

Bunkers désaffectés, statues soviétiques déboulonnées, édifices publics détruits ou oblitérés, monuments coloniaux contestés, monuments aux morts délaissés : étranges silhouettes, à la fois familières et distantes. Dans *Monuments de silence*, Anne Bernou documente et interroge les mémoires européennes et postcoloniales et leurs monuments à travers leur réappropriation par des artistes contemporains de plusieurs générations. Par la photographie, la sculpture, le dessin, l'installation visuelle ou sonore, la vidéo ou l'intervention dans la vie publique, chacun sonde, détourne, réactive ou déplace notre regard sur les tragédies du xx^e siècle, l'héritage colonial, les dominations politiques et les autoritarismes mémoriels dont la trace parfois monumentale s'impose dans l'espace public.

Illustré de nombreuses images en noir et blanc ou en couleur, cet ouvrage étudie des œuvres de Mathieu Kleyebe Abonnenc, Niels Ackermann, Sammy Baloji, Joachim Bandau, Guillaume Barborini, Christian Boltanski, Pascal Convert, Sylvain Couzinet-Jacques, Nicolas Daubanes, Raphaël Denis, Leo Fabrizio, Jochen Gerz, Felix González-Torres, Marie Havel, Kiluanji Kia Henda, Elizaveta Konovalova*, Vladimir Kozin, Roland Anton Laub, Amina Menia*, Marianne Mispelaëre*, Yan Morvan, Tania Mouraud, Ciprian Muresan, Deimantas Narkevičius, naïtil, Mathieu Pernot, Anne Reijnders & Rob Jacobs, Emilija Škarnulytė, Thu-Van Tran, Paul Virilio, void*. (* avec quatre entretiens inédits)

Anne Bernou est historienne, spécialiste des liens entre art et histoire à l'époque contemporaine. Ses recherches et publications portent sur l'iconographie et les représentations mémorielles et artistiques des guerres et de la déportation.

27 €

editionsunes.fr



ANNE BERNOU

MONUMENTS DE SILENCE

RÉAPPROPRIATIONS MÉMORIELLES
DANS L'ART CONTEMPORAIN



Unes Idées

Anne Bernou est née en 1949 à Châteaubriant (Loire-Atlantique), elle vit à Paris. Historienne et historienne de l'art, elle a longtemps été enseignante au lycée français de Munich, et a travaillé auprès de la direction des musées nationaux de Bavière. Ses recherches portent sur les rapports entre art et histoire au ^{xx}e et au ^{xxi}e siècles, en particulier sur l'iconographie contemporaine liée à la mémoire des guerres et de la déportation. Ses interventions et publications concernent à la fois des artistes témoins directs et survivants et des artistes contemporains de la troisième génération. En 2015, elle a été invitée à intervenir sur le thème de la mémoire et de la transmission lors de colloques organisés entre autres à l'Assemblée nationale dans le cadre du 70^e anniversaire de la libération des camps. Elle a organisé ou co-organisé plusieurs manifestations scientifiques sur ces sujets, notamment à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) ou à la Sorbonne, et a codirigé des ouvrages collectifs (*Cahier Miklos Bokor, Dachau, Mémoires et histoire de la déportation, Regards franco-allemands*). Son travail récent porte sur la mouvance des représentations mémorielles à travers l'œuvre d'artistes travaillant à partir de documents d'archives, ou à travers les réappropriations de monuments publics.

ANNE BERNOU

MONUMENTS DE SILENCE

RÉAPPROPRIATIONS MÉMORIELLES DANS L'ART CONTEMPORAIN



Editions Unes

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu les artistes et leurs galeries – sans qui ce livre n'aurait pas lieu d'être – pour le soutien sans réticence qu'ils ont apporté au projet au fil d'échanges passionnants.

Je les remercie aussi pour les nombreuses images qu'ils ont mises généreusement à ma disposition pour l'illustration du livre.

Je remercie chaleureusement ma fille Sandra Fieseler qui aura été la première lectrice de l'ensemble du manuscrit.

Itzhak Goldberg sait ce que lui doit ce livre qu'il a, dès l'origine, encouragé et qu'il a, de manière infailible, accompagné tout au long de sa rédaction. Qu'il en soit pleinement remercié !

