ILCEA

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

36 | 2019

**Représentations de la révolution de 1917 en Russie
contemporaine**

L'artiste russe : acteur et historien de la révolution ?

The Russian Artist: Actor and Historian of the Revolution?

Juliette Milbach

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7107>

DOI : 10.4000/ilcea.7107

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-096-9

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Juliette Milbach, « L'artiste russe : acteur et historien de la révolution ? », *ILCEA* [En ligne], 36 | 2019, mis en ligne le 21 juin 2019, consulté le 22 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7107> ; DOI : 10.4000/ilcea.7107

Ce document a été généré automatiquement le 22 juin 2019.

© ILCEA

L'artiste russe : acteur et historien de la révolution ?

The Russian Artist: Actor and Historian of the Revolution?

Juliette Milbach

1. Introduction

- 1 Ainsi que le critique d'art Victor Misiano le soulignait il y a déjà vingt ans, la place de l'histoire dans l'art russe est singulière. La grande majorité des artistes, quels que soient leurs revendications artistiques et leurs moyens d'expression (Sots-Art, art conceptuel, actionnisme, etc.) prennent très sérieusement en charge le passé russe — quand bien même il s'agit parfois de traiter avec une certaine ironie ce que l'on pourrait qualifier, dans un sens large, de *devoir de mémoire*. Victor Misiano mettait ainsi en perspective cette démarche des artistes contemporains avec une conception proprement nationale du couple histoire / création, en rappelant combien

[...] l'histoire [dans la société soviétique] bénéficiait d'un statut exceptionnel : le passé devait légitimer le présent et prouver qu'il n'y avait pas d'autre alternative. Le futur avait un statut non moins important : les plans quinquennaux imposaient une perspective concrète, et la capacité de « prévision scientifique » du savoir officiel définissait les valeurs. Le perdant était le présent : le moindre fait de l'actualité était examiné à travers ses antécédents et considéré comme un échelon du devenir en perspective¹. (1996 : 528)

- 2 Certes, en observant la scène artistique contemporaine, ce manque d'engagement vis-à-vis du présent est moins évident, mais le passé reste bien le grand vainqueur du dialogue qu'engagent les artistes nés en URSS et vivant largement aujourd'hui aux quatre coins du globe. Misiano, dans le texte dont la citation est extraite, caractérisait la période 1980-1995 dans l'art russe de « passions pour l'histoire ». Il donnait ainsi à voir une tendance générale, insistant sur le nombre conséquent d'artistes actifs à ce moment-là s'intéressant, presque exclusivement, à l'histoire. Et cet intérêt enthousiaste l'était tout particulièrement parce que ces créateurs se sentaient investis d'une lourde responsabilité : cette mémoire étant particulièrement malmenée par la lecture officielle

de l'histoire en permanence renouvelée sans avoir pu être abordée avec sérénité dans la société russe.

