La schizo-révolution russe et le tournant culturel des années 1980-1990 en URSS

Andreï Khlobystine

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3740>

DOI : 10.4000/leportique.3740

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 10 janvier 2021

Pagination : 77-97

ISBN : 978-2-916332-48-2

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Andreï Khlobystine, « La schizo-révolution russe et le tournant culturel des années 1980-1990 en URSS », *Le Portique* [En ligne], 45-46 | 2021, document 5, mis en ligne le 10 mars 2021, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3740> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.3740>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

La schizo-révolution russe et le tournant culturel des années 1980-1990 en URSS¹

Andreï Khlobystine

« Nous voulions descendre l'escalier marche à marche. On nous a fait sauter un étage tout entier. »

Pierre-Jean de Béranger

La schizo-révolution

« Ils doivent réinventer chaque geste. Mais un tel homme se produit comme homme libre, irresponsable, solitaire et joyeux, capable enfin de dire et de faire quelque chose de simple en son propre nom, sans demander la permission, désir qui ne manque de rien, flux qui franchit les barrages et les codes, nom qui ne désigne plus aucun moi. Il a simplement cessé d'avoir peur de devenir fou. »

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe / Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, 1972/1973

- ¹ À la fin du XX^e siècle en Russie eut lieu une nouvelle révolution, qui ne ressemblait pas aux révolutions sociales, industrielles, sexuelles et autres, du début du siècle. Celle-ci devint un événement décisif pour le monde entier, événement qui fut comparé à la grande Révolution française et à la Révolution d'Octobre du point de vue de sa signification. La *perestroïka* de l'« organisme » soviétique, qui dura à peu près une décennie de 1986 à 1996², peut être caractérisée dans les termes de Gilles Deleuze et Félix Guattari (dans le recueil *Capitalisme et schizophrénie*, 1972-1980) – comme « schizo-révolution ». La notion même de « schizo-révolution » est absente des travaux de ces philosophes français, mais toute leur philosophie, d'une manière ou d'une autre, est consacrée à la révolution anti-capitaliste que la « schizo-analyse », qu'ils ont créée, a proclamé. À l'époque, un cocktail explosif de politique et de psychiatrie était dans l'air : en 1969, la chanson « *XXIth century schizoid man* » du groupe King Crimson avait gagné une grande popularité. Valérie Leibine écrit : « Au bout du compte, comme le pensaient Félix Guattari et Gilles Deleuze, la schizophrénie est une forme de protestation politique par laquelle l'homme essaie de venir à bout des violences qui lui sont faites. La

schizophrénie n'est pas la maladie d'un individu particulier, mais une méthode particulière pour élargir le champ social dans les conditions de la civilisation occidentale. Un schizophrène, c'est un dissident politique qui peut devenir un éducateur pour ceux qui ne sont pas capables de comprendre les vérités d'une dislocation initialement intrinsèque à chaque individu. C'est la raison pour laquelle la schizoanalyse n'est pas un nouveau moyen psychologique ou psychosocial destiné à soigner l'humain, mais une "pratique micropolitique" qui contribue à ce que l'humain réalise le véritable sens de son existence, un sens fondé sur ses propres désirs et pas sur ceux de la société »³.

- 2 La transmission directe de l'énergie schizo-révolutionnaire eut lieu en mai 1987, lorsque le poète Arcadie Dragomochtchenko nous présenta, à Alla Mitrofanova et à moi-même, Félix Guattari, un « grand » philosophe français qui ne nous était pas du tout familier à l'époque. Cela eut lieu au croisement de *Nevskiy prospekt* et de la rue *Rubinstein*, à côté du café « *Avtomat* », connu communément sous le nom de « *Gastrit* »⁴. Je me souviens que nous avons demandé à ces jeunes compagnons : « Et comment va Jean-Michel Basquiat ? – Oh, venez avec nous ! Il organise les soirées les plus incroyables ! », répondirent-ils. La familiarisation avec les œuvres des philosophes français eut lieu en 1989, à Paris. Cette année-là, alors que l'Union soviétique était en plein changement, nous observâmes ce dont la schizo-analyse parlait, ce que nous commençâmes à nommer « schizo-révolution ». La notion de « schizo-révolution » émergea d'un seul coup et prit forme de manière variée dans les œuvres des jeunes philosophes, écrivains, politiciens, musiciens de l'époque.
- 3 L'URSS, ce monde qui paraissait inébranlable et rigoureusement structuré, s'atomisait en d'innombrables fragments. À côté des changements globaux « extérieurs », qui prenaient le caractère d'un chevauchement géopolitique, avait lieu une catastrophe sémiotique grandiose – les choses perdaient leur titre, l'idéologie, le texte, le narratif se retiraient. Les visages des citoyens soviétiques changeaient assez vite – une crise globale de la soi-disant auto-identification avait lieu : l'éternel vide « zen » s'entrouvrait. La vie avait commencé à tourbillonner à la vitesse folle de la danse de Shiva, en cassant toutes les formes anciennes et en explosant du même coup tout ce qui apparaissait nouveau.
- 4 Divers processus schizoïdes pouvaient aussi être observés dans le monde occidental⁵, déjà préparé par les *Star Wars* de Georges Lucas⁶ pour les formes exacerbées du multiculturalisme. Mais nulle part ailleurs les métamorphoses n'eurent une telle radicalité qu'en Russie.
- 5 Après les enseignants soviétiques, qui aimaient souligner que Marx avait tort quand il prédisait une révolution socialiste tout d'abord dans les pays développés capitalistes, nous pouvions dire que la schizo- révolution, paradoxalement, avait lieu dans un pays « particulier », non- capitaliste, au cœur du « camp socialiste ». Un trait important de cette révolution était qu'en pratique il n'y avait pas de sang, comme lors du changement de pouvoir dans la plupart des pays du « bloc de l'Est », ce qui se refléta dans la notion de « révolution de velours ». La schizo- révolution russe était différente des révolutions de type « lumiéristes », qui luttaient pour un ordre direct et juste des relations entre l'humain et le monde, qui luttaient pour la liberté de son individualité par le biais de la brisure mécanique du vieil ordre des choses (par exemple, en supprimant les relations économiques, les classes, les nationalités, les traditions, etc. qui empêchaient l'évolution de l'humanité)⁷. La schizo- révolution, c'est une sorte d'«

upgrade » de la révolution permanente de Léo Trotski. Mais selon l'idée de Deleuze et Guattari, elle n'avait pas de but qu'on pouvait définir ni de résultats qu'on pouvait fixer à l'avance. Et son héros principal, ce n'était pas l'individualité mais le schizoïde « ambulant », fluide, qui n'est pas réductible à la subjectivité paranoïde et sa conscience. Pour les philosophes français c'était tout d'abord l'homme de l'art, lequel art à vrai dire était considéré comme art abstrait.

