



COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Objet

Exposition

Villa Sovietica

Musée d'ethnographie de Genève – MEG Conches

Du 2 octobre 2009 au 20 juin 2010

Cette exposition apporte un éclairage sur les pratiques d'interprétation culturelle en présentant de manière non conventionnelle une collection d'objets soviétiques. Le MEG a ouvert ses fonds à une équipe d'anthropologues et d'artistes venus de pays post-socialistes tels la Slovaquie, l'Ukraine, la Russie ou encore l'ancienne RDA. Ils ont examiné, en collaboration avec des collègues de pays de l'Ouest, les avantages et les dangers de l'approche interdisciplinaire de l'objet ethnographique.

Le résultat de cette réflexion est la présentation de plus de 1000 objets soviétiques d'usage quotidien, accompagnés d'innombrables pièces tirées du département Europe du Musée. L'exposition, présentée au MEG Conches, emploie la Villa elle-même en tant qu'objet, attirant l'attention du spectateur sur la magnifique architecture de l'édifice et offrant la possibilité au visiteur de découvrir certains endroits jamais accessibles.

Elle nous invite ainsi à une expérience physique et sensible, à une approche décloisonnée, jouant avec nos clichés.

Le spectateur, qui évolue au travers de fragments, de restes, est confronté à une vision fugitive, émotionnelle et viscérale d'une réalité de l'ancienne division Est / Ouest, qui ne peut être saisie que de façon indirecte et éphémère.

Dans un voyage de la cave au grenier dans l'ancienne Villa Lombard et dans divers lieux choisis de Genève, la machinerie muséale est questionnée par le truchement de l'objet. Le tapis rouge est déroulé, soyez les bienvenus. Mais prenez garde, il pourrait bien vous déséquilibrer.

INTRODUCTION

ALEXANDRA SCHÜSSLER

À ses prémices, la collection d'objets quotidiens de la culture matérielle soviétique du Musée d'ethnographie de Genève était imaginaire. Ne travaillant ni n'étant encore installée à Genève, j'en avais entendu parler par les collaborateurs du Musée. Comme je devais le découvrir plus tard, ceux-ci m'avaient décrit ce dont ils avaient eux-mêmes entendu parler sans avoir vu personnellement les dernières acquisitions. Ils avaient évoqué un énorme volume d'objets utilisés auparavant par l'*Homo Sovieticus*, ces millions de personnes réputées avoir été précisément façonnées par le style spécifique des objets dont elles devaient se contenter: un salon stalinien complet, certainement aussi une Trabant dans l'une des caisses venant tout juste d'arriver de Moscou, de curieux objets d'un autre univers...

En possession des clés de la réserve du MEG et pleine d'espoir, j'allai en mai 2008 voir les objets que l'on m'avait demandé d'exposer en ma qualité de nouvelle conservatrice du département Europe. Ce que je découvris était fort éloigné de ce que j'avais pu imaginer: deux tables dont auraient pu se servir des brocanteurs et trois étagères sur lesquelles s'accumulaient des objets de différentes époques soviétiques. Quelques meubles éparpillés dans la pièce. Tout semblait sale, usé, miteux et banal. Certains d'entre eux me rappelaient mon enfance à Bratislava à une époque où celle-ci appartenait encore à la Tchécoslovaquie. À la vue de ces objets communs, je me dis que ces «choses» ne pouvaient appartenir à une institution genevoise. Si quelqu'un m'avait demandé où cette culture matérielle à l'allure peu séduisante avait sa place, je n'aurais certainement pas eu de réponse. Ces vestiges devaient-ils être revendus sur un marché aux puces? Fallait-il les rendre à leurs propriétaires, qui s'en étaient sans doute débarrassés au profit d'objets plus beaux et plus dans l'air du temps? Fallait-il les mettre à la décharge ou les garder pour l'éternité dans les réserves d'un musée d'ethnographie? N'ayant pas de réponse à ces questions, je restais cependant convaincue que ces casseroles et récipients, ces jouets et vêtements, ces tabourets et canapés ne devaient pas être exposés tels quels au regard occidental. Je ne voulais pas qu'ils soient présentés à un public qui les comparerait automatiquement à des objets familiers d'une autre époque relevant de son propre horizon culturel. Ils n'étaient tout simplement pas assez exotiques pour que les visiteurs projettent sur eux des désirs liés à la vie dans une société postindustrielle.

L'autre problème était de savoir qui, ou ce que, ces pitoyables vestiges matériels représenteraient aux yeux du visiteur. Quel point de vue adopter en tant que commissaire de l'exposition? La position (n)ostalgique de ceux qui avaient vécu entourés de ces objets pendant une partie significative de leur existence, en les sublimant et en les présentant comme des bijoux à admirer désormais? La démarche proprement ethnographique eut voulu qu'on les mît à l'honneur comme des marques d'un univers ayant cessé d'exister, en les encadrant comme des pièces originales ayant besoin d'être expliquées et (dé)valorisées. Ou fallait-il faire ressortir le côté dérisoire de ces objets en tant que matérialisation d'«une» culture particulière? Aucune de ces options ne me semblait séduisante.

Ma réaction instinctive s'est avérée être la bonne, comme le montreront ultérieurement les données de mon travail sur le terrain. J'ai commencé par inviter des experts et des néophytes, internes et externes au Musée, à voir la collection soviétique dans la réserve. L'analyse de leurs réactions m'a confirmé que le concept de mon exposition devait prévenir la tendance des visiteurs à considérer ces pièces comme des trophées d'une prétendue victoire sur un régime politique et économique craint et haï. Les objets exposés, auparavant des objets quotidiens issus d'un contexte social différent, devaient être protégés de cet œil de consommateur inhérent au monde capitaliste et en particulier aux institutions muséales. Pour remplir mon devoir de conservatrice, j'étais néanmoins obligée d'exposer et non de dissimuler la culture matérielle dont j'avais la charge. J'ai donc décidé d'opter pour une stratégie d'«exhibition camouflage»: montrer les objets tout en les faisant disparaître de la vue.

Dans cette exposition, mon intention était non seulement de résister au souvenir collectif de la Guerre froide, mais aussi d'interroger la mémoire institutionnelle sous l'angle d'une réflexion sur les canons muséaux. En visitant un musée, le public s'attend généralement à voir «ce qu'il y a à voir». Mon objectif était de montrer clairement qu'il n'y avait rien à voir sauf la perception «générée» par le musée lui-même. En ce sens, l'exposition «Villa Sovietica» montre comment le regard du visiteur est manipulé et comment les cadres de perception sont produits par l'institution. En outre, on s'attend généralement à ce que le sujet-visiteur devienne «une paire d'yeux», comme si son corps était resté pendu au vestiaire. Pour lutter contre cet occulocentrisme, j'ai insisté sur la corporalité des visiteurs dans ma scénographie. Les expositions sont des artefacts spatio-temporels et la vue n'est pas l'unique moyen de les expérimenter. De ce fait, j'ai opté pour une forme d'exposition qui amène le visiteur à se déplacer dans le bâtiment, une villa bourgeoise aux volumes généreux, construite en 1889 dans une zone résidentielle de Genève, dont la scénographie de l'exposition exploite les restes du décor d'origine.

Mes déménagements entre le bloc de l'Est et l'Ouest m'ont permis de réaliser très tôt dans mon existence que les objets destinés à un usage quotidien produits dans les pays communistes n'étaient, en aucun cas, faits pour rivaliser avec les biens de consommation capitalistes, ni sur le plan de la qualité, ni sur celui de l'esthétique. Je me souviens avoir regardé avec envie mes nouveaux camarades de classe, dans une école autrichienne, dessiner avec leurs gros crayons de couleur Caran d'Ache ou Jolly. Quelles couleurs vives et intenses! Les tracés de mes crayons Koh-I-Noor de fabrication socialiste étaient de pâles ombres par rapport à l'intensité des couleurs occidentales. Et cela sans parler de la fragilité des mines, de mon stylo qui fuyait et de mon papier qui était un vrai buvard: je vous laisse imaginer le résultat. Malgré cela, j'ai toujours réussi à figurer parmi les meilleurs élèves. Seule ma tenue de gymnastique me faisait honte: un T-shirt blanc, si fin qu'il en était transparent, une paire de *teplaky* bleu foncé (l'équivalent socialiste du pantalon de jogging) et des chaussures de gymnastique blanches. Rien à voir avec le survêtement Adidas d'un rouge éclatant, super élastique et absolument parfait de Gabi Weiss, la meilleure au jeu de ballon. On comprendra pourquoi, avec une telle tenue, je n'ai jamais joué dans l'équipe gagnante, et pourquoi tout le monde s'amusait à me piétiner les pieds pendant les matchs.

