



les courroies de transmission des mondes » (Maïakovski, *Le nuage et le pantalon*) – de ce qui pourrait saper les ordres social et culturel.

L'avant-garde anthropologique agit comme famille, avec ses attractions et ses répulsions, ses mécanismes complexes qui naviguent dans les paradoxes et les contradictions.

L'exposition *Face à l'Histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique* (Centre Pompidou, 1996) a posé la question de la responsabilité politique de l'artiste, l'artiste plus ou moins complice des dictatures. Dans le dernier texte de Maïakovski, juste avant son suicide, on trouve le mot *bêt* : « La barque-amour s'est brisée contre le bêt. » Mot difficilement traduisible, et presque incompréhensible si on l'enlève du contexte de l'après-October 1917 qui tentait de faire fusionner art/travail, formes/production des formes de vie.

Bêt

Ordre du jour pour l'armée de l'art

Avoir la parole

Être la parole

Construire une locomotive

Ne suffit pas

Elle fait tourner ses roues

Et s'enfuit

Si le chant ne fait pas trembler la gare

À quoi sert

Le courant alternatif (1919)

L'art et la locomotive, les arrières-pensées de l'avant-garde, beaucoup de transports en perspective, mais la voie tracée par le *Bêt* s'avère de tout temps des plus fragile.

Et tout cela en 1919, deux ans seulement après ce qui était supposé être l'un des plus importants grands soirs.

Lorsque, dans la foulée de la révolution, la fédération des groupes anarchistes de Moscou s'installe dans l'ancien Club des marchands, un mixage fort prometteur arrive à prendre comme une joyeuse mayonnaise artistique. À la Maison de l'anarchie K.S., Malevitch côtoie V.E. Tatline, bien que leur conception de l'art soit diamétralement opposée (la forme détermine le contenu/le contenu détermine la forme). Malevitch publie de nombreux articles, féroces, virulents, tranchants, dans *Anarkhia* pour s'attaquer à la politique culturelle du Parti, parti qui a laissé en place les vieux Mandarins rassis et réactionnaires du tsarisme, les « étouffeurs d'art ».



> Vue de l'exposition *Après d'Ada ?* avec les œuvres de : Ben, Aurèle, Saffa alias Raymond Hains, Robert Filliou, Denise A., Jonier Marin, Henri Chopin, Charles Dreyfus, Gil J Wolman, Takako Saito, Serge III, Charlemagne Palestine, François Dufrène, Joachim Montessuis, Soun-Gui Kim, Charlotte Moorman, Joël Hubaut... Courtesy galerie Lara Vincy, Paris. Photo : © Y. M.

Malevitch va même jusqu'à offrir aux frères Gordine – qui animent la Maison de l'Anarchie – un poêle à bois de sa conception, objet utilitaire, s'il en est, qui allie « la maîtrise productiviste » (Nicolas Taraboukine) à la création artistique et au travail artisanal (Nicolas Pounine).

Le 12 avril 1918, l'Armée Rouge évacue à coups de fusil la Maison de l'Anarchie. Valeur d'usage ou valeur d'échange, l'art se situe où ? Avons-nous ces préoccupations, qui sont engraisées par la société de masse et assistées par la culture de service ?

Aujourd'hui nous ne sommes plus aussi sûrs qu'une société change ses conceptions et sa conscience dès qu'elle change ses conditions de production (ou, comme le dit Marx, que ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais les conditions de vie qui déterminent la conscience).

Culture et idéologie. Pour Lénine, la première englobe la seconde. Si pour Bougdanov les rapports de classes engendrent une psychologie typiquement prolétarienne constitutive d'une culture spécifique, pour Lénine

l'idéologie du prolétariat ne saurait être le résultat d'une psychologie particulière, mais celui d'une réflexion sur sa condition. Lénine n'abandonne pas l'idée d'universalité d'une culture qui a, entre autres merveilleuses réalisations, de faire disparaître l'imaginaire ou, encore mieux, de contrôler les œuvres de l'imaginaire en institutionnalisant les formes de la réception.