- 6 Dans ce processus, le rôle du tournant culturel est extrêmement important et intéressant. Ce tournant culturel eut lieu à Leningrad entre la deuxième moitié des années 1980 et le début des années 1990. C'est un sujet que l'on ne commence à étudier que maintenant : le tournant culturel de 1980-1990 fut effectué par les enfants de la génération du « dégel » de Khrouchtchev – la première « *perestroïka* » post-stalinienne. À Leningrad, la culture indépendante devint celle de la jeunesse. Cette jeunesse était déjà dépourvue de la « peur génétique » de ses pères et grands-pères.
- 7 Tout d'abord, ce fut un tout petit cercle de gens. Mais très vite leur subculture locale et leur style de vie, à travers les enregistrements ternes de magnétophones, le cinéma de mauvaise qualité (des films *ACCA*, *Rock* et autres), le *samizdat* « aveugle »⁸, fascinèrent la jeunesse de l'URSS entière, qui sentit autour de tout cela une aura de vraie liberté, de gaieté et de dignité. En même temps, Leningrad accomplissait son rôle archétypal de « fenêtre de l'Europe » : ici se fit connaître le rock, l'esprit du squat, le cinéma parallèle, le mouvement de clubs et de danse, qui se propagèrent partout dans le pays. La Leningrad de l'époque était devenue une sorte d'illustration proverbiale de la schizo-révolution. Au sens philosophique, les jeunes artistes russes sentirent (bien dans l'esprit d'Althusser) que la vérité n'est pas ultime, qu'elle n'est pas dans l'avenir ou dans le passé, mais elle est toujours dans le devenir, dans le déploiement du désir. Contrairement à la génération occidentale du « *no future* » qui donnait à cette devise un sens de contestation sociale, l'art contemporain en URSS interprétait le même sentiment de la vie autrement : « pas d'avenir », parce que tout se passe maintenant. Tout se trouve en nous, « à l'intérieur de nous » (Viktor Tsoï). À cette époque, le sentiment de disparition de la faculté de se donner des fins prit l'envergure commune d'un sentiment du monde, qui coïncidait avec une chute totale et fatale, énergétique, parmi les gens qui espéraient auparavant les promesses d'un « bel avenir » : « Non non non non, on veut aujourd'hui. Non non non non, on veut maintenant », comme disait la chanson populaire de cette époque, « Programme télévisé » (*programma teleperedatch*).
- 8 La schizo-révolution russe fut accompagnée par les signes traditionnels des « derniers temps » – par des catastrophes (Tchernobyl, le naufrage de l'« Admiral Nakhimov », l'incendie à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences, des accidents de train graves et retentissants), par des cataclysmes naturels (tremblement de terre à Spitak⁹), par des conflits internationaux, par l'apparition de personnalités horribles (Tchikatilo) et autres cauchemars de la conscience commune troublée par le séisme schizo-révolutionnaire. La *glasnost* suscitait l'euphorie, mais en même temps elle renforçait la confusion et les troubles dépressifs.
- 9 Décrivons certains traits caractéristiques de la schizo-révolution qui se faisaient alors voir dans les processus artistiques. C'était le dépérissement du rôle auparavant hypertrophié de l'idéologie du texte et du sujet (la construction narrative et subjective), ce qui coïncidait avec un changement de conception du « pouvoir ». À la place du pouvoir qui ne suscitait plus d'attrait, qui était répressif arriva une autre forme pouvoir qui séduisait, créée par la culture des masses et mass-média. L'art du XX^e

siècle se termine par le triomphe des technologies imitatives et manipulatoires, ce que l'on peut repérer dans le « simulationnisme » et le « Pi Art ». Dans l'art de l'époque, le « contenu intérieur » de l'œuvre d'art passait à l'arrière-plan. Comme version américaine de l'œuvre emblématique de cette époque, on peut évoquer la sculpture en métal de Jeff Koons, *Le lapin* (1986), avec sa surface miroitante qui imite un jouet gonflable. Une marchandise artistique ne naît de quelque chose de vide à l'intérieur que dans les reflets des intentions qui lui sont destinées, quand dans notre manière de penser il y a de la place pour un objet fétichiste. C'est dans ce sens-là qu'on peut parler de la victoire de l'Occident : le *design* d'une surface séduisante et fascinante avait gagné.

- 10 La schizo-révolution russe avait sa propre tradition artistique, bien exprimée par le chef de file et théoricien de l'art de Leningrad Timur Novikov, dans le « toutisme »¹⁰ d'Ilia Zdanievitch et Mikhaïl Larionov. Le toutisme au long du XX^e siècle avait été interprété de plusieurs façons, depuis « tous les gens sont des peintres » jusqu'à « tout est art » et « l'art est fait de tout ce qu'on veut ». Cela se rapportait également à l'humain : « je ne suis pas quelqu'un – je suis tout, homme, vague, en devenir constant, dans tous les sens je suis nomade ». Le monde mouvant, renversable, « mou », de la schizo-révolution était plastique : il y avait cette nouvelle sensation qu'on peut changer non seulement soi-même mais le monde autour de nous aussi. Novikov, en s'appuyant sur la théorie du montage de Koulechov, Poudovkine et Eisenstein, dans laquelle on trouvait une discussion interne sur une définition du *collage* entre « collision » et « cohésion », dit : « La *perestroïka*, c'est la *recomposition* ». Le curieux Yuris Lesnik créait des sculptures retournables en mousse, où tout se transforme en tout (par exemple, un chien se transforme en fleur). À la base du même principe de changement des images et des formes créées, l'art de l'animation des « nouveaux peintres » [*novye khoudojniki*], magnifique dans sa simplicité – ces « *novye khoudojniki* », ce sont Inal Savtchenkov, Oleg Kotelnikov, Ivan Sotnikov et d'autres –, se développa à travers Boris Kazakov¹¹ dans les années 1990. Le DJ devint un personnage culte – un médium qui « mariait » la musique et des sons qui paraissaient inconciliables auparavant. Cet effet fut explicitement mis en scène par l'orchestre *Pop-Mekhanika*, qui réunissait dans un agencement mystérieux tous les orchestres possibles, des chanteurs, des peintres et des animaux. *Pop-Mekhanika*, comme une horde engloutissante bardée des « décorations » qui étaient en même temps les expositions potentielles de l'art de Leningrad le plus récent, fut la première à faire faire, en 1987, un bond en avant à la culture locale au-delà des frontières de l'URSS, vers l'Occident.