Vous devez sûrement avoir pitié de cette pauvre fille de l'Est, si mal équipée. Et de fait, «Villa Sovietica» ne porte que sur les objets des perdants, alors que consommer signifie gagner. Pourtant, même si cela en décevra plus d'un, cette soi-disant «pénurie matérielle» n'a eu aucun effet traumatisant sur mon enfance dans un ancien pays satellite de l'URSS – ce qui me fait dire que l'individu doit être constitué d'autre chose que de «consommation créative» (*creative consumption*). Comment se construisent les sujets dans les sociétés qui mettent l'accent sur la production et non sur la consommation? Que se passet-il chez l'être humain lorsque l'individualité est minée par la monotonie des objets de consommation diffusés sur un large territoire géographique et tous identiques de Bratislava à Vladivostok? La question de la façon dont nous nous relions au monde matériel est le fil rouge de cette exposition.

Malheureusement, je suis née trop tard pour avoir pu mener des recherches approfondies sur le terrain en Union soviétique ou dans l'un de ses pays satellites; mais mes voyages d'étude pour cette exposition m'ont conduite en Russie post-soviétique, en Ukraine, en Slovaquie et en Roumanie. Même si j'avais pu prolonger ces séjours relativement brefs, j'aurais toujours refusé d'«expliquer» les objets de la collection soviétique. Tenir un discours sur l'autre revient à «fabriquer» l'autre et implique toujours une prise de pouvoir. Sachant que, lorsqu'on parle d'un sujet d'étude anthropologique, il y a toujours un «reste» qui échappe à la symbolisation, je respecte l'«altérité obstinée», pour reprendre une expression de Mattijs van de Port (1999), et j'adhère à la position selon laquelle, dans ma discipline, seules les relations entre les sujets et entre les sujets et les objets, devraient être analysées. Comme j'étais avant tout intéressée par ce qui relie les utilisateurs aux objets ayant fait partie de leur vie courante, j'ai décidé de réunir une équipe de partenaires ayant vécu une grande partie de leur existence dans des pays socialistes. J'étais curieuse de connaître leur vision de la culture matérielle soviétique (leur histoire – comme me le faisait remarquer Yuriy Kruchak) et leurs façons

de l'aborder dans un contexte muséal occidental. Un peu à l'instar de Roland Barthes (1980) qui, dans *La chambre claire*, un texte analysant le *punctum* et le *studium* dans les photographies, se met dans la position d'un instrument de recherche, j'ai cherché à utiliser ma propre sensibilité par rapport au thème comme ligne directrice. Mais en tant qu'anthropologue, je devais faire attention au transfert et au contre transfert; aussi ai-je décidé de contrôler et de comparer mes perceptions avec celles que d'autres pouvaient avoir. Et ces autres devaient être des personnes qui avaient eu une expérience quotidienne des objets en question et qui étaient également passées de la culture matérielle de l'Est à celle de l'Ouest. En outre, j'estimais qu'il était important de croiser ces attitudes avec le point de vue des Occidentaux. C'est pourquoi j'ai invité des artistes, des designers, des photographes, des théoriciens et des scientifiques de différents horizons culturels (et traditions de pensée) à travailler avec moi sur la problématique de l'exposition des objets soviétiques dans un musée d'ethnographie suisse.

Ce fut le point de départ d'une aventure délicate, mais fructueuse sur le plan de la traduction. Non seulement notre langage de travail n'a cessé de basculer de l'anglais au russe ou à l'ukrainien, du français au néerlandais, de l'allemand au slovaque, mais il nous a aussi fallu traduire de nombreuses hypothèses et préconceptions pour parvenir à une compréhension commune. Certains d'entre nous se sont avérés des émetteurs et des récepteurs actifs, d'autres des médiateurs de talent, surtout ceux qui manifestaient une forte empathie et qui avaient l'habitude de passer d'une culture à l'autre. À part ces passages d'une langue à l'autre, notre méthode de travail a été caractérisée par de multiples contacts et une grande mobilité spatiale. En effet, nous avons tenu des réunions à Genève, Vienne, Bratislava, Kiev, Utrecht, Amsterdam et Munich.

Du fait de notre méthode de travail spécifique au site et liée au contexte, la villa du MEG Conches a été le point de départ, c'est-à-dire à la fois notre lieu de travail et un contexte nécessaire. L'esthétique du bâtiment s'impose; il est impossible de passer son architecture sous silence, sauf par un acte de violence. Aussi mon équipe et moi-même avons-nous décidé de travailler avec l'édifice et non contre lui. À partir d'un texte de Gaston Bachelard (1991 [1957]), nous avons souligné la verticalité de cette demeure temporaire des objets soviétiques. La polarité de la cave et du grenier est si rigoureuse qu'elle crée deux axes différents pour la phénoménologie de l'imaginaire. Le visiteur de l'exposition est invité à entrer par la porte principale uniquement pour payer son billet d'entrée: il n'a pas accès au hall qui, potentiellement, mène à d'autres espaces aménagés pour la visite du musée. Non, il est immédiatement dirigé vers le domaine sombre de la maison, rarement accessible aux visiteurs, comme à des invités. Ce qui avait été refoulé est maintenant mis au grand jour.

La cave: bien évidemment, elle a des fonctions propres, mais les nommer est une tentative de rationalisation. Néanmoins, elle reste l'espace sombre de la maison, celui qui réside dans les profondeurs de la sphère chtonienne, notre humus. L'imaginaire évoqué par cette partie de la maison rend accessible l'irrationalité des profondeurs. Il y a une analogie entre la construction d'une maison et les images que les espaces individuels créés par la structure évoquent en nous. Le sous-sol est creusé dans la terre. Le sol, illimité pour nous, clôt l'espace du sous-sol. Il constitue un lien de base avec les autres édifices ayant leurs fondements ancrés de la même manière dans le sol. Ici, les visiteurs découvrent une kyrielle d'objets de la collection européenne du MEG et quelque part parmi eux se trouvent exposés les objets soviétiques, ceux qu'ils sont venus voir. Si ces objets étrangers sont réellement tellement spécifiques dans l'esprit du visiteur, il devrait donc pouvoir les identifier.

Selon Bachelard, l'irrationalité du sous-sol s'oppose à la rationalité du toit. Seule une fine couche de tuiles sépare celui-ci du ciel et de l'univers, eux-mêmes illimités. Le grenier représente un espace intellectualisé, j'oserais même dire spiritualisé. C'est pourquoi ceux qui ont réalisé l'exposition «Villa Sovietica» l'ont réservé à la production: au départ en tant qu'atelier pour l'anthropologue et les artistes participants et, après l'ouverture de l'exposition, comme un espace où jeunes et moins jeunes pourraient s'essayer à différents modes de production. Le seul impératif pour le visiteur bricoleur étant de travailler avec des matériaux blancs. À l'ouverture, le grenier était plutôt vide. Au fil du temps il n'aura cessé de se remplir avec la production des visiteurs, jusqu'à devenir une «image blanche en miroir» du sous-sol.

Entre les deux pôles que sont la cave et le grenier, nous avons deux niveaux. Tout d'abord, avec l'aide des collaborateurs du musée, j'ai ôté à la villa son habillage de matériel muséal «professionnel». Les plafonds noirs masquant la dimension spatiale (et créant un effet de boîte noire) ont été peints en blanc cassé. Tout l'éclairage «théâtral» devait disparaître; il fallait surtout ôter les cloisons dissimulant la véritable architecture de l'édifice. J'étais impatiente de voir enfin la villa et de la montrer au public. De nombreux éléments ont été remis au grand jour: superbes cheminées, boiseries, portes trouvées dans les dépôts et remises, replacées à l'endroit où elles se trouvaient à l'origine. La lumière entrait partout, révélant ce que certains auraient préféré dissimuler. En enlevant les panneaux qui cachaient ce qui avait dû être le salon, nous avons ainsi découvert un mur couvert de moisissure. La surface noire était parfaitement encadrée par deux fenêtres. Certains d'entre nous furent choqués, d'autres ravis. J'ai immédiatement perçu la beauté étrange de ce phénomène dû à un problème de gouttière resté ignoré à cause de l'habillage du mur. On aurait presque dit une peinture abstraite. En tant que commissaire de l'exposition, appliquant le principe du changement continu qui consiste à accepter l'imprévisible et une certaine perte de contrôle, je décidai de transformer le mal en bien et d'exhiber ce morceau de mur extraordinaire derrière une vitre. Il devait servir de métaphore à la discipline de l'anthropologie, toujours intéressée par la face cachée des individus et non par celle qu'ils affichent devant les autres. Convaincue d'agir en accord avec la devise de Genève, *Post Tenebras Lux*, je n'avais pas anticipé que la lumière n'enchanterait pas tout le monde. La réaction a été vive et sévère; «la saleté» a été enlevée et l'endroit a été repeint à la vitesse grand V. Certains semblent ignorer qu'une fine couche de vernis finit toujours par craqueler.

