

## DAU, une œuvre d'Ilya Khrzhanovsky (2008-2018)

Natalia Prikhodko



À l'origine, *DAU* était pensé par son auteur Ilya Khrzhanovsky comme un film biographique du physicien soviétique Lev Landau. Le réalisateur a commencé le tournage en 2009, mais le projet a évolué et s'est transformé en une œuvre pluridisciplinaire. Sa première présentation au grand public s'est tenue à Paris du 24 janvier au 17 février 2019. Installée au Théâtre de la Ville et au Théâtre du Châtelet (avec une extension au Centre Pompidou), cette œuvre a pris forme d'un

dispositif complexe comprenant le visionnage des treize longs-métrages et des épisodes séparés, une exposition des tableaux et des installations des artistes russes ainsi que d'autres expériences dont une cantine et la possibilité de s'entretenir avec des intervenants variés. Ayant suscité de nombreux débats, *DAU* ne cache pas son caractère expérimental. En France, le projet a reçu des critiques particulièrement aigres. En y répondant en partie, je reviens ici sur deux aspects du projet qui ont attiré très peu d'attention des critiques français mais qui me paraissent essentiels.

### DAU : pourquoi la vie soviétique peut nous intéresser aujourd'hui

Bien que *DAU* se présente comme un projet pluridisciplinaire, il se déploie autour de l'œuvre cinématographique qui constitue son noyau. Cette œuvre s'intéresse à la vie des hommes et des femmes soviétiques que la plupart des critiques décrivent principalement en termes d'opposition simpliste entre un système totalitaire et la population. Or, ce que le film donne à voir, c'est comment ces hommes et femmes vivent leur quotidien dans les conflits entre le personnel et le professionnel, entre le sentimental et l'idéal, entre l'empathie et la méfiance – les conflits qui ne se limitent ni à l'espace ni au temps de l'Union soviétique. Néanmoins, ici, ils prennent un profil bien particulier car ils sont encadrés, d'une part, par le contexte hermétique d'un institut de recherche et, d'autre part, par celui d'un système politique répressif.

Ce genre d'instituts présentait un phénomène unique en URSS. Lieux de recherche fondamentale réunissant les meilleurs cadres intellectuels du pays, ils étaient d'une importance stratégique pour l'État. C'est pour cela que tout en étant mis sous une surveillance stricte et permanente, ils pouvaient bénéficier d'une certaine liberté dans la vie quotidienne. Il ne s'agissait pas d'une liberté totale (si une telle idée de la liberté a jamais existé), mais d'un élargissement de certains domaines d'action dont ne profitent pas les autres citoyens soviétiques. Ces instituts deviennent alors des espaces propices à la création artistique. Dans les années 1960, les instituts de recherche qui existaient véritablement à Moscou, par exemple l'Institut de l'énergie

d'atome de Kourtchatov, organisaient des expositions d'artistes comme Erik Boulatov et Oleg Tselkov dont les œuvres n'étaient pas admises dans les musées et les autres institutions artistiques. Ces expositions étaient tolérées par les autorités car les instituts étaient des lieux fermés et inaccessibles au grand public. Par ailleurs, cette proximité entre la recherche scientifique et la création artistique a donné lieu à toute une production artistique particulière, par exemple l'art « cinétique » du groupe *Dvijenië* [Mouvement] ou encore les expériences de synthèse entre le son, la lumière et les formes spatiales menées au laboratoire expérimental *Prometeï* [Prometheus] fondé en 1962 au sein de l'Institut d'aviation de Kazan. Dans cette perspective, l'épisode du film *DAU* où le compositeur et le pianiste Vladimir Martynov joue une œuvre post-minimaliste pour le personnel de l'Institut est tout à fait emblématique. D'ailleurs, si l'on revient à la réalité historique, Martynov lui-même faisait partie du milieu de l'avant-garde musicale au sein du conservatoire de Moscou à partir des années 1960 et, comme d'autres, louvoyait entre les activités encadrées par les structures de l'État et la culture *underground*.

Espaces d'exception par rapport au reste de la société soviétique, les instituts de recherche vivaient dans leur propre microclimat imprégné d'une culture élitiste et raffinée. Mais, en même temps, ils étaient soumis à des risques plus élevés et, au cas où une dérive de comportement dépassait la limite tolérée par l'autorité soviétique, le prix à payer était beaucoup plus cher. Les plaisirs accessibles à l'esprit et au corps grâce au statut privilégié de l'employé d'un institut de recherche vont de pair avec la violence à laquelle ces mêmes esprit et corps sont exposés. La relation entre la condition intellectuelle et spirituelle, d'un côté, et la condition physique, voire physiologique, de l'autre, est l'un des thèmes centraux de *DAU*.

