans un autre exemplaire de la série des peintures « blanches », intitulé *Sobakin*, (1980).



Ilya Kabakov, *Sobakin*, 1980, huile et émail sur toile, 217,8 x 150,8 cm.

Ronald Feldman Fine Arts, New York. Source : Ilya Kabakov, *Teksty [Textes]*,

Vologda. Biblioteka Moskovskovo Konsentualizma. 2010. p. 30.

Mène toi aussi une existence exemplaire !

A - L'œuvre *Sobakin* est clairement séparée en deux parties :

1 - À droite on découvre la représentation d'un chien, sous la forme d'une modeste silhouette de profil, assise, perdue au milieu de l'espace vide et blanc du tableau. Le style est illustratif. Le « chien » porte juste au dessus de lui comme une étiquette, une inscription qui le désigne et en même temps semble le menacer. Il s'agit de la transcription graphique du mot « chien » en langue russe [*sobaka*]. Ici aussi, Kabakov comme Kosuth à travers l'œuvre *One and Three Chairs*, fait usage de la tautologie pour troubler les habitudes visuelles du spectateur. Kabakov met en évidence, l'écart trouble et en même temps l'identité qui entre en jeu dans le triangle suivant : d'abord le concept de chien, puis son dessin ou image graphique et enfin le signe écrit qui les représente. Ici

les trois éléments partagent le même référent canin. Le peintre Kabakov nous rappelle au passage ce qu'est un signe linguistique ; « non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique⁵⁹ ». Il rappelle aussi les origines graphiques de l'écriture, car transposée dans une œuvre d'art, c'est le cas ici, l'écriture se regarde autant qu'elle se lit et perd en partie son statut de signe, alors que d'un autre côté, la représentation de l'animal chien acquiert un statut de signe.

2 - La partie gauche de la peinture comprend un « tableau » chargé ou sont administrativement notés les éléments saillants de la vie d'un individu nommé ; monsieur Sobakin. Ce patronyme pourrait se traduire par « monsieur Duchien », plus simplement que monsieur « Chien ». Le nom de famille est fréquent en Russie. Par cette désignation, Kabakov établit une relation « de fait » entre les parties droites et gauches du tableau. Mais ici à gauche, Ilya Kabakov part d'une réalité soviétique maintes fois éprouvée par lui : l'obligation, dans diverses circonstances administratives exigées par l'État soviétique (par exemple l'obtention d'un emploi, justification administrative) de rédiger « librement » sa « biographie » [*avtobiografija*] version longue d'un autre document : « l'enquête », [*anketa*] qui reprend plus brièvement les informations essentielles contenues dans la « biographie ». « L'enquête » de Monsieur Sobakin, citoyen de l'Union soviétique comporte les informations essentielles suivantes : l'identité de ses parents, son lieu de naissance, sa date de naissance, les lieux fréquentés, types d'études et emplois exercés. L'identité des enfants, leurs professions et lieux de professions.

Kabakov indique bien dans ses écrits la substance d'une « enquête » en Union soviétique et l'importance du langage dans son travail : « L'enquête est la vie de l'individu mise en mots⁶⁰ ». Il précise également que cette description biographique de Sobakin est « tout ce que l'on peut savoir de lui du point de vue public⁶¹ ». Il ne s'agit pas d'une autobiographie littéraire, mais du strict et

⁵⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Charles Bailly, Albert Séchenaye, Albert Riedlinger, Paris, Payot, 1995, p. 98.

⁶⁰ Илья Кабаков, *Тексты* [Textes], *op. cit.*, p. 32. Citation originale : « Анкета и есть жизнь человека в слове, причем, о нем говорится самое главное ».

⁶¹ *Ibid.* Citation originale : « Все, что можно сказать о человеке со стороны общественности, [...] »

essentiel du point de vue de la bureaucratie. Kabakov cite, ironiquement la mise en relief de ce destin par l'agrandissement sur un tableau qui se veut exemplaire, officiel, étatique mais froid, dénué de vie. L'artiste dit littéralement dans son commentaire l'injonction portée par ce « tableau d'honneur » : « Vis toi aussi une existence exemplaire⁶² ». Kabakov semble parodier avec dérision les héros du prolétariat soviétique ainsi que le ton injonctif des énoncés destinés à véhiculer la gloire de ces héros triomphants, cités pour leur exploits prolétaires à des fins de propagande. On pense à Alekseï Stakhanov, le célèbre mineur qui aurait « accompli 14 fois la norme d'extraction du charbon le 31 août 1935 !⁶³ ». Mais ici le héros est ramené à la modeste et parodique et touchante dimension d'un chien (les Russes adorent les animaux domestiques), même si on ne précise pas clairement que monsieur Sobakin a les mêmes antécédent canins que le malheureux Šurik dans *Sobače serdce*, le personnage principal du roman théâtral de Mikhaïl Boulgakov, chien qui a été métamorphosé en prolétaire par les miracles de la science aux commencements audacieux de la Russie soviétique et qui exigera d'avoir un nom et même d'authentiques papiers humains en bonne et dû forme. On peut penser que Kabakov produit ici, une nouvelle fois, un discours sourdement critique sur l'environnement soviétique qui réduit l'existence à une biographie bureaucratique et qui réduit drastiquement la possibilité de s'exprimer, ainsi l'auteur du tableau d'honneur finit son commentaire, qui oriente le spectateur plus qu'il ne délivre un message précis en insistant sur le fait que Monsieur Sobakin est, au bout du compte, un être humain :

Le tableau d'honneur de T. Sobakin prodigue également un certain esprit didactique : « Mène toi aussi une existence exemplaire ! » Il est impossible pour un chien ordinaire de se prononcer de la sorte : il n'a pas d'« histoire-enquête » à faire valoir. C'est un simple chien⁶⁴.

⁶² *Ibid.* Citation originale : «Проживи и ты такую же жизнь!»

⁶³ « Stakhanovisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 mars 2018. URL : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/stakhanovisme/>

⁶⁴ Пуга Kabakov, *Teksty* [Textes], op. cit., p. 32. Citation originale : « Стенд-биография т. Собакина выступает уже в некотором воспитательном смысле: «Проживи и ты такую же жизнь!» О простой собаке ничего такого сказать нельзя: у нее нет «истории-анкеты», она просто «собака».

La rigueur de la grille. Comment la déformer ?

Ilya Kabakov apporte dans ses réalisations picturales toutes sortes de parodies de tableaux, listes, rapports, comptes rendus administratifs avec une sorte de jubilation tatillonne, qu'il justifie en partie par le fait que sa mère était comptable. Cet intérêt pour le tableau comptable se reporte dans son approche du dessin :

Les « dessins bureaucratiques » trouvent à la fois leur forme et leur inspiration dans tous les formulaires, emplois du temps, certificats et prescriptions qui encadrent notre vie de l'enfance au vieil âge. Ces structures, tracées à l'encre sur du papier blanc à l'aide d'une règle, ne font pas naître en moi l'ennui, mais réveillent au contraire une sorte d'enthousiasme. [...] Peut-être faut-il voir là une résurgence de certains souvenirs d'enfance : ma mère était comptable [...] ⁶⁵.

Derrière ce goût jubilatoire pour la représentation d'une géométrie, ou abstraction « utilitaire » (le souvenir des cellules des tableaux alignées par une mère comptable s'opposant aux rigoureuses compositions du peintre abstrait Piet Mondrian (1872-1944), se niche encore le souvenir ironique d'une mémoire des avant-garde qui se serait altérée. L'utopie s'est envolée devant le cours de l'histoire, mais d'autres fruits peuvent être apportés sur le plateau des arts plastiques par l'élaboration d'une libre création.

Pour résister à la pression totalitaire qu'exerce l'état et la bureaucratie, il reste à l'artiste Kabakov la possibilité de s'abandonner dans l'activité artistique, d'évoquer et de dire, de faire un portrait précis d'un individu imaginaire, une nouvelle fois *absurde*, presque inexistant (Monsieur Sobakin) au sein d'une structure qui l'écrase (l'administration). On verra plus loin que pour s'évader des pattes velues du totalitarisme Kabakov manifeste encore plus directement le besoin de fuite sous la forme individuelle du « désir de voler », tant on retrouve dans son dessin les représentations d'individus évoluant, virevoltants librement dans les airs comme des oiseaux, et les anges représentés plus tardivement dans son travail, témoignent aussi d'un bel élan vers le haut pour dépasser ou rejoindre l'utopie. En cela Kabakov participe bel et bien du postmodernisme. Ceci, ce caractère postmoderniste puisant dans différents registres de

⁶⁵ Ilya Kabakov, « À propos de mes dessins », in Ilya Kabakov & Jean Hubert Martin, *Ilya Kabakov, Drawings/Dessins*, Paris, Dilecta, 2014, P. 113.

représentation sans idéalisme, peut expliquer l'écho et le succès en adéquation avec l'esprit du temps [*zeitgeist*] qu'il trouvera à la fin des années 1980 dans une Europe de l'Ouest ou triomphe au cinéma le film de Wim Wenders *Les ailes du désir*. Le totalitarisme ne peut pas complètement pénétrer jusqu'au bout de l'individu et lui laisse, au moins au fond, sa conscience.

Le dessin de type illustratif

La pratique du dessin sur papier traverse toute l'œuvre de Kabakov. C'est une part essentielle de son activité et une base de sa réflexion. C'est une activité qui recueille librement sa réflexion au quotidien (la page blanche est un réceptacle pour l'activité cérébrale), mais aussi une base où s'élaborent les plans et l'organisation des futures peintures ou installations. Cette part graphique de recherche se manifeste dans ses agissements libres d'artiste conceptuel « non-officiel », mais aussi dans sa pratique alimentaire d'artiste illustrateur de livres pour enfants inscrit à l'Union des Écrivains, même si « les deux activités sont nettement distinctes⁶⁶ ». C'est d'ailleurs en tant qu'illustrateur dûment répertorié que Ilya Kabakov était connu en U.R.S.S. Ainsi quand le critique Jean-Hubert Martin voudra se renseigner en Russie sur l'art d'Ilya Kabakov vers 1980, un fonctionnaire du ministère de la Culture lui répondra « qu'il n'y avait pas de peintre du nom de Kabakov⁶⁷ ».

L'expression graphique est peut-être pour Kabakov, homme d'atelier, un moyen fondamental de réfléchir, guidé sa main. Le dessin étant un outil qui permet de vérifier que le cerveau est physiquement et directement relié à l'activité manuelle et il en a réalisé des milliers ; il est une forme d'écriture de l'activité cérébrale en prise directe avec le réel. Le dessin chez Kabakov est libre : c'est un moyen de se vider la tête et d'élaborer, de construire, de spéculer mentalement. C'est un outil « manuel conceptuel » qui dompte, organise et recentre les idées éparses. Nous allons voir comment cette fonction du dessin se

⁶⁶ Ilya Kabakov & Jean-Hubert Martin, *Ilya Kabakov Drawings/Dessins*, Paris, Dilecta, 2014, p. 116.

⁶⁷ Jean-Hubert Martin, Catalogue *Ilya et Emilia Kabakov*, Paris, Les éditions Rmn – Grand Palais, 2014, p. 9.

retrouve au cœur même des œuvres picturales et aussi comment se mêlent dessin et écriture.

Dessins absurdes, dessins bureaucratiques, dessins avec inscriptions

L'artiste distingue plusieurs types de dessins dans sa production : « les absurdes, les bureaucratiques et les dessins avec inscriptions⁶⁸ ». Souvent ces trois catégories se recoupent au sein de certains dessins et nous nous y intéresseront en tant que Ilya Kabakov décrit, encore une fois, l'ambiance et le cadre précis de son existence à travers des énoncés collectés ou imaginaires qui se retrouvent dans les dessins, ses peintures, ses installations.

Dans un texte intitulé « Recel » [*Ukryvatel'stvo*], Ilya Kabakov commente le statut particulier du dessin dans sa production artistique plastique : « En principe, sous cette appellation j'entends la situation selon laquelle se dit et s'exprime ce que l'on n'a pas clairement en tête⁶⁹ ». Le dessin est le lieu où peut s'exprimer en premier quelque chose d'indicible ou quelque chose d'imprévu pratiquement en dehors de la seule volonté artistique de l'auteur. C'est une forme légère qui permet l'exploration. C'est aussi l'espace de la libre et dynamique divergence entre la forme du mot, l'image et sa signification, c'est le lieu d'un transfert entre l'espace privé, libre, cérébral, intérieur et l'espace public d'une parole parfois contrainte :

Dans une telle situation de rupture de sens, la signification, ne trouvant pas d'enchaînement avec le mot désigné, trouve une issue dans les chemins cachés, dans des voies d'expressions non linéaires. La signification se réfugie dans l'euphémisme, dans la métaphore, mais plus souvent encore dans une forme particulière du silence, que je nommerais « zone interdite de l'énonciation »⁷⁰.

⁶⁸ Илья Кабаков & Jean-Hubert Martin, *Ilya Kabakov Drawings/Dessins*, op. cit., p. 116.

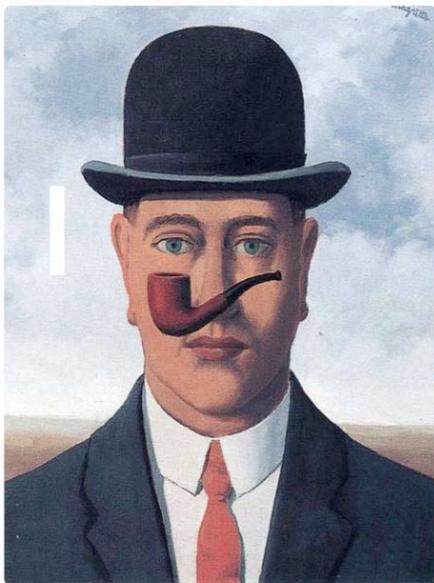
⁶⁹ Илья Кабаков, *Teksty* [Textes], op. cit., p. 9. Citation originale : « В принципе под этим словом я понимаю ситуацию, при которой говорится и высказывается то, что не имеется в виду ».

⁷⁰ Илья Кабаков, *Teksty* [Textes], op. cit., p. 9. Citation originale : « В такой ситуации разрыва смысл, значение, не находя «сцепления» с обозначаемым словом, ищет выход в окольных, не прямых путях выражения, прибегая к эвфемизмам, метафорам, но чаще всего к особой фигуре умолчания, которую я бы назвал «полосой запрета на высказывание».

L'inquiétante étrangeté

Nous analyserons maintenant plusieurs dessins de Kabakov pour mettre en évidence les rapports surprenants qui s'effectuent à l'intérieur des images entre textes et dessins. Sur le papier, Ilya Kabakov rapproche souvent des éléments graphiques, ou textuels, qui mis en rapports forment des liens inattendus et défient les lois de la logique ordinaire. Entre ces éléments se crée un nouveau sens, un dialogue inédit.

L'image ainsi obtenue rappelle certains procédés issus du surréalisme, sans qu'on sache vraiment s'il y a une influence directe du surréalisme, ou s'il s'agit du hasard, des circonstances d'époques qui conduisirent Kabakov, tout comme Erik Boulatov, à laisser percevoir un monde onirique à côté de la réalité. On pense aussi au peintre belge René Magritte, l'auteur de *La Trahison des images* et ceci rejoint notre propos précédent sur l'approche de Kabakov, qui aime faire figurer le texte et l'écriture, souvent en décalage, au sein de l'image. Magritte semblait se poser les mêmes question ; comment le texte, mais aussi tout élément pictural inattendu, peut déjouer la logique de la représentation, l'interroger, la redoubler ou la contredire ? On peut s'amuser à percevoir cette proximité en comparant les œuvres suivantes. Ils s'agit d'une part d'une œuvre de René Magritte, *La Bonne Foi*, (1965) et d'autre part d'un dessin d'Ilya Kabakov intitulé *Têtes/Visages (Barmaley) [Golovy/Lica (Barmalej)]*, (1967).



René Magritte, *La Bonne Foi*, 1965, huile sur toile, 41 x 33 cm . Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Source : jvmagazine.be



Ilya Kabakov, *Têtes/Visages (Barmaley) [Golovy/Lica (Barmalej)]*, encre et crayon sur papier, 19 x 28 cm. Collection particulière. Source : Ilya Kabakov et Jean-Hubert Martin, *Ilya Kabakov Drawings/Dessins*, Paris, Dilecta, 2014, p. 31.

Dans cet espace de juxtaposition, les dessins fonctionnent partiellement sur le même principe selon lequel un élément inattendu rapporté et collé par dessus une figure, vient déranger l'ordre des choses. Le spectateur interloqué est contraint de reconstituer une troisième image aussi logique que possible et donc d'interpréter ce qu'il a sous les yeux. Ce « travail » du spectateur, c'est bien l'intention de l'artiste. Et Magritte donne une piste, surréaliste, en nommant son œuvre par un titre, c'est à dire un texte, *La Bonne Foi*, qui contribue cependant encore plus à troubler le spectateur. Kabakov ne le trouble pas moins en « collant » sur l'un de ses enfants masqués par une carotte, comme une étiquette le mot « Barmalej », qui fait accessoirement office de titre pour l'œuvre. Ce titre a également un caractère inattendu : Le Barmalej est un personnage des contes folkloriques russes, à la fois géant et ogre et donc ennemi du monde enfantin⁷¹. Ici, on s'interroge : les enfants sont-ils devenus cet ogre, eux qui se cachent derrière ce mot collé sur une carotte qui leur mange littéralement le visage ?

⁷¹ Ilya Kabakov & Jean-Hubert Martin, *Ilya Kabakov Drawings/Dessins*, Paris, Dilecta, 2014, p. 31..

Dans la chambre cérébrale : un espace clos et privé



Ilya Kabakov, *Dans la chambre [V komnate]*, 1971, Encre de Chine et crayons de couleur sur papier, 18 x 24 cm. Collection Ilya et Emilia Kabakov. Source : Ilya Kabakov et Jean-Hubert Martin, *Ilya Kabakov Drawings/Dessins*, Paris, Dilecta, 2014, p. 55.

Examinons un autre dessin de Kabakov, qui pourrait appartenir à cette même veine surréaliste, à cette catégorie qui longe le terrain du rêve. Cette œuvre porte le titre suivant : *Dans la chambre [V komnate]*, (1971). Le dessin extrait d'une série d'albums d'Ilya Kabakov intitulée *Dix personnages [Desjat' personažej]*, dont il sera question plus bas. Analysons pour le moment le dessin que nous avons sous les yeux hors du contexte de cette série.

Il s'agit d'un dessin réalisé aux crayons de couleurs qui se rapproche en tout point du style de l'illustration. Au premier regard la scène paraît innocente et rassemble autour d'une table un groupe de personnes dans une pièce exiguë. La composition évoque le cliché photographique d'une scène domestique. La pièce dessinée frappe par son décor chargé et douillet. Le coloris est vif, chaleureux. Les rideaux sont larges et couverts de motifs ; si épais cependant qu'ils empêchent de voir l'extérieur. Il y a un tapis sur le parquet. Un chien

endormi conforte le caractère paisible de l'ensemble. Chaque détail est minutieusement rendu, depuis les motifs des fleurs jusqu'aux pots de confitures posés sur l'armoire. Des cadres couvrent les murs et isolent par leur surcharge du monde extérieur. Il n'y a pas d'espace laissé libre. L'ensemble dégage un sentiment de chaleur domestique et de bien être, un peu lourde peut-être ; comme une sensation de dimanche après-midi. À propos du caractère rassurant de l'espace intérieur décrit dans ce dessin, il s'oppose à l'espace extérieur sans doute moins enthousiasmant et Jean Hubert Martin dit ceci :

La chambre joue un rôle essentiel dans la société russe de cette époque, car elle est le lieu reclus où l'on peut espérer échapper au contrôle policier qui s'exerce partout ailleurs⁷².

La technique de dessin traditionnelle et la perspective respectent l'usage académique. Le spectateur peut éprouver aussi une forme d'étouffement devant ce décor aux détails minutieusement rendus que Kabakov semble ne s'être pas lassé de dessiner. Si l'image est attrayante et rassurante par certains côtés, on se dit aussi que quelque chose est étrange dans la posture d'une partie des personnages de ce groupe. Cette étrangeté, d'ailleurs, est accentuée par le systématisme de la symétrie rigoureuse, moderniste, qui découpe l'ensemble de la scène : un jeune couple est monté sur la table et se maintient en équilibre précaire en se tenant par la main. Monter sur la table paraît assurément un acte déraisonnable, en tout cas qui rompt avec l'ordre et l'usage. À partir de cette table qui est centrale et qui, comme à un groupe ou monument soviétique sculpté, leur sert de support, ils se projettent chacun en direction des murs opposés de cette pièce, comme s'ils tentaient d'établir par leur corps, soit la mesure réelle de cet espace intérieur, soit d'une manière d'en repousser les limites ou encore d'empêcher que les murs opposés ne se resserrent et ne les écrasent comme dans un mauvais rêve. L'attitude excentrique de ces deux personnages montés sur la table contraste là aussi avec les trois autres personnages, sagement assis et attablés autour de la table qui semblent converser normalement au cours d'une scène de la vie ordinaire, impavides, ignorant ceux qui sont montés sur la table familiale. Le spectateur peut se trouver mal à l'aise face à la représentation d'une folie d'autant plus sous-

⁷² Jean-Hubert Martin, *Ilya et Emilia Kabakov*, *op. cit.*, p. 26.

jacente qu'elle est s'aligne sur des critères de représentation parfaitement rassurants. À cause de la malheureuse irruption de ce couple sur la table, tout à l'air de s'être un peu irrespectueusement déplacé.

Personnages et symétrie

Une dame, plus âgée que les autres protagonistes, assise de dos est le point clé de la représentation par sa position unique. On ne voit pas le visage de cette *babouchka*, personnage central qui nous tourne le dos et qui semble présider la scène. Le spectateur sent qu'il est ici chez elle : elle porte elle-même sur le dos un type de vêtement qui paraît être un élément du décor. Oui, nous sommes chez elle. On remarque la présence d'une série de pots de confiture sagement rangés au dessus de la grande armoire familiale ; provisions pour l'hiver ou des temps difficiles. Pile à la verticale, au-dessus de la tête de la *Babouchka*, derrière les mains liées des deux fous, ou jeunes gens, montés sur la table. Dans un reflet du tableau central encadré on distingue un personnage. On ne voit pas son visage mais on croit reconnaître l'auteur Kabakov à cette posture voutée qu'il emprunte sur certaines photographies. Kabakov est le témoin silencieux de cette scène. Il fait face à la Babouchka qui paraît incarner le passé récent du pays.

Le mot « aujourd'hui » au sein du « Texte Unique »

Si la symétrie généralisée dessine la structure compositionnelle de l'ensemble des éléments, il est un élément qu'on dirait rapporté, collé comme une étiquette par dessus l'image. C'est un élément textuel, le mot *aujourd'hui* [*sevodnja*] qui pourrait être le titre de la scène ou du dessin. Il se trouve placé au centre de la composition sur le dos de la « grand-mère ». On trouve cette inscription qui est comme un écriteau posé par dessus la scène. Le spectateur aurait la tentation de déchiffrer un récit dans ce dessin. Ilya Kabakov semble rectifier le tir et indiquer que cette scène se passe « ici et maintenant ». Le déictique « aujourd'hui » est employé dans un but argumentatif pour placer l'ensemble du dessin au présent de l'énonciation. Il le situe dans une perspective réaliste qui est celle de la réalité de l'environnement soviétique. Par l'emploi du mot « aujourd'hui » accolée à cette scène domestique, l'énonciateur

Kabakov semble opposer à la parole publique du discours officiel la parole privée de l'énonciation libre et individuelle⁷³. Kabakov par ce mot « aujourd'hui » marque, comme en chuchotant, sa présence d'auteur/énonciateur au sein même de son propre dessin à un moment particulier de l'histoire générale de son pays : il affirme la liberté de l'individu contre la loi de l'ensemble dans un espace privé, intérieur, de repli. Ce mot *aujourd'hui* semble être collé sur le dos de la dame âgée.

On retrouve souvent dans le travail de Kabakov une telle opposition intérieur/extérieur, public/privé qui lui feront employer des fragments d'énoncés isolés directement prélevés dans la vie quotidienne pour figurer ensuite dans son travail artistique, ceux-ci désignant, par opposition ou en creux, d'autres énoncés omniprésents dans la parole publique officielle. Kabakov a écrit avec ironie l'impossibilité de faire un pas dans la rue sans tomber dessus. Il a décrit un « texte » officiel, bureaucratique, lisible partout et qui surtout ne signifie (plus) rien, s'il n'est pas mis en rapport avec un autre texte, illustrant la nature « tautologique » du texte « soviétique » support d'une idéologie totalitaire en proie à la « Stagnation » :

[...] ce texte pénètre toute notre vie, tout ici est dit ou écrit, tout est pénétré par des textes, c'est à dire des instructions, des ordres, des appels, des explications, de sorte que nous pouvons désigner notre culture comme étant éducative, didactique par excellence. Mais ce serait ne pas tenir compte du fait que ces textes pointent en direction d'un type particulier d'être humain : ils s'adressent à « l'homme soviétique ». Le phénomène en Russie est d'autant plus unique qu'il ne se voit pas au premier coup d'œil. Nos textes s'adressent seulement aux textes, et n'importe quel texte est une réponse à un texte antérieur. Dans ce sens chez nous il y a une authentique herméneutique de Wittgenstein et nous vivons tous au sein du « Texte unique »⁷⁴.

⁷³ Voir Stéphane Viellard, *Lire les textes russe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 3.

⁷⁴ Илья Кабаков, *Teksty* [Textes], *op. cit.*, p. 27. Citation originale : “[...] этот текст пронизывает всю нашу жизнь, все здесь или говорят, или пишут, все пронизано текстами – инструкциями, приказами, призывами, объяснениями, так что мы можем нашу культуру назвать по преимуществу воспитательной, дидактической. Но было бы неосторожно считать, что эти тексты направлены на какой-то человеческий субъект, обращены к «советскому человеку». Феномен наш еще более уникален, чем это представляется с первого взгляда. Наши тексты обращены только к текстам, и любой текст есть ответ на текст предыдущий. В этом смысле у нас настоящая Витгенштейновская герменевтика – и все мы живем внутри «единого Текста».”



Vitaly Komar et Aleksandre Melamid, *Notre but : le communisme ! [Naš cel' – Kommunizm!]*, 1972, détrempe sur tissu, 39 x 195 cm. Rutgers, université d'État du New Jersey. Source : Matthew Jesse Jackson, *The Experimental Group, op. cit.*, p. 126. Photo de Jack Abraham.

Ilya Kabakov n'a pas été le seul parmi les artistes non-officiels à tenir compte du discours officiel innervant la société soviétique, à destination collective et à l'interroger en lui opposant un point de vue privé. Le duo d'artistes représentants emblématiques du Sots Art⁷⁵, formé par Vitaly Komar et Aleksandre Melamid illustrent bien dans une œuvre comme *Notre but : le communisme ! [Naš cel' - Kommunizm!]*, (1972), comment un slogan extérieur et général à portée prétendument collective peut-être ironiquement ramené à une dimension strictement personnelle et privée. Dans cette œuvre le « nous » officiel qui invite les masses à l'effort collectif est réduit au modeste « nous » formé par le duo d'auteurs. En apposant en bas du slogan leur simple signature, ils semblent se dérober devant la tâche grandiose à laquelle ils étaient pourtant conviés.

Nous avons vu plus haut, à travers le dessin *Dans la chambre [V komnate]*, (1971), un exemple parmi les dessins d'Ilya Kabakov qui se situe dans une veine surréaliste. Son œuvre témoigne aussi d'un autre type de graphisme, moins lyrique et plus proche des démarches de Komar et Melamid par l'usage de la parodie. Ilya Kabakov dessine également en employant un style plus schématique qu'il nomme lui-même « bureaucratique ». La trame de ces dessins prend alors généralement la forme d'une grille austère contenant des

⁷⁵ Le Sots art est un concept inventé par Vitaly Komar (1943) et Aleksandre Melamid (1945) en 1967. Il est parfois comparé au Pop art, son pendant occidental. Si les tenants du Pop art citaient dans leurs œuvres, de façon parodique, une imagerie issue de la sous-culture de masse apparue dans les années 1960 (publicité, affiches bande-dessinées, images issues des médias) pour les présenter de manière provocante au public habitué aux musées et aux galeries d'art, on peut comprendre le Sots art (abréviation comprenant les termes de Sotsrealizm [réalisme socialiste] et Pop art) comme le pendant « soviétique » du Pop art. Aux images emblématiques du monde capitaliste occidental, Komar et Melamid substituèrent parodiquement les emblèmes du monde soviétique : slogans, portraits de Lénine, tout signe graphique ou textuel sensé porter l'idéologie soviétique auprès des masses pouvait être détourné avec ironie.

informations sous forme de listes. Ce type de dessins peut être agrandi et peint sur des supports pour acquérir la forme d'objets exemplaires, destinés à être vus par le public comme des annonces soigneusement peintes émanant des organes de l'État ou de toute autre institution publique et qui « ornaient » le quotidien soviétique. Peints et reformulés par Kabakov ces panneaux deviennent des parodies moqueuses, et l'artiste reconnaît avoir souvent emprunté pour ces tableaux la facture caractéristique du « style JEK⁷⁶ ». Le JEK étant le sigle de l'instance chargée de la gestion des immeubles. Cet organisme avait une grande importance dans la vie sociale domestique et immobilière et mais n'était pas sans exercer une certaine surveillance sur les citoyens russes. Le JEK, pour Kabakov, c'est d'abord un style, inspiré par sa fréquentation des cuisines et appartements communautaires :

Cet établissement d'État suit la situation sanitaire des fonds locatifs [...]. Mais la part la plus importante consiste à gérer les documents administratifs qui concernent les appartements et les locataires, à gérer aussi l'enregistrement, la délivrance des attestations, les déclarations d'arrivées. Un « mandataire » communique les questions prioritaires qui touchent à l'organisation de la vie de tous les jours, les annonces et observations, par exemple, au sujet de l'ordre du ménage : qui doit sortir le seau des ordures, nettoyer le corridor, la cuisine, les sanitaires et quand doit-il le faire. Mais si établir un emploi du temps reste de dimension humaine, élaborer un tel graphique concernant la salle de bain et les toilettes, obligatoire pour tous est résolument inutile et tout tombe à l'eau. C'est pourquoi, près de la salle de bain s'aligne une rangée de désireux de se laver avec serviette posée sur les épaules, tandis qu'aux toilettes une telle queue ne saurait se concevoir. Les résidents se tiennent sur le qui-vive, à la porte de leurs logements, afin de déterminer à l'oreille la libération des lieux d'aisance avant de s'y précipiter à toute vitesse⁷⁷.

⁷⁶ JEK est le sigle de Jiliščno Ekspluatacionnaja Komissija.

⁷⁷ Илья Кабаков, *Golosa za dver'ju* [La voix derrière la porte], Izdat'el' German Titov, Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2011, p. 476. Texte original : «Раньше это был ЖАКТ, теперь, кажется, он называется еще как-то по-другому. Это государственное учреждение следит за санитарным состоянием жилого фонда[...]. Но главным образом – за административными документами, касающимися квартир и их обитателей, за пропиской, выдачей справок, приемом заявлений. «Уполномоченный» сообщает идущие сверху распоряжения по вопросам организации быта, он же отвечает за составление бесчисленных расписаний, объявлений и замечаний, например, касательно порядка уборки: кто и когда должен выносить помойное ведро, мыть коридор, кухню и санузел. Но если составить расписание уборки и выноса помойного ведра в человеческих силах, то составить подобный график по пользованию ванной и туалетом, обязательный для всех, совершенно невозможно, и в результате все пускается на самотек. Поэтому утром возле ванной выстраивается очередь желающих умыться с полотенцем на плече, хотя у туалета такой очереди, как правило, не бывает. Просто жильцы стоят наготове за дверью своих комнат, чтобы по звуку и шагам определить, когда туалет освободится, и ринуться туда что есть сил.»