Surface, intérieur, faktura

- 11 En 1975, Timur Novikov quitte l'École d'Industrie Chimique pour « sauvegarder son apparence » – à cause de la mauvaise grâce imposée par le département militaire de devoir couper ses cheveux longs¹². Vers les années 1990, l'apparence et l'extérieur deviennent des facteurs déterminants de l'Art. Dans les conditions de la « réalité mouvante » de la schizo-révolution russe, il était naturel de vouloir trouver ses propres limites aux frontières, là où l'on s'achève et où l'on touche déjà quelque chose d'autre. La marginalité était devenue à la mode, ainsi que les comportements déviants, la notion d'« Ici et maintenant », le discours du corps, de ses frontières, de ses états et de ses situations-limites. L'Art vivant dans des conditions où l'idéologie et la « forme » avaient un rôle de « construction portante » ne fonctionnait plus¹³. Il se concentrait non pas sur les fondements d'un ordre mondial ou un quelconque autre « contenu », mais sur sa «

surface », ses « frontières », ses *fakturas*, ses auras, sur les effets extérieurs, sur les spirales psychédéliques des éléments décoratifs et des états mouvants : intonations, nouveaux « sentiments de la vie » qui ne sont pas encore figés dans des sujets et idéologies. C'est bien sur cela que les nouveaux peintres (« *novye khoudojniki* ») et les néo-académistes portèrent leur attention dans les années 1980-1990, en rejetant l'opposition intérieur/extérieur¹⁴. Leur art se focalisait sur la surface de l'œuvre, et il était réalisé par des personnes qui prêtaient une grande attention à leur apparence physique. Novikov riait du sens profond de ses œuvres en disant qu'en elles tout se trouvait « sur la surface ». Le « plus profond » des « *novye khoudojniki* » était sans doute Vadim Ovtchinnikov. Mais lui aussi était le maître des effets multi- significatifs extérieurs. L'écrivain américain Andrew Solomon avait bien senti tout cela. À la fin des années 1990, il écrivait : « Leningrad, c'est une ville de façades, une ville artificielle [...]. Il est donc significatif que l'art de Leningrad s'occupe des façades, de l'extérieur, de ce que cette façade devienne réalité. »¹⁵

- 12 Le rôle des effets extérieurs créés par l'Art depuis l'époque du *pop art* devint extrêmement important. On peut se souvenir des « *fakturas* » de Voldemārs Matvejs (Vladimir Markov¹⁶), ainsi que des « auras » de Walter Benjamin, qui écrivait que « les tâches qui, aux tournants de l'histoire, ont été imposées à la perception humaine ne sauraient guère être résolues par [...] la contemplation. Elles ne sont que progressivement surmontées par l'habitude d'une optique approximativement tactile. [...] Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu jusqu'à quel point de nouvelles tâches de la perception sont devenues solubles. »¹⁷ Les idées de Benjamin autour de l'art des masses que nous contemplons dans un état « décontracté » et « en passant », « s'accordent » avec le *pop art* assez particulier de Novikov, qui définissait son art comme « très démocratique », un « art de table de chevet, c'est-à-dire au plus proche de l'humain dans les moments des émotions intimes ». Si la notion d'*aura* appartenait à l'art classique, la notion de *faktura* est en revanche une notion de l'art de l'époque contemporaine. Il est possible de décrire la *faktura* d'une pierre ou d'un écran digital lumineux, d'une icône, d'une peinture abstraite : il n'y a pas de distance entre l'objet et le spectateur. Selon l'avis d'Alla Mitrofanova, la notion d'*aura* est plus conservatrice et liée à la compréhension par Benjamin du peintre classique en tant que thérapeute-observateur, contrairement aux peintres chirurgiens contemporains. Cette distinction permet à Benjamin d'effacer la distance entre le peintre, qui construit le monde, et l'objet. Néanmoins l'œuvre d'art et la vision classique suggèrent une distance entre le peintre et l'enveloppe de l'espace, laquelle contient des objets ontologiquement donnés.

« La pravda sur l'istina »¹⁸

« J'adore la nature. Ce cèdre, il est tellement beau. Un chevalier peut être à côté de cet arbre, un moine peut se promener sur cette montagne.

Ces sentiments ne sont pas accessibles

pour moi. Pour moi, cette table, ce placard, cette maison, cette prairie, ce bosquet, ce papillon, cette sauterelle – tout est uni. »

Daniil Harms

- 13 La génération des années 1990 se distinguait par un nouveau rapport à l'égard de la vérité et du sens de la vie. Novikov, en tenant compte de la surcharge de signification d'un texte conceptuel, prônait la simplicité, en utilisant le vieux dicton de Leningrad, « ne fais pas l'intelligent ». Dans les discussions autour des jugements qui constataient

telle ou telle image du monde, Timur proposait de poser la question suivante après chaque phrase : « est-ce que c'est vraiment comme ça ? », en « remettant à zéro » ce qui avait été dit. Il sentait la relativité de chaque situation, en disant que « notre esprit conservateur est basé sur la vision gauche-radical d'un New-yorkais », ou « un gouvernement africain conservateur doit être très proche de Beuys dans ses visions de l'esthétique »¹⁹. Et la relation avec les mots s'accordait bien avec les idées de philosophie zéro du mouvement de la « génération zéro » (*noulèviki*) qui fut créée par Novikov avec ses amis au début des années 1980. Cette position fait appel aux idées de Deleuze, qui ont été exprimées dans *Logique du sens* (1969) : le sens, selon Deleuze, « n'en est qu'un double évanescant : exactement le sourire sans chat de Carroll »^{20 21}. Le sens n'appartient ni aux discours ni aux objets, il n'a « ni d'existence physique ni d'existence mentale »²². À la frontière éphémère des phrases et des objets qui les séparent et les unit en même temps (imaginons un texte écrit sur quelque chose dont le sens ne touche jamais le sens de l'objet sur lequel il est écrit), il y a une « surface » qui apparaît, qui n'a pas d'épaisseur, qui n'a que face et envers : « Le sens, c'est ce qui se forme et se déploie à la surface »²³. Comparons cela avec ce que dit Novikov : « Dans mes travaux, il n'y a pas de secret, il n'y a pas d'essence profonde ; tout ce qu'ils contiennent se trouve à la surface. »²⁴ Ici la coïncidence n'est pas qu'extérieure : derrière les mots de Timur prononcés (l'année de la mort de Deleuze) pour expliquer l'ouverture de son propre art, il y a non seulement une coïncidence des termes mais une coïncidence avec le sentiment de la vie, avec l'esprit du temps. La philosophie de Deleuze, c'est la critique de toute explication du monde selon un principe hiérarchique. Le monde, comme texte, se décentre. « L'absolutisme de la Figure Principale est remplacé par le néo-féodalisme du champ polysémantique, par une surface neutre et morte avec de petites zones de domptage personnel et de petites marques d'orthodoxie, éparpillées sur cette surface », avons-nous écrit dans la revue *La volonté artistique* en 1993²⁵. La génération de Novikov et de Kouriokhine au début des années 1980 commença, dans sa pratique artistique, à suivre ce que la philosophie, en la personne d'Alexander Zinoviev, formulait en tant que « logique polyvalente » – un « ensemble de calculs logiques [...] dans lesquels il est possible d'attribuer aux énoncés plus de deux significations vraies... de sorte que les traditionnels "vrai" et "faux" ne se révèlent être que des cas particuliers de telles significations »²⁶. Alla Mitrofanova qui, déjà dans les années 1950, soulignait le rôle du tournant vers la philosophie « non-classique » de Zinoviev, Mamardachvili, Chtchedrovistki, Zilberman et d'autres, écrivit : « L'objet d'étude de la philosophie devient non pas un "objet naturel", mais la formulation des énoncés, d'une activité, des moyens d'établir des objets et leur rapport, la différence entre les constructions logiques et leurs fondements (axiomatiques). »²⁷ Dans cette plurivocité, c'est comme au concert de *Pop-Mekhanika* de Kouriokhine, tous les sens, en fait, se trouvent non pas dans des oppositions duelles, « vrai / faux », « bon / mauvais », « intelligent / bête », mais sont égales entre elles grâce à leur délicate expressivité et grâce à leur ipséité. Nous n'avons pas d'identité finie, de la même façon que tout ce qui passe et est passé n'a pas de sens définitivement fixé.

