

ETC



Au cinquième jour était l'Anneau

Christian Boltanski, Ilya Kabakov et Jean Kalman, « Der Ring » -
Fünfter Tag, festival *Theater der Welt*, Beelitz Heilstätten,
Allemagne. Les 26 et 27 juin 1999

Maité Vissault

Number 48, December 1999, January–February 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35519ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vissault, M. (1999). Review of [Au cinquième jour était l'Anneau / Christian Boltanski, Ilya Kabakov et Jean Kalman, « Der Ring » - *Fünfter Tag*, festival *Theater der Welt*, Beelitz Heilstätten, Allemagne. Les 26 et 27 juin 1999]. *ETC*, (48), 53–57.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

BEELITZ

AU CINQUIÈME JOUR ÉTAIT L'ANNEAU

Christian Boltanski, Ilya Kabakov et Jean Kalman, « *Der Ring* » – *Fünfter Tag*, festival *Theater der Welt*, Beelitz Heilstätten, Allemagne. Les 26 et 27 juin 1999



Christian Boltanski, Ilya Kabakov, Jean Kalman, *Beelitz*, 1999. Installation in situ dans un ancien établissement de cure. © David Baltzer/Zenit.

« Un lieu [...] qui se détruit, qui s'est lui-même détruit, et auquel nous ne pouvons plus croire. »

Jean Kalman¹

La scène orchestrée ce week-end là non loin de Berlin, dans l'ancien établissement de cure de Beelitz Heilstätten, n'était en soi qu'une construction de l'esprit. Au sein du prestigieux festival de théâtre, *Theater der Welt*, Christian Boltanski, Ilya Kabakov et Jean Kalman² ont imaginé le cinquième jour d'une représentation imaginaire de la fameuse tétralogie wagnérienne, l'*Anneau des Niebelungen*. Issue d'un poème médiéval germanique, cette œuvre majeure de Wagner, le *Ring* – tel qu'on le nomme ici – représente non seulement la gloire du compositeur et du caractère allemand, mais aussi l'apothéose de l'idée d'œuvre d'art totale. Le cinquième jour d'un cycle de quatre est donc en soi un désaveu, une disparition, une trace, un souvenir... les restes d'une totalité ou la désillusion. La situation a de quoi pousser au lyrisme.

Beelitz est un lieu hanté, solitaire et intemporel, bien que marqué par l'histoire : ancien établissement de cure construit à la fin du XIX^e siècle pour soigner les malades

de la ville, il fut par la suite utilisé comme hôpital militaire par l'armée russe, puis abandonné lors du retrait de l'armée. En tant qu'installation curative à la pointe du progrès, réhabilitée en plus grand hôpital russe hors du pays, le complexe formé par Beelitz répondait bien par son ambition à la « vision totalitaire »³ wagnérienne pensée par Boltanski, Kabakov et Kalman : trois représentants éminents de la « postmodernité », trois faiseurs d'espace et manipulateurs de mémoires, travaillant inlassablement, par l'art, les âmes collectives et leurs *habitus* culturels.

Le thème principal de l'intervention se résume en un mot, « après » : après les idéologies, à la fin des « utopies »⁴, du vingtième siècle et du millénaire. Le tout respire la vision apocalyptique, sans mesure – œuvre d'art totale postmoderne. Le promeneur déambule de salle en salle. Accompagné par une musique amplifiée par les haut-parleurs, il contemple au pas des portes les peintures qui s'effritent, laissant apparaître la beauté de leurs dessous. Le lieu a de quoi envôter un public de fantômes venus en masse prendre part à la rouille. Des traces, il y en a partout, des signes aussi, ceux laissés par d'autres fantômes et ceux ajoutés par les artistes, sans signature. On devine cependant facilement à la forme des lettres que les



Christian Boltanski, Ilya Kabakov, Jean Kalman, Beelitz, 1999. Installation in situ dans un ancien établissement de cure. © David Baltzer/Zenit.

fresques, qui s'étiolent dans l'ancienne chapelle, étaient faites pour stimuler l'entraînement physique des soldats en convalescence, ou encore que les draps mouillés baignés dans la lumière divine de la coupole, d'où s'échappe la buée de quelques bains souterrains, ont sûrement été déposés là par Boltanski. Quelques ambiguïtés subsistent pourtant, qui introduisent le jeu de la reconnaissance, comme ces graffitis aux murs racontant, protégés sous leur cage de verre, de petites scénettes maladroites tirées de l'existence. Doit-on se laisser prendre au piège ? Est-ce un drame ou une comédie amère qui se joue, avec le public pour acteur ? La chose reste indéçise. Une fois encore est répétée cette parenté qui lie le genre de l'installation au théâtre mais, cette fois-ci, est célébré le mariage – incestueux ? – avec pour témoins respectifs les différents publics venus passer là un week-end cultivé. L'art plastique y gagne une certaine dynamique, une dimension temporelle scandée par le cercle infernal de l'*Anneau*, début et fin irréels d'un enregistrement musical.

Même pour des artistes rodés aux problématiques de l'installation, le lieu recèle des difficultés : démesure du projet, multiplicité d'approches, excès et connotations enfouies dans l'espace et son histoire. Boltanski, Kabakov et Kalman ont choisi de tenter le chant du signe et ont compris l'endroit comme un symbole de l'utopie et du pouvoir en décomposition. Ils se sont donc situés dans un « après » et ont cru émettre une critique, alors qu'ils énonçaient une morale : *No Future*, pour la science et les utopies politiques. Spécialistes des déplacements temporels, des illusions perdues et muséifiées pour l'éternité, Boltanski et Kabakov, en associant au lieu la magnifi-

cence perdue et un peu déplacée de Wagner, ne se sont pas vraiment confrontés à son essence, à son caractère de monument véritable et de réservoir de mémoire symbolique. Pourtant, la position de Kabakov est singulière et mérite d'être remarquée. Baignant dans les fragments de propagande laissés par l'armée russe sous la forme de fresques réalistes et de slogans didactiques, il se trouve être lui-même un élément laissé là par « les mouches »⁵. On ne sait d'ailleurs plus trop, de l'artiste ou de l'histoire, quel est le véritable créateur : l'artiste incarne une idée et la laisse surgir du lieu où elle languit – telle est sa contribution.