- 3 Il faut ici souligner que ce texte de Misiano a paru dans le catalogue *Face à l'histoire* (1933-1996). *L'artiste moderne face à l'événement historique* qui accompagnait l'exposition éponyme, l'une des plus importantes du Centre Pompidou à la fin des années 1990. Cette exposition soulevait un certain nombre de problématiques qui se trouvent au cœur des questionnements de notre étude. Ainsi, *Face à l'histoire* proposait d'aborder le regard porté par l'artiste sur les événements politiques majeurs d'un court ^{xx}e siècle, allant de la montée du nazisme à 1996, date arbitraire, puisque correspondant simplement à l'ouverture de la manifestation, mais qui va donc au-delà de la fin supposée de la guerre froide. Dans l'exposition et l'excellent catalogue qui la pérennisait, on trouvait donc comment l'artiste moderne, contemporain, entre engagement, témoignage et vision, se donnait pour tâche de traduire plastiquement les événements historiques. Et surtout, en tête pensante, tel qu'il était présenté, comment il en dégageait les enjeux.
- 4 À passer en revue les travaux récents des artistes russes, on voit que ces derniers ne sont pas encore débarrassés de cette passion, voire obsession, pour l'histoire, dont parlait Misiano. Nombreux créateurs russes aujourd'hui gardent en tête cette idée d'une vocation réflexive et, dans bien des cas, curatrice, de leur travail. On pourrait formuler plus exactement les choses : rares sont les créateurs nés en URSS à oser se débarrasser complètement d'une démarche relative à une quelconque relation au passé quand bien même la *tabula rasa* s'exprimerait dans le médium utilisé. Il semble que ces artistes partent du postulat qu'il faut, tout en les assumant, réfléchir aux codes culturels créés précisément par le régime soviétique (réalisme socialiste, portrait de leaders, etc.) et se faire acteurs ou théoriciens de l'événement. Et l'on pense ici, en premier lieu, à la démarche des artistes du Sots-Art dont le courant, défini entre autre par le duo d'artistes Vitaly Komar et Alexandre Melamid, utilisait la grammaire plastique du réalisme socialiste pour en détourner la vocation². Chez des artistes comme le duo Vladimir Dubossarsky et Alexandre Vinogradov, il s'agit plutôt d'une paraphrase ironique des codes artistiques soviétiques. Les deux exemples sont soulignés ici car ils ont un poids conséquent dans la construction de la scène artistique post-soviétique. Néanmoins, ce n'est pas l'utilisation des outils de l'historien de l'art qui nous intéresse, mais bien la mise en perspective de l'artiste avec l'historien, et de l'art avec l'histoire. Et si l'on circonscrit cette histoire soviétique à son point de départ, soit la révolution de 1917, l'étude de ce que l'on pourrait qualifier de schizophrénie, soit le binôme artiste / historien, prend un sens et un intérêt tout à fait particulier.
- 5 Au vu de tout ce passé, on peut donc se demander comment est perçue la révolution. Les interprètes de cette histoire soviétique en l'utilisant tant en point de départ qu'en tant que paroxysme, estiment-ils l'instant révolutionnaire comme élément de première importance ? En déroulant le fil des œuvres d'artistes, issus de différents courants et différentes générations, on s'aperçoit combien il est difficile de pister les traces de la révolution dans l'écriture artistique de cette histoire soviétique. Pourtant, toutes ces démarches permettent de dégager trois manières d'endosser l'histoire soviétique pour les artistes russes, en lien avec l'événement initiateur. Il est intéressant de voir que ces artistes, qui placent tous au cœur de leur démarche artistique l'histoire de leur pays, entretiennent une relation individuelle à la révolution. Néanmoins c'est la démarche d'Yevgenyi Fiks qui fera l'objet de l'attention la plus soutenue. D'une part parce que le travail de ce dernier est sans doute le moins connu parmi les artistes ici abordés ; d'autre

part, parce que, si ce n'est toute son œuvre, en tout cas une grande majorité s'articule très précisément autour de cette singularité relevée par Misiano sans que le critique n'en ait eu *a priori* à l'époque connaissance (l'œuvre de Fiks commençant après l'écriture dudit texte³).

2. La narration

2.1. La méthode archivistique d'Ilya Kabakov

- 6 On peut donc premièrement envisager l'œuvre des artistes qui jouent un rôle de vecteurs de mémoire, ceux qui trouvent une sorte d'incarnation dans ce que l'on peut qualifier de méthode archivistique. Il s'agit évidemment ici du duo très connu des Kabakov, trop souvent réduits à n'être que des sortes d'ambassadeurs en Occident de la mémoire soviétique. Si leur œuvre dépasse, ou tend à dépasser, le contexte soviétique, ce n'est cependant que cet aspect qui est ici considéré. Un élément est important à souligner : il y a une différence notable, même si celle-ci tend à s'effacer aujourd'hui, particulièrement grâce à l'action du centre d'art contemporain, Le Garage, à Moscou, et au nouvel accrochage de la galerie Tretyakov, entre la réception de l'œuvre de Kabakov à l'Est et à l'Ouest. En 2003, Andreï Kovalev dans un article très critique faisait remarquer que l'artiste n'était jamais revenu dans sa patrie (et n'en avait, à l'époque, pas l'intention) et que le public russe n'était pas prêt pour ses œuvres (Kovalev, 2003). Si ces affirmations sont largement dépassées aujourd'hui, cela permet néanmoins d'insister sur le fait que Kabakov, au moins pour la période des années 1980-2000, propose volontairement, selon Kovalev, une vision de l'histoire soviétique destinée à être lue par les étrangers. Si cette affirmation d'une intention délibérée de Kabakov doit largement être mise en doute, c'est pourtant cette lecture que donne l'exégèse la plus récente de son œuvre. En effet, il nous semble que la récente rétrospective que lui consacrait la Tate Modern⁴ (2017), qui a donné lieu à un catalogue fourni et constitue donc l'une des analyses les plus récentes de son travail, cantonnait son œuvre non pas exclusivement au contexte soviétique mais bien à l'expérience personnelle que Kabakov en avait, et à l'interprétation que ce dernier en faisait, en fonction du spectateur.
- 7 Pour Ilya Kabakov, et Emilia Kabakov par la suite, il ne s'agit pas d'être porteur et transmetteur d'une histoire sur le plan privé et subjectif, ni sur le plan légendaire, mythologique, mais sur le quotidien. Né en 1933 à Dnipropetrovsk dans une famille juive, Kabakov est étudiant aux Beaux-Arts de Leningrad pendant la guerre et donc évacué à Samarkand. Il gagne sa vie comme illustrateur pour enfants et c'est apparemment notamment ce fait, auquel s'ajoute en 1960 un voyage en RDA, qui définissent en grande partie sa manière. Par la suggestion, en particulier par ses personnages minuscules au sein de grands formats, Kabakov invite le spectateur à donner un sens à sa narration, à interpréter son récit (Després, 2012). Une manière donc d'endosser l'habit de médiateur, ou de *storyteller* pour reprendre un terme de Boris Groys (2010), qui rend une partie de son œuvre particulièrement féconde dans ce rapport à l'histoire. Or à l'inverse d'une interprétation qui nous semble erronée de son œuvre et à laquelle nous venons de faire écho, Victor Misiano (1996) par exemple, souligne que ce n'est pas, chez lui [Kabakov], le peintre qui raconte son histoire, Kabakov parle à la place d'un « collectif ». Et ce terme de collectif est évidemment central puisqu'il montre l'extrême importance de la mémoire historique portée par l'artiste, non seulement pour le créateur, mais également pour son