Anne Bernou

TABLE

INTRODUCTION	9
I. BUNKERS, MONUMENTS MALGRÉ EUX : DÉTOURNER LA MÉMOIRE DE LA GUERRE	15
Paul Virilio	18
Joachim Bandau	20
Leo Fabrizio	25
Yan Morvan	25
Tania Mouraud	26
Raphaël Denis	28
Marie Havel	33
Nicolas Daubanes	37
näutil	40
II. ÉDIFICES PUBLICS DÉTRUITS OU OBLITÉRÉS : RÉINSERTIONS DANS LE CHAMP DE L'ART	43
Marianne Mispelaëre	45
Elizaveta Konovalova	49
Guillaume Barborini	55
Anton Roland Laub	58
Sylvain Couzinet-Jacques	63
Nicolas Daubanes	67
Pascal Convert	72
III. MONUMENTS DU MONDE SOVIÉTIQUE : REPRISES ET CONFRONTATIONS	81
Vladimir Kozin	86
Elizaveta Konovalova	89
Ciprian Muresan	96
Deimantas Narkevičius	103
Emilija Škarnulytė	109
Niels Ackermann	113

IV. MONUMENTS DE L'ÈRE COLONIALE :	
RÉAPPROPRIATIONS POSTCOLONIALES	117
Mathieu Kleyebe Abonnenc	118
Thu-Van Tran	127
Amina Menia	135
Kiluanji Kia Henda	148
Sammy Baloji	151
Anne Reijniers & Rob Jacobs	154
V. MONUMENTS AUX MORTS :	
RÉVEILLER LA PIERRE, RÉACTIVER LA MÉMOIRE	161
Jochen Gerz	163
Nicolas Daubanes	167
VOID	172
Felix González-Torres	178
Mathieu Pernot	183
Pascal Convert	187
Christian Boltanski	193
CONCLUSION	199
ANNEXES	207
Entretien avec Marianne Mispelaëre	209
Entretien avec Elizaveta Konovalova	221
Entretien avec Amina Menia	234
Entretien avec Arnaud Eeckhout (VOID)	240
Notices biographiques des artistes	249
Légendes des illustrations et crédits	259
Remerciements	266

de l'artiste dans la cité et sa capacité à dénoncer les dérives contemporaines pour aider à les combattre ?

M.M. : C'est une grande question... Vous posez ici la question de l'influence de l'artiste sur la société, de son *pouvoir*, son champ d'action. Je ne sais pas si notre travail a des conséquences directes. Je crois beaucoup en l'art, je pense qu'on en a tous besoin, mais que peu de gens s'autorisent à y voir des relations concrètes avec leur vie, surtout lorsqu'ils la subissent. Si la société arrive à s'aider de l'art pour construire des alternatives dans nos façons de penser et d'agir, je serai déjà heureuse. Nous manquons de marges.

J'ai voulu, à travers l'installation *On vit qu'il n'y avait plus rien à voir*, montrer qu'à chaque récit correspond des contre-récits, des manières différentes de voir et d'interpréter les mêmes événements. S'intéresser aux hors-champs, *aux chemins les plus longs*, à l'invisible, c'est s'intéresser à ce qui nous relie les uns aux autres.

ENTRETIEN AVEC ELIZAVETA KONOVALOVA – janvier 2021, à propos de *Svoboda. 1919.2020* (2021, Fabrika Project, Moscou).

Anne Bernou : *Vous venez, Elizaveta, de présenter à la Fabrika (Moscou) une installation monumentale Svoboda. 1919.2020 (« liberté » en russe). Elle se réfère à un monument de Moscou, aujourd'hui disparu (il a été détruit en 1941), qui avait été érigé en 1919 dans le contexte de l'utopie révolutionnaire bolchevique et de la construction du socialisme à ses débuts. Comment expliquer le besoin de l'artiste que vous êtes de se réapproprier aujourd'hui, à un siècle d'écart, un tel monument ?*

Elizaveta Konovalova : Le projet tenait au début à une petite observation, qui a pris de la consistance au fil de mes recherches, lorsque j'ai pu relier à l'histoire du monument d'origine la réplique miniature que j'avais repérée par hasard.