Nous nous sommes encore sali les mains en fouillant l'«humus», c'est-à-dire la myriade d'objets exposés au sous-sol, dont nous avons extrait un certain nombre de spécimens. Ceux-là sont devenus le point de départ des collections spécifiques présentées au rez-de-chaussée. Nous sommes partis à la recherche de collections particulières existantes et nous avons aussi commencé à collectionner nous-mêmes à partir des *Sovietica* du MEG. Une exploration tripartite des modes de collectionner – scientifique, artistique et privé – soulève la question de savoir s'il y a une bonne façon de le faire. Elle montre que les buts et stratégies des collections sont diversifiés. Elle prouve la perméabilité des frontières entre la collection culturellement légitime et la collection «sauvage».

Le premier étage du bâtiment propose une réflexion sur la façon dont le musée remplit son rôle dans le cas de la collection soviétique du MEG. Au lieu de reconstituer un «salon stalinien», le mobilier est traité de façon sculpturale. En entrant dans la salle d'exposition, le visiteur ne voit que l'ombre des tabourets et des tables, des canapés et des tasses. Le mobilier arrangé dans un cube en textile blanc éclairé de l'intérieur par une forte source de lumière ne peut être vu directement que si le visiteur monte l'escalier et le regarde d'en haut. Parmi les autres installations, citons un objet soviétique dans une petite vitrine, elle-même placée dans une autre vitrine et ainsi de suite, jusqu'à ce que la plus grande de toutes limite les mouvements du visiteur dans l'espace. Pour résumer la façon dont le Musée construit des cadres de perception et manipule le regard du visiteur, une voiture Moskvitch miniature est placée derrière une porte fermée et n'est visible qu'à travers une loupe qui l'agrandit. Les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent.

Ni l'exposition «Villa Sovietica» ni le catalogue ne sont destinés à enseigner au visiteur / lecteur le sens et la fonction de la culture matérielle soviétique. Faisant intervenir une équipe interdisciplinaire d'anthropologues, d'artistes et de designers, ils doivent être perçus comme des invitations à découvrir nos relations avec les objets, les nôtres et ceux des autres, à en jouer et à les repenser.

TEXTES DE SALLES

Bienvenue à l'exposition «Villa Sovietica»

Le tapis rouge a été déroulé pour l'occasion, vous êtes invités à entrer. Cependant, il faut prendre garde à ne pas se laisser déséquilibrer. En effet, c'est sur les têtes d'innombrables matriochka, rassemblées en une mer rouge et uniforme, que vous allez marcher. La multitude de ces «poupées russes», non pas emboîtées les unes dans les autres mais toutes, des plus petites aux plus grandes, réunies côte à côte, semble à première vue aisée à aborder. Néanmoins, il est dangereux de se fier aux apparences: dès qu'on y pose le pied, on risque de se sentir fortement déstabilisé.

Fabriquées et assemblées dans le lieu même où vous pouvez les observer et les fouler, ces matriochka de latex sont le résultat du travail du designer hollandais Marcel Fanchamps, avec l'aide commune et anonyme de l'équipe du Musée. Coulées une par une, elles ont durci et ont été stockées, jusqu'à ce que leur nombre (plus de 52'000 et 600 kg) soit suffisamment élevé pour former l'unité du tapis. Ce dernier invite le spectateur à rester en éveil.

Introduction

L'exposition «Villa Sovietica» est une réflexion sur les pratiques d'interprétation culturelle et sur le regard muséal. C'est en présentant une collection d'objets soviétiques de manière non conventionnelle qu'Alexandra Schüssler, conservatrice du département Europe du MEG, en collaboration avec des artistes et des anthropologues venus des pays de l'ex-URSS et d'Occident, propose au spectateur une expérience physique et sensible, une approche décloisonnée, jouant avec nos clichés. Le visiteur évolue au travers de fragments, de restes, est confronté à une vision fugitive, émotionnelle et viscérale d'une réalité de l'ancienne division Est/Ouest, qui ne peut être saisie que de façon indirecte et éphémère. L'exposition «Villa Sovietica» présente l'objet dans sa matérialité, rejetant l'oculocentrisme au profit de l'implication de tous les sens. La Villa, enveloppe physique de l'exposition, devient elle-même objet muséal et ses moindres recoins sont rendus accessibles au regard. Pensée selon les théories de Gaston Bachelard (*La poétique de l'espace*), la Villa est perçue comme le premier univers de l'homme, bâtie à son image. Elle est divisée en strates, comme un être vertical, de la cave au grenier. Le sous-sol, première étape de l'exposition, reflète la partie obscure de l'esprit et les peurs irrationnelles. Créant un réseau souterrain avec les maisons qui l'entourent, il symbolise aussi l'inconscient collectif. Le grenier quant à lui est le pont entre l'homme et le ciel, la partie rationnelle et intellectualisée de l'âme. Deux niveaux, par l'escalier, lient ces pôles dans un mouvement ascendant.

Cave: Objets

C'est par des escaliers extérieurs que le visiteur accède au sous-sol de la Villa, partie habituellement invisible aux yeux du public. Dans les méandres de la cave, symbole de l'inconscient collectif, il se retrouve confronté à un espace surchargé, encombré par une kyrielle d'objets usuels et quotidiens. C'est souvent avec une image dépréciatrice ou exotique que l'Occidental regarde les produits soviétiques, les comparant à ceux du monde capitaliste. L'installation de la cave tente de mettre à mal ces *a priori*. En effet, la collection soviétique, dispersée parmi ces objets provenant des réserves du département Europe du MEG ou de la boutique d'Emmaüs, est difficile à discerner. Le spectateur peut percevoir les objets soviétiques, mais, fondus dans la masse, ils deviennent difficiles à distinguer. La question est alors posée: ces objets sont-ils réellement différents de ceux de l'Occident? À la manière de l'anthropologue, le spectateur, se déplaçant dans le chaos et le foisonnement des objets, va être confronté à un surplus d'information, dans lequel il risque de se perdre.

Humus

Dans le sous-sol de la Villa sont présentés les objets soviétiques utilitaires de la collection du MEG. Ces objets, accessoires de la vie quotidienne dans les pays de l'ex-URSS, furent collectés pour le MEG entre 2006 et 2008, et constituent le point de départ de l'exposition «Villa Sovietica». L'installation présente aussi un grand nombre d'objets non soviétiques, provenant des réserves du MEG et du surplus de marchandises d'Emmaüs: produits usuels du monde Occidental sélectionnés comme reflets des objets soviétiques. L'espace est obscurci, saturé à l'extrême dans cette forêt touffue d'objets dans laquelle le visiteur se meut avec difficulté. C'est dans ce lieu souterrain, ancré dans la terre et l'humus, que le spectateur est amené à percevoir la lourdeur de l'environnement dans lequel il vit: un environnement saturé par la matérialité des choses. Les objets ont beau changer au fil des époques et des cultures, leur présence tangible est une constante anthropologique. Exposés dans la pénombre et le désordre de la cave, les objets sont démythifiés: si ces pièces muséales étaient si typiquement soviétiques, ne serait-il pas plus aisé de les reconnaître?

Koukouchka, Koukouchka...

Au bas des escaliers, un coucou soviétique, accroché au mur, chante toutes les demi-heures. Il nécessite un soin particulier, un rituel quotidien: en effet, il doit être remonté et réglé à l'heure suisse chaque matin par les employés du Musée. Le son qui s'en échappe est diffusé dans la Villa, grâce aux haut-parleurs disséminés dans chaque pièce. Ainsi, le coucou ou koukouchka, installation de Ekaterina Shapiro-Obermair, crée un lien entre la Suisse et le monde soviétique.