commentateur. Et c'est ainsi qu'il y a bien une génération d'historiens de l'art russe qui ont su mettre en évidence les points fondamentaux de cet engagement de l'artiste. Ainsi en est-il de l'historienne et critique d'art russe contemporaine de Misiano, Ekaterina Degot, selon qui Kabakov dans sa volonté de dénoncer les vices et maladies de la société s'apparente aux réalistes russes du XIX^e siècle (on pense en particulier aux *Ambulants* dont le réalisme socialiste a voulu se revendiquer sans prendre en compte le postulat originel). On voit là, en filigrane, le lien avec la démarche artistique telle qu'elle était valorisée par les instances artistiques soviétiques. Mais le diagnostic de Kabakov révèle une dissonance entre le langage et le contenu, le texte et la réalité (Dyogot, 1995). Et cette multiplicité affirmée, revendiquée, structurelle, des niveaux de lecture de l'œuvre l'éloigne bien sûr des pratiques du réalisme socialiste.

- 8 Dans sa série des *Fêtes* réalisée à la fin des années 1980, Kabakov travaille à partir de journaux de l'époque stalinienne en superposant les éléments narratifs et descriptifs, documentaires et fictionnels. Sur ce collage, il appose des éléments colorés et froissés comme des emballages de bonbons qui de loin pourraient aussi évoquer des fleurs en papier et dont la répétition, à intervalle régulier sur la surface de la toile, évoque des recherches proches des grilles modernistes. Victor Misiano, à nouveau, souligne à propos de ce type de démarche, que

[...] ce qui intéresse le peintre ce n'est pas tant la réalité contemporaine dans son rapport au passé que le passé tel qu'il est perçu aujourd'hui. La conception statique du temps du Sots-Art s'est effondrée et une distance est apparue entre le passé stalinien et aujourd'hui. Pour sauvegarder l'objet d'analyse cher au peintre « soc », Kabakov, « peintre du quotidien », a dû se transformer en « maître du genre historique ». (1988)

La manière de Kabakov d'assumer une lecture à vocation universelle du passé soviétique et dont pourtant la révolution est étrangement absente, le rapproche de l'œuvre d'un autre artiste russe, Grisha Bruskin. En ce sens, ces deux artistes, chacun à leur manière, semblent n'évoquer que le quotidien vécu par eux, et ce sont les commentateurs de l'œuvre, en particulier occidentaux dans le cas de Kabakov, qui ont cherché à en tirer un discours performatif extérieur au monde soviétique.

2.2. Grisha Bruskin

- 9 Dans le lexique de Grisha Bruskin, on découvre une autre façon de répertorier les manières de dire le soviétique. Né à la fin de la guerre et élevé dans une famille peu préoccupée par l'art, les talents de dessinateur de Bruskin sont repérés pour la première fois lorsqu'il recopie des portraits de Staline. À la suite de cela, il étudie l'art, mais tout autant pour échapper au service militaire que par vocation, le tout selon ses propres dires (Bruskin, 2001). Ses deux expositions en URSS sont fermées presque immédiatement et il devient célèbre, *a contrario*, en atteignant des records dans les ventes, historiques, parce que pionnières, de Sotheby's à Moscou. Bruskin représente, selon Ekaterina Degot (1995), une sorte de Sots-Art tardif. C'est son lexique qui constitue la clef de voûte de sa pratique et l'illustration la plus certaine de sa contribution à une sorte d'archéologie du soviétique. Alice Cazaux écrit que cet abécédaire visuel, dont elle qualifie l'apparence de « naïve », assimile cette vision du monde