Au sein de ce paysage transitoire de la mémoire, gisant ouvert, les installations semblent accessoires et un peu trop littérales : fleurs jetées au sol, livres et vaisselle abandonnés dans les coins, manteaux pendus... Le spectateur erre parmi les chaises bordées de longs manteaux, disposées pour une représentation imaginaire dont il ne reste que la fumée et l'écho, comme si, entre temps, on avait perdu le public, l'orchestre et les acteurs. Le long de ce long couloir, dont on ne perçoit que la succession interminable des salles, l'impression de remplacer un public disparu laisse un peu perplexe, provoque même des associations d'idées désagréables. À force d'attrance vers le fond d'où émane la musique wagnérienne, l'atmosphère nostalgique et languissante de la belle époque se transformant petit à petit en images morbides et mauvais souvenirs, impression nommée crûment par Sebastian Preuss « l'esthétique d'Auschwitz »⁶ – sans dentelle. Cette première grande mise en scène est cependant séduisante, car elle contraste avec la douceur simple et tranquille des



Installation in situ dans un ancien établissement de cure de Beelitz, 1999. Détail du lieu. Photo: Maïté Vissault.

petites traces semées çà et là dans les deux premiers bâtiments bordant l'entrée du domaine, mais elle perd beaucoup de son effet lorsqu'elle s'enflamme dans la redondance, quelques mètres plus loin, dans les tréfonds de l'ancienne chaufferie maculée de noir charbon. Les connaisseurs de Wagner peuvent, tout au moins, y apprécier la scène finale de *La Walkyrie*, enivrés par les décibels, tandis que pour les autres, l'utilisation excessive du cliché a plutôt tendance à provoquer la saturation – sensation dont la musique de Wagner n'avait pas besoin. C'est à se demander si les trois artistes ont su prendre du recul face à leur propre vision ou démesure, servie « réchauffée » à un public bigarré.

L'endroit n'avait pas besoin de ses résonances démesurées pour se mettre à endosser son rôle de monument. Il porte déjà en lui ce caractère de lieu de perte lente, où s'effectuait la mort par maladie et par désespoir au quotidien, dans l'illusion des splendeurs passées. À Beelitz, les murs transpirent encore des rumeurs de cette société décadente et phthisique de la fin du XIX^e siècle, qui venait, par train de Berlin, soigner ses poumons malades et se reposer avant le grand saut, dans un décor bourgeois et luxueux au milieu de la campagne. C'est cette atmosphère d'éternité inscrite dans la pâleur de la lumière, tout droit émanée de *La montagne magique* de Thomas Mann, qui est l'âme du lieu, sa résistance et s'accorde étrangement à l'idéologie soviétique. Beelitz ne fut qu'un asile du pouvoir, où l'on enfermait – ou réparait – les erreurs du système, et c'est pour cela que l'endroit ne convient pas vraiment aux élans héroïques wagnériens, même par excès. Ainsi, au-delà de l'utopie et du sacré, en ce lieu fantomatique, où courent le long des murs les lézardes du temps et les fantômes du

romantisme allemand, plane une impression dérangeante de semblable, une éternité délabrée qui se consomme lentement, toujours la même dans le fond.

À la fin du XX^e siècle, on vient encore soigner à Beelitz ses états d'âme.

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

- Entretien du 25 avril 1999 réalisé par Michael Haerdter, pour le *Theater der Welt*, à l'occasion du projet « Der ring- Fünfter Tag », non publié, ma traduction.
- Boltanski est né en 1944 à Paris, il réalise des installations qui mettent en scène des reliques du quotidien, des choses ou des individus. Au centre thématique de son travail, se trouve particulièrement la question des monuments, des vitrines, des archives et de la photographie comme objet de la perte du sujet (1990, *Les Suisses Morts*).
- Ilya Kabakov, né en 1933 en Ukraine, réalise aussi des installations dont les thèmes sont tirés du mode de vie et de représentation de l'ex-Union Soviétique. Tout comme Boltanski, Kabakov joue avec la distanciation provoquée par la muséification. Il recevra en 1985 sa première consécration internationale avec une exposition à la Kunsthalle de Bâle, exposition qui circulera ensuite à Marseille, Paris et Düsseldorf. Dès lors, il est devenu l'artiste russe le plus prisé sur la scène artistique internationale.
- Jean Kalman est designer-lumière pour le théâtre et les arts plastiques; il a travaillé, entre autre, avec Peter Brook, Heiner Goebbels et Richard Serra.
- Terme emprunté à Jean Kalman.
- Jean Kalman, entretien *Theater der Welt*.
- La vie des mouches* est le titre d'une exposition de l'artiste réalisée à la Kunstverein de Cologne en 1992, où il reproduisait, à la manière des scientifiques, le système fictif d'organisation sociale et politique d'une société de mouches : métaphore critique limpide de l'ex-Union soviétique.
- Titre de l'article de Sebastian Preuss, « Auschwitz-Ästhetik », *Berliner Zeitung*, n° 148, 29 juin 1999 (rubrique Feuilleton).