Le JEK, dans l'œuvre de Kabakov des années 1970 et 1980, c'est l'autre nom pour dire l'autorité soviétique « de proximité » qui s'exerce sur tout le monde et « gère » la vie sociale. Ainsi l'artiste évoque la jubilation que le style graphique public et austère employé par les fonctionnaires du JEK exerçait sur lui lorsqu'il l'employa pour la première fois dans une peinture :

[...] j'exploitais la manière et la technique de nombreux panneaux, horaires, bref, de la production abondante qui couvrait les murs des immeubles administratifs et des gares. D'un gris morne et dépressif mais d'une exécution étrangement soignée... Quand je reproduisais minutieusement le « style JEK », je me sentais un Akaki Akakiévitch⁷⁸, savourant l'écriture sans tenir compte du sens⁷⁹.

C'est également Le JEK qui gère les atelier d'artistes, dont celui que Ilya Kabakov occupait et dans lequel il était supposé réaliser des illustrations à destination enfantine et non pas des tableaux non officiels. Il est important de rappeler que cette activité n'était pas sans danger et qu'il se barricadait la plupart du temps dans son atelier pour les réaliser. La peinture que nous avons vu plus haut et intitulée : *Inscription pour la Joconde [Zapis' na Džokondu]*, fait partie de cette série de travaux nommée les toiles « blanches », qu'il valait mieux ne pas dévoiler ni montrer à n'importe qui. Voici ce qu'il dit du climat d'insécurité lorsqu'il réalisait ces tableaux :

J'ai réalisé mes toiles « blanches » chez moi dans le grenier, dans mon atelier du Boulevard Sretenskij. C'était la fin des années 60, début des années 70, et se livrer à l'exécution de tels tableaux ces années là représentait un grand danger. Faire des peintures selon des « critères inappropriés » pouvait très mal se terminer. Comment ? De diverses manières. La palette des punitions s'avérait très large, répartie sur tout l'échelle des châtiments. Pour quel motif ? Pour n'importe lequel. On pouvait être incarcéré pour « intelligence avec une puissance étrangère », on pouvait emmener votre travail au loin en tant qu'objets ennemis et idéologiquement déviationnistes. On pouvait vous chasser de l'Union des artistes, on pouvait cesser de transmettre votre travail aux éditeurs (cela s'est produit deux fois), on pouvait simplement vous priver d'atelier. Il n'est pas

⁷⁸ Akaki Akakiévitch : le héros de la nouvelle de Gogol « Le Manteau ».

⁷⁹ Ilya Kabakov, Yuri Kuper, *52 dialoga na kommunal'noj kuxne / 52 entretiens dans la cuisine communautaire*, Rennes – Marseille, La Criée, Halle d'art Contemporain / Ateliers Municipaux d'Artistes, 1992, P. 19. Citation originale (ouvrage bilingue) : «[...] это была первая картина, выполненная в той же манере, в той же технике, как у нас обычно делались всякого рода стенды, расписания, в общем все, что густо покрывало стены учреждений и вокзалов. Тоскливый, мертвый серый цвет, и при этом необыкновенная тщательность исполнения. Когда я старательно воспроизводил этот "жэковский шрифт", Я чувствовал себя настоящим Акакием Акакиевичем, который наслаждается самим процессом письма, не особо вдумываясь в содержание ».

étonnant, que dans une telle atmosphère de panique enflammée, la moindre sonnerie de téléphone, quand dans le combiné on entendait une voix inconnue : « Puis-je parler à Ilya Iossifovitch ? » (bien entendu sans se présenter ni émettre le moindre « bonjour »), s'interprétait aussitôt comme la fin de tout : du destin, de la vie, du travail⁸⁰.

Grilles et dessins bureaucratiques

Les dessins et peinture de Kabakov inspirées par le style administratif caractéristique du JEK, peuvent prendre littéralement la forme de tableaux, composés d'une abscisse et une ordonnée, comportant des cellules, destinés à froidement collecter et organiser des données ou des agissements en rapport avec des citoyens particuliers qui sont désignés par leur prénoms, patronymes et noms de famille⁸¹. Il s'agit encore une fois ici de parodier les pratiques d'un État bureaucratique, où un effort considérable est consenti pour rassembler une somme de renseignements dérisoires dans le but d'exercer une étroite surveillance et un contrôle maniaque jusque dans la sphère la plus personnelle et privé. Parfois Kabakov reproduit ces « tableaux » de comptabilités ou réalisés par un fonctionnaire zélé, idéal dont l'écriture régulière et ronde est soigneusement reproduite sur toile ou panneaux de bois ; ils acquièrent alors le statut d'œuvre d'art, ce qui renforce le propos ironique mais aussi la profondeur du geste qui dénonce des pratiques bureaucratiques vidées de substance et de sens. Mais Kabakov parvient à travers cette forme froide et aride à raconter un récit fruste, à décrire une scène que le spectateur de l'œuvre, par le biais de données sommaires mais précises et qui se veulent objectives (une objectivité non moins folle que le pire des désordres), est bien obligé de décrypter en se raccrochant à l'aspect matériel de l'œuvre ; par exemple les noms des

⁸⁰ Илья Кабаков, *Teksty [Textes]*, Izdat'el' German Titov, *op. cit.*, p. 70. Texte original : «Я делал свои «белые» картины у себя на чердаке, в своей мастерской на Сретенском бульваре. Это был конец 60-х – начало 70-х, и занятие подобными картинами в те годы было крайне опасно. Рисование картин «в непринятых традициях» могло кончиться очень плохо. Чем? Да чем угодно. Репертуар наказания был очень широк, по всей шкале возмездия. За что? За все. Могли посадить как общающегося с иностранцами, могли все вывезти вон и уничтожить как враждебные, идеологически диверсионные предметы. Могли выгнать из Союза художников, могли перестать давать работу в издательствах (два раза это уже случалось), могли просто лишиться мастерской. Неудивительно, что в такой панической воспаленной атмосфере любой звонок по телефону, когда в трубке слышался незнакомый голос «Можно Илью Иосифовича?» (разумеется, без всяких «здравствуйте» и названия себя), воспринимался сразу как конец всего: судьбы, жизни и работы.»

⁸¹ Sur le modèle de l'œuvre précédemment citée : Илья Кабаков, *Sobakin*, 1980, huile sur panneau de bois 210 x 300 cm.

personnages, l'apparence de l'écriture typographique, la matière picturale qui recouvre le support et qui est loin d'être négligée par Kabakov. Au contraire de la sécheresse du tableau comptable ou d'un simple rapport, il est nécessaire de préciser que les surfaces ne sont généralement pas planes et dénuées de textures mais souvent grumeleuse, épaisses et autorisent la contemplation picturale et le plaisir de la matière.

Rapports, compte rendus et recreations d'un récit

<i>35. Воскресный вечер.</i>		<i>12 Февраля 1979 г.</i>		
<i>Кто был.</i>	<i>Во что одеты.</i>	<i>Что съели.</i>	<i>Когда ушли.</i>	
<i>Панадинская Ри́лла Петро́вна (жена)</i>	<i>Корфа обж. чуйки капр. ожерелье (сл. кость)</i>	<i>Салат из св. овощей, суп, паштет, грибы, картоф., котлет</i>	<i>Z</i>	
<i>Леви́н Яко́в Ива́нович</i>	<i>Китель, брюки сер. обтинки, часы зол.</i>	<i>Салат из св. овощей, сельдь, бульон с пирожк., грибы, чай с пирогами</i>	<i>23 ч. 45 м.</i>	
<i>Аки́лчук Тераси́л Семенович</i>	<i>Лиджак, рубашка ш., брюки сер., туфли кож.</i>	<i>Салат из св. овощей, сельдь, колбаса, борщ, картоф. ж., грибы, котлет, пирожки</i>	<i>23 ч. 05 м.</i>	
<i>Аки́лчук Еле́на Ива́новна</i>	<i>Пальто (воротн. выдры), платье синее шерст., туфли, медальон, золото</i>	<i>Салат из св. овощей, бульон, картофель жар., грибы, чай с пирогами</i>	<i>23 ч. 05 м.</i>	
<i>Аки́лчук Ма́рина Тераси́ловна</i>	<i>Пальто кож. воротн. мех., платье облож. шелков., чуйки капр.</i>	<i>Сельдь, колбаса, паштет, борщ, картоф. жар., грибы, чай с пирогами</i>	<i>23 ч. 05 м.</i>	
<i>Зарайская Ли́ля Фи́лимо́вна</i>	<i>Платье, корфа зелен., юбка черная, шерст.</i>	<i>Салат из св. овощей, суп, паштет, чай с пирогами</i>	<i>23 ч. 10 м.</i>	
<i>Кобро́ва Зинаи́да Яко́влевна</i>	<i>Пальто черное драп., корфа серая, чуй. капр., туфли черные</i>	<i>Салат из св. овощей, суп, картофель жар., грибы, чай с пирогами</i>	<i>22 ч. 08 м.</i>	
<i>Оценка: Уд.</i>				

Ilya Kabakov, *La soirée du dimanche [Voskresnyj večer]*, 1980, Huile et émail sur panneau de contreplaqué, 210 x 300 cm. Collection particulière. Source : Ilya Kabakov, *Teksty [Textes]*, Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2010, p. 28.

Ainsi, l'œuvre d'Ilya Kabakov intitulé *La soirée du dimanche [Voskresnyj večer]*, rassemble elle aussi plusieurs caractéristiques du « style JEK » décrit plus haut. Le tableau nous livre une série de renseignements précis et utiles qui concernent le déroulement d'une soirée privée entre amis. Nous apprenons, en haut et à droite du tableau, que cette soirée s'est tenue le 12 février 1979 et que sept individus y prirent part. Kabakov a pris soin de bien disposer les éléments d'information au milieu de la surface en laissant du vide

circuler tout autour de la grille, de façon, sans doute, à en améliorer la visibilité. Nous distinguons quatre colonnes dont les cellules contiennent l'information proprement dite. Dans la première colonne, figure l'identité des individus ; prénom, patronyme, nom de famille, ont été dûment et soigneusement consignés. Dans la suivante est précisément répertorié le type de vêtements que chacune de ces personnes portaient en arrivant et subséquemment, en sortant. Dans une troisième colonne ce que chacun a mangé lors du souper. Nous analysons que ces individus ont tous, à quelques nuances près, ingéré le même type de nourriture, ce qui justifierait l'hypothèse d'un repas pris en commun. Dans une quatrième colonne est consigné l'heure précise du départ de chacun, à l'exception notable de la dénommée Rimma Petrovna Pomadinskaïa, dont il est par ailleurs précisé dans la première colonne qu'il s'agit, en fait, de la maîtresse de maison, ce qui expliquerait qu'elle n'ait pas eu à quitter les lieux. En revanche, et c'est dommage, nous n'apprenons rien quant à la teneur précise des propos échangés lors de cette soirée. Remarque : l'espace en bas du tableau, nommé « Remarque » [Ocenka] et réservé à d'éventuelles observations complémentaires étant vide, nous pouvons nous figurer que le ton des conversations est resté sur une ligne politique parfaitement convenable et respectueuse. Nous voyons ici combien Kabakov est capable de nous raconter des histoires.

Les apports de l'art conceptuel. Conclusion. Les récits et la part littéraire

On s'aperçoit que Kabakov constitue une peinture de certains éléments précis, choisis de la vie soviétique qui sont reformulés et mis en scène en se servant des codes de l'art conceptuel. Il s'agissait, d'une part, de problématiques qui traversaient l'art de son époque, dans les cercles non officiels du « conceptualisme moscovite » mais aussi, pour une autre part, en Occident. Le succès de Kabakov viendra, paradoxalement, de l'Occident qui à la fin des années 1980 comprendra son travail complexe évoquant (qui plus est en langue russe), la réalité singulière « de la Russie vivant sous le joug communiste ». Mais ce succès n'est-il pas dû au fait que Kabakov, au moment de son émergence, transportait avec lui une vérité mal connue de l'Ouest ? Une forme

d'exotisme ? La dette qu'Ilya Kabakov pourrait avoir contracté envers l'art conceptuel occidental, pose aussi une question qui traverse par moments l'identité russe : la difficulté à estimer ce que la culture russe doit à l'Occident et le besoin de se situer soit par rapport à l'Occident ou en opposition avec lui. Et si, en regard de l'Occident, il y a une part de l'identité culturelle propre à la Russie en quoi consiste t-elle exactement ? Qu'est ce que Kabakov dit de la Russie au-delà du propos qu'il apporte à l'art et de sa contribution désormais avérée à l'histoire de l'art ? N'est-il pas tout simplement le représentant d'un art « international » qui aurait traversé les frontières de l'Union soviétique avec tout son barda ?

Pour tenter de nommer cette part proprement « russe » dans le travail de Kabakov, un maigre élément de réponse vient peut-être du « texte », de la littérature et de l'importance de sa diffusion dans la société russe. Cet aspect textuel qui conduit à une certaine forme de narration sera développé dans le chapitre suivant du mémoire. Le critique Nicolas Liucci-Goutnikov, quant à lui, rappelle à quel point le conceptualisme moscovite par la littérature ambiante va au-delà du dogme et s'évade de la froide étude analytique du langage :

Dans « conceptualisme », le suffixe « isme » enferme la possibilité du dépassement de la pureté linguistique autoréflexive du « conceptuel » et c'est tant mieux [...]. L'école conceptualiste moscovite émerge de prémices largement différentes, enracinées dans la culture russe et étrangères, comme le souligne Boris Groys à l'esprit positiviste. Son émergence résulte de la place centrale qu'occupe la littérature dans les arts en Russie. Comme le dit Ilya Kabakov : « Dans notre pays les beaux arts ont été appuyés et soutenus par le mot, l'histoire et le récit... et les autres arts ont été... expliqués par la littérature, et de fait se sont compris en termes littéraires⁸² ».

⁸² Nicolas Liucci-Goutnikov, « Notules d'un souterrain », in Catalogue *Kolleksia! Art contemporain en URSS et en Russie 1950-2000*, Paris, Éditions Xavier Barral / Éditions de Centre Pompidou, 2017, p. 16.

C – Partie 3 - L'artiste comme narrateur

Nous avons vu dans le chapitre précédent comment le travail d'Ilya Kabakov s'appuyait sur une démarche théorique qui partageait avec l'art conceptuel occidental certains aspects tandis qu'elle s'en distinguait par d'autres. En effet, nous avons perçu comment Ilya Kabakov « équilibrait » la pure dimension théorique du propos par l'apport directement dans l'œuvre d'éléments textuels qui peuvent être des récits ou de courts énoncés faisant référence à des moments particuliers, voire anecdotiques de l'existence. Il constitue, par exemple, des comptes rendus sous forme de listes par l'intermédiaire desquelles il évoque des phénomènes de la vie quotidienne et ses difficultés. Accomplissant cela, il brosse un tableau de l'environnement soviétique de son époque, qui s'accompagne souvent d'ombres critiques et qui laisse transparaître des nuances ironiques ou parodiques. Tout ceci étant le privilège de l'art et son travail ordinaire ; laisser voir le réel sous un jour singulier.

Par ailleurs, dans la structure constituée par l'ensemble des travaux d'Ilya Kabakov, l'assemblage souvent hétéroclites des matériaux et des formes viennent bâtir un monde, décrire un univers autonome dans toute sa complexité. Nous avons vu cependant dans le précédent chapitre, la pratique primordiale du dessin, et notamment du dessin d'illustration qui, à la fois supporte la dimension conceptuelle d'élaboration de l'œuvre et transporte l'aspect plus circonstanciel, littéraire et textuel de la narration par un texte « dessiné » dans un style « appliqué ». L'artiste comme raconteur d'histoire, muni de « sa plus belle écriture » s'opposant à la froideur de l'artiste conceptuel au sein même des œuvres, c'est l'aspect, le principe rhétorique que nous allons développer dans ce chapitre. Nous allons d'abord voir, dans un premier temps, comment le texte se déploie dans la peinture et s'appuie sur la prise en compte de certains éléments de l'histoire de l'art « picturale ». D'autres part, tout au long de ce chapitre ainsi que dans le suivant, on verra comment Kabakov sollicite le regard

et les impressions du spectateur qui, dans un certain nombre de cas, est appelé à participer activement à l'élaboration même de l'œuvre et à s'exprimer sur celle-ci. Ce souci « conceptuel » de mêler la parole la plus commune et individuelle au sein même du projet artistique contraste, encore une fois, avec cette autre parole, partout présente dans l'environnement soviétique, celle du mot d'ordre injonctif venu de l'État, qui s'adresse de manière autoritaire et abstraite à un collectif d'individus assujettis et terrorisés plutôt qu'à leurs intelligences.

Les mots dans la peinture. Une mémoire de l'histoire de l'art

Quand on découvre des œuvres d'Ilya Kabakov que l'on ne connaissait que sous forme de reproductions aperçues dans des magazines ou dans des catalogues, on est saisi par leur dimension picturale. Celle-ci s'impose par des réalisations souvent de très grands formats dans lesquelles le regard peut se perdre longuement et s'abandonner. Nous allons nous approcher de cette dimension picturale et de ce grand format, plutôt de l'ordre de la contemplation, qui « happe » cependant le corps et l'esprit du spectateur. Commençons par un grand monochrome bleu, accompagné de textes.

C'est le ciel, c'est la mer, c'est le lac

Le slogan des années 1930 issu du réalisme socialiste « Tirez un enseignement des classiques »⁸³, pourrait constituer une négation du tableau de Kabakov intitulé *C'est le ciel, c'est la mer c'est le lac... [Èto niebo, èto more, èto ozero...]*, réalisé en 1970. Si Ilya Kabakov en peignant ce monochrome semble n'avoir tiré aucun enseignement du classicisme, il parait en revanche avoir su développer un discours ambigu, tant devant les injonctions du réalisme socialiste, que devant la leçon moderniste portée par les avant-gardes. Le tableau ici peut être lu comme un hommage irrespectueux au monochrome du maître Malevitch ainsi qu'au traditionalisme présent dans le réalisme socialiste.

Revenons au *Carré noir suprématisiste [Čěrnjyj suprematičeskij kvadrat]* que nous avons vu précédemment. On considère souvent ce tableau de Kasimir

⁸³ Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale, op.cit.*, p. 12.

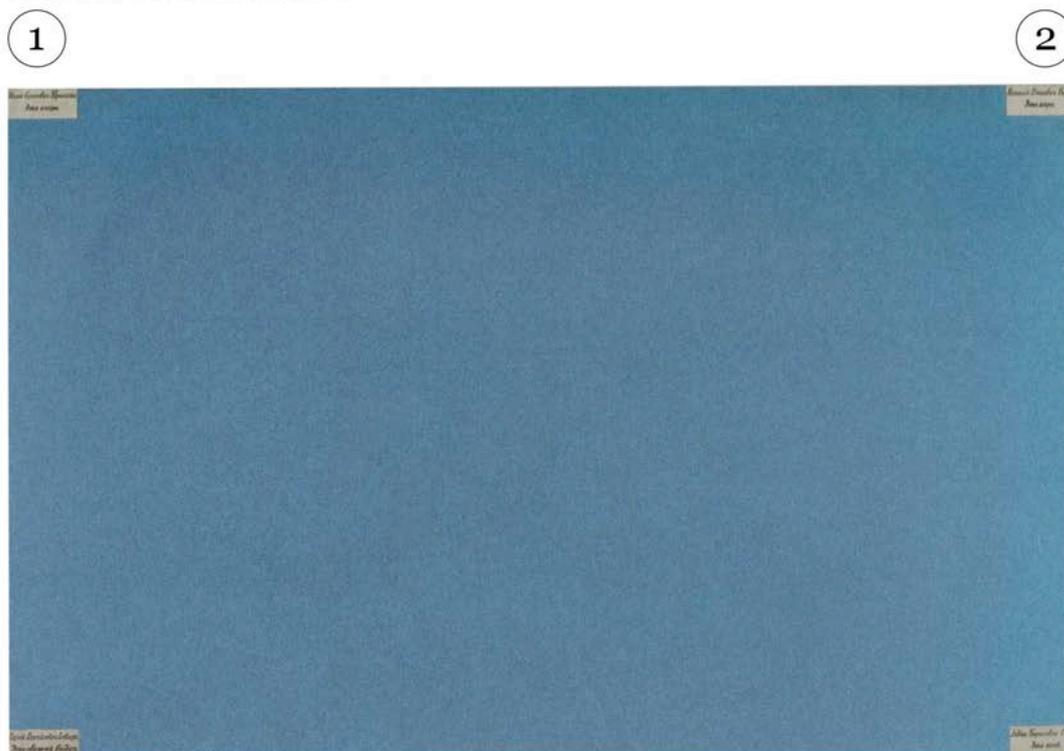
Malevitch réalisé en 1915 comme un des premiers exemples du monochrome, même s'il est bordé d'un cadre blanc. Il nous intéresse ici en tant qu'il est une sorte d'emblème de la théorie moderniste appliquée à la peinture. En effet, le monochrome est sensé porter par sa couleur unique et dans un geste simple réduit au minimum l'émanation même du pictural. Le monochrome, bien campé sur ses jambes théoriques, délesté des problèmes de fond et de composition est supposé laisser percevoir l'au-delà du pictural par sa dimension spirituelle, vide, presque idéelle.

Quand on regarde la version réalisée par Kabakov on perçoit d'abord la grande masse monochrome bleue. Cette masse s'étend sur un grand format rectangulaire et invite de loin à une minutieuse observation. Pourtant, on ne peut pas dire que ce bleu frappe au premier regard par sa luminosité. Ce n'est pas le bleu du peintre Yves Klein⁸⁴ (1928-1962), pop et brillant. Au contraire. C'est un bleu assez terne, légèrement grisé mais également profond. La texture (on ne peut pas réellement parler ici de matière) produit un effet sourd qui se diffuse lentement. C'est un bleu constitué de couches successives et qui a fait l'objet d'un travail pictural déterminé, qui permet au spectateur de se laisser envahir par la qualité modeste de ce vide bleu.

Mais le panneau n'est pas uniquement constitué d'une surface monochrome. En effet, il contient à chacun des ses angles, écrit en tout petit quatre interprétations différentes du monochrome bleu. C'est à dire que quatre personnes, dont les noms ont été soigneusement consignés près des interprétations, ont été préalablement invitées par Kabakov à se prononcer sur la surface bleu de la toile en disant ce que celle-ci semblait représenter et les quatre ont répondu : c'est, un lac, c'est la mer, c'est l'air frais, c'est le ciel.

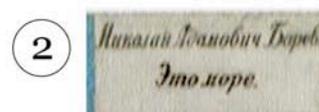
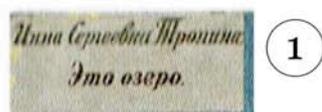
⁸⁴ Yves Klein est un des membres les plus importants du mouvement artistique français « les nouveaux réalistes », actifs dans les années 1960. Il s'est distingué en utilisant de manière récurrente dans son œuvre un type de bleu très caractéristique, obtenu grâce à une peinture particulièrement éclatante élaborée avec un spécialiste. Ce bleu, nommé IKB [International Klein Blue], est devenu l'emblème de l'artiste. On parle maintenant de « bleu Klein ».

C'est le ciel, c'est la mer, c'est le lac... [Èto niebo, èto more, èto ozero...]
 1970, huile et émail sur contreplaqué, 125 x 197 cm. Berne, collection privée.
 Photo : Ilya et Emilia Kabakov.



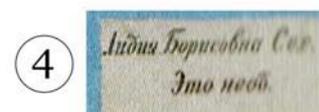
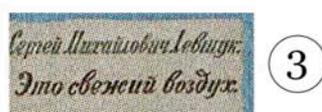
Coin supérieur gauche :
Инна Сергеевна Тропина : Это озеро.
Anna Sergueevna Tropina : C'est un lac.

Coin supérieur droit :
Николай Адамович Боров : Это море.
Nicolai Adamovich Borev : C'est la mer.



Coin inférieur gauche :
Сергей Михайлович Левшук : Это свежий воздух.
Serguei Mikhailovich Levshuk : C'est l'air frais.

Coin inférieur droit :
Лидия Борисовна Сех : Это небо.
Lidia Borissovna Sekh : C'est le ciel.



On comprend, en lisant les interprétations peintes de la main de l'artiste, que ces quatre personnes ont chacune donné au tableau un sens différent, mais communément associé à la couleur bleue. Kabakov dit plusieurs choses : à un même objet peuvent correspondre des interprétations variées, librement

prononcées par tel ou tel individu. Il dit aussi que la sacro-sainte icône moderniste et abstraite que symbolise le monochrome, phase finale et spirituelle de l'abstraction « non-représentative », peut-être ramenée non pas à une, mais à quatre interprétations trivialement figuratives que « tout le monde peut comprendre ». Il dit peut-être encore une fois que ces opinions, bien que communes et triviales peuvent parfaitement rivaliser avec la « hauteur » théorique du grand monochrome avant-gardiste.

Dans un article puisé parmi ses écrits et intitulé « Dans le futur, tous ne seront pas pris » [V buduščee voz'myt ne vse], Ilya Kabakov laisse d'ailleurs poindre une distance ironique avec Kasimir Malévitch, mais également avec d'autres figures paternelles de l'art :

Je ne sais pas trop quoi dire au sujet de Malévitch. Un grand artiste. Il inspire de la terreur. Un grand leader. À l'école, nous avons un directeur très sévère, violent. Vers la fin de l'année, au printemps, il nous dit : - Seuls ceux parmi vous qui l'auront mérité iront passer l'été entier au camp des pionniers. Les autres resteront ici. Cela m'a déchiré à l'intérieur... Tout dépend du chef : il peut, je ne peux pas. Il sait, je ne sais pas. Il sait comment faire, je ne sais pas comment faire. Nous avons eu beaucoup de chefs à l'école : le directeur Karrenberg, le censeur Sukiasian, le poète Pouchkine, le soudard Petrov, les peintres Répine et Sourikov, les compositeurs Bach, Mozart, Tchaïkovsky... et si vous ne les écoutez pas, si vous ne faites pas ce qu'ils vous disent et recommandent de faire, vous « resterez ici »⁸⁵.

L'œuvre ouverte

Le tableau de Kabakov donne lieu à une interprétation polysémique de la forme, de la « couleur bleue », perçue comme reflet de la réalité. Et on peut voir une critique conjointe de l'artiste d'avant-garde et de l'État soviétique à travers une prise en compte de « l'homme du commun » invité à s'exprimer et à prendre une parole qui se retrouve soudain ici représentée aux quatre coins du grand tableau bleu. Kabakov crée une œuvre d'art « ouverte » au sens

⁸⁵ Илья Кабаков, *Teksty [Textes]*, op.cit., p. 442. Texte original : « Не знаешь даже, что сказать о Малевиче. Великий художник. Вселяет ужас. Большой начальник. У нас в школе был директор, очень строгий, свирепый - к весне, к концу года он сказал: - В пионерский лагерь школы на всё лето поедут только те, которые это заслужили. Остальные останутся здесь. У меня всё оборвалось внутри... От начальника зависит всё. Он может - я не могу. Он знает - я не знаю. Он умеет - я не умею. Начальников в школе у нас было много: директор Карренберг, завуч Сукиасян, поэт Пушкин, военрук Петров, художники Репин и Суриков, композиторы Бах, Моцарт, Чайковский... И если ты их не слушаешься, не сделаешь, как они говорят и рекомендуют-«останешься здесь».

polysémique décrit par Umberto Eco quand il parle de l'œuvre poétique de Mallarmé⁸⁶. Kabakov lui-même s'est exprimé sur la mise en œuvre de cet œuvre au cours d'un entretien avec l'artiste et voisin d'atelier Yuri Kuper :

Le tableau [...] a été soigneusement peint en bleu doux. Dans les coins des inscriptions [...]. Ainsi, chacun d'eux se prononce sur l'espace bleu, et jusqu'à un certain point, ils ont tous raison, car tous ont le droit d'interpréter à leur gré ce qu'ils voient. D'ailleurs, la contemplation elle-même n'est pas sans importance, car le bleu ranime des sentiments, des émotions, des rêves...[...] Voilà pourquoi les quatre énoncés sont également positifs et plein d'imagination. Et tous les quatre sont en relation avec des faits réels⁸⁷.

Quatre individus identifiés et nommés ont désigné la masse bleue avec une candeur enfantine. Cette œuvre de Kabakov entre dans la catégorie de ses réalisations, où le spectateur est entré dans le tableau et s'est prononcé sur le sens de ce qui a été vu ou perçu comme si l'artiste lui-même feignait de ne pas savoir trancher. Le spectateur devient acteur de l'œuvre selon des règles du jeu, il est vrai, mises en place par Kabakov, au sein d'un tableau ou l'image peinte interagit à égalité avec le texte sans qu'on sache quelle part est la plus importante. C'est ici que l'on retrouve la dimension conceptuelle dans l'œuvre d'Ilya Kabakov et son rapport avec le langage, en tant qu'il est un outil de dialogue horizontal et tâtonnant d'échanges hésitants entre les individus et non pas un discours vertical autoritaire qui s'abat en sens unique et avec certitude. Par ailleurs, ce bleu invite à l'évasion comme à l'envol et Jean-Hubert Martin dit de son auteur :

⁸⁶ Voir Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du seuil, 1965, p. 22. Le texte suivant « Il faut éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur : l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses. Cette fois l'œuvre est intentionnellement ouverte à la libre réaction du spectateur. Une œuvre qui suggère se réalise en se chargeant chaque fois de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète. »

⁸⁷ Ilya Kabakov et Yuri Kuper, *52 dialoga ha kommunal'noj kuxne / 52 entretiens dans la cuisine communautaire*, Rennes – Marseille, La Criée, Halle d'art Contemporain / Ateliers Municipaux d'Artistes, 1992, p. 113. Texte russe : « Картина [...] нежно голубого цвета. Чрезвычайно аккуратно покрашена, а по углам надписи [...]. Таким образом каждый из них высказывается по поводу синего пространства, и в известном смысле все правы потому что каждый волен интерпретировать увиденное по своему вкусу. Кроме того, важен сам процесс созерцания, потому что голубой цвет может вызывать сентиментальное, трогательное, мечтательное, в общем любое отношение. [...] Поэтому-то все четыре высказывания, апеллирующие к воображению, тоже весьма позитивны. И все четыре связаны с реально существующим явлениями».

Kabakov est un artiste du doute, loin de ces héros qui croient en leur génie, et son incertitude l'a entraîné dans une réflexion sur l'art qui en a fait l'un des ténors de l'art conceptuel⁸⁸.

L'opinion est un danger

Le tableau met en valeur les opinions divergentes de quatre individus sur ce qu'est une surface bleue « non-représentative ». Rappelons qu'ils le font librement dans un pays où la parole est sérieusement contrôlée et où les opinions ne devaient pas diverger. Nous remarquons aussi que si ces personnes émettent un avis sur le sens à donner à un monochrome « élitiste », quoiqu'en dise Ilya Kabakov un peu plus haut sur leurs avis « positifs et pleins d'imagination », leurs énoncés sont tout de même à chaque fois un cliché attribué universellement à la couleur bleue. Ainsi, Kabakov rappelle dans ses écrits le problème posé en Union soviétique par l'expression publique d'une parole personnelle, et donc le problème personnel que la parole non exprimée lui pose. Dans ses écrits, il fait état de cet autocontrôle lié à la parole et de deux personnes en lui. La première, superficielle et socialisée sait quelle parole il faut produire pour être comme tout le monde en Union soviétique, tandis que la seconde personne contient en profondeur une parole susceptible de vous attirer des ennuis. Cette seconde personne, cependant, correspond à l'authentique personnalité :

Ce dédoublement se trouve en moi à deux niveaux : là où je suis « comme tout le monde », ça se trouve au niveau supérieur, à la surface. Le « je » est isolé, caché dans les profondeurs. Le premier est extérieur, là où j'entretiens des relations et me mêle aux autres, où je participe au monde extérieur. Le deuxième est intérieur et se cache de tous. Le premier vit, agit avec tous, répète sans ciller ce que tous disent. Le deuxième juge, méprise celui du dessus⁸⁹.