[...] à une interprétation biblique des signes soviétiques, mettant en parallèle ces deux messianismes. [...] Le rapport entre l'art brut et sa pratique est ici clairement énoncé : ses créations sont réalisées à la manière de la « tribu africaine » découverte

par « l'homme du futur ». Mais cette volonté d'isoler la création du temps présent intègre un rapport singulier à l'Histoire, et anticipe la chute de l'empire. (2015)

- 10 C'est donc ce rapport prophétique à l'histoire dont Misiano parlait qui est ici évoqué, mais à nouveau, alors même qu'il s'agit d'une histoire globale de l'Union soviétique, la révolution en est absente car il ne s'agit pas, ni pour Kabakov ni pour Bruskin, de traiter de l'événement historique, mais de la réalité d'un quotidien, d'une histoire non collective, mais privée. Chez ces deux artistes, alors même qu'ils placent au centre de leur œuvre une volonté d'exprimer dans ses moindres détails documentaires l'expérience soviétique, la révolution comme point de départ à cette histoire est éludée. Dans une construction du quotidien ordinaire, l'événement historique en tant qu'événement exceptionnel est gommé.

3. L'action

- 11 Dans la partie suivante de ce développement, on observe une sorte de montée en puissance du traitement de l'histoire. Si Kabakov et Bruskin opéraient en médiateurs du passé, on va avoir ici à faire à de véritables acteurs de l'histoire. Deux éléments sont importants pour introduire une considération sur les artistes activistes. D'une part, l'idée de l'action révolutionnaire est présente dans l'œuvre de nombreux artistes ; d'autre part, le fait est que l'action, la performance, est l'un des moyens d'expression les plus employés par les artistes russes à partir du début des années 1980, et on pense ici en particulier au rôle pionnier du groupe Moukhomor⁵ (l'Amanite tue-mouche). Pourtant, c'est l'œuvre d'un autre artiste, d'Anatoli Osmolovski, qui retiendra ici notre attention. Celui-ci ne joua pas un rôle de moindre importance dans la mise en place d'actions dans le paysage artistique russe et l'une de ses œuvres semble tout à fait représentative d'un genre à part entière. Osmolovski fonde en 1995 le groupe Radek qui s'organise autour d'une revue traitant de théories contestataires et participe, y compris par d'autres modes d'édition, à la diffusion en Russie parce qu'en russe, de l'Internationale situationniste⁶. Les actions d'Osmolovski sont nombreuses. L'une d'entre elles, datant du début des années 1990, semble particulièrement importante pour notre propos car l'artiste y adopte les codes de l'action révolutionnaire pour parler de la politique culturelle. En 1993, en effet, Anatoli Osmolovski *prenait* la statue de Maïakovski pour poser, assis sur son épaule, fumant le cigare. Ainsi, il rejouait une action révolutionnaire en mélangeant les codes d'une parodie putschiste autant que capitaliste. Si l'action révolutionnaire est au cœur de l'œuvre, la relation que cette dernière pourrait entretenir avec les événements de 1917 apparaît à nouveau largement secondaire. Le fait s'explique en particulier parce qu'Osmolovski travaille au moins autant sur un contexte national que sur un contexte plus international avec lequel il est né (1969), celui des mouvements de la jeunesse de la fin des années 1960. Une génération, en effet, le sépare de Kabakov et Bruskin, et si tous coexistent parfaitement sur la scène artistique contemporaine, leur manière de faire est tout à fait générationnelle. Cela inscrit cependant le propos historique dans une considération intergénérationnelle. En outre, l'élargissement de cette conception ne manifeste que de manière plus vive les lacunes du traitement de 1917.
- 12 Cette révolution reste, pour son iconographie, principalement identifiée au personnage de Lénine, et le constat semble d'ailleurs être relatif à l'ensemble de l'histoire des arts plastiques au ^{xx}e siècle (Alexei Yurchak et Nina Tumarkin par exemple l'ont constaté dans le champ culturel au sens le plus large). Lorsque les artistes russes quittent leurs

habits de médiateurs ou de révolutionnaires, ils cristallisent naturellement le début de l'histoire avec la figure du leader bolchevique à qui ils veulent, dans bien des cas, régler son compte. Les artistes qui vont suivre s'inscrivent en effet, à l'instar de leurs prédécesseurs, dans une démarche on ne peut plus sérieuse de prise en charge du passé. Si dans le Sots-Art, Lénine dialoguait avec Giacometti ou Magritte, dans les années 1990, ce n'est plus à l'image du leader mais au leader lui-même que s'attachent, en s'attaquant, les artistes. La performance est, là encore, le médium premier de cette psychanalyse artistique. L'action de Youri Shabelnikov et Youri Fesenko, bien connue et fort populaire parmi les artistes dans les années 1990, permet de faire le lien entre la pratique d'Osmolovski et celle d'Yevgeniy Fiks. Dans le premier temps de cette performance, Shabelnikov et Fesenko réalisaient un cake en forme de Lénine presque grandeur nature. Puis la performance publique consistait à manger le cake. La pratique avait ainsi pour effet symbolique de tuer le père en l'engloutissant littéralement. C'est donc apparemment lorsque le métier de l'artiste historien côtoie une sorte d'approche psychanalytique du passé soviétique qu'elle nécessite, par un retour aux origines, de revenir à l'événement primitif.

