



HAL
open science

La quatrième vague d'émigration russe en France

Maria Mytareva

► **To cite this version:**

Maria Mytareva. La quatrième vague d'émigration russe en France. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04524535

HAL Id: dumas-04524535

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04524535>

Submitted on 28 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Maria MYTAREVA

La quatrième vague d'émigration russe en France.

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Susana GALLEGO-CUESTA

Membre du jury : M. François MICHAUD

Aout 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Table de matières

Remerciements	5
Avant-propos	6
INTRODUCTION	7
Chapitre I	10
Contexte historique et artistique de la perestroïka et de la chute de l'URSS. ...	10
I.1.L'émigration artistique russe à Paris.	11
Troisième et quatrième vagues.	11
I.2.Sotheby's débarque à Moscou.....	19
I.3.Des perturbations au pays de Gorbatchev.....	24
La vie culturelle.	24
a) L'art de 1917 à la perestroïka.....	24
b) Perestroïka art.....	28
Chapitre II	33
VALERY KOSHLYAKOV	33
II.1. L'art de Koshlyakov dans les années 1980-1990.....	34
II.2. La 50 ^e biennale de Venise.....	39
<i>Le pavillon russe présente la peinture contemporaine</i>	39
II.3.De Salsk à Paris.	43
Chapitre III	53
ANDREÏ MOLODKINE	53
III.1. Biographie de l'artiste.	54
III.2.Le lieu de départ : la France	55
III.3.La 53 ^e biennale de Venise	63
III.4.L'art de Molodkin dans les années 2010	70
III.5.La galeriste russe à Paris. Orel Art.	78
Chapitre IV	85
Deux artistes de Leningrad	85
IV.1.Olga Kisseleva	86
a) Biographie.....	86
b) Les premiers pas sur la scène artistique française	87
c) Les années 2000	89
d) Les années 2010	94
IV.2. Kirill Milovidov	96
Conclusion	102

Sources :	105
Sources électroniques :	106
Bibliographie :	107

Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire. Je tiens d'abord à remercier ma directrice de mémoire, madame Susana Gallego-Cuesta, ainsi que ma personne ressource, monsieur François Michaud, pour m'avoir donné la liberté de choisir mon sujet et m'avoir fait confiance. Je les remercie également de leurs conseils et de leur soutien pendant la réalisation de ce mémoire.

Mes remerciements les plus sincères vont aussi à Olga Golovanova et Valery Koshlyakov qui m'ont reçue à plusieurs reprises pour m'accorder des entretiens. Je tiens aussi à remercier Ilona Orel qui m'a éclairci plusieurs points obscurs sur la galerie Orel Art. Merci à Ksenia d'avoir su me prêter une oreille attentive. Enfin, je remercie mes parents et Marina pour leur soutien sans faille dans mes études.

Avant-propos

C'est d'abord un attrait pour l'art des artistes russes ayant émigré en France qui m'a porté vers cette recherche. En continuant mes recherches de Master 1 sur les artistes non-conformistes à Paris, je me suis retrouvée intéressée par les artistes de la quatrième vague d'émigration.

Aujourd'hui, l'intérêt commercial pour les artistes russes continue à être secondaire et assez faible. Pour le moment, l'attention des collectionneurs mondiaux, se cristallise sur le groupe des artistes soviétiques non-officiels, qui se légalisaient à la fin des décennies 1980-1990 : Kabakov, Boulatov, Prigov, Pappershtein. Ils répondent à une exigence principalement occidentale du marché de l'art : être non-occidental et présenter un phénomène spécifique exotique, qui subit une esthétisation, comme cela s'est passé avec les arts africain, japonais, chinois.

Ainsi, en étant moi-même porteuse de la langue russe et de cette culture, j'ai décidé de comprendre le phénomène des peintres émigrants de la quatrième vague à Paris. Les questions qui m'ont intéressées dans ma recherche concernaient les aspects historiques de l'émigration de la quatrième vague, ainsi que la perception par la scène française artistique des artistes russes après leur arrivée à Paris. Ma recherche est construite autour de l'œuvre de quatre artistes — Valery Koshlyakov, Andrei Molodkin, Olga Kisseleva et Kirill Milovidov. En étudiant leur vie et leur art, les changements dans leur langage plastique, j'ai décidé de déterminer qui devient un artiste international et pourquoi.

Même si les noms de ces artistes sont pour la plupart des cas déjà connus du grand public, il y a pour l'instant encore des lacunes dans les recherches scientifiques et universitaires. Il n'existe pas d'œuvres monographiques ou de catalogues raisonnés qui retracent toutes les perturbations de la quatrième vague d'émigration artistique et exploite leur œuvre profondément. Cependant, ce mémoire n'est que le début d'une recherche sur ce phénomène lié au pays qui n'existe plus et j'espère que cette recherche donnera naissance à d'autres travaux pour éclaircir la situation.

INTRODUCTION

Depuis une quinzaine d'années circule dans le milieu des critiques d'art russes un nouveau terme — la *postdiaspora*. Dans les pages des articles de Victor Misiano et Eugeny Fiks du début des années 2000, on retrouve une discussion sur l'apparition du nouveau type des artistes-émigrants, inconnu auparavant dans l'art russe du XX^{ème} siècle. Le terme est lié à la génération des artistes postsoviétiques et aux intellectuels émigrés à l'ouest dans les années 1990 — après la chute du Mur de Berlin et de l'URSS, donc à l'époque de la discussion sur la globalisation et la dévalorisation universelle du caractère local. La compréhension traditionnelle du terme de *diaspora* — l'ensemble stable des gens de l'origine commune ethnique, vivant en dehors de la patrie historique — a elle-même été perturbée.¹

Le terme de *postdiaspora*, selon la définition de Misiano, consiste en des artistes vivant sur l'intersection de trois réalités simultanément : 1) le contexte national initial, avec lequel on peut soutenir aujourd'hui un dialogue que plus rien n'empêche ; 2) le contexte local, dans lequel l'artiste, désormais, vit et avec lequel il ne peut pas ne pas coopérer, car c'est ici que se déploie sa carrière artistique professionnelle ; 3) le contexte du monde à une échelle globale — y compris le monde de l'art, car les flux d'information, ainsi que la problématique culturelle, ont désormais en effet un caractère international.²

D'une part, comme remarque Susan Buck-Morss *post-* caractérise le moment de la négation critique, à la différence de *néo-* ramenant à la vie le passé dans le présent. *Post-* se rapporte au temps de transition, qui reconnaît l'imperfection du passé, mais en dépend quand même trop pour le rejeter absolument.³ De l'autre côté, *post-* lie le terme *postdiaspora* à une pléiade d'autres *post* (postsoviétique,

¹ William Saffran, « Diasporas in modern society: Myths of homeland and Return » *Diaporas*, 1991, n 1, p. 83-99.

² Виктор Мизиано. Ольга Киселёва: вижу, следовательно, существую, Париж, sthme, 2007, p. 19–23.

³ Лиза Риоко Вакамия, «Постсоветские субъективности и диаспора», *НЛО*, №3, 2014.

postnational, postmoderne etc). Les artistes qui sont unifiés par ce nouveau terme sont tous unis par la notion du passé résiduel ou par un espace géographique, mais de plus ils illustrent l'inclination à quelque chose de nouveau.

En 2005, au Musée de d'Art moderne de Moscou, s'est tenue l'exposition consacrée aux artistes de la *postdiaspora*, qui ont fait le passage de la réalité postsocialiste (avec sa mémoire de l'assimilation violente et nationale) à la réalité des démocraties et du pluralisme de l'ouest. Plusieurs des artistes méditaient sur le caractère dramatique du passage de la réalité socialiste au contexte des autres identifications culturelles-nationales. L'exposition était consacrée aux stratégies de l'identification culturelle dans l'œuvre des artistes, les pratiques sur lesquelles se sont basées les expériences diasporiques individuelles, les contradictions de l'assimilation et l'autoisolation.

D'autre part le terme engendre les doutes, puisque le préfixe *post-* dans la langue russe porte automatiquement vers quelque chose de postsoviétique. Il semble que tous les artistes de la période postsoviétique qui ont quitté la Russie peuvent être insérés dans ce terme. C'est pourquoi nous avons choisi les représentants les plus vifs de l'émigration de la quatrième vague en France pour comprendre dans quels contextes ils se retrouvent aujourd'hui — s'ils sont devenus la *postdiaspora* ou plutôt des artistes internationaux ?

Aujourd'hui les études sur l'art russe de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle sont pratiquement absentes à l'étranger. Il existe un recueil des articles de Zinaïda Starodoubtseva consacrés à la diaspora artistique soviétique et postsoviétique des années 1950-2000. Le recueil inclut des études, des interviews avec les artistes et de brèves biographies. Néanmoins, le chapitre avec les études est par le caractère des informations historiques ou les souvenirs-opinions spatiaux, plus personnel que strictement académique. Les biographies brèves donnent l'information sur le lieu de naissance, le cursus de formation et le lieu de l'émigration. Comme Catherine Andreeva l'a fait remarquer⁴, le recueil aborde les conditions socio-culturelles des adaptations de la diaspora russe, mais n'analyse pas l'art des artistes émigrants. Dans cette recherche, nous nous sommes intéressés à l'étude avec la volonté de

⁴ АНДРЕЕВА Екатерина, «Исследование диаспоры», *Художественный журнал*, №81, 2011.

mettre l'accent sur les aspects stylistiques, esthétiques et les changements de l'œuvre des artistes, conditionnées par les changements du pays de résidence. Néanmoins, l'élaboration des études dans la sphère de l'art russe à l'étranger laisse une large perspective pour les travaux ultérieurs.

Dans la mesure du développement et de l'écriture de ce mémoire, nous nous heurtions constamment au phénomène que les artistes partaient vers l'ouest pendant et après la reconstruction. Cependant, souvent, cela avait un caractère temporaire. Ainsi, par exemple, le peintre Géorguy Ostretsov est parti de Russie en 1988, porté par la vague d'optimisme et l'intérêt suscité par l'art russe après la vente aux enchères de Sotheby's à Moscou en 1988. La France comme pays pour d'émigration était choisie en un premier temps puisqu'y habitait son père. Ayant travaillé quelques années dans la sphère de la mode et s'étant immergé dans l'étude de l'art religieux, Ostretsov a compris que s'inscrire dans la scène artistique française ne lui semblait pas possible, et pour l'essentiel irrationnel à cause de la trop grande dépense d'énergie, et il est revenu en Russie à l'invitation d'Olga Sviblova. Un autre exemple est celui du peintre Nikita Alekseev, qui est parti pour Paris en 1987, après sa femme française. Dans son cas, c'était un artiste déjà célèbre en Russie. En France, l'aspect principal de son salaire était lié non aux ventes de ses tableaux, mais au travail dans la sphère du journalisme au titre de rédacteur et de correcteur d'articles. S'étant rendu compte que la France n'est plus le pays le plus hospitalier pour les artistes-émigrants et ayant confié ses espoirs de changement de l'ordre politique en Russie, Alexeev est revenu à Moscou en 1993. Restaurer la voie des artistes et le développement de leur œuvre (qui n'occupaient pas la place centrale dans leur vie en France) ne semble pas pour le moment possible. En raison de cela, nous choisissons les artistes, qui sont partis pour la France, notamment à Paris, et sont restés ici, ayant continué à développer leur œuvre. Pour comprendre les raisons du départ vers l'ouest, nous ont analysé la situation politique et artistique en URSS, les conditions vers l'émigration et puis nous avons étudié des cas précis.

Chapitre I.

Contexte historique et artistique de la perestroïka
et de la chute de l'URSS.

I.1.L'émigration artistique russe à Paris. Troisième et quatrième vagues.

En Russie, on utilise le plus souvent deux dictionnaires – publié au XIX^{ème} siècle sous la direction du lexicographe Vladimir Dahl ou publié en 1949 sous la direction de Sergueï Ozhegov. Dans le dictionnaire de Dahl le terme « émigration » est défini ainsi : « l'expulsion, la transmigration, la sortie vers l'étranger, vers une nouvelle patrie ». Chez Ozhegov, l'émigration est « une transmigration obligée ou volontaire de la patrie à un autre pays pour des raisons politiques, économiques ou autres ». Comme on peut le constater, le sens du mot « émigration » vers le milieu du XX^{ème} siècle a assez fortement changé pour comporter des « raisons politiques et économiques » qui n'était pas dans la définition prorévolutionnaire. Au XXI^{ème} siècle, les sens des mots « émigration » et « émigrant » sont plus flous.

L'émigration artistique russe a une longue et complexe histoire. L'émigrant volontaire est une personne qui change volontairement sa situation de vie pour une situation dans laquelle, selon lui, il sera mieux et pourra réaliser ses idées, qu'il ne pouvait pas réaliser avant, décrit l'un des artistes non-conformistes Géorgie Kiselvater⁵. La culture russe est très liée à l'art des émigrants de son pays. Si on effaçait de la culture russe la littérature écrite à l'étranger, la peinture, la musique, le ballet, elle serait très appauvrie. Retournons un peu en arrière pour comprendre le contexte de l'émigration russe en France, notamment à Paris.

Après la révolution de 1917, la Russie s'est retrouvée divisée en deux parties : une soviétique et une étrangère⁶. La guerre civile et la révolution ont poussé les gens à quitter leur pays natal. Le régime bolcheviste a provoqué une masse de protestations : c'est ainsi que l'émigration est devenue la seule issue possible pour plusieurs citoyens dans cette impasse politique. Après le décret du Conseil des commissaires du peuple de 1921 sur la privation de nationalité des émigrants – confirmée et complétée en 1924 – la porte de la Russie leur a été fermée à jamais.

⁵ Георгий Кизельватер, *Переломные восьмидесятые*, Новое литературное обозрение, Москва, 2018, p.533.

⁶ Зинаида Стародубцева, *Русское арт-зарубежье*, ГЦСИ, Москва, 2010, p. 18.

Cette vague d'émigration fut la plus considérable dans l'histoire de la Russie. Bien sûr que Paris n'était pas la seule destination des émigrants, mais c'était toutefois l'une des préférées. À la fin du XIX^{ème} siècle, Paris devint un centre culturel mondial qui attirait l'intelligentsia russe essayant de fuir le nouveau régime soviétique établi en URSS. Après un séjour à Constantinople ou Berlin, les émigrants russes se rendaient à Paris. Le phénomène de cette émigration est très important pour l'histoire russe, ainsi que pour notre recherche, parce que cette vague a notamment donné naissance à ce que le célèbre historien américain Marc Raeff appelle «la Russie à l'étranger » (*Rossiya za rubezhom*)⁷. La plupart des émigrants étaient assurés d'un rapatriement rapide et aspiraient à garder leur langue, leur culture, leurs traditions, leurs us et coutumes. La France devient ainsi une deuxième Russie, une Russie alternative.

Avec l'avènement du nouveau gouvernement, le monde de l'art avait été très perturbé. De 1932 aux années 1980, l'art était sanctionné par l'Etat : le Ministère de la culture et l'Union des artistes géraient la vie artistique en URSS. Durant les années du régime totalitaire, tous les artistes étaient engagés à créer conformément aux exigences idéologiques et aux normes du parti, à respecter tous les principes du réalisme socialiste⁸. Les écrivains, les poètes, les dramaturges, les peintres, les compositeurs déviant de ces positions étaient envoyés au GOULAG, ou bien mouraient dans les prisons et les camps. L'intervention constante du nouveau gouvernement dans les domaines artistiques, l'absence de liberté de parole, l'installation de nouvelles valeurs, la chasse aux intellectuels amenèrent à l'émigration de masse des représentants de l'intelligentsia russe.

⁷ Marc Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939*, Oxford university press, New-York, 1990.

⁸ Définition *Encyclopædia Universalis* : « Le réalisme socialiste est la doctrine officielle dans le domaine de l'art en vigueur tant en URSS que dans les pays directement soumis à son hégémonie politique. Cette doctrine a trouvé sa formulation complète au cours du premier congrès des écrivains soviétiques qui se tint à Moscou en août 1934. Le réalisme socialiste exige de l'artiste "une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. En outre, il doit contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme". Parmi ceux qui participèrent activement à l'élaboration de la doctrine, on relève notamment les noms de Gorki, de Jdanov. »

Cependant, le processus d'émigration exista durant tout le temps de l'union soviétique, c'est pourquoi l'on distingue plusieurs vagues d'émigration. Selon les études, on distingue aujourd'hui quatre vagues : une première dans les années 1918-1940 après la révolution de février 1917, une deuxième dans les années 1940-1950 liée à la Seconde Guerre mondiale⁹, une troisième dans les années 1960-1980 lors de la période de la Guerre froide et la quatrième vague des années 1990-2000 lors de la pérestroïka et de la présence de Gorbatchev au pouvoir. Pour l'art contemporain soviétique et russe — dont il est ici question — on peut distinguer deux vagues à partir des années 1960. La troisième vague est marquée par l'art non-conformiste, celle des dissidents de la période du dégel khrouchtchévien. La quatrième vague est liée à l'art de la perestroïka.

Chaque vague a ses propres causes et impulsions : historiques, politiques, économiques. L'exode à l'ouest de la troisième vague est caractérisé par l'émigration des Juifs¹⁰, ainsi que par celle des artistes non-officiels : les écrivains, poètes, chanteurs et bien sûr peintres non-conformistes. En outre, on ne peut pas négliger le fait que l'émigration était parfois contrainte, l'Etat lui-même exilant les gens. L'émigration politique fut le produit du dégel khrouchtchévien et de la stagnation brejnévienne. Elle commença à la fin des années 1960 sous forme de renvoi du pays des citoyens indésirables et des « émigrants »¹¹. Comme exemple, on peut se rappeler du cas d'Alexandre Gleser, un collectionneur et promoteur de

⁹ A la base de la deuxième vague d'émigration étaient des raisons n'entrant pas dans la notion traditionnelle d'« émigration ». En temps de paix, la frontière de l'État est considérée comme le signe et la condition de l'émigration, mais en temps de guerre une telle frontière est la ligne du front. Pour cette vague, on peut distinguer deux types d'émigrant : ceux qui sont partis en collaborant avec des troupes allemandes, et ceux qui étaient des prisonniers de guerre. Le phénomène de cette émigration n'est pas assez étudié jusqu'à aujourd'hui et est interprété différemment selon les chercheurs ; il n'entre pas dans les intérêts de notre recherche.

¹⁰ Le mouvement juif d'émigration avait une particularité : les émigrants avaient pour but de partir en Europe, notamment en France, ou aux États-Unis. Souvent, en arrivant en Israël, les artistes demandaient plusieurs visas et ne savaient même pas où ils iraient finalement.

¹¹ Le mot « émigrant » dans ces années jusqu'à la fin de l'URSS signifiait une personne, ayant quitté définitivement son pays sans espoir de retour dans sa patrie. L'émigrant était privé de sa citoyenneté soviétique.

l'art non-conformiste, qui subit des pressions à cause de sa participation aux expositions en plein air et de son musée privé¹².

En 1963 Khrouchtchev lança une attaque idéologique contre la littérature et l'art plastique, ce qui repoussa tout de suite une partie considérable des artistes et intellectuels appartenant à la ligne générale du parti. La culture officielle perdait graduellement son importance et son influence parmi certaines couches de la population. A la charnière des années 1950 et 1960, la forme que prenait la culture officielle devint un objet de polémique, mais dans des cercles restreints et privés. Une majeure partie de l'intelligentsia percevait la littérature et l'art officiel comme les fidèles serviteurs du parti, embellissant la réalité socialiste selon l'idéologie bolcheviste. Le canon officiel – non seulement les sujets mais aussi leur forme – du réalisme socialiste obligeait les artistes à représenter ce que l'État voulait voir : « une description fidèle de la réalité dans son développement révolutionnaire »¹³. En contrepoint de cette culture socialiste apparut la culture *underground*. L'art *underground* peut être défini comme une deuxième culture qui se développe indépendamment de la culture officielle et se présente comme une « opposition culturelle ».

Au milieu des années 1960, l'activité créatrice de cette « deuxième culture » était représentée par les peintres non-conformistes pour lesquels le canon du réalisme socialiste était inacceptable. Souhaitant être quelque peu connus et compris, les peintres se dirigeaient vers les capitales. C'était le temps où les expositions s'installaient dans les appartements privés et dans les ateliers, les cafés ou les centres de recherche scientifique. À l'intérieur du pays, personne n'achetait rien et si quelque chose était « offert » aux étrangers, c'était sous le manteau. Souvent, la peinture des artistes non-officiels représentait pour les étrangers un souvenir d'URSS pour un prix raisonnable, en comparaison avec les icônes très coûteuses et l'art du réalisme socialiste. Les artistes de l'*underground* ont même pu exposer

¹² Олег Антропов, *История отечественной эмиграции*, Астраханский университет, Астрахань, 2011, p.6.

¹³ Alexandre Gleser (dir.), *Vingt ans de lutte, L'art russe non-officiel*, cat.expo., Laval, Musée de vieux château de Laval, (7 avril-4 mai 1978), Tours, Musée des Beaux-arts de Tours, (10 mai-25 juin 1978), Chartres, Musée des beaux-arts de Chartres, (30 juin-30 septembre 1978), Laval, 1978.

à l'étranger avant l'émigration¹⁴. Le système de contrôle, les répressions de la liberté créatrice, de l'initiative des peintres et des sculpteurs, tout cela organisé par le service de la culture du Comité central du parti communiste de l'Union Soviétique et par le Ministère de la culture, rendait impossible la réalisation d'œuvres et la reconnaissance des artistes qui ne correspondaient pas « aux cadres idéologiques » établis par les organismes officiels. Ces artistes n'étaient pas à égalité avec ceux de l'Union des artistes. Les poursuites pour rejet des « normes idéologiques » ont incité plusieurs maîtres talentueux à quitter la patrie. A partir des années 1970, les artistes commencèrent à émigrer, la plupart en France ou aux États-Unis. Les motivations pour l'émigration des artistes non-conformistes étaient différentes, mais dans la plupart des cas unis par un désir de la liberté : liberté de l'art, liberté de parole et liberté de vie.

L'un des premiers artistes qui émigra en France en 1971 fut Mikhaïl Chemiakine. Il fut aussi le premier peintre russe exposé à la galerie Dina Vierny à Paris. Dina Vierny le rencontra lors de son voyage en URSS. Puis, eurent lieu deux expositions en plein air en 1974 à Moscou, marquant l'histoire de l'art non-officiel russe : après celles-ci, une majeure partie des artistes quittèrent l'URSS¹⁵. Paris, une ville qui depuis des décennies était une deuxième patrie pour les Russes grâce à l'émigration de la première vague, continuait à accueillir les artistes émigrants. Alexandre Gleser ouvrit en 1976 un Musée russe en exil à Montgeron et commença à publier un almanach intitulé *Tretia volna (Третья волна)*¹⁶ en langue russe. Pour Gleser, son musée n'était pas qu'un espace d'exposition des artistes soviétiques non-officiels, mais aussi un lieu de rencontre, un centre culturel russe créé par la troisième vague d'émigration. L'origine de ce musée était le projet de créer une archive consacrée à l'art non-conformiste, destinée aux historiens de l'art. En 1980, Gleser ouvrit un satellite de ce musée aux États-Unis, après son départ. C'était une véritable tentative de créer un espace commun pour les artistes émigrés en France.

¹⁴ On se rappelle des expositions d'Oscar Rabine à Londres en 1965, d'Ernst Neizvetsny à l'ARC en 1970, *Huit peintres* à Grenoble en 1974, *L'art russe non-officiel* à Laval, Tours et Chartres en 1978.

¹⁵ La plupart des artistes qui ont participé aux expositions des bulldozers et Izmaïlovo ont émigré : Lidia Masterkova, Valentin Vorobiev, Vitaly Komar, Oscar Rabine, Alexandre Melamid, Lev Nusberg, Rimma et Valeriy Guerlovine et autres.

¹⁶ Troisième vague.

Paris devint pour un moment une des capitales de l'art russe non-officiel, tout comme Moscou et Saint-Pétersbourg¹⁷. Les artistes organisaient des expositions et des galeries ambulantes, publiaient des articles, des revues et des catalogues. Dans les années 1970, les peintres créèrent la revue *A-YA*, collectif typographique, publiée à Paris de 1979 à 1986. Cependant, non seulement les artistes mais aussi les émigrants de la troisième vague en général mirent beaucoup de temps avant de s'exprimer à travers les maisons d'édition, les almanachs, les revues qu'ils dirigeaient pour diffuser des idées interdites en URSS, sur le passé, le présent et le futur de leur pays.

Les causes de l'émigration de la troisième vague – ou, comme on dit aussi, « vague des dissidents » – sont clairement liées au désir des artistes d'exposer librement, ainsi que celui de se cacher des poursuites politiques, souvent inventées exprès par l'Etat. Les raisons pour lesquelles les émigrants de la troisième vague choisirent Paris comme destination sont liées à la perception de Paris comme un centre de la vie culturelle, perception qui naquit au début du XX^e siècle et demeura forte dans un pays fermé au monde entier pendant des décennies. L'intégration au ce nouveau milieu était difficile : la plupart de ces émigrants arrivèrent en France à l'âge adulte, sans connaissance de la langue française, ce qui était une des barrières essentielles pour l'intégration. De plus, la différence des mentalités, l'absence de souplesse psychologique et le manque des contacts étaient et demeurent des problèmes centraux pour les artistes de cette génération. Presque tous les artistes tentaient de faire carrière à l'ouest, en continuant à développer dans leurs œuvres les sujets commencés en URSS, mais presque personne n'a réussi à s'intégrer à l'espace occidental sans faire jouer son origine.

¹⁷ A l'époque appelée Leningrad.

«Когда мы слезы с губ оближем
И напрощаемся сполна,
Когда осядет по Парижам
Уже четвертая волна»¹⁸

Dmitri Bykov
Futurologique (1991)

La dernière étape de l'émigration est la quatrième vague, liée à la politique de la perestroïka et à la parution en 1986 d'un nouveau règlement qui simplifiait la procédure de l'émigration. A la différence de toutes les vagues précédentes, la quatrième n'avait aucune restriction intérieure du côté des Soviétiques, et, par la suite, du gouvernement russe. On sait bien que le rideau de fer tomba progressivement et qu'en 1990, après la chute du mur de Berlin, la courte période de la perestroïka disparaît sans laisser des traces. Bien sûr, les bornes culturelles de la perestroïka sont plus larges que cinq années : certains procès commencent déjà à la fin des années 1970 et s'achèvent au début des années 1990.

Le nom « perestroïka » est celui qui est donné aux réformes économiques et sociales menées par le premier et dernier président de l'URSS, Mikhaïl Gorbatchev, d'avril 1985 à décembre 1991. Le mot « perestroïka » signifie en russe « reconstruction ». Le mois de mars 1985 marque la fin d'une période caractérisée par la succession, à la tête de l'URSS, de dirigeants séniles. Mikhaïl Gorbatchev, un jeune homme, devient le nouveau secrétaire général du Parti communiste. Son premier mot d'ordre est d'accélérer le développement économique, mouvement qui se transforme, au début de l'année 1986, en *glasnost*¹⁹ et perestroïka. Ce dernier mot – « reconstruction » – indique clairement qu'il s'agit de remettre en place un système et non de le démanteler. De grands changements ont lieu dans la sphère de la culture. Le ton fut donné par les revues littéraires qui publièrent d'énormes tirages d'une littérature jusqu'alors interdite. La situation évolua aussi dans le domaine de l'art plastique : l'underground moscovite sortit enfin de sa clandestinité.

¹⁸ « Quand nous lécherons les larmes des lèvres/ quand nous ferons nos adieux/quand s'établira Paris/ la quatrième vague ».

¹⁹ Glasnost – le mot spécial, donné par Gorbatchev à sa politique et désigne la transparence.

Dans la vie artistique, la perestroïka commença en mai 1986, quand fut publiée une décision étendant les droits sociaux des créateurs indépendants²⁰. Dès ce moment, l'art underground devint une réalité publique. Pour les peintres de l'avant-garde soviétique s'ouvrit pour la première fois la possibilité de vendre officiellement leurs œuvres au Salon d'exportation, qui organisait aussi des expositions en Finlande et en Pologne, et publiait les premiers catalogues officiels consacrés à l'art moderne²¹. Les événements politiques de la perestroïka provoquèrent un intérêt croissant et un engouement pour l'art contemporain russe. Les changements politiques et économiques de l'URSS provoquèrent un rejaillissement de l'intérêt pour la culture moderne soviétique. Le démantèlement du rideau de fer facilita les échanges internationaux économiques et culturels. L'art non officiel qui existait depuis presque quarante ans appartient au passé dès la deuxième moitié des années 1980. La perestroïka ouvrit des portes aux peintres appartenant aux cercles de l'art non officiel, leur permettant d'exposer dans les musées d'État, d'offrir des œuvres aux musées et aux centres d'art moderne dans leur pays ainsi qu'à l'étranger. L'émancipation totale de l'art underground marqua la fin du monopole que l'establishment officiel exerçait dans le passé sur la politique artistique²².

Pour émigrer lors de la perestroïka, il fallait recevoir une invitation de la part d'un collectionneur, d'une galerie ou bien d'une institution muséale. Après la perestroïka, on pouvait facilement émigrer grâce aux bourses pour les études à l'étranger, aux échanges internationaux ou en louant un atelier, tout simplement. Un des moments clé pour l'émigration des artistes de cette période fut les ventes aux enchères de Sotheby's à Moscou en 1988²³, dont il sera question plus tard. Cette vente aux enchères fixa « officiellement » la priorité du marché de l'art occidental pour l'art underground soviétique. Les collectionneurs, journalistes, galeristes, les employés des musées vinrent spécialement pour cette vente²⁴. La

²⁰ Victor Misiano, « Les chocs de perestroïka », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n 26.