En 1929, plus de discussions possibles, il ne reste plus aucune place pour l'idéologie, sinon l'idéologie de la réalité même qui demande la responsabilité de l'artiste, simple courroie de transmission pour mener à bien le seul et unique plan : la collectivisation (passer la main dans le dos des paysans moyennement riches et dresser les paysans pauvres contre les paysans riches).

La convivialité des incohérents, cette avant-garde sans avancée qui produisit une peinture collectiviste (1884) – « les artistes qui l'ont peinte n'ont pu, malgré leur union parfaite, arriver à tomber d'accord sur la composition de leur sujet » –, devrait être plus proche du « tas d'esprits » que

le jdanovisme artistique résumé par Roland Barthes : « Le vin est objectivement bon... L'artiste doit rendre la bonté du vin, non le vin lui-même. » Le dandy Brummell n'avait pas manqué d'interroger le concept même de la division du travail, se faisant confectionner un gant demandant un artisan différent pour chaque doigt. Spécialisation jusqu'à l'absurde.

On pense aussi à Joseph Beuys qui demanda de surélever de quelques centimètres le mur de Berlin pour raison esthétique. Ironie... Surprendre ou poser une question essentielle sur ce qu'est le rapport entre l'esthétisme et l'éthique. On pense encore à Wim Delvoye, esthète maniaque, qui fit sculpter son bois de chauffe. Il ne voulait se chauffer qu'avec du beau. Rapport entre l'éphémère et l'esthétisme, l'esthétisme et l'ultra-individualisme. « Mais que me fait à moi toute la Révolution du monde si je demeure éternellement douloureux et misérable au sein de mon propre charnier ? » (Artaud, 1929)



Alain Snyers, campagne d'affichage sur gouttières à la recherche de beaucoup de choses perdues dans le cadre de *Tas d'esprits*, 2006.

Il n'est pas question, ici, de refaire l'histoire du besoin de rompre avec la société et l'aliénation de l'art et de ses expressions, ressentie en même temps comme un désir de suicide. Les assermentés du suicide que furent les dadaïstes ont su dans différents contextes se montrer efficaces, avec les suicidés de la société et autres disparus comme Arthur Craven.

Contre la croyance à l'œuvre d'art en soi, objet dont les qualités et les puissances réelles secrètent autour de lui un halo de légende, Marcel Duchamp invente l'inverse : par un déclin, le sic jubeo du ready-made, il lance la légende capable de porter l'objet indifférent au niveau de l'art. Avec la *Mariée*, il feint de travailler à une non-œuvre arbitraire, accessoire, inachevée et mutilée, et tisse en fait sa légende, l'épiphénomène seul réel capable à la fin de remplacer le chef-d'œuvre qui est censé la supporter. (Robert Klein, « L'éclipse de l'œuvre d'art », 1967 », *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.)

Pour Duchamp l'art, c'est le maillon qui manque ; l'art, ce n'est pas ce que vous voyez, c'est la brèche. Cette brèche, de nos jours s'appelle « résistance ontologique » : résister contre l'institutionnalisation accrue, contre la banalisation de la société de masse ; résister contre la culture de service, contre la disparition de l'être, contre la disparition de la complexité ; résister contre le simple et facilement compréhensible, contre l'absence de l'idéologie. Cette brèche alors s'appelle « approche critique et politique ».

La métaphysique du désir et l'occultisme des surréalistes enlèvent toute signification à la distinction entre démarche inspirée ou concertée, hasard objectif, télépathie, prémonition et rencontre fortuite.

Pourtant, toujours ils restent les auteurs de leur « chose », ce qui fait claironner à Salvador Dali : « La différence entre moi et les surréalistes, c'est que moi je suis surréaliste. » Cette suprématie individualiste revendiquée par



Alain Snyers, *Snyersimmo-Paris 6*, sélection exclusive d'annonces immobilières (vue de la vitrine de l'authentique Agence Marnier rive gauche immobilier (rue de Seine).