4. Le travail d'Yevgeniy Fiks

- 13 Cette révolution, par son identification à Lénine, est présente de manière tout à fait originale chez Yevgeniy Fiks dont le travail est en tout point fondamental dans notre propos. À l'aide d'une multiformité de médiums et un triple questionnement de l'identité soviétique (politique, religieuse et sexuelle), toute sa pratique est centrée sur l'histoire soviétique. La question soviétique est traitée chez lui d'un point de vue multiple, mais toujours identitaire. Fiks interroge fréquemment les origines de l'identité actuelle (c'est-à-dire celle de l'artiste post-soviétique) et donc de l'événement fondateur du siècle soviétique. Né en 1972 à Moscou, il vit et travaille depuis le début des années 1990 à New York. Ce déracinement lui permet à la fois de conserver un certain recul et d'alimenter par l'absence ses obsessions mémorielles.
- 14 Dans une synthèse largement restrictive, on peut dire que l'ensemble de ses projets questionnent l'identité individuelle en cherchant à définir la mémoire collective. Fiks délimite cette mémoire par une multiplicité de dualismes : russe et soviétique, fermeture et cosmopolitisme, politique et artistique, centre et périphérie dans une conception à la fois géographique et ethnique. Les processus créatifs en action chez Fiks sont, parmi toutes les œuvres dont nous nous ferons écho ici, les plus proches du travail de l'historien. Il incarne un archéologue de l'URSS, à la recherche de traces pouvant être envisagées même au-delà des frontières soviétiques, puisque Fiks travaille beaucoup sur les indices du soviétique aux États-Unis. Avec humilité, l'artiste se défend d'adopter une démarche historique, insistant sur le fait, qu'il se « laisse attirer par ce qui est le plus conflictuel, le plus violent ». Cet aspect principalement intuitif de son travail le distingue aussi du chercheur et confère à son œuvre une démarche réellement artistique.
- 15 La récente exposition de Masha Chlenova, exacte contemporaine de Fiks et qui partage avec lui la double identité russo-américaine, montrait l'héritage contesté (*Contested Legacy*) de la révolution en faisant dialoguer les œuvres de Fiks et de son compatriote contemporain Anton Ginzburg avec les avant-gardes russes⁷. Dans l'exposition, cet héritage était problématisé autour de quatre temps : *Racial Equality* / *Jewish Emancipation* / *Emancipation of Women* / *Sexual and Gay Liberation*. En partant des hypothèses artistiques

majeures des acteurs du versant artistique de la révolution bolchévique (démarche et processus des artistes d'avant-garde face à la révolution), l'exposition proposait d'en observer la continuité dans les démarches d'artistes contemporains. Mais en invitant à analyser le glissement dans une perspective contemporaine, il ne s'agissait plus seulement de la sphère de l'histoire de l'art dont se revendiquent Fiks et Ginzburg, mais bien d'en observer les répercussions artistiques dans la sphère historique, étant entendu que Fiks comme Guinzburg parlent de l'héritage artistique et politique d'un temps révolu.

- 16 Ainsi, en s'attachant à trois exemples particuliers de l'œuvre de Fiks, dont l'un est d'ailleurs évoqué dans l'exposition *Russian Revolution: A Contested Legacy*, on se demande ici comment la démarche de Fiks traite-t-elle de la révolution et à travers cela, comment s'inscrit-elle dans un héritage des modes d'expression artistique russes.

Figure 1. – Vue de l'exposition *Russian Revolution: A Contested Legacy*, International Print Center New York, 2017.

Commissaire : Masha Chlenova.