²¹ Георгий Кизельватер, *Переломные восьмидесятые*, Москва, Новое литературное обозрение, 2018, p.609.

²² Victor Misiano, « Les chocs de perestroïka », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n 26.

²³ Vente Sotheby's. Russian Avant-garde ans Soviet Art, Moscou, 7 juillet, 1988.

²⁴ Георгий Кизельватер, *Переломные восьмидесятые*, op. cit., p. 308.

plupart des artistes qui ont participé à cette vente aux enchères reçurent des invitations des galeries pour partir à l'étranger.

Petit à petit, les artistes de la perestroïka commencèrent à s'installer à l'étranger. Cette vague d'émigration fonctionnait différemment de la vague précédente : les artistes étaient invités par les institutions ou les galeries. Si les émigrants de la troisième vague formaient à Paris une diaspora artistique, ou plutôt un réseau civil des émigrants de la même génération, durant la perestroïka, il n'y avait pas beaucoup de propositions des galeristes faites aux artistes russes contemporains en France, tout comme il n'y avait pas beaucoup de programmes d'études pour effectuer des échanges, donc Paris ne fut plus le centre d'émigration russe. On peut alors constater selon des exemples précis que, des artistes ici étudiés, ceux qui ont finalement émigré et sont restés à Paris, ont souvent eu des raisons familiales et rarement professionnelles. De plus, dans les années 2000, les artistes commencèrent à vivre dans deux pays : en Russie et dans le pays de leur émigration. Mais se pose alors la question de l'intégration des artistes au marché de leurs deux pays, aux institutions, à la vie quotidienne. Est-ce qu'on souligne encore, comme un facteur principal, leur origine en parlant de leur art ? Ou est-on entré dans l'ère de la globalisation ?

I.2. Sotheby's débarque à Moscou.

L'intérêt commercial du marché occidental pour l'art russe commença vers le milieu des années 1970. En 1974, Sotheby's se décida à réaliser la première vente aux enchères de l'art russe du cercle de Diaghilev à New York. Les ventes devinrent régulières dès 1984. Le temps du développement de ces ventes est lié aux noms des connaisseurs brillants de l'art russe et aux experts de Sotheby's –

John Stuart²⁵ et Ivan Samarine²⁶, ainsi qu'au spécialiste du marché est-européen, Piter Batkin : jusqu'à 1996, ils définissaient le niveau et la qualité des ventes aux enchères russes^{27 28}.

Le 7 juillet 1988 à Moscou eut lieu l'événement qui galvanisa les communautés artistiques soviétique et occidentale. L'une des plus anciennes maisons de ventes aux enchères, Sotheby's, en collaboration avec le Ministère de la culture de l'URSS, organisa une vente : la première et la seule vente aux enchères Sotheby's ayant eu lieu sur le territoire de la Russie s'ouvrit au monde de l'art russe de la perestroïka et fut une puissante impulsion pour la formation du marché de l'art à l'intérieur du pays. Comme le soutient Simon de Pury²⁹, c'était au moment où le processus de la perestroïka venait de commencer, il y avait un intérêt croissant pour les changements du pays³⁰. A cette époque, le Ministère de la Culture vendait déjà depuis plusieurs années des œuvres aux étrangers, y compris de peintres non-officiels, par le biais de « Mejkniga »³¹, mais la vente aux enchères offrait des possibilités plus larges. Cette vente était aussi utile pour l'Etat soviétique. D'une part, elle devait augmenter le prestige de l'URSS à l'étranger et aux yeux des partenaires occidentaux : voici la preuve vivante de la « reconstruction », dans la capitale de l'Union Soviétique se déroule une vente aux enchères commerciale où

²⁵ John Stuart est un expert de l'art russe. Il a commencé sa carrière à la maison de vente aux enchères en 1963 et fut le chef de département d'art russe de Sotheby's de 1976 à 1996. Stuart a établi une série de ventes dépassant le record de Sotheby's.

²⁶ Ivan Samarine est un expert de l'art russe qui fut invité à travailler chez Sotheby's par John Stuart en 1988.

²⁷ Valery Dukanov, «Russian painting and the British artmarket», the Tretyakov gallery magazine,2003. Disponible sur le lien <https://www.tg-m.ru> (consulté le 2 juin 2019)

²⁸ La croissance de l'art russe pendant les années de la perestroïka fut très importante. Les prix de l'art d'avant-garde russe étaient démesurés pour le marché russe. Par exemple, lors d'une vente organisée par Sotheby's en avril 1989, des œuvres de L. Popova furent vendues pour la première fois pour des sommes considérables excédant le demi-million de sterlings chacune.

²⁹ Simon de Pury, ancien président de Sotheby's Suisse et Sotheby's Europe, ex-curateur du Musée Thyssen de Lugano.

³⁰ Kate Fowle (dir.) Exhibit Russia: The New International Decade 1986-1996, Moscow, Garage Museum of Contemporary Art, 2016, p.57

³¹ Mezhdunarodnaya Kniga – Établissement International de Livres était une société qui distribuait et exportait les livres entre 1923 et 2013.

l'on trouve parmi les participants des peintres non-officiels, et les ventes sont réalisées en devise étrangère ! D'autre part, la vente aux enchères devait rapporter de l'argent au pays qui était en situation économiquement instable.

C'était sans aucun doute un événement exceptionnel et inédit dans son genre, et peut être en quelque sorte théâtral. Comme à ce moment l'Etat restait le seul client, consommateur et acheteur officiel d'art, les organisateurs de la vente devaient attirer l'attention et susciter l'intérêt parmi le public occidental. Pour cette vente fut spécialement organisé un voyage pour les collectionneurs venant des États-Unis et d'Europe afin de leur faire rencontrer les artistes, leur montrer leurs œuvres et leur situation dans le milieu artistique soviétique³². Pour assurer le succès de la vente aux enchères et attirer à Moscou les collectionneurs occidentaux, Sotheby's mena avec toute l'envergure possible une campagne publicitaire. Au cours du mois précédant la vente, l'exposition tourna en Europe et aux États-Unis avec des arrêts à New York, Londres, Paris, Cologne et Zurich : le catalogue était publié dans des éditions bilingues. Depuis Londres et New York furent organisés des voyages touristiques pour les collectionneurs avec un programme spécifique : vodka, caviar, c'est presque si les ours ne jouaient pas de la balalaïka³³ - à propos de ces aventures concernant les étrangers en visite en Russie, des souvenirs inoubliables restent aux participants.³⁴

Certainement, une telle organisation suscitait l'intérêt pour l'art du rideau de fer. Les ventes se faisaient en devise étrangère : même si le public soviétique pouvait y assister en tant que visiteurs, il ne pouvait pas acheter les œuvres. Pour accentuer le caractère extraordinaire de l'affaire, il faut mentionner que le Ministère de la culture violait la loi, en donnant l'accord sur l'exportation des œuvres artistiques créées avant 1945, qui était interdit³⁵. La vente fut nommée *Russian avant-garde and Soviet contemporary art*. Un tel choix des périodes dans l'art

³² Andrew Solomon, *The Irony Tower: Soviet artists in a time of glasnost*, New-York, Knopf, 1991.

³³ Balalaïka – un instrument musical à cordes pincées russe.

³⁴ L'un des journalistes américaines, venus en URSS, spécialement pour cette vente aux enchères, avait publié ses souvenirs dans son œuvre *The Irony Tower*.

³⁵ L'arrêt du Ministère de la culture de l'URSS de 2310/3/1987 n°120 interdisait d'exporter les fragments architecturaux, la sculpture, la peinture, l'art graphique de tous les pays et les peuples jusqu'à 1945 (les tableaux, les esquisses, les études, les aquarelles, les dessins, originaux et gravures, les ex-libris etc.). L'arrêt est disponible sur le site : <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minkultury-sssr-ot-23031987-n-120/>

soviétique est tout à fait explicable : l'avant-garde russe était déjà connue en Occident et avait un succès chez les collectionneurs. D'un autre côté, c'était la première vente aux enchères en URSS d'une maison occidentale, ce qui donnait carte blanche aux organisateurs pour faire quelque chose d'inédit et de bouleversant dans le domaine du marché de l'art. C'est pourquoi tout était mis sur l'art non officiel. De plus, l'un des organisateurs de la vente était Simon de Pury, qui était à ce moment le curateur de la collection du Musée Thyssen et qui venait souvent en URSS, depuis le début des années 1980.

Cette vente fut un billet d'entrée magique dans le marché de l'art mondial et donna beaucoup d'espoir aux peintres. Dans la préface du catalogue des ventes signé par le président Sotheby's, le comte Vénéralable Gaouri, l'on peut lire ceci :

Sotheby's est fier d'effectuer la première vente aux enchères internationale des œuvres d'art en Union Soviétique. Nous sommes assurés qu'il ne sera pas le dernier, puisque pour le développement des échanges culturels il n'y a rien de meilleur, comme l'échange libre par les idées et les œuvres artistiques entre de jeunes artistes, les collectionneurs et les étudiants en arts plastiques de tous les pays du monde.³⁶

Grâce aux efforts des experts de VHPO du nom de Voutchetitch³⁷ et Sotheby's des œuvres de trente-quatre peintres furent choisies, parmi lesquels des maîtres de l'avant-garde russe tels qu'Alexandre Drevin, Alexandre Rodtchenko, Varvara Stepanova, Nadejda Oudaltsova, des artistes officiellement reconnus tels que Tatiana Nazarenko, Ilya Glazounov, Natalia Nesterova et des peintres dits non-officiels de différentes générations comme Dmitry Krasnopevtsev, Il'ya Tabenkin, Ivan Chuikov, Vladimir Yankilevsky.

Pour voir l'exposition avant la vente qui eut lieu sur le quai Krasnopresnensky, se sont rassemblés les journalistes presque de toute la lumière. Les efforts faits se sont justifiés : la recette totale de la vente aux enchères était gigantesque pour cette époque, £2,085 millions. Sur cent vingt lots exposés à la

³⁶ Préface du catalogue de la vente Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art vente à Moscou, Sotheby's, [s.i.] : [s.n.], 1988

³⁷ VHPO du nom de Voutchetitch – L'union au sein du Ministère de la Culture de l'URSS.

vente, cent treize furent vendus. Plusieurs œuvres furent vendues avec un dépassement considérable du prix d'estimation. La toile abstraite *La ligne* d'Alexandre Rodtchenko peinte en 1922 fut l'œuvre la plus chère de cette vente : on paya £330 000, quand l'estimation était autour de £90,000-£120,000. L'œuvre la plus accessible lors de cette vente coûtait £2 200 : pour cette somme partirent quelques travaux tels que trois toiles d'Iury Dychlenko, un tableau de Bella Levikova et deux toiles d'Ilya Tabenkin³⁸. Parmi les artistes non-officiels le record absolu fut réalisé par le tableau de Grisha Bruskin³⁹ *Lexikon Fundamental*, vendu pour £242,000 (estimation £14,000-18,000)⁴⁰. L'acheteur inconnu de Munich ravit le travail de Bruskin à l'agent d'Elton John, qui était venu à Moscou spécialement pour acheter quelques œuvres sur la commande du musicien⁴¹. Il est aussi intéressant de noter que la première partie du *Lexikon Fundamental* fut acquise quelques mois avant la vente dans " Mejkniga " par le metteur en scène Milos Forman pour deux mille roubles (c'était l'estimation de la commission d'art de Ministère de la culture)⁴².

Une fois la vente aux enchères terminée, tout revint dans l'ordre Les millionnaires occidentaux, les diplomates et les journalistes revinrent chez eux, et les artistes durent bientôt se rappeler que la reconstruction et la publicité n'effacent pas les ordres soviétiques : l'argent gagné sur la vente aux enchères n'était pas transmis aux peintres même si, selon les promesses des organisateurs, ils devaient toucher 60% de la vente.

³⁸ https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20180228_sothebys_moscow_1988.html

³⁹ <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5282/>

⁴⁰ <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2314/>

⁴¹ <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5282/>

⁴² Георгий Кизельватер, *Переломные восьмидесятые*, op. cit., p. 156.

I.3.Des perturbations au pays de Gorbatchev. La vie culturelle.

a) L'art de 1917 à la perestroïka.

Avant de parler de nos artistes en Occident au moment de l'arrivée de nos artistes, il nous semble important d'expliquer la situation en URSS. Pour mieux comprendre l'importance des changements de la perestroïka il faut tout d'abord brosser un tableau rapide de la situation de la vie culturelle avant l'arrivée de Mikhaïl Gorbatchev. L'histoire de l'art soviétique peut être divisée en deux étapes opposées : l'étape révolutionnaire de 1917 jusqu'à 1924, et la période du « communisme corrupteur »⁴³ qui perdura jusqu'à 1985, année du début de la perestroïka. Un mois après l'installation du régime soviétique, en novembre 1917, Lénine fonda Narkompros, un organisme de réalisation de la révolution culturelle. Dans la pensée de Lénine, c'était un organisme qui était l'un des instruments de lutte pour « l'éradication de l'analphabétisme dans la population de la RSFSR ». L'ancienne organisation de la vie culturelle subit beaucoup de changements, tout d'abord par la destruction de l'ancien système. En avril 1918 fut fermée l'Académie des beaux-arts, fondée en 1757, pour réouvrir ses portes uniquement en 1947. Cependant, très vite, l'avant-garde qui voulait instantanément transformer le monde par la force de l'art — total, comme la révolution, de laquelle parlaient les bolcheviks — s'est retrouvée en marge. La ligne de Staline, qui proclamait la fin des idées de la révolution mondiale au profit de la construction du socialisme dans le pays, prit fin dans la deuxième moitié des années 1920 dans la lutte au sein du parti. Selon les autorités, l'art devait être compréhensible pour les masses et refléter la vie. Le 23 avril 1932 vit le jour le décret du Comité Central VKP (Orgburo)⁴⁴ « Sur la reconstruction des organisations littéraires et artistiques », selon lequel tous les

⁴³ Bandon Tayler, *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*, Manchester Univ Pr, 1993.

⁴⁴ Orgburo est un organe du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique. Il a existé de 1919 à 1952, date à laquelle ses fonctions ont été transférées au Secrétariat du Comité centra

groupements existants devaient être supprimés. Il était proposé aux peintres et aux écrivains soutenant le pouvoir soviétique de créer des unions. Le programme esthétique des nouvelles unions était établi sous le nom de « réalisme socialiste ». Dès ce moment-là, sur la scène artistique s'imposa le réalisme socialiste, le seul style officiellement autorisé durant les trente années suivantes, celui qui représenta l'utopie socialiste. Le réalisme socialiste n'a jamais été réaliste en ce qui concerne la forme et le contenu. Dans un article intitulé *L'erreur de l'ouest : la réévaluation de l'art contemporain soviétique* publié dans la revue *A-YA*, Peter Engel propose de l'appeler « le réalisme idéaliste »⁴⁵.

Après la Deuxième guerre mondiale, il était évident que le projet d'un art collectif soviétique ne devint pas une doctrine totale pour l'art⁴⁶. La prochaine période dans l'histoire soviétique est caractérisée par la déstalinisation et une relative liberté dans le domaine de l'art, sous pouvoir du Nikita Khrouchtchev. Après la mort de Staline en 1953, la politique se dirige vers l'élimination du culte de l'ancien chef de l'état et ouvre la nouvelle page dans l'histoire soviétique, en concevant les bases de structure étatique et de l'idéologie socialiste.⁴⁷ C'était un moment quand le réalisme socialiste restait l'art officiel, toutefois les autres formes de l'art n'étaient pas bannis.⁴⁸ Cependant, la liberté artistique était toujours limitée, ce que prouvent le tournant vers le renforcements des normes sévères dans l'art après l'exposition au Manège le 1er décembre 1962. Le nouveau chef du pays, Nikita Khrouchtchev a appelé quelques œuvres présentées antisoviétiques : après cet événement se présenter publiquement pour ceux qui n'étaient pas le membre de l'Union des artistes est devenu aussi impossible, comme entrer dans cette Union. A partir de cette date on peut parler de l'apparition du terme « art non- officiel

⁴⁵ Петер Энгель, «Заблуждения запада: переоценка советского современного искусства?» *А-Я*, №6, p.56.

⁴⁶ Екатерина Деготь, *Искусство XX века*, Москва, Трилистник, 2002, p154.

⁴⁷ Olga SVIBLOVA, « L'art russe non-officiel des années 1960-1970 », dans Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire*, cat. d'expo., Paris, Centre Georges Pompidou, (19 décembre 1996 - 7 avril 1997) Paris.p.19

⁴⁸ On peut se souvenir du studio d'Eliy Bielutin, des premières expositions qui présentaient l'art étranger telles que le sixième Festival mondial de la Jeunesse à Moscou en 1957 lors duquel le public put voir de l'art abstrait, tout comme lors de l'exposition de Picasso en 1956, de l'exposition d'art moderne américain en 1959, de l'exposition nationale d'art français, de l'exposition de Fernand Léger en 1964.

».49 Le travail des artistes dit « non-officiels » était caché des yeux du grand public et devenu clandestin, visible uniquement dans les appartements des artistes et leurs amis. Cependant, durant les années 1970, cette génération d'artistes non-officiels commença une lutte pour sa liberté créatrice : les artistes⁵⁰ organisèrent une exposition en plein air sur un terrain vague, qui fut détruite pas les bulldozers, ce qui donna ensuite naissance à l'expression « exposition des bulldozers ». Puisque cela provoqua un scandale dans la presse étrangère⁵¹, l'exposition fut autorisée, et on ouvrit même une salle spéciale, sous contrôle du pouvoir, pour les peintres ne disposant pas de la carte d'adhérent de l'Union des artistes. Après ces expositions tristement connues, la vie culturelle fut animée par des expositions semi-officielles. En 1979 fut lancé l'almanach samizdat *Metropol* qui réunissait les auteurs underground. A la fin de l'année 1970, les publications de textes russes à l'étranger devinrent une pratique courante et, en général, ne conduisaient pas à des répressions immédiates, comme c'était le cas auparavant. Bien sûr que le régime politique n'était pas libéral, mais sa forme habituelle se démodait considérablement. Dans un ouvrage issu d'une thèse soutenue en 1990 à l'Institut d'études slaves, Irene Semenov-Tian-Chansky explique que l'esthétique du réalisme socialiste fit l'objet d'un traitement de plus en plus formel :

*« L'esthétique marxiste-léniniste est devenue une théorie morte, à laquelle on se réfère par obligation, mais que presque plus personne ne prend pas au sérieux ».*⁵²

Notamment au début des années 1970, lors de la stagnation brejnévienne, apparut le conceptualisme moscovite⁵³. La pièce centrale de l'appartement communal (*komunalka*) cesse d'être un espace pour l'art : les textes, les discussions philosophiques et la documentation prennent la place principale. « La

⁴⁹ Olga SVIBLOVA, « L'art russe non-officiel des années 1960-1970 », dans Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire*, cat. d'expo., Paris, Centre Georges Pompidou, (19 décembre 1996 - 7 avril 1997) Paris.p.20

⁵⁰ Oscar Rabine, Evgeny Rukhin, Vladimir Nemukhin, Lidia Masterkova, Yuri Zharkih, Aleksader Melamid, Vitaly Komar, Igor Kholin et autres.

⁵¹ Les articles étaient publiés dans New-York Times, Le Monde...

⁵² Irène Semenov-Tian-Chansky, *Le pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*, Paris, IMSECO et Institut d'études slaves, 1993. p.230

⁵³ Борис Гройс, «Московский романтический концептуализм» [Conceptualisme romantique moscovite], n°15, Тридцать семь, s. e. Ленинград, 1978

frontière entre l'art et le texte s'est trouvée supprimée, comme la frontière entre le texte littéraire et scientifique »⁵⁴. A contre-courant des standards de l'art du XXème siècle, la logique de l'exposition selon le conceptualisme moscovite agit par la parole et la discussion, ce qui était dû à l'absence d'espaces d'exposition, d'acheteurs et à l'existence de ce mouvement dans un milieu très fermé. Les œuvres étaient destinées à créer la communication entre des acteurs du champ culturel, ce qui stimulait les relations entre les artistes et provoquait des discussions.

Les premières tentatives de créer un espace d'exposition plus ou moins ressemblant aux structures occidentales le but d'exposer se concrétisèrent dans la galerie clandestine Apt-Art (Appartement art), existant de 1982 à 1984 dans l'appartement de l'artiste Nikita Alexeev. Apt-Art permettait aux artistes d'accéder à des galeries sur le modèle occidental. A la fin des années 1970 sur la scène artistique moscovite apparaît une « nouvelle vague », une génération d'artistes qui ont changé le paysage artistique clandestin de ce temps. A la place du conceptualisme et des discussions philosophiques qui étaient liées aux œuvres d'art, arrive une légèreté un peu naïve dans le monde de l'art. Néanmoins, malgré certains changements introduits par cette nouvelle vague, on observe un lien toujours important avec l'ancienne génération à travers une aversion explicite envers toute négation du point de vue traditionnel sur l'art. Toutes les forces artistiques de cette époque étaient unies dans le cadre de cette première galerie soviétique clandestine Apt-Art. La galerie fut créée initialement avec pour projet d'imiter le fonctionnement d'une galerie classique. Cependant, être exposé dans l'espace de la galerie était seulement possible pour ceux dont les œuvres étaient esthétiquement et conceptuellement conformes au goût des fondateurs. Au mois de février de 1983 à Apt-Art se tint la première exposition personnelle du groupe « C3 » (SZ)⁵⁵. Une nouvelle vague venue de Moscou insistait sur le refus de la peinture comme moyen d'énonciation principal de l'art : la plupart des œuvres sont

⁵⁴ Екатерина Деготь, *Искусство XX века*, Москва, Трилистник, 2002, p.56

⁵⁵ Le groupe C3(SZ) était créé en 1980 par deux jeunes peintres de Moscou – Victor Skersis et Vadim Zakharov. Leurs expositions n'étaient pas l'espace de la contemplation passive, ils se transformaient en procès déployé dans le temps entraînant les spectateurs eux-mêmes.

réalisées selon la technique du dessin, de la performance et avec un minimum de peinture.

À partir de tout ce qui a été dit, on peut conclure que l'art de la période soviétique était un organisme complexe. D'une part il y avait un art officiel qui tomba rapidement dans le marasme et qui, même en se développant, n'évolua pas beaucoup d'aspect. D'autre part, il y avait une vie artistique clandestine qui se développait constamment et s'élargissait. C'était néanmoins une époque pénible pour l'expression libre dans l'art. Dans les années 1960 à 1970, les peintres pouvaient s'exprimer particulièrement dans l'illustration de livres pour enfants. Les intellectuels recueillaient toujours les livres d'enfant avec des images extraordinaires. Il semble alors qu'il y avait un seul genre figuratif innovant qui était accessible au grand public. C'est de là que se développa une culture de l'illustration. Au début des années 1980, le modèle de la vie artistique coincée dans les appartements communautaires commença à s'épuiser. La stagnation brejnévienne se dirigeait vers un enchaînement de crises, et il semblait que ce soit la fin, où tout le possible était déjà réalisé ou épuisé. Voici comment Georgy Kisevalter décrit ses souvenirs de ces années :

Le début des années 1980, à mon avis, était l'époque la plus sans issue. Et c'est pour cela que ceux qui sont partis [les artistes qui ont émigrés], nous semblaient heureux. Et ensuite a commencé la reconstruction, et le temps chaleureux de l'existence communautaire romantique s'est subitement achevé. A alors soufflé le froid des relations de marché⁵⁶.

b) Perestroïka art

⁵⁶ Кизевальтер, Георгий. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания (Художественная серия) (Russian Edition) (Kindle Location 4147). Kindle Edition.

A la fin du XXème siècle, la Russie fut perturbée par des vagues de changements sociaux, industriels et moraux, qui étaient aussi importants que ceux de la révolution de 1917. Ces événements étaient appelés « perestroïka » et durèrent presque dix ans, de 1986 à 1996. En mai 1986 eu lieu la visite de Gorbatchev à Léningrad où la rencontre avec les militants du parti du comité de ville de Léningrad du Parti communiste de l'Union Soviétique il a utilisé pour la première fois le mot « reconstruction » pour désigner le procès politique et social : « Il est clair, mes camarades, que nous devons être reconstruits. Nous tous »⁵⁷. Les médias s'emparèrent du terme qui devint le slogan de la nouvelle époque soviétique. Le slogan de la perestroïka était « reconstruction-glasnost-accélération »⁵⁸. Gorbatchev voulait mettre en place un nouveau système en reconstruisant celui du pouvoir. Cependant, les reformes menées par le président accélèrent la chute de l'URSS en 1991. Pour la génération du dégel qui occupaient des positions clés dans la politique et la culture, dans les années de la reconstruction la lutte avec le stalinisme est devenue l'affaire de la vie.

Comme à chaque changement politique, cette situation pouvait être envisagée selon plusieurs points de vue : d'un côté se trouvaient ceux qui considéraient la perestroïka comme apportant des changements favorables à la démocratie, de l'autre côté étaient ceux qui l'entendaient comme un échec dans la Guerre froide. Des grands changements advinrent aussi dans la sphère de la culture. La possibilité de former de nouvelles relations entre la culture et le pouvoir fut une des premières caractéristiques de la reconstruction et de la glasnost. Malgré la stabilité inébranlable de plusieurs institutions traditionnelles qui ne cédaient pas à la critique concernant les règles de conduite et les schémas routiniers de l'action, ces relations témoignent explicitement de changements dans le climat culturo-politique. Après les débats des années 1920 à propos de la fonction du pouvoir et de la culture, après que dans les années 1930 la culture devient pour longtemps la servante du pouvoir, celle-ci commença à reconquérir graduellement son autonomie en se transformant en un instrument à l'aide duquel l'opinion publique

⁵⁷ Михаил Горбачёв, *Остаюсь оптимистом*, АСТ, Москва, 2017, p.278

⁵⁸ « Perestroïka-glasnost-yskorenie » (перестройка-гласность-ускорение) e sont trois directions clés des réformes de Gorbatchev. Si le mot « perestroïka » peut être traduit en français par « reconstruction » et « yskorenie » par « accélération », le mot « glasnost » est presque intraduisible. On a l'habitude d'utiliser les mot « transparence » ou « ouverture » dans les textes étrangers. Cependant, la traduction la plus proche au sens originel est « liberté de parole ».

pouvait analyser, estimer, contrôler et de plus en plus souvent mettre en doute la structure du pouvoir.

Victor Misiano propose une appellation de ce phénomène : « les chocs de la perestroïka ». La soudaineté de cette « reconstruction » à tous les niveaux de la vie fut un véritable choc moral. Parmi ces chocs, Misiano distingue une nouvelle forme d'existence de l'art contemporain cherchant à dialoguer avec les espaces culturels, la rupture avec une époque de légende et l'entrée dans une réalité de la culture et de l'histoire. Apparut une contradiction entre le rôle de martyr des peintres et le désir de profiter des joies de la société capitaliste dont la conséquence fut la naissance d'une rivalité entre les « nouvelles superstars soviétiques ». De plus, ces chocs étaient aussi liés à la culture officielle qui dut finalement se soumettre à la réalité de l'émancipation de l'art non-officiel et à son succès commercial. Les artistes qui apparurent sur la nouvelle scène artistique devinrent des « ambassadeurs de la perestroïka ».

Sur les scènes nationales et internationales, l'art soviétique se présente aujourd'hui comme une sorte d'Eldorado artistique alors qu'en réalité, après la découverte du vaste monde, la culture d'avant-garde se révéla fragile et mal adaptée à cette nouvelle vie⁵⁹.

L'un des premiers critiques d'art russe contemporain, Andreï Hlobistin, proposa d'appeler ce phénomène de la perestroïka « une schizorévolution ». Ce terme est inspiré de l'œuvre de Gilles Deleuze et Félix Guattari intitulée *Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia*, dans laquelle ce terme de « schizorévolution » n'apparaît pas, mais Hlobistin l'invente en se basant sur cette œuvre philosophique. La vie quotidienne soviétique modelée par l'URSS, et qui semblait ne jamais pouvoir changer se modifiait en profondeur :

Mis à part des changements globaux extérieurs qui atinrent les structures des mutations géopolitiques, il y eut un accident sémiotique grandiose - les objets perdaient leurs noms, l'idéologie, le texte, la narration disparaissaient. Chez les

⁵⁹ Victor Misiano, « Les chocs de perestroïka », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n 26.

*citoyens soviétiques, les visages changeaient vite : avait lieu une crise globale de l'auto-identification*⁶⁰.

Des phénomènes semblables avaient aussi lieu à l'ouest, par exemple, en Allemagne après la chute du mur de Berlin. Selon Andreï Hlobistine, la perestroïka ou « schizorévolution » est une révolution améliorée d'une révolution permanente de Léon Trotski.⁶¹ Bien que dans la théorie de Deleuze et Guattari la révolution n'ait pas un but politique précis, leur but était de détruire le système des structures idéologiques pour libérer l'inconscient. C'est justement cela à propos de quoi écrivaient les philosophes français dans les années 1970, qui fut concrètement réalisé dans les dernières décennies de l'existence de l'URSS. La révolution culturelle occupe une place importante dans ce phénomène, menée par les enfants du dégel khrouchtchévien⁶².

A Leningrad et à Moscou, une nouvelle culture indépendante émergea, notamment parmi la jeunesse. Cette première génération de gens avait un génotype dénué de peur devant la machine soviétique. Au début, il s'agissait d'un petit cercle de gens, mais, avec le temps, il s'est étendu jusqu'à atteindre un grand nombre de personnes rassemblaient autour de l'idée d'un esprit libre et indépendant. Nés à Saint-Pétersbourg, la scène rock, le squatting, les arts cinématographiques gagnèrent aussi de l'importance à Moscou où commencèrent à se rassembler une grande quantité de jeunes provinciaux. La fin de l'URSS s'accompagne de symptômes apocalyptiques tels que des accidents, des catastrophes naturels, des conflits interethniques, le phénomène des monstres⁶³. La mode était à la marginalité, la déviance, la prise de drogues, l'excentricité vestimentaire. La rhétorique abstraite de l'école conceptuelle de Moscou disparut peu à peu.