La vie de l'esprit et la vie du corps, les principes de prépondérance de l'une sur l'autre se trouvent au cœur des images. Dans une scène, les chercheurs en blouses blanches se trouvent devant un cube en verre qui enferme un athlète soumis aux exercices physiques ; ils analysent les données sur son activité, se montrant en position de pouvoir sur son corps. Dans une autre scène, une employée de l'Institut est menacée de tortures lors d'un interrogatoire, c'est son corps maintenant qui est subordonné au pouvoir d'un autre.

Une autre collision des conditions d'esprit et de corps se manifeste dans les modes de vie des différents groupes au sein de l'Institut. D'une part, les chercheurs qui mènent un travail intellectuel hors norme interrogeant les bases mêmes du savoir et qui, dans leur temps de loisir, se donnent à la consommation d'alcool et aux plaisirs exaltés (arts, musique, amour), ayant des mœurs bien plus permissives que ce qui aurait été toléré en dehors de cette oasis qu'est l'Institut. D'autre part, un groupe d'activistes qui défendent un mode de vie « sain » et exemplaire pour le bon citoyen soviétique. Ces activistes font du sport, ils dénoncent l'alcoolisme et, en même temps, ils se créent des idées sur la morale, sur les valeurs humaines, sociétales et existentielles qui finalement les autorisent à mettre fin à l'Institut et aux vies de tous ses employés, les considérant décadents et, par là même, au développement de la connaissance qui y était mené.

Donc, plutôt que de faire le récit de la vie d'un scientifique, même si sa vie est tout à fait singulière et comprend même un prix Nobel, le réalisateur choisit d'interroger les conditions de production du savoir en tant que telles. Le contexte de l'Institut rend

plus flagrantes les collisions des intérêts et des enjeux qui existent au sein de cette production, car elle est encadrée par l'appareil répressif de l'État soviétique. La surveillance permanente et au plus proche placent toutes les actions des employés de l'Institut dans une perspective politique : les autorités jugent comment chaque action, même la plus personnelle, la plus intime, pourrait troubler ou non l'ordre établi et, si elle est considérée comme portant un danger potentiel, elle est punie.

Ce lien étroit entre le personnel et le politique n'est pas un problème spécifiquement soviétique. Dès les années 1960, il émerge comme une préoccupation en Occident aussi, bien qu'ici il ait une orientation presque inversée. En URSS, c'est surtout l'État qui donne à chaque action un sens politique et l'interprète en vue de sa propre protection et conservation, pouvant avoir recours aux répressions directes. En Occident, la dimension politique des actions les plus banales et quotidiennes est revendiquée d'en bas. L'idée du personnel comme politique devient l'outil d'émancipation pour de nombreux groupes sociaux opprimés qui démontrent que les rapports d'inégalité et de domination ne sont pas tant engendrés par les attitudes personnelles que par les structures sociales et politiques existantes<sup>1</sup>. Cette convergence est significative : elle fait apparaître les problèmes communs posés par la modernité. Et si les systèmes socialistes et les systèmes libéraux leur donnent des tournures et des réponses bien distinctes, il ne fait pas oublier, avant de les juger, que nous en héritons des institutions, des pratiques, des outils critiques, des repères éthiques.

DAU aborde le problème du personnel comme politique, non pas au niveau du discours du pouvoir – la propagande de l'Est et de l'Ouest –, mais au niveau de la vie quotidienne, des relations humaines. Dans les conditions particulières de l'Institut, le personnel et le politique parfois deviennent indiscernables rendant encore plus déchirants les conflits intérieurs et interhumains. Et c'est la sphère des relations intimes qui découvre toute leur ampleur dramatique. En effet, l'exposition de l'intimité occupe une place importante dans le film. Mais elle ne se réduit pas aux actes sexuels qui ont surtout attiré l'attention des critiques. Elle se traduit également dans la sympathie et l'affection qui dépassent la simple relation professionnelle (toutes les conversations et les soirées communes ; la solidarité et le soutien entre collègues qui se transforment en relation amoureuse, etc.) et encore dans la difficulté des choix personnels (par exemple, Nora, femme de Dau, ne rejette pas l'amante de son mari, mais l'accepte et l'intègre dans la relation de leur couple afin de conserver leur confiance et respect). Donc la vraie question à discuter n'est pas celui de savoir pourquoi il y a autant de sexe, mais comment se vit l'intimité dans ces conditions-là.