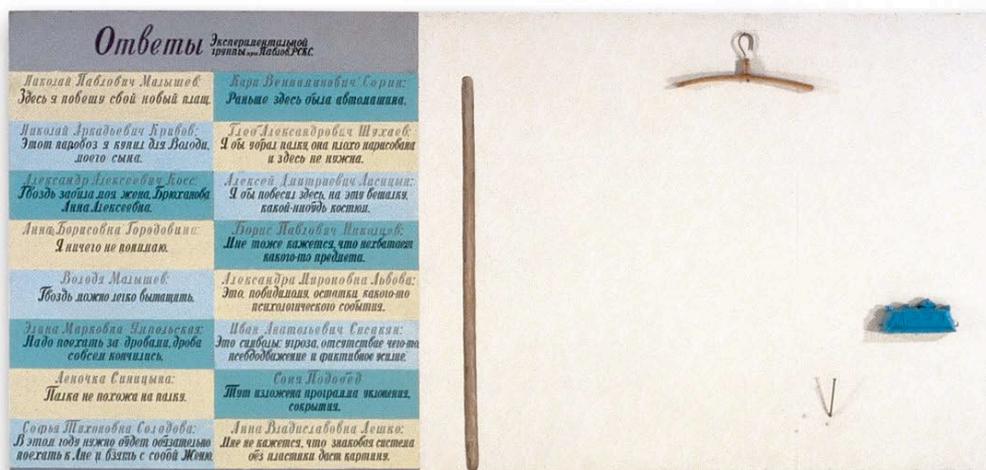
On comprend dès lors que le travail et l'expression artistique, comprenant pour Ilya Kabakov l'écriture de ses textes, est un moyen de dépasser cette difficulté liée à la parole en exprimant l'inexprimable ou

⁸⁸ Jean-Hubert Martin, catalogue *Ilya et Emilia Kabakov*, Paris, Les éditions Rmn – Grand Palais, 2014, p. 14.

⁸⁹ Илья Кабаков, *Teksty [Textes]*, op.cit., p. 86. Texte original “Это раздвоение находится во мне на двух уровнях: там, где я «как все», находится вверху, на поверхности, «я» укромный, скрытый – внизу. Первый – снаружи, там, где я соприкасаюсь, вхожу, участвую во внешнем мире, второй – внутри, спрятавшийся от всех. Первый живёт, действует вместе со всеми, говорит непрерывно то, что все говорят, второй судит, презирает того, верхнего.”

l'interdit et aussi en illustrant ce qui se passe dans les opérations de communication entre individus.

Les réponses d'un groupe expérimental



Les réponses d'un groupe expérimental [Otvety èksperimental'noj grupy], 1970-71, 147 x 305 x 12 cm, Objets, contreplaqué et émail. Moscou, collection particulière. Photo : Ilya et Emilia Kabakov.

Les réponses d'un groupe expérimental [Otvety èksperimental'noj grupy] est un tableau réalisé par Kabakov au début des années 1970. Il met en évidence, plus encore que le précédent, l'intérêt que porte l'artiste à l'opinion du spectateur en l'introduisant au sein même de son travail. Cette parole « de libre opinion » prend la forme de phrases soigneusement peintes à la main, magnifiées, qui sont autant d'éléments plastiques qui s'ajoutent à la composition du tableau, comme les autres éléments peints et objets rapportés. Il est vrai que le spectateur placé devant le tableau se pose la question de l'importance de cet ensemble. En quoi était-il déterminant d'exposer tout ceci ? Est-ce vraiment de l'art ? En quoi ces phrases sont-elles importantes ? En quoi consistent-elles ?

Le panneau, tout comme le précédent, qui se dresse devant le spectateur lui laisse deviner le processus d'élaboration de l'œuvre ; sa structure. Nous voyons un format rectangulaire allongé, séparé en deux zones distinctes. Quatre objets communs ont été fixés sur un fond blanc dans la partie droite et ont servi

de prétexte à une lecture ou une interprétation. De quoi s'agit-il ? Il s'agit d'un bâton, fixé verticalement au centre, d'un cintre placé dans la partie supérieure, d'une locomotive-jouet en plastique, et d'un vulgaire clou recourbé, tout simplement planté dans la paroi de bois. Nous sommes frappés par la présence d'un grand vide blanc au milieu de cette surface. Tout cela paraît bien étrange.

Une série d'énoncés sont rassemblés dans la partie gauche du tableau. Nous comprenons que ces énoncés commentent les objets fixés sur la partie droite. En effet, Ilya Kabakov a proposé à un groupe de personnes, pompeusement nommé « groupe expérimental » d'interpréter le sens des objets fixés sur la panneau de bois, puis il en a donné une exacte représentation, en parodiant le style « bureaucratique » des panneaux d'informations qui étaient en vigueur en Union Soviétique.

Voici l'ensemble des énoncés qui figurent sur le panneau avec, en italique, leur traduction en français⁹⁰.

"Ответы экспериментальной группы", 1970-71.
Ответы экспериментальной группы при Павлов. РСКС⁹¹.
« Les réponses d'un groupe expérimental », 1970-71.
Les réponses d'un groupe expérimental auprès du RSKS de Pavlov.

Николай Павлович Малышев:
Здесь я повешу свой новый плащ.
Nikola'i Pavlovitch Malychev :
Je vais accrocher là mon nouvel imperméable.

Николай Аркадьевич Кривов:
Этот паровоз я купил для Володи, моего сына.
Nikola'i Arkadievitch Krivov :
J'ai acheté ce train pour mon fils Volodia.

Александр Алексеевич Кросс:
Гвоздь забила моя жена, Брюханова Анна Алексеевна.
Alexandre Alekseevitch Kross :
Le clou a été enfoncé par ma femme, Bruhanova Анна Alekseevna.

Лина Борисовна Городвино:

⁹⁰ Extrait de : Ilya Kabakov & Yuri Kuper, *52 dialoga ha kommunal'noj kuxne / 52 entretiens dans la cuisine communautaire*, op.cit., p. 362.

⁹¹ Je ne suis malheureusement pas parvenu à savoir ce que signifie ce sigle.

Я ничего не понимаю.
Anna Borissovna Gorodovina :
Je n'y comprends rien.

Володя Малышев:
Гвоздь можно легко вытащить.
Volodia Malychev :
C'est facile d'extraire le clou.

Элина Марковна Ямпольская:
Надо поехать за дровами, дрова совсем кончились.
Elina Markovna Iampolska'ia :
Il faut aller chercher du bois, il n'en reste plus du tout.

Леночка Сеницына:
Палка непохожа на палку.
Lenotchka Sinitsyna :
Le bâton ne ressemble pas à un bâton.

Софья Тихоновна Солодова:
В этом году надо обязательно поехать к Ане и взять с собой Женю.
Sofia Tikhonovna Solodova :
Cette année il faut absolument aller chez Anna et prendre Genia.

Карл Вениаминович Сорин:
Раньше здесь была автомашина.
Karl Veniaminovitch Sorine :
Avant, ici, il y avait une voiture.

Глеб Александрович Шухаев:
Я бы убрал палку, она плохо нарисована и здесь не нужна.
Gleb Alexandrovitch Chouchaev :
Moi, j'aurais enlevé le bâton, il est mal dessiné et il ne sert à rien.

Алексей Димитриевич Лисицын:
Я бы повесил здесь на эту вешалку какой-нибудь костюм.
Alexe'i Dmitrievitch Lissitsyn :
J'accrocherais bien sur le cintre un costume.

Борис Павлович Николаев:
Мне тоже кажется, что не хватает какого-то предмета.
Boris Pavlovitch Nikola'iev :
Je suis d'accord, il manque un objet.

Александра Мироновна Львова:
Это, по-видимому, остатки какого-то психологического события.
Alexandra Mironovna Lvova :
Selon toute apparence, voilà les restes d'un événement psychologique.

Les spectateurs conviés fournissent des réponses variées, les uns s'appliquent et répondent sérieusement, les autres tournent l'œuvre en dérision et répondent absurdement. Ici encore, Kabakov met en place une règle du jeu, mais c'est encore une fois le spectateur qui élabore, par sa contribution, la forme finale de l'œuvre. L'œuvre relate très sérieusement, la réalisation d'un « acte » artistique dont on questionne le sens. S'agit-il d'une œuvre ? En quoi est-ce profond ? On s'interroge : si les réponses du groupe expérimental « pseudo-scientifique »⁹², sont l'expression d'une sensibilité qui s'exprime librement, ne sont-elles pas aussi l'expression cacophonique d'une parole, parfois gênée, artificiellement constituée pour meubler la présence inexplicable d'une série d'objets ordinaires au sein d'une prétendue « œuvre d'art ». Nous sommes tiraillés devant cette possibilité comme nous hésitons devant le carré noir de Malevitch. À la question : s'agit-il d'un vide cérébral et profond ou s'agit-il d'un vide de sens ? Kabakov n'amène pas de réponse personnelle, autre que la restitution par sa main « objective » d'un ensemble d'opinions subjectives soudain magnifiées, comme trouvées dans la rue. On est frappé, une nouvelle fois par l'ampleur de l'entreprise artistique à rendre un phénomène absurde comme le démontre la citation suivante, extraite d'un dialogue entre Ilya Kabakov et le peintre Yuri Kuper, qui était un ami artiste mais aussi un interlocuteur privilégié,⁹³ :

Tu dois sûrement te rappeler ce tableau. [...] Comme tu le sais, il est composé de deux parties. Sur celle de droite quatre objets des plus banals : bâton, cintre, locomotive-jouet et clou.. Sur celle de gauche les réflexions des gens sur ce qui est figuré à droite. Ces gens sont tout à fait quelconques bien que parmi eux il y ait aussi quelques intellectuels et autres déséquilibrés. [...] En réalité, aucune réplique ne correspond à l'objet donné⁹⁴.

Si l'on perçoit d'emblée la dimension absurde voire provocatrice, l'œuvre constitue cependant un système logique. Elle constitue le rapport méticuleux et soigné d'un ensemble varié d'interprétations qui tentent de

⁹² Jean-Hubert Martin, catalogue *Ilya et Emilia Kabakov*, *op.cit.*, p. 42.

⁹³ Yuri Kuper (1940), peintre et ami d'Ilya Kabakov. Ils se sont côtoyés et ont échangés « presque tous les jours » sur l'art à Moscou pendant des années car ils étaient voisins d'atelier. Voir : Ilya Kabakov & Yuri Kuper, *52 dialoga na kommunal'noj kuxne / 52 entretiens dans la cuisine communautaire*, *op.cit.*, p. 11.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

justifier pourquoi des objets du quotidien sont soudain hissés au rang d'œuvres d'art. Et le geste de Kabakov n'est pas hors de toute tradition picturale. Il s'agit bien ici de la reformulation bureaucratique d'une « nature morte » figurant dans un tableau contemporain ou les objets ordinaires modestement disposés ne sont qu'un prétexte à la composition.

Formes et grilles. L'aspect bureaucratique

L'aspect bureaucratique, dans la « peinture » de Kabakov des années 1970 est illustré par la restitution de données dans des grilles méticuleusement peintes, dont le traitement soigné fait ressortir la vanité abstraite. La grille symbolise la froide rationalité et regroupe des données collectées sur divers individus ramenés à un nom dans une case. La grille géométrique et abstraite par sa prétention à l'objectivité contient aussi un caractère inhumain, dans la mesure où elle s'applique à donner les informations mécaniquement, en ignorant les particularités des individus ou la nuance des situations : il est des données que les grilles, les tableaux, ne peuvent pas renseigner. En revanche ils sont un magnifique objet de bilan qui donne l'illusion du contrôle, de l'ordre, de l'organisation et amènent commodément un commentaire. Les grilles, les tableaux, sont des outils bureaucratiques entre les mains des pouvoirs autoritaires et totalitaires pour faire pression sur l'individu et pour contrôler celui qui pourrait être tenté de s'opposer, de varier, de diverger du modèle imposé. Dans le cadre d'une société collectiviste, comme l'Union soviétique, l'individu est presque un danger potentiel et sa parole peut-être ingouvernable, inattendue, absurde, polysémique.

Kabakov emploie la grille comme un élément plastique, esthétique. Il semble dire que la grille est une illusion, au même titre que l'art. Mais que ce dernier, ne se cachant pas d'être une illusion, un artefact, n'en possède pas moins une part de vérité, et c'est une vérité descriptive, visuelle : l'art crée une structure dont on peut apprécier la logique interne, la composition, la manière dont les éléments sont reliés. De plus, l'art crée non pas une, mais plusieurs vérités. Non pas un mais plusieurs sens, soumis, nous l'avons vu à interprétations ou à discussion. Autant de sens qu'il y a d'individus dotés de

raison, fait d'autant plus frappant que l'art est l'un des rares domaines où tout le monde semble avoir son mot à dire. C'est ainsi que Kabakov avec ses parodies de grilles bureaucratiques parvient à une critique de l'ordre totalitaire, qui noie l'individu dans une masse indéterminée en s'appuyant sur une idéologie qui se veut aussi objective que la science. C'est ce monde régit par les « Tables », idéalement rationnel, illusoire coïncidence entre ordre apparent et vie intérieure, que décrit Eugène Zamiatine dans *Nous autres*, et que parodie Ilya Kabakov dans ses « Tables/Tableaux » dérisoires, un monde où la science, et même le chiffre, exerce une pleine et froide autorité, ou contrôle, sur les actes et la pensée des individus ou petits soldats bien rangés, alignés chacun dans des cellules mentales forment un tableau dont les abscisses et les ordonnées sont virtuellement extensibles à l'infini :

Tous les matins, avec une exactitude de machines, à la même heure et à la même minute, nous, des millions, nous nous levons comme un seul numéro. À la même heure et à la même minute, nous, des millions à la fois nous commençons notre travail et le finissons avec le même ensemble. Fondus en un seul corps aux millions de mains, nous portons la cuiller à la bouche à la seconde fixée par les Tables ; tous au même instant nous allons nous promener, nous nous rendons à l'auditorium, à la salle des exercices de Taylor, nous nous abandonnons au sommeil⁹⁵...

Kabakov et la peinture d'histoire

À côté des dessins « bureaucratiques » et des peintures où sont représentés des tables de données chiffrées et abstraites qui parodient à la fois le style JEK et la grille moderniste, en tant qu'elle est un symbole de l'art d'avant-garde et de la modernité, l'œuvre d'Ilya Kabakov parodie encore d'une toute autre manière la déshumanisation bureaucratique au service d'un état autoritaire en contrefaisant, cette fois, le style officiel du « réalisme socialiste ». Au fur et à mesure que les années passent, on distingue chez Kabakov l'emploi d'une grande variété de signes, de genres, de matériaux. Ce qui constitue la « manière » de l'artiste s'exprime non pas réellement dans un style particulier, mais dans la structure et l'ensemble qu'il élabore. Ou plutôt son « style » naît de l'organisation et de l'appropriation de divers registres de langages, de leur

⁹⁵ Eugène Zamiatine, *Nous autres [My]*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991 (1^{ère} éd. 1979), p. 26.

organisation en réseaux à travers une constellation de matériaux et de références. Kabakov parle une « langue » particulière, et peut-être peut-on dire que la langue russe en est l'une des composantes, comme outil permettant de dire la réalité du citoyen soviétique.



Admise ! [Proverena!], 1981, 260 x 380 cm, contreplaqué et émail. Collection P. Ludvig. Photo Dee, James-D, New-York.

Ainsi Admise ! [Proverena !], réalisée en 1981, est une peinture qui évoque encore une fois, mais toujours avec cette même distance élégante chez Kabakov, le poids que le pouvoir soviétique désirait et pouvait exercer sur l'existence et la conscience individuelle des individus, qu'il faut toujours évaluer et le cas échéant corriger ou amender. Le tableau se rapporte par certains côtés à la peinture d'histoire. Comme souvent dans ce genre traditionnel, une histoire nous est racontée par l'image et il est question de « parole ». Ce tableau d'histoire relate un fait du passé. De quoi s'agit-il exactement ?

Le document modèle, choisi par Kabakov et repris tel quel en peinture à la manière d'un ready-made, est une « planche extraite d'un album soviétique

de 1938⁹⁶ ». La scène, peinte dans le style du « réalisme socialiste », c'est à dire à la fois didactique, conventionnel et martial, montre une femme qui se voit « restituer sa carte du parti communiste, probablement après avoir fait la preuve devant les membres officiels du parti de sa fidélité⁹⁷ ». Nous comprenons, que l'auteur du tableau original, qui n'est pas Kabakov, mais un certain Alechine, a voulu insister sur cet instant suspendu, photographique, ou la figure héroïsée du personnage principal pose en *contrapposto*⁹⁸, ce qui lui donne une grandeur classique, habillé en bleu, couleur qui représente traditionnellement la vierge dans les œuvres picturales, se voit « lavée » de tout soupçon.

En observant ce tableau, que Kabakov recopie servilement comme une citation au sein d'un ensemble une nouvelle fois parodique, nous pouvons comprendre en passant comment les critères esthétiques du « réalisme socialistes », sont eux-mêmes la citation de critères traditionnels, voire de références à des leçons esthétiques venues de l'antiquité, également prisées dans la peinture classique et néoclassique. Ainsi la temporalité, l'évocation dans un « instant suspendu », qui fait comprendre dans une image l'avant et l'après de l'action, dans un moment qui doit être exemplaire et édifiant pour le spectateur, tel qu'il se trouve dans le tableau d'Alechine correspond parfaitement à cette critique que Charles le Brun, grand peintre du classicisme français, apporta au tableau de Nicolas Poussin intitulé *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, lors d'une conférence le 5 novembre 1667 et qui touche à la manière dont doit être mené la narration par le peintre et sa différence avec le travail de l'historien :

[...] le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans que ceux qui

⁹⁶ Jean-Hubert Martin, catalogue *Ilya et Émilie Kabakov, op.cit.*, p. 63.

⁹⁷ Ilya et Émilie Kabakov, catalogue *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, Londres, Tate Publishing, 2018, p. 121.

⁹⁸ Le *contrapposto*, (de l'italien *contrapposto*) est « Dans une statue, (la) position debout au repos dans laquelle le poids du corps se reporte sur une seule jambe, cependant que l'épaule au-dessus de cette jambe remonte (hanchement contrarié) ». Source : *Dictionnaire de Français Larousse* en ligne, article « *Contrapposto* », consulté le 1^{er} avril 2018.

verraient son ouvrage ne seraient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentait d'en dire seulement la fin⁹⁹.

Kabakov ne procède pas autrement. Il cite un tableau d'histoire, ou chaque élément du document qui lui a servi de base à son œuvre est important : le tableau lui même mais aussi la série d'informations textuelles qui l'accompagnent et qui font l'objet d'un égal traitement ou prise en compte par l'artiste. Kabakov cite une œuvre qui paraît frappée d'amnésie face aux avant-gardes. Pourtant, le tableau d'Alechine, nous l'avons dit, est un petit résumé du tableau d'histoire dans sa conception traditionnelle. L'histoire qui est racontée ici, choisie par Kabakov, sélectionnée par lui, pourrait-on dire, n'est pas une affaire plastique mais encore une fois de l'ordre de la parole rapportée. Peut-être pouvons nous comprendre que le moment important pour le personnage ici représenté, « ce qui s'est passé dans ce moment-là » dirait Charles le Brun, c'est le moment qui précède cet instant où la grande dame en bleu se voit remettre publiquement sa carte du parti communiste sous l'œil bienveillant des dirigeants. C'est à dire que le moment important serait le moment poignant où elle fut contrainte de justifier par l'éloquence, dans un discours, ses actions, ses pensées, son être soumis, une nouvelle fois au poids d'un État, d'une puissance écrasante de type autoritaire. Alors on peut dire que ce que représente l'œuvre de Kabakov c'est précisément cette parole à « elle » qui est loin derrière, dans le tableau d'Aléchine, qui n'est pas représentée directement, mais qu'on entend quand même bruiser sourdement. Cette parole, grande problématique de l'artiste, qui aurait tout aussi bien pu disparaître tragiquement et glisser parmi les nombreux oubliés de l'Histoire de l'art. Ainsi Kabakov évoque devant Yuri Kuper la genèse de son œuvre :

L'histoire du tableau est en soi déjà remarquable. Un jour un copain m'apporte une collection de reproductions des tableaux primés en 1937, un album d'apparat, luxueux. Ce tableau a reçu le prix de la Première exposition agricole de l'U.R.S.S. et de l'Exposition industrielle. Sitôt que j'ai vu la reproduction, j'ai

⁹⁹ Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIIe siècle*, Paris, (énsb-a), 1996, p. 111.

compris qu'il fallait refaire ça, car ça donne un image significative de notre vie¹⁰⁰.

Ici on se rend compte que l'un des soucis principaux de Kabakov n'est pas la seule production d'images artistique mais bel et bien de tenir un discours sur le monde qui l'environne au moyen de récits dont les formes peuvent grandement différer. Il est question ici aussi de sa situation personnelle. Ainsi Jean-Hubert Martin précise à propos du sujet du tableau *Admise ! [Proverena]*, que « la mère de l'artiste, bien que n'appartenant pas au parti, a été soumise à une épreuve de ce type¹⁰¹ ». Une nouvelle fois, Ilya Kabakov s'est occupé de recueillir métaphoriquement et plastiquement, par tous les moyens, faisant flèche de tout bois, une sorte de parole intérieure presque inaudible, silence assourdissant qui s'opposerait encore une fois à une parole publique autoritaire, injonctive, conative forte « sur le papier » mais absurde et objets de haussements d'épaules dans la rue : on se demande bien pourquoi ce tableau a reçu le prix de la Première exposition agricole de l'U.R.S.S. et de l'Exposition industrielle.

Kabakov a repris l'ensemble du document sans doute fasciné par le caractère « grand style » du tableau primé puis oublié et la force didactique qu'il pouvait acquérir accompagné, légendé, par un texte qui accentue la volonté d'apporter une valeur d'exemple et d'explicitation.

On voit que même s'il fait appel à des techniques mettant en jeu son savoir-faire personnel, comme c'est le cas dans *Admise ! [Proverena!]*, un objet peinture de type « tableau » exposé par Kabakov semble toujours être un objet d'affichage ou d'information prélevé dans le monde plutôt que d'être un objet d'art traditionnel. Aussi comprend-on son intérêt pour le document, pour l'objet rapporté, qui comme le ready-made de Marcel Duchamp interroge le statut de l'objet d'art et pose la question : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Cette question se trouve dans les pièces picturales de son œuvre et se développe ensuite dans les installations dont nous allons parler maintenant et qui

¹⁰⁰ Ilya Kabakov, Yuri Kuper, *52 dialoga na kommunal'noj kuxne / 52 entretiens dans la cuisine communautaire*, op. cit., p. 135.

¹⁰¹ Jean-Hubert Martin, catalogue *Ilya et Émilie Kabakov*, op.cit., p. 63.

constituent peut-être la forme la plus sensible du travail de Kabakov. Les installations illustrent pleinement son projet « d'œuvre d'art totale » en occupant la totalité de l'espace d'exposition.

D – Partie 4 - Les albums et les installations

Nous verrons au cours de ce chapitre comment Ilya Kabakov introduit progressivement une part de théâtralité dans son travail. Cette théâtralité transforme ses œuvres en véritables récits visuels qui prennent vie, d'abord, à travers l'art du dessin. Au début des années 1970 en effet, Ilya Kabakov se met à rassembler des dessins en constituant des « albums », conçus pour élaborer des récits graphiques à la fois philosophiques et psychologiques. L'artiste « lit » et présente ensuite ces albums dans son atelier face à un public réduit. Les albums, dont nous verrons le détail dans une première partie du chapitre, constituent de véritables représentations artistiques théâtrales ou « performances » ainsi qu'un premier pas au début des années 1970 vers les « installations », cette forme d'expression artistique où se mêlent sous une forme également théâtrale paroles, objets, images, textes et sons par laquelle Kabakov parviendra, dans les années 1980, à mener son art à sa pleine puissance et à son paroxysme. Nous aborderons quelques unes de ces installations dans un deuxième temps.

Concept et importance du dispositif

Rappelons, pour commencer, certaines notions abordés dans les chapitres précédents. En tant qu'artiste conceptuel, Kabakov réalise des œuvres où le dispositif et l'idée sont fondamentaux, même si dans son cas l'œuvre ou la forme obtenue n'est pas moins importante que l'idée. De plus, le « style » personnel et artistique s'efface, chez Kabakov, devant l'apport d'éléments extérieurs déjà formés, devant l'apport de documents rapportés ou dispositifs mis en œuvre pour « construire » des tableaux cérébraux que le spectateur est chargé d'élucider. Ainsi, comme le dit Jean-Hubert Martin :

Les sujets des peintures de Kabakov ne sont jamais exécutées d'après nature. Tout son œuvre ne montre que des images déjà existantes : c'est le miroir d'une réalité médiatisée. Sa peinture décrit un monde d'apparence dont l'iconographie est établie ; en somme il fait de la peinture de peinture. [...] Que ce soit l'imagerie de propagande soviétique des années 1980 ou les tableaux de maîtres dans ses peintures récentes, ce sont toujours des reproductions et des transcriptions de figures et de thèmes existants¹⁰².

Pourtant, la nature des éléments apportés modère la dimension purement conceptuelle de son travail. Peu à peu, le travail se construit par l'apport dans son œuvre d'éléments puisés au cœur même de son vécu de citoyen soviétique. Cette évocation de la fine poussière du quotidien passe par l'introduction d'éléments textuels et nous l'avons vu, de formes empruntées au message bureaucratique :

Les panneaux d'affichage, les tables d'horaires, les calendriers, édictant des règles, des prescriptions, des recommandations et des tâches fleurissaient tristement dans toutes les institutions et administrations de l'Union Soviétique. Une part de l'œuvre de Kabakov a consisté à les détourner, quelquefois avec des changements mineurs, et à les reporter sur toutes les activités courantes pour en démontrer l'absurdité. La conscience qu'il avait de la société communiste a été fondamentale dans l'élaboration de sa satire de cette situation¹⁰³.

Nous avons également remarqué que les énoncés présents, collectés et soigneusement rapportés par Kabakov sur ses panneaux de bois accordent une place croissante à la position du spectateur, qu'il soit réel ou imaginaire. Les identités et les opinions de personnes variées sont incorporées. Kabakov invite le spectateur à entrer dans son travail. Des gens, des individus ou « citoyens soviétiques » sont nommés. Leurs opinions, leur capacité à se livrer librement à une interprétation de l'œuvre est sollicitée et la polysémie fondamentale d'une œuvre d'art, même si cette dernière paraît absurde ou insensée, est soulignée. Ces derniers éléments contrastent et s'opposent, dans une dimension humoristique qu'il ne faut jamais minimiser chez Kabakov, aux messages univoques, contraignants, diffusés par le pouvoir totalitaire soviétique qui s'adresse à un « nous » abstrait voire inexistant.

¹⁰² Jean-Hubert Martin, catalogue *Ilya et Emilia Kabakov, op.cit*, p. 12.

¹⁰³ *Ibid.*.

Ainsi observe t-on dans l'évolution de son art une absorption de la parole du spectateur dans l'œuvre et une interrogation sur la place de celui-ci devant cette œuvre. Le spectateur devient acteur. D'ailleurs, il ne s'agit pas tant « du » spectateur que « des » spectateurs : un collectif. Leurs paroles multiples sont d'autant plus magnifiées, que Kabakov singe le vocabulaire plastique et la voix visuelle de l'autorité : le « style JEK », en vigueur partout en Union Soviétique. Le « nous » pluriel des spectateurs mis en scène par l'artiste s'oppose au « je » autoritaire de l'État, ce qui permet presque d'affirmer qu'Ilya Kabakov est peut-être dans cette affaire le seul et véritable collectiviste.

Les Albums ; un dispositif original théâtralisé

Au printemps de l'année 1972, Kabakov apporte une dimension supplémentaire à sa démarche artistique en mettant au point un dispositif proche de la performance qui accentue encore la place faite au spectateur et la dimension narrative déjà présente dans son œuvre. À cette époque Kabakov est pratiquement empêché d'exposer par les autorités soviétiques, il est alors contraint de recourir à des procédés originaux pour montrer son travail et maintenir le contact avec « un » public. Il incorpore alors dans son œuvre une part croissante de théâtralité, en créant le « genre » des albums, qu'il invente avec l'artiste Viktor Pivovarov¹⁰⁴ au début des années 1970, et qu'il convient de décrire.

En premier lieu, les albums regroupent des séries de dessins réalisés par l'artiste autour d'un thème. Par exemple, le cycle d'albums intitulés *Dix personnages [Desjat' personazej]*, réalisé vers 1971-1972, qui sera largement évoqué plus bas comprend dix albums composés de dessins et de textes relatant à chaque fois l'existence d'un personnage particulier. Le style de ces dessins est celui qui caractérise l'artiste depuis le début de sa carrière : le dessin d'illustration.

Attention ! Il ne s'agit pas d'histoires racontées et accompagnées d'un récit planifié tel qu'on le ferait au théâtre ou cinéma, par exemple au moyen

¹⁰⁴ Jean-Hubert Martin, catalogue *Ilya et Emilia Kabakov, op.cit.*, p. 10.

d'un scénario. Mais de l'évocation, sous une forme abstraite, à travers un temps consacré à la lecture des textes contenus dans les dessins des dix personnages en question. Il s'agit davantage d'une lecture performée, mais possédant un timing précis, ayant pour base ou support une série de dessins catégorisés en albums. La forme graphique du dispositif est primordial.

L'originalité de la démarche artistique réside davantage ici dans le procédé de présentation des albums face à un public limité de spectateurs au cours d'évènements éphémères qui font l'objet d'une mise en scène réglée. On parlera davantage de mises en scènes théâtralisées plutôt que d'exposition. Ces « représentations » importeront, Kabakov effectue à travers elles des pas importants vers le genre de « l'installation ».

Le rituel

Lors de la présentation ritualisée des albums, les spectateurs sont assis et font face à l'artiste qui se tient devant eux. Kabakov, maître de cérémonie, procède alors à une lecture exhaustive des textes contenus et dessinés dans les albums en tournant les pages les unes après les autres. Chaque album est lu successivement et disposé sur un pupitre : « voir le cycle dans son entier, tel qu'il est présenté par Kabakov prend environ trois heures »¹⁰⁵.



Ilya Kabakov montrant des albums dans son atelier moscovite vers 1972. Photo d'Igor Makarevitch, extraite de : Boris Groys, « Xudožnik kak rasskazčik [L'artiste comme narrateur] », in *Stat'i ob Il'e Kabakove [Articles sur Ilya Kabakov]*, Moscou, Muzeja sovremennovo iskusstva « Garaž » / OOO « Ad marginem press », 2016, [s.p].

¹⁰⁵ Matthew Jesse Jackson, *The experimental group, op. cit.*, p.142

Il impose au spectateur un récit et une temporalité. Au sein des albums on trouve divers moyens d'expression artistiques que Kabakov a déjà abordé jusque-là. Ils sont à la croisée du dessin, de l'art conceptuel, de la littérature sous sa forme théâtrale et de la performance par la mise en scène. Les albums, sont d'abord des livres constitués de dessins, mais Kabakov dispose ces « livres d'artiste » sous un nouvel éclairage et ouvre de nouvelles perspectives à son travail en établissant un contact direct avec le spectateur qui est maintenant « le public ».