⁶⁰ Андрей Хлобыстин, *Шизореволуция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века*, Borey Art Center, Санкт-Петербург, 2017, p68.

⁶¹ Андрей Хлобыстин, op. cit., p. 156.p10.

⁶² Définition *Encyclopædia Universalis* : Le « dégel » qui suivra la mort du dictateur entraînera une certaine émancipation, mais celle-ci, après quelques flottements, ne pourra se poursuivre qu'en marge d'un système dont la structure reste inchangée jusqu'en 1985.

⁶³ Catastrophe nucléaire de Tchernobyl, l'apparition du tueur en série Andreï Tchikatilo, le Conflit frontalier au Haut-Karabagh.

Les caractéristiques du monde de l'art au temps de la perestroïka correspondent aux phénomènes suivants : la destruction de l'idéologie dominante et le changement de regard sur le pouvoir qui n'est plus pensé comme un outil répressif. Le rigide canon socialiste glorifiant l'URSS fait peu à peu place à la liberté dans l'art, de nouveaux genres artistiques commencent vite à se développer dont la performance, l'actionnisme, le graffiti, le cinéma alternatif, l'art abstrait et le vidéo-art. Ce nouveau paradigme politique engendra une sensation d'euphorie et de liberté concernant le statut de l'artiste et de ses œuvres. Tous les mondes est artiste et l'art peut être tout ce que l'on veut⁶⁴. D'un côté, les artistes qui quittaient l'URSS perdaient quelque chose : c'était le moment de la naissance du marché de l'art russe, un bon moment pour entrer sur la scène artistique russe. De plus, le public occidental avait des attentes assez spécifiques de l'art russe non-officiel et contemporain. Mais de l'autre, ils pouvaient accéder à d'autres choses : la liberté et le confort. C'était l'époque de l'ouverture des frontières pour des personnes restées pendant des décennies enfermées dans un cercle soviétique.

⁶⁴ Андрей Хлобыстин, *Шизореволуция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века*, Borey Art Center, Санкт-Петербург, 2017, p189.

Le Toutisme (Vsiotchestvo) — la conception théorique avancée par les peintres Mikhaïl Larionov, Mikhaïl Led Dentu, Kirill Zdanevitch et Ilya Zdanevitch en 1913. C'était un véritable courant artistique dans l'art de l'avant-garde russe, dans la base duquel était l'acceptation de toutes les traditions, les pratiques et les courants de l'activité d'art.

Chapitre II.

VALERY KOSHLYAKOV *Le recyclage du temps*

Avoir envers la peinture les exigences du progrès est seulement le point de vue de certains contemporains. À la différence de la science, dans l'art, le progrès est absent, et nous inquiète et nous touche simultanément la peinture de différentes époques⁶⁵.

⁶⁵ Валерий Кошляков, *Послание в живопись*, Москва, Édition Dilecta, 2016, p.9.

En 2017, la version russe du magazine *Forbes* publia le classement des artistes russes contemporains les plus chers en se basant sur les ventes Cosmoscov-2017⁶⁶ et les ventes aux enchères des deux dernières années⁶⁷. Valery Koshlyakov était en tête de ce classement des artistes contemporains les plus demandés de Russie. Il est l'un des représentants les plus charismatiques de la génération d'artistes apparus sur la scène artistique lors de la perestroïka. Valery Koshlyakov est l'un des artistes qui ont émigré en France après la chute de l'URSS. Revenons un peu en arrière dans l'histoire pour explorer sa carrière artistique et l'histoire de son émigration.

II.1. L'art de Koshlyakov dans les années 1980-1990.

Valery Koshlyakov est né à Salsk, un petit village provincial au sud de la Russie, dans la région de Rostov-sur-le-Don, en 1962. A l'âge de douze ans, il avait commencé à étudier dans un studio d'art chez Vassily Chehovtsov⁶⁸. A la fin des années 1970, Koshlyakov déménagea à Rostov sur-le-Don pour étudier au collège d'art Grekov dans la section théâtrale, puis celle dans celle de peinture. A cette époque, il fait connaissance avec des artistes⁶⁹, avec lesquels il formera à la fin des années 1980 le groupe « L'art ou la mort » (1987-1990) qui anima la vie artistique de Rostov puis de Moscou. Après ses études, Koshlyakov travailla dans la comédie musicale comme décorateur, ce qui influença sans doute son approche artistique : on observe cette influence dans ses œuvres qui sont presque toujours de grand format et qui donnent une impression de décors théâtraux, ainsi que dans les sujets qui représentent ses fantasmes architecturaux.

Le nom « L'art ou la mort » fait référence au célèbre slogan révolutionnaire « Patria o Muerte », car l'art ne supporte pas de compromis. C'était leur principe de

⁶⁶ Cosmoscov International Contemporary Art Fair.

⁶⁷ <https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/351735-nado-brat-reyting-rossiyskih-hudozhnikov-2017>

⁶⁸ Vassily Chehovtsov – l'artiste, père de l'artiste Sergey Chehovtsov qui travaille avec le mousse de caoutchouc. A la fin des années 1990 habitait dans un squat situé au quartier Baoumansky à Moscou.

⁶⁹ Avdey Ter-Oganian, Yuri Shabelnikov, le poète Miroslav Nemirov.

vie, toujours actuel aujourd'hui. Les membres du groupe – Avdei Ter-Oganian, Iury Chabelnikov, Nikolai Konstantinov, Valery Koshlyakov, Sergey Timofeev, Igor Bourenin, Miroslav Nemirov, Vasily Sleptchenko, Alexandre Kislyakov et Iury Polajtchev – étaient unis par leur vie à Rostov-sur-Don durant la perestroïka. De plus, ils avaient été étudiants dans la même école d'art. A la fin des années 1980, « L'art ou la mort » organisa ses premières expositions, dont l'une eut lieu dans des toilettes publiques⁷⁰. La première exposition se tint le 20 mars 1988 dans le Club des constructeurs de Taganrog ; la deuxième sous le nom de « Zhupel » les 27 et 29 mai 1988 dans la salle de l'Union des peintres de Rostov-sur-le-Don. En octobre de la même année eut lieu l'exposition « L'avant-garde provinciale », qui se tient dans les premières toilettes coopératives⁷¹ de Rostov dans la ruelle Gazetnyi. Le billet pour les toilettes était en conséquence le billet pour l'exposition qui se tenait dans deux salles : la « bleue » (dans les toilettes pour hommes) et la « rose » (dans les toilettes pour femmes). L'exposition fit scandale et fut rapidement fermée sous prétexte d'une absence d'eau dans les toilettes. La presse provoqua un scandale contre l'administration de la partie régionale, mais comme c'étaient déjà les années de la perestroïka, tout fut considéré comme une bouffonnerie⁷². Un an plus tard, l'exposition « L'Italie a une forme de botte » marqua une étape importante pour l'art underground de Rostov : les œuvres des participants à l'exposition furent achetées pour la première fois par le musée d'art de Rostov⁷³. En 1990 eut lieu l'exposition « Héroïque » à Rostov, après laquelle le groupe se désagrégea⁷⁴.

En considérant l'approche artistique de Koshlyakov, peut nous échapper l'une des premières séries qu'il effectua à l'époque de son travail de décorateur de

⁷⁰Екатерина Андреева, «Искусство или смерть», Диалог искусств, №1, ММОМА, Москва,2010, р. 13.

⁷¹ Dans les années 1920, dans le sous-sol, où se trouvaient ces toilettes était installé le café artistique « Le Sous-sol des poètes ». Le 15 août 1920, Khlebnikov, une des figures importantes de l'avant-garde russe, vint sur la scène du café pour lire ses vers. Peu après eut lieu la première de sa pièce *L'Erreur de la mort*, organisée par le théâtre de Rostov L'Atelier théâtral.

⁷² Ольга Голованова, «Интервью Ольги Головановой с Валерием Кошляковым», dans Danilo Escher (dir.), Valry Koshlyakov cat. d'expo., Москва, Музей русского импрессионизма, (сентябрь 10-ноябрт 27, 2016), р. 253.

⁷³Екатерина Андреева, «Искусство или смерть», Диалог искусств, №1, ММОМА, Москва,2010, р. 11.

⁷⁴ *Ibid.*

théâtre. L'artiste découvrit dans le sous-sol du théâtre des photos des années 1960, qui étaient destinées à être jetées au feu. L'artiste les a peintes de couleurs vives à base d'aniline, intensifiant ainsi l'esthétique kitsch des photos où les artistes étaient pris dans des postures étranges et hiératiques, avec des grimaces effrayantes. Cette série intitulée « Une décoration du beau », fut le début de la réflexion de Koshlyakov sur la problématique de la beauté et de la mémoire qu'il développa dans ses œuvres tout au long de sa carrière.

En 1989, Valery Koshlyakov déménagea à Moscou avec son ami et artiste Avdei Ter-Oganyan, sous l'impulsion de la migration dont il a été question, celle de peintres de différentes provinces dans les grandes villes lors de la perestroïka. Historiquement, la Russie avait toujours deux capitales, Moscou et Saint-Pétersbourg. Les artistes venant du sud du pays et des régions ukrainiennes choisissaient Moscou et furent appelés par Marat Guelman⁷⁵ « la vague du sud ». Ces migrations ne sont pas uniquement liées au désir de s'inscrire dans la vie culturelle des centres artistiques du pays, mais aussi à une situation pragmatique : peu à peu, l'obligation de se faire enregistrer sur son lieu de résidence fixe – ce qu'on appelle en russe *propiska* – devint moins stricte et obligatoire.

Après son arrivée à la capitale, Koshlyakov occupa un appartement au centre de Moscou dans une maison vide et abandonnée. Les premiers pas des artistes du groupe « L'art ou la mort » furent fulgurants et exceptionnellement efficaces. En effet, rappeler le souvenir d'un « grand art » et penser la fin de la peinture après plusieurs années de recherches des conceptualistes moscovites et des artistes du *sots-arts*, était inspirant. C'était l'époque où Moscou était vide après la fameuse vente aux enchères de Sotheby's car la plupart des artistes étaient partis dans des tournées à l'étranger. Quelques années après, en 1991, dans une maison construite sous la perestroïka au coin de la ruelle de Trekhproudniy, les artistes occupèrent des appartements vides, et arrangèrent une galerie dans le grenier de la maison. L'existence de la galerie n'était cependant que de nom : les œuvres présentées n'étaient pas destinées à la vente ; il s'agissait plutôt d'un espace artistique pour les vernissages organisés chaque jeudi à partir de la fondation de cette galerie, de 1991 à 1993. Il est intéressant de mentionner le fait, que pendant

⁷⁵ Marat Guelman – collectionneur de l'art contemporain et l'un des premiers galeristes russes.

toute l'existence de cette galerie, les artistes n'organisèrent aucune exposition dans son sens classique, même si la plupart d'entre eux avaient des ateliers dans ce bâtiment⁷⁶. Il s'agissait toujours de projets artistiques, d'expositions-actions, d'installations et de projets interactifs : l'on peut classer ce phénomène de la vie culturelle moscovite comme un « artist run space »⁷⁷. Il est important de préciser le mode de fonctionnement de cette galerie : l'exposition durait quelques heures, le lendemain elle était démontée, les murs étaient recouverts de nouveau par le papier blanc, et ainsi de suite, tous les huit jours⁷⁸. Les artistes qui occupaient cette maison étaient les représentants de squats moscovites⁷⁹ : cette situation s'explique par le fait qu'ils étaient des émigrants et n'avaient pas de logement fixe dans la capitale. Le noyau du groupe comportait les peintres de Rostov du groupe « L'art ou la mort », et les peintres de Kiev du groupe « L'art de la fin du XXème siècle ». Pendant deux saisons d'exposition, dès le mois de septembre 1991 jusqu'à mai 1993, à Trekhproudniy, furent organisées quatre-vingt-sept expositions, et encore sept expositions dans le cadre de programme se tenant dans d'autres espaces. Une importante partie constitutive de l'œuvre artistique était le public lui-même, les spectateurs qui venaient aux vernissages. Dans un article de 1993, Eugeny Kikodze remarque que la principale idée des artistes de Trekhproudniy était de parodier les nouveaux critères des valeurs artistiques : ainsi, la base de l'exposition était de mettre à distance les mécanismes sociaux qui commençaient à apparaître sur le marché de l'art russe. La galerie ferma en mai 1993 à cause de la rénovation de la maison. Au cours de son existence, elle devint non seulement un lieu obligatoire de visite pour le public professionnel, mais elle participa aussi à l'affirmation des positions de nouveaux peintres dans le milieu artistique de Moscou.

Valery Koshlyakov prenait part aux expositions de la galerie Trekhproudniy. Ainsi, par exemple, en 1992, il exposa l'œuvre *Le Parthénon*, qui est l'exemple

⁷⁶ Dans la galerie il y avait des ateliers des artistes d'Avdei-Ter-Oganian, Valery Koshlyakov, Dmitri Goutov, Yuri Chabelnikov et autres.

⁷⁷ L'espace autoorganisé d'exposition, guidé par les peintres ou les curateurs indépendants.

⁷⁸ <http://moscowartmagazine.com/issue/48/article/977>

⁷⁹ L'un des premiers exemples des squats moscovites se trouvait dans la maison 49 ruelle Fourmanniy. Dans ce squat habitait plusieurs artistes, tels que Yuriy Albert, Sven Goundlakh, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdotchetov, les frères Vladimir et Sergey Mironenko et Andreï Filippov. C'était les disciples du conceptualisme de Moscou formés sous l'influence d'Ilya Kabakova, Erick Boulatov, Andreï Monastyrsky.

typique de son style de peinture murale. Le corps ruiné du temple antique était représenté sur un des murs de la galerie. Il est important de comprendre qu'à cette époque-là, Koshlyakov utilise déjà le matériau pauvre du carton. Nous ne savons pas avec certitude si le peintre a accompli cette œuvre sur le mur car il n'aurait même pas eu accès au carton, ou si c'était une décision motivée par l'idée de la tragédie du dépérissement : en effet, la maison sur les murs de laquelle Koshlyakov peint ce temple était abandonnée. L'utilisation des murs comme des supports pour la peinture fut repris quelques années plus tard quand Koshlyakov commença à pratiquer le street-art. Il est fort probable que cette utilisation des murs lors de cette présentation de *Parthénon* dans une galerie de Trekprudniy fut motivée dans le même sens que celle qu'en fait le street-art : l'insertion de représentations polysémantiques au milieu de la vie quotidienne et étrangère à l'art. Valery Koshlyakov réalisa à Moscou et à Stuttgart en 1997 une série de street-art intitulée *Murs*. Elle représente l'architecture gréco-romaine dans l'espace de la ville moderne et médite sur le problème du renoncement et de l'indifférence, soulignée par la pauvreté intentionnelle des surfaces murales.

Les années 1990 furent caractérisées par des bouleversements dans la vie culturelle. La notion d'art contemporain tout au début de 1990 était légitimée par une variété d'institutions artistiques : les galeries, les centres d'art, les éditions imprimées, les collections, ainsi que les expositions, les projets artistiques. Leur apparition était le résultat de la volonté de leurs fondateurs, tentant de travailler avec l'art d'une nouvelle manière. À partir de 1988, inspiré par le succès de l'art russe aux ventes de Sotheby's, les premières galeries commencèrent à apparaître à Moscou⁸⁰. Koshlyakov commença à entrer dans le milieu des galeries et exposa en 1991 dans la galerie de Marat Guelman « La Nuit à Venise ». Il fut représenté par cette galerie dès 1992. En dehors de la participation à la vie culturelle russe, Valery Koshlyakov menait une vie active à l'ouest.⁸¹ A cette époque, les jeunes peintres avaient besoin de la connaissance de l'art occidental encore inaccessible

⁸⁰ Listes des premières galeries russes d'art contemporain : Марс, Первая галерея, Новая галерея, галерея Сегодня, Art Modern, Московская палитра, Манеж, Риджина Арт et галереи в рамках Центра современного искусства: Галерея Гельмана, Эрмитаж, Школа, Инсайт et Конгалерея.

⁸¹ Dans les années 1990 il avait des expositions en Allemagne — *Fonte Latino*, Bischoff Gallery, Stuttgart 994, en Italie- *A Mosca... a Mosca...*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna en 1993, aux États-Unis - *Sketch Book*, M. Polsky Gallery, Chicago 199.

dans l'espace soviétique. La première galerie étrangère avec laquelle commença à coopérer Koshlyakov était Walter Bischoff Galerie à Berlin.

Après la fermeture de la galerie à Trekhprudniy, Koshlyakov fut obligé de chercher un nouveau logement et déménagea dans le quartier de Baoumanskaya où s'installèrent les nouveaux squats d'artistes contemporains, Baoumansky, 13 existant de 1993 à 1999. Cependant, les artistes perdirent ces derniers ateliers en peu de temps. Voici comment l'artiste décrit sa vie au début du XXIème siècle :

Nous furent tous chassés de là, et il semblait alors que je n'avais aucune raison de m'y retenir... Dans les années 2000 je déménageais à Berlin, ensuite, j'ai essayé de travailler aux États-Unis, où j'ai compris que je ne pourrai pas rester, peut-être parce que mon projet est déjà devenu fortement européen. En Allemagne aussi, en trois ans, il était difficile de s'habituer à la mentalité allemande et à la scène artistique⁸².

II.2. La 50^e biennale de Venise.

Le pavillon russe présente la peinture contemporaine

La 50^e biennale qui eut lieu du 15 juin au 2 novembre 2003 — l'exposition la plus importante d'art contemporain— fut la raison du déménagement à Paris de Koshlyakov. Après cet événement, il fut invité à la Bourse de Paris, comme le peintre lui-même nous l'a raconté lors d'un entretien. Le sujet principal de la 50^e biennale de Venise est désigné par le commissaire Francesco Bonami comme « les rêves et les conflits. La dictature du spectateur » (Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer). Le curateur du pavillon russe de cette année-là était Victor Misiano. Cette figure nous est déjà connue : il avait déjà travaillé à la biennale en 1995, où il avait interprété le thème de la biennale comme un retour au mythe romantique du peintre et du monde formé par son imagination⁸³. Le commissaire

⁸² Entretien avec l'artiste, juin 2019.

⁸³ Ирина Кулик, «Виктор Мизиано: с художниками можно и без рукоприкладства», *Коммерсант*, 19 février, 2003.

du pavillon de cette année 2003 était Evgeniy Zyablov, directeur de ROSIZO⁸⁴, fondateur de la revue *Art-Hronika*.

Le pavillon russe présentait quatre artistes mais cinq personnes : le photographe Sergey Bratkov⁸⁵, les peintres Konstantin Zvezdotchetov⁸⁶ et Valery Koshlyakov et l'artiste collectif fVinogradov-Doubosarsky⁸⁷. Dans un entretien pour RIA Novosti – l'une des plus importantes agences de presse en Russie en ce temps-là – Victor Misiano déclara : « L'exposition reflète les tendances les plus actuelles dans l'art plastique russe »⁸⁸. La Russie y présenta le projet « le Retour du peintre » : justifiant ce projet, Misiano expliqua qu'il était important de choisir des peintres célèbres et demandés pour la participation à la biennale de Venise. Selon lui, ces peintres, dans les années 1990, représentaient la peinture comme moyen moderne d'expression artistique et définissent aujourd'hui la culture visuelle russe⁸⁹. Un tel titre, « Le Retour du peintre », peut être perçu comme ringard pour la scène d'art contemporain occidental. Cependant, c'est en réalité ce phénomène que vivait l'art russe dans les années 1990, alors que l'art ne désirait pas s'inscrire dans n'importe quel discours philosophique, comme c'était le cas à l'époque du conceptualisme moscovite. Dans la première moitié des années 1990 – l'époque de la chute de l'URSS et de ses institutions artistiques – tous les artistes perdirent le soutien public et étatique. Ce fut le moment de trouver sa place dans la nouvelle société postsoviétique. La communication entre l'artiste et le public fut presque interrompue :

À la suite d'une recherche de l'identité nationale et créatrice entre communisme et capitalisme pendant toute la période des années 1990, les peintres trouvent finalement

⁸⁴ Centre des musées d'État et des expositions ROSIZO

⁸⁵ Sergey Bratkov (1960) est un photographe d'origine ukrainienne. Il vit et travaille à Moscou depuis 2000. Dans ces œuvres se reflète la réalité sociale de la Russie et de l'Ukraine. Il se concentre sur la vie des sans-logis, des nécessiteux, des gens de la moyenne classe.

⁸⁶ Konstantin Zvezdotchetov (1958) est un artiste de l'art underground moscovite. En 1978, il est l'un des fondateurs du groupe artistique « Mukhomori » (les Amanites), actif jusqu'en 1984. En 1986, il initia la création du groupe « les Champions du monde ».

⁸⁷ Aleksander Vinogradov (1963) et Vladimir Doubosarsky (1964) forment un duo d'artistes créé le milieu des années 1990. En cumulant des images russes et occidentales des médias, en utilisant des citations du réalisme socialiste, ces artistes créent des sujets théâtraux ironiques rappelant les conventions de « la fantaisie russe ».

⁸⁸ <https://ria.ru/20030613/393441.html>

⁸⁹ Роман Грецкий, «Наши в Венеции», *Независимая Газета*, 16 mai 2003.

*leur place dans la société, grâce aux organisations pour l'art en voie de développement, ils restaurent les liens avec les spectateurs et, si on peut l'exprimer ainsi, se retrouvent*⁹⁰.

Le pavillon russe comprenait quatre compartiments, un par artiste. Zveztochetov présenta ses œuvres dans son style caractéristique de bande-dessinée, avec des citations des symboles de différentes époques de la Russie : on y voit l'Ouvrier et la Kolkhozienne, les personnages de la littérature classique du XIXème siècle, des footballeurs. En utilisant des héros et des clichés de la culture de masse, Zveztochetov montre ici des sujets en apparence bannis par le régime soviétique : l'ivrognerie, la débauche, les bagarres. De plus, le style des œuvres renvoie soit aux revues humoristiques pré-révolutionnaires, soit à la revue humoristique soviétique *Crocodile*.

Vinogradov-Doubosarsky présenta des œuvres de pop-art dans lesquelles l'intérêt pour les mass-médias se joignait à des sujets de la peinture soviétique des années 1960 et de la vie contemporaine. Sergey Bratkov présenta des photographies en forme de tondo montrant des moments captés par sa caméra avec ses camarades du pavillon. Selon l'idée de Misiano, le lien des quatre projets faisait signe vers deux principales directions de l'art moderne russe : « le retour de la peinture » et le « nouveau documentalisme », permettant d'assurer leur rencontre et le dialogue⁹¹.

Valery Koshlyakov présenta à cette biennale *Poligimniya, ou la Recherche de l'espace*. Il remplit l'espace du pavillon dédié à son œuvre par des représentations « somnambules » de Moscou : ville floue, à demi-détruite et effacée, le temps fusionnant avec le fond, et les lieux surgissant vivement de ce fond. On accorde au spectateur la possibilité rare d'examiner la ville à travers le voile des siècles. Les paysages de Moscou sont présentés simultanément au présent, au passé et au futur, comme si l'artiste avait fait une coupe sur la carte du temps des toutes les dimensions. L'artiste a comparé l'architecture vénitienne et celle de Staline, en cumulant les « contours des villes » de différentes époques, en créant des époques n'ayant jamais existé. L'utilisation du matériau traditionnel du

⁹⁰ Сандра Фримель, «Россия, какой она хочет быть...», *Художественный журнал*, №53, 2003.

⁹¹ *Ibid.*

carton ondulé fait signe vers *l'arte povera* ou « russe pauvre »⁹², intensifiant la fragilité de la matière devant la force impitoyable du temps. Le carton qu'utilise Koshlyakov est un élément de la vie quotidienne accentuant cet effet. Le carton, sous son pinceau, se transforme en objet de réflexion et devient précieux. Pour cette exposition, Olga Golovanova recueillait le carton dans tout Paris pour ensuite l'expédier en train à Venise⁹³. Cette œuvre devint un projet intertemporel et interculturel. Le carton recueilli à Paris était expédié en Italie pour être exposé à Venise, puis dans le troisième pays que formait « la patrie du peintre », devenue un sujet pour l'artiste. D'un autre côté, on peut comprendre le carton comme un élément architectural indépendant : une boîte de carton montée ressemble à une petite maison avec ses propres murs, son toit et son sol. Démontée, c'est une architecture déconstruite : ainsi, la peinture et l'architecture des œuvres de Koshlyakov se (dé)montent, se (dé)construisent comme un meccano de la mémoire. C'est un procédé conceptuel subconscient, où se mélange la coquetterie avec la mémoire, le temps et l'espace. Les cartons recouvraient la surface de toute la salle, rappelant alors la fresque « la peinture totale ».⁹⁴ Il affina son style brillant dans ce projet.

En Russie, Koshlyakov est souvent appelé « Kiefer russe ». Cependant, ce que chez Kiefer relève des caractéristiques de « l'histoire malade », se transforme chez Koshlyakov en mythe nostalgique. Formellement, l'approche artistique de Koshlyakov est proche de celle du maître allemand, mais il se trouve que le passé devient pour lui un espace parallèle de l'autoréalisation. La signature de Kiefer est celle de l'« hypermatérialité », alors que les œuvres de Koshlyakov sont réduites à l'utilisation modeste du carton⁹⁵.

⁹² Le terme de Marat Guelman utilisé pour une exposition russe pauvre en 2008, à Perme. Les artistes présentés à l'occasion de cette exposition ne pensaient pas être un groupe commun lié par une l'esthétique, à la différence de *l'arte povera* italien qui a un manifeste commun esthétique.

⁹³ Olga nous a raconté cette anecdote lors de notre première rencontre en juin 2019.

⁹⁴ Comme les installations totales de Kabakov, Koshlyakov fait une peinture totale.

⁹⁵ Екатерина Андреева, «Ростовский центр», dans Danilo Escher (dir.), Valry Koshlyakov cat. d'expo., Москва, Музей русского импрессионизма, (сентябрь 10-ноябрт 27, 2016), Москва.p.249

II.3. De Salsk à Paris.

Pour cette sous-partie, le choix a été fait des expositions les plus caractéristiques et importantes dans la carrière française de Koshlyakov, qui montrent le développement de son art.

Dans les divers entretiens et rares articles sur la biographie de Koshlyakov, on peut lire qu'il commença sa vie artistique française après la biennale de Venise de 2003. Ce pourrait être une affirmation fiable si nous considérons seulement le moment de son émigration à Paris. Cependant, les premiers liens artistiques avec la France eurent lieu longtemps avant. Dans notre entretien, Valery Koshlyakov a raconté que sa première exposition personnelle en France eut lieu en 1993 dans les ateliers d'Olivier Moran⁹⁶.

En 2000, Valery Koshlyakov participa à l'exposition *Le pôle du froid* du groupe Inspection Herméneutique Médicale, organisée à l'École nationale supérieure des beaux-arts par Andreï Erofeev et Génia Kikodze. C'était une exposition qui avait tourné en Russie avant d'arriver en France. Les œuvres étaient issues d'une collection du musée Tsaritsyno de Moscou⁹⁷ et étaient réparties selon six thèmes différents. C'était une exposition qui cherchait à définir le phénomène du groupe Inspection Herméneutique Médicale, en présentant ses œuvres et textes, ainsi que le cercle de ses successeurs et artistes proches. Certes, cette exposition ne concernait pas rigoureusement la ligne artistique de Koshlyakov : elle était dirigée vers la présentation et l'explication pour le grand public de la dernière

⁹⁶ Olivier Moran est le mari d'Olga Sviblova, qu'il rencontra en France quand elle tournait dans le film sur la vie de Dina Vierny. Malheureusement, nous ne réussissons pas à trouver quelques documents d'archives ou des catalogues liés à l'espace d'exposition d'Olivier Moran. On sait qu'il collectionnait l'art des artistes russes et que dans les années 1990, il avait organisé quelques expositions d'artistes russes contemporains au centre d'art La Base situé à Levallois-Perret.

⁹⁷ Andreï Erofeev est le créateur et le chef de la première institution muséale en URSS consacrée à l'art contemporain : « le Secteur expérimental des courants plus récents », le Musée d'État des arts décoratifs appliqués des peuples de l'URSS (à présent nommé le Musée en plein air Tsaritsyno), qui fut transformé par la suite en « Service des courants contemporains de la Nouvelle Galerie Tretiakov ».

vague de l'art conceptuel. Néanmoins, le curateur Andreï Erofeev présenta Koshlyakov dans une des sections de l'exposition⁹⁸.

L'étape suivante des liens avec la France a lieu la même année que la 50^e biennale de Venise. Du 20 mars au 30 avril 2003 a lieu l'exposition *Héritage* dans la galerie Orel Art, alors installée dans le XVI^{ème} arrondissement de Paris. Koshlyakov présenta ses œuvres pour la plupart faites de scotch, le matériau, qu'il choisit pour lui-même en 1999. Pour Koshlyakov, le scotch est un matériau « discret et discipliné, pauvre en couleur, et qui convient très bien à l'accueil des ébauches parce que ses caractéristiques permettent de faire ressortir très vite les impressions »⁹⁹. Le peintre, comme dans la peinture sur carton, s'adresse aux objets architecturaux patrimoniaux, qui sont faciles à reconnaître pour le public occidental : le Panthéon, la cathédrale de Cologne, l'Hôtel des Invalides et la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore (peinture sur carton, technique décrite sur l'exemple des œuvres présentées au Biennale en 2003).