La dimension intime des relations humaines révèle les élans les plus sincères et honnêtes comme les instincts les plus violents, la force de la tendresse et de la compassion comme le désespoir et les désirs cruels. Les actes de vie se déploient entre ces deux pôles et basculent vers l'un ou vers l'autre, de l'un à l'autre. Montrant ces trajectoires, le film fait apparaître l'aspect véritablement politique de l'intimité qui, comme le suggère Giorgio Agamben, l'est parce qu'elle est le plus difficilement

---

<sup>1</sup> « *Personal is Political* » est un slogan utilisé par les féministes, les étudiants et autres activistes aux États-Unis à partir de la fin des années 1960. Il a été repris par Carol Hanisch comme le titre de son célèbre essai paru dans *Notes from the Second Year: Women's Liberation* en 1970.

appropriable par un autre<sup>2</sup>.

Et puisque c'est dans l'intimité des acteurs<sup>3</sup> que tous les conflits se mettent à nu, le réalisateur nous y amène avec tous les moyens esthétiques qu'il emploie. Ces moyens font penser à la fois à un *reality show* et au cinéma de la nouvelle vague. La caméra glisse suivant les mouvements des corps, elle les englobe de son regard aux perspectives changeantes. Elle retrace les espaces et les « enveloppes » qui enferment les corps des acteurs – l'architecture de l'Institut, l'intérieur des chambres et des bureaux, les vêtements enfin. De nombreux plans montrent les acteurs en train de s'habiller ou de se déshabiller, et ce n'est pas, semble-t-il, un simple voyeurisme, mais une invitation à entrer dans cet espace intime où toutes les tensions, tous les enjeux de la vie se trouvent confinés et se dévoilent.

Le langage des acteurs nous maintient dans l'espace d'intimité qui s'installe entre eux et le spectateur. Comme l'indique la description du projet, le langage (comme tous les autres aspects de la vie) a été soumis aux règles strictes. Pourtant il diffère radicalement du langage affirmatif et solennel tel qu'il apparaît dans les vrais documents de l'État soviétique ou encore dans le cinéma soviétique. Dans *DAU*, le langage est trop banal, trop quotidien et, en cela, trop proche du nôtre. Est significative de ce point de vue la parole de Dau qui conserve l'accent grec de Teodor Currentzis qui l'incarne. C'est d'ailleurs, le parti pris du projet : comme il ne s'agit pas d'un jeu d'acteurs professionnels, chaque participant incarne un personnage tout en restant lui-même. La temporalité du film, comme le langage, nous plonge dans un vécu authentique tout en gardant son registre symbolique : tantôt elle coïncide avec le temps réel, tantôt elle retrouve sa nature construite passant d'une scène à l'autre. Tous les outils artistiques mis en œuvre par l'auteur créent une proximité affective, parfois dérangement entre les acteurs et le spectateur.

En tant qu'une œuvre cinématographique, *DAU* fait apparaître la vie à l'Institut non pas comme une illustration de l'histoire, mais comme une expérience véritablement vécue *aujourd'hui*. Cette vie semble cristalliser les problèmes qui résonnent sensiblement à notre époque dont manifeste la vive polémique autour du projet. Mais le fait que celle-ci est majoritairement menée en termes de critique du totalitarisme et de la violence montre que l'histoire soviétique est loin d'être connue et comprise. Effectivement, sommes-nous prêts à cesser de la considérer uniquement comme une histoire d'oppression et de survie et de la voir aussi comme une histoire de création et d'inventions qui se font face aux défis de la vie ?

### **DAU : critique du dispositif**

*DAU* est une œuvre hors norme dans le sens littéral du terme : elle sort de tous les formats artistiques habituels. C'est pour cela, me semble-t-il, qu'il y a eu autant de problèmes techniques et d'organisation. Les opérations routinières pratiquées par les institutions culturelles ne sont pas forcément adaptées à la mise en place d'un tel projet. Mais plutôt que de dénoncer le mauvais fonctionnement technique, il me

---

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *L'usage des corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2015. p. 143.