J'ai réalisé que le *Monument à la constitution soviétique*, dont la statue de la Liberté (*Svoboda*) faisait partie, était quelque chose de grandiose à l'époque où il a été édifié, entre 1918 et 1919, tout de suite après la révolution... Un obélisque en béton de 26 mètres de hauteur, avec des extraits de la première constitution soviétique gravés sur son socle – on peut imaginer la portée symbolique et l'effort colossal que le projet d'une telle envergure pouvait alors représenter. Ce monument a été beaucoup photographié, notamment par de grands photographes comme Rodtchenko et Ignatovich, il a été reproduit sur des cartes postales tirées à des milliers d'exemplaires, sur divers objets de décoration, il y en a même des images dans le cinéma : le monument apparaît dans le film de Dziga Vertov *La Onzième année*, et chez Abram Room dans *Trois dans un sous-sol*. Cette abondance d'images et de documents indique bien que c'était un vrai événement, un symbole fort et salué.

À l'époque de Khrouchtchev, on a entendu parler d'un projet de reconstruction du monument, (ce qui témoignait bien d'un nouveau tournant idéologique, après la politique de Staline). Le projet n'a jamais abouti, et aujourd'hui peu de gens savent que ce monument a existé. Au fil de mes recherches j'ai réalisé que cet oubli avait été

orchestré – en commençant par la démolition du monument en 1941, ordonnée par Staline et passée sous silence, puis en partie en raison des omissions volontaires des historiens d'art soviétiques. Un exemple fort de cette volonté d'oubli est l'histoire de la tête de *Svoboda*, qui, après avoir été sauvée des gravats par les employés du Mossovet et apportée à la galerie Tretyakov, a été stockée clandestinement pendant une vingtaine d'années dans un couloir, sans être admise dans la collection du musée.

Mon envie de travailler avec ce sujet tient à l'envie de faire connaître l'histoire de ce monument et de lui rendre sa mémoire, en quelque sorte. Rien que le fait de savoir qu'en Union soviétique, en plein cœur de la capitale, une statue de la Liberté a pu exister, a l'effet d'une révélation. Puis, bien sûr, lorsque cette image émerge aujourd'hui, elle entre en résonance avec le contexte politique actuel. Ce besoin, que vous évoquez, est lié notamment à la situation politique en Russie.

La forme de reconstruction, ou de relecture, de ce monument que je propose avec *Svoboda. 1919.2020* est aussi une manière de rendre compte des mutations que la notion même de liberté a pu traverser en un siècle. J'avais commencé à travailler sur ce projet en 2019, anniversaire centenaire du monument et date symbolique se prêtant à la formulation de conclusions. Le retour de cette figure, de la statue de la Liberté disparue, en ce moment précis me paraissait d'autant plus opportun.

Ces mutations de nature idéologique se traduisent par les déformations plastiques que je mets en avant via l'agrandissement de la miniature de *Svoboda*, qui a été radicalement transformée par les couches de peinture successives.

Je pense que ma volonté de me réapproprier ce monument aujourd'hui tient à ces deux circonstances – la réaction de résistance face à l'oubli orchestré de cette œuvre, et l'envie d'en formuler une relecture contemporaine, où la mutation de l'allégorie de la liberté serait une sorte de miroir du régime, à la manière du portrait de Dorian Gray. Une allégorie qui n'est pas figée dans la pierre (ou le béton), mais qui s'adapte avec subtilité à son époque.

Votre installation juxtapose deux constituants de dimensions totalement dissemblables, mais chacun d'eux à la « vraie grandeur ». Comment voyez-vous cette nécessité de l'échelle 1:1 – tant pour représenter la statue disparue, que pour donner à voir la figurine du pont moscovite qui vous a menée vers Svoboda – et comment se justifie, selon vous, l'agencement de ces deux éléments de l'installation ?

E.K. : L'installation procure un effet de présence fantomatique dans l'espace d'exposition : la figure est à la fois monumentale, spectaculaire, vue de face, telle un Atlas qui soutiendrait le plafond de la salle de la Fabrika, et *inframince*, réduite à un plan, vue de profil. Quelque part, dans cet effet de présence-absence de *Svoboda*, il n'y a que l'échelle qui soit vraie. Qui constitue le lien avec l'original perdu, et donne à l'installation une dimension spatio-temporelle. L'échelle 1:1 donne au visiteur la possibilité de se projeter devant la statue disparue, d'éprouver sa présence, de se mesurer à sa grandeur, autant qu'à la petitesse de sa réplique, et de formuler une troisième image, une « méta-image », entre les deux.

Pourtant c'est cette même *figurine* qui a été photographiée et moulée. Le visiteur la découvre décomposée, dédoublée par le dispositif. D'une part ces deux formes de reproduction se complètent pour signifier le procédé de l'agrandissement, ramener la figurine-réplique à son contexte, mais de l'autre – le balancement entre les deux échelles, chacune réelle dans une certaine mesure, oriente la lecture de ce dispositif où la forme désassemblée se reconstruit par le visiteur lorsqu'il en fait le tour.