Rez-de-chaussée: collectionneurs

Ce niveau, habituellement le premier qu'un spectateur visite dans ce musée, est ici le deuxième de l'exposition, après la cave. Il présente les objets soviétiques sous la forme de collections, questionnant les différentes manières de collectionner. Comment et pourquoi choisir un objet en particulier? Dans quel but réunir un ensemble de pièces? De quelle façon les exposer? Neuf collections particulières sont présentées, certaines scientifiques, d'autres artistiques ou encore personnelles. Chacune d'elles présente une série à partir d'un objet soviétique dont un exemplaire figure dans le chaos de la cave: dans la masse étourdissante de produits, certains collectionneurs se sont attachés à l'un d'eux et ont pris le parti de le sublimer, de le labelliser «objet à voir». Ainsi, à la manière d'un salon privé, lieu de sociabilité où l'hôte aime à présenter sa collection, le rez-de-chaussée est pensé comme le cœur de la Villa. Les pièces, dénuées de tout artifice muséal et éclairées par des lustres, créent l'atmosphère d'une maison habitée. Seul lieu où l'objet semble accessible, le rez-de-chaussée est la deuxième étape de l'ascension vers le grenier.

Collection Solo-Mâtine

La collection présentée par Solo-Mâtine est constituée de plus de soixante Tchebourachka, mascotte soviétique extrêmement populaire. Héros d'un conte pour enfants d'Édouard Ouspensky écrit en 1957, Tchebourachka, dont l'aspect visuel fut créé par Leonid Schwarzman en 1967, est un curieux animal, inconnu de la science à la différence de ses cousins éloignés Mickey (la souris) et Winnie (l'ourson). Mesurant la taille d'un jeune enfant, la créature aux grandes oreilles fut, selon l'histoire, découverte endormie dans une caisse d'oranges. La collection rassemblée par l'artiste peut être divisée en trois catégories: le Tchebourachka d'époque soviétique (jusqu'en 1991), véritable mascotte ou poupée pour enfant, fabriqué en toutes sortes de matériaux; le Tchebourachka contemporain (dès 1991), emblème de l'équipe olympique russe et significativement marqué d'un «made in China», symbole d'une ère nouvelle; le Tchebourachka japonais, reprenant les codes de consommation de la société nipponne et décliné en de multiples gadgets. La rencontre entre l'artiste et Tchebourachka se fit au hasard d'une promenade estivale dans un marché aux puces. C'est en effet dans ces lieux de dé-

couverte, où les reliques de l'enfance côtoient de surprenants objets racontant l'intimité, le passé, l'authenticité de personnes anonymes et inconnues que Solo-Mâtine tomba nez à nez avec le petit Tchebourachka. Inspirée par cette mascotte, Solo-Mâtine créa plusieurs collections de mode, des vidéos et des performances.

Collection Jean-Jacques Kissling

En 1992, déambulant pour la première fois dans le foisonnant marché aux puces d'*Apraksin Dvor* à Saint-Petersbourg, Jean-Jacques Kissling, photographe, tombe en arrêt devant un badge représentant Lénine, qui deviendra le premier de sa collection. Depuis il rassemble des médailles à l'effigie de Lénine. Son trésor s'élève aujourd'hui à environ 250 pin's. Sa dernière acquisition date de l'an 2000, puisqu'il n'a déniché depuis que des doublons de ses pièces déjà acquises. Ces badges signifient beaucoup pour lui, même s'il n'est pas particulièrement attiré par le personnage historique lui-même. Ils sont surtout le reflet d'une époque pendant laquelle Lénine était considéré comme un héros et où son image était partout présente (dans la rue, les habitations, les établissements publics). Les pin's pouvaient s'acheter pour une bouchée de pain (puisque subventionnés par le gouvernement) dans les librairies. À part le Che ou Mao, aucun personnage n'a été autant «reproduit» que lui. Lénine demeure encore aujourd'hui le symbole de la Révolution socialiste. Ces pin's sont en outre pourvus d'une valeur esthétique: leur graphisme et leur matière ont évolué au fil du temps, successivement réinterprétés par des designers russes réputés durant septante ans. L'effigie de Lénine est ainsi devenue un véritable logo. Aujourd'hui, Jean-Jacques Kissling est fier que ses pin's soient montrés dans un musée tel que le MEG. Grâce à cette reconnaissance, il peut désormais prendre sa revanche sur les nombreuses personnes qui se sont gaussées de sa collection atypique.

Collection Soviétique du MEG

Cette collection rassemble une multitude de figurines et de décorations soviétiques utilisées pour orner l'Arbre du Nouvel An. Après la Révolution socialiste de 1917, Noël et d'autres fêtes religieuses sont interdites par le régime bolchevik. Considéré comme un emblème religieux, le sapin est banni trois ans plus tard. Il refait pourtant surface en 1935, rebaptisé l'Arbre du Nouvel An et décoré à l'occasion du passage à la nouvelle année. Plusieurs rites orthodoxes de Noël ont été réinterprétés pour la fête du Nouvel An. Un sapin soviétique de quinze mètres de haut est érigé à la Maison des Syndicats, à Moscou. En 1947, le premier janvier devient un jour férié et une fête d'État. L'Étoile de Bethléem, placée traditionnellement au sommet du sapin, est remplacée par l'étoile rouge soviétique. Les décorations de l'arbre sont diverses: pendant la guerre, ce sont souvent des soldats, des parachutistes ou des tanks qui y sont suspendus. Suite à la famine et à la pénurie de l'après-guerre, on y accroche des fruits ou des légumes en papier mâché. Évidemment, les animaux et les personnages de contes ou de dessins animés, comme le Père Gel (équivalent du Père Noël) et sa fille, la Petite Neige, ont aussi leur place sur l'Arbre du Nouvel An. Dès 1960, un fort attrait pour le cosmos conduit la population à décorer les arbres avec des figurines sous forme de cosmonautes, fabriquées en verre et en aluminium.

Collection Yuriy Kruchak et Yulia Kostereva

La collection présente des films et des diapositives de l'époque soviétique, couvrant la période de 1950 à 1990. On y trouve aussi bien des images de propagande du Parti communiste que des contes de fées pour enfants. La majorité des films proposés furent produits par des entreprises soviétiques. Cependant, à côté de ces productions industrielles, on retrouve, dans la collection, des images privées, créées par les habitants de l'URSS. C'est sur cette opposition entre une vision du futur officiellement établie et la voix du peuple, proposant une compréhension différente du cours des choses, que la collection fut entreprise. Elle présente une investigation sociologique de l'ordre et de la vie quotidienne de l'époque –

dans laquelle le passé peut devenir image du présent, montrant toujours une idée alternative de l'avenir. L'anthropologie établit un lien entre désir, fiction et réalité; entre propagande, conte de fée et histoire privée. Immobiles, il nous est possible de voyager entre le passé et le futur: selon le point depuis lequel on se situe, la temporalité devient subjective. Cette dynamique reflète la situation contemporaine de la région post-soviétique, dans laquelle le changement nous replonge sans cesse dans un espace saturé par les artefacts des différents systèmes politiques. Elle révèle l'inconstance d'une expérience basée sur un moment fixe de l'histoire aussi bien qu'une possibilité de voir la réalité de différents points de vue.

Collection Ekaterina Shapiro-Obermair

Dans la Russie contemporaine, les vêtements de papier pour poupées sont perçus comme une invention soviétique, malgré leur existence vieille de 200 ans. La popularité de ces poupées en deux dimensions a toujours crû durant les périodes de crise économique, comme, par exemple, celles des années 1930 aux États-Unis ou des années 1980 en Union soviétique, et peut être associée à une pauvreté matérielle. Le jeu était conçu pour des enfants entre 5 et 8 ans et avait pour objectif d'éduquer le goût et de développer l'habileté manuelle. Jusque dans les années 1980, les poupées représentaient des enfants. Dès 1990, elles prirent l'apparence de jeunes filles, à l'image des poupées Barbie. À côté des versions imprimées, il existait des feuilles de vêtements à faire soi-même – qui, en termes de design, comblaient les attentes populaires d'une esthétique moderne. La collection présente 300 modèles de ces habits de papier, créés entre 1991 et 1993 à Moscou, durant une période de pénurie de biens de consommation. Pour Ekaterina Shapiro-Obermair, âgée alors d'environ 12 ans, ces habits fabriqués se substituaient à ce qui n'était pas accessible à l'époque. Les dessins sont réalisés au feutre, sur du papier ordinaire. Pour élargir la palette de matériaux, elle employa aussi de l'adhésif d'isolation vert ou du vieux vernis à ongles comme colle. Des *telenovelas* telles que «Los ricos también lloran» (produit au Mexique depuis 1979) ou «Simplemente Maria», dans laquelle le personnage principal est un styliste, influencèrent beaucoup la jeune créatrice. En Union Soviétique, les feuilletons latino-américains furent diffusés à la télévision dès la fin des années 1980 et eurent un impact majeur sur les gens, exposés pour la première fois à des images de la sphère privée et de la richesse capitaliste.