Diversité, avatars, corporéité

« Il y a deux couleurs – noir et blanc,
 Il y a des nuances, et il y en a beaucoup plus, On se fiche
 De ceux qui sont noirs, de ceux qui sont blancs. Nous sommes les enfants d'une cour de
 passage, Nous trouverons nous-mêmes notre couleur. »

Victor Tsoï, « Les enfants des cours de passage »

- 14 Ici nous touchons à encore un autre trait caractéristique des processus schizo-révolutionnaires, qui se manifeste dans la désintégration de ce qui était auparavant perçu comme un tout. Aussi, nous nous approchons d'une nouvelle organisation du monde, de l'artiste et de son corps. À la fin des années 1980, le corps était partout devenu un discours à la mode. « La croissance de la signification de l'"humain" et du "corps" dans le discours [...] nous donne une image d'une situation que j'interprète audacieusement en tant que Renaissance », disait Timur Novikov en 1996. À Leningrad, la corporéité était non seulement un sujet de discussion, mais aussi un objet vital d'expérience et de pratique, qui venait des profondeurs des siècles.

- 15 Dans les années 1980 apparut, puis devint dominant dans les années 1990, un nouveau type d'artiste et d'homme qui n'était pas réductible à une définition déterminée, « se reflétant » dans le kaléidoscope des métamorphoses continues. Il apparut un type de personnalité prétendu à la fois peintre, musicien rock, comédien, scientifique, politicien, mais en réalité il n'était rien de tout cela. Parallèlement, il existait un autre type de personnes créatives qui au contraire accomplissait ces divers rôles sans les manifester. En URSS, la génération dont la jeunesse avait connu les années 1970 avait une attitude tranquille, calme, envers cette identification « flottante ». En 1991 le metteur en scène de cinéma parallèle Andrius Venclova tourna *50 visages*, un film qui dure une minute, en plaçant un miroir devant la caméra de façon à ce que l'écran soit divisé en deux moitiés, l'une montrant les visages de diverses personnalités du monde de la culture, et l'autre la grimace d'un autre génie de cinématographie underground – « Débile » –, Ievgeny Kondratiev, qui se moquait en même temps de ces personnalités²⁸. En même temps fleurit le jeu théâtral de Vladik Mamychyev-Monroe, qui fascinait les deux capitales russes. O. N. Pavlova écrivait : « La philosophie postmoderne propose de repenser, en suivant l'esprit transversal et la subjectivité particulière de W. Velsch, l'identité de l'homme contemporain comme la transversale (mille surfaces qui ont une face commune) d'une identité diffuse, nomadique, rizhomatique (c'est ainsi que les philosophes contemporains essaient de définir terminologiquement l'entité de l'organisation mentale de l'homme contemporain). Elle propose de repérer les structures narcissiques de l'identité. Ici il existe une sorte de parallèle et analogie avec la personnalité multiple et divisée, non pas au sens pathologique mais en tant que norme »²⁹. L'identité flottante, l'errance des masques, est un trait caractéristique de l'époque des changements³⁰. On peut faire une association avec le roman de Robert Musil, *L'homme sans qualités* (écrit de 1921 à 1942) : évidents sont les parallèles avec les émotions du personnage de l'époque de l'effondrement de l'Empire.

- 16 À Leningrad, qui était le centre du narcissisme et du dandysme, les gens créaient et chérissaient leur propre « avatar » comme des œuvres d'art par lesquelles ils créaient et communiquaient. Timur Novikov, en parlant avec le directeur de l'union des peintres d'URSS – l'azéri Taïr Salakhov – se faisait appeler Teymur. Puis dans l'environnement orthodoxe il se faisait appeler Timofey Petrovitch. Novikov l'occidentaliste prêchait en même temps les idées de Mikhaïl Larionov, *potchvennik*³¹ et patriote ; l'activiste gay en lui avait un bon voisinage avec le conservateur réactionnaire, et le vieillard grisonnant pouvait d'un seul coup se transformer en jeune homme à la mode.

- 17 On peut trouver une des mentions les plus anciennes des avatars dans la *Bhagavad-Gita*, où Krishna décrit les fonctions principales des avatars – le rétablissement des principes du *dharma*, le maintien de l'ordre social et cosmique. Ce que j'appelle « avatars » des