© International Print Center New York

- 17 En 2008, dans le projet intitulé *Leniniana*, Fiks réalise une série de toiles reprenant de classiques portraits *en action* du leader bolchévique. Il s'agit de toiles iconiques du réalisme socialiste, principalement réalisées dans les années 1930 au moment donc où le réalisme socialiste s'auto-définit. Mais les œuvres choisies ne sont pas, ou pas seulement, canoniques d'un style, mais aussi d'une iconographie, d'une manière de représenter le leader. Les toiles en question deviennent les principaux vecteurs de l'interprétation historique de Lénine : acteur de la révolution par l'action et la pensée. Fiks, bien entendu, ne reprend pas ces toiles à l'identique. En les reproduisant, il en enlève l'acteur principal, posant tout à la fois la question des origines mais surtout celle des lacunes de la mémoire. C'est ce dernier point en particulier, on va le voir, qui constitue le pivot de l'œuvre de Fiks. Il faut souligner aussi que la reproduction que Fiks donne des toiles sources, outre l'immanquable absence de Lénine, est une ébauche, floutée, plutôt qu'une copie fidèle, ce qui apparaît particulièrement visible dans le cas de la manière léchée du *Lénine à Smolny*

d'Isaak Brodsky. Si Fiks reprend en partie la méthode du réalisme socialiste, il ne s'agit pas pour autant d'un détournement satirique à la manière du Sots-Art. Son travail rappelle bien plus un renversement du sujet, comme l'avait fait l'artiste allemand Georg Baselitz avec ses *Russenbilder*, dans lesquelles ce dernier retournait littéralement le personnage principal, abandonnant le décor et la manière (la plupart des toiles de Baselitz sont traitées dans une sorte de pointillisme). Fiks, quant à lui, pose son décor sans en peindre l'acteur central. Si le processus est différent de celui de Baselitz, l'intention est similaire. En effet, ce qui semble central dans la démarche de Fiks, et qui distingue son travail d'une réflexion sur l'histoire de l'art soviétique — comme on aurait pu la trouver dans le Sots-Art —, c'est bien sa volonté affirmée de s'inscrire dans une conception historique du passé soviétique. En omettant Lénine, et en floutant le matériel pictural restant, c'est à l'actualité de la mémoire russe que Fiks fait allusion. Et c'est d'ailleurs bien parce qu'il réalise ce type de projet qu'il doit se défendre de n'être pas historien, mais de chercher à, non pas seulement affronter, mais aussi assumer le passé en tant qu'ancien sujet soviétique, en tant qu'artiste qui s'est construit à partir de cette histoire mais aussi en tant qu'artiste post-soviétique, c'est-à-dire libéré de cette histoire et évoluant au-delà des frontières géographiques de l'écriture actuelle de sa mémoire. Et c'est par ce dernier point que le sérieux de son approche apparaît particulièrement saillant.

- 18 En effet, Fiks montre une sorte d'obligation morale à assumer le passé dont on soulignait en introduction l'omniprésence dans le paysage artistique russe. Cela pourrait d'ailleurs bien s'étendre à une réflexion sur les artistes de l'est de l'Europe en général. Fiks estime ainsi que

[...] l'artiste post-soviétique [est] responsable de l'élaboration d'une juste compréhension de l'histoire soviétique. Le sentiment prédominant du déni de l'histoire soviétique comme manière de gérer le trauma (post-)soviétique est un des symptômes les plus frappants de la condition post-soviétique. Pendant que l'histoire prérévolutionnaire est discutée en profondeur et avec beaucoup d'intérêt dans les pays de l'ancien bloc de l'Est, l'histoire soviétique est presque totalement refoulée.

Il s'engage ainsi à

[...] assumer la responsabilité de son histoire [et] conçoit l'activisme à l'intérieur de la discipline de l'histoire comme la création d'un socle parallèle ou alternatif du savoir dont la formation débute en réunissant des données historiques radicales⁸.

- 19 Cette volonté de se poser en médiateur d'une réflexion sur l'interprétation des faits historiques, mais aussi d'en questionner l'usage militant est très présente dans deux autres de ses projets ayant Lénine comme point focal, mais mettant chacun à sa manière en avant un des aspects de cette démarche multidirectionnelle. Pour son projet *Lenin for Your Library?* (2005-2006), Fiks propose *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme* en donation aux bibliothèques de cent grands groupes (Chanel, Apple, Nike, etc.). Le matériau artistique qui en résulte consiste à présenter les courriers de réponse — la plupart cocasses par leur excès de politesse. Les arguments sont divers, les refus nombreux, les plus amusants sont évidemment les lettres gênées qui se justifient soit de ne pas avoir de bibliothèques, soit d'en avoir fait don à la bibliothèque universitaire du coin. On trouve la même idée matricielle à l'œuvre pour *Adopt Lenin* (2008), projet dans lequel Fiks proposait à chacun des visiteurs de la galerie où il exposait (la Winkleman Gallery à New York) d'adopter des artefacts soviétiques à l'effigie du fondateur. Cette adoption se faisait gratuitement mais avec l'engagement sous contrat, pour la famille

d'accueil, de s'en préoccuper jusqu'à la majorité de l'objet. Fiks cherchait ainsi à responsabiliser chacun sur son passé, en le poussant à faire la paix avec.

Figure 2. – *Adopt Lenin* Installation view 6, Winkleman Gallery, New York, 2010.