Collection Tobias Glaser

Les objets utilitaires sont des images tridimensionnelles. Le développement de leur forme figure leur propre histoire évolutive. Les rasoirs, par exemple, offrent une démonstration frappante d'un lien entre l'individu et la technologie. Où d'autre, que dans l'objet lui-même, la relation entre l'homme et ses objets peut-elle être décrite, examinée dans le respect de son fonctionnement, de sa forme et replacée dans son contexte socioculturel? Depuis le mouvement Arts and Crafts, de tels objets ont été collectés par les musées. Cependant, de nos jours, les institutions présentent des «fossiles» représentatifs de l'histoire du design, c'est-à-dire des choses que presque personne ne possédait. Tobias Glaser, lui, est davantage intéressé par les laissés-pour-compte de l'histoire du design, ces objets qui à ses yeux fournissent les informations sur la façon dont le design se reflète dans la vie réelle. Selon lui, ils sont sous-représentés dans les collections et les publications. Dans le cadre de son enseignement sur les questions relatives au design de produits et au «*branding*», le théoricien a construit sa propre collection d'échantillons. Il recherche ses objets dans les lieux où ils sont utilisés au quotidien: dans les ménages, temporairement rangés à la cave ou dans le garage, et au marché aux puces, où ils passent de mains en mains. L'évolution du design peut être bien mieux lue et saisie – dans les deux sens du terme – à travers ces objets: du rasoir à la marque d'entreprise.

Collection Alexandra Schüssler

En mai 2008, Alexandra Schüssler, anthropologue culturelle, débuta son travail sur la collection soviétique du MEG réunie entre août 2006 et octobre 2008 sur des critères anthropologiques obsolètes: une approche holistique. La logique de cette collection était de «sauver les restes d'une culture sur le point de disparaître». Alexandra Schüssler, commissaire de «Villa Sovietica», se servit du cas *postakan-nik* (porteverres à thé), datant de la deuxième moitié du XIX^e siècle, pour rectifier l'image d'une culture soviétique «en voie de disparition». Elle s'employa dès septembre 2008 à collecter 69 porte-verres à thé pour le MEG, en réponse à la collection déjà existante qui n'en contenait que deux. L'objectif de cette démarche était de montrer que ces objets ne sont nullement rares mais qu'ils sont encore produits et employés dans différents contextes sociaux et sur une surface géographique très étendue. Usant d'une stratégie de collection finaliste (c'est-à-dire en sachant d'avance quel effet on veut), l'anthropologue veut démontrer la large variété de formes dans laquelle les porte-verres apparaissent. Ils peuvent être répartis approximativement en trois catégories: les plus communs, présents dans chaque maison et fabriqués en aluminium ou en inox; les porte-verres officiels, en maillechort, destinés aux événements politiques et historiques, surtout employés dans les trains, par les bureaucrates ou comme présent officiels; et, dès 1970, une nouvelle classe de porte-verres «d'élite», en argent plaqué et caractérisés par de beaux filigranes, appartenant au domaine privé. Les thèmes gravés représentent en majorité des sujets folkloriques: contes, légendes, emblèmes de villes ou motifs floraux.

Collections Larisa Bilous et Évelyne Mégevand

Les matriochka remontent au XIX^e siècle, où les premiers croquis sont dessinés en 1890 par l'artiste Sergey Maljutin. «Matriochka» est le diminutif affectueux de «Matrjona». De nos jours, l'ensemble des poupées, vêtues de tenues traditionnelles, symbolise le passage de génération de mère à fille – et par extension la fécondité. Larisa Bilous possède des centaines de matriochka chez elle, à Zaandam (Hollande), où elle est souvent appelée la «Mère Matriochka». L'artiste ukrainienne, originaire d'Odessa, ne se contente pas de les collectionner mais en fabrique elle-même, les vend et partage son savoir, le transmettant aux jeunes générations. La «Mère Matriochka» tire son inspiration première d'un séjour près de Moscou, où elle enseignait l'art dans une école secondaire, notamment la fabrication de jouets artisanaux. Durant les longues et froides soirées d'hiver, lorsqu'il n'y avait pas de travail aux champs, des familles entières peignaient des jouets de bois pour les vendre aux commerçants sur les marchés de Moscou. En 1989, Larisa Bilous confectionna sa première poupée, inspirée par le travail d'autres artistes sur les marchés touristiques de Moscou. Elle est convaincue qu'un créateur de matriochka met son âme et ses idées positives dans son travail. Évelyne Mégevand, elle, considère sa collection de matriochka d'une autre façon: «Une collection? C'est peut-être un grand mot! Une collection de coeur, ça sûrement.» En effet, elle entretient un lien sentimental avec ses poupées, qui sont devenues sa «famille», chacune porteuse d'une histoire ou d'un souvenir. La collection est constituée de «poupées russes», anciennes et sobres pour la plupart, achetées ou reçues au fil des ans. C'est au cours de ses voyages, notamment à Prague, Berlin, New York ou même en Suisse, qu'elle les dénicher. D'autres pièces lui sont offertes par ses proches. Selon son goût, la collectionneuse acquiert surtout des matriochka simples, avec des couleurs de base et sans décoration superflue. La collection est donc très personnelle, constituée par amour et plaisir, dans un but décoratif et non scientifique. Sans prétendre à une reconnaissance officielle, Évelyne Mégevand s'est dite très heureuse d'exposer ses pièces.

Véranda

Placées dans la véranda, des guirlandes d'oignons font appel à un nouveau sens: l'odorat. Ce lieu fait écho au tapis de l'entrée, soumettant, de manière verticale cette fois, l'idée d'une masse uniforme d'individus presque semblables. Bien que variant par sa taille et sa forme, chaque être perd son identité propre, au profit de l'ensemble, du groupe. Symbole du temps qui passe, l'oignon dépérit, couche après couche. Chaque strate en dévoile une nouvelle, à la manière d'une matriochka, elle, insensible à l'emprise du temps. Mais l'oignon symbolise aussi la fécondité, la résurrection, puisqu'il contient en lui l'embryon d'une renaissance, à l'instar d'un objet muséal enfermé dans son dépôt, en attente d'une nouvelle vie.

1^{er} étage: anthropologues

Le 1^{er} étage se propose de déconstruire la machine muséale. Il fait office de métadiscours des étages précédents en présentant des installations qui demandent au visiteur sa participation. Les objets soviétiques sont ici présentés de manière autoréflexive: au lieu d'être exposés dans des vitrines qui les mettent en valeur, ils deviennent difficiles à observer, difficiles à approcher et forcent le spectateur à utiliser son corps, ses sens, et à devenir acteur de son propre regard. Une déambulation passive devient dès lors impossible dans cet espace reconstruit où chaque installation demande un effort physique et de réflexion. À la suite des strates précédentes, le 1^{er} étage questionne les manières possibles d'exposer l'objet et tente une nouvelle approche dans laquelle l'oeil, outil de distance et de distanciation, n'est plus le seul instrument nécessaire à la visite du musée. Ici, tout le corps est impliqué dans une succession de salles, dernier pas avant l'ultime volée menant au sommet de l'exposition: le grenier.

Une fois encore, le visiteur est invité à prendre conscience de sa corporalité et se voit contraint de sortir de sa passivité en pénétrant dans un espace déstabilisant: un couloir obstrué par une longue suite de portes. Le corridor est habituellement un lieu de passage, que chacun peut traverser sans encombre. Ici, il est saturé, et le spectateur doit se faufiler entre chacune des portes qui lui barre la route. Finalement, ce couloir surchargé mène à une ultime porte, sur laquelle est placée une longue vue. Cette dernière oblige l'oeil à regarder une voiture – objet de désir à l'Est comme à l'Ouest – sur laquelle elle est dirigée. À l'instar d'un judas, elle déforme la réalité et, comme lui, permet au voyeur de regarder sans être vu. La voiture est en fait minuscule, mais semble bien plus grande, puisque agrandie par la loupe. Tout objet, notamment dans un musée, peut être mis sur un piédestal. Ce que l'oeil voit a valeur de témoignage, de vérité, mais cette installation montre que la réalité est bien souvent biaisée, recadrée.

Le visiteur est ici accueilli par un cube de tissu blanc, sur la surface duquel des ombres apparaissent. Excluant le spectateur, cette installation dissimule les objets, ne lui laissant voir qu'une image déformée et minimale: leur ombre. En effet, une forte lumière les éclaire, diffusée de l'intérieur du cube. Cependant, il est possible de surmonter sa frustration en quittant son attitude passive et en gravissant une échelle. D'en haut, les objets – des meubles soviétiques – peuvent être observés. Une fois de plus, le regard du spectateur est dirigé, cadré. Dans tous les cas, il ne peut avoir un accès direct à l'objet, seule une partie lui est dévoilée. Les meubles, tous soviétiques, sont issus de différentes époques et styles. Refusant de présenter ce mobilier hétéroclite comme un tout, comme la reconstitution d'un salon, l'installation le transforme en un élément sculptural.