<sup>3</sup> Dans *DAU*, tous les participants sauf Radmila Chtchegoleva qui incarne Nora, femme de Dau, ne sont pas acteurs professionnels. J'emploie donc le mot *acteur* dans le sens de celui qui participe activement dans le déroulement de l'action et non pas dans le sens de celui dont le métier est de jouer un rôle au théâtre ou au cinéma.

paraît plus intéressant de discuter le caractère du dispositif qui était élaboré pour livrer cette œuvre au spectateur.

Au départ voulu comme un simple *biopic*, *DAU* compte finalement autour de 700 heures filmées. Comment embrasser un tel volume d'images pour en faire une œuvre cohérente pour les spectateurs ? Plutôt que de faire gonfler le dispositif cinématographique habituel, c'est-à-dire de projeter tout ce qui était filmé dans une salle de cinéma testant les limites de la patience des spectateurs, l'auteur du projet décide d'en proposer un autre. D'une part, les longs-métrages sont montrés dans les salles de projection, plus ou moins grandes. Chacun peut y entrer et partir quand il le veut. D'autre part, les épisodes séparés sont montrés dans des cabines individuelles. Le spectateur y reste face-à-face à l'écran sur lequel défilent les différents épisodes, il peut cliquer sur un épisode, l'arrêter et passer vers un autre à tout moment.

Ce dispositif peut être frustrant car il éparpille l'ensemble du contenu. En effet, même si nous avons vu un ou plusieurs longs-métrages en entier, nous n'aurons quand même vu qu'une partie de l'ensemble. Dans *DAU*, ni l'auteur ni le spectateur ne peuvent plus prétendre qu'ils maîtrisent l'intégralité de l'œuvre ; ils ne peuvent que tenter de la reconstituer dans leur imagination à travers les fragments visionnés en les accordant aux connaissances déjà reçues. Cette perte de l'intégralité et de la continuité ininterrompue n'est-elle pas propre à notre vie contemporaine en général ? En effet, nous ne pouvons connaître le monde qu'à travers certaines manifestations, certains fragments ; et c'est à partir de ces fragments qui nous sont donnés par hasard ou que nous choisissons nous-mêmes que nous construisons nos jugements sur le monde. *DAU* révèle l'impossibilité fondamentale d'accéder à la totalité de connaissance.

Nous associons souvent les opérations de fragmentation, de sélection et de construction d'un récit à partir des fragments aux discours de propagande ou de relation publique<sup>4</sup>. Mais de fait, elles empreignent tous les domaines de production de savoir à l'ère d'information que nous vivons. Ce qui fait la différence, ce sont les critères du choix des fragments, les manières dont ils sont rassemblés, ainsi que le résultat qui permet ou non de se rendre compte des opérations qui l'ont constitué. Si la propagande et les relations publiques cachent soigneusement les jointures entre les fragments pour que le récit paraisse lisse et « objectif », la création artistique, au contraire, ne cesse d'explorer les façons multiples dont ces jointures peuvent être faites tout en les dévoilant ainsi que les effets pluriels que les différentes méthodes de fragmentation peuvent avoir sur notre perception (le cubisme, le surréalisme, le *cut-up* de la *Beat Generation*, etc.). Ancrées dans notre quotidien, ces opérations appartiennent à nous tous. Et notre vision du monde comme nos jugements ne dépendent pas seulement des discours qui nous sont fournis, mais aussi des sources que nous privilégions et des démarches que nous faisons nous-mêmes pour confirmer, approfondir ou mettre en question ce que nous savons déjà.

Dans *DAU*, l'expérience de visionnage dans les salles de projection et dans les cabines individuelles nous livre directement à cette procédure de choix. Autant qu'il fait

---

<sup>4</sup> Le terme *relations publics* est inventé par Edward Bernays pour ne pas employer le terme « propagande » déjà associé au discours du jeune État soviétique, mais pour désigner le même type d'opérations sur l'opinion publique.

apparaître les jointures entre les épisodes, l'auteur nous laisse faire le collage nous-mêmes. Quelle image, quel épisode choisir et pourquoi ? Nous pouvons essayer de visionner le maximum d'épisodes possible passant rapidement de l'un à l'autre. Nous pouvons profiter de l'espace isolé d'une cabine pour voir des épisodes auxquels nous n'aurons pas osé à nous intéresser sous les regards des autres. Nous pouvons aussi arrêter un épisode qui nous ennueie ou qui nous gêne sans devoir nous forcer de le voir jusqu'à la fin. Ce moment de choix nous met donc face à notre propre éthique.