Ce qui relie les deux formes que prend la figurine dans cette installation c'est peut-être le mécanisme de copie en tant que forme de prélèvement de quelque chose de réel. La photographie et le moulage m'intéressent en tant que procédés techniques où la fonction de *reproduire* est centrale.

Vous avez ajouté à l'installation un schéma explicatif qui relate l'histoire de Svoboda et confère de ce fait à l'ensemble une visée documentaire, à laquelle toutefois il ne saurait se limiter. Quel rapport particulier à la mémoire la reconfiguration plastique que vous opérez permet-elle

d'établir ? Quelle portée symbolique peut avoir en 2021 à Moscou une installation comme Svoboda. 1919.2020 ? Quelles ont pu être les réactions des visiteurs ces dernières semaines ?

E.K. : Ce schéma est le troisième élément dont se compose l'installation, avec la photographie et le tirage en fonte du fragment du bas-relief avec la figurine. Il a une double fonction. Je dirais qu'il remplace le texte, en déployant la narration autour du lieu où le monument a existé dans une forme graphique. Puis, il contextualise la figurine qui est située devant le schéma.

Sur ce schéma on voit la succession des démolitions et des installations de monuments, qui ont eu lieu sur la place Tverskaya. Le Monument à la constitution soviétique y est central, du point de vue de la chronologie et de la composition. Le schéma le situe ainsi dans un contexte historique et topographique. Il a un côté didactique, mais son rôle ne se limite pas à conter le cours des événements. Le dessin met sur le même plan et juxtapose les monuments qui ont appartenu aux époques et aux régimes différents où le choix entre « démolir » ou « installer » relève à chaque fois d'une décision politique – en commençant par le monument au général Skobelev, démoli en 1918, jusqu'à celui de Youri Dolgorouki, le soi-disant fondateur de Moscou, qui a été installé dans les années 1950 et qui est là encore aujourd'hui. Ainsi le fragment moulé du bas-relief avec la figurine est positionné de telle sorte que le dessin forme une auréole autour de lui, et la miniature de la Liberté se retrouve sur cette même place, entourée de deux statues masculines, de deux cavaliers – un qui l'a précédée, et un autre qui l'a remplacée. Le schéma donne l'impression d'un mouvement cyclique, où les humeurs politiques se font écho et reproduisent les codes esthétiques des régimes antérieurs qui se sont succédés.

Au cours de l'exposition ce schéma a été souvent prétexte à la conversation, le catalyseur du débat. Je pense que c'est dû en partie au fait que le public en Russie est très attentif au texte, on accorde plus d'importance aux mots qu'aux images. En combinant les images et la narration, ce schéma offrait un point d'entrée immédiat dans la discussion, parce qu'il se prêtait bien à la lecture. On pouvait

y reconnaître un lieu, se repérer dans le temps avec les protagonistes des monuments debout, situer la statue de la Liberté dans un contexte précis, comprendre le cheminement qui a mené vers l'apparition de sa réplique sur les bas-reliefs du pont Bolshoy Kamenny.

Les réactions ont été variées, plusieurs visiteurs avec qui j'ai pu échanger étaient très impressionnés d'apprendre qu'il y avait eu une statue de la Liberté en Union soviétique, par exemple. « Notre propre statue de la Liberté ». Beaucoup ont fait le parallèle entre les déformations de l'allégorie et le contexte politique actuel. Puis certains m'ont dit qu'ils aimeraient voir ce monument réalisé en trois dimensions dans l'espace urbain, et d'autres souhaiteraient que le monument originel soit reconstruit. En tout cas, cette pièce enclenchait la discussion très facilement.

Je pense qu'une telle immédiateté venait aussi du fait que le sujet – le monument en tant que manifestation du pouvoir dans l'espace public – était déjà présent dans les discussions. D'une part à cause des démolitions récentes de monuments par les manifestants aux États-Unis et en Europe. Puis au niveau local aussi. En ce moment en Russie il y a une nouvelle vague de créations monumentales purement idéologiques qui peuplent les places publiques – prince Vladimir, Kalachnikov... Dernièrement le projet de ré-installer le monument à Felix Dzerzhinsky (fondateur du KGB) sur la place Loubianka, en face du bâtiment historique du KGB, a fait exploser les débats, et a finalement été retiré.