En 2004, Valery Koshlyakov présenta un immense projet à Paris et déménagea en France. Comme il le raconte lors de notre entretien, la raison de venir vivre à Paris était premièrement due au fait que ce projet était sous la direction de sa future femme, Olga Golovanova :

Lors de la biennale de Venise en 2003, j'ai été invité à la Bourse de Paris pour réaliser une immense exposition, L'Empire de la culture. La raison principale de mon déménagement était ma future femme, curateur de ce projet, que j'ai rencontrée à l'Académie d'art de Stuttgart en 1996.

A l'été 2004 s'ouvre l'exposition *L'Empire de la culture*, organisée par la galerie Orel Art à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière. Koshlyakov y présenta presque vingt œuvres, représentant l'architecture et la sculpture de l'héritage mondial. L'espace de l'exposition est le corps de l'église, toujours associée dans

⁹⁸ Koshlyakov, sans être un représentant IH, n'est pas lié au conceptualisme de Moscou : il se trouve sur l'exposition comme le représentant de l'art de Moscou en 1990.

⁹⁹ Orel Art presenta (dir.), Valery Koshlyakov, Héritage cat. d'expo., Paris, Galerie Orel Art Presenta, (20 mars-30 avril 2003), Paris, Orel Art Presenta, 2003. Sans pages.

notre culture avec les fresques et peintures religieuses. Koshlyakov ne figure pas la Bible, mais représente l'histoire de l'humanité à travers l'architecture du Parthénon, de Notre-Dame de Paris, de la place de la Bastille, de la coupole de Brunelleschi, de la cathédrale de Rouen et d'autres bâtiments. Il s'aide aussi de la sculpture : Vénus, tête antique, Aphrodite, Goethe. Koshlyakov réalise des œuvres de grand format qui recouvrent les murs et l'espace de la chapelle. En utilisant des matériaux pauvres – carton, polystyrène, cellophane, bitume – l'artiste souligne la noblesse des matériaux originaux. Dans ce projet on peut noter d'importants indices pour comprendre l'art de Koshlyakov et ses influences originales. En utilisant une nouvelle fois le grand format dans cet espace religieux, l'artiste reprend la tradition de la peinture russe à l'aide de monuments de l'histoire de l'humanité. A la façon des peintres russe religieux qui étaient les successeurs de l'art byzantin, Koshlyakov recouvre les murs avec « les fresques de la peinture pauvre ». Les saints ne sont plus des héros bibliques, mais les monuments érigés des mains des hommes de différentes époques : les saints sont les œuvres d'art.

Les années suivantes de la carrière de l'artiste furent marquées par une pléiade d'expositions autour du monde. On peut citer entre autres l'exposition au musée MACRO à Rome en 2004, l'exposition au Musée russe en 2005, l'exposition à Kunstverein de Baden-Baden. En 2007 Koshlyakov participa à l'exposition *Moscopolis* à l'espace Louis Vuitton. Louis Vuitton faisait un geste marketing : le commissaire de l'exposition, Hervé Mikaeloff, explique dans le catalogue de ce projet artistique une longue histoire des relations de la maison Vuitton avec la Russie, en commençant par la famille impériale du tsar Nicolas II qui était un fidèle client de la marque, jusqu'à l'emplacement de la boutique centrale à la place Rouge en face du Kremlin. L'exposition eut lieu au sixième et dernier étage de la tour Louis Vuitton aux Champs Elysées. Les artistes choisis pour l'exposition réalisèrent des œuvres *in situ* – sauf Oleg Kulik – en méditant sur l'espace de la ville de Moscou : leur perception, leurs sentiments, leurs souvenirs des visages multiples de la capitale. Onze artistes¹⁰⁰ ont présentés des œuvres de différentes techniques, telles que la photographie, le dessin, la peinture, le graffiti.

¹⁰⁰ Alexander Brodsky, Valery Chtak, Kirill Chelushkin, Olga Chernysheva, Alexey Kallima, Valery Koshlyakov, Oleg Kulik, Pavel Peppershtein, Stanislav Shuripa, Iced Architects.

Valery Koshlyakov présenta des fresques peintes au bitume. Cette fois, le carton était remplacé par un autre matériau pauvre, le film plastique. Sur ces films fragiles et transparents, l'artiste montrait des paysages moscovites chers à chacun des habitants de cette mégapole qui peut les reconnaître du premier coup d'œil : les pavillons de VDNKh¹⁰¹, notamment le pavillon Cosmos avec son énorme coupole et son arc avec une composition de sculptures en or au centre de l'entrée, les grattes-ciel-staliniens devenus l'un des symboles les plus reconnaissables de la capitale, le stade de Loujniki. Le gigantisme et le caractère massif de l'architecture soviétique sont opposés à la fragilité de support sur lequel Koshlyakov représente les paysages. Cette volonté de l'opposition est encore sensible dans le choix des matériaux : le bitume fut choisi comme un matériau ancien et sûr, et le polyéthylène, au contraire, comme un matériau récent et fragile. Le rappel de l'architecture soviétique ne s'arrête pas là : sur le toit du bâtiment Louis Vuitton, l'artiste construisit en brique la copie du mausolée de Lénine, un des principaux symboles sacrés du communisme et de l'époque soviétique. Ainsi, le fondateur de l'Internationale communiste, Vladimir Lénine, s'est déplacé sur le toit du capitalisme à la française, le bâtiment de LVMH, au centre de Paris¹⁰².

Ce n'était pas la première fois que Koshlyakov méditait sur les paysages moscovites. Dans le tableau *Empire* il représente un paysage utopique moscovite. Sous les yeux des spectateurs apparaît le Palais des Soviets, une des constructions non réalisées sous le plan de l'architecte Boris Iofane. La statue de Lénine faisant cent mètres de haut couronnait le bâtiment destiné à devenir un nouveau centre du Moscou soviétique. Le palais devait être placé sur le site de la Cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou qui fut démolie à cet effet. Au premier plan, l'artiste représente les arbres se dissolvant dans la fumée de la mémoire. A gauche, l'on voit une colonnade de temple antique, collée à l'espace du paysage. Ce procédé de collage nous renvoie à l'enfance de Koshlyakov, quand son père découpait les reproductions des tableaux de la revue *Ogoniok*. L'insertion d'une

¹⁰¹ VDNKh – ancienne Exposition des réalisations de l'économie nationale de l'URSS est devenue un grand parc avec les pavillons soviétiques.

¹⁰² Il est ironique de remarquer qu'après seulement quelques années, en 2013, il y aura une histoire exactement au contraire : pour une exposition L'âme des voyages, organisé dans le cadre des 120 ans de GUM (magasin sur la Place Rouge), un bâtiment en forme de la malle géante de Louis Vuitton était placé juste devant le mausolée de Lénine, ce qui a provoqué une véritable hystérie dans la capitale et ce pavillon temporaire était démonté.

image avec une représentation du périptère classique n'est pas due au hasard : dans l'architecture soviétique de cette période, les principes de l'architecture classique sont remis au goût du jour, ce qui est typique de l'architecture des régimes dictatoriaux¹⁰³. Il nous semble important de marquer que Koshlyakov ne s'adresse par hasard au dialogue de ce type. L'utilisation notamment de l'architecture soviétique du deuxième quart de XX siècles se fait pour souligner la succession théorique de l'école de « l'architecture parlante » et notamment des projets de Étienne-Louis Boullée.¹⁰⁴ L'artiste pose des questions intemporelles de la lutte de l'art et de l'idéologie, ce sont des allusions au passé récent. Ses paysages mythiques de Moscou sont eux-mêmes des fantasmes architecturaux, comme le projet du Palais des Soviets.

Tout dans cette œuvre est une patine du temps et de la mémoire.

Koshlyakov est un artiste qui se trouve toujours dans un dialogue permanent avec l'art des époques anciennes. En 2009, il participe à une exposition qui s'est tenue au musée Ingres de Montauban, *Ingres et les modernes*. Parmi plus de cent artistes choisis pour explorer l'influence du maître à travers les siècles et les territoires, Koshlyakov était le seul peintre d'origine russe. Cette fois, le dialogue se construisait entre *La Baigneuse de Vaplinçon* d'Ingres (1808) et sa « copie »¹⁰⁵ réalisée à l'aide d'adhésifs d'emballage plastique en 2004. Cette œuvre fait partie d'une série, commencée dans les années 2003-2004, qui réfléchit à la fascination par les chefs d'œuvres de l'art : ainsi, Koshlyakov fit une copie d'un Léonard de Vinci, d'un Vermeer, d'un Van Gogh, ou d'artistes plus récents comme Warhol et Damien Hirst¹⁰⁶. Il essaie se désacralise la divinité de chef-d'œuvre l'utilisation de ce matériau pauvre, qui le dispute toutefois avec le grand format donnant aux images une dimension sacrée.

Il est intéressant de noter que son ami et voisin de Rostov puis de Moscou, l'artiste Avdei Ter-Oganian, a peint une version de la baigneuse d'Ingres au début des années 1980. Il est probable que ce fut le début de sa série datant de 1990

¹⁰³ Владимир Паперный, *Культура Два*, Москва, Новое литературное обозрение, 2006, p.120.

¹⁰⁵ L'artiste lui-même préfère utiliser le mot « copie » dans ce contexte.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Cuzin (dir.), *Ingres et les modernes*, cat.expo., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, (5 février-31 mai 2009), Montauban, Musée Ingres, (3 juillet-4 octobre 2009), Dijon, Fatou, 2009. P. 293.

intitulée *Peintures pour un musée* : il réalisait des copies de peintures célèbres pour compenser les chefs-d'œuvre manquants dans les musées soviétiques de la peinture du XX^{ème} siècle. Le peintre qui avait grandi dans une province n'avait naturellement jamais eu la possibilité de jeter même un coup d'œil sur les originaux, il les connaissait par les reproductions dans les livres. Ce fait est intéressant pour comprendre la situation d'inaccessibilité à l'art occidental pour les artistes et leur mode de perception de celui-ci.

L'année 2010 était celle de la rencontre de la Russie et de la France dans le cadre d'un échange culturel. Divers événements furent organisés : concerts, expositions, projections de films, etc. Le musée du Louvre a accueilli deux expositions d'art russe : la première était *De la Rus' de Kiev à la Russie de Pierre le Grand* et l'autre sur l'art contemporain s'appelait *Contrepoint, l'art contemporain russe – De l'icône à l'avant-garde en passant par le musée*. Comme l'indique le titre, les œuvres de dix-neuf artistes¹⁰⁷ contemporains étaient comparés dans le musée le plus visité au monde. Au même moment, l'Ermitage accueillait les œuvres de la collection du Centre Georges Pompidou, mais les artistes n'étaient pas choisis selon leur nationalité française. Le projet du Louvre était uniquement concentré sur la nationalité russe, le projet *Contrepoint* étant une série d'expositions concentrées autour d'une nationalité commune et non autour d'un sujet commun.

Selon le concept du commissaire de l'exposition Marie-Laure Bernadac, le projet devait être un dialogue des époques. Dans l'entretien qu'elle donna à une importante revue artistique russe *Art-Khronika*, elle déclare qu'elle avait choisi des œuvres construisant un dialogue avec le passé et des polémiques en histoire de l'art, c'est pourquoi tout ce qui est lié au glamour et au sots-art fut refusé.¹⁰⁸ Cependant, comme le montre l'histoire, tout ne se passe pas si facilement avec les Russes. L'artiste Avdei Ter-Oganyan, qui est en ce moment réfugié politique à Prague, s'était fait entendre dans les deux parties de cet

¹⁰⁷ AES + F Group, Yuri Albert, Erik Boulatov, Alexander Brodsky, Olga Chernysheva, Dubossarsky et Vinogradov, Dmitry Gutov, Emilia et Ilya Kabakov, Alexei Kallima, Komar et Melamid, Valery Koshlyakov, Yuri Leiderman, Igor Makarevich et Elena Elagina, Diana Machulina, Andrei Monastyrsky, Pavel Pepperstein, Avdei Ter-Oganyan, Vadim Zakharov, Blue Noises.

¹⁰⁸ L'art de sots-art construit lui aussi un dialogue avec l'art du passé – notamment avec l'art du réalisme socialiste –, mais pour éviter la critique du passé soviétique, le sots-art n'était pas présenté à l'exposition.

échange culturel.¹⁰⁹ Les œuvres de sa série *L'abstractionnisme radical* furent interdites à l'exportation, ne pouvant être exposées au Louvre, au prétexte qu'elles excitaient l'extrémisme politique. Une partie des artistes décida de soutenir leur camarade d'arme en refusant d'assister à ce projet. De plus, Ter-Oganian rédigea une lettre ouverte¹¹⁰ en se licenciant de cette exposition et en demandant au Ministère des affaires étrangères de renouveler le passeport d'Oleg Mavromatti¹¹¹. Finalement, les œuvres purent sortir de Russie et être présentées au Louvre malgré une réclamation de l'artiste. Ter-Oganian a même fait une action devant le Louvre en demandant de retirer ses tableaux des murs du musée. Néanmoins, les œuvres choisies pour la participation à l'exposition reflétaient idéalement l'idée du commissaire : cette série de Ter-Oganian est très proche du suprématisme de Malevitch. Valeriy Koshlyakov avait présenté une œuvre faite sur son matériau pauvre préféré, le carton, représentant le Palais du Louvre. Le Louvre y est représenté dans une gamme de couleurs traditionnelle pour Koshlyakov : le peintre évite les choix de couleurs vives, préférant une palette ascétique réduite. La facture déchirée de la peinture dévoile la nature du support - le carton. Comme d'habitude, Koshlyakov ne représente pas n'importe quel monument selon un style traditionnel, et trouve le moyen de laisser sa signature. L'artiste fait appel au patrimoine historique : il présente ici un dialogue tripartite entre le Louvre, la représentation du Louvre ruiné par l'artiste, et les ruines d'Hubert Robert qui sont présentées dans les salles du musée. Ainsi, le dialogue s'aligne non seulement avec l'art russe, mais aussi avec l'Europe occidentale et son patrimoine sauvegardé à travers les siècles.

Après l'exposition d'art contemporain du Louvre, Jean-Pierre Frimbois et Victoria Ville-Paris décidèrent de monter l'exposition *Un Automne russe* à l'espace Topographie de l'art dédié à l'art contemporain. Les artistes présentés – Kirill Cheluskin, Valery Koshlyakov, Oleg Kulik et Andrei Molodkine –, tous de la même génération, avaient comme point commun la ville de Paris. Les uns avaient émigré dans la capitale française, les autres avaient passé une majeure partie de leur

¹⁰⁹ Мария Сидельникова, «Мари-Лор Бернадак: Когда я поняла, что это статьи из Уголовного кодекса, я только сказала, что это замечательно», *Арт-Хроника*, 1 novembre 2011.

¹¹⁰ La lettre est disponible en traduction française sur le portail Louvrepourtous <http://www.louvrepourtous.fr/Au-Louvre-la-censure-russe-s.609.html> (consulté le 10 août)

¹¹¹ Oleg Mavromatti – un artiste russe, né 1965. Réfugié politique en Bulgarie depuis 2000 à cause de ses performances sur les sujets religieux, après lesquels il était sous le procès criminel.

temps à faire des aller-retours entre les deux pays. Les artistes n'avaient pas de limites strictes pour créer dans le cadre de ce projet : ils devaient seulement présenter de l'art contemporain de divers types, peinture, sculpture, art conceptuel et vidéo.

Koshlyakov présenta l'installation *Et la France fut leur mot de passe* méditant sur l'histoire de son « nouveau » pays de résidence, pour réfléchir à l'existence d'une auto-identification nationale et d'une mémoire culturelle collective. Au centre de l'installation se trouvaient des meubles modernes bon marché, trouvés dans les rues de banlieue parisienne, près de son atelier à Porte des Lilas, sur lesquelles étaient posées des petites figurines abîmées de maréchaux français, au fond d'un immense drapeau français peint sur toile. Sur le plus grand tableau était représentée la silhouette de Louis XIV et des paysages français dilués dans la fumée du temps. Le troisième tableau représentait Napoléon à travers un collage du tableau de François Gérard *Portrait de l'empereur Napoléon Ier en robe de sacre*, ainsi que de représentations du chameau et de l'obélisque de Louxor qui renvoyaient le spectateur à la campagne d'Égypte. Comme d'habitude, Koshlyakov peint d'une manière libre et mélange dans les œuvres présentées des esquisses avec la peinture de grand format. Les œuvres de Koshlyakov sont des fantômes pas simplement lyriques, mais portant aussi un nouveau regard sur la culture, comment elle est créée, modifiée et oubliée par les gens et leur mémoire.

En 2014, Koshlyakov présenta son projet *Offrande* au Réfectoire des Cordeliers, en partenariat avec la FIAC. Dans l'espace de cet ancien couvent, l'artiste organisa l'installation de sculptures et de panneaux immenses. Selon l'intention du peintre, on peut comprendre ce projet comme une performance : il copie des fragments de la peinture ancienne qui sont à peine visibles, à cause des fréquentes restaurations, « comme les commandes de peintres inconnus ». Dans ce projet, l'artiste continue de travailler avec la peinture classique, ayant pris pour base l'espace de l'église. Ici, Koshlyakov réfléchit non seulement à l'héritage français, mais aussi à l'héritage européen. Il (re)crée la peinture religieuse, qui occupait pendant des siècles les espaces religieux, en la mélangeant avec la nature morte et le portrait du XVII^{ème} siècle, avec une réflexion sur la peinture baroque flamande et la peinture de Louis XIV. Il recrée le patrimoine de

la peinture européenne, et réalise ces œuvres inespérées des grands maîtres Rubens, Snyders, Vélasquez.

Le dernier projet de Koshlyakov en France à ce jour est celui des *Nouvelles fresques pour un vieux château*, présenté en juin 2018 au château de Franconville construit au XIX^{ème} siècle par le duc Alfred de la Masse qui, envieux des siècles passés, fit bâtir son propre château où il organisait des fêtes somptueuses. L'artiste continuait de méditer sur le sujet de la mémoire et de la grandeur passée de la France qu'il avait entamé lors de l'exposition à l'espace Topographie de l'art.

Pour ce projet, plus de mille mètres carrés devinrent l'espace d'exposition pour quarante œuvres de Koshlyakov : des grands panneaux pittoresques, des fragments de fresques, des portraits et des sculptures. Le peintre réalise une commande imaginaire de peintures, mais au lieu de peindre les plafonds et les murs, il choisit des panneaux démontables et d'autres moyens mobiles. Sur l'escalier central, on pouvait voir une paraphrase du Louvre : la Vénus entourée de touristes. Dans un ancien salon, une série de portraits de personnages de l'histoire française, de Louis XIV à de Gaulle, de Delacroix à Alexandre Dumas. L'artiste utilisa de nouveau le genre de la nature morte et du paysage, se rappelant aussi l'art de la fresque et de la peinture religieuse. Le caractère imposé des époques est réussi non seulement grâce aux sujets des différentes périodes, mais aussi grâce aux techniques avec lesquelles travaille le peintre. La technique mixte habituelle pour Koshlyakov est fortement représentée dans ce projet : la peinture classique sur toile, le dessin voisinant avec les feutres de couleurs intenses, ainsi que la peinture à l'aérosol.

Pour Koshlyakov, la peinture est une forme de communication qui permet de faire constamment des voyages dans le temps et de bâtir des dialogues avec les peintres et les œuvres de différentes périodes. Ses fantasmes sont intemporels car ils sont liés à toutes les époques en même temps : le passé, le présent et le futur, parfois tous les trois imaginaires. Il réalise des esquisses par touches rapides, avec des traînées ¹¹²caractéristiques de son style, des contours imprécis et à travers la transparence des couches de peinture. Il se souvient du *sfumato* qu'il transforme en une théorie de l'éloignement et d'un « devenir terne » de la mémoire et des

¹¹² Les traînées sont provoquées par la technique de l'artiste. Koshlyakov utilise tempera et peint avec la peinture très liquides, qui coule sur le support.

souvenirs réels ou imaginés. Valery Koshlyakov est sans aucun doute l'un des plus puissants romantiques, né du milieu radical de l'art russe des années 1980-1990 et s'est fondue dans le temps. Dans son art, Valery Koshlyakov, à la façon de Patrick Modiano en littérature, devient un archéologue de la mémoire.

Chapitre III.

ANDREÏ MOLODKINE
De l'encre au sang humain et terrestre

*There will be Blood*¹¹³

¹¹³ Le titre du film de Paul Thomas Anderson qui reprend les lignes de Livre de l'Exode 7 :19 en traduction russe.

III.1. Biographie de l'artiste.

Andreï Molodkin est né en 1966 dans un minuscule village, Bouï, au bord de la rivière de Kostroma. Les informations sur la vie de Molodkin en Russie sont rares, toutefois voici quelques points de repères chronologiques. On sait qu'il fréquenta l'école d'art de sa ville natale de 1976 à 1980. Puis il étudia au collège des arts de Krasnoye-Na-Volge de 1981 à 1985. De 1985 à 1987, il servit dans l'armée en Sibérie; c'est notamment à cette période que se manifesta son amour du dessin : il commença à utiliser le stylo bille comme médium principal. L'utilisation du stylo bille s'explique par le fait que c'est un matériau facilement accessible dans l'armée, car il était fourni aux soldats – deux par personne – pour qu'ils puissent écrire des lettres et les envoyer à leurs proches. Molodkin, qui ne fumait pas, les échangeait contre son quota de cigarettes pour dessiner sans cesse. C'est comme cela que le dessin entra dans sa démarche artistique. Ces années sont liées à une fascination pour le pétrole, un autre moyen d'expression dans l'art de Molodkin. Lors de son service militaire, il fut convoyeur dans les trains qui transportaient des ravitaillements en pétrole. Après son service militaire, Molodkin partit vivre à Moscou où il étudia à l'Académie d'art et d'industrie Stroganov¹¹⁴ de 1987 à 1992. A partir de 1994, il vécut entre Moscou et Paris, ainsi il déclare : « au gré du destin, j'ai déménagé à l'étranger et commencé à me réaliser¹¹⁵. » Dans un numéro de 1997 du journal *Иностранец (L'étranger)*¹¹⁶ Andrei Molodkin précise :

¹¹⁴ L'Académie d'art et d'industrie Stroganov créée en 1825 est un des plus vieux établissements d'enseignement d'art dans le domaine d'industriel, monumental-décoratif et l'art appliqué, et le design en Russie.

¹¹⁵ Interview avec Andrei Molodkin de

13.09.2014 <https://www.youtube.com/watch?v=im0SfVTbhmM> (consulté le 7 août)

¹¹⁶ A cette époque, l'artiste Nikita Alexeev (le fondateur d'Apt-art) administrait le service culturel du journal *Иностранец*. Il revint en 1993 de son séjour à Paris et décida de se lancer dans le métier de journaliste.

*Je n'ai pas du tout l'intention de rester à Paris pour toujours... Paris me donne la possibilité d'extérioriser mon énergie et de rencontrer des gens intéressants. Et en plus, je crois que Moscou est devenu très ennuyeuse.*¹¹⁷

Cependant, l'artiste ne retourna pas en Russie. Il vécut et travailla entre Paris et Maubourguet, où il put racheter une ancienne usine pour créer un espace artistique libre de toute censure.

III.2. Le lieu de départ : la France

A la fin des années 1990, Andreï cherchait une galerie avec laquelle il pourrait collaborer pour exposer ses œuvres. Il a attiré l'attention de Marc et Michel Ivasilevitch, qui avaient déjà l'expérience du travail avec des artistes russes en France¹¹⁸. En 1998, grâce à la collaboration des Ivasilevitch et de la Galerie Enrico Navarra, à la veille de Noël fut organisée l'exposition *Image of the enemy* à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière. Dans l'église, les artistes Andreï Molodkin et son ami Alexeï Belyaev Guintovt présentèrent une installation de trois peintures gigantesques faites à l'huile sur toile, sur chacune desquelles était représenté un crâne - jaune, blanc et noir. Devant ces trois tableaux se dressait une hutte en branches de sapin de six mètres de haut avec un ordinateur caché dedans et une sculpture de quatre mètres en forme de sabot était placée à l'entrée de l'église. Tout cela était accompagné par une musique de Shostakovich. L'exposition provoqua des réactions contradictoires et fut mal comprise par le public français¹¹⁹. Le message contre la mondialisation fut compris comme un appel à la guerre, et les références à l'esthétique classique fut mal interprétée comme un signe vers l'art totalitaire. La représentation des crânes selon la technique de la peinture à l'huile s'inscrit dans la suite de la nature morte classique, notamment hollandaise du XVII^e siècle dont le centre de composition est traditionnellement le crâne

¹¹⁷ <http://doctrine.ru/vchera/novonovosibirsk/seven-days/> (consulté le 13 juillet)

¹¹⁸ Marc et Michel Ivasilevitch ont travaillé avec Oscar Rabin.

¹¹⁹ [Anon.], «Образ Вара», *Плюс*, mai 1996.

humain. Ce type de représentation est appelée « vanité » (du latin *vanitas* signifiant « vacuité, mensonge »). Les couleurs blanches, jaunes et noires des crânes renvoyaient au drapeau de l'Empire russe qui perdit le pouvoir à l'arrivée des bolcheviks, faisant référence à la chute des grands empires. La hutte en forme de sapin renvoyait à Noël ainsi qu'aux événements de 1917 : Lénine, qui faisait la propagande de l'athéisme se cachait dans une hutte, mais le tyran finit par tomber, son régime avec lui. L'ordinateur qui représente symboliquement le tyran et le mal moderne mondial, symbole du capitalisme et de la globalisation, doit être vaincu avec les moyens de la religion. Ainsi cette installation était une propagande de la force de la foi humaine grâce à l'appel de Dieu. Le sabot qui était installé au centre de la chapelle rappelait l'image du taureau dans lequel Zeus se transforma pour enlever Europe. Les interprétations multiformes de cette image personnifiaient devant le visiteur, le polythéisme et l'évincement de la religion chrétienne. Ainsi, ce projet à caractère religieux n'avait aucune relation avec des idées nationalistes. La seule chose à laquelle s'opposaient les artistes étaient l'informatisation de la société et la victoire du capitalisme.

A la même époque, Andreï Molodkin rencontra Ilona Orel, une ancienne mannequin qui vivait à Paris. A l'époque, elle n'avait pas encore l'espace de la galerie, mais ils décidèrent de présenter une exposition à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière. Ainsi, la suivante exposition de Molodkin *NovoNovosibirsk* se tint en 1999 grâce à cette collaboration avec une amatrice d'art. Cette exposition tourna en Russie et fut présentée au Palais de Marbre, une filiale du Musée russe à Saint-Pétersbourg en 2001 et au musée Musée d'architecture Chtchoussev à Moscou la même année. L'exposition était collective et se constituait de trois artistes contemporains : Andreï Molodkin, Alekseï Guintovt et Gleb Kossoroukov, accompagnant la musique de Dmitri Chostakovitch. S'incarnaient dans ce projet les recherches romantiques et utopiques des peintures à propos de la ville idéale. Ils tentèrent d'établir leur propre vision de l'eurasisme¹²⁰, la mélangeant au mythe des Hyperboréens. Dans la mythologie grecque, il s'agit du pays légendaire du Nord où habitaient les Hyperboréens, et où se rendait parfois Apollon en personne sur son

¹²⁰ Une doctrine philosophico-politique russe insistant sur le lien de la culture russe avec les empires nomades des steppes de l'Eurasie.

char tiré par des cygnes. Les Hyperboréens étaient considérés comme un peuple proche des dieux et chéri par ces derniers, doués d'art et de sagesse, ils étaient les prêtres et les serviteurs d'Apollon. Selon la théorie pseudo-scientifique et romantique d'Alexandre Martchenko (1881-1938), et de son élève Valery Demin (1942-2006), l'origine des Slaves orientaux est liée aux Hyperboréens. Cette théorie fut à la base du projet *NovoNovosibirsk*. Le titre de l'exposition provient du mélange de l'adjectif « nouveau » (новый) et de Novossibirsk, une ville de Sibérie qui occupe la troisième place nationale en termes de population. Les artistes décidèrent de créer un plan de cette nouvelle capitale au centre de l'Eurasie, quelque part à côté de Novossibirsk, parce que toutes les capitales nouvelles et anciennes – dont Moscou et Saint-Pétersbourg – avaient été trop proches de l'Ouest pour qu'il soit possible de lui résister. Quand Novonovosibirsk régnera sur le monde, elle gouvernera les serviteurs des musées. Le parc central de la culture et du repos portera le nom de Platon, le port fluvial de Berdiaev, et le centre de la gestion des vols de Fedorov. Le cosmodrome aura la forme d'un gigantesque cygne blanc. Une gigantesque statue d'Apollon dominera toute la ville, en haut du belvédère, avec une fusée derrière son dos, les fusées étant destinées à régler les états météorologiques.

Les toiles de plusieurs mètres d'Andreï Molodkin et Alexeï Gintovt peintes grâce à des dizaines de milliers de stylos bille, représentaient les phares du futur milieu urbain. Les dessins représentaient les sujets suivants : *Apollon triomphant* (la tête d'Apollon au premier plan, l'installation de la fusée Apollo en arrière-plan), *Le barrage d'Apollon* représentant Apollon avec un arc et l'installation de la fusée au fond de la centrale hydraulique, *Le colosse d'or* représentant un épi de blé au fond du ciel et *L'orthodoxie nucléaire* représentant un sous-marin à l'empennage cruciforme, entourée de glace¹²¹. Le sentiment d'une ville centrale qui est une capitale est transmis notamment par le classicisme des représentations, en étroite relation avec le paysage et ouvre la voie à l'urbanisme selon l'idée des artistes¹²². Les photos de Gleb Kossoroukov présentaient les images des hommes nouveaux du nouveau millénaire : jeunes, forts, sains, beaux (le modèle était Molodkin lui-même). De tout cela, on peut constater un fait assez rare pour un artiste étranger

¹²¹ <http://www.doctrine.ru/vchera/novonovosibirsk/alekseev/>(consulté le 17 août)

¹²² <http://www.artinfo.ru/forum2000/Forum2000-%20Apollo.htm>(consulté le 2 août)

russe : Molodkin a présenté une partie de ce projet dans une chapelle de la capitale française et est ensuite parti en Russie pour le présenter dans des musées plus importants. D'habitude, le chemin se fait dans l'autre sens, mais Molodkin est un artiste hors du commun.