© Yevgeniy Fiks

- 20 Ces deux projets sont tout à fait significatifs du poids de l'histoire pour le créateur russe, dont Misiano parlait, et la démarche générale de Fiks permet d'en aborder le versant le plus contemporain et le plus composite. En effet, dans les deux derniers projets auxquels nous avons ici fait écho, *Lenin for Your Library?* et *Adopt Lenin*, il s'agit de mettre en perspective le devoir de mémoire en tenant chaque citoyen pour responsable de son interprétation. Et cela, y compris, en questionnant le poids de cette histoire non seulement au-delà des frontières soviétiques, mais plus précisément à l'extrême opposé du bloc de l'Est. Cette révolution de 1917, incarnée schématiquement, plutôt qu'artistiquement, dans le personnage de Lénine, est bien chez Fiks comme chez les autres artistes évoqués ici, le point de lancement d'un moment particulier de l'histoire russe dont les créateurs ont décidé de faire le récit. Et ce récit s'écrit, chez tous, dans une réelle urgence, souvent menacé par le spectre de l'oubli, voire du déni.

5. Conclusion

- 21 Il a été question dans cet article non pas de discourir d'un phénomène global ou généralisable, mais d'observer la pratique d'un échantillon d'artistes plasticiens choisis pour la singularité de leur pratique qui a parfois, depuis, fait école. L'obsession pour le passé, en lien avec le centenaire de la révolution de 1917, y est centrale, sans que cela signifie qu'elle soit exclusivement russe (François Hartog, David Lowenthal) ou circonscrite aux arts plastiques (Serguei Oushakine, Igor Smirnov, Ilya Kalinin). Pourtant, les conclusions peuvent être extrapolées. Des sujets similaires sont explorés par des artistes du groupe « Chto delat », travaillant principalement en Russie, mais bénéficiant d'une audience internationale particulièrement forte. Cette question de l'artiste russe en

historien de l'Union soviétique et donc en partie de la révolution, peut être ainsi replacée dans une perspective plus large, à la fois d'un point de vue temporel et géographique, ce qui permet d'en dégager les aspects principaux. La revue *Histoire de l'art* approfondissait il y a peu certaines des questions soulevées dans *Face à l'Histoire*. En cherchant à définir la formule d'« artiste historien », on s'y demandait si l'artiste faisait de l'histoire ou faisait l'histoire, et surtout s'il pouvait être historien au même titre que l'historien patenté (Lavie & Sérié, 2016 : 9-10). Sous forme de performances ou de recherches aboutissant à un travail plus conceptuel, de nombreux artistes russes dont nous n'avons ici évoqués que quelques noms, convergent, après avoir emprunté deux directions. Il s'agit clairement soit de redevenir acteur de son histoire, soit d'en devenir l'historien. Notons, qu'il est toujours question d'une histoire nationale et d'un passé, soviétique, auquel, et c'est là le point important, il faut donner un sens. Il semble très clair que c'est par ce dernier point, que, chez les artistes russes, la révolution, par son absence, comme par sa personnification, offre la clef.

BIBLIOGRAPHIE

- BRUSKIN Grisha (2001), « Russkie hudožniki vostrebuvany mirovoj kul'turoj », *Art Hronika*, 1, 108-113.
- CAZAUX Alice (2015), *De l'idiot au fou dédoublé : recherches sur les interprétations de la folie dans l'art actuel russe. Art et histoire de l'art* (thèse de doctorat), Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3.
- DESPRÉS Isabelle (2012), « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEA*, 16, <<https://journals.openedition.org/ilcea/1351>> (1^{er} octobre 2016).
- DOBRENKO Evgeniy (2011), « Utopias of Return: Notes on (Post-)Soviet Culture and Its Frustrated (Post-)Modernisation », *Studies in East European Thought*, 63(2), 159-171.
- DYOGOT [DEGOT] Ekaterina (1995), *Contemporary Painting in Russia*, Roseville East : Craftsman House.
- GROYS Boris (2010), *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*, Cambridge, Londres : The MIT Press, 87-97.
- KLOBYSTIN Andrej (2017), *Šizorevoluciâ: očerki peterburgskoj kul'tury vtoroj poloviny XX veka*, Saint-Pétersbourg : Borey Art Center.
- KOVALEV Andrej (2003), « Vozvrašenie Kabakova », *Art Hronika*, 5, 97.
- LAVIE Juliette & SÉRIÉ Pierre (2016), « Introduction », *Histoire de l'art (L'artiste-historien)*, 79.
- MISIANO Viktor (1988), « Les chocs de la Perestroïka », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne (L'art au pays des soviets, 1963-1988)*, 26, Paris : Centre Pompidou.
- MISIANO Viktor (1996), « Passions pour l'histoire. L'art russe 1980-1995 » (trad. du russe par M. Lewisch), *Face à l'Histoire (1933-1996). L'artiste moderne face à l'événement historique*, Paris : Centre Pompidou.