L'artiste roumain Ciprian Muresan vient lui-même de réaliser, à partir d'une statue de Lénine jadis présente dans l'espace public de Bucarest et déboulonnée en 1990, une sculpture monumentale, Incarnation (2020), sculpture à la fois imposante et fragile, dont le visage couturé et disgracié dit la genèse impossible, ou du moins inachevée. Verriez-vous dans cette réalisation, Elizaveta, une parenté avec votre projet ?

E.K. : Il y a une parenté, bien sûr. Il s'agit dans les deux cas, d'une façon ou d'une autre, d'un héritage soviétique, d'une forme de relecture d'un monument existant (ou ayant existé), d'une mise en avant de déformations, aussi. Mais je vois aussi des différences, surtout

d'ordre conceptuel. Ciprian Muresan modèle les déformations, c'est un travail de sculpteur. Quand je regarde le Lénine de Muresan j'y vois une sorte de Frankenstein – créature assemblée et recousue par son auteur. Quant à moi – je repère les formes existantes et je choisis les moyens plastiques (la photographie et le moulage) qui me permettent de les *prélever* et de les déplacer ensuite dans l'espace de l'exposition. Ce geste de déplacement d'une forme trouvée m'importe plus que l'expression d'une subjectivité que serait la forme que j'aurais sculptée (mon ami plaisante en disant que je pratique de « l'abstinence artistique »). Il y a une volonté documentaire dans mon travail, alors qu'avec *Incarnation* nous sommes face à une forme « inspirée de faits réels ». Ce sont deux stratégies différentes.

Par ailleurs, il y a une différence dans le choix de l'objet qui nous intéresse. L'œuvre de Ciprian Muresan fait référence à une personnalité politique concrète. Ainsi l'interprétation de son travail ne peut se détacher de la perception de cette figure, bien que Lénine soit aussi une sorte de marqueur esthétique de l'espace post-soviétique.

Svoboda est dépourvue de cette référence, c'est une allégorie... trans-soviétique, si on peut dire ainsi. L'héritage soviétique lui-même dans mon cas est une donnée, un *background* historique, mais il n'est pas questionné en tant que tel. Nikolai Andreev, le sculpteur de la statue de la Liberté (*Svoboda*), est connu pour avoir produit un nombre impressionnant de Lénine (près d'une centaine de sculptures et autour de 200 œuvres graphiques). On dit même qu'il est à l'origine du Lénine « étalon ». Mais *Svoboda* apparaît à l'aube de l'URSS, alors que le vocabulaire esthétique soviétique n'est pas encore défini ni mis-en-œuvre. Deux ans après la révolution d'Octobre le monument reproduit encore des formes néo-classiques, avec une touche moderniste, et pour Andreev la statue de la Liberté appartient à la période d'avant sa « léniniane³ ». C'est un monument étonnant pour son temps et pour Moscou. On pourrait plus facilement l'imaginer à Saint-Petersbourg. Plus tard presque toutes les constructions du plan « Propagande monumentale » ont été démolies. Probablement

3. Une « léniniane » représente l'ensemble de la production d'un artiste marquée par la figure de Lénine. En l'occurrence il s'agit donc de Nikolai Andreev.

il y a aussi une explication esthétique à cela – ils n'étaient pas assez *sots-réalistes*.

Le moulage et l'empreinte photographique sont deux processus, complémentaires et indissociables, à l'œuvre dans votre installation Svoboda. 1919.2020. On les retrouve dans le travail d'autres artistes qui s'approprient eux aussi des monuments déchus. Je pense à nouveau à Ciprian Muresan mais également à Mathieu Kleyebe Abonnenc dans son travail de 2015 autour du monument guyanais, aujourd'hui déboulonné, de Louis-Ernest Barrias dédié à l'abolitionniste français Victor Schoelcher. En quoi ces deux processus se sont-ils imposés dans la réalisation de votre installation ? De quelle signification, pour vous, sont-ils porteurs ?