Kabakov, nous le disions en introduction, a réalisé des dessins narratifs rassemblés en séries. Dans la première série de dix albums, nommée *Dix personnages [Desjat' personazej]*, on traite dans chaque album de l'existence d'un personnage précis. Kabakov décrit lui-même l'apparence des albums et dit de quoi chacun est fait :

Les albums sont des empilements, des compilations, des carnets de papier cartonné blanc ou gris, toujours de même format (51,5 x 35 cm), sur lesquels sont collés des dessins, des bouts d'esquisses, des documents, des textes et diverses choses dessinées par l'auteur ou déjà précédemment imprimées. Les pages reliées (le nombre de pages dans les albums varie de 35 à 100) sont disposées dans des boîtes qui mesurent 54 x 38 x 15 cm. [...] Chaque chose ensemble ; les dessins eux-mêmes, le temps que le spectateur prend pour regarder, le fait que l'auteur tourne les pages, la lecture du texte, le tout orchestré selon un rythme spécifique, l'ensemble des voix, la présence d'un cadre réel, d'une vraie personne vivante qui feuillette les pages, tout ceci contribue à la qualité spéciale de cet événement qui constitue un genre unique : le genre des albums¹⁰⁶.

L'album de Primakov : le récit du destin d'un artiste

Nous détaillerons ici uniquement cet album car il est représentatif de la série toute entière, qui comporte des invariants. Ainsi, chaque album raconte l'histoire d'un personnage particulier, inventé par Kabakov, qui est toujours un

¹⁰⁶ Amei Wallach, *The Man Who Never Threw Anything Away*, New York, 1996, p. 115. Texte original : "Albums are stacks of thick white (or gray) cardboard pages, always the same size (51,5 x 35 cm), on which are glued sketches, scraps, documents, texts, and various things drawn by the author or already published. The stacks of pages (the number of pages in the albums varies from thirty-five to 100) are arranged in boxes that are 54 x 38 x 15 cm in size. [...]. Everything together – the sketches themselves, the time that the viewer takes to look at them, the turning of the pages, the reading of the text, all orchestrated in one specific rhythm, the totality of the voices, the presence of a real life person who is leafing through the pages – comprises that special quality of the demonstration which constitutes a unique genre – the genre of the albums".

artiste luttant avec l'idée de « création ». Une autre parmi les constantes des albums de cette série est que les éléments s'effacent, disparaissent au fil des pages dessinées, si bien que l'album s'achève sur une page entièrement blanche, qui suggère soit la disparition du héros, soit sa mort. Cette événement qui se répète invariablement pour chaque récit suggère une nouvelle fois le poids de la fatalité sur le destin soviétique dont il paraît difficile de s'extraire. L'apport principal des albums dans l'œuvre de Kabakov c'est l'introduction franche d'une narration relayée par des personnages animés d'une véritable « psychologie », ce qui renforce le caractère littéraire de sa démarche et l'inscrit dans une certaine tradition littéraire russe, ainsi que le précise Boris Groys, spécialiste de Kabakov et du conceptualisme moscovite, philosophe et critique de nationalité allemande ayant longtemps vécu en Russie. Dans l'article intitulé « L'artiste comme narrateur » [Xudožnik kak rasskazčik], il précise que les « lectures » des albums de Kabakov étaient accompagnées de commentaires sur les formes dessinées ou sur ce qui arrivait aux personnages et comment ces commentaires renforçaient l'intensité narrative de l'évènement :

En soi, le genre de l'album indique que le spectateur a affaire à un récit. [...]. Au début de l'album, on donne un principe déterminé de construction d'une forme. Ce principe se développe et se modifie, jusqu'à se détruire lui-même ainsi que la forme en tant que telle. Apparaît la feuille de papier blanche symbolisant la mort. L'évolution de la forme visuelle se prolonge d'un commentaire à voix haute qui « psychologise » [psixolozirovat'], proprement le procès de dislocation. [...]. Le commentaire transforme la construction formelle de l'album en récit sur un homme seul et modeste. Dans les *Dix personnages*, nous voyons tous ces « pauvres gens » et « petits frères » de la littérature russe avec (jusqu'à un certain point) leur fanatisme impuissant¹⁰⁷.

Voici comment Kabakov nous présente le malheureux Primakov, le personnage principal de ce premier album :

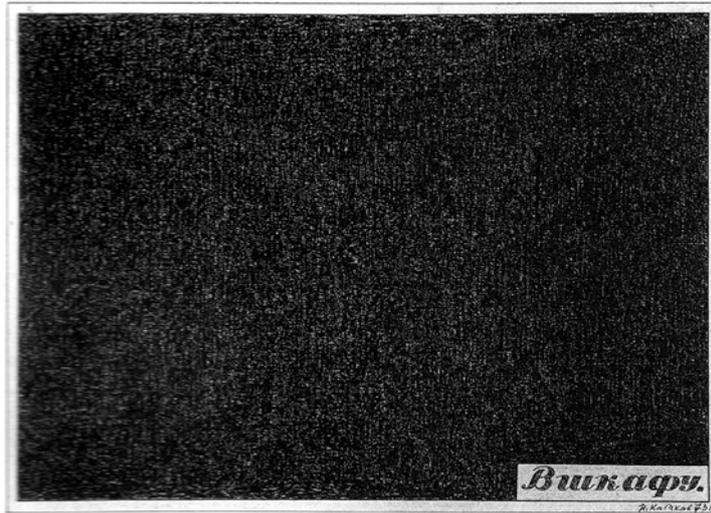
¹⁰⁷ Boris Groys, « Xudožnik kak rasskazčik [L'artiste comme narrateur] », in *Stat'i ob Il'e Kabakove [Articles sur Ilya Kabakov]*, Moscou, Muzeja sovremennovo iskusstva « Garaž » / ООО « Ad marginem press », 2016, [s.p.]. Texte original : « Сам жанр альбома указывает на то, что зритель имеет дело с повествованием. [...]. В начале альбома задается определенный принцип построения образа, и затем этот принцип, развиваясь и модифицируясь, разрушает сам себя и сам образ как таковой. Наступает белизна чистого листа бумаги, символизирующая смерть. [...]. Эволюцию визуального образа сопровождает словесный комментарий, который психологизирует чисто формальный процесс распада. Комментарий превращает формальное построение альбома в повесть об одиноком и скромном человеке. Во всех десяти персонаж мы видим все тех же « бедных людей » и « меньших братьев » русской литературы с их беспомощным (до пары до времени) фанатизмом ».

C'est un personnage qui passe sa vie dans un placard depuis l'enfance. Quand il était petit, il a traîné là tous ses jouets. Il s'est fabriqué une sorte de lit avec des choses récupérées. Progressivement, il n'est plus jamais sorti de son placard alors on a commencé à lui déposer de la nourriture à proximité sur un tabouret et il pouvait ainsi s'en saisir pour la manger dans son placard. Tandis qu'il se tenait dans son réduit, il pouvait tout entendre de ce qui se passait dans la pièce, mais il ne participait jamais à ce qui se déroulait et il ne trahissait jamais lui-même sa présence par le moindre son. Il pouvait se représenter lui-même volant hors du sombre placard, s'élevant au-dessus de la ville et de l'univers entier puis disparaissant dans le ciel. Une fois, après avoir passé trois jours sans avoir manifesté signe de vie et sans que l'on aie perçu le moindre son en provenance du placard, son père et sa mère se sont décidé à ouvrir la porte, mais quand ils l'eurent brisé, il n'y ont trouvé personne¹⁰⁸.

Ci-après, à partir de la page suivante, quelques images de l'album *Primakov, assis dans l'armoire [Vškafusidjaščij Primakov]*, 1972-75. Il s'agit du premier album de la série de dix albums nommée *Dix personnages [Desjat' personažej]*. 51.5 x 35 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Toutes les images sont extraites de : Amei Wallach, *The Man Who Never Threw Anything Away, op.cit.*, p. 116.

On distingue l'évolution générale d'une histoire qui passe ici du noir au blanc, du trop plein de sensation intérieure à un vide. Le contemplatif Primakov est enfermé dans le noir, mais des indications placées sur les dessins montrent qu'il perçoit mentalement la vie qui s'active autour de lui. Cette capacité artistique lui permet d'entrouvrir la porte du placard dans laquelle il se maintient confiné. Il « voit » l'appartement, la rue, les enseignes, les toits. Il survole ensuite la province environnante, les espaces et l'immensité du ciel, vide qui indique que tout disparaît progressivement, dont sa propre existence.

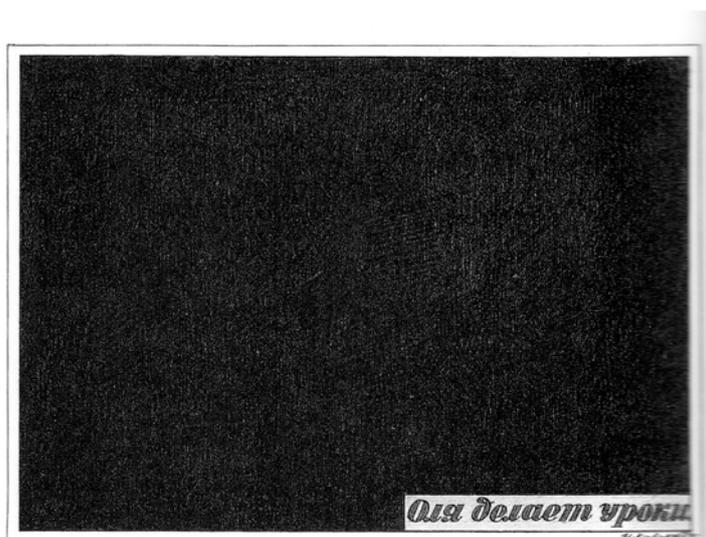
¹⁰⁸ Amei Wallach, *The Man Who Never Threw Anything Away, op.cit.*, p. 116. Texte original : "This is a personage who always sat in the closet, since childhood. When he was small, he dragged all his toys in there. He concocted a sort of bed from old things. Gradually he stopped coming out of the closet altogether, so that they even started to put food for him nearby on a stool, and he would take it inside to eat it. While he was sitting in the closet he could hear everything that was going on in the room, but somehow he never participated in what was going on; he didn't give himself away with even a single sound. He would imagine himself flying out of the dark closet, rising up above the city and above the entire earth, and disappearing into the sky. Once, when he hadn't given any signs of life, and for three days there hadn't been a sound heard coming from the closet, his mother and father decided to break down the door. But when they broke it down, there was no one there".



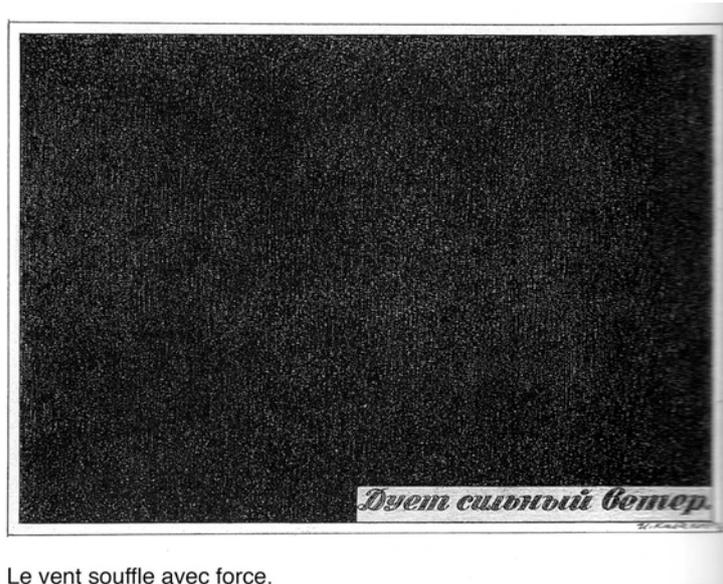
Dans l'armoire



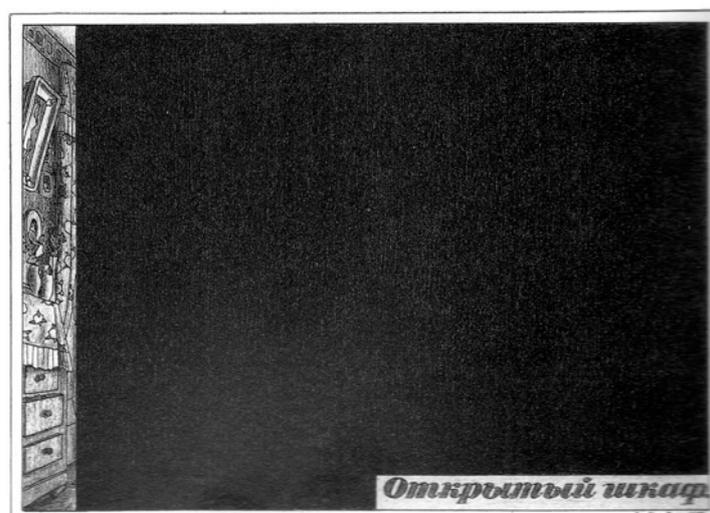
Papa est rentré du travail



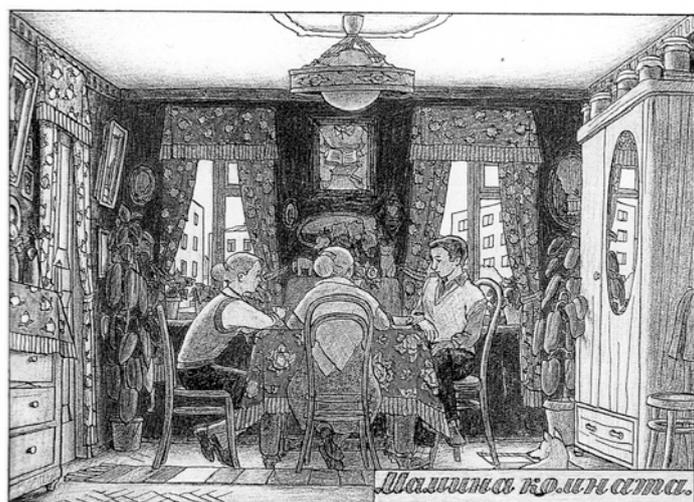
Olga fait ses devoirs.



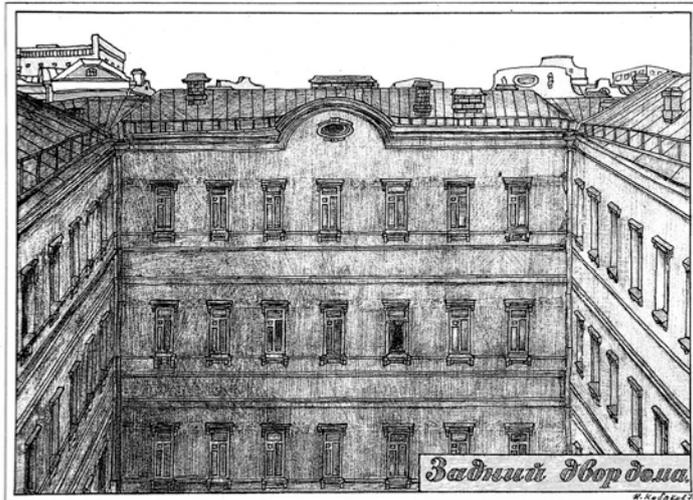
Le vent souffle avec force.



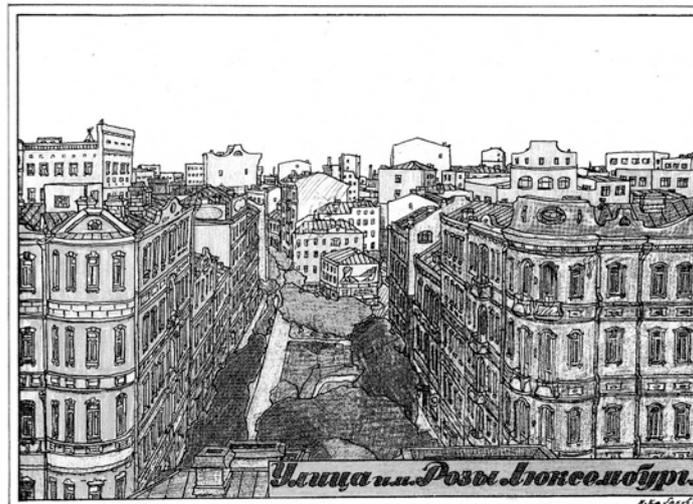
L'armoire ouverte.



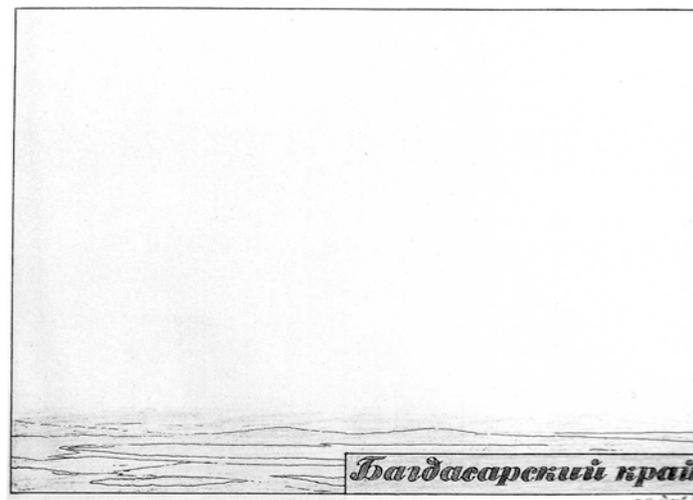
La pièce de maman.



L'arrière cour de la maison.



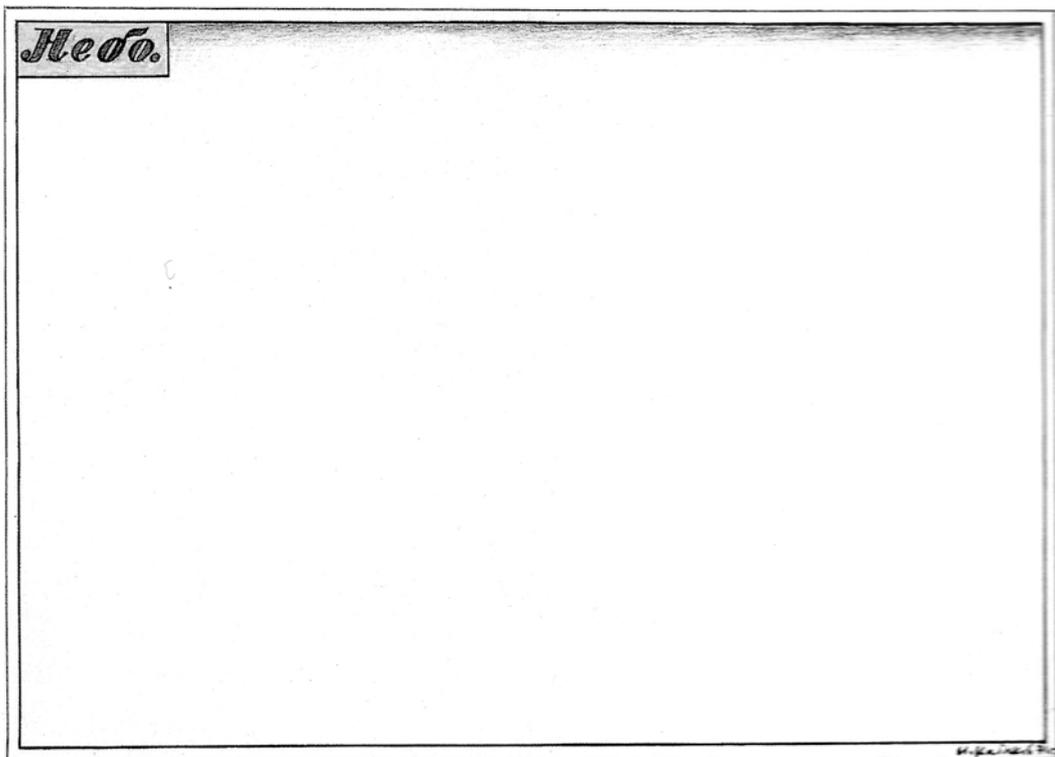
La rue Rosa Luxembourg.



La région Bagdasarski.



Une tomate fraîche.



Le ciel.

Analyse de l'œuvre. Le graphisme comme narration

Ainsi dans *Primakov assis dans l'armoire [Vškafusidjaščij Primakov]* comme dans les autres albums de la série, les pages se vident de leurs éléments au fur et à mesure que se déroule l'histoire. Mais à ce vide de la page blanche qui clôt le récit graphique et performé par l'artiste, s'oppose le vide noir des premières pages de l'album, presque couvrant la page, et qui est bien sûr une nouvelle allusion au monochrome de Malevitch. Ces premières pages sont noires parce que le héros a fait le choix de vivre dans un placard. Progressivement, son imaginaire lui ouvre les portes du placard dans lequel il se tenait enfermé et lui dévoile le monde. Le noir s'efface progressivement. Cette évocation par l'imaginaire donne lieu à des visions graphiques où les éléments se précisent pas à pas, page après page. On voit apparaître avec précision des vues aériennes de la ville ou encore des lettrages sur les enseignes des magasins dans les rues. Kabakov nous montre donc l'imaginaire de son héros artiste en cours de développement sous forme de dessins. À ce propos, Boris Groys précise que si chaque personnage principal évoqué dans les albums est au début un artiste animé par un désir de création, doté de psychologie, cette quête artistique est aussi sa tragédie personnelle :

Chaque personnage vit par amour pour l'art, aspire à créer de l'art. Mais atteint-il son but ? Il convient de répondre que l'art plus que tout se manifeste dans sa mort. Dans cette dernière contemplation pour tous de l'immaculée blancheur de la feuille de papier¹⁰⁹.

Nous, spectateurs, voyons par le récit graphique performé de Kabakov tout ce que perçoit Primakov par son imagination c'est à dire les bruits, les odeurs, les formes observées depuis l'obscurité de sa cachette. Kabakov nous montre que l'imaginaire est la capacité pour un artiste de mettre les éléments du monde en forme, de les organiser, ce qui fait sa force, mais aussi de les mettre à distance au point de s'en tenir éloigner et de s'enfermer, ce qui cause sa destruction.

¹⁰⁹ Boris Groys, « Художник как рассказчик [L'artiste comme narrateur] », *art. cit.*, [s.p.]. Texte original : «Каждый персонаж живёт любовью к искусству, увидеть и создать искусство. Но достигает ли он цели? Хочется ответить, что искусство более всего проявляет себя в его смерти – в последнем для нас созерцании чистой белизны белого листа».

La psychologie de Primakov. Métaphore de l'atelier

Primakov est plongé par le caprice de son auteur dans une situation d'enfermement, « à la limite de la pathologie », quelque part en Union soviétique. Primakov ne voit rien car il est plongé dans le noir. Sauf que son imaginaire supplée à sa cécité. Sa capacité d'invention lui ouvre les portes du cagibi. Il parvient à visiter les toits des maisons, ainsi que mille autres choses fantastiques. L'activité artistique est ici désignée, qui consiste à se fabriquer un atelier, une sorte d'île depuis laquelle on observe le monde mais aussi un lieu particulier plein de projets. Le cagibi, ou placard ou armoire comme métaphore ou miroir de l'atelier d'artiste, certes, mais aussi cet abri nécessaire pour se protéger d'une trop grande promiscuité et accessoirement de cette particularité soviétique qui obsède Kabakov et dont il parle souvent dans ses textes ; la cuisine communautaire. Simplement, nous disent les albums, tout se passe comme si l'imaginaire ne suffisait pas à compenser la réalité, têtue, du monde soviétique. Et l'artiste finit par s'étioler, par s'effacer.

Les albums, expression d'une voix intérieure

L'album de Primakov ne se contente pas de décrire par une vision intériorisée l'espace environnant plus sûrement que par la supposée objectivité d'un appareil photo. C'est une voix et une vision intérieure qui s'élève, qui s'envole par dessus les toits et parvient à produire des images du ciel. Après l'appartement exigü, communautaire ou pas, viens le temps du vol et de l'envol. Ces derniers thèmes figurent parmi ceux favoris de Kabakov et l'un est la résultante de l'autre : le parallélépipède resserré sur lui-même de l'Union soviétique et l'envie de s'enfuir, de passer par-dessus les toits. C'est peut-être ce que finira par faire Ilya Kabakov lorsqu'il émigrera aux États-Unis en 1992 et même avant cela, en réalisant ses premières installations. Ainsi croit-on pouvoir reconnaître Kabakov à travers Primakov, qui, ainsi que les autres personnages de la série, n'est pourtant jamais directement représenté.

Les autres albums de la série Dix personnages [Desjat' personažej]

La série des dix premiers albums, *Dix personnages [Desjat' personažej]*, pourrait faire l'objet d'un sujet de mémoire à soi tout seul, aussi présenterons-nous brièvement les thèmes de chaque album tel qu'ils ont été conçu initialement par l'artiste. Les fragments du texte original traduits ci-après depuis les écrits, elliptiques et poétiques de l'artiste à cette occasion, sont chaque fois restitués dans les notes¹¹⁰. Notons également qu'il n'existe aucune archive filmée ou enregistrée, malheureusement, de ces performances. La réalité de ces « évènements » éphémères restent donc dans l'ombre.

Série 1 des albums :

Primakov, assis dans l'armoire [Vškafusidjaščij Primakov].

« Le thème de l'obscurité de la conscience, de son immersion dans l'absence de visibilité. Le thème de son aveuglement et cette absence de vision est semblable à de l'enfermement et au plein envol dans le vide »¹¹¹.

Série 2 des albums :

Le plaisantin Gorokov [Šutnik Goxroxov].

« La bêtise, l'absence de progrès au fond de la plaisanterie. L'ironie significative, rien que par son aspect avec toutes ses significations. La singularité, l'aspect passager « trivial » de tout mot d'esprit »¹¹².

Série 3 des albums :

Le généreux Barmin [Šedryj Barmin].

« Le cauchemar du « nom », entendu sous son aspect social, du nom installé dans un milieu social. L'énumération maniaque, la collecte des noms dans la plus

¹¹⁰ Les commentaires d'Ilya Kabakov qui concernent cette première série d'albums sont traduits du russe depuis : Ilya Kabakov, *Teksty* [Textes], *op. cit.*, p. 18.

¹¹¹ Texte original : “1. «Вшкафусидящий». Тема мрака сознания, какой-то его погруженности в безвидное, какая-то «слепота» – и эта безвидность равна и в полной «замкнутости», и в полном «пустом» отлете.”

¹¹² Texte original : “2. «Шутник». Глупость, неподвижение в глубину в шутке, ирония, которая только по виду многозначительна со всеми своими намеками. Особая, «пошлая» эфемерность всякого остроумия”.

complète inconscience du sens de la « dénomination ». La désacralisation de cette action. Une démarche personnelle et volontaire en toute indépendance »¹¹³.

Série 4 des albums :

Surikov agonisant [Mučitel'nyj Surikov].

« La conscience en position derrière le voile. Le fait dissimulé « derrière le rideau », caché de tout ce qui est authentique. La déchirure de ces « voiles ». L'agrandissement de l'interstice. L'apparition d'un voile derrière l'autre. D'un nouveau voile derrière l'ancien »¹¹⁴.

Série 5 des albums :

Anna Petrovna fait un rêve [Anna Petrovna vidit son].

« L'imagination des âmes comme séparées de tout, étrangères, passantes d'un « milieu » à l'autre, se retirant dans des niveaux de vide de plus en plus ténus »¹¹⁵.

Série 6 des albums :

Komarov envolé [Poletavšij Komarov].

« Il s'agit ici plutôt d'un intermède qu'un « thème ». Sur l'insatisfaction qui se trouverait au cœur même de la joie. Sur la possibilité d'un vol stationnaire et incorporel, sur la lévitation dans les airs au-dessus de la terre »¹¹⁶.

Série 7 des albums :

Le mathématicien Gorski [Matematičeskij Gorskij].

¹¹³ Texte original : “3. «Щедрый». Кошмар «имени», понимаемого в социальном аспекте, имени, помещенного в социальную среду. Маниакальное перечисление, перебирание имен, в полном непонимании самого смысла «именования». Несакральное «давание имени». Самодеятельная, произвольная «инициация»”.

¹¹⁴ Texte original : “4. «Мучительный». Сознание, стоящее за «пеленой». Сокрытость «за занавесом» всего подлинного. Разрывание этих «пелен», увеличение «отверстия», встреча одной пелены за другой, новой за старой...”

¹¹⁵ Texte original : “5. «Видит сон». Изображение души как всему отдельная, посторонняя, проходящая из одной «среды» в другую, уходящая все в более тонкие, разряженные уровни”.

¹¹⁶ Texte original : “6. «Полетевший». Скорее интермедия, чем «тема», о мучительной, в какой-то связанности, радости, о возможности какого-то бесплотного висения, качания в воздухе над землей...”

« Sur le fait que tout est mis en rang et que tout se trouve dans une sorte de série et sur l'incongruité, quand elle ne s'intègre pas dans la série. Sur l'exclusion, alors, hors de la série et l'intégration aussitôt dans une nouvelle série »¹¹⁷.

Série 8 des albums :

Le décorateur Maliguine [Ukrašatel' Malygin].

« Sur la découverte de tout et n'importe quoi « dans les marges », « à partir des marges », sur l'impossibilité, sur l'absence d'une existence au « centre », sur la constante infériorité marginale, par ailleurs parfaitement juste »¹¹⁸.

Série 9 des albums :

Gavrilov libéré [Otpuščenyj Gavrilov].

« Il est question d'un trop-plein de conscience « intérieure » généré par des « voix » diverses, qui a mesure qu'un « silence » a été établi se mettent à bruire chacune leur tour en surgissant chaque fois d'une couche plus profonde qui était cachée jusque-là »¹¹⁹.

Série 10 des albums :

Axipov regardant par la fenêtre [Voknogljadjaščij Arxipov].

« Au sujet des visions. Dans la mesure où il est question de regarder la lumière bien en face depuis l'intérieur, comme s'il s'agissait d'examiner des diapositives à la lumière d'un feu ou d'une lampe. Des aperçus « de la vie », qui par une franche exposition à la « lumière » deviennent immatériels, incolores et en aucune façon ne s'effacent, ils s'estompent entièrement sous l'intensification d'une aveuglante luminosité »¹²⁰.

¹¹⁷ Texte original : “7. «Математический». О том, что все вставлено в «ряд», все находится в каком-то ряду, и о неуместности, невключенности в «ряд», «чуждости», о выпадении из ряда и попадании в новый, уже другой ряд...”

¹¹⁸ Texte original : “8. «Украшатель». О нахождении всего и вся «на краю», «с краю», о невозможности, недолжности существования в «центре», о ненормальной вечной краевой ущербности, совершенно впрочем справедливой”

¹¹⁹ Texte original : “9. «Отпущенный». О наполненности сознания «изнутри» разными «голосами», которые по мере устанавливающейся «тишины» начинают звучать каждый в свой черед, каждый раз исходя из более глубокого, до того скрытого слоя...”

¹²⁰ Texte original : “10 «Вокноглядящий». О видениях, если смотреть изнутри прямо в лицо свету, как бы разглядывая слайды на свету огня, лампы. Видения «жизни» при прямом взгляде

Les années 1980. Naissance des installations

La présentation des albums au cours d'évènements artistiques « performés » et théâtralisés ont permis à Ilya Kabakov de sortir du schéma artistique traditionnel et d'envisager « autrement » l'espace d'exposition ainsi que le rapport au spectateur. C'est ainsi qu'au début des années 1980, l'artiste, sans abandonner par ailleurs les pratiques du dessin ou de la peinture, aborde « l'installation » point culminant de son art. Il se met progressivement à accrocher et mettre en scène dans son atelier des objets rapportés, des dessins, des affiches, des documents, des textes dans des espaces pour constituer un véritable environnement autonome envisagé, encore une fois, sous forme de structure.