Dali annule le travail du groupe, et c'est peut-être là que la question de l'avant-garde pose les rapports entre l'individu et le groupe, entre les inspireurs et les suiveurs.

Lettre de Freud du 20 juillet 1938 à Stephan Zweig (qui a permis la rencontre Freud-Dali) : « Du point de vue critique, on pourrait toujours dire que la notion d'art se refuse à toute extension lorsque le rapport quantitatif entre le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente ne se maintient pas dans des limites déterminées. » Ou encore : « Le surréalisme a cherché avec l'inconscient obstructionnisme et la fourberie politique du cadavérique Breton, à se faufiler comme il pourrait dans la nuit des immondices dont, à son image, il voudrait les voir chargés. » (Bataille, 1930) N'oublions pas Freud et notre part d'inconscient. On peut toujours dire que Breton a essayé d'œuvrer.

On s'efforce depuis bien longtemps par divers moyens de contre-carrer une certaine répugnance devant la valeur incarnée. « Traîner l'œuvre derrière soi comme un boulet. » (Jacques Vaché)

Est-ce qu'on traîne l'œuvre ou la valeur incarnée ? Soyons moins religieux et parlons de la forme et de l'idée. C'est l'idée qui a fait réagir Maïakovski qui nous pousse à penser que « l'œuvre d'art est un paradigme de l'être dans le monde » (Hannah Arendt, *La condition humaine*).

Les castors jour après jour créent des formes. Mais est-ce une œuvre d'art ? Le stalinisme a détruit la créativité et, chez nous, il y a une bonne dose d'ultra-institutionnalisation et « d'industrie du loisir ».

Mais de nouveaux glissements, de plus en plus astucieux, s'opèrent, et il faut de plus en plus s'accrocher :

Selon le vieux paradigme, tout marketing servait à vendre un produit. Mais le nouveau modèle, le produit est toujours secondaire par rapport au produit réel – la marque –, dont la vente s'accroît selon une composante spirituelle, il n'y a pas d'autres termes... Les bâtisseurs de marques l'importèrent et un nouveau consensus naquit : les produits qui fleuriraient à l'avenir seraient présentés non pas comme des articles de base, mais comme des concepts : la marque en tant qu'expérience au style de vie'.

Qui n'a vu « le tyrannique » Ben triompher dans les vitrines ? Et l'on n'a même pas eu la politesse de demander à *Dada s'il* voulait bien soutenir PPR !

Il ne faut pas se voiler la face : certains rassemblements de l'art contemporain ressemblent à ce qu'écrit Marcel Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, à propos de Madame Verdurin qui a utilisé la musique en créant des soirées musicales pour gravir les échelons de la vie sociale même si elle n'aimait pas du tout la musique.

Institution née de l'art/art institué/ art ainsi tué. Valeur d'usage. À partir du moment où l'individu désire vivre une expérience sensible, intellectuelle et spirituelle, il a assurément une valeur, mais une valeur significative pour lui et pour les autres, un moyen d'interpréter le monde, de le sentir, de répondre à ce que nous propose Arendt comme condition humaine et paradigme du monde.

Les nombreux emballages du non-art ne parviennent pas à fou-

droyer une fois pour toute la « création ». Dans les années soixante, le lien entre l'art et la culture s'est transposé entre l'œuvre et la personnalité de l'artiste. On passe des diverses formes de l'objet permanent au processus transitoire, à un questionnement sur la production/improduction : « On s'irrite parce que l'art actuel, du moins s'il reçoit encore quelque substantivité en partage, réfléchit et rend conscient, avec intransigeance, tout ce que l'on voudrait oublier<sup>2</sup>. » La mode sévit et Harold Rosenberg va jusqu'à prétendre que « ce qui se passe sur la toile n'est pas une peinture mais un événement » avec les expressionnistes abstraits qui incarnent le refus de l'incarnation avec leur transe en conserve ou le Pop Art : « réalisme socialiste pour riches », selon Morton Felman. Louis Jovet, pragmatique, en un revers de manche constate une non moins brûlante réalité qui pend au nez des futurs épigones du « tas d'esprits » : « Dans le métier du spectacle, tout évolue, tout bouge. Il n'y a qu'une chose qui ne change pas, c'est l'avant-garde. »