E.K. : J'avais déjà travaillé avec le médium photographique dans d'autres projets, et le moulage est venu dans la continuité de ces recherches, en trois dimensions. J'ai réalisé que ce qui m'intéressait c'était de saisir une trace de quelque chose, de prélever une empreinte du réel, et ces deux techniques, dans une mesure différente, le permettaient. Elles ont même été conçues à cet effet – reproduire le réel. J'aime beaucoup la définition de la photographie que j'ai rencontrée dans un texte de Harun Faroki – « empreinte à distance ». Il s'agit de la photographie argentique, qui est effectivement une empreinte de la lumière sur une surface photosensible, mais la photographie numérique demeure quelque part héritière de ce statut de *copieur* de la réalité. En tout cas c'est pour cette qualité qu'elle m'intéresse (en 2016 j'ai écrit un petit texte sur ma manière d'utiliser la photographie, que j'ai intitulé « Photographie comme photocopie »). La photographie autant que le moulage me permet de transposer les formes, de cadrer quelque chose qui existe – et qui n'a du sens que parce qu'il existe déjà – quelque chose qui préexiste à ma pratique, à mon regard, à mon intention. Je ne fais que l'extraire d'un contexte plus vaste, je zoome.

Dans *Svoboda. 1919.2020* ces deux procédés techniques se complètent et participent ensemble à la création d'une reconstruction du monument perdu, en s'attachant à une forme résiduelle de sa présence dans la ville d'aujourd'hui. L'installation est à double face.

Le côté frontal est pris par une image monumentale – la photographie de la figurine disgraciée reproduite à l'échelle de la statue d'origine, qui faisait plus de 6 m de haut –, à l'envers de laquelle on découvre le moulage de cette même figurine tiré en fonte de fer. Le dispositif nous incite à en faire le tour et à découvrir les deux états de cette même figure, partagée entre deux formes de reproduction – la réplique (de la réplique) et son agrandissement.

Dans « *Forever without You* » Mathieu Abonnenc produit une opération quasi-chirurgicale, une sorte de dissection de la figure, ou plutôt de dissection du vide qui reste à la place de cette figure, déboulonnée. Ce travail me fait penser à la pièce de Dahn Vō *We, the people*, que j'avais dans un coin de ma tête quand je travaillais sur *Svoboda*.

Mathieu Abonnenc utilise la photographie également pour isoler et mettre en lumière les fragments significatifs de la composition du monument, qui prennent sens avec et par ce cadrage photographique.

Là où je vois une parenté avec *Svoboda. 1919.2020* c'est que l'usage simultané de deux techniques – le moulage et la photographie – fait qu'elles se complètent et s'amplifient. Il y a aussi un côté un peu tautologique, dans un sens positif – où un médium est une sorte de traduction de l'autre dans un langage différent, et à la fois de prolongement, il le paraphrase dans une certaine manière et procure une dimension de plus.

Vous avez déjà, à d'autres occasions, travaillé sur la mémoire des lieux et sur l'espace public en tant que territoire symbolique du pouvoir, que ce soit à partir de monuments ou, comme dans votre grand projet K (2018), à partir d'édifices de la ville de Kaliningrad détruits ou laissés à l'abandon pour des raisons idéologiques. Pouvez-vous nous dire ce qui vous incite à ce travail? Y voyez-vous en particulier pour l'artiste la possibilité d'exprimer par ces installations son engagement dans la cité mais aussi celle de contribuer à l'évolution des représentations mémorielles?

E.K. : Je pense qu'il s'agit surtout, dans les deux cas, de restituer une mémoire, et de réinscrire cette mémoire dans le présent. Kaliningrad est une région méconnue de la population du reste de la Russie. C'est une enclave, qui s'est formée en grande partie par

son isolation, de l'Europe d'abord, et de la Russie ensuite, après la dissolution de l'URSS. L'éloignement géographique de la région du reste de la Russie, ainsi que son passé hanté par des sujets tabous ont provoqué un délaissement progressif de ce territoire à tous les niveaux. Coupée de son milieu historique suite à l'annexion par l'URSS, la région de Kaliningrad est toujours marquée par les effets de cette rupture. Il y a eu comme une *mutation* qui s'est produite au fil du temps, et le paysage contemporain en est imprégné. Pour en parler j'ai choisi de m'attacher à l'image du terrain vague, lieu à la fois réel et métaphorique vis-à-vis de ce territoire. Il y a là un parallèle qu'on peut faire avec *Svoboda* : il y a ce monument, œuvre majeure du plan Propagande Monumentale, qui absorbe les déformations (via sa réplique) et renvoie une image radicalement différente. Face au contexte politique actuel cette liberté défigurée devient naturellement allégorique à nouveau. C'est une déformation qui ne tient pas à un choc, ni même à une intention, mais enveloppe la forme comme dans un processus organique, qui prend corps avec le temps.