Dans ces installations où des éléments variés sont mis en rapports, les éléments textuels continuent à occuper une place centrale et relèvent de plusieurs niveaux. Parmi les objets matériels, les textes peuvent être présents sur des documents imprimés ; affiches, récits, fragments de magazines, bribes de slogans. Mais la catégorie de textes la plus frappante est constituée des énoncés rapportés, et qui sont sans rapports apparents, avec les lieux et les objets mis en forme dans les installations. L'une des forces des mises en espace de Kabakov c'est la rencontre physique du spectateur, qui peut déambuler librement dans ces espaces, avec ces énoncés isolés qui semblent échappés directement d'une conversation surprise et volée dans l'appartement d'à côté, ou prélevée dans la rame du métro. Encore une fois, le caractère presque insignifiant de ces énoncés frappent par rapport aux énoncés officiels. Kabakov met en avant l'ordinaire, le petit, le rebut, le pas important :

Ilya Kabakov célèbre le non-mémorable en confisquant aux faiseurs d'histoire leur manière de dire et de figurer, leur fausse grandeur et leur chants héroïques. Il leur fait la peau et la retourne en un tour de main pour montrer la chair contrainte de ses palpitations¹²¹.

на «свет» становятся бесплотны, бесцветны и вовсе смываются, исчезают при усиливающемся, совсем слепящем свете...”.

¹²¹ François Barré, « L'inaliénable », in catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p. 7.

L'installation *16 ficelles [16 verëvok]*

La première installation d'Ilya Kabakov « à l'échelle d'une pièce¹²² » est *16 ficelles [16 verëvok]*. Elle a été réalisée dans son atelier à Moscou en 1984, puis montrée à Berne en 1985 ainsi que dans divers lieux en Europe et aux Etats-Unis. Cette installation initiatrice a constitué l'opportunité pour Ilya Kabakov de sortir son travail d'Union soviétique, ce à quoi il aspirait depuis longtemps¹²³.

La période comprise entre l'avènement au pouvoir en l'U.R.S.S. de Mikhaïl Gorbatchev et la désintégration de l'Union soviétique lui permettra progressivement de voyager, de se déplacer et d'exposer librement. Kabakov fait partie de ces artistes qui, après la chute du mur de Berlin, inaugureront et célèbreront le mode de vie, aujourd'hui la norme dans le milieu de l'art contemporain, de l'artiste globe-trotter « à l'heure de la mondialisation ». C'est-à-dire acquis à une forme d'art contemporain héritière de la tradition occidentale et de son histoire de l'art mais qui se comprend, se développe et se vend mondialement par delà les frontières nationales.

Kabakov avait réalisé cette installation « dans son atelier à Moscou et avait pu envoyer les éléments dans une petite caisse¹²⁴ ». Le dispositif de ce premier ensemble est assez simple et fait bien ressortir le dialogue que Kabakov établit souvent par la suite entre la forme, qui relève de la sculpture, le volume ou architecture et le texte dont le sens vient comme s'y déposer aléatoirement, sans rapport évident, laissant la liberté au spectateur d'en établir un et on dirait que, réellement « les paroles s'envolent ». Voici l'exposition telle que Kabakov l'avait imaginée et conçue :

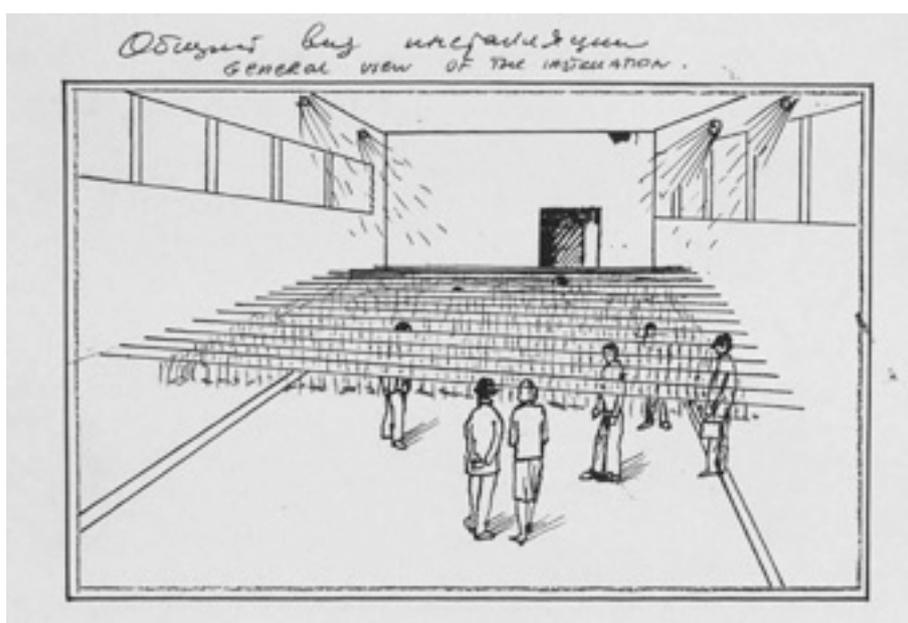
L'espace clos se présente sous la forme d'une salle de plan carré, avec des fenêtres disposées à grand hauteur, mais il peut ne pas y en avoir du tout. La longueur et la largeur de la salle est de dix mètres. De part et d'autre des murs de

¹²² Matthew Jesse Jackson, *The Experimental Group, op.cit.*, p. 222. Texte original : “[...], the artist’s first room-scaled work of installation art”.

¹²³ Les « sorties » du territoire ont été facilitées par l'arrivée au pouvoir de Mikhaïl Gorbatchev en 1985, qui initie progressivement une forme de libéralisation de l'U.R.S.S.

¹²⁴ Jean-Hubert Martin, « Kabakov témoin », in catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p. 12.

la salle, à hauteur des yeux, c'est à dire à 168 cm, des ficelles sont solidement tendues parallèlement et horizontalement les unes avec les autres, de sorte qu'elles forment ensemble une surface unique horizontale. La distance entre les ficelles tendues est de quarante centimètres. Sur chaque ficelle, à intervalle de 12 à 15 centimètres sont maintenus à de fines cordelettes tous les fragments de « détritius » possibles : bouchons, couvercles de boîtes de conserves, boîtes d'allumettes, etc. À chacun d'entre eux, l'un après l'autre, en bas sont attachés des étiquettes blanches comportant du texte des deux côtés. Tous les détritius suspendus forment, vus de l'extérieur, comme une mer singulière, dans laquelle le spectateur peut s'enfoncer. S'il se donne la peine de passer parmi ces rangées, il pourra prendre en main les étiquettes et lire les textes qu'elles contiennent. Alors il se trouvera dans une autre mer : il s'agira cette fois d'un océan de mots. Tous les textes sont composés de phrases, non pas même de phrase, mais de fragments. C'est la condition quotidienne du bruit, des morceaux de conversations impersonnelles, qui peuvent être celles de « tout un chacun »¹²⁵.



16 ficelles [16 verëvok], esquisse de l'installation. Image extraite de : Ilya Kabakov, *Teksty [Textes]*, Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2010, p. 87.

¹²⁵ Ilya Kabakov, *Teksty [Textes]*, *op.cit.*, p. 87. Texte original : «Описание инсталляции. Закрытое помещение представляет собой зал, квадратный в плане, с окнами, расположенными высоко наверху. Или их вообще нет. Длина и ширина стен зала – 10 метров. Между стенами зала на высоте человеческих глаз, т. е. около 168 см, горизонтально и параллельно друг другу туго натянуты 16 веревок, так что они образуют вместе единую горизонтальную поверхность. Расстояние между натянутыми верёвками 40 см. К каждой веревке с интервалом в 12–15 см подвешены на тонком шнурке всевозможные «мусорные» фрагменты: пробка, крышка от консервной банки, пустой спичечный коробок и т. п., а к каждому из них, в свою очередь, внизу прикреплены белые этикетки с текстами с обеих сторон. Весь висащий мусор образует и внешне выглядит, как своеобразное море, в которое зритель может погрузиться, если даст себе труд пройти между этими рядами, беря в руки этикетки и читая написанные на них тексты. Но тогда он окажется в другом море, на этот раз словесном. Все тексты состоят из фраз, и даже не фраз, а их обрывков. Это бытовой, повседневный шум, куски неиндивидуализированной речи, которая может принадлежать «всем и каждому».



16 ficelles [16 verëvok], fragment de l'installation. Image extraite de : Ilya Kabakov, *Teksty* [Textes], Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2010, p. 88.

Matériellement, il s'agit d'une création à partir de matériaux de récupération et même souvent de matières déchirées, froissées, que l'on dirait extraites de la poubelle ou d'une corbeille à papier retournée, dont le contenu aurait été répandu sur le sol puis les éléments réassemblés. Kabakov, parallèlement à la récupération de phrases issues du quotidien travaillait depuis plusieurs années à l'intérêt que présentait pour le travail artistique la

récupération de matériaux de rebut. Ici en 1985 les deux éléments : « ce qui est à voir » et « ce qui est à lire » sont juxtaposés et... recyclés.



16 ficelles [16 verëvok], vue de l'installation exposée à la galerie Ronald Feldman, New-York, 1988. Image extraite du catalogue : François Barré et al., *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p. 39.

Avec la récupération, puis la monstration dans des installations des paroles « envolées » comme des éléments de rebut, le spectateur assiste une nouvelle fois à la théâtralisation d'un espace, à la mise en forme de matériaux de langage et de papiers porteurs d'une mémoire soit évanouie, soit fragile, ou sur le point de disparaître. Ces éléments ont en commun d'être suspendus ici comme des signes de la mémoire ou du souvenir de choses maintenant sans importance. Ils ont en commun de porter la trace fragile de souvenirs, de faits qui ont comptés au moment de leur énonciation puis se sont évanouis, de faits de la vie ordinaire fruits de l'activités de « petits hommes ». Dans cette installation *16 ficelles [16 verëvok]*, l'artiste a façonné des reliques avec des objets à priori sans valeur. On remarque également dans la mise en scène l'évocation du geste banal qui consiste à mettre du linge à sécher : nouvel hommage de Kabakov aux tâches domestiques inspirées par l'appartement

communautaire. Dans son texte de présentation, nous l'avons vu plus haut, il parle de deux mers superposées ; l'une constituée par les alignements des objets sortis de la poubelle et « ranimés », assemblés par l'artiste dans un plat champ rectangulaire de ficelles. L'autre constituée par les énoncés eux aussi jetables et sauvés de leur constante fuite hors du sablier de la vie quotidienne par l'attention d'un artiste collecteur. Dans les deux cas il s'agit d'éléments modestes, promis à l'oubli mais rendus au sens et à la profondeur par le labeur poétique d'Ilya Kabakov.

Les énoncés et les objets assemblés sont reliés par un fil et répartis sur les deux faces d'une petite plaque de carton. Ce bout de ficelle établit « de fait » entre eux un rapport sémantique fortuit mais nouveau, proche de l'effet du collage, que le spectateur est contraint, selon un principe surréaliste bien connu, d'établir et d'interpréter librement. S'agissant du rapport entre le petit objet de récupération et l'énoncé qui l'accompagne on peut rappeler une nouvelle fois la célèbre phrase de Lautréamont évoquée par le peintre surréaliste Max Ernst et qui résume commodément ce genre d'opération plastique :

Quel est le mécanisme du collage ? Je suis tenté d'y voir l'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant (cela soit-dit en paraphrasant et en généralisant la célèbre phrase de Lautréamont : *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*)¹²⁶.

Dans cette première installation, Kabakov s'affirme comme un artiste du témoignage. On ne peut pas encore parler d'un travail sur l'archive, comme ce sera le cas plus tard, avec l'exposition de documents sous vitrines, photographies et témoignages écrits au sein même des installations. Mais on peut déjà percevoir le lieu de mémoire dans lequel Kabakov puise son inspiration. Les énoncés qui composent cette installations semblent surpris au coin de la rue, derrière un mur, dans un café. Isolés de leur contexte, nous les comprenons par habitudes, par bribes. Par fragment. On ne sait pas précisément de quoi il retourne, mais on parvient à rattacher, comme les « ficelles » de

¹²⁶ Max Ernst, « Max Ernst. Notes pour une biographie », in *Max Ernst, Catalogue de l'exposition Galeries nationales du Grand Palais, 16 mai-18 août 1975*, Paris, Musée national d'art moderne, 1975, p. 26.

l'artiste, ces bribes, ces fragments à des réalités que nous connaissons nous-mêmes en tant qu'experts de la vie quotidienne. Voici à présent quelques uns de ces énoncés qui figuraient dans l'exposition originale ; ils sont ici accompagnés de leur traduction en français. On voit que les énoncés fonctionnent en binômes : une sur chaque face cartonnée que le spectateur était invité à retourner tout à tour lorsqu'il pénétrait dans « la mer de mots » conçu par Kabakov :

Текст в инсталляции¹²⁷.

Texte de l'installation.

Ева Семеновна, пойдите сюда, посмотрите!

Eva Semionovna, venez voir par ici, regardez !

Мне в троллейбусе все пуговицы оторвали...

On m'a arraché tous les boutons dans le trolleybus...

Миша, кому ты это говоришь!..

À qui tu viens raconter ça !

Почему я это буду делать, что это, совсем...

Pourquoi je ferai ça, alors que c'est carrément...

Ты не забудешь, что я сказал?

Tu n'as pas oublié ce que j'ai dit ?

Не надо напоминать больше?

J'ai pas besoin de le répéter ?

Так ты не забудешь?

Alors tu n'oublieras pas ?

Ну тогда до свидания!

Bon alors à la prochaine !

А что, он в шашки хорошо играет?

Et alors, il joue bien aux dames ?

Ты его переоцениваешь...

Tu le surestimes...

¹²⁷ Toutes les phrases russes sont extraites puis traduites de : Ilya Kabakov, *Teksty [Textes]*, *op.cit.*, p. 89-92 .

Опять болят зубы...
J'ai encore mal aux dents
Я просто не знаю к кому пойти...
Je ne sais même pas qui aller voir...

У меня есть билет на Шнитке...
J'ai un billet pour le concert de Schnittke...
Ты пойдешь?
Tu viendrais ?

Смотри, смотри, как ты край задел...
Attention! Regarde, tu as touché le rebord...
Легче, легче двигай...
Vas y tout doux ! Avance doucement...

Ты даже не ставь...
Tu tiens même plus debout...
Я все равно не буду это есть.
C'est sûr que je mangerai plus jamais ça.

Смотри, что мы в библиотеке взяли!
Regarde ce qu'on a trouvé à la bibliothèque !
Почитаем сегодня вечером...
On lira ça ce soir.

Без пакета я его даже не пущу!..
Sans sac je n'arriverai pas à le ramener !...
Он мне о нем уже три дня говорит...
Il m'en parle depuis trois jours...

А ты позаботился о ней, когда уезжал?
Et tu t'es soucié d'elle quand tu es parti ?
Ведь ее же сломать могут!..
C'est qu'elle est si fragile !...

У иконы золотой фон – это свет.
Le fond doré sur les icônes ; c'est la lumière.
Присмотрись к нему внимательней...
Examine-le avec attention...

Мария Викторовна никогда окна не открывает...
Maria Viktorovna n'ouvre jamais ses fenêtres
Она говорит, что с улицы пыль летит...
Elle prétend que de la poussière vient de la rue...

Пойди дверь проверь...
Va voir un peu la porte...
По-моему, ты ее не запер...
À mon avis tu as oublié de la fermer...

Ты все жалеешь её...
Tu te plains toujours d'elle...
Легче выбросить её, чем починить...
C'est plus facile de la jeter que de la réparer...

Скоро будешь уезжать...
Tu vas bientôt t'en aller...
Смотри, все уехали...
Regarde, tous sont partis...

Не бери этот плащ, он старый...
Ne prends pas ce vieil imperméable...
Сухо сегодня...
Il fait sec aujourd'hui...

Проходи вон по тому краю...
Passe par là, par le côté...
А то здесь очень грязно...
C'est très sale ici...

Смотри, они же еще зелёные!
Regarde, ils sont encore verts !
Ну зачем ты их сорвал!
Mais pourquoi tu les as cueillis ?

Давай не будем автобус ждать.
Allons-y, nous n'aurons pas à attendre le bus.
Давай пешком пройдемся немного.
Allons-y à pied, on n'en a pas pour longtemps.

Опять он запел...
Il se met encore à chanter...
Какой у него голос противный...
Comme sa voix est désagréable...

Яблоки привезли!
Ils ont amené des pommes !
Пойди, возьми скорее два килограмма!..
Vas-y et prends donc deux kilos !...

Подойди ко мне...
Rejoins-moi chez moi...
Мы увидимся завтра или нет?..
On se voit demain ou pas ?

Да не будем мы возвращаться!
On va quand même pas revenir là-dessus !
Пусть все так останется!
Restons-en là.

Ты мне про Пикассо не надо...
Tu ne vas pas me faire la leçon sur Picasso...
Он же гений и потому совершенно непонятен...
C'est un génie et, à ce titre, il est parfaitement incompréhensible...

Давай с ней не будем разговаривать.
Il ne faut pas que nous lui en parlions.
Мне так все это тяжело...
Ça a été tellement dur pour moi...

Телевизор включи
Allume la télé
И сиди тихо, не мешай мне...
Et tiens-toi tranquille, ne me dérange pas...

Я с тобой не хочу разговаривать...
J'ai pas envie de parler avec toi...
Тебе хорошо, когда другим плохо...
Tu te sens bien quand les autres vont mal...

Ты не взяла спички с собой?
Tu n'as pas pris les allumettes?
Ну как же мы тогда будем?..
Qu'est ce qu'on va faire alors?...

Ты ничего не слышал про Эйнштейна?!
Tu n'as jamais entendu parler d'Enstein ?!
А сколько классов ты кончил?
T'es allé jusqu'où à l'école?

L'appartement communautaire

Si ces fragments de phrases banales semblent surpris et prélevés dans les conversations de tous les jours, les installations d'Ilya Kabakov témoignent par leur espace et leur disposition du lieu originel, domestique, qui les inspirèrent. Ceci d'autant plus que Kabakov l'évoque souvent, dans ses propres écrits, pour y avoir passé son enfance : il s'agit d'un lieu unique et « mythique » de l'Union soviétique : la cuisine communautaire. Après le JEK et les panneaux d'affichages aux injonctions omniprésentes, Kabakov évoque souvent les problèmes posés par l'introduction par le régime soviétique du partage imposé entre plusieurs familles locataires du même espace ou appartement. Des contraintes folles sont apparues, liées à l'obligation de vivre ensemble et de se supporter dans un espace réduit, la promiscuité créant des situations qui confinaient à l'absurde. Kabakov évoque souvent les échanges, les insultes, les conversations derrière la porte, le besoin d'évasion vertical, par l'imaginaire, mais aussi quand même la chaleur d'un lieu vivant. La prise de conscience de cet espace théâtral « dans la vie » : l'appartement communautaire [*kommunalka*], apparaît comme une clef pour comprendre les installations d'Ilya Kabakov, qui semblait s'être donné pour but de rendre compte de ce lieu précis ainsi que de la société qui y vivait¹²⁸. Dans nombre de ses installations, l'espace, l'exiguïté et la disposition des pièces, par le biais d'un effet de reconstitution évoquent la cuisine communautaire. Mais c'est surtout à travers

¹²⁸ Voir en annexes les textes d'Ilya Kabakov où il décrit ce que représente pour lui l'appartement communautaire, d'une part et le JEK, d'autre part.

la nature des textes et des énoncés qui figurent dans les installations, que sont évoqués ces lieux sociaux exigus que des familles devaient partager avec d'autres familles. Des lieux aussi, dans lesquels la trace de l'autre s'impose non seulement visuellement mais aussi derrière des cloisons fines comme du papier à cigarettes, par sa parole, par ce que vous entendez bruire et percevez et ceci même et surtout lorsque vous êtes, comme un animal s'inquiétant des humains, plongé dans le noir. La restitution de cette situation unique, imposée par l'Union soviétique et vécue par Kabakov, comme par des millions de soviétiques aussitôt après la révolution, influencera donc constamment sa démarche, à partir du moment où il l'aura évoqué une première fois. Ainsi aura-t-il concernant ce lieu, cette phrase définitive :

L'appartement communautaire, pour moi, au moins (mais pour les autres aussi, je pense) est sans doute l'endroit, l'espace qui démontre de manière exemplaire l'effet que produit sur un être humain un lieu d'habitation spécialement agencé, semble-t-il, pour mettre à exécution le verdict « l'enfer c'est les autres »¹²⁹.

La *kommunalka* selon Kabakov, lieu social stratégique et historique

Après la révolution de 1917 la Russie a connue une importante crise du logement. Les appartements urbains ont été redistribués et partagés entre les nouveaux résidents fraîchement arrivés, le plus souvent des campagnes, qui venaient apporter leurs bras aux industries. Il s'en est suivi une transformation de la physionomie de ces appartements, autrefois luxueux, et maintenant redistribués en minuscules appartements. Souvent dans une seule pièce s'entassait une famille entière, toutes générations confondues. Kabakov ayant passé sa jeunesse dans ce type d'appartement, il l'évoque à de nombreuses reprises dans ses écrits, comme ici quand il témoigne et retrace longuement l'histoire de la *kommunalka*, décrit ici comme un événement ressenti dans toute sa brutalité :

On manquait de logements et comme des vagues par avis de tempête, les arrivants et les locaux occupèrent les appartements vidés des « bourgeois » et autres « chiendents de la noblesse » qui étaient libérés selon des procédures

¹²⁹ Ilya Kabakov, « L'appartement communautaire », in Jean-Hubert Martin et alii, catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, op. cit., p. 68.

spéciales, définies par les organes du nouveau pouvoir prolétaire. Mais sans suivre la moindre des procédures, les appartements étaient simplement occupés et usurpés et presque instantanément dans ces appartements de 12 à 16 pièces se formait une nouvelle communauté de gens, souvent même ne sachant pas qui étaient leur voisin, ni ce qu'il faisait ni ou il travaillait¹³⁰.

Les croquis qui accompagnent le texte ci-dessus témoignent de l'intérêt que porte l'artiste à l'architecture générée par le phénomène de recomposition de l'espace après la *kommunalka*. Ceci influence l'apparence même des installations (voir page suivante deux schémas réalisés d'après des croquis de l'artiste¹³¹). Kabakov conduit le spectateur de ses œuvres à déambuler dans des espaces reconstitués « de mémoire », des lieux chargés d'objets à voir et de textes à lire. Il est amené à circuler le long de sombres palissades de contreplaqués souvent volontairement mal éclairées, grossièrement peintes, disposées parfois en cellules compartimentées dans des couloirs étroits où deux personnes ne parviennent pas à se croiser sans se briser mutuellement les pieds. Le visiteur de l'installation croit entrevoir alors la situation d'inconfort et de promiscuité subie par les malheureux locataires qui étaient soumis à la *kommunalka*.

La cuisine communautaire

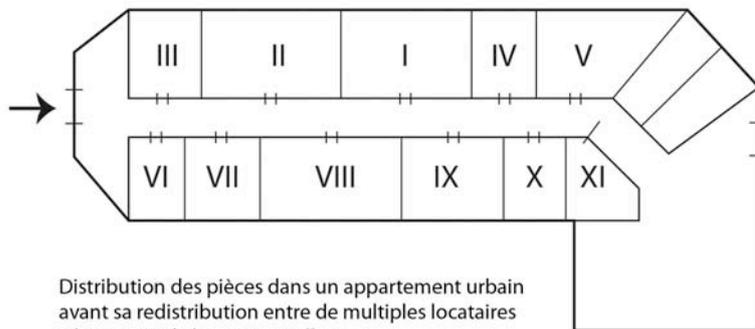
Le point central, paroxystique et centre névralgique de l'appartement communautaire, c'est la cuisine communautaire. Kabakov en fait une scène de théâtre. Le lieu du théâtre social et de la vie ordinaire. Le lieu des échanges et de la parole, mais aussi de la surveillance de la parole de l'autre et de l'auto surveillance. Kabakov rappelle que quand on vit dans un état policier, on a le sentiment d'être tout le temps surveillé et qu'il faut soigneusement prendre garde soi-même à bien tenir sa langue. La cuisine communautaire est le lieu qui

¹³⁰ Пыа Кабаков, «Что такое kommunal'naja kvartira ? [Qu'est-ce que la cuisine communautaire ?]», in *Id, Golosa za dver'ju [Conversations derrière la porte]*, Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2011, p. 473. Texte original : «Жилья не хватало, и, как волны во время шторма, приезжие и местные люди занимали опустевшие квартиры уехавших «буржуев» и «дворянских выкорышей» по специальным ордерам, выдаваемым органами новой пролетарской власти. Но и безо всяких «ордеров» квартиры просто занимались, захватывались, и почти мгновенно в этих 12- и 16-комнатных квартирах образовалось новое сообщество людей, часто даже не знавших, кто их сосед, чем занимается и где служит».

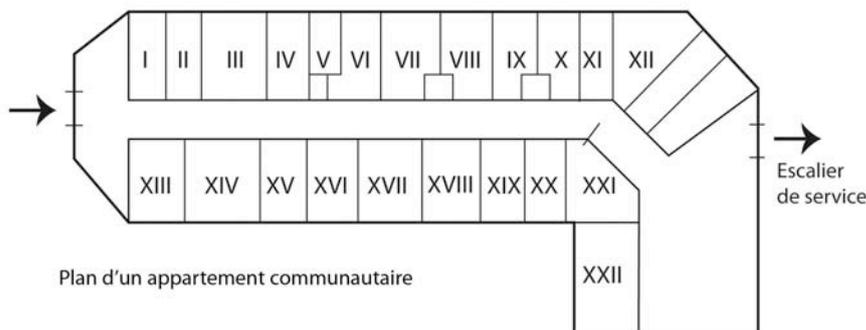
¹³¹ Пыа Кабаков, *Golosa za dver'ju [La voix derrière la porte]*, Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2011, p. 474.

réunit pour l'artiste Kabakov ce qu'il y a de meilleur et de pire, ce en tout cas qui crée la nécessité de s'exprimer et de témoigner, dans une attention sans égale pour « l'espace », qui par sa distribution génère paroles et échanges, bonnes ou mauvaises choses :

Le cœur de l'appartement communautaire, c'est à n'en pas douter la cuisine communautaire. Là, comme dans un cristal magique, étincellent et chatoient de toutes ses facettes les aspects le plus divers de la vie de l'appartement, s'exhibent ses affections, ses problèmes et ses espoirs. Tout trouve en elle son positionnement, inférieur et supérieur. Ordinaire, de la vie courante et romantique. Amour et bataille à cause d'un verre brisé. Générosité sans bornes. Bagarre de chiffonnier à propos du coût de l'éclairage. Régalade avec les pirojkis à peine sortis du four et problème de la sortie du seaux à ordures dans la rue¹³².



Distribution des pièces dans un appartement urbain avant sa redistribution entre de multiples locataires à l'occasion de la Kommunalka.

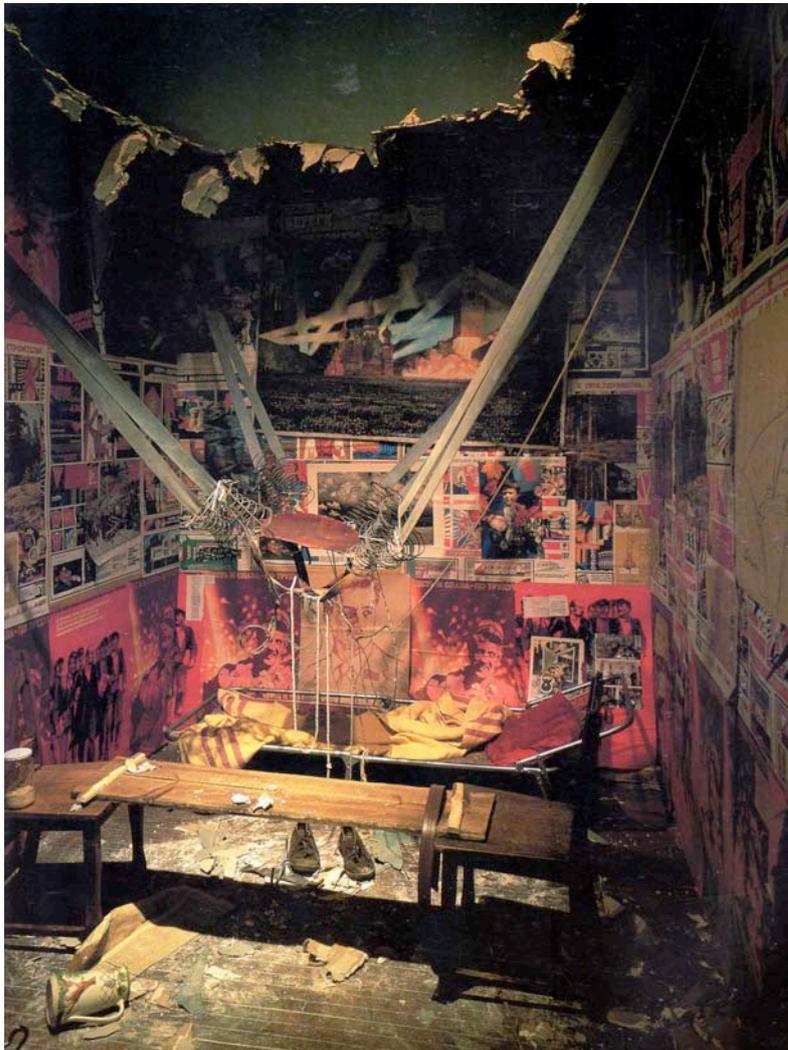


Plan d'un appartement communautaire

¹³² Пяа Kabakov, «Что такое kommunal'naja kvartira ? [Qu'est-ce que la cuisine communautaire ?]», *art.cit.*, p. 476. Texte original : «Сердцевина коммунальной квартиры – это, вне сомнения, коммунальная кухня. В ней, как в магическом кристалле, сверкают и переливаются все-мигранями самые разнообразные стороны жизни квартиры, предстают её болезни, её проблемы и надежды. Все находит в ней свое место: и низкое и великое, и бытовое и романтическое, любовь и битвы из-за разбитого стакана, безоглядная щедрость и копеечный спор из-за платы за свет, угощение только что пожаренным пирожком и проблема выноса помойного ведра на улицу».

L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement.
Réalisation de « L'installation totale »

L'œuvre titrée *L'homme qui s'est envolé dans l'espace* [Človeka uletevševu v kosmos], fait partie d'un ensemble d'installations nommé *Dix personnages* [Desjat' personažej] réalisé en 1985. Elle porte le même titre que la série d'albums commentée plus haut, et partage avec cette série d'albums une préoccupation centrale qui est celle de la possibilité du développement plastique d'une narration dans un espace d'exposition aménagé dans sa globalité. Elle a d'abord été conçue dans l'atelier de l'artiste à Moscou en 1988, puis présentée ensuite dans divers endroits en Occident (Londres, Washington, New-York) sous une forme quasiment identique.



L'homme qui s'est envolé dans l'espace [Človeka uletevševu v kosmos], 1985, installation, techniques mixtes et dimensions variables, Moscou. Photos extraites de : Boris Groys et alii, Catalogue *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, Londres, Tate Publishing, 2018, p. 151.

Le désir de voler et la disparition

On trouve dans les différentes réalisations de Kabakov, que ce soit dans les dessins, les peintures et les installations deux problématiques récurrentes et distinctes mais qui peuvent être reliées ; il s'agit du désir de voler et de la disparition. Ces deux notions existent dans les installations en tant que les acteurs humains qui ont permis l'aménagement de ce que nous avons sous les yeux auraient soit disparus, soit se seraient envolés. Kabakov laisse le soin au spectateur de compléter mentalement le récit, de se fabriquer une histoire par la forme visuelle, par l'installation qui lui est donnée à voir. Il est bien évident que l'artiste qui met en scène de telles problématiques cherche à susciter chez le spectateur des émotions et des sentiments ou la nostalgie le dispute à la mélancolie. Le spectateur, à nouveau, est acteur de l'œuvre.