Il me paraît important de poser la question sur l'éthique du spectateur avant de discuter celle de l'auteur. Qu'est-ce que nous avons pu voir et savoir, à quoi a-t-on choisi de prêter plus d'attention pour pouvoir juger l'auteur et son œuvre ? L'éthique de l'auteur a fait l'objet de nombreuses critiques. Ilya Khrzhanovsky a été accusé de manipulation, d'abus de pouvoir, voire de violence. Mais comme l'a déjà dit le critique du cinéma Anton Doline<sup>5</sup>, plutôt que suivre les rumeurs, peut-être faut-il attendre les plaintes officielles que devraient déposer ceux qui considèrent que leurs droits ont été violés.

Par ailleurs, l'évaluation d'une création en tant qu'une *œuvre d'art* ne peut pas être complète si elle est faite *uniquement* à travers les catégories éthiques – le problème qui a déjà été posé par Claire Bishop<sup>6</sup>. Je ne dis pas que l'éthique n'est pas importante ou que l'esthétique doit justifier les actes non éthiques. Je dis que l'éthique et l'esthétique ne sont pas identiques et leurs mécanismes, bien qu'ils soient très étroitement liés, ne peuvent pas être analysés selon les mêmes critères. C'est pour cela que je considère important d'analyser ces deux aspects fondamentaux de la création artistique – éthique et esthétique – à la fois séparément et en corrélation. À mon avis, cette approche uniquement permet de véritablement comprendre les enjeux de l'art contemporain, ses engagements comme ses dangers.

Justement, un des enjeux révélés par *DAU* est celui de la vie dans la création d'une œuvre d'art. Comme les œuvres de Fra Angelico ne sont pas pensables sans sa vie de moine, la peinture des impressionnistes sans leur vie de petit-bourgeois ou l'avant-garde russe sans les engagements révolutionnaires de ses artistes, tous les conflits que j'ai évoqués dans la première partie, n'auraient pas été incarnés dans l'image avec de telles force et sincérité si les acteurs ne les avaient pas réellement vécus. *DAU* rappelle qu'une image (un produit esthétique) n'est jamais une valeur en soi (contrairement à ce que suggère l'approche moderniste qui reste largement présente dans nos institutions artistiques), mais est toujours inscrite dans les valeurs des expériences vécues socialement.

Ce qui est nouveau dans *DAU*, c'est que le vécu qui engendre les images ne vient pas de la vie d'une manière directe, mais est orchestré à travers un dispositif – l'Institut reconstruit près de Kharkiv, ainsi qu'un ensemble de règles comprenant le langage, le comportement, les habits, etc., que tous les participants devaient respecter durant le projet. Comme les corps des acteurs étaient pris dans un dispositif, les corps des spectateurs sont pris dans un autre – celui qui a été mis en place au Théâtre de la

---

<sup>5</sup> « Prizrak svobody : Anton Doline o strastiah po "DAU" I o samom proekte » [Phantom de la liberté: Anton Doline sur les passions autour de DAU et sur le projet lui-même] dans *Iskusstvo kino* [Art du cinéma], le 29 janvier 2019. URL : [https://kinoart.ru/opinions/phantom-of-dau?fbclid=IwAR3PbhOosjOw8E36KRVkh4Rqn5\\_eBzb7ckyfrCPZ8tBQMyINLhvp0ZqcUSc](https://kinoart.ru/opinions/phantom-of-dau?fbclid=IwAR3PbhOosjOw8E36KRVkh4Rqn5_eBzb7ckyfrCPZ8tBQMyINLhvp0ZqcUSc)

<sup>6</sup> Claire Bishop, « The Social Turn: Collaboration and Its Discontents », *Artforum*, février 2006.

Ville et au Théâtre du Châtelet<sup>7</sup> et qui incite le spectateur à se déplacer d'une salle à l'autre, à manipuler la souris connectée à l'écran afin de construire son propre récit à partir des images projetées, mais qui propose également d'autres expériences. Ces deux dispositifs mettent en résonance les choix des acteurs (de vivre ou non une situation, de le faire d'une manière ou d'une autre) et les choix des spectateurs (de regarder ou non un épisode), et c'est ainsi qu'ils font surgir au sein de l'œuvre cette dimension vécue dont les images se montrent indissociables.