Après le repérage de ces formes, puis une phase de recherche documentaire qui va de pair avec le travail de terrain, je les prélève le plus soigneusement possible pour les déployer dans le contexte de l'exposition et leur donner du sens. Je pense que oui, on pourrait parler d'une forme d'engagement, qui vise à orienter le regard et contribuer, via un langage artistique, à la compréhension d'un contexte à travers la mise-en-lumière de quelque chose qui appartient à de la mémoire réprimée.

Vous cherchez, me semble-t-il, à permettre au spectateur de développer un regard et une réflexion critiques. Faut-il comprendre par là la subtile balance entre fascination et distanciation toujours présente dans votre travail? Ne serait-ce pas la condition pour qu'existe un art politique qui ne soit pas art de propagande? N'est-ce pas là, Elizaveta, une visée de votre travail d'artiste?

E.K. : Lors de la soutenance de ma thèse, *K*, un de mes deux directeurs de recherche, Dominique Figarella, artiste et enseignant aux

Beaux-Arts de Paris, a parlé de mon travail comme d'un « espace diplomatique⁴ ». J'ai trouvé que cette formule me ressemblait beaucoup et résumait avec justesse ce que je cherchais à produire, en tant qu'artiste, face à un contexte politique, ou politisé.

Je pense que cette analyse peut s'étendre dans une certaine mesure à d'autres travaux. D'une part je sens la nécessité de faire un « *statement* » à travers l'art. De l'autre je suis insatisfaite vis-à-vis de l'art dit « politique », insatisfaite du type de formes que cela sous-entend, de la confusion qu'il peut y avoir entre un langage plastique et de l'activisme, qui est une stratégie différente, bien qu'il puisse y avoir des croisements entre eux, et des formes plus complexes.

Parfois une dimension politique est propre aux sujets mêmes que j'explore. Le monument, par exemple, ou, une situation géopolitique complexe dans le cas de *K*. Je pourrais évoquer aussi le travail que j'ai réalisé à Vladivostok, « San Francisco ». C'est une tâche difficile pour moi d'expliquer cette balance que vous évoquez, je pense qu'il y a effectivement de la fascination qui accompagne la découverte et l'immersion dans un sujet, et de la distanciation qui se produit lorsque le sujet recule en arrière-plan et que j'arrive à produire une image. Je suis fascinée par les formes résiduelles – traces, fragments – et leurs histoires sous-jacentes.

À la suite de l'exposition à la *Fabrika* nous avons organisé une discussion avec les étudiants d'une école d'art moscovite, *Baza*. Je citerai un passage de l'intervention d'Andrei Erofeev, historien d'art et commissaire d'exposition, qui a participé à cette discussion :

Une déformation qui a un sens politique s'appelle une caricature. Et dans ce cas, nous avons une variante très curieuse du travail d'un artiste avec la déformation d'une figure politique. Cette figure politique est une allégorie de la liberté, une allégorie de la constitution, et un monument à la constitution. On voit bien ce qui se passe avec

4. Citation complète du rapport de thèse : « En artiste, elle a su trouver la forme pour transmettre toute cette complexité sans la résoudre, la pudeur nécessaire pour ne pas l'interpréter, et le ton juste pour que le seul lyrisme perceptible provienne de la seule voix des témoins rencontrés. Cette forme a la substance d'un espace diplomatique, dont seule la neutralité esthétique pourra permettre aux mémoires de coexister dans leur différence, en cheminant dans les traverses des récits unifiés ou des images monumentales. »

ces phénomènes dans notre vie et, par conséquent, la déformation plastique devient une analogie de la déformation politique qui a eu lieu dans notre pays. C'est à dire qu'au fond, nous avons affaire au fait curieux d'une œuvre et d'une déclaration politiques, cachées et présentées sous forme d'une recherche historique.

Une dernière question peut-être : en quoi le regard porté sur votre travail demande-t-il de partager avec vous en tant qu'artiste un certain nombre de références culturelles communes ? Que signifie pour vous exposer Svoboda ou K à l'étranger, que ce soit par exemple en Italie ou en France ?

E.K. : Je dirais que cela varie d'une pièce à l'autre, mais mes travaux ont en général en eux quelque chose qui n'est pas immédiatement visible (ou qui, simplement, ne peut pas être perçu au niveau visuel), qui tient à un *background* inhérent, au contexte-source, et qui demande un peu de travail de déchiffrement au spectateur pour accéder à un niveau de lecture plus profond. Mon rôle dans ce processus est de lui laisser suffisamment d'indices, hormis le texte qui peut accompagner la pièce, d'indices inscrits dans les formes mêmes.