Peu de temps après avoir conçu dans son atelier moscovite en 1983 l'installation *16 ficelles*, qui a été présentée à Berne, il conçoit en 1985 cette deuxième installation qui sera également présentée en Europe¹³³ et où se matérialisent d'une manière troublante ces deux notions clés ; désir de voler (ou de s'envoler) et disparition (ou absence). Cette installation peut être perçue comme un emblème du travail de l'artiste arrivée à maturité. Cette pièce, précisément, marque le point de départ de la notoriété importante de Kabakov sur la scène artistique internationale en tant qu'acteur novateur et décisif dans le genre particulier de l'installation¹³⁴. Par ailleurs cette œuvre a également toutes les caractéristiques de « l'installation totale », dans la mesure où elle est conçue de telle manière que – outre les divers éléments qui la constituent – le spectateur lui-même, happé par l'installation, se retrouve à l'intérieur¹³⁵ ».

¹³³ L'installation « fut sélectionnée pour l'exposition "Magiciens de la terre" (Centre Pompidou, 1989), et fut achetée dans la foulée par le musée national d'Art moderne, Centre Pompidou ». Jean Hubert Martin, Catalogue *Ilya et Emilia Kabakov*, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁴ Après avoir été présentée lors de l'exposition "Magiciens de la terre", l'œuvre a fait l'objet d'une acquisition par le Centre Pompidou, ce qui témoigne d'une reconnaissance importante.

¹³⁵ Ilya Kabakov, « L'Installation totale », in Jean-Hubert Martin et alii, catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, *op. cit.*, p. 26.

Description de l'installation

Paradoxalement, dans le cas présent, une grosse planche transversale¹³⁶ empêche « physiquement » le spectateur de pénétrer dans la petite pièce où sont présentés les divers éléments qui constituent l'installation, mais cet empêchement aiguillonne au contraire la curiosité. Demeuré à l'entrée, le spectateur n'embrasse pas moins d'un coup d'œil l'ensemble du récit qui se présente à lui. Il découvre la masse d'objets, d'écrits sur les cloisons, les affiches de propagandes à dominante rouge, les documents fixés aux murs ou posés sur des étagères qui invitent à la lecture, mais aussi les peintures, les dessins, et un sol constellé de gravas, comme en démolition. Le spectateur reconnaît d'emblée le caractère éminemment soviétique des documents affichés ; héros virilement brossés dans le style réaliste socialiste, jeunes filles sportives, enfants souriants, drapeaux, slogans, bouquets multicolores ainsi que paysages déjà vus mille fois évoquant la steppe infinie. Il remarque parmi cette iconographie garnie de clichés une sorte de catapulte munie de ressorts et d'une sorte de siège dont les énormes bras élastiques zèbrent le volume de la petite pièce. Il voit l'énorme trou dans le plafond, comme provoqué par une explosion et comprend que c'est que par cette issue aérienne hérissée d'éclats de plaques de plâtre que « l'homme s'est, effectivement, envolé dans l'espace ». Il comprend alors le titre de l'œuvre, il comprend que les débris au sol, ainsi que l'immense désordre partout dans la pièce sont les effets de cet explosif envol. Les divers éléments mis en œuvre dans l'installation fonctionnent de concert, comme un témoignage, comme la trace d'un événement, cet événement est la conséquence d'un désir qui ne comportait qu'une seule issue : la fuite.

Des documents affichés à gauche de l'entrée, dressés sur les planches de pin verticales, rendent précisément compte au visiteur de l'exposition des témoignages variés « de l'événement, relaté dans le cadre de l'enquête judiciaire par un certain Nicolaïev, ainsi que Startseva et Golossov, qui partageaient l'appartement avec celui qui s'est envolé dans l'espace¹³⁷ ». Ces témoignages

¹³⁶ La position en biais de cette planche, posée sur une grossière palissade de bois en maints endroits ajourés, évoque l'élément inférieur sur la croix orthodoxe.

¹³⁷ Jean-Hubert Martin, « L'homme qui s'est envolé dans l'espace », in Jean-Hubert Martin et alii, catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, op. cit., p. 70.

que le spectateur peut aisément lire apportent des précisions détaillées sur ce qui est donné à voir. On apprend que l'homme qui s'est envolé partageait avec eux l'appartement. Le témoin Nicolaïev nous apprend que l'homme préparait depuis longtemps son départ, que les plans et schémas que l'on peut voir sur les murs font parti de ces préparatifs et qu'il y a même une maquette à gauche qui figurait par avance le voyage et le projet sous son aspect pseudo-scientifique. L'homme qui s'est envolé était un homme modeste et sans visage, un homme de peu. Un homme dont on s'aperçoit qu'on ignore la nature profonde et qui émerge parfois à la faveur des témoignages qui concernent les faits-divers. On ne connaît son existence qu'en pointillés et son caractère extraordinaire, comme au journal télévisé, ne se révèle à tous qu'une fois le fait-divers accompli et l'histoire racontée. Voici une partie du témoignage de Nicolaïev :

J'étais son voisin, sa chambre était à droite de la mienne, parfois il venait chez moi, mais il n'aimait pas qu'on vienne le déranger. Je ne sais pas non plus s'il avait quelqu'un, il vivait seul. De temps en temps deux types passaient le voir. L'un a amené le tableau qui est toujours dans sa chambre. Quand il a emménagé, il a fait des travaux, mais comme il n'a pas pu trouver de papiers peints, il a tapissé les murs d'affiches qu'il avait achetées. D'après lui, ça coûtait moins cher¹³⁸.



Détail de l'installation *L'homme qui s'est envolé dans l'espace* [Človeka uletevševu v kosmos], 1985, installation, techniques mixtes et dimensions variables, Moscou. Photos extraites de : Boris Groys et alii, *Catalogue Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, Londres, Tate Publishing, 2018, p. 151.

¹³⁸ Ilya Kabakov, « Récit de Nikolaïev », in Jean-Hubert Martin et alii, catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, op. cit., p. 71.

Cette installation évoque l'Union soviétique par divers aspects. Que montre-t-elle ? D'abord, on constate au fil du temps que Kabakov a délaissé la seule volonté de faire une œuvre théorique de type conceptuelle pour architecturer avec une liberté grandissante au sein des installations des matériaux, des couleurs et des sons, pour les agencer de façon à bâtir des récits de multiples façons. Le texte qui accompagne ces installations font maintenant la part belle à l'imaginaire tout en s'appuyant toujours sur la réalité du vécu soviétique, décrite plus que dénoncée sous son angle social. Le spectateur est laissé libre de compléter par son propre jugement les zones laissées en pointillés dans le récit qui lui est fait, mais le texte sert aussi à aiguïser sa sagacité et il finit par comprendre, dans ce cas précis, ce qui motivait « l'homme qui s'est envolé dans l'espace » à mener à bien son entreprise : un court extrait du texte figurant dans l'installation suggère qu'il a tenté d'échapper à une promiscuité devenue insupportable :

Il faut souligner ici que le projet du locataire a été réalisé dans un appartement communautaire archicomble, donnée qui a sans doute constituée l'une de ses motivations¹³⁹.

Nous comprenons ainsi que le « héros » s'est envolé dans l'espace pour échapper à la dramaturgie déplorable mêlée de comédie du quotidien soviétique. L'auteur laisse entrevoir, par les planches de bois ajourées de son installation que l'opération a été menée dans le plus grand secret. C'est une nécessité dans des lieux de promiscuité comme l'appartement communautaire soviétique, de se ménager des espaces de repli. Kabakov nous fait comprendre que le meilleur espace de repli, en Russie, et le moins dangereux, c'est encore les méandres inexprimés du cerveau et des idées demeurées ceintes en ce stricte domaine. Mais, tout secret à ses limites et nous apprenons dans le texte figurant dans l'installation que même le petit homme qui finira par s'envoler dans l'espace n'aura pas su tenir sa langue :

Selon toute vraisemblance, le projet – dont les grandes lignes avaient été confiées à un voisin, qui le dénoncera au commissariat – a bel et bien abouti¹⁴⁰.

¹³⁹ Ilya Kabakov, « Textes figurant dans l'installation », in Jean-Hubert Martin et alii, catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995, op. cit.*, p. 71.

C'est donc un homme modeste, un « petit homme » qui a accompli cet exploit depuis l'appartement communautaire dont il était devenu urgent de s'échapper, un homme modeste, mais dont le caractère appartient tout de même à une certaine tradition de la littérature russe. Jusque là contraint de subir un univers oppressant, cet Akaki Akakievitch Bachmatchkine¹⁴¹ sans avantages a rassemblé tout le savoir scientifique nécessaire, quoique fumeux, et toute sa volonté imaginative de petit homme pour déguerpir au moyen d'élastiques dérisoires jusque dans l'espace, accomplissant ainsi un exploit digne du grand Gagarine avec la détermination d'un ténébreux Raskolnikov. On remarque aussi que le thème de l'exploit à caractère scientifique qui tourne en catastrophe est également très présent chez Boulgakov, « homme de théâtre » [teatral'nyj čelovek].

Dans une vidéo mise en ligne sur Youtube par le Musée du Grand Palais en 2014 pour accompagner l'exposition spectaculaire produite par Ilya et Emilia Kabakov et intitulée « L'Étrange Cité », Kabakov décrit le contexte qui entoure la création de son installation en 1985 et raconte l'événement fictif qui aboutit à sa réalisation :

J'ai préparé *L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement* dans mon atelier de Moscou en 1985, de peur que l'œuvre puisse être vue par les autorités, je l'assemblais seulement quand mes amis venaient me rendre visite, puis je la démontais aussitôt après. Dans cette installation, faute d'argent pour acheter du papier peint le propriétaire de l'appartement a tapissé les murs avec des journaux de propagande. Devant tant d'horreur, il décide de se sauver de cette terre maudite et de partir dans l'espace. Mais selon sa théorie des flux d'énergie, il devait être propulsé à grande vitesse vers le ciel, il a donc fabriqué dans sa chambre une catapulte, s'est enveloppé dans un sac et pour passer à travers le plafond et le toit de l'immeuble, il a provoqué une explosion en mettant des pétards dans le plafond durant la nuit. Lorsque le plafond s'est effondré, il a actionné la catapulte et a été propulsé dans l'espace. Le futur de l'homme est ainsi de partir vivre dans l'espace¹⁴².

¹⁴⁰ Jean-Hubert Martin, « L'homme qui s'est envolé dans l'espace », in François Barré et al., catalogue de l'exposition *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, op.cit., p. 71.

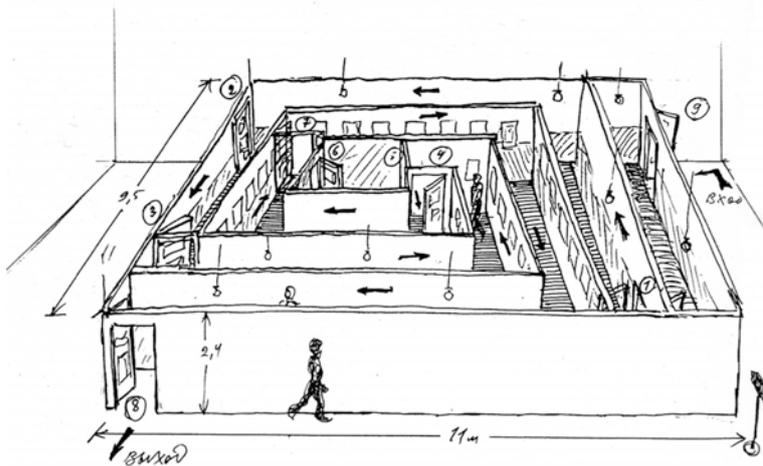
¹⁴¹ Voir : Nicolaï Gogol, « Le Manteau », In *Les nouvelles de Pétersbourg*, Actes Sud, 2007.

¹⁴² Grand Palais, *Histoire d'une installation : l'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement*, document video consulté le 27 avril 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=FF1YX6QTg3w>.

Nous venons de voir Ilya Kabakov paré du masque de la comédie, nous le voyons maintenant arriver paré du masque de la dramaturgie. Mais dans le cas présent, est-il encore question de masque ?

Labyrinthe. Album de ma mère

En 1990, Ilya Kabakov conçoit un album consacré entièrement à sa mère, et présenté uniquement sous la forme d'une installation. Comme pour les autres albums dont il a été question ici, la problématique centrale qui se trouve au sein de cet ensemble est la question du récit.



Vue générale de l'installation et de sa disposition caractéristique en colimaçon. Esquisse préparatoire de la main d'Ilya Kabakov en vue de la réalisation de l'œuvre et extraite du catalogue : François Barré et al., *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p. 102.

L'installation baptisée *Labyrinthe, album de ma mère* [*Korridor, al'bom moej materi*], prend la forme d'une succession de couloirs, disposés comme dans un labyrinthe à sens unique, c'est à dire que le spectateur entre impérativement par un côté et ressort par un autre côté. Le fait de se retrouver dans cette série de couloirs, constituée de panneaux de contreplaqués assemblés et se développant selon un plan rectangulaire, contribue à créer une perte des repères spatiaux et surtout une sensation d'inconfort tant physique que morale. Le spectateur expérimente d'abord un éclairage parcimonieux, il foule un sol qui n'a pas été balayé depuis longtemps mais il avance quand même le long des couloirs strictement identiques de ce lieu où, comme le précise Kabakov « le

plafond, la partie haute du couloir est peinte en gris, et le bas en un affreux rouge brun typique des « lieux communautaires ¹⁴³ ». Le spectateur maintenant habitué à fréquenter les lieux conçus par Kabakov sait qu'il s'agit ici de l'évocation de sensations vécues par l'artiste et reformulées.



Vue de l'installation *Labyrinthe, album de ma mère [Korridor, al'bom moej materi]*, présentée à la Tate Modern à Londres en 2000. Photo extraite du catalogue de l'exposition : Boris Groys et alii, *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, Londres, Tate Publishing, 2018, p. 179.

En poursuivant le chemin qui lui est imposé et en goûtant l'ambiance de cet alignement de couloirs surchauffés, à l'éclairage insuffisant, il rencontre l'élément principal de l'installation : il s'agit, présentés sur l'un des murs de la partie centrale du labyrinthe, du rassemblement d'une série de collages

¹⁴³ Ilya Kabakov, « Le Labyrinthe. L'album de ma mère. », in François Barré, Jean-Hubert Martin et al., catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995, op.cit.*, p. 102.

composée de 76 panneaux soigneusement encadrés et alignés, conservant entre eux toujours la même distance. Chaque collage contient, presque systématiquement, les éléments suivants : d'abord sur un fond de papier peint à motif désuet, incolore, terni par le temps, l'auteur a placé des vues de la ville de Berdiansk, petite ville d'Ukraine située sur les bords de la mer d'Azov, où vécut la mère de l'artiste. Ces innocents clichés en noir et blanc ont été autrefois saisis par l'oncle d'Ilya Kabakov qui était photographe amateur. Ils sont accompagnés de cartes postales montrant des villes russes, ainsi que d'autres sortes de collages, tels que, dans la partie supérieure, des extraits des magazines officiels des années 1950, vantant les prouesses réalisées par l'Union soviétique. À l'intérieur de ces collages, on trouve un quatrième et principal élément, particulièrement poignant : il s'agit du récit de la vie de la mère d'Ilya Kabakov, rédigée par elle-même. Ses « mémoires » se développent progressivement, avec une certaine monotonie, sur chaque panneau en soixante-quinze feuillets. Le spectateur se prend à déchiffrer ces textes, avec d'autant plus de difficultés que le papier, jauni, est mal éclairé et que les panneaux sont accrochés volontairement très bas, ce qui entrave légèrement la lecture.

Tout occupé à lire les textes, parcourir les images, lutter contre le torticolis, la chaleur, progressant en somme, dans le récit qui lui est fait, le spectateur entend, au loin là-bas, un son, une petite chanson d'abord presque imperceptible, puis qui se précise de plus en plus fort au fur et à mesure de son avancée. Soudain, une toute petite pièce dérobée se découvre à lui. C'est un réduit, jonché de gravas et le spectateur comprend que la mélodie provient de cet endroit ; quelqu'un aura dissimulé un haut-parleur dans cette pièce : il s'agit, en fait, de la voix d'Ilya Kabakov, qui s'est enregistré fredonnant une romance russe, incroyablement mélancolique, ne faisant qu'accentuer la sensation poignante de l'ensemble, du couloir interminable que vous parcourez, de ce que vous voyez et de ce que vous lisez.

Car le récit de la mère d'Ilya Kabakov, ses mémoires, que l'artiste lui avait demandé l'année précédente de rédiger pour lui alors qu'elle avait déjà près de 80 ans, est une plongée dans l'histoire tragique de la Russie :

C'est le récit détaillé où elle évoque son enfance dans la Russie prérévolutionnaire, les années difficiles dans un pays en pleine recomposition, la vie pendant et après la « Grande Époque stalinienne »¹⁴⁴.



Collage constituant un panneau encadré (il en existe 76), parmi les éléments de l'installation *Labyrinthe, album de ma mère, [Korridor, al'bom moej materi]* conçue en 1990. Photo extraite de : Ilya Kabakov, *Teksty [Textes]*, Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2010, p. 253.

Et l'on comprend que tout est à l'unisson, pour installer dans le cœur du spectateur le récit de la vie dramatique de sa mère, le fils a disposé sous verre le papier peint poussiéreux, arrangé le mauvais éclairage, la couleur, les collages et la répétition, l'enchaînement successif des éléments dans des couloirs rectilignes puis soudain brutalement coudés à angles droits, jusque la voix fredonnante de Kabakov chantant une mélodie lente que peut-être sa mère elle-même lui a apprise quand il était petit et qui n'était rien d'autre qu'une berceuse propice au sommeil.

¹⁴⁴ Ilya Kabakov, « Le Labyrinthe. L'album de ma mère. », in François Barré, Jean-Hubert Martin et al., catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995, op.cit.*, p. 103.



Le petit réduit d'où émane la voix enregistrée de Kabakov chantant une berceuse et qui se trouve au centre de l'installation. Photo extraite du catalogue accompagnant l'exposition *Ilya Kabakov, c'est ici que nous vivons* : François Barré et al., *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p. 103.

Ici Ilya Kabakov, par la langue de sa mère, n'évoque plus seulement l'Union soviétique, thème de ce mémoire s'achevant, mais il semble parler de la Russie, à qui l'identité artistique d'Ilya Kabakov appartient tout entier dans une vision, encore une fois, collective :

Je vois la vie en Russie – non seulement celle de ma mère mais aussi notre vie à tous – comme un couloir sombre et poussiéreux, à peine éclairée par de faibles ampoules et qui ne fait jamais que déboucher sur de nouveaux tournants¹⁴⁵.

Voici pour terminer les premières pages du récit de l'autobiographie la mère de l'artiste. La forme dactylographiée du récit était découpée en petits paragraphes et répartis sur les 76 panneaux que comprend l'exposition. Le texte suivant, en italique, correspond aux sept premiers panneaux qui sont traduit dans leur intégralité, le texte russe est donné à la suite :

¹⁴⁵ Ilya Kabakov, « Le Labyrinthe. L'album de ma mère. », in François Barré, Jean-Hubert Martin et al., catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, *op.cit.*, p. 103.

« Mon cher fils,

Tu m'as demandé d'écrire l'histoire de ma vie. Je me suis décidée à répondre à ta demande. Je commence le 22 janvier 1982. J'ai 80 ans. Avant de parler de moi, il convient de parler de ma famille. J'ai longtemps conservé l'acte de naissance de mon père qui disait qu'il était originaire du bourg de Trab, appartenant au district d'Otopian dans le gouvernement de Vilno, et bourgeois. Je n'ai souvenir d'aucun document qui concerne maman. Mes parents étaient orphelins et des vieillards sans enfants les adoptèrent. J'ai longtemps gardé chez moi une photo des deux vieux. C'était leur famille d'adoption. Quand mon père et ma mère sont devenus grands, on les a placés. Ma mère comme femme de ménage et mon père comme apprenti couturier. Ayant atteint l'âge adulte, ils se sont mariés. Ils n'avaient pas du tout le même caractère l'un et l'autre. Papa était renfermé, taciturne, il ne connaissait rien d'autre que son travail et la synagogue. Il n'était pas très instruit en langue russe et savait à peine signer. Maman savait lire et écrire mais seulement en yiddish et dévorait des romans. Je la revois penchée sur son livre, rêveuse, aimant s'habiller avec coquetterie. Elle portait des coiffures en chignon parce que c'était la mode. Des chaussures à talons hauts. Tout en elle me ravissait. J'essayais de lui ressembler. Je me rappelle qu'elle s'habillait en rouge : c'était sa couleur préférée. La plupart du temps, je me promenais avec mon père. Mais lui il ne parlait pas beaucoup avec moi ; on marchait en silence. Il disait : « Dire un mot c'est de l'argent. Taire un mot c'est de l'or ». Je me promenais avec maman quand elle était libre des travaux de ménage. Elle était très proche de moi. Le fait est qu'avant moi était né un fils monstrueux, qui n'avait pas survécu et qui était mort. J'étais sa deuxième. Après moi un garçon en bas-âge est mort aussi. Mais parents vivaient tranquillement et ils ne se disputaient pas, mais je sentais qu'ils n'étaient pas proches l'un de l'autre. Toute la tendresse de maman m'était consacrée. Elle se parait comme une gravure de mode et non selon ses moyens. Mon père était un homme souffreteux : il avait des maux d'estomac. Maman lui préparait une nourriture particulière. Souvent après les repas il se mettait à vomir. Il n'est jamais allé chez un médecin. Maman lui épargnait autant que possible la nourriture grossière. Je me revois à l'âge de trois ans à Donetsk, qui s'appelait auparavant Iouzovka et où ma famille avait

déménagé. Quand le pogrom de 1905 s'est produit, ils vivaient à Louzovka, mais étant donné qu'ils résidaient dans l'hôtel de police ils échappèrent aux massacres. Je me souviens de Louzovka, toute recouverte de suie ; on ne pouvait porter une robe blanche qu'une seule fois car elle se retrouvait couverte de poussière de charbon. Mon père s'est établi en tant que couturier et nous vivions modestement. Il n'était pas un artisan de première classe ; il travaillait selon des modèles standards et prenait du travail à la maison. On lui apportait des travaux de reprise. Il était consciencieux, mais très lent. J'ai hérité de cette particularité de mon père. Mon père et ma mère m'ont instruite : inutile de se dépêcher ; le plus important était d'accomplir sa tâche consciencieusement. Malheureusement, cela ne m'a pas servi dans la vie ; il fallait toujours faire vite et en particulier quand je me suis mise à travailler, mais de cela nous parlerons plus tard. Les docteurs ont conseillé à mon père de quitter Donetsk à cause du climat, alors nous avons déménagé pour Jdanov (qui auparavant s'appelait Marioupol). Là nous avons vécu dans divers endroits, mais je me souviens en particulier d'un appartement rue Nicolaïevsky. Nous louions une pièce à des artistes parce que nous étions près du théâtre. Comme ces gens étaient merveilleux ! Comme ils décoraient bien leur logement en y apportant divers ornements ! Ils ne restaient pas longtemps en tournée, et on les remplaçait par d'autres. Ils m'aimaient bien, ils m'ont laissé des souvenirs. Mais cette période des acteurs s'est arrêtée, ce que j'ai beaucoup regretté et un homme seul, pas de première jeunesse, s'est installé dans la pièce. C'était un vieux célibataire et il était géomètre. Il était très attentif envers maman et moi. Il me ramenait toujours du chocolat après son travail. Tous ces chocolats avaient un emballage aux couleurs de différentes troupes. Je collectionnais ces étiquettes et j'ai ainsi rassemblé toute une armée avec laquelle j'aimais jouer. Le locataire nous invitait souvent au cinéma maman et moi. Mon frère Matveï est né vers cette époque et il était invalide. Il avait les pieds retournés et il ne pouvait pas tenir sur ses jambes. Des aller retours sans fin chez les médecins ont commencé mais rien n'y faisait. L'un d'entre eux, très âgé, a simplement conseillé de laisser faire la nature et effectivement, petit à petit les jambes se sont redressées et mon frère s'est mis à marcher normalement. C'est vrai qu'il tordait ses talons vers l'extérieur mais cela n'était vraiment pas grave. Le locataire achetait pour lui aussi divers jouets. Vint le temps pour moi de commencer à étudier. Il a été

décidé de prendre un professeur de collège pour me préparer à l'école. Il y avait l'établissement public Maria Fiodorovna ou l'école privée Vassili Ivanovitch Ostoslavsky. Maman a insisté pour que j'aille à l'école privée, où j'ai reçu la meilleure éducation. Il fallait payer pour avoir le droit d'étudier mais cela ne dérangeait pas ma mère. Ainsi, ayant appris les rudiments, bien que cela n'était pas nécessaire, j'intégrais la première classe préparatoire. Il y avait en plus une deuxième classe préparatoire et puis huit classes normales. Parmi les huit, deux étaient générales et permettaient d'enseigner dans les petites classes, seulement il fallait réussir un examen au collège de garçons et une spécialisation où on apprenait le latin, ce qui donnait le droit d'entrer à l'institut de médecine. Je rêvais de devenir médecin et c'est pour cela que j'ai choisi la spécialisation. Mais nous parlerons de cela plus tard. J'apprenais ni bien ni mal. Je n'avais pas de dispositions particulières... »

Voici maintenant le texte original en russe, tel qu'il figure dans l'installation *Labyrinthe, album de ma mère, [Korridor, al'bom moej materi]*, conçue en 1990. Le texte est intégralement extrait de : Ilya Kabakov, *Teksty [Textes]*, Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2010, p. 252-254. On peut regretter que l'auteur n'ait pas retranscrit l'intégralité du témoignage.

«Дорогой сынок!

Ты просил меня написать историю моей жизни. Решила исполнить твою просьбу. Начинаю 22.1-1982 года. Мне 80 лет.

Прежде, чем говорить о себе, нужно говорить о моих родных. Долго у меня хранились метрические отца, где значилось, что он уроженец местечка Траб Отопянского уезда Виленской губ., мещанин. О матери никаких документов я не помнила. Родные мои были сиротами, когда их взяли на воспитание бездетные старики. Долго тоже хранилась у меня фотография старичков – это и были приемные родные. Когда отец с матерью подросли, их отдали: мать – в домработницы, отца – в ученики портного. Достигнув совершеннолетия, они поженились. Характерами они были совсем не похожи друг на друга. Отец замкнутый, неразговорчивый, знающий свою работу и

синагогу. По-русски не был обучен. Мог только расписаться. Мать грамотная только по-еврейски, зачитывалась романами. Я ее помню склоненной над книгой, мечтательной, любила красиво одеваться. Носила прическу валиком, это было тогда модно. Туфли на высоком каблуке. Все, что в ней было, восхищало меня, я старалась быть похожей на нее. Помню, как она одевала меня во все красное. Это был её любимый цвет. Гуляла я больше с отцом. Но он мало говорил со мной, больше мы гуляли молча. Он говорил: «Сказанное слово – серебро, а несказанное – золото». Гуляла я с матерью, когда она была свободна от домашних дел. Она очень была привязана ко мне. Дело в том, что до меня родился сын-урод и, недолго прожив, умер, я была вторая по счету, после меня тоже умер сын в младенческом возрасте. Жили родные спокойно, не ссорились, но я чувствовала, что близости между ними не было. Всю свою привязанность мать посвятила мне. Одевала как картинку, даже не по средствам. Отец был болезненный человек. Страдал желудком, мать ему готовила отдельно. У него часто после еды были рвоты. К врачу он никогда не ходил. Мать оберегала его от грубой пищи, пока была возможность. Когда мне было года 3, я помню себя в г. Донецке (раньше Юзовка), куда родные выехали. Когда был погром 1905 года, они были в Юзовке, но т. к. жили во дворце полицмейстера, избежали избиения. Юзовку я помню всю покрытую копотью, белое платье можно было одеть только раз, оно покрывалось угольной копотью. Отец устроился при магазине готового платья, и жили мы скромно. Отец был не первоклассный портной, работал по стандарту, брал и домой работу. Приносил домой переделки, отец был добросовестный в работе. Но очень медлительный. Я эту черту переняла от отца. Меня учили и отец, и мать: спешить не нужно, главное, выполнять работу добросовестно. К сожалению, это мне не пригодилось в жизни. Нужно было спешить всегда. Особенно, когда я стала работать, но об этом позже. Врачи посоветовали отцу выехать из Донецка из-за климата, и мы переехали в г. Жданов (раньше назывался Мариуполь). Здесь мы жили на разных квартирах, но особенно запомнилась мне одна квартира на улице Николаевской. Одну комнату мы сдавали артистам, т. к. жили недалеко от театра. Какие прекрасные люди были артисты, как они украшали комнату разными безделушками! Они долго не задерживались на гастролях, и их сменяли другие. Меня они любили, оставляли на память сувениры. Но вот период актеров прекратился, о чем я очень жалела, и в комнате поселился одинокий человек, не первой молодости, старый холостяк. По профессии он был землемер. Он очень был внимателен к моей маме и ко мне. С работы он непременно каждый день приносил мне шоколад. Все они имели обертку из разных войск. Я собирала эти этикетки, и у меня образовалось целое войско, с которым я любила играть. Квартирант часто приглашал маму со мной в кино. К этому времени у нас родился сын Матвей. Он родился неполноценным. У него были вывернуты ступни, и он не мог ставить ноги. Начались бесконечные поездки к врачам, местным и столичным. Ничего не помогало. Только один престарелый по-советовал предоставить все природе, и действительно, постепенно ноги выровнялись, и он стал ходить нормально. Правда, кривил каблук

наружу, но это уже было неважно. Квартирант покупал и ему разные игрушки. Приходило время мне начать учиться. Решили взять репетитора-гимназиста, чтобы подготовить меня в школу. Одна казенная имени Марии Федоровны и другая частная им. В. И. Остославской. Мать настаивала отдать меня в частную, где я получу лучшее образование. Нужно было платить за право учения, но мать это не смущало. Итак, узнав первые азы, хотя это было необязательно, т. к. поступала я в младший подготовительный класс. Был еще старший подготовительный и 8 классов основных. Восьмых было 2 –общеобразовательный, который давал право преподавать в младших классах, но нужно было держать экзамен при мужской гимназии, и специальный, где проходили латынь, т. к. давал право поступать в медицинский институт. Я мечтала быть врачом и поэтому поступила на специальный. Но об этом позже. Училась я средне. Особенно способностей у меня не было...»

Conclusion

La dernière installation que nous venons de commenter, *Labyrinthe, album de ma mère [Korridor, al'bom moej materi]*, réalisée en 1990, contient comme élément central une autobiographie. Une fois encore, nous constatons qu'Ilya Kabakov emploie le langage comme un matériau au même titre que n'importe quel autre composant habituellement employé pour réaliser une œuvre plastique. Cependant, il ne s'agit plus seulement ici de développer au moyen du texte et du dessin un récit ou une narration ni même de reconstituer des espaces évoquant l'ambiance dans des cuisines et des appartements communautaires surpeuplés. Ilya Kabakov apporte dans cette installation une dimension supplémentaire qui consiste à évoquer directement le réel sous la forme d'un long témoignage écrit et détaillé.