De nombreuses critiques ont présenté le dispositif de l'Institut où les acteurs ont vécu durant plusieurs semaines, mois, voire années comme un système d'oppression des participants par le réalisateur. *DAU* était aussi comparé à l'expérience de Stanford<sup>8</sup>. Mais il ne faut pas oublier que tous les participants pouvaient quitter le projet s'ils sentaient qu'il allait trop loin pour eux. Donc la question du respect des collaborateurs qui, certes, est très importante, doit être considérée ici ensemble avec une autre question. Pourquoi malgré les conditions et les exigences qui parfois pouvaient devenir vraiment dures, les participants, sauf certains, sont restés dans le projet ? Ou encore, de manière plus large, qu'est-ce qu'il y a de si aliénant dans notre vie d'aujourd'hui qui nous pousse à chercher une échappatoire dans la construction des réalités parallèles – jeux vidéo, *rave*, *cosplay* et autres jusqu'aux dispositifs effectivement plus effrayants comme celui d'un institut soviétique ? Qu'y avait-il donc dans le projet *DAU*, dans les questions qu'il posait et les expériences qu'il proposait, qui a conduit les participants à tenir et à choisir de rester ? Ce dilemme ne s'est pas posé seulement aux acteurs qui étaient filmés et qui, dans certains articles, sont présentés comme des personnes complètement soumises à la volonté du réalisateur. Ce dilemme s'est posé même à l'opérateur Jürgen Jürges<sup>9</sup> que nous pourrions difficilement imaginer dans une position de soumission car celui-ci ayant travaillé avec Reiner Weiner Fassbinder, Wim Wenders, Michael Haneke parmi d'autres, avait certainement beaucoup plus de poids dans l'industrie cinématographique que Ilya Khrzhanovsky qui n'avait réalisé qu'un film auparavant.

Revenant au dispositif construit pour les spectateurs, j'admets que certains de ces éléments relèvent du pur spectacle et divertissement : les mannequins ressemblant aux acteurs et installés dans les espaces des théâtres, les entretiens avec des chamans, des prêtres ou des psychothérapeutes, la cantine avec des produits typiques de l'époque soviétique, etc. Une autre partie du dispositif – la reconstruction d'un appartement communautaire soviétique – est très justement comparée par certains visiteurs aux villages des « sauvages » dans les expositions coloniales. C'est d'autant plus étrange et surprenant d'y voir les œuvres des artistes soviétiques et russes qui ont été récemment montrées au Centre Pompidou dans le cadre de *Kollektsia*. Il y a deux ans, j'ai exprimé un espoir<sup>10</sup> sur les futurs usages possibles des œuvres intégrées dans la collection du Centre Pompidou à la suite d'un don dont le but était de

<sup>7</sup> Du 24 janvier au 17 février 2019.

<sup>8</sup> Steve Rose « Inside Dau, the “Stalinist Truman Show”: “I had absolute freedom – until the KGB grabbed me” », *The Guardian*, le 26 janvier 2019. URL: <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/26/inside-the-stalinist-truman-show-dau-i-had-absolute-freedom-until-the-kgb-gabbed-me>

<sup>9</sup> Jürgen Jürges cité dans Jean-Luc Chapus, « Apocalypse *DAU* » dans *Society*, 24 janvier–3 février 2019, p. 20.

<sup>10</sup> Natalia Prikhodko, « Kollektzia ! Art contemporain en URSS et en Russie. 1950-2000 », *Histoire@Politique*, mis en ligne le 10 avril 2017. URL : <https://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=28&rub=comptes-rendus&item=624> [lien consulté le 12/03/2019].

présenter la pluralité des voies, du langage, des pratiques artistiques dans la culture soviétique et russe à partir des années 1960. Or, toutes les possibilités de comprendre cette pluralité sont ici supprimées car les œuvres sont réduites aux artefacts morts et formels d'une époque. Les voir placées dans une telle reconstruction-cliché est une déception profonde.

Entre un dispositif cinématographique élargi et une forme d'installation totale, le dispositif *DAU* me paraît réussi dans le premier aspect et échoué dans le second. Répondant aux tendances contemporaines d'expansion des pratiques artistiques, l'hétérogénéité de ses éléments fait surgir des voies innovantes aussi bien qu'elle révèle des impasses de l'art contemporain.