Envahie non par l'objet mais par le son, cette pièce presque vide ne contient qu'un élément tangible: un poste de radio. C'est de cet objet soviétique que s'échappe le bruit ininterrompu d'applaudissements. Tantôt bruyantes, tantôt discrètes, ces acclamations envahissent le visiteur, l'auditeur, dont la vue est supplantée ici par l'ouïe. Ces applaudissements constants rappellent ceux qui suivent les discours politiques totalitaires, pour lesquels l'approbation n'est pas un choix. Un hurra

perpétuel se met en place, chacun craignant d'être le premier à cesser de battre des mains. Ainsi, le son claquant des applaudissements est uniforme, fondant le bruit de chaque individu dans une masse sonore. Ce poste de radio, remis en état de marche et émetteur réel du son, représente une facette de la société de «re-consommation» soviétique, où les objets utilitaires sont réemployés sans cesse, moins dans leur fonction première que pour un nouvel usage. Applaudissements de masse, applaudissements pour l'objet et pour le processus muséal.

Dans cette salle, le spectateur est confronté à un objet inaccessible, enfermé tel l'ultime poupée d'une famille de matriochka. La vitrine, servant usuellement à magnifier et à mettre en valeur ce qu'elle contient, est ici multipliée: une distance absurde est établie entre le spectateur et l'objet. Remettant en cause la présentation muséale classique, cette installation cristallise une multitude de cadrages possibles. Elle révèle l'essence de la vitrine, qui manipule, dirige le regard du spectateur, à la manière d'une photographie. Tentant d'atteindre l'objet, le visiteur est contraint de chercher un moyen d'entrer dans la pièce. Ainsi, il prend conscience de son corps, de sa présence physique dans le même espace-temps que l'objet, frustré de ne pouvoir s'en approcher. Au centre de l'installation, noyé dans les vitrines, trône un caddie dont le contenu ne peut être vu. Méta-objet, puisque contenant tous les autres, il est l'outil du consommateur et du voyageur, réminiscence de l'exposition et de ses allers-retours entre Est et Ouest.

Grenier: artistes

Après le chaos (cave), après la sélection arbitraire et ordonnée (rez) et la réflexion synesthésique (1^{er}), le visiteur est invité à collaborer matériellement à l'exposition. En effet, «Villa Sovietica» se propose de sortir le spectateur de sa consommation visuelle: au lieu d'attendre une explication toute faite, il est poussé, en dialoguant avec autrui, à trouver des réponses et à développer son sens critique. Basé sur l'idée que l'être humain ne peut exister sans créer, ce dernier étage est un atelier ouvert au spectateur devenu acteur. Miroir inversé de la cave, le grenier est le lieu de l'intellect, où toutes les pensées sont claires. Ainsi, à cet étage aux poutres apparentes, la maison est mise à nu et s'ouvre vers le ciel et l'univers.

Nuées

Reflet spirituel de la cave, le grenier va se remplir d'objets, de matière tangible. Il va se peupler petit à petit, au fil de l'exposition. Au départ vide de tout objet, cette salle propose au spectateur d'ajouter ses propres créations dans l'espace immaculé qui s'offre à lui. Sur les étagères, chaque création viendra compléter cette nouvelle collection d'objets et d'idées. Ainsi, le visiteur devient lui-même bâtisseur de l'exposition, collaborant de cette manière avec l'équipe du Musée d'ethnographie. La liberté créatrice est totale, excepté une contrainte formelle: la couleur blanche. Les matériaux – plâtre, papier mâché –, les moules et les outils sont à disposition du spectateur / acteur mis à contribution, suite logique et terme de l'exposition. L'esprit et la main se rencontrent pour former une unité, matérialisant l'idée. Ouvert à tous, des plus jeunes aux plus âgés, cet atelier collectif durera le temps de l'exposition, jusqu'au jour de la clôture de «Villa Sovietica», où les objets pourront être emportés par leur créateur, afin de vivre une seconde vie.

Jardin

Lorsque le visiteur pénètre dans l'enceinte du MEG Conches, il aperçoit un vaste tapis de fleurs, qui semble planté par les soins des jardiniers municipaux. Indéchiffrable depuis le sol, le parterre floral se révèle au regard plongeant du spectateur qui, du haut de la Villa, prend enfin conscience de sa forme: c'est la tête de Lénine qui lui fait face. Les motifs composés de fleurs constituent une tradition ancrée en URSS et toujours vivante de nos jours. Le portrait de Lénine est une conception des artistes ukrainiens Yulia Kostereva et Yuriy Kruchak. Reprenant l'idée de Soubotnik, jour soviétique de travail communautaire et

bénévole, ils ont invité les Genevois, le 3 octobre 2009, à venir planter ces fleurs et dessiner ainsi le portrait du fondateur du Soubotnik. Inspirés par le leitmotiv du camouflage présent dans toute l'exposition, les artistes ne leur ont pas révélé le motif qu'ils étaient en train de former. Les participants, issus de tous les milieux sociaux, ont eu le loisir de se rencontrer et d'échanger leurs points de vue sur l'art et la culture, tout en travaillant la terre.

PHOTOGRAPHES, ARTISTES ET DESIGNERS

Marcel FANCHAMPS a obtenu un diplôme en ébénisterie de l'Académie des Beaux-Arts de Rotterdam en 1996. Il est spécialisé dans l'architecture d'intérieur et la création de meubles. Il travaille à l'heure actuelle à Amsterdam comme designer et fabricant de mobilier, architecte d'intérieur et architecte.

Tobias GLASER a un parcours professionnel ancré dans l'architecture. Depuis 1996, il travaille en tant que consultant indépendant dans les domaines du branding, du marketing et du design et en tant que commissaire d'exposition. Depuis 2000, il est chargé de cours en histoire et théorie du design. En 2007, il a ouvert le kiosque de projets «Odeon-K67», une plate-forme indépendante réunissant l'architecture, le design et l'art dans un espace public à Munich.

Yulia KOSTEREVA (née en 1973 à Kharkiv en Ukraine) a étudié l'art à l'École de Design Industriel d'Abramtsevo dans la région de Moscou (Russie) en 1988 et 1989. De 1989 à 1992, elle a suivi des études à l'École des Beaux-Arts de Kharkiv en Ukraine, puis de 1992 à 1998, à l'Institut de Design Industriel également à Kharkiv. En 1998, elle a étudié l'art graphique dans le cadre d'un programme d'études de troisième cycle interdisciplinaire à l'Académie des Beaux-Arts et d'Architecture de Kiev en Ukraine. Elle a obtenu une bourse de KulturKontakt à Vienne (Autriche) en 2009. Expositions collectives: *The search for hidden stories, and the fatigue of those who know...* à la Galerie Art Point à Vienne (Autriche); *This is the Future Before it Happened* à la Glendale College Art Gallery en 2009; *Ukrainian Citizens, Neighbours and Strangers* à la Queens Nails Annex à San Francisco (USA) en 2008; et *Sintezija* à l'Union des auteurs de Lituanie à Vilnius (Lituanie) en 2007.

Yuriy KRUCHAK (né en 1973 à Poltava, Ukraine) vit et travaille à Kiev en Ukraine. Il a suivi des études à l'École des Beaux-Arts de Poltava de 1982 à 1989, à l'École des Beaux-Arts de Kharkiv de 1989 à 1991 et à l'Institut de Design Industriel de Kharkiv de 1991 à 1996. À partir de 1996, il a suivi un troisième cycle de trois ans à l'Académie des Beaux-Arts de Kiev et a obtenu une bourse de l'Académie des Beaux-Arts de Nuremberg (Allemagne) en 1998 et de KulturKontakt à Vienne (Autriche) en 2009. Il est l'un des fondateurs et membres de la plate-forme Open Place. Expositions individuelles: *Underground of heaven* à la Municipal Gallery à Kharkiv en Ukraine, en 2008; *Coca-cola and sacred war*, à la Studio Gallery à Kiev en Ukraine, en 2004; *O.T.S.E.* à l'OPPOSITE Gallery à Kharkiv en Ukraine, en 1999. Expositions collectives: *The search for hidden stories, and the fatigue of those who know...* à la Galerie Art Point à Vienne (Autriche); *This is the Future Before it Happened* à la Glendale College Art Gallery en 2009; *Ukrainian Citizens, Neighbours and Strangers* à la Queens Nails Annex à San Francisco (USA) en 2008; *NextFestival 007* à la gare ferroviaire de Vilnius, Lituanie en 2007.