L'utilisation du stylo à bille ne s'explique pas seulement par le fait que c'était le matériau le plus accessible dans l'armée soviétique. Dans l'un des entretiens¹²³ de l'artiste, il se rappelle que dans son enfance il était fasciné par la culture du tatouage. La ville de Bouï se trouve dans la région de Kostroma où il y avait beaucoup de prisons et de colonies pénitentiaires. Molodkin rencontra le tatouage aux bains publics. L'art du tatouage était prohibé en URSS et fortement lié à la marginalité. Les tatouages criminels sont de véritables peintures sur le corps humain, plein de significations et de symboles codés. Cet art de résistances aux valeurs établies influença Molodkin qui le déplaça sur des toiles grandes de plusieurs mètres.

Sa tendance à faire des expositions à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière se répéta en juillet 2002, quand la galerie d'Ilona Orel présenta le projet *Polius* (Pôle) fait par les mêmes artistes : Andreï Molodkin, Gleb Kossoroukov et Alekseï Gintovt. Ce projet continuait d'élaborer les idées entamées dans *NovoNovosibirsk* : le mythe, l'utopie et leur réalisation. L'idée principale de *Polius* était de faire de la ville sibérienne le centre géographique de la Russie et de lui donner le statut de capitale. Molodkin exposa une autre fois d'immenses peintures faites au stylo bille qui représentaient Apollon. Gleb Kossoroukov présenta plusieurs séries de photos : une série des photos avec des paysages de la nouvelle ville, une série de photos d'une sculpture classique du Musée Russe, ainsi que des photos déjà montrées à l'exposition *NovoNovosibirsk* en les complétant avec les nouvelles images de Molodkin montrant le pigeon dans ses mains, symbole du Saint-Esprit et de la paix. Gintovt présenta une série de tableaux peints en offset et recouverts des empreintes des doigts et des paumes de l'artiste, représentant des dômes d'églises et une sculpture d'aigle.

En 2003, Molodkin réalisa une exposition personnelle, *Love©*, dans la galerie Orel Art. Continuant de travailler avec le stylo bille, il présenta d'immenses tableaux

¹²³ <https://www.svoboda.org/a/29861024.html> (consulté le 28 juillet)

en forme d'autocollants rectangulaires. Sur chacun des autocollants se trouvait une inscription courant des slogans touristique et publicitaires « I... art », « I ... sex », ... Mais au lieu d'utiliser le symbole du cœur, Molodkin avait placé le symbole du crâne, utilisé pour symboliser le poison, les agents radioactifs ou renvoyant tout simplement à la mort. Le spectateur a la tâche de résoudre ce rébus auquel il n'est pas préparé. L'idiome « I love » est détruit ; l'inscription familière à notre œil ne peut pas être lue de manière automatique. La phrase reste incompréhensible, ainsi que la manière de la traiter correctement : « I hate » ? (Je déteste), « I kill » ? (Je tue) ou peut être « I dont » ? (je ne suis pas)¹²⁴. D'un geste simple, l'artiste altère une image courante de la culture de masse, et le spectateur reste confus devant cette abracadabra codé. Une œuvre de cette série avec l'inscription « I... ART » fut présentée sur le stand de la galerie Orel Art à l'Art Paris 2009. L'artiste avait décidé de faire une sorte de performance : spécialement pour cette exposition, la galerie avait loué une imprimante professionnelle qui faisait chaque demi-heure une reproduction de l'œuvre. Une centaine de copies imprimées de ce sticker gigantesque furent réalisées dans un format réduit et vendues pour le prix d'un croissant par exemplaire. Comme nous l'a raconté Ilona Orel, cette démarche artistique provoqua une véritable ruée et les gens firent la queue pour acheter une copie, qui était signée et réalisée avec les petits détails faits au stylo à bille par l'artiste, présent tout au long de sa performance. Molodkin a joué non seulement avec les mots dans les slogans d'autocollant, mais il a aussi soulevé le problème du consumérisme dans l'art. Cette phrase dont l'on ne comprend ni le sens, ni la manière de la lire correctement – qui peut être n'existe pas tout simplement – n'a non seulement pas effarouché les gens, mais les a obligés à se comporter comme si c'était l'habituel « ♥ » sur des produits dérivés.

Molodkin présenta à la FIAC de 2005 l'œuvre *Liquid Madonna* représentant une figurine du corps de la madone en plexiglas, disposée la tête en bas, remplie par du pétrole. Molodkin continue d'utiliser dans ses œuvres des symboles religieux – comme les copies de sculptures d'anges et du Christ – pour témoigner de la « défaite » des forces célestes dans la lutte avec le pétrole. Le pétrole est devenu pour l'artiste l'une des formes de langage artistique les plus utilisées. Retournons

¹²⁴ Виктор Мазин, «Андрей Молодкин. «Love®», Художественный журнал, №48-49, 2003.

un peu en arrière pour comprendre la place du pétrole dans l'art de Molodkin. Comme il a été précisé plus haut, sa rencontre avec le pétrole eut lieu lors du service militaire de l'artiste, qu'il effectua en Sibérie, le territoire où se trouve la majorité des gisements de pétrole et de gaz russe. Les soldats étaient obligés de rester dans les wagons pendant des semaines pour convoier le pétrole sibérien à l'autre bout du pays. De plus, c'est un matériau très lié à la culture populaire russe, comme le précise l'artiste dans son entretien pour France Culture en 2004 : « Il y a beaucoup de blagues sur le sujet car tout le monde en Russie sait que tout l'argent vient du pétrole. ... c'est comme si le pétrole nourrissait la culture. ¹²⁵ » Cependant, dans la même interview, l'artiste précise qu'il était fasciné par la nature de cet or liquide sorti de la terre, pour lui c'est un organisme vivant :

Je viens du nord de la Russie. Nous y avons un pipeline dans laquelle le pétrole qui circule est chauffé, pour être moins visqueux, plus fluide, plus facilement pompé. Et quand il fait moins -20 degrés, il y a des bactéries et des matières organiques qui poussent sur la partie supérieure du tuyau chauffé. C'est vraiment beau, plein de couleurs, du rouge, du jaune... et la culture et l'art russe sont un peu comme ces parasites sur un tuyau de pétrole¹²⁶.

Grâce à l'utilisation du pétrole Molodkin exprime les différentes variantes de la même idée : les personnages de la culture, les leaders politiques, les symboles et les figures de saints, en gros, tout le monde, se nourrissent d'une seule source, le trou du pétrole. En remplissant le corps de la Vierge avec du pétrole, il substitue les valeurs religieuses à celles du capitalisme : maintenant ce n'est plus un objet de foi religieuse, la figure est remplie par la sacralité capitaliste. Les sculptures avec le pétrole deviennent une œuvre interactive à la charnière des contextes : entre l'art et la politique, entre l'argent et l'art, entre l'art et les ressources naturelles¹²⁷. Le pétrole circule dans des tubes reliés aux containers, comme dans

¹²⁵www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/un-monde-cousu-dor-noir-14-le-petrole-carburant-de-la-diplomatie (consulté le 16 juillet)

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Агамов-Тупицын, Виктор. Бесполое воздухоплавание: статьи, рецензии и разговоры с художниками (Очерки визуальности) (Russian Edition) (Kindle Locations 6042-6044). Kindle Edition.

l'industrie pétrolière, donc l'artiste change seulement le contexte : le pétrole est traité non comme un combustible, mais comme une œuvre artistique¹²⁸.

L'utilisation du plexiglas pour réaliser ces sculptures-négatifs remplies ensuite par des substances liquides est aussi un héritage de la culture carcérale que l'artiste côtoyait dans son enfance. Les prisonniers sortis de prison exposaient leurs bricolages réalisés en cellule : des chapelets, jeux d'échecs et trictrac sculptés, des manches de couteaux. Un des souvenirs les plus populaires des prisons étaient des bricolages faits avec du polyméthacrylate de méthyle – aujourd'hui appelé plexiglas – pour fabriquer des stylos à bille, des petites sculptures et des pommeaux de leviers de vitesse. Les stylos à bille faits de plexiglass comportaient souvent une section remplie avec de la glycérine dans laquelle flottait une petite figurine en forme de rose, de corps féminin, etc. Molodkin mélange l'esthétique carcérale et les questions politiques, sociales et économiques. Dans le bloc de plexiglas, Molodkin découpe un vide, et remplit cette empreinte en négatif de pétrole.

Au début de l'an 2000, Molodkin commença à introduire activement l'aspect politique dans son art. Par exemple, en 2006, il présenta au public l'exposition *Cold War II*, qui fut d'abord montrée dans la galerie Orel, puis dans la galerie Kashya Hildebrand Gallery à Zurich. Il y présenta des lettres acryliques transparentes épelant « COLD WAR II », remplies de pétrole. Cette expression traduisible par « GUERRE FROIDE 2.0 » fut introduite par les mass-médias pour désigner l'opposition géopolitique et la tension militaire entre deux blocs : la Fédération de Russie et ses alliés d'une part, et les États-Unis et leurs alliés d'autre part. La série *Cold War II* comporte, à part des sculptures en plexiglas, des photographies prises en Russie quand l'artiste travaillait sur un projet sur la production de pétrole dans la région nord du pays. Comme précisait l'artiste, son attention a été attirée par d'énormes citernes d'acier qui ressemblent aux cathédrales, à l'intérieur un son creux, l'écho, et une lumière à peine pénétrante. L'industrie du pétrole est la chair et le sang de l'économie du pays : dans ce contexte, on se souvient des images de

¹²⁸ *Ibid.*

médias qui rapprochent des ressources nationales de l'identité nationale¹²⁹. En même temps, le pétrole pourrait être considéré comme la nouvelle pomme de la discorde, la cause de la compétition entre l'Ouest et l'Est. Désormais, l'or noir est le centre du monde. L'artiste réalisé une série de photos sur lesquelles il tient en main l'icône, en se fermant par elle son corps comme si des écrans. Il est enroulé par des tuyaux de pétrole qui ressemblent aux tentacules de la pieuvre. Les tubes noirs se découpent encore plus vivement sur le paysage russe hivernal recouvert de neige blanche. Il est intéressant de remarquer le type d'icône que choisit l'artiste pour la photographie. Il s'agit de l'orante, le type d'icône représentant la Vierge Marie les mains levées et tendues, ses paumes ouvertes vers l'extérieur dans le geste traditionnel de la prière. Le Christ est habituellement représenté dans un médaillon rond, translucide au niveau de la poitrine de la Vierge. Dans la tradition russe, le type donné de l'iconographie a reçu le nom spécial — *le Signe*. L'icône la plus vénérée avec une telle représentation se trouve à Veliky Novgorod. Elle s'est rendue célèbre en 1169 pendant le siège de Novgorod par les troupes de Souzdal. La légende sur ses créations prodigieuses remonte aux modèles byzantins et aux histoires de miracles dus à des icônes du même type à Constantinople. La légende raconte que pendant la procession religieuse que faisait le seigneur de Novgorod Ilia le long des murailles de Novgorod, une flèche atteint le visage de la Vierge, ce qui permit à Notre Dame d'aveugler les troupes adverses qui furent battues à plate couture par les habitants de Novgorod. Depuis ce temps-là, l'icône devint le Palladium de Novgorod, et la vénération de l'icône renforce l'opposition de Novgorod avec les principautés centrales russes, en premier lieu Moscou. Ainsi, c'est comme si le peintre se protégeait contre l'attaque de l'adversaire : les tubes-flèches ont protégé son corps entraîné dans la neige. Dans la même série, il réalise une œuvre sculptée en plexiglas épelant les mots « Jésus » et « Mohammed » accrochés côte à côte sur le mur, reliées par des tuyaux du sang pétrolier. L'ironie est tout à fait visible : le prophète musulman donne son sang – le pétrole arabe – au prophète chrétien qui était cependant juif¹³⁰. Une liaison tripartite se déroule à travers deux mots, remplis par l'or moderne. Le

¹²⁹ Агамов-Тупицын, Виктор. Бесполетное воздухоплавание: статьи, рецензии и разговоры с художниками (Очерки визуальности) (Russian Edition) (Kindle Locations 6042-6044). Kindle Edition.

¹³⁰ <http://www.artpress.com/2008/06/08/andrei-molodkin-le-sang-de-la-terre/> (consulté le 2 juin)

conflit entre les Chrétiens et les Musulmans devient subitement un dénominateur commun.

En 2008, Molodkin organisa l'exposition *Guts à la russe*, ce qui signifie en français « volonté à la russe » ou « tripes à la russe ». À l'entrée de la galerie, une sculpture pétrolière des mots « FUCK YOU » saluait les spectateurs, et dans la salle suivante, les pompes pétrolières pompaient l'or noir de ce texte vers le texte « Das Kapital » à l'horizontale du pouvoir : « Poutine », « Medvedev ». 2008 était l'année où Medvedev devint le président de la Russie. Certes, l'artiste montra explicitement qui était qui : Medvedev n'était pas autre chose que le successeur de Poutine, indissolublement lié à lui tout au long de son mandat présidentiel. La phrase accueillant les gens à l'entrée n'est rien d'autre que le crachat de l'opinion publique aux personnes à la tête de l'État dont la seule préoccupation est le transfert de l'argent représenté par les échanges de fluide entre les récipients : tous les textes joints par les tuyaux transparents où circule le pétrole. En russe, on peut aussi utiliser le mot « gut » comme en anglais, dans le sens de « volonté », comme dans l'idiome russe « Кишка тонка » (ne pas avoir de courage). Or, l'artiste se montre ici le porte-parole de la vérité.

La France, où vit l'artiste, ne demeura pas indifférente à l'artiste. Juste avant les élections présidentielles de 2007, Molodkin présenta pour Art Paris une œuvre faite au stylo bille, aux couleurs bleu-blanc-rouge avec trois crânes symbolisant les candidats : à gauche Madame Ségolène Royal, au centre François Bayrou, et à droite Nicolas Sarkozy. Il est évident qu'ici l'artiste fait un reproche à la démocratie et aux élections. La déclaration générale des droits de l'homme acceptée par l'ONU en 1947 annonce : « la Volonté du peuple doit être la base du pouvoir du gouvernement, cette volonté doit trouver son expression dans les élections périodiques et non falsifiées ». Or, les élections comme symbole de la démocratie, ne sont pas sans défaut.

III.3.La 53^e biennale de Venise

Molodkin acquit la reconnaissance mondiale grâce à la résonance de la biennale de Venise de 2009 dont parlèrent la plupart des médias mondiaux. Qu'est-

ce qu'y a présenté Andreï Molodkin, que le public adula au point que les Russes furent obligés d'effacer des documents pour éviter un autre conflit international ?

La curatrice du pavillon de cette année était Olga Sviblova et Vissisli Tsereteteli¹³¹ était le commissaire. L'exposition de cette année s'intitulait *Making Worlds* (Construire des mondes), et le thème choisi pour le pavillon russe entré parfaitement dans le cadre de cette idée de construction de nouveaux mondes : *La Victoire sur le futur*. Le titre du pavillon russe fait allusion au nom du célèbre opéra futuriste de Mikhaïl Matiouchine *La Victoire sur le soleil* (1913) : les librettos furent écrits en zaoum¹³² par Alexeï Kroutchenykh et Vélimir Khlebnikov, les décors réalisés par Kazimir Malevitch. C'est une œuvre extraordinaire personnifiant l'avant-garde russe. Les artistes de l'exposition russe, « en s'appuyant sur l'expérience personnelle et les traditions profondément enracinées dans l'art russe des influences de l'avant-garde russe, problématisent et métaphorisent le sujet de la victoire sur le futur, en créant des mondes artistiques personnels¹³³. » L'exposition russe était collective : le pavillon russe présenta sept artistes, ce qui était rare pour un pavillon national. La raison d'une telle décision était assez simple : « d'habitude, le projet national présente des artistes-brands, mais en Russie en vertu de diverses raisons historiques et sociales, nous avons peu d'artistes-brands et la plupart d'entre eux se sont déjà présentés d'une manière ou d'une autre à Venise.¹³⁴ » De plus, selon Sviblova, l'art russe était très pauvrement représenté dans le contexte mondial, c'est pourquoi avait été prise la décision de présenter le plus grand nombre possible d'artistes. Ainsi, le pavillon russe à Venise en 2009 se constituait d'Anatoly Jouravlev, d'Alexeï Kallima, d'Irina Korina, d'Andreï Molodkin, de Gocha Ostretsov, de Pavel Pepperchtejn et de Sergey Chekhovtsov. La victoire est un phénomène donnant lieu à une quantité infinie d'interprétations philosophiques, culturelles, sociales, morales et artistiques. Au début du XXI^{ème} siècle, une crise paralysa la société non pas par stagnation économique, mais par peur du futur. Dans le titre de l'exposition russe était peut-

¹³¹ Vissisli Tsereteteli est un artiste, directeur du Musée d'art moderne de Moscou, vice-président de l'Académie Russe des Beaux-Arts.

¹³²Zaoum—type de poésie futuriste.

¹³³ Communiqué de presse. Disponible sur le site du musée MAAM <http://mamm-mdf.ru/exhibitions/victory-over-the-future/> (consulté le 30 juillet)

¹³⁴ *Ibid.*

être contenue une sorte d'ironie, puisqu'au siècle dernier, notamment à l'ère de l'avant-garde russe, le futur était annoncé comme vainqueur.

Pavel Papperstein présenta une série de dessins faits à l'aquarelle et à l'encre. *Les paysages du futur* sont des visions de paysage, de monuments et de formes architecturales qui pourraient être érigées dans les siècles ou les millénaires à venir. L'artiste figura des paysages dans lesquels des bâtiments suprématistes sont érigés à travers les contours flous des mégalofoles du futur. Les dessins étaient exposés dans l'espace sombre du pavillon, éclairés par les rayons des projecteurs. Les années de création de ces monuments futuristes étaient éclairées par des inscriptions au néon, en formant une sorte de frise chronologique. Tout cela était accompagné par un rap écrit par Pappenstein lui-même et mêlé au sample du *Printemps sacré* de Stravinsky. Alexeï Kallima réalisa d'immenses fresques, avec des tribunes remplies de supporters de football explosant de joie après la victoire, et exultant de désespoir après la défaite. Les fresques sont réalisées à la peinture fluo visible seulement à l'éclairage ultraviolet. A un moment donné, quand le spectateur s'approchait de la fresque, le détecteur coupait la lumière ultraviolette et il se trouvait face à un vide blanc, éprouvant le vide comme la conséquence inévitable de l'euphorie triomphale. Le nom du projet *Le Théorème de la pluie* renvoie à la théorie du chaos et à l'impossibilité de prévoir l'issue des épreuves sportives, tout comme le courant de l'histoire. Irina Korina est une artiste qui travaille avec des matériaux scintillants. Ses fontaines immenses sont faites de vieilles toiles cirées colorées. Sergeï Chekhovtsov joue avec l'héraldique du pavillon russe, construit par un grand architecte russe Chtchousev en 1914. Il créa une installation de caoutchouc sur la façade du pavillon, en pensant la transformation de symboles futuristes en une nouvelle héraldique. Géorguy Ostretsov réalisa une installation présentant une enfilade de pièces couvertes, à la fin de laquelle était assis à table un mannequin mécanique représentant un artiste travaillant à des esquisses de projets futurs : l'activité artistique, c'est-à-dire la production d'œuvres éprouvant le pouvoir créateur, est elle-même une victoire sur le futur¹³⁵.

¹³⁵ Communiqué de presse. Disponible sur le site du musée MAAM <http://mamm-mdf.ru/exhibitions/victory-over-the-future/> (consulté le 30 juillet)

Andreï Molodkin présenta une installation multimédia, comportant deux sculptures en plexiglas, des silhouettes creuses reproduisant un chef d'œuvre de l'art grecque exposé au Louvre, *La Victoire de Samothrace*, archétype du symbole de la victoire. Comme on a pu le voir dans ses œuvres précédents, l'artiste a fait évoluer son langage plastique en partant du stylo bille jusqu'au pétrole. Le pétrole qui était pompé par les tubes rappelait un organisme vivant, la circulation sanguine du corps humain. Mais cette fois le peintre est allé plus loin : il remplit une sculpture par du pétrole, mais une autre sculpture par du sang humain. Ces deux fluides organiques fondamentaux du XXI^{ème} siècle ont été fusionnées. L'œuvre était intitulée *Le Rouge et le Noir*, en allusion évidente à l'œuvre de Stendhal et à sa phrase « La vérité, l'âpre vérité ». Cette œuvre se constituait de statues creusées dans des cubes acryliques dans lesquels les statues se vidaient et se remplissaient constamment grâce aux pompes et au réseau des tuyaux. Les sculptures étaient filmées, et sur le mur projetée une vidéo superposant deux représentations. L'œuvre devint le symbole du pavillon dans un sens négatif et positif. Molodkin fut le seul artiste du pavillon russe qui parlait non d'un futur utopique et merveilleux, mais qui avait pris le risque de parler du passé et du présent pas si glorieux et joyeux. Les flux noirs et rouges à l'intérieur de cette *Victoires de Samothrace* avaient une provenance exacte : le pétrole tchéchène et le sang des vétérans de cette guerre russo-tchéchène. Comme le peintre avait précisé aux journalistes, il s'agissait du « sang donné par sept soldats russes qui ont combattu en Tchétchénie »¹³⁶. La fusion du sang et du pétrole signifiait l'ambivalence de toute sorte de victoire.

En 2008, la seconde guerre de Tchétchénie était encore à son point culminant. Cette lutte qui commença en 1991, juste après la chute de l'URSS, était une tentative de proclamation de l'indépendance des territoires tchéchènes suite à la révolution de juin 1991. La première guerre de Tchétchénie commença le 1^{er} décembre 1994 jusqu'au 31 août 1996. Elle fut accompagnée d'un grand nombre de victimes humaines parmi lesquelles des militaires du dispositif des forces fédérales, des formations tchéchènes armées et des civils : le chiffre exact des morts humaines reste encore inconnu, mais, selon des calculs approximatifs, seulement durant ces deux années aurait été tués plus de cent mille personnes. La

¹³⁶ <https://www.kommersant.ru/doc/1184041> (consulté le 30 juillet)

paix proclamée, entre deux guerres, était seulement conventionnelle. Les hostilités se prolongeaient sur les deux territoires tchéchènes et russes, il y avait des massacres des deux côtés, des conquêtes et des attentats terroristes. Le début officiel de la deuxième période de cette guerre commence en 1999 et dure jusqu'à 2009. Cette période peut être qualifiée de conflit le plus violent en Europe depuis la Seconde Guerre mondiale. Mis à part la bataille pour les territoires, l'indépendance etc, il y avait une raison plus « importante » : le pétrole. Voici comment dans le livre *Deuxième Tchétchène* Anna Politkovskaia¹³⁷ écrivait :

De la Tchétchénie de Moscou il faut soutenir le désordre. Le bordel est commercialement avantageux ici, le chaos organisé apporte de grands dividendes. C'est pourquoi il y a des camions-citernes, jour et nuit. Les postes de blocage les saluent. Voici toute la guerre. Le prix de ce conflit est en millions de dollars¹³⁸.

L'utilisation du pétrole et du sang a aussi un sens plus métaphorique que le renvoi direct à la guerre pour l'or noir. Le pétrole est une mer de crânes comprimés et d'autres substances organiques passées par la décomposition et la stagnation dans un passé lointain. Ces matières ont été converties en pétrole, puis en argent. Les gens tuent d'autres gens, polluent l'atmosphère et détruisent l'environnement pour le pétrole¹³⁹. Nous sommes pris dans un cycle de pétrole dont l'énergie est celle de la mort. Le pétrole équivaut au sang, à la fois noir et rouge.

Ainsi, même si Molodkin parlait de la victoire, il ne parlait pas du futur, mais d'une victoire à moitié plongée dans le sang. En mélangeant le sang et le pétrole, l'artiste indique de manière très claire les motifs de guerres sanglantes depuis plusieurs années. Cette « victoire sur le futur » grâce au pétrole ensanglanté et figurée par la sculpture de la *Victoire de Samothrace* exhibe un panorama assez douloureux. L'appropriation du futur au fond de tout cela semble être un symptôme

¹³⁷ Anna Politkovskaia était une journaliste russe, défenseuse des droits de l'homme et écrivaine. Elle accordait beaucoup d'attention au conflit en Tchétchénie. Le 7 octobre 2006, elle fut assassinée dans l'ascenseur de sa maison.

¹³⁸ Анна Политковская, *Вторая чеченская*, livre disponible sur le site https://www.e-reading.club/chapter.php/45680/76/Politkovskaya_-_Vtoraya_chechenskaya.html (consulté le 2 aout)

¹³⁹ Victor Typitsyn, «Sweet crude eternity», dans Kashya Hildebrand (dir.), *Cold War II*, cat. d'expo., Zurich, Galerie Kashya Hildebrand(25 aout- 07 octobre 2007).

douloureux qui renvoie indirectement aux paroles de la chanson sur le futur *Tomorrow belongs to me*, que chantait l'adolescent de Hitlerjugend dans le film *Cabaret* en 1972¹⁴⁰.

L'idée derrière l'œuvre était facile à comprendre pour ceux qui suivaient l'actualité politique, mais l'artiste décida de l'explicitier en écrivant sur les murs en anglais « Raw chechen petrol » (Le pétrole cru tchéchène) et « Surviving blood to chechen war » (Le sang ayant survécu à la guerre tchéchène). Il s'est révélé que la curatrice du pavillon, Olga Sviblova, n'était pas au courant de cette action et avait trouvé ce geste « non sanctionné »¹⁴¹. Olga Sviblova arracha des murs les cartels avec le texte explicatif et interdit à Molodkin de communiquer avec les journalistes. Toutefois, on put trouver dans la presse de l'année 2009 des mentions sur l'origine du sang. Par exemple, dans un article paru dans le *New-York Times* le 7 juin 2009 ou dans *l'International Herald Tribune* le 9 juin, il est mentionné que le sang était bien donné par des soldats¹⁴². « J'ai eu quelques problèmes avec la loi italienne qui interdit d'exposer du sang humain, mais au final cela s'est résolu puisqu'ici nous sommes en territoire russe » avait précisé Molodkin le 5 juin 2009 à l'AFP¹⁴³ ¹⁴⁴. Bien sûr, Molodkin continua de communiquer avec la presse et revendiqua son engagement politique : « En Russie, « parler de politique est devenu quelque chose de tabou. C'est pour cette raison que beaucoup d'artistes deviennent davantage engagés.¹⁴⁵ »

Sans doute que l'attention du public sur le pavillon russe fut attirée par les œuvres d'Andreï Molodkin. Après la biennale de 2009, l'artiste prit part à une série d'exposition collectives autour du monde, à New York, Cologne, Moscou et Paris¹⁴⁶.

¹⁴⁰ Агамов-Тупицын, Виктор. Беспололетное воздухоплавание: статьи, рецензии и разговоры с художниками (Очерки визуальности) (Russian Edition) (Kindle Location 7480). Kindle Edition.

¹⁴¹ Милена Орлова, «Русский павильон дался кровью», *Коммерсант*, 6 juin 2006.

¹⁴² Carol Vogel, «A More Serene Biennale», *The New York Times*, 7 juin 2009.

¹⁴³ AFP Infos Mondiales Du sang et des guerres : à la Biennale de Venise, des pavillons qui dérangent, p.3.

¹⁴⁴ Cependant, dans la presse, il n'y avait pas mal de confusion, parfois l'artiste était lui-même associé avec les Tchétchènes, comme dans l'article AFR World News de 5 juin 2009.

¹⁴⁵ AFP Infos Françaises 2 juillet 2011 « Big Brother » : à Dinard, l'art contemporain « face au tyran », p.3.

¹⁴⁶ Swiss Passion, Priska Pasquer Gallery, Cologne ; Andrei Molodkin: Liquid Modernity (Grid and Greed), Orel Art Gallery, London ; Oil Evolution, Daneyal Mahmood Gallery, New York.

En 2010, Molodkin put présenter son œuvre *Democracy*¹⁴⁷ au Palais de Tokyo. Molodkin continuait de méditer sur les questions politiques ; dans cette œuvre il donne à la notion de la démocratie un statut politiquement utopique que la société moderne aurait perdu dans sa course aux biens matériels. Cela est non seulement le cas en Russie, mais aussi à l'Ouest où le pouvoir du capitalisme est devenu un empire, et où la démocratie se trouve seulement utile pour remplir les barils de pétrole. Il est intéressant de s'attarder sur cette exposition au Palais de Tokyo : elle nous intéresse non comme un exemple pour étudier l'art de Molodkin, mais plutôt pour comprendre la place qu'occupait l'art russe contemporain dans le monde occidental au début des années 2010. 2010 était une année d'échange entre la Russie et la France et l'art russe était présent au Louvre dans deux expositions suivant une progression chronologique dans la culture russe. Cependant, l'exposition *Contrepoint. L'art contemporain russe, de l'icône à l'avant-garde en passant par le musée* n'était pas la seule présentant cette année-là l'art contemporain russe au public français. En juin 2010, Joseph Backstein¹⁴⁸ était le commissaire de l'exposition *La Leçon d'histoire*. Dans le cadre de ce projet, Backstein présenta des œuvres de trente artistes russes¹⁴⁹, dont l'activité était la plus signifiante et emblématique pour le contexte de l'art contemporain russe de l'époque, disait le texte du communiqué de presse. Cependant, la décision de montrer une telle quantité de peintres de différentes générations avait un précédent : la même décision fut prise à la Biennale de Venise où furent exposés plusieurs artistes au lieu d'un. L'exposition se tenait dans un local plus proche du couloir où les œuvres se perdaient dans l'espace.¹⁵⁰ L'exposition *La Leçon d'histoire* contrastait avec l'exposition *Dynasty* à quelques pas de là : ce projet occupait quelques salles dans deux parties du Palais de Tokyo où dominait une

¹⁴⁷ Cette œuvre a été montrée lors d'une exposition, *Russian Dreams*, dans le cadre d'Art Basel Miami Beach en 2008.