La dramaturgie du quotidien

Cette réalité prend la forme du témoignage unique de la mère de l'artiste, rédigé dans un style simple et descriptif à la demande de son fils. Ainsi, le caractère authentique du texte autobiographique qui nous est présenté magnifié dans l'installation par la mise en scène plastique qui l'encadre, suffit à garantir son authenticité et le spectateur n'est pas supposé remettre en doute la parole de la propre mère de l'artiste. Les soubresauts de l'histoire et les drames subis par des millions d'existences se devinent aussi derrière le ton calme et monotone des souvenirs de la vieille dame que l'on peut découvrir en parcourant progressivement la série des 76 panneaux de collages encadrés. Ainsi et paradoxalement, même s'il à été rédigé par une personne particulière et déterminée, le spectateur qui découvre l'œuvre n'ignore jamais combien ce témoignage évoque des faits vécus par tout un peuple et un récit équivalent, où les évènements tragiques se succèdent sur le ton indifférent de la vie ordinaire,

aurait sans doute pu être également « raconté » par des millions d'autres soviétiques.

Deux types autobiographiques

On peut opposer la teneur et l'intensité du texte de cette autobiographie rédigée avec la tendre affection d'une mère à l'intention de son fils, à l'autobiographie froide et officielle telle qu'elle se présente dans l'œuvre *Sobakin*, (1980), précédemment mentionnée. Dans cette œuvre, la substance d'une vie se résume sèchement en une liste de faits saillants rédigés pour satisfaire les exigences de l'administration soviétique. La liberté individuelle et les développements détaillés du premier texte contrastent avec la contrainte utilitaire et réduite du second, exercice imposé par la norme et l'état totalitaire. La vie du citoyen soviétique est ici limitée à quelques lignes et le lecteur de l'autobiographie de Monsieur Sobakin est bien certain de ne disposer sur l'intériorité profonde de l'être Sobakin aucune information « tangible » qui évoquerait sa psychologie réelle ou les particularités de ses faits et gestes.

Kabakov, témoin de son époque

Or c'est précisément ce qui semble intéresser l'artiste Ilya Kabakov, le développement, l'évocation et la reconstitution par des moyens plastiques de la vie sociale engendrée par une société particulière qui, tout de même, va son train de tous les jours sous le ciel d'une idéologie totalitaire. Cette société, dont la vie quotidienne est aussi faite comme dans toute société de liens circonstanciels, de pensées accidentelles et de détails hasardeux, se voit souvent contrainte au silence par l'exigence monolithique de la parole officielle. Alors l'artiste Ilya Kabakov semble dire que celui qui veut s'exprimer dans une telle société se trouve obligé, s'il souhaite survivre, de se réfugier souvent du côté de son intériorité et de l'imaginaire. Ainsi Kabakov bâtit des espaces qui rendent compte de telles contraintes et il oppose généralement au discours général et idéologique du pouvoir la parole ténue et singulière de l'individu qui est tout

aussi bien celle du « petit homme », qui hante la littérature et le récit russe depuis le XIX^e siècle¹⁴⁶.

Kabakov module sa langue artistique grâce aux particularités des récits anecdotiques et des reflets de la vie. C'est par l'effet du rapprochement d'éléments multiples et d'idées parfois contradictoires, tout comme les nombreux matériaux employés et juxtaposés dans les installations conçues comme des collages géants, qu'il parvient à « dire » ce fameux réel, et dans le cadre de notre étude, à évoquer certains aspects concrets de la réalité de l'existence en Union soviétique. L'emploi de textes dans les peintures puis dans les installations entraîne le spectateur sur des chemins imprévisibles, semblable aux méandres d'une conversation à bâtons rompus et parfois difficile à comprendre. Ce faisant, le spectateur rencontre derrière l'artiste Ilya Kabakov un être qui accorde une grande importance à la parole prononcée de l'autre et c'était aussi l'ambition du présent mémoire : laisser percevoir en rendant compte d'un nombre limité de ses œuvres le contour de la silhouette de l'homme Kabakov : faire son portrait. Bien sûr, il y a encore loin de la coupe aux lèvres.

Car l'œuvre, aux entrées multiples, est pour celui qui découvre l'œuvre d'Ilya Kabakov complexe à appréhender. Pourtant, les espaces étriqués et mal éclairés s'ouvrent devant lui avec juste ce qu'il faut de place pour passer et les longs corridors impriment sur le corps et l'esprit du spectateur l'impression précisément voulue par l'artiste. Derrière le souci de décrire la réalité théâtralisée par le texte qui donne « à penser » et par l'agencement des matériaux plastiques qui donne « à voir » et semble encadrer et magnifier le texte, on trouve l'envie de dévoiler une certaine vérité et c'est, encore une fois, une vérité qui n'était peut-être pas bonne à entendre au sein d'une société

¹⁴⁶ On peut avoir bien sûr en tête certains personnages bien connus et déjà mentionnés des œuvres de Boulgakov et Gogol. Mais afin de prendre un exemple contemporain d'Ilya Kabakov, citons le réalisateur Pavel Loungine dans une scène de son film *Taxi Blues*, 1990, campe le personnage principal de son film, Liocha alias Piotr Mamonov, comme le ferait Ilya Kabakov, en ramenant avec humour les dimensions de son gigantesque pays à la taille et à l'espace de la cuisine communautaire. Face aux agressions du quotidien le « héros », prophète saxophoniste doué mais incompris en son pays, se protège par l'imaginaire réduit aux seules dimensions du réel qu'il puisse appréhender et qui se trouve à portée de mains ; les quatre murs entre lesquels il vit. Voir : ratherabstract, *Такси-Блюз. Монолог Мамонова (« Это моя страна... »)*, consulté le 30 juillet 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=sp3k0KkxNJc&frags=pl%2Cwn>.

totalitaire. À la froideur et à la grisaille silencieuse du monde soviétique, Kabakov oppose la fragilité hésitante et poétique de la langue de tous les jours qui se lance comme un oiseau dans le ciel, qui donne son avis librement, parfois zigzaguant au hasard et souvent allusive.

Même reposant sur des bases abstraites et des réflexions parfois issues de l'art conceptuel occidental, tout conspire dans le travail d'Ilya Kabakov sinon à constituer une œuvre tragi-comique et débridée, au moins à exprimer un regard profondément bienveillant sur l'individu soviétique, son compatriote d'infortune malmené par l'histoire. Ce dernier intervient dans l'œuvre muni de sa parole ordinaire, non contrainte, ou chacun saura cependant se reconnaître et trouver sa place.

La vie de l'âme

Ce dernier point, qui atteste du désir d'Ilya Kabakov d'être un témoin de son époque et de l'existence singulière dans la société soviétique, amène à s'interroger, une fois encore, sur ce qui distingue l'artiste russe de l'artiste occidental. Ilya Kabakov amène un fragment de réponse à travers la réflexion suivante qui comporte des accents slavophiles, et qui concerne la réalisation des albums, dont nous avons auparavant souligné l'importance :

Il y a un paradoxe très important pour moi que j'ai remarqué en venant vivre en occident. J'arrivais avec la connaissance intime que dans la « conscience de l'Est », la culture du XIX^e siècle continuait à jouer un rôle majeur. J'avais noté que toutes les questions étaient connectées avec la vie sentimentale, avec la vie de l'âme, qui est très importante pour le monde de l'Est, alors qu'il est tabou à l'Ouest. Pour moi, c'était un fait extraordinaire de découvrir cet énorme intérêt de l'Occident pour le corps. Tant de questions sont envisagées en terme de sexualité et de corporalité qu'on a le sentiment d'une sorte de tabou subi par le monde de l'art contemporain devant tout ce qui est mélancolique, métaphysique et transcendant¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Matthew Jesse Jackson, *The Experimental Group*, *op.cit.*, p. 150. Texte original : "Of enormous importance for me is the paradox I've noticed since I came to live in the West. I became far more aware that the Eastern consciousness, the culture of the nineteenth century still plays a major role. I noticed that all these issues connected with the sentimental life, with the life of the soul, which are enormously important for the eastern world, are taboo in the West. For me it was extraordinary to discover this huge attention in the West to the body. So many issues are explored in terms of sexuality and the body, yet there is the impression that in the contemporary art world there exist some kind of taboo on everything soulful, metaphysical or transcendent".

Cette dernière citation conduit à penser que l'artiste soviétique (même ayant comme Kabakov « passé » à l'Ouest) et occidental ne vivent pas tout à fait sur le même rythme et ne puisent pas leurs inspirations dans les mêmes sources vitales. Ils entretiennent un rapport différent avec la mémoire et l'histoire de l'art, ne subissant pas les mêmes systèmes politiques et sociaux. On trouve dans le travail de Kabakov des références constantes aux « textes » et à la littérature, sous forme de narrations ou d'évocation de personnages en proie à des considérations métaphysiques et dotés de psychologie. Dans la citation précédente, Kabakov souligne ce qui l'étonne dans l'approche occidentale de l'art, comme cette place exemplaire faite au corps, élément corrélé, peut-être, au caractère marchand et capitaliste de la civilisation occidentale. Il y a aussi le critère d'efficacité ; un mouvement artistique en Occident, dans sa quête prétendument objective de « l'art pour l'art » ne s'embarrasse guère de l'anecdotique ni du littéraire et rarement de l'arrière-plan culturel légué par la tradition. En Occident une mode, un mouvement chasse l'autre et le réflexe avant-gardiste domine¹⁴⁸. C'est en tout cas ce que rappelle le critique allemand et russophone Boris Groys, qui a très attentivement accompagné par ses commentaires le travail d'Ilya Kabakov :

La position de l'artiste russe se présente comme un correctif naturel à la succession historique de l'art occidental, qui relègue trop hâtivement ses étapes anciennes dans un passé inimitable¹⁴⁹.

Le rapport au passé et le contexte culturel historique en Occident, sont souvent des parents pauvres que l'on peut mettre entre parenthèses. La forme des œuvres artistiques réalisées par l'artiste occidental, du moins celui qui exerce dans la spécialité « art contemporain », est souvent déterminée par un propos théorique préalable dont il convient ensuite de ne pas varier. Dès lors, l'apparence des œuvres au cours d'une carrière est très homogène et il faut également, pour conserver sa notoriété, prendre garde à ne pas perdre cette

¹⁴⁸ Et il semble que c'était encore le cas dans la période d'activité artistique de Kabakov que nous étudions (1955-1990), que dans la période actuelle, bien moins portée par l'idée « d'avant-garde ».

¹⁴⁹ Boris Groys, « Xudožnik kak rasskazčik [L'artiste comme narrateur] », in *Stat'i ob Il'e Kabakove [Articles sur Ilya Kabakov]*, Moscou, Muzeja sovremennovo iskusstva « Garaž » / OOO « Ad marginem press », 2016, [s.p.]. Texte original : «Позиция русского художника представляет собой естественный корректив к исторической преемственности западного искусства, слишком поспешно переносящего свои этапы в неповторимое прошлое».

homogénéité. L'artiste semble devoir créer une « marque » de fabrique aisément identifiable au moyen d'un support théorique qui ne laisse pas de place au doute. C'est tout le contraire de l'intensité du doute métaphysique qui traverse l'œuvre foisonnante et protéiforme d'Ilya Kabakov dans la période que nous venons d'étudier, depuis les années 1950 jusqu'à la fin des années 1980. Ce doute est peut-être une réaction défensive face au spectacle du monde soviétique qui l'enveloppe et se déploie autour de lui. Mais on peut également s'interroger à propos de l'impression d'absurdité parfois surréaliste qui se dégage de son œuvre, et se demander si elle ne serait pas une composante présente depuis longtemps dans la culture russe.

Emilia et Ilya Kabakov

Le sujet de la présente étude s'arrête lorsque Ilya Kabakov émigre aux États-Unis en 1992. À compter de cette date et jusqu'à aujourd'hui, en 2018, il signe et expose des œuvres créées conjointement avec sa femme Emilia. Il est évident que l'œuvre « américaine » poursuivie entre Moscou et l'atelier de Long Island depuis 25 ans sous la double identité d'Ilya et d'Emilia Kabakov s'est considérablement modifiée et poursuivant l'analyse de leur œuvre commune, la chose la plus pertinente à faire ne sera peut-être pas de persévérer dans la voie d'une « évocation de l'Union soviétique ».

En revanche, dans l'éventualité de la poursuite de la présente étude, nous essaierons de mettre en lumière l'expression et le développement d'une certaine nostalgie de la Russie dans leur œuvre conjointe. Le but étant d'approcher la consistance de l'identité russe à travers un travail toujours prolifique et mûr, mais mené aujourd'hui à distance géographique et temporelle de la « mère patrie soviétique », qui, à bien des égards innerve en profondeur la conscience artistique d'Ilya Kabakov.

Les Kabakov ; expression d'une nostalgie

L'aspect sensible et lyrique, qui prenait déjà le pas sur la dimension conceptuelle dans l'élaboration des installations au début des années 1980, semble encore plus présente quand on examine les œuvres réalisées par le duo

d'artistes depuis 1993. Leur travail confine aujourd'hui par les thèmes abordés et par les images réalisées à une sorte de nostalgie, au sens fort, éprouvée pour la Russie¹⁵⁰. Mais est-ce réellement de la nostalgie, ou l'expression d'une identité particulière et motrice ? De quoi est fait ce type de nostalgie ? Par quel biais s'incarne-t-elle formellement ?

Le cas échéant, nous tenterons de rédiger un projet de recherche de deuxième année de Master, comme ce fut le cas pour celui de la première année, en nous appuyant sur un ensemble d'œuvres comme sur des bâtons de marche pour avancer dans l'analyse. Il ne s'agira pas simplement de décrire les œuvres, mais d'observer, premièrement, le sens dans son rapport au langage (l'aspect conceptuel de l'œuvre, les dispositifs mis en place par ces artistes devenus « internationaux » à l'heure mondialisée pour créer et donner à voir) et deuxièmement tenter de dégager des éléments culturels diffus mais présents dans leur œuvre. En effet, le caractère « nostalgique » dans les travaux du duo est peut-être la conséquence des singularités de l'histoire, de la culture, de la littérature, des arts populaires de Russie tout en s'inscrivant clairement dans la tradition et la connaissance de l'histoire de l'art occidental. Une attention particulière sera sans doute accordée aux réalisations picturales du couple, la peinture paraissant un puissant vecteur de nostalgie par l'image¹⁵¹.

On s'appuiera sur les textes produits par le couple Kabakov ainsi que sur celles de spécialistes de l'art pour produire des analyses, en privilégiant davantage cette fois l'approche d'historiens de l'art et critiques russes qui auraient commenté leurs travaux. De même, alors qu'au cours de cette étude il a été question d'éclairer certaines particularités de l'identité russe dans les travaux d'Ilya Kabakov, notamment en comparant sa pratique à celle d'artistes occidentaux, l'approche du couple formé par Emilia et Ilya Kabakov pourra être comparée aux images produites par d'autres artistes russes de la même génération, qui auraient abordé des thématiques identiques. À titre d'exemple, l'œuvre du cinéaste Andreï Tarkovski (né en 1932, alors que Kabakov est né en

¹⁵⁰ Par exemple : de grands tableaux récents, peints selon une technique traditionnelle, mais semblables à des collages géants empruntent directement à une imagerie « russe », ainsi que des maquettes en bois évoquant des projets architecturaux utopiques et fantasmagoriques.

¹⁵¹ Surtout aujourd'hui, en raison du caractère désuet de ce médium.

1933), et la référence récurrente à l'art pictural dans ses films pourrait être examinée, en se posant la question suivante : son œuvre ne partage-t-elle pas avec celle des Kabakov une esthétique commune ou l'expression d'une même nostalgie (qui par son intensité parvient à évoquer l'idée d'une utopie brisée), concernant la Russie ? L'objet du mémoire sera aussi d'interroger la manière dont cette nostalgie, ce sentiment parfois douloureux parvient à se résorber et à se résoudre finalement dans un travail artistique sans cesse renouvelé qui ne cesse d'interroger le spectateur.

Bibliographie

• CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET MONOGRAPHIES COMPORTANT DE NOMBREUX DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES :

- Catalogue *Ilya et Emilia Kabakov*, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014, 272 p.
 - Catalogue *Ilya Kabakov Installations 1983-1995*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, 260 p.
 - Catalogue *Kolleksia! Art contemporain en URSS et en Russie 1950-2000*, Paris, Éditions Xavier Barral / Éditions de Centre Pompidou, 2017, 368 p.
 - Catalogue *Not Everyone Will Be Taken Into The Future*, Londres, Tate Publishing, 2018, 223p.
- JACKSON, Matthew Jesse *The Experimental Group, Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, 368 p.
- KABAKOV, Ilya et Emilia & MARTIN, Jean-Hubert *Catalogue Monumenta 2014 - L'étrange cité - Ilya et Emilia Kabakov*, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014, 85 p.
- KABAKOV, Ilya & MARTIN, Jean-Hubert *Ilya Kabakov Drawings/Dessins*, Paris, Dilecta, 2014, 126 p.
- WALLACH, Amei *The Man Who Never Threw Anything Away*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1996, 253 p.

• ÉCRITS DE L'ARTISTE EN LANGUE RUSSE :

- KABAKOV, Ilya *Golosa za dver'ju* [La voix derrière la porte], Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2011, 480 p.
- KABAKOV, Ilya *Teksty* [Textes], Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2010, 640 p.
- KABAKOV, Ilya *V našem žèke* [Dans notre J.E.K.], Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2011, 408 p.

• OUVRAGES HISTORIQUES, CRITIQUES, LITTÉRAIRES ET TRAVAUX DE RECHERCHES :

- BACKSTEIN, Joseph *Vnutri kvartiry. Stat'i i dialogi o sovremenom iskusstve* [À l'intérieur de l'appartement. Articles et entretiens à propos de l'art contemporain.], Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, 476 p.
- CAZAUX, Alice « Ilya Kabakov, ou le récit de vies communautaires ». *Essais, revue interdisciplinaire d'Humanités*, Narration et lien social (Bordeaux) [en ligne], n° 3, 2013, p. 101-120, [Consulté le 11 mars 2018], disponible sur : <http://www.academia.edu/>
- CAZAUX, Alice « La Maison aux Personnages (2009), d'Ilya et Emilia Kabakov », *La Revue russe* (Paris) [en ligne], n° 41, 2013, p. 85-91, [Consulté le 17 mars 2018], disponible sur : <http://www.academia.edu/>
- CHAMBARD, Mathilde « L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours : Oskar Rabine et la revue *A-Ya*. » [en ligne], Mémoire Master Histoire et Histoire de l'art, Université de Grenoble, 2010, [Consulté le 01/02/2018], Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr>
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. "Grande Bibliothèque Payot", 1995 (1^{re} éd. 1971), 520 p.
- GOGOL, Nicolai « Le Manteau », In *Les nouvelles de Pétersbourg*, Arles, Actes Sud, coll. "Babel", 2007, 68 p.
- GROYS, Boris *Art power*, Cambridge Massachusetts – Londres, The MIT Press, 2008, 189 p.
- GROYS, Boris *Staline œuvre d'art totale*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. "Rayon Art", 1998, 192 p.
- GROYS, Boris *Stat'i ob Il'e Kabakove* [Articles sur Ilya Kabakov], Moscou, Muzeja sovremennovo iskusstva « Garaž » / OOO « Ad marginem press », 2016, [s.p.].
- KABAKOV, Ilya, & KUPER, Yuri *52 dialoga ha kommunal'noj kuxne / 52 entretiens dans la cuisine communautaire*, Rennes – Marseille, La Criée, Halle d'art Contemporain / Ateliers Municipaux d'Artistes, 1992, 406 p.

- MALIA, Martin *La tragédie soviétique*, Paris, Éditions du seuil, 1995, 635 p.
- MÉROT, Alain *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, (énsb-a), 1996, 533 p.
- OLIVE, Anne-Marie *Guide de civilisation russe*, Paris, Ellipses, 1998, 191 p.
- SEMENOV-TIAN-CHANSKY, Irène *Le pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*, Paris, Institut d'études slaves, 1993, 326 p.
- ECO, Umberto *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, col. "Points", 1965, 320 p.
- VIELLARD, Stéphane *Lire les textes russes*, Paris, Presses Universitaires de France, col. "Major", 2002, 253 p.
- ZAMIATINE, Eugène *Nous Autres [My]*, Paris, Éditions Gallimard, col. "L'imaginaire", 1991, 232 p.

• DOCUMENTS VIDÉOS, ARTICLES DE JOURNAUX ET ENCYCLOPÉDIES EN LIGNE :

- DAGEN, Philippe « Quand Picasso refaisait le portrait de Staline », *Le Monde* [en ligne], 26 décembre 2012, [Consulté le 4 mai 2018], Disponible sur : https://abonnes.lemonde.fr/culture/article/2012/12/26/quand-picasso-refaisait-le-portrait-de-staline_1810446_3246.html.
- GRAND PALAIS *Conversations avec Ilya Kabakov : La crise du contemporain (1/5)* [en ligne], Paris, [Consulté le 6 février 2018], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=WSJw8N58uQQ>.
- GRAND PALAIS *Conversations avec Ilya Kabakov : Mémoire et perception (2/5)* [en ligne], Paris, [Consulté le 3 juin 2018], Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=V7PcwjIFIGM&feature=em-subst_digest-wl.
- GRAND PALAIS *Conversations avec Ilya Kabakov : Le passé (3/5)* [en ligne], Paris, [Consulté le 14 mai 2018], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2u-SNQ-cJXM>.

- GRAND PALAIS *Conversations avec Ilya Kabakov : L'art russe et le monde (4/5)* [en ligne], Paris, [Consulté le 3 juin 2018], Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=h1r_2eoz4go.
- GRAND PALAIS *Conversations avec Ilya Kabakov : Peintures et installations (5/5)* [en ligne], Paris, [Consulté le 3 juin 2018], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=jM4GcKG15z8>.
- GRAND PALAIS *Visite guidée avec Emilia Kabakov* [en ligne], Paris, [Consulté le 5 juin 2018], Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=_t3Rw15cHgl&feature=em-subst_digest-vrecs.
- KOPP, Anatole « Vkhoutemas ou Vhutemas (Ateliers supérieurs d'art et de technique) [en ligne] », in *Encyclopædia Universalis*, [Consulté le 6 avril 2018], Disponible sur : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/vkhoutemas-vhutemas/>
- KOURDIOUKOVA, Daria, « Ernst Neizvestny : un artiste doit « cultiver l'âme [en ligne] », *RTBH*, [Consulté le 9 avril 2015], Disponible sur : https://fr.rbth.com/art/2015/04/09/ernst_neizvestny_un_artiste_doit_cultiver_lame_33363.
- LAGEIRA, Jacinto « Kosuth Joseph (1945-) [en ligne] », in *Encyclopædia Universalis*, [Consulté le 9 février 2018], Disponible sur : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/joseph-kosuth/>.
- LUGIN, Pavel *Такси-Блюз. Монолог Мамонова ("Это моя страна...")* [en ligne], [Consulté le 5 juin 2018], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=sp3k0KkxNjc&frags=pl%2Cwn>.
- TATE GALLERY *Ilya and Emilia Kabakov – The Viewer is the Same as the Artist* [en ligne], Londres, [Consulté le 14 mai 2018], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LzrM9v26SPI&feature=youtu.be>.

ANNEXES

Deux Textes D'Ilya Kabakov

Traduction 1

Les traductions suivantes figurent en annexe pour mettre en évidence le sens spatial particulièrement aigu et précis d'Ilya Kabakov. À la lecture de ces textes, on devine ce qui a contribué à guider l'inspiration de l'artiste quand il s'est agi de réaliser des installations. On perçoit également que chaque détail plastique qui se trouve dans ses réalisations trouve son origine dans la réalité du quotidien soviétique autant que dans l'imagination de l'artiste.

Dans le premier texte (Texte 1), Ilya Kabakov décrit le phénomène de l'appartement communautaire [kommunalka] et dit également ce qu'est le JEK [Žiliščno-Èkspluatacionnoj Kontory].

Texte 1. « Qu'est ce que la cuisine communautaire ?

Extrait de : Ilya Kabakov, "Čto takoe kommunal'naja kvartira" [Qu'est ce que la cuisine communautaire?], in *Golosa za dver'ju* [La voix derrière la porte], Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2011, p. 471-477.

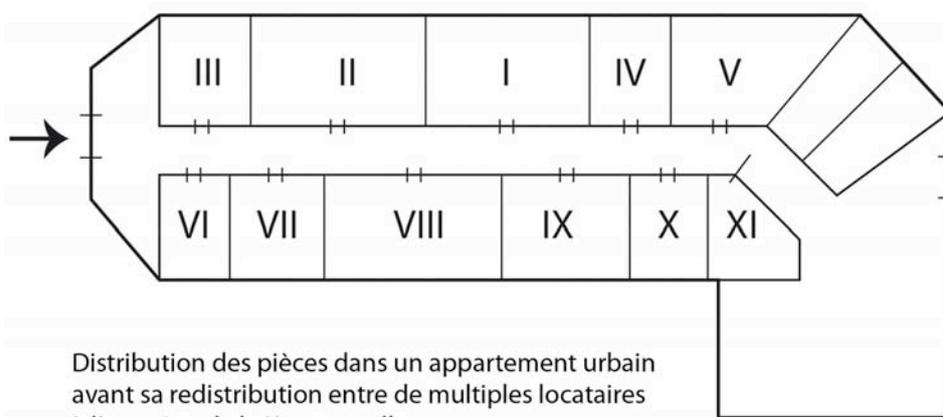
« L'appartement communautaire est un ancien « bel » appartement. Aussitôt après la révolution de 1917 on procéda, dans les plus grandes de nos villes et en particulier à Moscou et Leningrad, à la « densification » et au « relogement ». On déménagea les habitants du sous-sol dans des appartements qui étaient jusque-là luxueux. Les logements manquaient et comme des vagues par avis de tempête, de nouveaux venus au même titre que la population locale occupèrent les appartements libérés de ceux qui avaient vidé les lieux - « bourgeois » et autres « mauvaises graines anoblies » - conformément aux ordonnances spéciales émises par le nouveau pouvoir prolétaire. Cependant, sans le moindre « mandat », on se mit à occuper purement et simplement les

logements, à s'en emparer et presque instantanément dans ces appartements qui réunissaient douze ou seize pièces se forma une nouvelle société où l'individu ignorait tout de son voisin ; ce qu'il faisait ni où il travaillait.

Les anciens propriétaires, s'ils n'étaient pas partis et n'avaient pas succombé au nouveau pouvoir, étaient passibles de la « condensation », c'est à dire qu'on leur « concédait » dans leur ancien appartement une pièce, les autres étant réparties entre les nouveaux occupants. Dans les conditions qui suivirent la révolution et après la crise du logement chronique qui caractérisé les années d'après guerre (il n'y eut guère, jusqu'en 1963, de constructions massives de logements) la famille était établie pratiquement pour toujours dans un seul lieu de résidence. À cette famille revenait l'usage d'une seule pièce tandis que l'afflux dans les villes se renforçait et que dans cette pièce débarquaient sans discontinuer de nouveaux parents. Ainsi la famille s'accroissait au fil des années, de même que le nombre d'occupants dans les logements, alors que leur surface n'excédait pas dix à douze mètres. Trois ou quatre générations cohabitaient sans espoir de se séparer : l'arrière grand-mère, la grand-mère, le mari et la femme, les enfants et les parents éloignés. Parfois les grandes pièces (de trente à quarante mètres) se compartimentaient au moyen de fines cloisons de placage en piécettes plus petites et là aussi croissaient les familles. La taille de ces chambrettes ne dépassait pas cinq à six mètres et les occupants s'y superposaient sur deux ou trois étages.

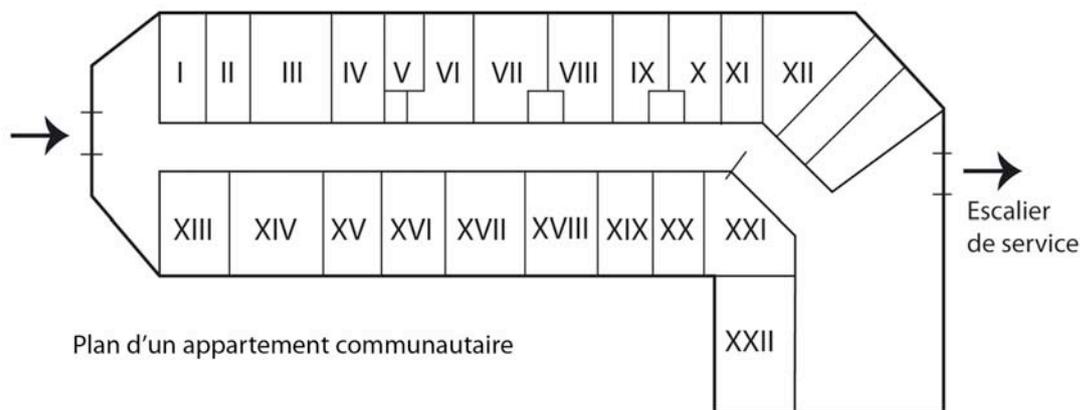
Mais évidemment il n'était pas possible d'étendre et d'agrandir les pièces existantes et le plan restait semblable à ce qu'il était au temps des « anciens » propriétaires. Quelques mots à propos de ce plan : la base de l'édifice urbain dans les grandes villes fut élaborée dans les années 1880-1890 du XIX^e siècle et le type principal parmi ces bâtiments étaient les « immeubles de rapport », dont les appartements étaient loués à des gens aisés ; avocats, médecins, ingénieurs, hauts fonctionnaires et industriels. Tous les logements de ce type devinrent plus tard des « appartements communautaires », mais pas uniquement ; toutes les constructions en bois d'un ou deux étages, où avant la révolution résidaient des familles de petits artisans, de marchands modestes et de simples fonctionnaires ont été transformés en kommunalka.

Le plan d'un appartement dans un « immeuble de rapport » est bien connu : à chaque pallier d'une maison de cinq ou sept étages comportant un escalier de marbre blanc en colimaçon, se trouve une porte d'entrée « officielle » et une loge de concierge conduisant à trois ou quatre appartements (après la révolution, les portes d'entrées « officielles » ou simplement « l'entrée » ont été définitivement oubliées et les nouveaux locataires accédaient à leur logement depuis la cour par l'entrée de service.). Immédiatement derrière la porte se trouvait un grand vestibule qui conduisait au couloir. Les pièces, sur un côté, étaient distribués en enfilade mais comportaient une sortie particulière sur le couloir¹⁵². Ils comprenaient : la salle à manger (I), le salon (II), le petit salon (III), la bibliothèque (IV), le bureau du propriétaire (V). De l'autre côté de l'appartement se trouvaient des pièces plus petites : la chambre pour les invités (VI), celle des enfants (VII), celle des enfants plus âgés (VIII), la pièce des parents (IX), la chambre à coucher (X), la pièce des maîtres (XI). Tout au fond du couloir se trouve la « zone utilitaire », avec les cuisines, la chambre de bonne, le débarras, la salle de bains, les toilettes. La porte depuis la cuisine menait à l'escalier « de service », pour éviter que la cuisinière, la blanchisseuse, ou leurs enfants ne surgissent mal à propos dans « l'appartement ».



¹⁵² Les schémas ont été réalisés d'après les croquis d'Ilya Kabakov qui accompagnent également le texte original.

Tout cet agencement se transforma pour toujours et en une seule fois avec l'arrivée des nouveaux locataires. Voici un plan exemplaire de l'appartement communautaire. Derrière ces mêmes murs se sont formés 22 logements pour 22 familles.