POSPISZYL Hoptman (dir.) (2002), *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, Cambridge, Londres : The Museum of Modern Art, The MIT Press.

TUMARKIN Nina (1983), *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, MA : Harvard University Press.

YURCHAK Alexei (2007), « The Canon and the Mushroom. Lenin, Sacredness, and Soviet Collapse », *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 7(2), 165-198.

ZAYTSEVA Elena & ANIKINA Alex (dir.) (2017), *Cosmic Shift: Russian Contemporary Art Writing*, Londres : Zed Books.

NOTES

1. Le texte n'a paru qu'en français.
2. Evgeny Dobrenko replace le Sots-Art dans un contexte plus large, l'assimilant à une pratique de collage des moments historiques, le distinguant ainsi d'une réécriture du passé. L'auteur met en perspective le courant avec un contexte de création cinématographique et littéraire contemporain. Cf. <www-leland.stanford.edu/group/Russia20/volume/pdf/dobrenko.pdf>.
3. Fiks participera par la suite à la revue *Hudožestvennij Žurnal* dont Misiano est le rédacteur en chef. Cf. son article à propos de la responsabilité de l'artiste postsoviétique sur <<http://moscowartmagazine.com/issue/26/article/434>>.
4. *Ilya and Emilia Kabakov. Not Everyone Will Be Taken into the Future* à la Tate Modern (Londres) du 18 octobre 2017 au 28 janvier 2018. L'exposition est ensuite présentée au musée de l'Ermitage (Saint-Pétersbourg) et à la galerie Tretiakov (Moscou).
5. Le groupe est créé à Moscou en 1978 et se compose de Sven Gundlach, les jumeaux Sergueï et Alexandre Mironenko, Konstantin Zvezdotchetov et Alexeï Kamensky.
6. Voir les textes du groupe publiés dans *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, p. 318-325.
7. *Russian Revolution: A Contested Legacy* à l'International Print Center de New York du 12 octobre au 16 décembre 2017.
8. Cette citation, traduite par nous, provient de : Yevgeniy Fiks, texte de présentation au dossier de presse, galerie Vincent Sator. On retrouve une partie de cette déclaration d'intention en ligne sur <<https://galeriasator.com/yevgeniy-fiks-texte>> (dernière consultation le 21 avril 2018). Elle a fait l'objet d'un plus long développement dans : Juliette Milbach, « Yevgeniy Fiks, artiste post-soviétique ? », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 149-152, 2016, p. 109-117.

RÉSUMÉS

Cet article s'appuie sur un corpus d'œuvres allant des années 1990 à aujourd'hui pour analyser la place qu'occupe la révolution tant dans le volume des thématiques abordées que dans le processus créatif de ces artistes. Tous semblent épris de ces « passions pour l'histoire », notamment pour le passé soviétique. Mais la révolution de 1917 n'est que rarement traitée.

Les artistes convoqués sont notamment Anatoli Osmolovski, le duo Youri Shabelnikov et Youri Fesenko, Ilya et Emilia Kabakov et Yevgeniy Fiks. Leurs œuvres jouent le rôle des vecteurs de

mémoire. Des méthodes artistiques du travail avec le passé ont pu être dégagées : la méthode « archivistique », quand l'artiste devient l'historien du passé, le *storytelling* quand on transforme l'histoire en récit, l'action révolutionnaire, quand il s'agit pour l'artiste de redevenir l'acteur de son histoire.

This article examines art pieces from 1990 to present day analysing the space taken by the Russian Revolution as a thematic volume and creative process. They all appear to love the "Passion for History", particularly the Soviet past. However, the 1917 Revolution is rarely placed in the centre of such studies.

There were several artists involved, notably Ilya and Emilia Kabakov, Anatoli Osmolovski, Youri Shabelnikov, Youri Fesenko, and Yevgeniy Fiks. Their work plays the role of memory vectors. We highlight artistic methods of labour: "archival" method with the artist being historian of the past, the storytelling when history becomes narrative, revolutionary action when the artist returns to being an actor of his national history.

INDEX

Mots-clés : art et histoire, art contemporain russe, artiste post-soviétique, Shabelnikov, Fesenko, Osmolovski, Kabakov, Bruskin, Fiks

Keywords : art and history, Russian contemporary art, post-Soviet artist, Shabelnikov, Fesenko, Osmolovsky, Kabakov, Bruskin, Fiks

AUTEUR

JULIETTE MILBACH

Docteure en histoire de l'art (Université Paris 1), chercheure associée CERCEC (CNRS/EHESS)