Willem MES (né en 1958 à Rotterdam) a obtenu un diplôme de photographie à l'Académie Royale des Beaux-Arts de La Haye aux Pays-Bas en 1990. Aujourd'hui, il vit et travaille à Utrecht. Il est spécialisé dans les photoreportages et les portraits et effectue des prises de vues sur commande pour des clients nationaux et internationaux. Il a réalisé des expositions photographiques dans des bâtiments aux Pays-Bas et pour une ONG à Lusaka en Zambie. Certaines de ses photos ont été publiées dans *Pelgrimages in Europe* (1998) et *The European Landscape* (2002-2004).

Ekatarina SHAPIRO-OBERMAIR (née en 1980 à Moscou) est une artiste plasticienne, basée à Vienne en Autriche. En 1998, elle a quitté la Russie et étudié la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Nuremberg. Après avoir obtenu son diplôme en Allemagne, elle a poursuivi ses études dans les domaines de la photographie, des arts du spectacle et de la sculpture à l'Université des Arts de Berlin, l'Université des Arts appliqués et l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Depuis 2004, elle vit et travaille à Vienne. De 2005 à 2008, elle a organisé et piloté des visites à Moscou sur l'art russe et la scène culturelle, ainsi que sur le marché de l'art contemporain en collaboration avec la Galerie Knoll (Vienne/Budapest). En 2008, elle a écrit *Das große Moskau, das es niemals gab* en collaboration avec Wolfgang Obermair (Schlebrügge Editor, Vienne).

Johnathan WATTS, après avoir pratiqué le métier de photographe dans le domaine de la publicité à Londres entre 1983 et 1992, est devenu le photographe du Musée d'ethnographie de Genève en 1993. Spécialisé dans les prises de vue d'objets, il a contribué à de nombreuses publications sur les collections du MEG, dont *Le Monde et son double*, *Saris de l'Inde*, *Théâtres d'orient*, *Bambous Kanak* et tout récemment *Medusa en Afrique. La sculpture de l'enchantement*. Johnathan Watts a aussi fait des reportages à l'étranger, en Afrique et au Kerala (Inde) notamment, où il a tourné deux films documentaires sur les arts sacrés de cette région.

RENDEZ-VOUS AU MUSÉE

Exposition

Villa Sovietica

Du 2 octobre 2009 au 20 juin 2010

Inauguration

Jeudi 1^{er} octobre 2009 à 18h

Visites commentées

Publique

Chaque 1^{er} dimanche du mois à 11h

Entrée libre

Groupes

Visite sur réservation

T +41 (0)22 418 45 90. E publics.meg@ville-ge.ch

Écoles

Visite sur réservation

T +41 (0)22 418 45 90. E publics.meg@ville-ge.ch

Gratuit pour les écoles genevoises

Visite pour les enseignants

Mercredi 7 octobre 2009 à 14h30

Atelier blanc

Tous les samedis et dimanches à 14h, dès le 11 octobre

Visite de l'exposition «Villa Sovietica», suivie d'un atelier d'initiation aux différents modes de production des objets: artistique, artisanal, en série, en masse.

Durée 2 h 30

Gratuit pour les enfants, les parents paient leur entrée à l'exposition.

Réservation: T +41 (0)22 346 01 25

Calendarium Sovieticum

Dans le but de structurer l'exposition «Villa Sovietica» durant toute sa durée, le MEG célèbre certaines fêtes soviétiques auxquelles vous êtes cordialement conviés aux dates suivantes:

3 octobre 2009: Soubotnik

7 novembre 2009: Anniversaire de la Révolution socialiste d'Octobre

1^{er} décembre 2009: Création de la Fédération Démocratique Internationale des Femmes, 1945

21 février 2010: pour le Jour des Défenseurs de la Patrie

7 mars 2010: pour la Journée internationale de la Femme

11 avril 2010: pour la Journée des Cosmonautes

24 avril 2010: pour l'Anniversaire de Lénine

1^{er} mai 2010: Fête du Travail

9 mai 2010: Jour de la Victoire de 1945

18 mai 2010: Journée internationale des Musées

1^{er} juin 2010: Journée internationale de l'Enfant

5 juin 2010: Jour des Améliorateurs

12 juin 2010: Journée des Travailleurs et de l'Industrie légère

Avec la participation de Larisa Bilous, François Burland, l'équipe d'Emmaüs, Tobias Glaser, Stephen Hedley, Franziska Jentsch, Yulia Kostereva, Yuriy Kruchak, Willem Mes, Alexander Petljura, Alexandra Schüssler, Solo-Mâtine, et beaucoup d'autres...

Exposition

Cadrer l'EST

Du 18 septembre au 8 novembre 2009 au MEG Carl-Vogt

Présentation des photographies prises dans les ex-pays de l'Est, durant les recherches autour de la collection soviétique du MEG.


Accueil des publics

T +41 (0)22 418 45 90

E publics.meg@ville-ge.ch

www.ville-ge.ch/meg

PUBLICATION

 <p>VILLA SOVIETICA OBJETS SOVIÉTIQUES: IMPORT-EXPORT</p> <p>infolio MEG</p>	<p>Villa Sovietica. Objets soviétiques: Import-Export sous la direction d'Alexandra Schüssler Photographies: Willem Mes et Johnathan Watts Éditeurs Gollion: Infolio éditions / Genève: MEG, 2009 Catalogue d'exposition, 165 x 225 mm, 240 p. avec ill. couleur. 39 CHF / 26 € ISBN 978-2-88474-164-4</p> <p>Villa Sovietica. Soviet Objects: Import-Export Édition anglaise: 39 CHF / 26 € ISBN 978-2-88474-176-7</p>
--	---

Villa Sovietica nous introduit à la culture matérielle soviétique de manière inattendue, à la fois avec des pratiques familières à l'anthropologie culturelle et avec des outils issus du champ artistique. Tout comme l'exposition présentée au Musée d'ethnographie de Genève, dans laquelle les visiteurs ont la possibilité de construire leur propre interprétation à partir de leur expérience, selon une multitude de cadrages possibles.

La première partie du livre est conçue comme un essai visuel, un voyage à travers différents contextes dans lesquels les objets soviétiques apparaissent. Le lecteur est invité à découvrir certains échantillons de la culture matérielle (post)soviétique en posant l'acte délibéré de découper les pages qui les cachent sous une forme sublimée, dispersés parmi une centaine de photos de terrain prises en Roumanie, en Russie, en Slovaquie, en Ukraine et en Suisse.

Dans la deuxième partie, une quinzaine d'auteurs, universitaires de différentes disciplines et traditions intellectuelles issus du monde post-soviétique et occidental, confrontent leurs points de vues sur les questions de la matérialité et de la spatialité, sur les rapports Est-Ouest, sur l'histoire de l'objet soviétique, sur le regard photographique, sur la mémoire, sur le fait de collectionner, en particulier sur la pratique muséale d'acquérir et de montrer des objets de l'Autre, et mettent en évidence, finalement, la complémentarité entre anthropologie et art.

Sommaire

«Yuriy a dit», «Alexandra skazala», Alexandra Schüssler

Import-Export: essai visuel, Willem Mes, Johnathan Watts *et al.*

La spatialité soviétique: impressions contrastées, Irène Hermann avec la collaboration de Berthold Unfried

Bousculés par les objets, Maartje Hoogstyn

L'ironie de l'Ostalgie ou la beauté du souvenir, Franziska Jentsch

Approche historique de l'objet soviétique, Mitya Kozlov

Les droits de Tchebourachka, Polina Ermakova et Andreï Rossomakhin

Le design à l'origine de l'effondrement des pays communistes, Harry Lehmann / Wolfgang Ullrich

Les collectionneurs du chaos: collectionner à la manière soviétique, Alexandre Kulyapin et Olga Skubach

Objet d'un objet: la photographie, Nicolas Crispini

Le passé à travers l'objet, Alyssa Grossman

L'autre facette de l'objectivité: art et analogie dans les expositions ethnographiques, Peter Bjerregaard

Épilogue. De l'imaginaire à la réflexion, Boris Wastiau

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Musée d'ethnographie de Genève