¹⁴⁸ Joseph Backstein est un historien de l'art russe et soviétique, un critique d'art, un curateur et un culturologue. Il est aussi le directeur de l'Institut des problèmes de l'art moderne.

¹⁴⁹ AES+F, Sergueï Borissov, Nadejda Boucheneva, Aleksandr Brodskiï, Sergueï Chekhovtsov, Stas Chouripa, Dmitriï Goutov, Anton Ginzburg, Anna Jeloud, Arseniï Jiliaev, Iakov Kajdan, Anastasia Khoroshilova, Olga Kisseleva, Irina Korina, Mikhail Kossolapov, Andreï Kouzkin, Igor Makarevitch, Andreï Molodkin, Andreï Monastyrskiï, Anatoliï Osmolovskiï, Ian Pichtchikov, Siniï Soup Group, Haim Sokol, Olga Tchernycheva, Sergueï Volkov, Konstantin Zvezdotchetov.

¹⁵⁰ Ирина Сосновская, «Диалог искусств франция- россия», Диалог искусств, №5, ММОМА, Москва, 2010, p. 58.

muséographie tout à fait différente, présentant une œuvre par mur, parfois une œuvre par salle. Même si le commissaire voulait créer un dialogue avec le passé, les générations et l'histoire – comme c'était le cas au Louvre –, la présentation d'un tel nombre d'œuvres dans un espace assez limité ne permettait pas de réaliser cette idée.

III.4.L'art de Molodkin dans les années 2010

Molodkin est un des rares exemples parmi les artistes russes contemporains qui ont pu non seulement entrer sur le marché de l'art occidental et être exposé en galerie, mais qui ont aussi pu entrer dans les musées. Il fut exposé dans des musées en Allemagne, aux États-Unis et en France¹⁵¹. En 2011, il eut une exposition personnelle, *Absolute return*, au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, la première exposition dans une institution muséale française consacrée à un artiste russe de la nouvelle génération. De 2011 à 2012, le MAM de Saint-Etienne choisit de consacrer sa programmation des expositions aux artistes d'Europe de l'Est : ainsi du 10 décembre 2011 au 5 février 2012, le public pouvait voir les œuvres de l'artiste hongrois Laszlo Feher, une exposition sur la scène artistique roumaine et les dessins de Molodkin. Pour l'exposition furent choisis trois dessins, deux de petits formats *SIN* (péché) et *AMEN*, et le gigantesque *Rue du Louvre*, tous réalisés dans la technique habituelle de Molodkin, au stylo bille. Sur le dessin *Rue du Louvre*, Molodkin utilise des stylos de trois couleurs, bleu, blanc, et rouge, les trois couleurs que l'on retrouve sur le drapeau français. L'artiste représente une scène captée sur une photographie publiée dans *Paris-Match* lorsqu'un jour des groupes venus des banlieues parisiennes envahirent les rues de la capitale¹⁵². Au centre du dessin, l'artiste représente un homme que le spectateur voit seulement de dos. Il bâtit à tour de bras une personne couchée au sol qu'il tient par les pieds. Mais que se passe-t-il ici ? Une bagarre ? La foule autour regarde indifféremment ce

¹⁵¹ Exposition *Liquid Black* au musée Villa Stuck en 2012, exposition *Crude* au Station Museum of Contemporary Art en 2012.

¹⁵² Jean-Pierre Frimbois, « Andrei Molodkine », dans Lorand Hegyi (dir.), Andrei Molodkin, Saint-Etienne, Musée d'art moderne, (10 décembre 2011 au 5 février 2012), Saint-Etienne, p.65

qui se passe devant elle. Le spectateur se retrouve intégré à l'espace du dessin, et l'absence de fond tracé dans la partie inférieure du tableau fusionne avec le mur et le plancher de l'espace d'exposition, en nous invitant à prendre part à l'action. Le peintre provoque le spectateur sur le dialogue, en appelant à faire un choix devant l'action.

Après la biennale de Venise où Molodkin avait mélangé le sang au pétrole, le sang comme liquide remplissant ses sculptures transparentes devint un des matériaux de son langage plastique. En 2013, il fit une série de travaux utilisant le sang, une en Irlande et l'autre en France. Le premier projet s'appelait *Catholic Blood*, présenté à Derry où a eu lieu le « Bloody Sunday » en 1972. Le sang catholique remplit le symbole protestant qu'est le vitrail de la rosace de l'abbaye de Westminster. Puis, dans la galerie Dormann à Paris, Molodkin répéta ce processus avec le sang. Cette fois-ci, un des sujets les plus douloureux de la société moderne européenne – l'immigration – devient le sujet principal pour la création d'une sculpture sanglante. Selon le rapport de l'ONU sur les migrations de 2013, le nombre de migrants internationaux a augmenté dans le monde entier de plus de 77 millions, ou de 50% entre 1990 et 2013¹⁵³. En tant qu'artiste émigré, et tout simplement en tant que ressortissant hors espace européen, Molodkin comprend parfaitement les problèmes de la bureaucratie migratoire. Le projet s'intitulait *Immigrant Blood* pour lequel l'artiste a demandé à des demandeurs d'asile sur le territoire français de donner leur sang. Pour cette sculpture qui se remplirait du sang des réfugiés et des migrants, l'artiste décida d'utiliser la tête de Marianne, le symbole de la république française et de la devise du pays « Liberté, égalité, fraternité ». Pour réaliser ce projet, Molodkin se rendit à l'Assemblée Nationale, obtint l'accord pour faire des photos de la sculpture officielle de Marianne, imprimée sur les pièces d'or. Lui fit prêter le moule de plâtre depuis lequel il put obtenir son propre moule. Dans sa sculpture transparente, le négatif de cette Marianne était rempli par le sang des migrants illégaux. A l'entrée, les spectateurs rencontraient l'inscription-slogan « Les capitaux circulent mieux dans le monde que les gens ». La tête de Marianne était reliée aux pompes et aux tubes qui pompaient constamment le sang en remplissant sa tête transparente. Les tubes figuraient des

¹⁵³Le rapport est disponible en anglais sur le lien https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/migration/migrationreport2013/Full_Document_final.pdf. (consulté le 20 août)

vaisseaux sanguins pompant le sang comme si l'organisme était vivant. La transfusion sanguine constante laissait sur le visage de la sculpture des traînées de larmes sanglantes qui étaient effacées à l'infini par un nouveau flux sanguin. En plus de l'utilisation de tubes massifs et de pompes visibles par les visiteurs, leur son contrastait avec la tête fragile de Marianne, faite de plexiglas, qui provoquait le sentiment de faiblesse et de fragilité de l'être humain devant la machine bureaucratique. Tout au long de l'exposition était installé un service d'infirmier pour que les migrants puissent donner leur sang pour devenir une partie de ce projet artistique.

La même année, Molodkin racheta une vieille fabrique. Depuis plus de dix ans, l'artiste fabriquait ses œuvres en plexiglas près de Toulouse, où se trouve l'industrie aéronautique française. Il découvrit une usine abandonnée, fermée cinq ans plus tôt, un espace gigantesque de 4,5 mille mètres carrés où travaillait à l'époque cent cinquante personnes. L'artiste raconte que cette ville-usine lui rappelait les fabriques soviétiques à côté desquelles il avait grandi. : « L'usine a été construite en 1875, un tel monument de la première révolution industrielle. Elle m'a beaucoup plu, j'ai demandé si elle n'était pas à vendre, et on me l'a vendue pour quatre-vingt mille euros »¹⁵⁴. Après quelque temps, s'est jointe à ce projet la compagnie anglaise a/political qui collabore avec des artistes et des institutions sur des thèmes socio-politiques et des projets ambitieux. a/political soutient l'art radical politique et les artistes qui tentent de faire des projets qui ne pourraient être réalisés sans leur soutien¹⁵⁵. L'espace de la fabrique a été récemment converti en site de production *The foundry*, les artistes étant invités à utiliser les usines locales pour produire leurs œuvres. Une économie locale grandit grâce au fait que les artistes échangent leurs œuvres contre des articles. En plus de la réalisation de projets à grande échelle, a/political continue à acquérir les œuvres pour ses collections¹⁵⁶.

Andreï Molodkin attira dans ce projet à la fabrique un peintre de la génération précédente, un classique de l'art contemporain russe, un non-conformiste qui a lui aussi émigré, Erick Boulatov. Pour la première fois dans son œuvre, Erick Boulatov utilisa la sculpture. Comme dans la peinture de l'artiste, un des éléments principaux

¹⁵⁴ <https://www.svoboda.org/a/29861024.html> (consulté le 20 août)

¹⁵⁵ Par exemple a/political soutien Andres Serrano.

¹⁵⁶ <https://www.a-political.org/information/> (consulté le 20 août)

de ses sculptures sont les mots. Les lettres sont faites de plaques, chaque lettre a une hauteur de presque trois mètres. Comme dans sa peinture, la palette est très simple, vive, expressive et très contrastée. Il utilise seulement deux couleurs, le rouge et le noir. La première composition sculpturale s'appelle *Все не так страшно* (Tout n'est pas si terrible). Dans cet espace immense, la lumière pénètre seulement à travers les fenêtres placées haut, près du plafond. Selon les changements du temps, l'éclairage change la couleur : plus haut vers le ciel, la couleur noire retrouve presque une luminescence divine dorée, en parfait accord avec le sens de la phrase « Все не так страшно » dirigée vers l'espoir. La deuxième composition s'appelle *Вперед, Вперед* (En avant, en avant)¹⁵⁷. Pour celle-ci, les lettres immenses sont rouges en surface et noires à l'intérieur. Elles sont disposées en demi-cercle dans la cour de l'usine. Pendant la création de la maquette, une des lettres tomba et l'artiste décida de la laisser par terre. Comme trébuchée dans l'infinité du mouvement circulaire, la lettre souligne l'absurdité de ce mouvement « en avant ». Les lettres exposées en plein air – comme la peinture de Boulatov – inscrivent ces mots-slogans dans l'environnement naturel. Le travail avec la peinture, et désormais avec le volume des sculptures, le jeu des plans et le sens verbal, s'inscrivent de manière très harmonieuse dans l'art de Boulatov. Sur les portes de la fabrique, Boulatov a peint une inscription où les lettres rouges écrivent le mot « Стой » (Stop) et les blanches « Иди » (Va). On trouve dans ce tableau un jeu de mots qui n'est malheureusement accessible qu'aux russophones : le premier mot est un mélange du mot « Stop » et « Va » (Иди) qui donne « сиди » (assieds-toi). Inscrite sur le fond de portes de fer, une telle phrase évoque l'univers carcéral, puisqu'en russe le verbe « être assis » (сиди) est utilisé au sens de « faire son temps en prison ou dans le camp ». Néanmoins, le verbe « Va » est écrit deux fois sur les portes, convergeant vers le centre du « tableau », donnant à l'œil une perspective qui attire le spectateur dans l'espace de la peinture (ou de l'usine), ce qui est une méthode caractéristique de la peinture de Boulatov.

Cette année, Andreï Molodkin et Erik Boulatov ont continué leur coopération artistique. Du 9 au 19 mai au musée BPS22 de la ville de Charleroi, en Belgique, ils ont présenté le projet *Black Horizon*. Bien que leur différence d'âge soit de plus

¹⁵⁷ La sculpture était exposée devant l'entrée à Tate Moderne en 2017.

de trente ans et qu'ils appartiennent à des générations différentes, ils ont plus en commun que l'on peut le croire à première vue. Tous les deux sont nés en URSS et ont vu sa chute, les deux furent les témoins des événements de la perestroïka et de l'échec du régime, du changement de pouvoir et d'ordre politique, des perturbations culturelles dans le pays. Les deux peintres utilisent dans leurs œuvres des références au langage de la propagande et de l'ordre gouvernemental. Leur langage artistique a aussi des points communs : les deux artistes travaillent avec le texte, le mot ou la phrase, rompent leur perception banale et ont un intérêt marqué pour la coexistence d'interactions dynamiques.

Erik Boulatov a présenté une série inachevée commencée à la fonderie rachetée par Molodkin, série de peintures intitulée *La Formule de l'autodéfense*, sur lesquelles il a écrit « EXIT » et « НАСПАТЬ » (JE CHIE SUR). Le mot clef de cette série, « НАСПАТЬ », est encadré de points d'exclamation, stylisé par des solaires, alors que l'inscription « EXIT » suit la ligne de fuite du tableau. Boulatov continue de travailler sur l'existence de plusieurs dimensions dans le tableau, celle de la surface matérielle – la toile –, et l'autre dimension de cette surface qui s'ouvre à la fois en profondeur et vers le spectateur¹⁵⁸. Dans la plupart des tableaux coexistent les deux mots « EXIT » et « НАСПАТЬ » : le premier fait signe vers la profondeur de l'espace, il indique la voie vers la sortie, tandis que le mot « НАСПАТЬ » bloque cette voie, en supprimant pour le spectateur la possibilité d'y entrer. Les couleurs choisies sont agressives : noir, rouge, blanc. Dans cette œuvre, l'idée d'un blocage est étroitement liée à la langue russe, mais aussi à cette fameuse idée d'une « âme russe ». Le mot « НАСПАТЬ » a plusieurs significations : il peut d'abord être traduit par le mot vulgaire « chier », comme c'est le cas dans les textes explicatifs de l'exposition. L'autre signification plus subtile est « s'en foutre », mais dans la version russe il y a une forte influence du fatalisme, le destin, Dieu, ou n'importe qui qui déciderait pour nous. En regard de cette série de peintures, Boulatov exposait une sculpture, faite à l'usine de Molodkin, *Все не так страшно* (Tout n'est pas si terrible). Les lettres noires aux angles rouges faites en

¹⁵⁸ Эрик Булатов, *Горизонт*, Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, Вологда, 2013, p.48.

acier étaient présentées dans le grand hall du musée, permettant aux visiteurs de se déplacer aisément autour de l'œuvre. Il est important aussi d'ajouter à la description qu'on en a fait plus haut que Boulatov jouait non seulement avec la perception des lettres qui dépendaient de la lumière, mais aussi avec leur taille : le mot « ТРАШНО » (TERRIBLE) qui se trouve en bas de la phrase, est plus grand que les autres lignes de mots, pour accentuer l'ironie. Dans l'interview que Boulatov donne à *Meduza* en mars 2019, il admet que l'on peut percevoir ses œuvres comme son testament :

« Tout n'est pas si terrible », voici une décision univoque, « BCE HE TAK ТРАШНО » en effet, et c'est le résultat de « НАПАТЬ » [...] Il n'y aura plus de mots dans mon art. « НАПАТЬ » est le mot de la fin. Comme mon testament¹⁵⁹.

Les œuvres du projet *YOUNG BLOOD* qu'Andrei Molodkin a présenté à l'exposition *Black Horizon* sont appelées par la presse « un karaoké sanglant » : les sculptures en plexiglas reproduisaient les lignes de chansons bloquées par YouTube, remplies du sang des visiteurs de l'exposition à l'aide de pompes. Certaines des paroles choisies pour l'exposition viennent du drill – un sous-genre du hip-hop – très répandu au sud de Londres, dont les artistes sont interdits d'exécuter ou de diffuser des chansons¹⁶⁰. L'interdiction est officielle, cinq membres de gangs qui ont fait des clips musicaux de drill ont été interdits d'utiliser des paroles violentes appelant à la haine¹⁶¹. La situation avec la censure de la musique en Angleterre rappelle partiellement ce qui eut lieu en URSS. On interdisait officiellement à plusieurs groupes étrangers de se produire – les interprètes rock, et plus rarement pop –, les journaux publiaient constamment des articles se moquant de ces musiciens. Au niveau officiel, il y avait des listes avec les noms des groupes, expliquant avec absurdité pourquoi ils étaient interdits. Ainsi, par exemple, Pink Floyd faisait la propagande de la violence et AC/DC du néofascisme. Dans cette série d'œuvres de Molodkin notamment sur la censure musicale,

¹⁵⁹ Interview avec Boulatov et Molodkin 26.03.19 <https://meduza.io/feature/2019/03/26/eto-moe-poslednee-slovo-ono-ot-menya-kak-zaveschanie> (consulté le 18 août)

¹⁶⁰ Les artistes ont même été condamnés à cause de la diffusion de la musique drill. Voir sur ce sujet l'article de *The Guardian* <https://www.theguardian.com/music/2019/jan/31/skengdo-and-am-the-drill-rappers-sentenced-for-playing-their-song>.

¹⁶¹ <https://www.thetimes.co.uk/article/drill-rap-gang-banned-from-using-violent-lyrics-in-songs-r5jlrjzb> (consulté le 18 août)

l'artiste exprime qu'au lieu d'une avancée sérieuse vers l'action, le pouvoir lutte avec les conséquences et non les causes de la violence. En plaçant ces phrases en grands format, projetées sur les murs d'un musée d'art contemporain, l'artiste ressuscite ce que la société refuse et bannit. Chacun des visiteurs pouvait choisir parmi cinq phrases pour donner son sang : *SAVE YOUR SOUL MOTHER FUCKER, I SHIT ON GOD, FUCK YOUR JESUS I AM THE FUTURE, CRASH CORN AT AN INFORMANT, THIS COUNTRY IS DONE, OFFICER I'VE DONE NOTHING*. C'était une façon symbolique, pour les donateurs, de voir de nouveau apparaître ces phrases censurées par la société et de se faire leur propre opinion.

Les deux artistes ont déclaré que leur travail ne concerne pas uniquement quelque pays : « Cela se passe partout » a souligné Boulatov¹⁶². Les deux artistes Molodkin et Boulatov tentent de résister à la propagande et à la censure. Erik Boulatov est sorti depuis longtemps des cadres de perception soviétique, malgré son utilisation de l'alphabet cyrillique ; les questions concernant la migration d'un espace à l'autre, du monde humain au monde du tableau, du monde des mass-médias et de la propagande au monde de la perception quotidienne de la réalité sont compréhensibles au niveau international. Molodkin est toutefois un artiste profondément politisé : bien qu'il n'aspire pas toujours à provoquer le scandale politique, il s'intéresse aux questions actuelles de la société moderne. Le monde eurocentré et les problèmes des gens modernes sont identiques. La coopération de ces deux peintres, si elle n'est pas la fin logique de leurs œuvres, est du moins leur continuation logique.

¹⁶² Interview avec Boulatov et Molodkin 26.03.19 <https://meduza.io/feature/2019/03/26/eto-moe-poslednee-slovo-ono-ot-menya-kak-zaveschanie> (consulté le 18 août)

Aujourd'hui, Andreï Molodkin continue à travailler ce projet, qui dure déjà depuis 10 ans. En 2009, le peintre décida de traiter des corps humains au pétrole¹⁶³. À l'aide de l'autoclave, une haute pression et de la température, en douze mois, un être humain est transformé entièrement en pétrole. Pour se transformer en quelques litres du pétrole après la mort, il faut signer un contrat avec l'artiste et on peut choisir la sculpture, dans laquelle le sang noir sera injecté, ou l'on peut juste devenir un combustible.

¹⁶³ <https://www.thetimes.co.uk/article/andrei-molodkin-black-gold-blood-red-vtjkcdrvqk5>

III.5.La galeriste russe à Paris. Orel Art.

Le dernier grand groupe d'artistes russes apparu à Paris est celui de la troisième vague d'émigration des années 1970 au début des 1980. Ils étaient pour l'essentiel des artistes non-conformistes, des héros des expositions sauvages en plein air. Les artistes non-conformistes qui sont venus à Paris à cette époque, ou même plus tard, étaient connus par le public français et les marchands d'art grâce aux revues dans la presse française qui portait un grand intérêt à la culture clandestine au-delà du rideau de fer. Même avant leur émigration, les non-conformistes étaient présents dans les galeries : Dina Vierny avait fait quelques expositions de ce groupe ; Paul Thorez avait publié plusieurs articles sur l'art russe des années 1960-1970. Ernt Niezvestniy fut présenté en 1966 par la galerie Lambert¹⁶⁴ et à l'ARC en 1970. Puis Alexandre Gleser créa le musée de l'art non-conformiste russe à Montgeron, après avoir créé des galeries ambulantes telles que Paris–Moscou et Marie-Thérèse, et publié constamment des articles. Certains des peintres ont pu être résidents dans les galeries : ainsi, par exemple, Edouard Steinberg travaillait avec la galerie Claude Bernard¹⁶⁵. En 1988, le maître des jeux des mots et des surfaces, Erik Boulatov, eut une exposition personnelle au Centre Pompidou. Bref, l'art des artistes de la génération des non-conformistes était bien présent à Paris même si ce n'était pas un réseau artistique très élaboré et efficace. Avec le début de la perestroïka et l'apparition sur la scène internationale d'une multitude de peintres soviétiques plus proches des préoccupations d'alors des milieux artistiques, l'intérêt pour les non-conformistes s'éteignit rapidement. A la fin des années 1990 et au début des années 2000, l'art contemporain russe n'était pratiquement pas présent sur la scène parisienne du marché de l'art. L'art russe contemporain recevait le soutien de collectionneurs-particuliers qui n'étaient cependant pas nombreux en France. Le terrain était libre pour la création d'une galerie spécialisée dans les jeunes artistes russes : c'est pourquoi Ilona Oral la créa.

¹⁶⁴ Paul Thorez, Les peintres soviétiques anticonformistes, ABC Décor, n°33-34, juillet-août, 196.

¹⁶⁵ Edouard Steinberg coopérait avec la galerie Claude Bernard de 1988 jusqu'à sa mort en 2012.

Ilona Orel est une brillante représentante des émigrants de la quatrième vague : elle est née en 1970 à Volgograd, puis a déménagé à Moscou pour travailler en tant que mannequin à la fin des années 1980. Comme elle le raconte dans son entretien avec nous, elle a toujours eu envie de travailler dans l'art car elle a grandi entourée de peintres, sa mère était elle-même une artiste, donc le milieu artistique était proche du cœur d'Ilona. Elle a fait ses classes à Moscou où elle a étudié à l'école des Beaux-arts. En 1992, elle put déménager à Paris pour continuer sa carrière : le travail dans le secteur de la mode, notamment celui de mannequin, était une voie très répandue pour quitter légalement la Russie et rester à l'étranger. Après avoir vécu quelques années à Paris et avoir fait le tour du monde grâce à son métier, elle s'est installée à Paris de manière pérenne. A Paris, Ilona Orel devint la compagne du businessman Bernard Lozé qui l'aida à ouvrir sa première galerie grâce au soutien financier de la compagnie Lozé et Associés.

Le premier artiste avec qui Ilona fit connaissance à Paris fut Andreï Molodkin. La rencontre eut lieu lors d'une soirée chez des amis, comme cela arrive souvent dans les communautés d'émigrants qui essaient de créer une communauté russe et de se réunir. Ilona s'entendit rapidement avec Molodkin qui, à cette époque, était l'un des nouveaux artistes émigrants russe et qui l'avait passionnée avec son art et ses projets. L'idée d'ouvrir une galerie naquit par hasard, suite au fait que les artistes russes qui nouvellement arrivés sur la scène artistique parisienne demandèrent Ilona de présenter leurs œuvres et de créer une collaboration artistique en étant leur conseillère artistique¹⁶⁶. A cette époque, Ilona n'avait pas encore de galerie et elle se lança avec enthousiasme pour aider les artistes à organiser leur exposition *NovoNovosibirsk* à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière en 1999. Lors de la tournée en Russie de l'exposition *NovoNovosibirsk*, c'est Ilona qui effectua la coordination entre les deux pays :

¹⁶⁶Interview avec la galeriste 31.05.2011
<http://cargocollective.com/aroundart/filter/%25D0%2598%25D0%25BB%25D0%25BE%25D0%25BD%25D0%25B0-%25D0%259E%25D1%2580%25D0%25B5%25D0%25BB/INTERV-Y-S-ILONOI-OREL-DIREKTOROM-GALEREI-OREL-ART-V-PARIZE> (consulté le 18 aout)

J'ai commencé au début à aider mes amis artistes à organiser une grande exposition. Peu à peu, tout cela s'est reposé sur mes épaules, et je me suis découverte être leur manager à temps complet¹⁶⁷.

Après ce projet, Ilona comprit qu'il y existait un grand intérêt pour l'art russe contemporain, grâce aux retours positifs des personnes voulant voir l'exposition. Le succès de cette exposition a montré que les Français avaient un intérêt pour l'art russe, mais aussi que celui-ci n'était presque pas présent à Paris. Le seul peintre qui alors connaissait les Parisiens était Oleg Kulik¹⁶⁸. À cette époque, Ilona travaillait de sa maison et a compris qu'il fallait trouver un lieu fixe pour qu'elle puisse les accueillir et continuer son activité de galeriste. C'est à ce moment-là que naquit l'idée de l'ouverture de la galerie. En 2001, Ilona créa une galerie virtuelle, n'ayant pas encore d'espace d'exposition. Le projet suivant fut *Polius*, qui s'est lui aussi tenu à la chapelle :

Et il en a résulté que j'ai pris la décision d'ouvrir la galerie, et puisque qu'on n'ouvre pas une galerie pour un peintre, j'ai commencé à en chercher d'autres. Je suis allée en Russie, j'y ai rencontré Doubosarsky-Vinogradov, Koshlyakov, et je leur ai proposé de participer au projet. Au début, tout était une pure aventure, je ne connaissais pas ce qui sortirait de cette situation et s'il en sortirait quelque chose en général... Mais les peintres acceptaient la coopération, puisque nous étions les premiers à Paris, une alternative à notre galerie n'existait pas¹⁶⁹.

La galerie était spécialisée dans les artistes russes dits « postsoviétiques ». Enfin, la galerie physique ouvrit en 2003, Orel Art, un espace d'environ cent mètres carrés au 43 avenue Marceau, dans le XVIème arrondissement. C'est avec les œuvres faites au stylo bille de son ami Molodkin que furent recouverts les murs de la galerie : c'était l'exposition personnelle d'Andreï Molodkin, *Love©*. La galerie fit beaucoup d'efforts pour promouvoir ses artistes et leur donner la possibilité d'exposer leurs œuvres. Orel ART participait à toutes les foires d'art internationales : Art Moscou (2003, 2007), Art Brussels (2004), Toronto Art Fair (2004), Art

¹⁶⁷ L'entretien avec la participation d'Ilona Orel 20.09.2006 <https://www.svoboda.org/a/264892.html> (consulté le 18 aout)

¹⁶⁸ L'interview avec la galeriste publiée dans la Gazette de l'Hôtel Drouot 2.11.2007. Archives BK - BVCTOP RU 4.

¹⁶⁹ Entretien téléphonique avec la galeriste le 20 aout 2019.

Shanghai (2004), FIAC (2004, 2005), Scope London (2005), Scope London (2005), Scope London (2005) Palm Beach Miami (2006), Art Paris (2007, 2008) SWAB (2007), Art Paris Abu Dhabi (2007). Grâce à la collaboration avec la galerie et la participation régulières aux foires d'art, Andreï Molodkin put participer à l'exposition *Art et Argent, Liaisons dangereuses* en 2011 à la Monnaie de Paris. Comme nous l'a raconté la galeriste, les œuvres *Yes* de Molodkin et *Argent liquide* d'Ivan Pluch furent remarquées sur le stand de la galerie à Art-Paris par les organisateurs de l'exposition.

Quelque temps après l'ouverture de la galerie, la future femme de Koshlyakov, Olga Golovanova, rejoignit l'équipe d'Ilona Orel en tant que directrice artistique. En 2003, les deux jeunes femmes décidèrent d'exposer Valery Koshlyakov, le deuxième peintre de sa galerie qui fut choisi pour représenter la Russie à la biennale de Venise cette année-là. C'est exactement à ce moment que Koshlyakov vint à Paris et reçut une bourse du Ministère des affaires étrangères. Pour présenter au public français ce nouveau peintre, au seuil d'un événement majeur dans la sphère de l'art contemporain qu'est celui de la biennale, la galerie publia un petit catalogue sur l'exposition *Heritage* avec les reproductions des œuvres, ainsi que les réflexions de l'artiste lui-même sur son art. Puis, la galerie parisienne commença à présenter le peintre aux musées européens¹⁷⁰ : après l'exposition *Heritage*, Valery Koshlyakov fut invité simultanément à la mairie de Paris pour présenter l'exposition *Paysage, lieu de vie* à Hôtel d'Albret, et au Musée d'art moderne (MACRO) à Rome où l'artiste réalisa l'installation *Nuvola (Cloud)*. L'intérêt pour l'art de Koshlyakov augmenta à l'Ouest, ce qui résultait de sa participation à la biennale, et aussi de son exposition à la galerie.