Une pièce devient la pièce « d'usage commun ». Elle ne comporte pas de fenêtres et les résidents stockent à cet endroit les objets qui ne sont pas indispensables ou encombrants : les commodes, les armoires, les vieux divans, les tables qu'on n'a pas eu le cœur de jeter, mais qui cependant encombrent l'espace de vie. Les appartements communautaires ou plus précisément le nombre de leurs occupants aurait pu croître indéfiniment, s'il n'avait pas été mis en vigueur presque aussitôt après la révolution une règle interdisant l'arrivée de nouveaux venus depuis la province, majoritairement depuis la campagne : c'était la loi de « l'enregistrement » [propiska]. Seul à ceux qui vivaient déjà en ville revenait le « droit du résidant » [pravo žitel'stva] et ils bénéficiaient d'une surface habitable, tandis que les personnes venant de l'extérieur ne pouvaient pas prétendre à ce droit. Les « spéciaux » [specy] (spécialistes) faisaient exception : il s'agissait des personnes utiles à l'État, comme les grands fonctionnaires venus d'autres villes. Ils recevaient du pouvoir une autorisation, un « bon » [order] pour l'appartement et cela s'accompagnait également d'un enregistrement [propiska]. L'enregistrement est toujours en vigueur chez nous. Les circulaires actuelles autorisent l'enregistrement d'un mari vers sa femme et vice-versa. Mais une telle faveur

est refusée aux parents, aux enfants, frères et sœurs, sans même évoquer les oncles, les tentes, les neveux ou nièces. L'enregistrement peut être permanent ou temporaire. Le possesseur d'un enregistrement permanent peut jouir de son appartement jusqu'à sa mort, tandis que celui qui possède un enregistrement temporaire (correspondant à une durée de 1, de 3 ou 6 mois) doit partir à expiration du délai mentionné, sinon il fait l'objet d'une expulsion.

La police suit tout ceci avec vigilance et elle vérifie si un éventuel « non-enregistré » ne réside pas dans l'appartement, auquel cas les voisins le dénoncent sur le champ. En outre, le contrôle fait partie des obligations du « délégué de l'appartement », qui est élu dans chaque logement. Il porte à la connaissance des résidents les décisions de la direction de l'immeuble ou du quartier, c'est à dire du J.E.K. [Žiliščno-Èkspluatacionnoj Kontory] (Bureau de l'occupation immobilière). En outre, cette dénomination change tout le temps. Avant, il s'appelait le J.A.K.T. et maintenant on dirait qu'il porte encore un autre nom. Cet établissement d'État est en charge de la situation sanitaire des fonds locatifs : il maintient le bon état des salles de bains, des toilettes, du système de chauffage et des travaux courants. Mais la majeure partie concerne les documents administratifs qui se rapportent aux appartements et aux locataires, l'enregistrement, les délivrance d'attestations, les déclarations d'arrivée. Un « mandataire » désigne ceux qui doivent prioritairement répondre des questions touchant à l'organisation du quotidien, celui-ci répond de la constitution d'innombrables tableaux horaires, annonces et observations, par exemple au sujet de l'ordre d'exécution du ménage : qui et quand doit sortir le seau à ordures, nettoyer le couloir, la cuisine, les sanitaires. Mais si constituer un emploi du temps concernant le ménage ou la sortie du seau à ordures reste une tâche aux dimensions humaines, constituer un semblable graphique contraignant pour tous à propos de l'usage de la salle de bain et des toilettes est résolument inutile et ne mène à rien. C'est ainsi que près de la salle de bains s'aligne une rangée d'êtres désireux de se laver portant serviette à l'épaule, tandis que la formation d'une telle file devant les toilettes est généralement inenvisageable. Dans ce cas, chacun se tient aux aguets derrière la porte de son logis, afin de déterminer à l'oreille la libération des lieux d'aisance avant d'aller s'y engager à la mesure de ses forces.

Le noyau de l'appartement communautaire, c'est à n'en pas douter, la cuisine communautaire. À cet endroit, comme au cœur d'un cristal magique, étincellent et chatoient de toutes leurs facettes les aspects les plus divers de la vie de l'appartement, s'exhibent les affections, ses problèmes et ses espoirs. Tout trouve sa place en elle ; bassesse et hauteur, vie courante et romantisme, amour et bataille à cause d'un verre brisé. Générosité inépuisable et bagarre de chiffonniers en raison du coût de la lumière. Régalade avec les pirojkis tout juste extraits du four et le problème posé par l'évacuation du saut à ordure. C'est une place de ville du moyen-âge, et un théâtre où spectateurs et acteurs échangent leurs rôles, où les scènes s'étirent laborieusement pendant des heures et où soudain tout s'accélère avec la précipitation d'un éboulement, où les protagonistes peuvent être deux, où une quantité infinie, mais où même selon les circonstances variables le lieu de l'action reste inchangé. Personne ne peut et n'oserait rester à l'écart, étant toujours un membre à la fois actif et passif du tout, et n'importe quoi peut se produire ici à n'importe quel moment : depuis la conversation la plus calme et la plus rêveuse, jusqu'au hurlement le plus frénétique. Depuis le modeste tourbillon de la petite cuillère dans le pot de compote, jusqu'à la rixe digne d'une tornade brouillant les placards des murs et métamorphosant tout alentour : les assiettes, les casseroles, le repas, les boîtes de conserves, en une pâtée informe sur le sol carrelé. [...] »

Texte original russe :

«Что такое коммунальная квартира?

Коммунальная квартира – это бывшая «хорошая» квартира. В больших наших городах, особенно в Москве и Ленинграде, сразу же после революции 17-го года стало происходить «уплотнение» и «расселение». В прежде роскошные квартиры стали вселяться обитатели подвалов. Жилья не хватало, и, как волны во время шторма, приезжие и местные люди занимали опустевшие квартиры уехавших «буржуев» и «дворянских выкормышей» по специальным ордерам, выдаваемым органами новой пролетарской власти. Но и безо всяких «ордеров» квартиры просто занимались, захватывались, и почти мгновенно в этих 12- и 16-комнатных квартирах образовалось новое сообщество людей, часто даже не знавших, кто их сосед, чем занимается и где служит.

Старые же жильцы, если они не уехали и не были уничтожены но- вой властью, подлежали «уплотнению», то есть «получали» в своей бывшей квартире одну комнату, остальные же раздавались новым жильцам. В условиях послереволюционного, а потом и послевоенного хронического жилищного кризиса (до 1963 года фактически не было массового строительства жилья) семья поселялась в одном и том же месте практически навсегда. На семью полагалась одна комната, а так как приток в города все усиливался, то в эту комнату прибывали все новые и новые родственники. Да и сама семья росла, так что количество обитателей в комнатах, размер которых часто не превышал 10–12 метров, увеличивалось с каждым годом. Безо всякой надежды разъехаться вместе жили по три-

четыре поколения: прабабушка, бабушка, отец с матерью, дети, дальние родственники. Некогда большие комнаты (по 30–40 метров) делились тонкими фанерными перегородками на комнатки поменьше, и в них тоже жили и множились семьи. Размер этих клетушек не превышал 5–6 метров, и располагались в них люди в два-три этажа.

Но растянуть, расширить существующую квартиру, разумеется, было невозможно, план ее оставался таким, какой он был при «старых» хозяевах. Несколько слов об этом плане. Основное городское строительство в больших городах приходится на 80–90-е годы XIX века, и главным его типом были так называемые «доходные дома», в которых квартиры сдавались в наем зажиточным людям: адвокатам, врачам, инженерам, крупным чиновникам, промышленникам. Все такие квартиры стали впоследствии коммуналками, но не они одни. В коммуналки были превращены и все одно- и двухэтажные деревянные постройки, где до революции жили семьи ремесленников, мелких торговцев, чиновников победнее.

План квартиры в доходном доме общеизвестен: на каждой площадке 5-7-этажного дома с беломраморной круглой лестницей, ведущей от «парадной» двери и комнаты швейцара, по три-четыре квартиры. (После революции парадные двери или просто «парадные» были наглухо забиты, и новые жильцы поднимались в свои квартиры со двора, по черному ходу). Прямо за дверью находилась большая прихожая, которая вела в коридор. По одну сторону располагались анфиладой, но с отдельными выходами в коридор: столовая (I), гостиная (II), малая гостиная (III), библиотека (IV), кабинет хозяина (V). По другую – комнаты поменьше: комната для гостей (VI), детская (VII), комната старших детей (VIII), комната родителей (IX), спальня (X), комната хозяйки (XI). В конце коридора «хозяйственная зона»: кухня, комната прислуги, подсобные помещения, ванная, туалет. Дверь из кухни вела на «черную» лестницу, чтобы ни кухарка, ни прачка, ни их дети и знакомые не появлялись собственно в «квартире».

Вся эта планировка очень быстро раз и навсегда переменялась при новых жильцах. Вот примерный план коммунальной квартиры. В тех же стенах обустраивается 22 комнаты для 22 семей.

Одна комната становится комнатой «общего пользования». Она, как правило, без окна, и жильцы туда складывают ненужные и громоздкие вещи: комоды, шкафы, старые диваны, столы, которые жалко выбросить, но которые загромождают все жилое пространство. Коммунальные квартиры, вернее, количество их жильцов росло бы до бесконечности, если бы не введенное почти сразу после революции правило, запрещающее приезд новых людей из провинции, главным образом из деревни, – правило «прописки». За уже живущими в городах было закреплено «право жительства» на имеющейся жилплощади, но иногородние этого права добиться не могли. Исключение составляли «спецы» (специалисты) – нужные для государства люди, крупные чиновники, переведенные из других городов. Они получали от властей разрешение – право на «ордер», то есть на комнату, а значит, и на прописку. Прописка действует у нас и донныне. Сегодняшние циркуляры разрешают прописывать мужа к жене и наоборот, но отказывают в такой милости родителям, детям, братьям и сестрам, не говоря о тетках и племянниках. Прописка бывает постоянная и временная. Владелец постоянно прописки может проживать в своей комнате до смерти, имеющий временную (на 1-3-6 месяцев) должен выехать по истечении указанного срока, иначе его выселят.

За этим бдительно следит милиция, которая проверяет, не живет ли в квартире кто-либо «непрописанный», да и соседи тотчас на него донесут. Кроме того контроль входит и в обязанности «уполномоченного по квартире», выбранного всей квартирой. Он доводит до сведения жильцов решения домового или квартального начальства, то есть ЖЭКа (жилищно-эксплуатационной конторы). Впрочем, название постоянно меняется. Раньше это был ЖАКТ, теперь, кажется, он называется еще как-то по-другому. Это государственное учреждение следит за санитарным состоянием жилого фонда: исправностью ванн, туалетов, отопления, за их текущим ремонтом... Но главным образом – за административными документами, касающимися квартир и их обитателей, за пропиской, выдачей справок, приемом заявлений. «Уполномоченный» сообщает идущие сверху распоряжения по вопросам организации быта, он же отвечает за составление бесчисленных расписаний, объявлений и замечаний, например, касательно порядка уборки: кто и когда должен выносить помойное ведро, мыть коридор, кухню и санузел. Но если составить расписание уборки и выноса помойного ведра в человеческих силах, то составить подобный график по пользованию ванной и туалетом, обязательный для всех,

совершенно невозможно, и в результате все пускается на самотек. Поэтому утром возле ванной выстраивается очередь желающих умыться с полотенцем на плече, хотя у туалета такой очереди, как правило, не бывает. Просто жильцы стоят наготове за дверью своих комнат, чтобы по звуку и шагам определить, когда туалет освободится, и ринуться туда что есть сил.

Сердцевина коммунальной квартиры – это, вне сомнения, коммунальная кухня. В ней, как в магическом кристалле, сверкают и переливаются всеми гранями самые разнообразные стороны жизни квартиры, предстают ее болезни, ее проблемы и надежды. Все находит в ней свое место: и низкое и великое, и бытовое и романтическое, любовь и битвы из-за разбитого стакана, безоглядная щедрость и копеечный спор из-за платы за свет, угощение только что пожаренным пирожком и проблема выноса помойного ведра на улицу. Это и площадь средневекового города, и театр, где зрители и актеры меняются местами, где сцены то нудно тянутся часами, то сменяются со скоростью обвала; где действующих лиц то двое, то бесчисленное множество – но при всех обстоятельствах место действия всегда одно и то же. Никто не может и не смеет оставаться в стороне, будучи всегда пассивным или активным участником всего, а произойти здесь может в любое мгновение все, что угодно: от тихой, раздумчивой беседы до исступленного крика и воя, от тихого помешивания ложкой в компоте до драки тайфуна, срывающего полки со стен и превращающего все вокруг – тарелки, кастрюли, обеды, банки – в бесформенное месиво на кафельном полу...»

Traduction 2

Dans cet extrait choisi parmi les écrits d'Ilya Kabakov, l'auteur relate les sentiments de danger et de peur que l'on éprouve quand on est dans la situation d'un artiste « non officiel » face à l'administration soviétique. On retrouve ici, tout comme dans le premier texte de cette annexe, ce sens de l'espace particulièrement aigu et sensible que possède Ilya Kabakov, et qui est hautement perceptible dans cette part de son œuvre que sont les installations. Cette conscience de l'espace « habité », demeures, maisons, lieux clos qui sont des refuges physiques mais aussi mentaux, s'exprime à travers les détails les plus ordinaires précisément restitués avec humour. L'extrait original est donné à la suite de la traduction.

Texte 2 : « Comment » et « où » je suis devenu mon propre personnage »

Extrait de : Ilya Kabakov, “Kak” i “gde” ja stal personažem samovo sebja “ [« Comment » et « où » je suis devenu mon propre personnage], in *Teksty* [Textes], Vologda, Biblioteka Moskovskovo Konseptualizma, 2010, p. 69-73.

« (Tentative de biographie dans le genre de l'installation).

[...]. Je peignais les toiles « blanches »¹⁵³, chez moi dans le grenier, dans l'atelier du Boulevard Sretenskij. C'était à la fin des années 1960, début des années 1970, et se livrer à l'exécution de telles œuvres représentait un danger extrême. L'exécution de tableaux selon des « usages non-recommandés » pouvait très mal se terminer. Comment ? De diverses manières. La palette des mesures de rétorsion était très large, répartie sur tout le spectre des châtiments possibles. Pour quel motif ? Pour n'importe quel motif. On pouvait faire l'objet d'une peine d'emprisonnement pour relations avec

¹⁵³ La série des toiles « blanches », sont des toiles très dépouillées, réalisées par Ilya Kabakov au début de années 1970. Elles comportent essentiellement du texte peint en noir et domine la blancheur vide du fond blanc. Le plus souvent ces tableaux empruntent la forme de listes soigneusement reproduites ou parodient des documents administratifs soviétiques, notamment ceux émanant du J.E.K. (note du traducteur).

l'étranger, on pouvait emmener votre travail au diable vauvert en tant qu'objet ennemi et idéologiquement déviationniste. On pouvait vous chasser de l'Union des artistes, ou cesser de transmettre votre travail aux éditeurs (cela s'est produit deux fois) et on pouvait tout bonnement vous priver d'atelier.

Il n'est pas étonnant que dans une telle atmosphère de stress inflammatoire, n'importe quelle sonnerie de téléphone, lorsque soudain dans le combiné on entendait une voix inconnue qui disait : « Puis-je parler à Ilya Iossifovitch ? (bien sûr, sans dire bonjour, ni même se présenter) s'interprétait aussitôt comme la fin de tout : du destin de la vie et du travail. Je prenais mes dispositions à l'égard de cette hystérie et de cette horreur. L'unique porte au fin fond du grenier, par laquelle on pouvait m'atteindre uniquement en passant par l'escalier de service était toujours fermée de l'intérieur. Il n'y avait pas de sonnerie et cette porte était si éloignée de la porte de l'atelier que même à la condition d'une attaque de tous les diables au pied de biche je n'aurais rien entendu, et si j'avais entendu quelque chose, je n'aurais certainement pas ouvert. (À vrai dire, ceci tombait fort mal à propos, car mes radiateurs perdaient de l'eau. Elle s'écoulait en bas chez les voisins qui appelèrent un serrurier du J.E.K. Ceux-ci, sachant que je n'ouvrais jamais - ils n'avaient pas la clé, moi seul l'avait ainsi que mon voisin Volodia - vinrent me dénicher par les toits et tout en jurant, ils me démontrèrent par des signes qu'il fallait réparer quelque chose dans l'atelier). En outre, je ne répondais presque jamais au téléphone, ou alors en empruntant une voix enfantine et piaulante « A...Allo ! », qui surprenait mon interlocuteur. Celui-ci croyait soit que j'avais soit perdu la raison, soit que l'on m'avait déposé des enfants à l'atelier. D'ailleurs le plus souvent je verrouillais tout et m'absorbais dans le dessin avec le sentiment d'être en totale sécurité.

Mais c'était seulement une impression. Quand je sortais dans la cour, pour rentrer à la maison, il est arrivé que je tombe à l'improviste sur mon collègue de grenier, un artiste lui aussi, qui avait son atelier à l'autre extrémité du toit (notre imposante bâtisse sur tout son périmètre était ceinturé d'ateliers d'artistes où chacun résidait dans sa cabine particulière comme dans un sous-marin : mais à la différence d'un sous-marin, les cabines ne communiquaient

pas entre elles et pour s'y rendre il fallait emprunter diverses entrées situées sur les côtés de la cour). L'artiste disait généralement sur un ton sinistre : « Une commission viendra vendredi. Met tes affaires en ordre et transmet l'information à tes voisins ». Après cette nouvelle je me sentais intérieurement anéanti. Cette commission venait probablement avec une seule et unique intention : fermer les ateliers et après ça nous envoyer par tous les diables. (Ces ateliers, bien que nous les ayons aménagés, ne nous appartenaient pas car ils étaient la propriété du J.E.K. : ainsi le Fond des artistes le louait au J.E.K et nous, de notre côté, le louions au Fond des artistes. Les commissions étaient très diversifiées : sanitaires, techniques, commission de travaux, commission de comité exécutif de quartier et la plus horrible, pratiquement bestiale : la commission d'incendie. Ces commissions se répartissaient en équipes habituellement composées de trois ou quatre personnes mais pouvant aller parfois jusqu'à cinq ou sept personnes qui arrivaient toutes bardées de paperasse. Mais le but de la vérification était toujours le même : clore. Mettre des scellés. En finir avec cette maudite engeance nichant dans les greniers : « les artistes ». Il faut dire que le mot « artiste » dans notre société est fermement associé à la notion de débauché, filou, vaurien, ivrogne, désœuvré, ennemi de la société et s'en délivrer, l'éradiquer comme n'importe quelle canaille est le souhait et devoir prioritaire de tout le voisinage, depuis les voisins du dessous jusqu'au représentant du comité exécutif. L'artiste, c'est celui qui ne va pas « comme tout le monde » au travail, qui se débrouille on ne sait trop comment, qui gagne des sommes folles sans trop se fatiguer, qui se livre à la débauche en compagnie de créatures du matin jusqu'au soir et néanmoins occupe une grande surface habitable ni vu ni connu, alors que les autres crèvent dans le besoin et dans des appartements surpeuplés¹⁵⁴.

Tout ceci pour dire et pour faire comprendre dans quelle situation et dans quel état d'esprit je me trouvais quand, arrivée pour examiner mon

¹⁵⁴ À cet égard, il est sans doute inutile de rappeler l'épopée qu'a constitué cette interminable controverse opposant les autorités du district à l'Union des artistes et qui concernait l'ardent problème suivant : pouvait-on détenir un divan dans l'atelier ? Les autorités n'autorisaient pas cet objet, en premier lieu parce que passer la nuit dans les ateliers était interdit et en second lieu pour ne pas encourager la débauche. Mais l'Union des artistes prit fait et cause pour le divan en faisant valoir que l'artiste, ayant délaissé la toile une heure ou deux, avait bien le droit, en toute logique, de se reposer et de s'allonger sur un divan. (Note de l'auteur).

espace, la commission réglementaire avec haine, aversion, défiance promenait son regard sur mon atelier en se tenant le long des enfilades de toiles blanches et non-blanches. (À la question : pourquoi je ne les enlevais pas, ni ne les cachais avant l'arrivée de la commission, alors qu'habituellement je cachais dans les coins les bouteilles de vodka vides, il convient de répondre que plus que tout, je craignais de montrer un logement vide, c'est à dire qui aurait paru inutilisé et justifié des soupçons plus graves consistant en : « HÉ ! MAIS QUE FAIT-IL DE SON TEMPS ? » Non, le mieux consiste à faire paraître sur les murs le fruit de mon travail, car il faut les convaincre qu'ils se trouvent dans l'atelier d'un authentique artiste et non pas... mais c'est horrible de penser à ce qui peut leur passer par la tête)... Oui, que peuvent-ils s'imaginer après avoir vu de tels tableaux ? Ayant entrevu l'impensable, ils peuvent entrer dans une fureur plus complète encore, en ayant décidé que je me moque du monde, d'eux, ainsi que du pouvoir soviétique et de la Patrie. Par expérience, chacun de nous sait que l'incompréhensible suscite chez nos gens une méchanceté furieuse, de la vexation et l'envie immédiate d'écraser et de détruire...

La commission, sans émettre le moindre son, regarde mes tableaux. Elle regarde et se tait.

Je connais depuis longtemps ce silence gêné des gens qui détiennent un peu « de pouvoir », qui voient en vous un ennemi et avec qui il a été, pour une raison ou pour une autre, jusqu'à aujourd'hui impossible de s'en sortir.

Même s'ils m'avaient interrogé, qu'aurais-je pu répondre en tant qu'être notoirement coupable et brigand pris la main dans le sac ? Qu'étais-je face à eux ? Si j'étais un authentique artiste et cet atelier est bien un atelier d'artiste, alors où sont le chevalet et la palette ? Où sont les portraits, les paysages sur les murs ? Où sont les toiles sur châssis ? Que signifient ces étranges panneaux blancs additionnés de textes minutieusement peints ? Les sections, les cellules de tableaux avec ces noms de famille ? Qui concernent-ils ?

L'autorité, imperturbable, scrute avec un air menaçant et se tait.

Je rompt le silence en premier. Je dois sur le champ me justifier, me sauver, moi et mon atelier. Je me jette tout de go, sans attendre de question mais avec une réponse-explication. Je parle calmement, sans rien laisser paraître de mon hystérie intérieure :

« Tout ça c'est des commandes du J.E.K.. Ça, c'est un horaire qui prévoit l'évacuation des ordures de l'entrée de l'immeuble. Ce panneau, c'est pour le coin des enfants dans la cour et celui-là c'est pour le « coin-lecture ». Sur cette toile on peut voir une photo d'un héros du travail ; elle sera installée sur la place pour les fêtes »...

La tension retombe. C'est logique. Lui, ce type n'est pas un artiste mais il réalise un travail utile. Il travaille au décor de la cour, de la rue. Bon, c'est vrai que tout ça a l'air un peu bizarre : les horaires, les noms de famille. Mais d'un autre côté ça a l'air de coller avec ce qu'il raconte. Notamment ces panneaux : en aggloméré sur de lourds châssis, couverts de peinture blanche. Chacun de nous peut les voir le long des entrées, sur les chantiers, dans les magasins, les gares, les postes de police.

Maintenant on me comprend et j'ai un profil social bien identifié. J'appartiens à notre monde soviétique et j'y ai ma place : je ne suis pas un artiste, mais un peintre en lettres, évidemment, et je reçois un salaire du J.E.K., un atelier, de la couleur, des panneaux. Tout appartient à l'État et rien n'est à moi. Sur les murs il y a des panneaux vides pour les annonces pas encore réalisées...

Je suis un personnage, prêt à tenir un rôle clairement défini. Un gars du J.E.K., quelque chose entre le menuisier et l'ajusteur, un individu qui se trouve en bas de l'échelle sociale, modeste, effacé, à qui on ne saurait prêter attention. Pourvu seulement que cet être ne « ramène pas de créatures », (c'est que là, dans un coin, on peut voir un divan), ne boive pas, passe la serpillère, paie régulièrement l'électricité, ne dérange pas les voisins. Mais le mieux, ça serait que lui et ses comparses ne soient pas dans un grenier où, s'étant enfermés, ils peuvent se livrer à Dieu sait quoi, éloignés qu'ils sont du regard de la police, de

*la sécurité incendie et de la commission sanitaire du comité exécutif*¹⁵⁵
[ispolkom].

... alors la commission se détourne silencieusement et sort de mon atelier, non sans que le protocole n'ait été préalablement signé « par tous les membres » au sujet de « la fermeture et de l'apposition de scellés sur les locaux ».

Texte original russe :

«Как» и «где» я стал персонажем самого себя.
(Опыт биографии в жанре инсталляции)

Я делал свои «белые» картины у себя на чердаке, в своей мастерской на Сретенском бульваре. Это был конец 60-х – начало 70-х, и занятие подобными картинами в те годы было крайне опасно. Рисование картин «в непринятых традициях» могло кончиться очень плохо. Чем? Да чем угодно. Репертуар наказания был очень широк, по всей шкале возмездия. За что? За все. Могли посадить как общающегося с иностранцами, могли все вывезти вон и уничтожить как враждебные, идеологически диверсионные предметы. Могли выгнать из Союза художников, могли перестать давать работу в издательствах (два раза это уже случилось), могли просто лишиться мастерской.

Неудивительно, что в такой панически воспаленной атмосфере любой звонок по телефону, когда в трубке слышался незнакомый голос «Можно Илью Иосифовича?» (разумеется, без всяких «здравствуйте» и называния себя), воспринимался сразу как конец всего: судьбы, жизни и работы. От этой истерии, от этого ужаса я принимал свои меры: дверь в дальнем конце чердака, единственная, через которую можно было попасть ко мне с черной лестницы, была всегда заперта изнутри, звонка на ней не было, и эта дверь была так далеко от двери мастерской, что даже громовые удары ломом я бы не услышал, а услышав, все равно бы не открыл. (Часто это было совсем некстати, так как мои дырявые батареи отопления лили воду вниз на соседей, которые вызывали слесарей из ЖЭКа; те, зная, что я все равно не отопру – ключей у них не было, имел их только я и мой сосед Володя – приходили ко мне по крыше и, матерясь, знаками показывали в окно, что надо починить что-то в мастерской.) Кроме того, я почти не подходил к телефону или сразу отвечал писклявым детским голосом «але!», чем удивлял звонивших, решивших, что я или сошел с ума, или у меня в мастерской завелись дети. Впрочем, чаще всего я его вовсе выключал и сидел рисовал, как мне казалось, в полной безопасности.

Но это лишь казалось. Когда я выходил во двор, чтобы идти домой, я внезапно мог встретить своего собрата по чердаку, тоже художника, у которого мастерская была в другом конце крыши (наш огромный дом по всему периметру был опоясан мастерскими художников, в которых каждый обитал, как в подводной лодке, в отдельном отсеке; но в отличие от подводной лодки отсеки совершенно не сообщались между собой, и попасть в них можно было только из разных подъездов со стороны двора). Художник говорил обычно с унылым видом: «В пятницу придет комиссия. Приберись у себя и передай это же своему соседу». После этой новости у меня все внутри обрывалось. Комиссия могла прийти только с одной целью: опечатать мастерские и после этого выгнать нас к чертовой матери. (Эти мастерские, хотя мы сами их построили, были не нашей собственностью, а принадлежали все тому же ЖЭКу; Художественный фонд арендовал их у ЖЭКа, а мы, в свой черед, арендовали у Худфонда). Комиссии были самые разные: санитарные, технические, комиссии по ремонту, комиссии из исполкома района и самая страшная, почти звероподобная – пожарная. Эти комиссии были разными по составу, чаще

¹⁵⁵ Ispolkom est l'abréviation de *Ispolnitel'nyj komitet*. Comité chargé localement de l'exercice du pouvoir et de l'administration en U.R.S.S. (note de traduction).

всего по 3–4 человека, все с какими-то бумагами, иногда даже по 5–7 человек, но цель прихода их была всегда одна: закрыть, опечатать, покончить с этим проклятым злом, гнездящимся на чердаках, – «художниками». Надо сказать, что слово «художник» во всем нашем обществе прочно ассоциируется с понятиями развратник, жулик, негодяй, пьяница, бездельник, враг общества, и избавиться от него, раздавить, как какую-нибудь гадину – первейшее желание и обязанность всех окружающих: от соседей, живущих внизу, до председателя исполкома. Художник – это тот, кто не ходит, «как все», на работу, занимается непонятно чем, зарабатывает бешеные деньги легким способом, развратничает с натурщицами с утра до вечера и при этом занимает большую жилую площадь неизвестно по какому праву, в то время как остальные погибают в нищете и в перенаселенных квартирах.

Все это рассказывается для того, чтобы дать понять, в каком я находился состоянии, когда пришедшая осмотреть мое помещение очередная комиссия с ненавистью, отвращением и подозрительностью озирала мою мастерскую и стоящие вдоль стен белые и не белые картины. (На вопрос, почему я их перед приходом комиссии не убирал и не прятал, как обычно прячу по углам бутылки из-под водки, следует ответить, что еще больше я боялся показать им, что помещение мое пусто, то есть, простаивает зря, и тогда подозрений было бы еще больше: «Э-Э-Э, ДА ЧЕМ ЖЕ ОН ТУТ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ЗАНИМАЕТСЯ?» Нет, уж лучше пусть видят, что по стенам стоят плоды моей работы, ведь их нужно убедить, что здесь мастерская именно художника, а не... даже страшно подумать, что им может прийти в голову)... Да, но что они могут подумать, увидев такие картины? Увидев непонятное, они могут разъяриться еще больше, решив, что я издеваюсь над ними, да что над ними, над самой Советской властью, над Родиной! По опыту знает у нас каждый, что непонятное вызывает у наших людей бешеную злобу, обиду и немедленное желание растоптать и уничтожить...

Комиссия, не произнося ни звука, смотрит на мои доски, смотрит и молчит.

Мне давно знакомо это раскаленное молчание людей, «у которых власть», которые видят в тебе врага, с которыми они почему-то до сих пор не расправились.

Но даже если они и спросили бы меня, что я мог бы ответить, как заведомо виновный и пойманный разбойник? Что перед ними? Если ты действительно художник, а этот чердак – мастерская художника, то где же мольберт, палитра, где портреты, пейзажи на стенах, где холсты на подрамниках? Что означают эти странные белые щиты со старательно написанными текстами на них? Параграфы, таблицы с фамилиями? Чьи они?

Начальство непроницаемо, напряженно всматривается, угрожающе молчит.

Я не выдерживаю первый. Я должен, немедленно должен оправдаться, спасти себя, свою мастерскую. Я бросаюсь первый, не ожидая вопроса, с ответом-объяснением. Говорю спокойно, ничем не выдавая внутреннюю истерику:

«Это все заказы от ЖЭКа. Это расписание выноса мусора для подъездов нашего дома. Этот стенд – для детской площадки во дворе, а этот – для «красного уголка». На этом щите фотография передовика, он будет установлен на площади к празднику»...

Напряжение спадает. Все понятно. Он, этот тип, не художник, но выполняет нужную работу. Работает над украшением двора, улицы. Правда, все это выглядит немного странно: расписания, фамилии. Но с другой стороны – как будто соответствует тому, что этот тип говорит. Именно такие стенды – из оргалита на тяжелых рамах, выкрашенные белой краской, видит каждый у нас возле подъездов, на стройках, складах, вокзалах, милициях

Теперь у меня есть вполне понятный, социально известный облик. Я встраиваюсь в наш общий советский мир. У меня в нем есть свое место: я не художник – я шрифтовик, видимо, и получаю зарплату от ЖЭКа, мастерская, краски, доски – все здесь казенное, не свое, по стенам стоят пустые доски для еще ненаписанных объявлений...

Я – персонаж, со вполне готовой и известной ролью, человек из ЖЭКа, что-то вроде столяра или слесаря, существо из нижних уровней общественной иерархии, мелкое, забитое, на которое не стоит обращать внимание. Надо только, чтобы это существо не «водило баб» (вон в углу у него диван), не пьянствовало, подметало мусор, платило регулярно за свет, не мешало соседям. Но лучше всего, если бы вообще его – и таких, как он, – не было на чердаке, где, запершись, они могут делать черт знает что, вдалеке от глаз милиции, пожарно-го надзора и санитарной комиссии исполкома.

...Комиссия молча поворачивается и уходит из моей мастерской, предварительно подписав протокол «всеми членами» о «закрытии и опечатывании помещения.»