saint-pétersbourgeois, ce sont les diverses images idéales ou camouflages de soi-même. Et ces « masques » pouvaient nous convenir autant dans leur sens digital contemporain, en tant qu'« icônes », c'est-à-dire comme images qui représentent l'utilisateur, que dans le sens de la philosophie indienne, qui désigne l'arrivée du Saint-Esprit, l'incarnation du dieu dans un être terrestre. L'avatar dans la tradition saint-pétersbourgeoise n'était pas seulement un masque, une image, mais il était d'abord lié à une pratique dont l'archétype remonte à la tradition bouddhiste et orthodoxe. David Zilberman, quand il parlait de la lutte de Maxime le Confesseur (580-662) contre le monothélisme, qui postulait la nature unie et double du dieu, écrit : « Dans le bouddhisme *mahayana*, nous trouvons le concept d'un "corps fantomatique" (c'est-à-dire *sambhogakāya* – littéralement : le "corps de la béatitude" ou "corps divin"³²) qui est l'un des trois corps du Bouddha. Ce corps sert à développer l'individualité d'une personne éclairée, répondant à son "appel à la connaissance de soi" (*ajñā*). Maxime le Confesseur avait reconnu que le corps de chaque individu était actif, donc divin. Il avait effacé la frontière entre l'humain et le divin, en considérant la divination (*theōse*) comme une action réalisable et véritable. [...] Maxime et ses disciples non seulement ne niaient pas la matérialité du corps, mais la reconnaissaient également comme la seule réalité. Pour eux, il n'y a ni esprit ni corps séparément : le corps est un et le corps est sensé. [...] La principale caractéristique de la philosophie de l'hésychasme était la reconnaissance du corps comme une substance dont l'action est immanente, et pouvant viser des objectifs... »³³

- 18 Analysant ensuite le « matérialisme chrétien » de Grégoire Palamas, Zilberman décrit des aspects soi-disant cruciaux pour l'idéal de l'art saint-pétersbourgeois : « le rôle clef de la chair, le "mysticisme obligatoire" (c'est-à-dire le mysticisme comme condition indispensable de la "divination", contrairement au mysticisme "naturel" passif des spirituels extatiques), un véritable sens de l'histoire (c'est-à-dire une volonté de rencontrer Dieu en "face à face", par rapport à laquelle tout le passé n'est qu'une préparation, une légende abandonnée, et l'avenir est juste une utopie), ainsi que la doctrine de la "coopération" ("synergie"), c'est-à-dire l'activité socialisée en tant que participation nécessaire d'une personne aux affaires divines. [...] La divination est tout à fait réelle, car elle se produit dans la chair. »³⁴ Il ajoute : « la seule valeur "réelle" de l'hésychasme se définit comme une activité intérieure positive et constante du corps (la liberté intérieure mystique). »³⁵
- 19 L'une des formes extrêmes de la manifestation du narcissisme saint-pétersbourgeois, s'incarnait dans l'attitude de Vladik Monroe. Vladik impressionnait par cette attitude saint-pétersbourgeoise : contrairement à Morimura, Sherman et aux actionnistes moscovites qui préféraient une apparence animale, il ne se déguisait pas seulement devant une caméra ou pour parader, mais se comportait de cette façon même quand il était seul – il vivait ainsi pour son plaisir. L'« Ici et maintenant » de Stanislavski demandait au comédien des efforts de dramatisation pour une métamorphose qui supposait une certaine préparation pour se donner à fond sur scène, avec la « gueule de bois » qui s'ensuit, du comédien qui a donné ses tripes (un peu comme le syndrome d'un sevrage de loup-garou). Monroe suivait une tradition plus radicale, en étant toujours « ici et maintenant », comme un homme-vague – un homme mouvant. L'activité de Mamychév était autant celle traditionnelle d'un bouffon que celle d'un roi alternatif, avec le *tout est permis*, la permissivité qu'il lui fallait. Tout en faisant rire les autres, il s'amusait lui-même en dénonçant et en soignant les passions humaines. Le courage et l'intelligence d'un vrai amoureux d'aventures dévoilait en lui quelqu'un

d'attentif et de lucide (on omettra ici la discussion autour de la responsabilité). Il se permettait le luxe du « souci de soi », et pour cette raison il était attirant pour les autres. C'était ce qui faisait de Vlad une personnalité magique, et non un histrion-imitateur. Ce n'est pas pour rien qu'une de ses hypostases était le grade de « professeur du département du genre originel » dans la Nouvelle académie [*Novaia academia*]. Ou comme Gourianov, comme Novikov, c'était un homme qui ne connaissait pas les limites de la passion. Ces personnalités fantasques voyaient toujours le monde comme une aventure infinie, à travers leurs propres expériences psychosomatiques, et dans les conditions des changements schizo-révolutionnaires ils éprouvaient d'autant plus la rage d'un flibustier parti en mer. Parfois son comportement pouvait être interprété comme un « écho » – comme lorsqu'il jouait un vieillard miraculeusement apparu dans une cathédrale, qui répétait toutes les questions qui lui étaient posées. Vladislav renvoyait tout simplement aux autres ce qui se passait autour de lui. On aurait pu appeler cela une moquerie si Monroe ne suivait pas un principe d'échange d'énergie qui rendait son jeu agréable pour les deux protagonistes. Il était reconnu pour son courage : on racontait comment, déguisé en Marilyn Monroe, il draguait des troupiers saouls le jour de la fête des parachutistes, ou comment il était apparu déguisé en Alla Pougatcheva à son propre jugement au tribunal pour possession de drogue. Et puis, déjà star de la scène artistique moscovite, après les événements du 11 septembre 2001, déguisé en Oussama Ben Laden, il se promenait triomphalement dans les marchés azerbaïdjanais de la capitale.

- 20 Cette multiplicité d'« avatars » était un terrain fertile pour les jeunes qui ne se considéraient pas comme des artistes. Ça les « démangeait », ils faisaient de l'art pour eux-mêmes et leurs amis, en s'amusant – l'essentiel pour eux était de maintenir un état élevé d'excitation dans lequel on peut tout faire en même temps. Il allait de soi que la même personne était un artiste, un musicien, un directeur de la photographie, un créateur de mode, un écrivain, un acteur, etc. Ce phénomène a été nommé le « titanisme saint-petersbourgeois ». L'artiste était reconnu comme une personne suffisamment éloignée de la réalité, comme quiconque ayant fait le premier pas sur les « escaliers » vers le ciel. Tu devenais artiste non pas parce que tu fabriquais des produits et avais un atelier, mais parce que tu vivais plongé dans une créativité totale, pas figée dans les définitions. La créativité de l'improvisation collective était la plus répandue. Ce fut le premier vidéo-art – « Télévision pirate » : bien qu'il fût créé par le triumvirat Novikov-Lesnik-Monroe, toute la communauté bohème de ces artistes participa au tournage, dont chaque membre était libre de monter sa propre version des « émissions ». Pendant la schizo-révolution, la culture indépendante s'appuyait sur l'« économie » des structures anarcho-amico-familiales, qui avaient leur propre organisation indépendante, néo-féodale³⁶, naturelle et autosuffisante. Tels étaient les squats, les salons et les premiers clubs de danse : les gens avaient leur propre petit « coin », leur microcosme dans lequel ils étaient libres de faire ce qu'ils voulaient. On ne peut pas ne pas mentionner le fait que, dans le nouveau « théâtre de la vie », une compagnie de farfelus et d'originaux saint-petersbourgeois, comparables aux personnages des anecdotes de M. I. Pyliaiev, avaient repris incroyablement forme pendant la schizo-révolution³⁷.
- 21 Une spécificité de l'art de Leningrad se tient dans sa corporéité et son caractère imagé. On peut décrire, brièvement, l'« évolution » du corps humain dans la deuxième moitié du XX^e siècle de cette manière. La « viande » expressive-anarcho-chaotique de Bacon et d'Arefiev de la fin des années 1940-1950, qui fut décrite par Ekaterina Andréeva comme