La galerie devint un véritable petit centre russe de l'art contemporain, situé non loin du Palais de Tokyo et du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. La vie de la galerie était saturée, intense et rapide. Les expositions changeaient tous les deux mois, tout était prévu des mois à l'avance. De 2003 à l'été 2005, Orel Art organisa plus de dix expositions dans l'espace de la galerie et une série d'expositions dans d'autres lieux. On a essayé de reproduire la liste des expositions de la galerie de ces deux années : Valery Koshlyakov — *Heritage* (2003) et *Empire de la Culture* en (2004), Vladislav Mamyshev-Monroe — *Dindin or Saint-*

¹⁷⁰ <https://www.kommersant.ru/doc/511098> (consulté le 20 août)

paparazzi(2003), Olga Tobreluts — *Sacred Figures* (2003) et *Emperor and Galilean* (2004), Arsen Savadov — *Donbass – chocolat* (2003), Valérie Pavia — *The dream of the bear* (2003) , Vladimir Dubossarsky & Alexandre Vinogradov — *Underwater forever*(2004), Georgy Gurianov — *Sailors and Skies* (2004), Aidan Salakhova — *Habibi* (2004) et deux exposition de groupes *Transversalistes russes* (2005)¹⁷¹, *Nouvel art contemporain russe* (2005). La galerie présentait des artistes de la dernière génération, peu connus à l'Ouest, ce qui permettait de combler une niche vide, et de ne pas être en rivalité avec les galeries existant depuis plusieurs années. Cependant, pour le marché de l'art russe et les collectionneurs, tous les artistes présentés durant ces années étaient déjà bien connus. De plus, on ne peut pas négliger le fait que le duo Dubossarsky & Vinogradov qui fut présenté à la galerie l'année suivant son ouverture fait partie des acquisitions muséales importantes, par exemple pour la Collection Saatchi et le Centre Pompidou. Évidemment, la stratégie pragmatique a joué un rôle important : c'est plus facile d'occuper une niche vide que dans un champ saturé où vos rivaux sont depuis longtemps installés.

Après son divorce, Ilona Orel perdit l'accès à l'espace situé avenue Marceau, mais réouvrit toutefois une galerie dans le Marais, juste à côté de Beaubourg. La nouvelle galerie était un véritable département de l'art russe contemporain à Paris, dans un espace de deux cent cinquante mètres carrés au 40 rue Quincampoix. L'exposition d'ouverture au début de juin 2006 fut *Art Attack !* : elle présentait au public français un véritable kaléidoscope de treize artistes russes contemporains. Pour la première fois sur la scène artistique française, la galerie présenta Yruri Shabelnikov, un membre du groupe « L'art ou la mort », ainsi que la jeune artiste Dasha Fursey. Même si la spécialisation de la galerie était sur l'art russe, Ilona Orel essaya de présenter des artistes internationaux et de faire des expositions les mettant en regard avec les Russes : ainsi, elle organisa en 2007 l'exposition *East/West* regroupant douze artistes présentant leurs réflexions artistiques sur la perte de rationalité de la société actuelle. C'est notamment la galerie Orel Art qui présenta pour la première fois¹⁷² en France une exposition personnelle d'Evgeny

¹⁷¹ L'exposition *Transversalistes russes*, qui réunissait des artistes contemporains comme Valery Koshlyakov, Vladimir Dubossarsky et Alexandre Vinogradov, Olga Tobrelouts, Vlad Mamychev – Monro, le sculpteur Sergey Chekhovtsov, le photographe Arsen Savadov fut présentée au stand de la galerie, à la FIAC en 2004.

¹⁷² Le mouvement nécoréaliste fut présenté en 1994 à la Galerie de France après

Yufit, le père du mouvement radical du nécroréalisme¹⁷³, *Les horizons muets*. Elle présenta aussi l'exposition *L'île de Boucheron* de Sergeï Serp¹⁷⁴, un autre membre emblématique de ce mouvement. Il est intéressant de remarquer qu'à la fin des années 1980, Pontus Hulten avait un grand intérêt pour ces artistes : en 1990, le nécroréalisme fut l'objet d'une exposition légendaire intitulée *Le Territoire de l'art* au Musée Russe à Leningrad¹⁷⁵. La galerie Orel Art faisait des choix efficaces, ce qui est visible dans le choix des artistes : la galerie s'intéressait non seulement à ceux qui étaient acquis par des musées, mais aussi aux artistes à qui étaient consacrées des expositions – en 2011, le Musée d'art moderne de Moscou a fait une première rétrospective sur les artistes nécroréalistes.

En 2009, Orel ouvrit une filiale de la galerie à Londres, ce qui montre une forte ambition de promouvoir l'art russe contemporain à l'étranger. Elle continuait à organiser beaucoup d'expositions, mais puisqu'il était assez difficile de travailler entre deux villes, la filiale londonienne fut vite fermée. En 2010, la galerie présenta l'exposition *The News* du peintre de Saint-Pétersbourg Ivan Plusch. Après cette exposition à succès, le peintre fut invité deux fois en résidence à la Cité Internationale des arts de Paris (2010, 2013), et en 2013 le classement Forbes russe reconnut Plusch comme un des sept peintres les plus prometteurs de Russie¹⁷⁶.

Malheureusement la galerie française ferma en 2011, suite à une nouvelle étape de la crise économique mondiale de 2008. Néanmoins, durant les dix années de son existence, la galerie fit un travail immense, grâce auquel plusieurs artistes purent entrer sur la scène internationale artistique. La galerie russe au centre de Paris – qui collaborait avec la galerie Tretiakov –, le MACRO à Rome et le Musée

¹⁷³ L'objet de l'esthétique du nécroréalisme sont les conditions d'existence des personnes proches de la mort, présentant une pathologie définie. Les peintres tentent de représenter l'inimaginable, la mort. Dans le nom « nécroréalisme » se marient paradoxalement la vie et la mort, « nécro » (la mort) et « réalisme » (la vie).

¹⁷⁴ Sergeï Serp était élève à l'Institut des hautes études en arts plastiques lors de la Session II.

¹⁷⁵ Зураб Церетели (dir.), *Некрореализм*, cat. expo, Москва, Музей современного искусства, 2011, Москва, (13 septembre - 27 novembre 2011).

¹⁷⁶ https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/dosug/246959-novye-imena-samye-perspektivnye-molodye-khudozhniki/photo/13?from_alt_domain=1 (consulté le 15 août)

national russe de Saint-Petersbourg jouèrent un rôle important dans l'histoire des artistes russes à Paris.

Chapitre IV.

Deux artistes de Leningrad.

IV.1.Olga Kisseleva

a) Biographie

Olga Kisseleva est une autre figure centrale de la diaspora de l'art russe contemporain sur la scène française. Kisseleva n'est pas simplement une artiste, mais enseigne l'art contemporain à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Nous nous adresserons à sa biographie pour retracer sa vie, emplies de péripéties et de conjectures surprenantes en tant qu'artiste de Saint-Pétersbourg intégrée à l'université française,

Olga Kisseleva naquit à Saint-Pétersbourg en 1965 dans une famille de physiciens. Ses parents avaient prévu une carrière scientifique pour leur fille, mais elle entra finalement à l'école d'art et continua ses études à l'Académie d'art et d'industrie Stieglitz dans la section des arts-décoratifs. Le choix du domaine était dicté par des raisons pragmatiques : dans les années 1980 régnaient encore les canons du réalisme socialiste, notamment dans les établissements officiels d'enseignement supérieur. En craignant qu'il faille constamment représenter des scènes de la vie quotidienne soviétique utopique – les ouvriers heureux, les sportifs aux joues vermeilles, les kolkhozes etc – ou modeler des statues de Lénine, Staline et d'autres personnages importants de l'URSS, Olga prit la décision de se lancer dans le design textile pour donner sa propre vue de l'idéologie soviétique écrasante. Après la fin de ses études à l'académie, Olga fut envoyée au Combinat des arts décoratifs où elle réalisait des commandes pour les hôtels et les restaurants. En 1989, pendant la chute du mur de Berlin, elle fut invitée à Berlin avec un groupe de jeunes peintres russes pour effectuer une série d'actions artistiques au musée du Mur (Museum Haus am Checkpoint Charlie) : c'est ce musée qui acquit ses premières œuvres. C'est aussi à cette époque qu'elle fit connaissance avec les figures clés de l'art contemporain soviétique de la scène de Leningrad, ainsi qu'avec les Français. En 1990 le Musée russe accepta la proposition de montrer l'exposition *Territoire de l'art*,¹⁷⁷ organisée par Pontus Hulten. Fut créée un master

¹⁷⁷ Il est intéressant de noter que la première grande acquisition d'art contemporain au Musée Russe eut lieu après cet événement.

class international, ce qui était absolument nouveau dans la sphère culturelle soviétique : au cours de ce mois, des étudiants français écoutaient les cours donnés par des artistes russes qui créaient de nouvelles œuvres dans les espaces du musée¹⁷⁸. Fascinée par l'art contemporain et pour se plonger dans l'étude des tapisseries, en 1992, elle entra à l'école doctorale de l'Ermitage et décida de faire une thèse sur les tapisseries contemporaines. Évidemment, les professeurs soviétiques de l'école doctorale n'étaient pas prêts à étudier l'art contemporain occidental dans les conditions du régime soviétique, c'est pourquoi Olga fut envoyée à Paris pour effectuer un stage sur ce sujet. Étant arrivée à Paris, la jeune artiste comprit vite que l'art contemporain n'a rien à voir avec la tapisserie. En découvrant de nouvelles techniques, elle changea son sujet de thèse pour traiter des nouveaux langages de l'art et partit en Californie pour poursuivre ses recherches. Elle fut parmi les designers travaillant sur les premières interfaces électroniques à la Silicon Valley et participa à l'aventure des premières start-ups, ce qui lui donna tôt une compréhension des écrans comme une partie importante de notre futur proche. En 1996, elle soutint sa thèse à Saint-Pétersbourg et à la Sorbonne, ayant publié le livre *Cyber-art: un essai sur l'art du dialogue*, qui fut une des premières éditions sur le média art. Après la soutenance, elle reçut la proposition de travailler à la Sorbonne et devint professeur, s'installant définitivement à Paris.

b) Les premiers pas sur la scène artistique française

Les premières œuvres interactives d'Olga apparurent au milieu des années 1990 et sont le résultat de ses recherches dans le domaine de l'art numérique, ainsi que de ce qu'elle vit dans les premières années de son émigration. Les premiers mois sur le territoire française et la différence de mentalités lui inspirèrent sa première œuvre *How are you, ?, 1998*. Il est tout à fait évident qu'en anglais ou en français cette question n'oblige à rien, on peut simplement l'ignorer. La question « Comment vas-tu ? » demandée souvent par pure politesse, n'a rien de semblable dans la mentalité russe. Dans la langue russe la plus commune (« Как дела? »,

¹⁷⁸ Белла Ахмадулина, *Письма к Белле*, Арт-Волхонка, Москва, 2017, p.89.

c'est-à-dire littéralement « Comment sont les affaires ? »), elle a un autre sens : elle sous-entend le récit des derniers événements de la journée, l'humeur et l'état affectif. De plus, on ne pose cette question qu'aux amis et aux proches, non pas seulement pour écouter la réponse, mais pour aider s'il est nécessaire. Ainsi, l'artiste avait décidé de poser cette question sur un site internet. Ce projet met en lumière le principe de base de la méthode créatrice de la Kisseleva : la communication. Une des réponses en serbe annonçait la peur des bombardements de l'OTAN, ce qui poussa l'artiste à sortir de l'espace virtuel pour poser la même question aux passants dans les rues. Elle questionna les Tibétains comme les visiteurs de la biennale de Venise et documenta le tout à la caméra pour présenter à l'ARC en 1999 le résultat assez étonnant de ce projet qui montre les différences notables entre les gens et leur réaction à une simple question. Ayant compris qu'une question ordinaire engendre la communication, Olga crée une série d'œuvres en continuant de poser des questions. La communication, qui est à la base de ses projets, nous envoie à la notion d'esthétique relationnelle formulée par Nicolas Bourriaud dans les années 1990. La coopération sociale, selon Bourriaud, est modelée par l'artiste dans le temps réel. Le projet relationnel n'existe pas en soi, mais présente une structure ouverte se concrétisant dans le temps réel, coïncidant avec les heures d'ouverture de l'exposition, souple et sensible aux les circonstances. Dans la communication créée par Kisseleva, d'une part le spectateur est à la fois attiré et exclu, d'autre part naît l'imprévisible énonciation artistique.

En 2002, Olga créa le *projet A clairvoyant told me I have a problem with my eyes : that I couldn't see reality*, qui fut présenté lors de la Nuit Blanche en 2006, sous la curation de Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans. A cette époque, Olga habitait à Excideuil dans le Périgord, où elle s'installa pour continuer son projet *How are you*. Dans une lettre à Frédéric Bouglé¹⁷⁹ elle se plaint que les gens abordent son projet avec incrédulité. Pour qu'ils prennent sa place, ainsi que se mettre elle-même à leur place, elle réalise une projection double à l'aide des technologies numériques : elle échange ses yeux avec les gens grâce à la technologie. Cet échange a permis aux participants de vivre une nouvelle expérience absolument sans précédent. L'artiste donne aux spectateur la possibilité de questionner leur

¹⁷⁹ Disponible sur le site de l'artiste. <http://www.kisseleva.org>

identité propre et le rapport avec autrui¹⁸⁰. En effet, nous sommes tous pareils, tous les gens, en dépit d'apparences variées.

À cette époque, Olga Kisseleva médite sur le problème de la collision des cultures et se questionne sur l'auto-identification dans le monde moderne. Le projet *Where are you* comprend une série de photos faites à des endroits aux architectures différentes suggérant aux spectateurs que nous voyons un autre pays que celui qui est réellement photographié. Par exemple, une église russe en France ou aux États-Unis, le quartier chinois de Paris. L'artiste veut montrer comment les particularités culturelles des émigrants deviennent une partie de l'identité nationale d'autres pays. On peut diviser le projet en quelques étapes. Le premier, appelé *Une autre ville*, fut présenté au Musée russe à Saint-Petersbourg en 2001. L'artiste exposa trois cent vidéo-projections qui proposaient aux spectateurs de deviner la ville reproduite sur la photo. La statue du Sphinx, se trouvait non pas en Égypte mais dans un casino de Las Vegas. De plus, Kisseleva montrait par la vidéo l'intérieur de son appartement parisien, qui donnait sur son exposition à Paris, emmenant les spectateurs d'un lieu à l'autre. Elle montrait alors l'inverse de ce qui se passe dans les appartements des émigrants russes aux États-Unis ou en Israël : de leurs fenêtres russes ils regardent les rues de New-York ou de Tel-Aviv¹⁸¹. Le projet est consacré non à la déconstruction, mais à la tentative de survivre, à la préservation de l'identité.

c) Les années 2000

Au début des années 2000, les expériences de Kisseleva avec la photographie et la vidéo évoluent vers la sculpture interactive où elle tente de penser d'une nouvelle manière les sujets qui l'obsèdent, en continuant à s'intéresser à l'anthropologie sociale. Elle s'intéresse au fait que les identités culturelles et les frontières nationales deviennent flous. Dans la suite de l'évolution de ses techniques, le niveau de coopération avec ses œuvres acquiert un caractère

¹⁸⁰ Coupure de presse sur l'exposition *Genipulation*, à Kunsthaus Pasquart, Biel, Switzerland, 2009. Disponible sur le site de l'artiste. <http://www.kisseleva.org>

¹⁸¹ Зинаида Стародубцева, *Русское арт-зарубежье*, ГЦСИ, Москва, 2010, p. 84

haptico-sensuel. Un de ses premiers travaux du type s'intitule *Le Détecteur de mensonge*, que l'artiste présenta à l'exposition ZAC 99 à APC à Paris. À cette époque, l'artiste commençait à s'adresser aux savants qui pourraient l'aider à réaliser ses projets. À l'aide du détecteur du mensonge et d'un groupe de savants, l'artiste interrogeait les visiteurs sur les œuvres présentées à l'exposition. Le détecteur du mensonge mesurait le niveau de sincérité des sentiments exprimés par les participants à propos des œuvres exposées. Chaque réponse était analysée par le système du détecteur dans l'ordinateur. Un « bip » retentissait si le participant mentait. Le dialogue se faisait avec l'appareil interactif, illustrant un nouveau format de communication. Puis, Kisseleva participa à l'ouverture de la cinquantième biennale de Venise en 2003 en présentant son œuvre *Powerbike*, et exposa au Musée national Pablo Picasso à Vallauris. Il était proposé aux visiteurs de l'exposition de monter sur une sorte de machine de sport qui mêlait l'escalier et la bicyclette. En montant l'escalier, la personne se rapprochait au fur et à mesure des valeurs du monde d'aujourd'hui : la richesse, la beauté, le pouvoir. Mais plus la personne montait haut, plus les biens s'éloignent puisque la bicyclette roulait en arrière. Dans une telle approche simple à première vue, l'artiste transformait le visiteur en rat de laboratoire qui ne peut pas s'arrêter de poursuivre les biens capitalistes. D'un autre côté, elle méditait sur le développement de l'humanité, qui se mécanisa peu à peu. Au lieu d'une course dans un parc, ou d'une promenade à vélo, les gens s'enferment dans des pièces avec des machines, en imitant la course, en roulant en arrière, de plus en plus loin en arrière. Sans inventer rien de nouveau, nous répétons simplement l'ancien. Dans la langue russe, il existe un idiome lié à cette problématique : « inventer le vélo » signifie « essayer d'inventer une nouvelle idée quand il existe déjà une solution ».

Une nouvelle étape dans l'œuvre de Kisseleva fut marquée par son intérêt pour les tags électroniques, c'est-à-dire les codes QR. Le premier travail avec les codes QR fut exposé au musée Guggenheim de Bilbao. Il fut renommé ensuite *Crosswords*, et est étudié plus loin dans le cadre de l'exposition *Douce France*. L'œuvre *Tutor* présentait au musée un système d'alarme municipal permettant aux personnes atteintes du syndrome de Down de se déplacer dans la ville. Dans certains lieux de la ville où les personnes handicapées pouvaient être confrontées à des difficultés de déplacement ou d'orientation – l'autobus, la rue, l'intersection

des chemins etc – des codes QR portant l'information nécessaire étaient disposés pour les aider. Les personnes handicapées dirigeaient dans une certaine mesure le mouvement de la ville grâce aux codes QR, ayant les mêmes possibilités que des personnes valides. Cependant, si pour une partie des personnes ce projet était fait dans l'intention de les aider, pour les visiteurs du Guggenheim, l'artiste fit la même œuvre avec des codes QR pour la visite du musée. Et en trois mois de travail dans l'exposition, ils commencèrent à se comporter eux aussi comme s'ils avaient des problèmes mentaux : les visiteurs suivaient seulement les instructions décodées des codes QR sur leurs smartphones et la capacité de choisir indépendamment de l'itinéraire se réduisit pratiquement à zéro. Si ce projet était utile à une partie des gens en leur facilitant la vie, avec les visiteurs du musée, nous pouvons observer un autre résultat : celui de la dépendance, le changement de conduite et la naissance d'une perte d'autonomie due aux nouvelles technologies.

Pratiquement tous les objets que Kisseleva présentent dans différentes séries sont liés les uns aux autres. Pour cette raison, il nous semble logique d'analyser l'exposition *Douce France* à l'Abbaye de Maubuisson en 2007-2008, comme un exemple brillant de divers aspects de l'œuvre de Kisseleva. Ce lieu riche en histoire représentait pour l'artiste la quintessence de la vieille France qu'elle rêvait en Russie. Entre les murs de l'abbaye gothique, Olga Kisseleva a tenté de refléter la culture urbaine de la société contemporaine et de méditer sur la question de la mondialisation. Comparant les héritages culturels de différents siècles, on observe des traditions historiques à l'aide des moyens de l'art contemporain et d'esthétiques contemporaines : les jeux vidéo, le manga, le hacking. Dans la première salle était présentée l'installation *CrossWorlds* sous forme de jeu vidéo. En se déplaçant parmi des écrans immenses sur lesquels était projeté la foule des clients d'un supermarché, le spectateur suivait le mouvement de la foule selon les marches d'un labyrinthe figuré sous les écrans par des codes QR. Les rayons du supermarché – le nouveau temple de notre société de consommation – formaient un labyrinthe en regard avec le labyrinthe de l'abbaye. Désormais, le chemin de la suite le labyrinthe de la consommation selon un changement de valeurs sociales. En poursuivant la visite, le visiteur rencontrait sur dans l'abbaye des bars-codes dans lesquels se cachaient des messages laissés par l'artiste. Les codes QR étaient des

guides de l'exposition : en passant d'un code à l'autre, le visiteur se trouvait dans les locaux où se trouvaient les installations interactives de l'artiste, *Conquistadores*, *La Double vie* et *Fitness centre d'art*. Les *Conquistadores* est une série réalisée aux différents pays. Le premier travail de ce cycle intitulé *Arctic conquistadors* fut réalisé par Kisseleva en 2002 et traite de la politique mondiale en lien avec les grandes entreprises, l'activité desquelles embrasse toutes de grandes sphères, à la suite de quoi ils commencent à s'associer près des masses à leur symbolique. Même une zone intacte de planète comme l'Arctique est soumise aux entreprises. À l'abbaye était présentée la variante française de cette œuvre : sous forme d'un jeu de cubes sur lequel étaient représentés les logos des entreprises, l'on pouvait voir la carte de France. L'artiste avait utilisé les logos de marques françaises comme Danone, Nestlé, SNCF, AXA, LVMHM, comme les logos de marques étrangères comme Shell, Nissan et autres. Ainsi l'hexagone devient un territoire possédé par plusieurs pays. Avec une approche ludique, l'artiste proposait aux visiteurs de déplacer les cubes et de former sa vision d'un nouveau territoire français gouverné par les entreprises. La même année l'artiste exposa ce projet à la Documenta 12, en utilisant la carte du territoire russe. Par ces œuvres, Kisseleva montre la réalité de notre vie contemporaine, dans laquelle tout est devenu unifié, et observe les conquêtes de l'économie globale sur les territoires nationaux.

Sur les murs était présenté le projet *Double vie*. Le projet prenait la forme d'écrans dyptiques qui montraient des individus obligés de diviser leur vie entre une activité professionnelle pour survivre et leurs compétences réelles sans rapport avec leur travail. Les projections montraient des gens pris entre la nécessité et la passion : l'étudiant en master en art qui travaille dans un fast-food, l'artiste à la caisse d'une supérette, l'altermondialiste distribuant les journaux à la sortie du métro. Leur vie donne la preuve concrète de la menace de l'aliénation par le travail à cause de la nécessité de survivre. Néanmoins, ces gens traversent des moments d'expression autonome dans leur quotidien : par exemple, le jeune artiste utilise les caisses du fastfood dans un but artistique. Une telle vie est très proche de celle d'Olga lors de ces études à Saint-Pétersbourg, quand elle était à l'Académie et cousait des tapisseries, mais contemplait avec espoir l'art contemporain et les nouvelles technologies. L'on perçoit aussi une forte influence du régime soviétique

et de l'expérience de ses artistes : en URSS, le produit de l'activité artistique n'était pas significatif, c'était le statut qui comptait, le fait d'appartenir à un système. On voit ici la réalité conflictuelle de cette double vie : on ne pouvait pas être exposé dans les structures officielles, être membre de l'Union des artistes, mais l'on pouvait être un artiste et exister dans un univers clandestin. Cependant, le problème est toujours d'actualité et c'est sans aucun doute un problème international. Comme l'avait remarqué François Michaud lors de sa rencontre consacrée à ce projet, cette année à la Sorbonne-Paris-1 :

Aujourd'hui on trouve le même type de phénomènes dans différents milieux : les enseignants-chercheurs, les collectionneurs et autres. Ceux qui ont une activité professionnelle principale en dehors de l'art et qui ont une activité parallèle d'intervenant dans le monde de l'art ont eux aussi cette double vie. Il s'agit peut-être du même système, seulement les variantes et les codes sont changés.

On peut dire que ce projet prend une place centrale dans l'œuvre de Kisseleva : commencé en 2006, il se prolonge jusqu'à aujourd'hui. Pour la création des vidéos diptyques, l'artiste organisait des workshops dans différents coins du monde pour archiver de diverses manières les vies des artistes, recueillant finalement plus de vingt-cinq histoires.

Dans la dernière salle, Olga Kisseleva exposait l'installation *Fitness art centre*. Les spectateurs, en s'asseyant sur des machines de sport lancent des vidéos grâce auxquelles l'on peut déchiffrer le mécanisme de la manipulation par la conscience des masses¹⁸². Trois écrans sont reliés à trois machines de bodybuilding que les visiteurs sont invités à utiliser. L'action active ainsi des images qui sont projetées sur les écrans : les images de révolutions et de conflits, avec une superposition de logos choisis pour la nouvelle carte de France dans l'autre salle. Plus vite fonctionne la machine, plus vite les images se remplacent sur l'écran; ainsi, plus la personne est active dans l'exercice physique, moins elle se rend compte de ce qui est projeté sur l'écran. Il devient donc une sorte de zombie comme devant l'écran télé : les manipulations physiques sont opposées aux manipulations de conscience.

¹⁸² Kisseleva, Olga. Custom Made . KT press. Kindle Edition.

d) Les années 2010

Dans les années 2010, l'art de Kisseleva commença de plus en plus à s'adresser à la science, ce qui permet de dire qu'elle fait du science-art. Elle s'intéresse aux problèmes du temps et de l'espace en les associant à la critique de la vie de l'homme moderne – dont on peut remarquer que cette composante socio-critique ne quitte jamais son œuvre. Le science art réagit aux changements sociaux, tout en les provoquant. Voici comment Kisseleva décrit elle-même la coopération des artistes avec les savants :

Les laboratoires scientifiques sont plus proches des artistes et sont plus ouverts à la collaboration avec eux pour des études proches des intérêts directs de la société. Quand les savants commencent à sentir que ce de quoi ils s'occupent peut quelque peu changer le mode de vie ou l'ordre social.¹⁸³

En 2013, l'artiste présenta son œuvre *Custom Made* au Centre Pompidou. À la fin des années 2000 les technologies immotiques commencèrent à acquérir une grande popularité : ce sont des technologies qui, sans l'intervention de la personne, font l'ensemble des actions élémentaires de la vie, de l'allumage de la lumière au lavage des sols, et qui arrangent entièrement l'intérieur aux besoins de son propriétaire. Il était proposé aux visiteurs de regarder dans cet « appareil » *Custom Made*, construit avec des savants. A l'aide de nano-détecteurs, la sculpture interactive définissait la couleur des yeux. Ces données étaient transmises à l'ordinateur, qui, grâce à des appareils lumineux peignait de cette couleur la célèbre façade du centre Georges Pompidou. Dans cette œuvre, Kisseleva soumet à la critique la façon dont l'on se sert des technologies récentes. Quelles possibilités donnent la nanotechnologie à chacun de nous ? L'individualité de la personne est deux fois otage : d'abord auprès de l'appareil, puis auprès d'un autre spectateur. D'un côté, la sculpture est l'esclave de la personne, prête à accomplir n'importe lequel de ses ordres. De l'autre, lui est-elle seulement soumise ? Il suffit de la quitter, comme elle accomplit déjà les ordres de quelqu'un d'autre. Il ne reste pas

¹⁸³ <http://iskusstvo-info.ru/olga-kiselyova-chelovek-kotoryj-vhodit-v-les-dolzhen-ponimat-chto-ona-na-territorii-iskusstva/>

au spectateur rien d'autre, comme se souvenir qu'autrefois le centre Pompidou était peint de la couleur de ses yeux.

La même année, l'artiste fut invitée à Biscarosse pour faire une sculpture en mémoire d'un arbre mort au centre de la ville. Pour la ville de Biscarosse, cet orme était le symbole du temps et de la vie, planté en 1350 et détruit en 2010 à cause de la graphiose. Cependant, la simple sculpture n'intéresse pas l'artiste et elle décida de se lancer dans des recherches pour trouver les causes de la disparition de cet arbre. A la suite de recherches scientifiques fut créée une bio-sculpture, *Bioprésence*. Grâce à la collaboration entre l'artiste et les spécialistes de l'Institut National des études agronomiques de France (INRA) fut créé une nouvelle forme de l'orme, rappelant extérieurement l'ancienne arbre : les biologistes de l'INRA ont inventé une méthode d'intégration de fragments dans l'ADN de l'arbre recrée de l'ADN de l'arbre périssant. La *Bioprésence* est le projet sur le lien du passé avec le présent, où les biotechnologies modernes aident à la personne à revenir aux sources et à ne pas perdre le lien avec quelque chose d'ancien et intime. Le travail restaure – symboliquement et financièrement – la richesse de la biodiversité locale et, de la même manière, restaure de nouveau les liens qui unissent les citoyens avec leur passé et avec leurs racines¹⁸⁴.

Les œuvres de Kisseleva embrassent tous les genres de l'art, modernes et technologiques. Elle commença comme artiste vidéo, puis travailla avec Internet, et se rendit célèbre pour ses sculptures interactives spectaculaires. L'art d'Olga Kisseleva plaît aux spectateurs, parce que qu'il permet de participer aux œuvres en appuyant sur les pédales d'une bicyclette, en lisant les codes QR de grands chantiers, ou en liant l'art et science dans un village.

¹⁸⁴ <http://iskusstvo-info.ru/olga-kiselyova-chelovek-kotoryj-vhodit-v-les-dolzhen-ponimat-chto-ona-na-territorii-iskusstva/>

IV.2. Kirill Milovidov

Cette sous-partie est basée sur des interviews avec l'artiste et des documents de ses archives privées. La biographie de Kirill Milovidov constitue un exemple extraordinaire de l'émigration de la quatrième vague, et est l'histoire d'une transformation d'un caricaturiste en peintre.