MEG Conches

Chemin Calandrini 7 - 1231 Conches / Genève

T +41 (0)22 346 01 25

F +41 (0)22 789 15 40

E musee.ethno@ville-ge.ch

www.ville-ge.ch/meg

Ouvert de 10h à 17h, fermé le lundi

Bus 8

Entrée CHF 5.- / 3.-

Contacts:

Boris Wastiau, directeur du Musée d'ethnographie de Genève

T +41 (0)22 418 45 49, boris.wastiau@ville-ge.ch

Alexandra Schüssler, conservatrice du Département Europe,
commissaire de l'exposition

T +41 (0)22 418 45 10, alexandra.schussler@ville-ge.ch

Sylvie Clément Gonvers, responsable de la communication

T +41 (0)22 418 45 73, sylvie.clement@ville-ge.ch

CONTRIBUTIONS

Directeur du MEG

Boris Wastiau

Conception et scénographie

Alexandra Schüssler

Artistes participants

Marcel Fanchamps, Franziska Jentsch, Yulia Kostereva, Yuriy Kruchak, Willem Mes et Ekaterina Shapiro-Obermair

Assistants

Tadeo Kohan et Pauline Rappaz

Coordination de projet

Christian Delécraz

Chef d'équipe atelier

Jean-Pierre Wanner

Constructions, peinture et décoration

Michel Ahamba-Monga, Baptiste Aubert, Marco Aresu, Caroline Böhm, Emilie Cornet, Marion Daval, Marcel Fanchamps, Tadeo Kohan, Gianni Leonelli, Willem Mes, Frédéric Monbaron Jean-Pierre Peney, Pauline Rappaz, Christian Rochat, Mathieu Savoy, Cécile Schlaeppli, Magali Stoller et Jean-Pierre Wanner

Fabrication du tapis rouge

Marcel Fanchamps

Accoustique

Gabriel Scotti

Restauration et préparation des objets

Caroline Böhm

Accueil des publics et médiation culturelle

Christine Détraz, Véronique Bernard, Mathias Dolder, Sylvie Graa, Nolwenn Mégard, Christine Vanstreels

Conception graphique affiche et dépliant

Séverine Mailler

Publication

Responsable d'édition: Geneviève Perret

Photographie: Willem Mes et Johnathan Watts

Auteurs: Peter Bjerregaard, Nicolas Crispini, Polina Ermakova, Alyssa Grossman, Irène Hermann, Maartje Hoogsteyns, Franziska Jentsch, Mitya Kozlov, Alexander Kulyapin, Harry Lehmann, Andrey Rossomakhin, Alexandra Schüssler, Olga Skubach, Wolfgang Ullrich, Berthold Unfried, Boris Wastiau

Relecture: Danielle Buysens, Tadeo Kohan, Willem Mes et Pauline Rappaz

Traduction: Isabelle Olivier et son équipe

Photolitho: Karim Sauterel

Graphisme: Séverine Mailler

Éditeurs: Infolio et MEG

Imprimeur: Stämpfli publications, Berne

Communication et promotion

Sylvie Clément Gonvers

Internet

Grégoire de Ceuninck

Bibliothèque

Annabel Chanteraud, Anne Bertschy et Christophe Gros

Comptabilité et secrétariat

André Walther, Cendrine Hostettler, Philippe Neri et Monique Sunier

Accueil et surveillance

Michel Ahamba-Monga, Michel Dinas, Raouf Hadidi, Marius Hutuliac, Daria Malotchko, Antonio Mancino, Frédéric Monbaron, Noémie Monbaron, Carlos Pascual, Yulia Velkovskaya Leonelli

Prêts

Larisa Bilous, Tobias Glaser, Jean-Jacques Kissling, Evelyne Mégevand, Ekaterina Shapiro-Obermair, Natalia Solo-Mâtine, Yulia Velkovskaya et Johnathan Watts

Remerciements particuliers

Danielle Buysens, Caroline Böhm, Lev Folomietow, Gangart (Vienne), Majan Garlinski, Alyssa Grossmann, Ludmila Ivashina, Yulia Kostereva, Yuriy Kruchak, Gustav Polhaš, Sheva et Leo, Konstantin Skotnikov, Serhii Ustymenko et Yulia Velkovskaya Leonelli

Avec le généreux soutien de

Emmaüs Genève

Consulat Général de la Fédération de Russie (Genève)

Pirogovo, Musée National de l'Architecture et de la Vie rurale (Kiev, Ukraine)

LÉGENDES ET CRÉDITS DES PHOTOGRAPHIES

01

Bureau d'Alexandra Schüssler au MEG
Suisse, Genève
© Photo: Willem Mes

02

Boîte aux 'Ports Francs', contenant des objets de la collection soviétique du MEG
Suisse, Genève
© Photo: Willem Mes

03

Musée National d'architecture et de la vie rurale, maison de la région de Zaporizhzhâ, village Bilen'ke, porcelaines dans une armoire
Ukraine, Pirogovo
© Photo: Willem Mes

04

Musée National d'architecture et de la vie rurale, maison de la région de Poltava, village Kagarlyk, débarras contenant les affaires du garde
Ukraine, Pirogovo
© Photo: Willem Mes

05

Magasins au marché près de la gare centrale
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

06

Magasin construit dans un conteneur au marché près de la gare centrale
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

07

Intérieur d'une cuisine
Ukraine, Kharkiv
© Photo: Willem Mes

08

Miniature Moskvitch camouflée en jouet
Ukraine, Kharkiv
© Photo: Willem Mes

09

Objets dans le Musée CCCP
Russie, Novossibirsk
© Photo: Willem Mes

10

Corbeille de fraises vendues en face du Marché Central, près d'Ulitsa Krylova
Russie, Novossibirsk
© Photo: Willem Mes

11
Pantalons de sport, vendus en face du Marché Central, près d'Ulitsa Krylova
Russie, Novossibirsk
© Photo: Willem Mes

12
Femmes avec sacs à Ulitsa Krylova
Russie, Novossibirsk
© Photo: Willem Mes

13
Véranda d'une maison rurale
Ukraine, Lûbotyn
© Photo: Willem Mes

14
Magasin avec objets ménagers au Marché Lénine
Russie, Novossibirsk
© Photo: Willem Mes

15
Objets et collection du MEG au marché aux puces
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

16
Objets au marché aux puces
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

17
Figurines de porcelaine au marché aux puces
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

18
Pellicules de film au marché aux puces
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

19
Objets au marché aux puces
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

20
Déchets au marché aux puces
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

21
Poissons tropicaux au marché aux puces
Ukraine, Kiev
© Photo: Willem Mes

22

Vitrine d'un magasin de tissus
Slovaquie, Kešmarok
© Photo: Willem Mes

23

Mobilier soviétique aux dépôts du MEG
Suisse, Genève
© Photo: Willem Mes

24

Mobilier soviétique aux dépôts du MEG
Suisse, Genève
© Photo: Willem Mes

25

Objets quotidiens soviétiques aux dépôts du MEG
Suisse, Genève
© Photo: Willem Mes

26

«Cosmonaut» décoration de l'arbre de Noël

Éloc' naâ igruška «Kosmonavt»

URSS, 1970's

Glass, aluminium. H 7 cm

Acquisition, collection Lada Umstätter

MEG Inv. ETHEU 064554

© Photo: MEG, Johnathan Watts

27

Seau de ménage

Zinc, H 27 cm

Acheté à Stara Lomnica, Slovaquie, 2009

Acquisition, collection Alexandra Schüssler

MEG Inv. ETHEU 065636

© Photo: MEG, Johnathan Watts

28

Fluffy toy Cheburashka, Ceburaška

URSS, 1966–1980

Polyester, matériel synthétique. H 31 cm, L 36 cm

Acquisition, collection Lada Umstätter

MEG Inv. ETHEU 064665

© Photo: MEG, Johnathan Watts

29

Vodka set «Carp Family»

Nabor dlâ vodki "Semejstvo karpov"

URSS, Ukraine, Hmel'nyč'kyj region, Polonne, 1970–1975

Porcelaine. H 27 cm et 7,5 cm

Acquisition, collection Alexandra Schüssler

MEG Inv. ETHEU 064873

© Photo: MEG, Johnathan Watts

30

Car miniature Moskvitch-Pikap

Model' avtomobilâ Moskvic'

URSS, Leningrad, Agat Factory, 1983–1989

Métal, plastique. L 10 cm

Acquisition, collection Lada Umstätter

MEG Inv. ETHEU 064657

© Photo: MEG, Johnathan Watts

31

Logo «Villa Sovietica»

Conception graphique: Séverine Mailler

Tous droits réservés en dehors de la promotion de l'exposition «Villa Sovietica» au MEG
Conches jusqu'au 20 juin 2010