un corps qui se bat pour la liberté contre un ordre qui mène vers la mort³⁸, à la fin des années 1970 / début des années 1980, mute en un « corps sans organes » punk de Tcherkassov – Kotelnikov – le nécro- réalisme pour lequel les souffrances des anciens jours sont indifférents ou ridicules ; comme dans un dessin animé, ce corps n’a pas mal. Depuis les années 1940 se développait une corporéité de dandy [СТИЛЯГИ] et des médias, qui finit par résonner à la fin des années 1970 / début des années 1980 dans le glamour des punks, le « nouveau romantisme » et dans le corps soigné des « Nouveaux peintres » de la deuxième moitié des années 1980.

- 22 Initialement, le corps schizo-révolutionnaire, c’est la chair expressive déchirée : Valérie Tcherkassov qui tombe avec ses yeux sur des scalpels³⁹. Mais bientôt la mort et la souffrance furent représentés avec le rire onirique du premier nécro-réalisme et d’Oleg Kotelnikov, avec la musique gaillarde du premier groupe punk du pays (« Les godes automatiques ») de Svine, avec la transformation totale de tout en tout, l’animation par collages d’Inal Savtchenkov, avec le ying-yang épique des monstres auto-dévourants dans les bandes dessinées de Viktor Tsoï.
- 23 Les processus schizo-révolutionnaires étaient interprétés à travers la philosophie française, lorsqu’on déduisait de la « déconstruction » de Derrida une stratégie d’échappement de la réalité. À Leningrad, au contraire de cette interprétation, le peintre « s’inscrivait » dans le flux de la vie, parfois tout simplement en se dissolvant dans ce flux. Les jeunes saint-pétersbourgeois habitaient dans le paysage et l’environnement en se les appropriant et en les domestiquant avec plaisir. Des nécro-réalistes monstrueux couraient en hurlant dans les bois enneigés et des danseurs de twist vêtus en costumes noirs néo-dandy se dirigeaient vers les kiosques de bière et s’amusaient avec des alcooliques. La nouvelle génération, déjà au début des années 1980, en expérimentant sur elle-même, avait franchi toutes les limites, comme les artistes de Leningrad de l’« Ordre des peintres mendiants » des années 1950.
- 24 Dans l’art de Leningrad, le corps « punk » commença à comporter de magnifiques traits dandy, déjà vers l’année 1983, dans les images du « danseur de twist Teddy », puis, à la fin de la décennie, dans le néo-académisme. La *rave* et l’épidémie de danse du début des années 1990, nées en même temps que le néo-académisme, formèrent, en métamorphosant le stress intense et la situation-limite de cette crise d’identité totale qui était un cauchemar pour les gens habituels, une nouvelle plastique des corps.
- 25 Il est important de souligner que ces changements extérieurs ne signifient pas du tout une pantophage intérieure, une « sous-humanité » ou l’incertitude. La cohésion intérieure, qui est liée à une vision héroïque du monde, était en développement constant et considérée comme une des valeurs principales et remarquables de cette société. Tsoï, qui pratiquait plusieurs types d’arts en même temps, disait : « je ne regrette rien, je suis toujours responsable de mes actions », « je refuse de me métamorphoser ». « Toute mon activité est sans doute totale, disait Timur Novikov, j’essaie d’être total, de faire toujours une chose à la fois. Si je faisais toujours quelque chose de différent : aujourd’hui je fais une chose, demain je fais une autre chose, ... je serais dispersé. Mais je tâche toujours d’avoir un seul but. Cette détermination me permet de concentrer mes forces très faibles dans la même direction. Comme en physique, si vous concentrez les efforts sur un espace très petit, la tension est très forte. » Cette dernière phrase de Timur me fait me souvenir du motif canonique de ses œuvres – une petite icône sur un grand champ. Même Mamychhev définit son activité

comme extrêmement concentrée et déterminée quand il écrit sur lui-même : « une torpille lancée ne peut pas être arrêtée. »⁴⁰

La fin du monolinguisme et le nouvel espace du monde

« Nous sommes des léopards et des lions,
Ceux qui nous remplaceront seront des chacals et des hyènes. »

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*

- 26 En pleine schizo-révolution avait lieu une détérioration du monolinguisme soviétique du pouvoir, et plusieurs langues et jargons étaient en train d'apparaître à la surface. À la frontière des deux décennies, avec la disparition de la censure, il apparut des dictionnaires de la langue hippie, du jargon des prisons, de l'argot russe... Alors journalistes, présentateurs télé et responsables politiques se mirent à parler en ce mélange de langues de hippies et de criminels.
- 27 À la fin des années 1980, on commença à découvrir le monde « *zagrantsa* »⁴¹. L'union soviétique errait dans un monde d'« avant Lévi-Strauss », où se trouvaient culture et barbarie, progrès et réaction, centre et périphérie, la capitale et les banlieues. Dans l'histoire il y eut des époques où un exil hors de la capitale revenait en réalité à la mort. À la fin des années 1980, au contraire, on découvrit vite que « la vie est partout » et partout tu es voué à toi-même⁴². Il devint intéressant de ne pas se trouver en un certain point, une « capitale », mais de bouger en traversant les frontières, en se trouvant dans les « interstices », dans la transformation permanente, dans une transe à quoi correspondait bien la musique de l'époque. Cette position de « déchaînement » de l'espace mental, qui s'actualisa plus tard dans la *perestroïka*, n'était pas quelque chose de nouveau. À Leningrad elle avait sa tradition, par exemple en la personne de Valérie Tcherkassov, novateur extrême. Déjà dans les années 1970, en sortant de la maison pieds nus, il pouvait partir en Finlande à pieds.
- 28 Les héros de la scène artistique « *underground* » des années 1980 devinrent des citoyens du monde, qui se sentaient à l'aise dans n'importe quel point de la planète, qui habitaient « plusieurs maisons », comme dans un voyage. La notion de « culture russe étrangère » perdit pour quelque temps son sens, car cette culture se mit à former des « vases de communication » et à se fondre avec la culture russe métropolitaine. Un grand intérêt fut suscité à ce moment-là par la plasticité des comportements et les contacts entre les « stars » et les gens de la culture russe⁴³.
- 29 Pendant l'époque de la schizo-révolution, de nouveaux horizons et de nouvelles conditions de la quotidienneté artistique furent créés. Aujourd'hui l'homme peut changer d'identité plusieurs fois par jour. Il commence par exemple sa journée au bureau, où il regarde son profil dans les réseaux sociaux sous un nom inventé. Il va ensuite faire la queue dans un bureau d'entretien de logement⁴⁴, puis il fait un tour à une manifestation patriotique, puis va participer à un jeu d'aventure du style *Game of Thrones*, ensuite il va à une soirée techno, il termine sa soirée au poste de police et le matin il part en Turquie. Mais pendant la schizo-révolution les peintres étaient des gens qui venaient des terres libres des champs sauvages, d'une zone d'expansion : des aventuriers, des pionniers, des chercheurs d'or, des flibustiers qui avaient franchi les limites du vieux monde. À la sueur de leur front, ces nouvelles générations – des laboureurs, des prospecteurs et des mineurs – en train de conquérir cette zone décrite par la schizo-révolution et ses discours, levaient rarement les yeux vers l'horizon, et encore moins pensaient faire une tentative absurde pour briser sa ligne illusoire.