Kirill Milovidov est né en 1970 à Leningrad dans la famille de célèbres footballeurs soviétiques Boutousov. Après avoir fini ses études, Milovidov joua au football au titre de hobby, mais comprit bien que son destin ne saurait être la carrière d'un sportif. Il a pu se caser en tant qu'assistant d'animateur à Lenfilm, le plus ancien et prestigieux studio à l'époque. Milovidov s'occupait des personnages : il effectuait la recherche de l'image visuelle des personnages, effectuait des croquis et des esquisses des décorations, faisait des illustrations. À première vue l'histoire de sa vie est celle, absolument standard, du citoyen soviétique — naissance, études, travail. Cependant, Milovidov est un véritable produit de la reconstruction. Leningrad au milieu des années 1980 avait une vie culturelle très saturée et ne cédait pas à Moscou ; dans certains moments Leningrad était une ville davantage d'avant-garde que la capitale. C'est notamment ici que Pontus Hulten a passé ses *master classes* ouverts, notamment ici dans la galerie ACCA (ASSA) que s'est tenue la première exposition d'Andy Warhol en URSS, et Leningrad fut notamment le centre de la naissance du rock clandestin. D'autre part, la proximité de la Finlande donnait une possibilité de comprendre qu'au-delà du territoire de l'Union soviétique il existait une autre vie, un autre mode de vie possible. La reconstruction a donné l'espoir réel du futur joyeux. Plusieurs quittaient l'Union soviétique, revenaient, et grâce aux changements fantastiques et aux voyages, les gens ont senti qu'il n'y a pas de centre et de périphérie, que partout existe la vie, et qu'il est intéressant de ne pas se trouver dans quelque "capitale", mais de se déplacer entre les lieux, d'être dans le voyage, les transformations. À la fin des années 1980, Milovidov a pris la décision de quitter l'URSS. Choisir le pays pour partir à cette époque était encore impossible, ce que voulaient les gens était juste passer la

frontière de l'Union soviétique. En Allemagne parlaient pour l'essentiel ceux qui avaient des racines juives, c'est pourquoi Milovidov a demandé à ces amis, qui étaient déjà partis vers l'Ouest, de lui expédier une invitation. Partir grâce à une invitation touristique était une méthode des plus populaires : l'invitation était utilisée pour recevoir un visa et pour partir, puis la personne ne retournait tout simplement pas en URSS. C'est ainsi par une telle voie que Kirill Milovidov et son frère sont partis pour Paris en 1990, en tant que touristes et sont restés ici pour toujours.

Après l'arrivée à Paris, il fallait chercher des moyens pour survivre. Les premières années, Milovidov était infirmier chez des émigrants blancs, qui ont quitté la Russie lors de la révolution de 1918 et puis se sont installés à Paris. À cette époque, Milovidov a commencé à chercher du travail dans le secteur de l'illustration et proposé sa candidature dans des journaux pour effectuer des images satiriques politiques pour les textes dans l'esprit de *Charlie Hebdo*. Les premiers pas, Milovidov les a faits dans le journal *Русская мысль* (Pensée russe)¹⁸⁵, qui soutenait le jeune artiste en achetant ses dessins pour illustrer ses textes. Les circonstances ont amené Milovidov à travailler au journal *La Croix*, pour créer des esquisses humoristiques à propos de sujets d'actualité. Les dessins de Milovidov étaient influencés par l'apparition des bandes-dessinées, qu'il a pu voir déjà en URSS, grâce à ses amis qui les apportaient de Finlande. Ces petits dessins satiriques avec des inscriptions étaient un véritable trésor pour les jeunes soviétiques. Ayant compris que, sans formation, il ne trouverait pas de travail, Kirill Milovidov a décidé d'étudier à l'École Supérieure de la Publicité, où il continuait à développer ses acquis dans l'illustration et le dessin commencés lors de son travail au studio à Leningrad. Après avoir fini ses études, Kirill se lança dans une recherche de stage, comme chaque étudiant des universités françaises, pour valider son année, et s'est retrouvé au sein de direction artistique d'une des plus prestigieuses compagnies du secteur publicitaire, J. Walter Thompson. En 1995, pendant six mois, il y fut stagiaire et effectua des dessins et des affiches publicitaires. Grâce à son nouveau parcours et son stage, Milovidov fut embauché par *Le Petit Futé*, pour illustrer des guides touristiques. Malgré le fait que la carrière du jeune artiste-émigrant suivait

¹⁸⁵ Le journal *Русская мысль* (Pensée russe) – la revue littéraire-politique, fondée en 1880 à l'Empire russe. Dès 1947 était publiée à Paris.

son cours avec succès dans la capitale française, en 1996 Milovidov prend la décision de partir vivre à Milan. Ce désir de changer de lieu de résidence est certainement lié au sentiment de liberté dont nous avons parlé plus haut. L'absence de frontières rigides entre les pays a immédiatement charmé les jeunes émigrants soviétiques, et leur a offert une possibilité de voir un monde multiculturel et d'absorber différentes traditions. D'autre part, Milovidov avait décidé de présenter ses travaux à l'Académie des Beaux-Arts de Brera, pour suivre la formation classique qui lui manquait — mais il a raté l'examen d'admission. À Milan, Milovidov continua de travailler dans la publicité et l'illustration de guides touristiques. Cependant, ce voyage en Italie l'avait fortement influencé pour tourner son œuvre vers la peinture. Il a commencé à comprendre que ses dessins satiriques, ainsi que les affiches publicitaires, sont toujours les échos de ce qu'il a connu en URSS — dans ces domaines il y a trop de règles et trop de présence de l'idéologie. Pour fuir toutes sortes de règles de représentation, Milovidov a décidé de se lancer dans l'art abstrait. Il a effectué ses premiers essais dans la peinture abstraite sur ordinateur, à cause de l'absence d'atelier adéquat pour lui à Milan. Pour des raisons bureaucratiques, Milovidov est retournée à Paris en 1998, au moment où la vie artistique des russes émigrés commençait à s'épanouir peu à peu. Ses premières œuvres peintes, Milovidov les accomplit sur bois ou sur carton, des matériaux qu'il trouvait dans les rues parisiennes — l'utilisation des tels supports étant dicté simplement par le manque d'argent. Ce n'étaient cependant pas des œuvres entièrement abstraites. Dans une certaine mesure, nous pouvons dire que cela fut une période post-graphique, le peintre continuant à développer les acquis du dessin de bande-dessinée : l'artiste représente des têtes de monstres terribles, des squelettes dans la manière abstraite, mais cependant sa peinture demeure encore assez figurative. Au printemps de 1998, l'artiste est à la recherche d'un atelier et il décide de partir vers le sud de la France pour participer à une exposition dans le cadre des festivités du 25^{ème} anniversaire du Kiwanis-club. L'objectif de l'exposition était de montrer de jeunes artistes et de les aider à mieux se faire connaître sur la scène artistique française. L'exposition se tint à la médiathèque Ceccano du 16 au 30 mai, et présenta quatorze jeunes artistes de différents types d'arts — de la photographie et du design, jusqu'à la peinture et à la sculpture.

À la fin des années 1990, Milovidov s'installe de nouveau à Paris et

commence à collaborer avec une galerie *La Pravda* dans le quartier Oberkampf. La galerie appartient au maître du restaurant qui se trouve dans le local voisin — dans une certaine mesure cela était une démarche absolument marketing, puisque la cuisine du restaurant se spécialisait dans les plats russes, et les peintres russes attiraient l'intérêt de la clientèle. C'était le moment du boom et du développement de l'intérêt vers tout ce qui était russe et exotique. Les artistes ayant grandi en URSS et étant venus à Paris faisant partie de ce folklore. Néanmoins, la galerie soutenait énormément les Russes qui y travaillaient et présentaient leurs œuvres. Par exemple, la galeriste Liza Fetissova, qui présente maintenant les photographes de l'Europe de l'Est dans sa galerie RussianTeaRoom, à Montmartre, a commencé sa carrière en tant qu'assistante à la galerie *La Pravda*. Milovidov y expose ses premières œuvres peintes — les premières peintures représentant des bestiaires bizarres et tristes.¹⁸⁶ L'œuvre est faite au feutre, ce qui nous renvoie vers la période première de l'art de Milovidov, quand il s'occupait d'illustration. Cette œuvre se rapporte à la période de transition, moment d'héritage de l'expérience ancienne, ainsi que de commencement d'une modification au niveau du sujet : on voit clairement le passage d'une illustration vers un tableau indépendant. À ce moment, Milovidov est dans une époque difficile de sa vie. Il a commencé à méditer sur les questions d'émigration, sur sa place dans la vie. Puisqu'il est l'étranger russe qui avait quand même peur du système, il voulait que les autres le craignent aussi et c'est pourquoi il dessine des monstres. Il voulait effrayer d'une part lui-même pour surmonter cette peur et d'autre part le spectateur. D'un autre côté, la représentation de bestiaires est une recherche de quelque chose de surhumain, ce qui sera élaboré dans ses œuvres des années suivantes.

En 2002, l'un de ses amis laisse à Milovidov pour quelques mois le local Cidreries du Calvados La Fermière, situé dans le XVI^{ème} arrondissement de Paris. L'artiste l'utilise comme maison et comme atelier, et décide de créer un événement intitulé *Maison piégée*, en collaboration avec la galerie *La Pravda* et *Nuit d'Encre Galerie 64*, et de présenter d'autres artistes de quatre pays — France, Russie, Japon et Pays-Bas. Chacun des artistes avait sa propre pièce dans le bâtiment où il faisait une sorte d'exposition personnelle : il exposait ses œuvres, jouait de la

¹⁸⁶ Voir annexe Milovidov.

musique, faisait des performances. Pour une journée la maison se transforme en un véritable squat au centre de la ville. Cet évènement est devenu un terrain d'expérimentation pour des artistes que personne ne soutenait à Paris. Ainsi, par exemple, Anatoly Vlasov¹⁸⁷ a présenté au public la performance-danse, et Iury Lesnik a présenté ses célèbres morphères¹⁸⁸ — sculptures renversables en mousse polyuréthane. Milovidov a présenté des peintures sur plexiglas, ainsi qu'un dessin sur un mur fait dans le goût du tape-art, représentant de nouveau les têtes des bestiaires. À cette époque, Milovidov commence à faire de la peinture sur plexiglas. L'utilisation de ce matériau est liée de nouveau à son travail en tant que multiplicateur — l'artiste était fasciné par la nature du matériau transparent comme le calque pour dessiner les personnages des dessins animés et il a décidé de faire la peinture sur le dos du plexiglas.

Le soirée *Maison piégée* connut un grand succès et provoqua de l'intérêt parmi le public français. Il est devenu clair que la culture russe, notamment les nouveaux peintres de la période de la reconstruction sont extraordinaires. C'est pourquoi, l'année suivante, le club Le Triptyque, qui s'installait près du métro Bourse, a décidé d'organiser une soirée avec les peintres russes, de la musique et de la vodka. Lors cette soirée furent présentés de nouveau Iury Lesnik, Kirill Milovidov et Natacha Lyakh. Néanmoins, après cet évènement, il était clair que l'agiotage est provoqué non par l'intérêt pour l'art des artistes, mais par leur nationalité, l'histoire de leurs vies vécues en URSS — tout cela présentant une sorte d'exotisme. Au début des années 2000, Milovidov fit encore quelques expositions en France et en Italie où il montra ses plexiglas. Cependant, à cette époque il reçoit soudainement un héritage, en raison de quoi disparaît le besoin d'avoir toujours du travail et des galeries pour vendre ses œuvres. Néanmoins, Milovidov n'a jamais cessé de peindre et d'élaborer son langage plastique. En 2018, la galerie Transatlantique, à Paris a présenté son exposition personnelle *Les rêves d'un distributeur*. Milovidov est devenu un expert de la peinture abstraite et développe des principes de « l'éventualité du geste humain ». Il est influencé par

¹⁸⁷ Anatoly Vlasov - Le peintre, le maître de chorégraphie, le metteur en scène, attaché Temporaire d'enseignement et de recherche (ATER) à l'université Paris 1 Patheon-Sorbonne.

¹⁸⁸ Iurys Lesnik est un artiste de Leningrad qui a inventé des sculptures mobiles qui sont mis en marche par les doigts des mains.

les théories de David John Chalmers (né en 1966) : dans son travail, un artiste examine la transformation de la conscience dans l'inconscience et vice versa. Les œuvres de la période tardive présentent vivement comment la peinture figurative avec monstres s'est transformé en abstraction. Le dessin est porté toujours sur l'arrière du plexiglas, ce qui donne un effet incontrôlé de mouvement de la peinture. La recherche du surhumain a reçu une nouvelle force — maintenant, au lieu de gueules terribles, sur le plexiglas on voit de simples taches de peinture, qui peuvent évoquer ces gueules, mais cette fois de manière inconsciente, sans geste de la main. On peut établir un lien avec l'œuvre de Jackson Pollock (1912-1956), car il mélange des couleurs sans utiliser de brosse, en permettant à la « matière » de se trouver sur la surface du plexiglas. Il montre au spectateur comment la couleur est tendue à travers la palette des couleurs. La peinture elle-même crée l'abstraction, coule sur la surface. Probablement, la seule chose qui peut donner un indice sur la nationalité du peintre, c'est sa couleur préférée, le menthol, qui rappelle les murs des hôpitaux soviétiques. Même si Kirill Milovidov n'est pas très largement présenté dans les galeries françaises, il est un artiste dans l'âme, car il n'a jamais suivi les règles dictées par marché et n'a jamais cessé de peindre depuis son enfance.

Conclusion

La problématique de cette recherche s'oriente autour de la quatrième vague d'émigration russe à Paris. La question qui nous intéressait est d'interroger le caractère légitime de l'existence du terme de *postdiaspora*, qui inclue des peintres ayant quitté la Russie à partir de 1980. Pour mieux comprendre ce terme, quatre exemples d'artistes des différents langages plastiques, mais appartenant tous à cette vague d'émigration de ces deux décennies, ont été examinés.

Valery Koshlyakov est un artiste qui a passé tous les niveaux de la formation soviétique artistique, du collège à université, et puis qui fut affecté au travail obligatoire dans le théâtre. Ayant vécu plus de dix ans dans les milieux de l'art clandestin à Moscou, où il a vécu en tant que squatteur et fondateur de la galerie Trekhproudniy, étant à la charnière entre l'art officiel et non-officiel, il a commencé de former les principes stylistiques de son art. Ayant déménagé vers l'ouest d'abord en Allemagne, et ensuite en France, les deux pays où l'art contemporain était déjà en plein développement, il sembla pour lui qu'occuper une place sur la scène artistique est une aventure difficile. Cependant, à l'ouest, Koshlyakov a pu jouer un rôle dans une partie du marché de l'art européen et apparaître dans les collections d'institutions culturelles. On peut mettre son art sur le même plan que celui d'Anselme Kiefer (né en 1945). Il est proche du maître allemand par ses techniques et ses approches stylistiques, ainsi que par les buts qu'il se donne. Utiliser le terme *postdiaspora* pour Koshlyakov ne semble pas possible, parce que chez les artistes de la *postdiaspora*, selon Misiano, il y a trois composantes : 1) le contexte national initial, avec lequel on peut soutenir aujourd'hui un dialogue que plus rien n'empêche ; 2) le contexte local, dans lequel l'artiste, désormais, vit et avec lequel il ne peut pas ne pas coopérer, car c'est ici que se déploie sa carrière artistique professionnelle ; 3) le contexte du monde à une échelle globale — y compris le monde de l'art, car les flux d'information, ainsi que la problématique culturelle, ont désormais en effet un caractère international. Grâce à l'analyse détaillée de l'œuvre de Koshlyakov, on peut remarquer que ces composantes se désagrègent dans les différentes parties de son travail — souvent quand il y en a une, l'autre est absente. La composante de la question nationale est présente seulement aux périodes

initiales son œuvre, juste après son émigration. Ensuite, il y a une réformation de l'identité nationale, et Koshlyakov commence à réfléchir sur des questions d'héritage européen.

En ce qui concerne l'œuvre de Molodkin, on ne réussit pas non plus à utiliser ce terme de *postdiapora*. Même si Molodkin conserve l'aspect de l'identification nationale sous une forme cachée (l'utilisation du pétrole et du plexiglas), la composante locale dans son œuvre reste manquante. Il s'occupe de questions et de problématiques globales. On peut remarquer que l'essence nationale se manifestait évidemment au début de son cheminement artistique, ce que l'artiste lui-même dispute, et c'est ainsi que cette composante a pris une forme cachée. Dans l'évolution de son œuvre, on observe de plus en plus l'appel de questions plus globales.

Il convient de traiter l'œuvre d'Olga Kisseleva comme un exemple brillant du terme de *postdiaspora*.¹⁸⁹ Ayant analysé son œuvre, nous ne pouvons pas être d'accord avec ce point de vue. Au début de son œuvre le caractère "*postdiasporique*" occupait une place importante – les projets comme *Where are you-* mais avec le temps, plus elle entre en dialogue avec la science – *Bioprésence-*, plus cette "postdiasporalité" est évincée par la problématique globale et locale, en effaçant l'identification nationale de l'artiste.

L'œuvre de Kirill Milovidov est aussi un exemple intéressant des changements de la langue plastique. Malgré le fait qu'il ait été formé à l'ouest en tant que peintre, au début de son œuvre, on pouvait le relier au terme *postdiaspora*, puisque trois composantes se manifestaient, dont le côté national dans les inscriptions cyrilliques dans ses œuvres. Mais aussi, comme les trois artistes précédents, la mondialisation a évincé tout le reste.

Ayant analysé tous les artistes choisis pour figurer dans le cadre de cette recherche, nous arrivons à la conclusion que l'artiste-émigrant de la quatrième

¹⁸⁹ Elle était l'une des artistes présentés à l'exposition *Postdiaspora* au musée d'art moderne de Moscou.

vague se distingue des autres vagues par le fait que son identification nationale finit par disparaître pratiquement totalement comme possibilité thématique dans leurs œuvres. Nous pouvons seulement, en regardant leurs œuvres, deviner leur nationalité, mais à cause de leur travail actif à l'ouest, elle est effacée. S'ajoute un élément local, mais qui à l'époque de la mondialisation se soumet aussi à l'évincement. On voudrait finir en faisant remarquer que dans cette recherche manque l'analyse de l'œuvre des artistes qui sont aussi les représentants de la quatrième vague, tels que Micha Morgolis, Iurii Lesnik, Kirill Chteluchkin à cause de l'absence de sources et de l'impossibilité de les contacter personnellement. Enfin, qu'on nous permette d'espérer que cette recherche donnera des idées à d'autres, pour que d'autres travaux éclaircissent davantage encore la situation.

Sources :

Archives de la Bibliothèque Kandinsky

Cote BVCTOP RU 1 : Expositions collectives d'art russe à l'extérieur de la Russie. Coupures de presse depuis les années 1960 - MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Cote BVCTOP RU 2 : Expositions collectives d'art russe à l'extérieur de la Russie. Cartons d'invitation depuis les années 1960- MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Cote BVCTOP RU 3 : Coupures de presse sur l'art en Russie depuis les années 1960- MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Cote BVCTOP RU 4 : Coupures de presse et autres documents concernant certaines expositions d'art en Russie dans des Centres d'art, des galeries, des musées, des foires, biennales ainsi que des expositions de photographie - MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Cote BVCTOP RU 5 : Coupures de presse sur l'art et la politique en Russie depuis les années 1970, Marché de l'art en Russie ; coupures de presse, Cartons d'invitation de certaines expositions d'art russe en Russie - MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Cote AP KISS Presse, cartons- MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Cote AP KOSH : Articles de presse et cartons d'invitation - MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Cote AP MOLO Cartons, divers - MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Cote AP TERO : Coupures de presse, cartons d'invitation- MNAM-CCI - Bibliothèque Kandinsky

Sources électroniques :

Site du Centre Pompidou

<https://www.centrepompidou.fr>

Site du MAAM (Maison moscovite de la photographie)

<https://www.svoboda.org/a/29861024.html>

Site de la maison des ventes aux enchères ARTinvestment.ru

<https://artinvestment.ru>

Russian art archive network

<https://russianartarchive.net/en/catalogue/event/bc5c3a8a-25d9-4e48-aa91-2b79b0d61849> (dernière consultation le 30 avril 2019)

Site de l'artiste Alexeï Belyaev Guintovt

<http://doctrine.ru/>

Site de l'artiste Olga Kisseleva

<http://www.kisseleva.org> (consulté le 20 aout)

Site a/political

<https://www.a-political.org/information/> (consulté le 20 aout)

Site RIA (agence de Presse de Russie)

<http://ria.ru>

Entretiens et interviews disponibles sur les sites internet :

Olga Kisseleva :

<http://iskusstvo-info.ru/olga-kiselyova-chelovek-kotoryj-vhodit-v-les-dolzhen-ponimat-cto-on-na-territorii-iskusstva/>

Andrei Molodkin :

<https://www.svoboda.org/a/29861024.html>

www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/un-monde-cousu-dor-noir-14-le-petrole-carburant-de-la-diplomatie

Erik Boulatov :

<https://meduza.io/feature/2019/03/26/eto-moe-poslednee-slovo-ono-ot-menya-kak-zaveschanie>

Bibliographie :

Articles de presse : presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle.

[Anon.], «Образ Врага», *Птюч*, mai 1996.

[Anon.], Du sang et des guerres : à la Biennale de Venise, des pavillons qui dérangent, *AFP Infos Mondiales*, juin 2009.

DUKANOV Valery «Russian painting and the British artmarket», *the Tretyakov gallery magazine*, 2003. Disponible sur le lien <https://www.tg-m.ru> (consulté le 2 juin 2019)

SAFFRAN William, « Diasporas in modern society: Myths of homeland and Return », *Diasporas*, n 1, 991.

THOREZ Paul, « La condition de l'artiste en URSS », *L'Œil*, 1967.

THOREZ Paul, Les peintres soviétiques anticonformistes, *ABC Décor*, n°33-34, juillet-août, 196.

VOGEL Carol, «A More Serene Biennale», *The New York Times*, 7 juin 2009.

АНДРЕЕВА Екатерина, «Искусство или смерть», *Диалог искусств*, №1, ММОМА, Москва, 2010.

АНДРЕЕВА Екатерина, «Исследование диаспоры», *Художественный журнал*, №81, 2011.

ГРЕЦКИЙ Роман, «Наши в Венеции», *Независимая Газета*, 16 mai 2003.

ЗИНЧЕНКО Галина, « Новые имена: самые перспективные молодые художники России », *Forbes*, 07 novembre 2013, disponible sur le lien

<https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/dosug/246959-novye-imena-samyeh-perspektivnyeh-molodyeh-khudozhnikov?photo=13> (consulté le 15 août 2019).

МАЗИН Виктор, «Андрей Молодкин. «Love®», *Художественный журнал*, №48-49, 2003.

МАРКИНА Татьяна, «Фундаментальный аукцион», *The Art News Paper Russia*, 5 novembre 2015 disponible sur le site <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2314/> (consulté le 23 août 2019).

КУЛИК Ирина, «Виктор Мизиано: с художниками можно и без рукоприкладства», *Коммерсант*, 19 février, 2003.

ОРЛОВА Милена, «Русский павильон дался кровью», *Коммерсант*, 6 juin 2006.

ПОДОЙНИЦЫНА Ксения, «Надо брать. Рейтинг российских художников — 2017» *Forbes*, 27 octobre 2010, disponible sur le site <https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/351735-nado-brat-reyting-rossiyskih-hudozhnikov-2017> (consulté le 15 août 2019).

РИОКО ВАКАМИЯ Лиза, «Постсоветские субъективности и диаспора», *НЛО*, №3, 2014.

САВИЦКАЯ Анна, «Легенда'88: как русское искусство конвертировали в фунты стерлингов», *The Art News Paper Russia*, 10 janvier 2018, disponible sur le site <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5282/> (consulté le 15 août 2019).

СИДЕЛЬНИКОВА Мария, «Мари-Лор Бернадак: Когда я поняла, что это статьи из Уголовного кодекса, я только сказала, что это замечательно», *Арт-Хроника*, 1 novembre 2011.

СОСНОВСКАЯ Ирина, «Диалог искусств франция- россия», *Диалог искусств*, №5, ММОМА, Москва, 2010.

ФРИМЕЛЬ Сандра, «Россия, какой она хочет быть...», *Художественный журнал*, №53, 2003.

ЭНГЕЛЬ Петер, «Заблуждения запада: переоценка советского современного искусства?», *А-Я*, №6, 1985.

Ouvrages :

AGAMOV-TYPICIN, *Vis-à-vision conversations with Russian artists, 1979-2013*, Leipzig, Spector Books, 2017.

BANDON Tayler, *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*, Manchester Univ Pr, 1993.

BOULATOV Erik, *Tableau et la peinture*, Paris, Jannink, 2017.

GROYS BORIS, *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes, Edition J. Chambon, 1990.

KISSELEVA Olga, *Double vie*, [S.l.] : Les presses du réel, 2011.

MISIANO Victor, *Olga Kisseleva*, Paris, Isthme, 2007.

RAEFF Marc, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939*, Oxford university press, New-York, 1990.

SEMENOFF-TIAN-CHANSKY Irène, *Le pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*, Paris, IMSECO et Institut d'études slaves, 1993.

SJEKLOCHA PAUL, *Unofficial art in the Soviet Union*, Beverly and Los Angeles, University of California, 1967.

SOKOLOGORSKY Igor, *L'aventure de l'art non officiel russe, du dégel à nos jours*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2016.

SOLOMON Andrew, *The Irony Tower: Soviet artists in a time of glasnost*, New-York, Knopf, 1991.

TYPICIN Victor, Andrei Molodkin, Munchen, Villa Stuck, 2012.

VAN REGEMORTER Jean-Louis, *La Russie et l'ex-URSS de 1914 à nos jours*, Paris, Armand Colin / Masson, 1996.

VARGIN Olivier, *Regards sur l'art contemporain russe (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Агамов-Тупицын, Виктор. Бесполетное воздухоплавание: статьи, рецензии и разговоры с художниками (Очерки визуальности) (Russian Edition) Kindle Edition.

АНТРОПОВ Олег, *История отечественной эмиграции*, Астраханский университет, Астрахань, 2011.

АХМАДУЛИНА Белла, *Письма к Белле*, Арт-Волхонка, Москва, 2017.

БУЛАТОВ Эрик, *Горизонт*, Вологда, Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2013.

БОБРИНСКАЯ Екатерина, *Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции*, Москва, Вреус, 2012.

ГОРБАЧЁВ Михаил, *Остаюсь оптимистом*, АСТ, Москва, 2017.

ДЕГОТЬ Екатерина, *Искусство XX века*, Москва, Трилистник, 2002.

КИЗЕВАЛЬТЕР Георгий, *Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы*, Москва, Новое литературное обозрение, 2018.

КИЗЕЛЬВАТЕР Георгий, *Переломные семьдесятые*, Новое литературное обозрение, Москва, 2018.

КОШЛЯКОВ Валерий, *Послание в живопись*, Москва, Édition Dilecta, 2016.

ПОЛИТКОВСКАЯ Анна, *Вторая чеченская*, livre disponible sur le site https://www.e-reading.club/chapter.php/45680/76/Politkovskaya_-_Vtoraya_chechenskaya.html (consulté le 2 août)

ПАПЕРНЫЙ Владимир, *Культура Два*, Москва, Новое литературное обозрение, 2006,

СТАРОДУБЦЕВА Зинаида, *Русское арт-зарубежье*, ГЦСИ, Москва, 2010,

ХЛОБЫСТИН Андрей, *Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века*, Borey Art Center, Санкт-Петербург, 2017.

ЭККЕР Данило, *Валерий Кошляков*, Milano, Silvana Editoriale, 2016.

Catalogues d'exposition

COLL-SEROR Caroline (dir.), *Mondes croisés*, , cat.expo., Abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône (2 octobre 2007-25 février 2008), Paris, Archibooks, 2008.

Cuzin Jean-Pierre (dir.), *Ingres et les modernes*, cat.expo., Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, (5 février-31 mai 2009), Montauban, Musée Ingres, (3 juillet-4 octobre 2009), Dijon, Faton, 2009.

FOWLE Kate (dir.), *Exhibit Russia: The New International Decade 1986-1996*, Moscow, Garage Museum of Contemporary Art, 2016,

FRAMBOIS Jean- Pierre (dir.), *Un Automne Russe*, Paris, Topographie de l'art (24 septembre – 3 novembre 2013), Paris, Topographie de l'art, 2013.

GLESER Alexandre (dir.), *Vingt ans de lutte, L'art russe non-officiel*, cat.expo., Laval, Musée de vieux château de Laval, (7 avril-4 mai 1978), Tours, Musée des Beaux-arts de Tours, (10 mai-25 juin 1978), Chartres, Musée des beaux-arts de Chartres, (30 juin-30 septembre 1978), Laval, 1978.

HEGYI Lorand (dir.), *Absolute return*, cat. expo, Saint-Etienne, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, (10 décembre 2011 - 05 février 2012), Milano, Silvana editoriale, 2011.

LÉVY-KUENTZ Stephan (dir.), *Valery Koshlyakov. Empire de la culture*, cat. expo, Paris, Chapelle de l'Hôpital Saint Louis de la Salpêtrière (24 juin - 30 juillet 2004), Paris, Orel art presenta, 2005.

LIUCCI-GOUTNIKOV (dir.), *Kollektsia ! Art contemporain en URSS et en Russia, 1950-2000*, cat. expo, Paris, Centre Pompidou, (14 septembre 2016 – 2 avril 2017), Paris, Éditions Xavier Barral/Centre Pompidou, 2017.

GOLOVANOVA Olga (dir.), *Valery Koshlyakov: Offrande*, cat. expo, Paris, Réfectoire des Cordeliers, (25 octobre - 16 novembre 2014), Paris, Édition Dilecta, 2015.

Orel Art presenta (dir.), *Valery Koshlyakov, Héritage* cat. d'expo., Paris, Galerie Orel Art Presenta, (20 mars-30 avril 2003), Paris, Orel Art Presenta, 2003.

ЦЕРТЕЛИ Зураб (dir.), *Некрореализм*, cat. expo, Москва, Музей современного искусства, 2011, Москва, (13 septembre - 27 novembre 2011).

HILDEBRAND Kashya (dir.), *Cold War II*, cat. d'expo., Zurich, Galerie Kashya Hildebrand(25 août- 07 octobre 2007). [s.e.], [s.l.]