La notion de l'événement à cette période historique s'inscrivait dans

un contexte sociopolitique et intellectuel où il fallait marquer « l'époque ». Quarante années plus tard, l'événement – l'événementiel – est devenu du marketing, du spectacle, du *basique*.

Sans cela, sans cette « avant-garde », le sensible aurait disparu, l'idée serait morte et la vraie parole aurait disparu. Après les discussions entre Satie et Debussy viennent celles de Cage avec Boulez. Dans une lettre de 1954 à Cage, Boulez délimite ses limites : « Je n'admets pas – et je crois que je n'admets jamais – le hasard comme composante d'une œuvre faite. » Sacré hasard !

Pendant les années 1958-1962, période charnière de l'avant-garde new-yorkaise, deux cercles, orientés vers la musique, affirment leur hégémonie : celui de John Cage, jusqu'en 1960, puis celui de La Monte Young. Vient ensuite Fluxus, l'étape intermédiaire prônée par George Maciunas, sociale plus qu'esthétique, qui doit à la fois « purger » toute forme d'art bourgeois et promulguer la réalité du non-art jusqu'à la dissolution totale de l'art. Avec Maciunas, les notions d'avant-garde et de cercle perdent

leur sens. C'est déjà un pléonasmisme de dire « mouvement Fluxus » et de dire « Fluxus », n'en parlons pas ! Une constatation de Willem de Ridder colle bien ici : « Le plus grand changement intervient lorsque vous cessez de croire que vous devez changer. »

Dans la notion *Fluxus*, il y a déjà la transformation. Le mot, faiblement traduit en français, lui a fait perdre la force exprimée à l'intérieur de cette notion. Flux : mouvement qui transforme et peut transformer lorsqu'il y a des matériaux, aptes à recevoir la possibilité d'une transformation et à créer à nouveau une nouvelle situation qui n'est pas forcément contrôlable dès le début du démarrage de ce flux. L'avant-garde est la loi de la convection.

Ce qui nous a embrouillés, ces dernières années, c'est une définition molle de l'avant-garde avec le peu de ce qui lui restait de dynamisme. La croyance du contrôle absolu pour créer, à coup sûr, une école de plus et non un état d'esprit proche du « tas d'esprits ». « L'art est ce que tu fais où tu es », préconisait Robert Filliou. Debord et Wolman disaient à peu près la même chose : « La dérive

se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées... pour se laisser aller aux sollicitations du terrain. » (*Les lèvres nues*, n° 9, 1956) George Brecht nous a débloqué la tête en nous faisant tout simplement asseoir sur une chaise, que certains on encore pris pour une œuvre d'art. Le « tas d'esprits », de toutes les façons, sera présent à la fin ou au début d'une calme déambulation, peut-être debout sur un tabouret, artistes « faute de mieux » comme l'étaient les lettristes faute de mieux Hadj Mohamed Dahou, Cheik Ben Dhine et Ait Diafer dont il faut citer la première phrase de leur manifeste écrit à Alger en 1953 : « Manifeste du groupe algérien de L'Internationale Lettriste : Nul ne meurt de faim, ni de soif, ni de vie. On ne meurt que de renoncement... » ■

#### Notes

- 1 Naomi Klein, *No Logo, La tyrannie des marques*, Montréal, Leméac/actes Sud, 2000, p. 47.
- 2 Adorno, *Philosophie de la musique nouvelle*, Paris, Gallimard, 1962 p. 24.



PHOTO > SANDRA DAVEAU

> Jacques Halbert