NOTES

1. Cet article, proposé par son auteur au numéro du *Portique* et rédigé en 2010, est la traduction française tirée du livre d'Andreï Khlobystine, *Schizorévolution. Essai sur la culture saint-pétersbourgeoise de la deuxième moitié du XX^e siècle*, Borey art, Saint-Petersbourg, 2017.
2. Le mot « *perestroïka* » désigne en langue russe un réaménagement, une reconstruction (Ndt). À vrai dire, la *perestroïka* (appelée au départ « *accélération* » ; *uskorénie*), qui fut annoncée par Gorbatchev au congrès du Comité central du Parti Communiste le 20 mars 1985 comme ligne prise par ce parti, correspond à la période qui s'étend de 1985 jusqu'à 1991. Finalement le mot d'ordre des réformes fut formulé comme « *perestroïka – glasnost – accélération* ». [*Glasnost* se traduit par « ouverture », « transparence » (Ndt).] Dans un sens positif ce mot d'ordre fut interprété comme « changement démocratique », dans un sens négatif il fut appelé la « période de la perte des possibles » et l'« échec de l'URSS dans la guerre froide ». À la radio on pouvait entendre : « Les coupons pour les cigarettes sont valables pour le savon ».
3. Valerie Leibine, *Schyzoanalyse // Slovar'-spravochnik po psikhoanalizu (Dictionnaire de psychanalyse)*, AST, Moscou, 2010.
4. *Nevskiy prospekt* est l'« avenue de la Neva », la rue principale de Saint-Petersbourg, lieu de départ de la révolution du 25 octobre 1917. La *rue Rubinstein* (du nom du compositeur de musique), qui se situe à la perpendiculaire de la rue *Nevskiy* juste avant *Fontanka*, est une rue très populaire et festive du centre-ville de Saint-Petersbourg. (Note des traducteurs).
5. Des choses comme le simulationnisme et le multiculturalisme étaient leurs marques dans la culture. En Occident les processus schizo-révolutionnaires étaient en grande partie liés à la chute du « rideau de fer » et à l'effondrement du monde bipolaire, ce qui se ressentait très bien dans des endroits frontaliers, comme Berlin par exemple. Approximativement en même temps les gens habitant le Nord de l'Italie éprouvaient aussi une crise d'auto-identification [...].
6. Lucas admet que l'idée du film est née sous l'influence du livre de Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*.
7. « Pour la Renaissance l'individualité commence à partir du moment où l'humain rejette la tradition, la religion, la protection du pouvoir, et acquiert un rapport direct avec la réalité qui lui est « donnée par la nature ». Cet acte de rejet du passé est considéré comme un geste héroïque, unique, après lequel il y aura une « libération ». Tel est le doute universel de Descartes. Tel est le mythe de la Révolution » (Boris Groys, « Ob individual'nosti », in *Beseda. Religiozno-filosofskiy zhurnal* (« Sur l'individualité », in *Beseda. Revue religieuse et philosophique*), Numéro 7, Leningrad/Paris, 1988, p. 43-44).
8. Ce terme désigne la diffusion clandestine d'ouvrages interdits par la censure de l'URSS (Ndt).
9. En Arménie, qui eut lieu le 7 décembre 1988 (Ndt).
10. Ce terme désigne l'« art du tout », ou le « tout est art » (Ndt).
11. Cf. <http://www.boriskazakov.net/film.html>
12. E. Andreeva, Timur. « Vrat' tol'ko pravdu! » (Timur. « Ne mentir que la vérité ! »), Amphora, Saint-Petersbourg, 2007, p.494.
13. En même temps par exemple dans les magazines et le *design*, il apparut un attrait pour l'effet laqué et brillant : glissement, distanciation, aveuglement / reflets : faire des reflets de soleil.