La question de comment montrer de tels projets à un public étranger se pose, bien sûr. Mais il y a des pièces qui s'y prêtent mieux que d'autres. *Svoboda* en ce sens est plus facile d'accès que *K*, par exemple. Le monument initial, cette allégorie de la liberté, qui prend la forme d'une femme avec le bras levé, est nourri de références culturelles internationales, perceptibles pour un public étranger. Certainement il s'agit là de références culturelles d'origine plutôt européenne, mais on peut dire que cette image est si largement connue – en référence à la sculpture antique, puis à la statue de la Liberté de Bartoldi à New York – qu'elle est aujourd'hui reconnaissable partout dans le monde. Sans avoir une connaissance plus spécifique de sa provenance, cette image produit du sens en-dehors des références à l'URSS, à Moscou, ou à la place Tverskaya.

Avec *K* c'est plus complexe. L'objet même est plus complexe – il s'agit d'un territoire, influencé par un certain nombre de circonstances historiques et géopolitiques, qui rentrent en jeu au stade de la

recherche, puis de l'élaboration des formes, et de ce fait participent à l'interprétation de ces formes lorsqu'elles sont montrées. Cependant, je ne vois pas d'inconvénient à exposer ce travail en dehors de Kaliningrad, bien que dans ce cas l'éloignement du contexte-source change beaucoup la donne. Là où la proximité crée une résonance forte avec le contexte, avive la mémoire des habitants, amène aussi une dimension affective, là où la dimension politique du projet n'est pas simplement détectée, mais éprouvée – la distance géographique arrondit les angles, permet un regard impartial. C'est comme si dans un cas vous étiez face à un miroir, et dans l'autre vous regardiez par la fenêtre.

Je pense à ce passage de Stig Dagerman cité dans *L'Usage des ruines* de Jean-Yves Jouannais : « Comme tous les trains allemands, celui-ci est bondé mais, à part nous deux, pas un seul voyageur ne regarde par la fenêtre pour avoir un aperçu de l'un des champs de ruines les plus affreux peut-être de toute l'Europe et, quand je lève les yeux, je rencontre des regards qui disent : "Quelqu'un qui n'est pas d'ici." »

J'imagine qu'il y aurait une résonance tout aussi forte, mais très différente si *K* était montré en Allemagne, par exemple. Il y a aussi une possibilité de re-contextualiser le projet pour produire quelque chose de nouveau. Toutefois, je pense que *K* reste particulièrement lié à un territoire spécifique, qui est plus vaste que la région de Kaliningrad, mais qui reste situé dans cette partie du monde, imprégnée du drame de l'histoire européenne du 20^{ème} siècle, autant que du fiasco du projet soviétique. Et cela fait plus de sens de l'exposer là qu'ailleurs.

Lorsque ces projets s'exportent ils peuvent résonner avec d'autres contextes, même des géographies très éloignées, différemment, par analogies, peut-être, d'autres sujets d'actualité au niveau local (je repense à la vague de démolitions de monuments aux États-Unis), d'autres mémoires. Lorsque *K* est exposé à l'étranger, par exemple en France, une aura d'exotisme l'entoure naturellement. Parce que c'est loin, parce que c'est inconnu, on n'y a jamais été, on n'a jamais entendu ce nom, *Kaliningrad*, il y a de l'exotisme qui participe à la réception de ce projet à l'étranger. Mais il n'y a pas seulement de l'exotisme, il y a aussi des parallèles qui se créent avec d'autres

territoires, et surtout un langage plastique, qui se détache du contexte « source », et donne accès à un autre niveau de lecture, où les formes deviennent plus abstraites et plus universelles. On passerait, si on peut le décrire ainsi, de la « figuration » historique vers de « l'abstraction » historique. Les œuvres qui ont composé l'exposition *K* à Paris pouvaient facilement se séparer de Kaliningrad et vous re-projeter ailleurs. Je pense à l'installation centrale – c'est une forme archéologique, composée de strates, une forme qui essaye de rendre compte de la complexité d'un lieu. Bien que *K* soit un objet plus complexe, les formes qui le composent sont pensées de telle sorte qu'elles puissent être lues à plusieurs niveaux de lecture, sans discriminer le spectateur étranger, tout en évitant l'effet de « sous-titrage » excessif.