14. Comparons avec la tradition hésychaste présentée par D. Zilberman : « Il n'y a pas vraiment de séparation de l'extérieur et de l'intérieur : tout est une seule action. À cet égard, le critère chez Siméon selon lequel le Royaume de Dieu est déjà réalisé est totalement différent des idées de Maître Eckhart, qui s'est exclamé : "Le royaume de Dieu est proche", "le royaume de Dieu est à l'intérieur de nous". "Pas uniquement proche", pourrait objecter Siméon, "il est réel : sa signification est en sa création active, indépendamment de l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur". Siméon le Nouveau Théologien pense donc que la signification du Christ est censée être une activité du sujet sans signe et sans image, au-delà de la dichotomie interne / externe » (Zilberman D. *Pravoslavnaya etika i materiya kommunizma / L'éthique orthodoxe et la matière du communisme*, Izdatelstvo Ivana Limbakha, Saint-Pétersbourg, 2014, p.130).
15. A. Solomon, *The irony tower. Sovetskie hudozhniki vo vremena glasnosti (The irony tower. Les artistes soviétiques à l'époque de la glasnost)*, Ad marginem, Moscou, 2013, p.222.
16. V. Markov, *Principy tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh : Faktura (Les principes de créativité dans les arts plastiques : Faktura)*, Soyuz molodezhi, Saint-Pétersbourg, 1914. Matvejs (Markov) est l'inventeur, au début du XX^e siècle, de la notion de *faktura* en art, que l'on retrouvera comme principe dans le courant du constructivisme. Selon lui, la qualité des objets d'art ne repose pas sur leur profondeur, mais sur leur surface. C'est la surface qui doit faire apparaître les propriétés interne de l'œuvre. Le mot « *faktura* » peut être traduit par « grain » (Ndt).
17. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935)*, trad. 1936 par P. Klossowski disponible ici : https://monoskop.org/images/archive/a/a0/20130112193812%21Benjamin_Walter_1936_Loeuvre_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf, p. 64.
18. Tel était le titre de l'œuvre clé du peintre B. Kochelokhov, titre que nous avons inventé avec Alla Mitrofanova. En langue russe, il existe deux mots pour définir la vérité : ИСТИНА désigne une vérité exacte, objective, unique et « formelle » et ПРАВДА désigne une vision subjective, personnelle et « instinctive » de la vérité, laquelle a rapport avec l'honnêteté (Ndt).
19. Andreï Khlobystine, « Interv'yu s Timurom Novikovym » (« Entretien avec Timur Novikov »), in *Hudozhestvennaya volya*, n°6, 1994, p.45.
20. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 45.
21. Selon Deleuze le sens n'est qu'un double évanescence d'une proposition, et suspend son affirmation et sa négation (Ndt).
22. *Ibid.*, p. 35.
23. *Ibid.*, p. 151.
24. Timur Novikov, « Moe raskayanie Malevicha » (« Ma repentance de Malevich »), in Timur Petrovich Novikov. *Lekcii (Timur Petrovich Novikov. Conférences)*, NAAI, Galereya D-137, Saint-Pétersbourg, 2003, p.121.
25. Andreï Khlobystine, « Vsyudu zhizn » (« La vie partout »), in *Hudozhestvennaya volya*, n°7, 1993.
26. Alexandre Zinoviev, *Filosofskie problemy mnogoznachnoj logiki (Les problèmes philosophiques de la logique polyvalente)*, LKI, Moscou, 2010, p.11.
27. Alla Mitrofanova, *Modal'naya filosofiya i teoriya kommunizma Davida Zil'bermana (La philosophie modale et la théorie du communisme de David Zilberman)*, in David Zilberman, *Pravoslavnaya etika i materiya kommunizma (L'éthique orthodoxe et le matérialisme communiste)*, Izdatelstvo Ivana Limbakha, Saint-Pétersbourg, 2014, p. 188-89.
28. Ce film obtint le grand prix du festival des court-métrages qui durent une minute au Brésil.
29. Olga N. Pavlova, « Civilizacionnyj fenomen narcissizma : vektory ob'ektivacii v paradigme psihoanaliza » (« Le narcissisme comme un phénomène civilisationnel : des vecteurs d'objectivation dans le cadre du paradigme de la psychanalyse »), in *Voprosy filosofii*, n°6, 2010.

30. Comparons : « *Un corps m'est donné. Que ferais-je de celui-ci, si intégral et si à moi ?* Ces lignes de Mandelstam, écrit le psychiatre Boris Khersonsky dans son blog, montrent la confusion de l'humain, qui conçoit le corps comme quelque chose d'extérieur à lui-même » (<https://borkhers.livejournal.com/1336443.html?page=2>).
31. Courant littéraire et social de la philosophie russe des années 1860.
32. Ces expressions viennent du traducteur en langue russe du livre de David Zilberman (Ndt).
33. David Zilberman, *Pravoslavnaya etika i materiya kommunizma* (*L'éthique orthodoxe et le matérialisme communiste*), op. cit., p.118.
34. Ibid., p.145-146.
35. Ibid., p.170.
36. Le terme de « néo-féodalisme » appartient au vocabulaire d'Andreï Khlobystine, qui semble renvoyer à son œuvre du même titre (1991-2008) (Ndt).
37. A. Khlobystine, *Peterburgskie chudaki i originaly* (*Les farfelus et les originaux de Saint-Petersbourg*), <http://www.gif.ru/texts/txt-hlobystin-gay-birds/>
38. E. Andreeva, *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XX-nachala XXI veka* (*Postmodernisme. L'art dans la deuxième moitié du XX^e - début du XXI^e siècle*), Azbuka- klassika, Saint-Petersbourg, 2007, p. 57-65.
39. Pour en savoir plus, Cf. le chapitre « *Slalom na skal'pelyah* » (« Slalom sur des scalpels »).
40. Vlad Monroe, *Itogi 1 Moskovskoj biennale* (*Les résultats de la première biennale de Moscou*), <http://susanin.zarazum.ru/>
41. Signifie « à l'étranger » (Ndt).
42. Olessia Tourkina : « Comment tu te sentais aux États-Unis ? T. Novikov : – Très bien. O. : – Qu'est-ce qui t'a impressionné le plus ? T. : Rien ne m'a impressionné. Il m'a semblé que la vie sur la planète Terre n'est pas très différente. Chaque endroit a ses propres problèmes » (O. Turkina, « *Razgovor s Timurom* » [« Conversation avec Timur »], in *Kabinet* 1, 1992, p.51. L'entretien date de l'année 1991).
43. En savoir plus : *Interkontakty. Iz istorii mezhdunarodnyh hudozhestvennyh svyazej Leningrada / Peterburga poslednej chetverti XX stoletiya* (*Intercontacts. Sur l'histoire des liens artistiques internationaux de Saint-Petersbourg / Leningrad au dernier quart du XX^e siècle*), recueil, Saint-Petersbourg, 2000.
44. Il s'agit de l'organisation des services communaux chargés de l'entretien des bâtiments publics (Ndt).

RÉSUMÉS

Le texte, partant de Deleuze et Guattari, est un témoignage historique du tournant de l'URSS dans les années 1980-90, qui déploie un certain nombre de concepts forts qui émergèrent dans l'art à cette époque : la schizo-révolution, le rapport de la créativité à la surface (*faktura*), l'usage de l'avatar et les transformations du corps, dans une expérience intense du vécu dans l'ici et maintenant.

This text starts from Deleuze and Guattari, it is a historical testimony of the turn in the 1980-90 in the USSR, which deploys a certain number of strong concepts which emerged in art at that time: the schizo-revolution, the relationship between creativity and the surface (*faktura*), the use of the avatar and the transformations of body in the intense experience of living here and now.

AUTEUR

ANDREÏ KHLOBYSTINE

Andreï Khlobystine est un artiste de la scène avant-gardiste de Leningrad-Saint-Petersbourg (les Novyié), historien de l'art. Il est l'auteur de *Schizo-révolution. Essais sur la culture de Saint-Petersbourg de la deuxième moitié du XX^e siècle* (Saint-Petersbourg, 2017, en russe), livre qui a obtenu le Prix Kandinsky pour la meilleure recherche scientifique en histoire et théorie de l'art contemporain en 2019.