

Inter
Art actuel



Öyvind Fahlström
Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Charles Dreyfus

Number 82, Summer–Fall 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46021ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (2002). Öyvind Fahlström : institut d'art contemporain, Villeurbanne. *Inter*, (82), 48–49.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2002

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/>

Öyvind Fahlström.

Institut d'art contemporain, Villeurbanne.

Du 15 février au 26 mai 2002

Par Charles DREYFUS

Préambule

On ne choisit pas, pas trop son destin. Il se trouve qu'Öyvind FAHLSTRÖM a traversé vingt ans de ma vie, de 1975 à 1995, par l'intermédiaire de sa deuxième épouse. Barbro ÖSTLIHN a été ma compagne de décembre 1975 à janvier 1995, date de son décès.

Pontus HULTEN écrit dans les remerciements pour l'exposition rétrospective de FAHLSTRÖM au Centre Georges-Pompidou (1980) : « Madame Barbro ÖSTLIHN a été la compagne attentive, et la collaboratrice du peintre; sans elle, cette exposition n'aurait jamais trouvé la forme parfaitement compréhensive qui donne à l'œuvre de FAHLSTRÖM sa dimension véritable. »

J'étais à Stockholm les dernières semaines de 1976 qui ont marqué la fin de sa vie (divorce, remariage et mort... en dix-huit jours). Pour la bonne cause « artistique », Barbro et moi avons aidé aux trois premières des quatre expositions rétrospectives avec Pontus HULTEN et Björn SPRINGFELDT comme commissaires (Moderna Museet, Stockholm, 1979 ; Centre Georges-Pompidou, Paris, 1980 ; Guggenheim, New York, 1982). J'ai rédigé la bibliographie complète pour la première rétrospective. En résumé, je connaissais bien le travail de FAHLSTRÖM.

L'Institut d'art contemporain de Villeurbanne présente les *Morceaux choisis d'une rétrospective*, exposition itinérante qui devait se retrouver au presque flambant neuf Moderna Museet de Stockholm, déjà fermé pour des raisons de sécurité. Certains prêteurs de l'exposition - qui a eu lieu au Musée d'art contemporain de Barcelone - ont accepté ce changement impromptu en direction de la banlieue lyonnaise.

Vingt ans se sont écoulés depuis le vernissage, très américain, au Guggenheim où l'on avait laissé les convives se débattre avec du Dry Martini, pendant des heures, avant l'arrivée de têtes couronnées à qui la primeur visuelle était réservée.

FAHLSTRÖM poète, poète concret, poète visuel/sonore. Il se nommait parfois « premier surréaliste suédois ». Au début des années cinquante, son œuvre de pionnier, bien qu'ayant eu une portée internationale, se trouve cependant facilement arrêtée par les barrières linguistiques. Il se rend compte que de rester poète, bien qu'il fut en mesure de formuler ses idées théoriques, avec une précision remarquable en français et en anglais, ne peut lui suffire. Ilmar LAABAN regrette le passage du poète au pein-

tre qui a connu le succès à l'étranger et qui laisse l'un des plus grands héritages jamais laissés par un écrivain suédois - grand si nous multiplions la quantité à la qualité.

Ici, celui qui ne connaît pas parfaitement la langue suédoise perd un énorme pan du personnage. Tout au long de sa vie, « toxicomane du travail », il ne cesse d'écrire, et pas seulement des pièces de théâtre : il est au cœur du moindre soubresaut avant-gardiste. En 1953, il publie dans le quotidien suédois *Expressen*, des articles sur *The Dada Poets and Painters* (livre aux multiples répercussions édité par MOTHE-RWELL), *Le piano préparé* de John CAGE, la musique électronique, le jazz. L'année suivante il traduit en suédois SADE et ARTAUD. En 1953, avec son *Manifeste pour une poésie concrète*, il rejoint le petit nombre de ceux qui cessent de considérer les mots selon leur seule valeur sémantique. Il met alors en exergue le vœu de MARINETTI (1912) : remplacer la psychologie de l'homme... par l'obsession lyrique de la matière.

Voulant tout connaître, tout lire, tout voir de ses propres yeux, il devient bien vite dans son pays « le maître suédois de la bizarrerie » et, lorsqu'il arrive aux États-Unis en 1961, il devient





plutôt ce qu'on nomme là-bas un « egg head ». La critique, à son égard, a toujours un train de retard, lui-même toujours le plus apte à mettre à sa sauce le dernier cri. Pour l'exposition *Autour du spontanéisme* (1959) on expose à côté d'une de ses nouvelles toiles qui n'a déjà plus rien de « spontanéiste » le panneau de contreplaqué lui ayant servi de palette et ensuite d'emballage, ce qui parut « spontanéiste » à souhait. Comme le rappelle Pontus HULTEN dans le catalogue de l'expo Fahlström au Centre Pompidou en 1980 : « Pour Öyvind la réalisation matérielle d'un tableau était d'un ennui mortel. Il en avait déjà conçu tout le contenu dans sa tête. Et le dessin, peindre, réaliser, n'était qu'une simple exécution. Lorsqu'il travaillait à un tableau, il réfléchissait déjà au suivant, passant en revue toutes les idées et tous les faits qu'il avait enregistré. Faits politiques, historiques, histoires d'espionnage, anecdotes ; faits sociaux, histoires horribles, scandales, faits curieux. »

La solution de facilité aujourd'hui de le réduire à sa peinture, alors que pour l'anecdote à l'école primaire il était dispensé de cours de dessin (tellement rien ne sortait de ses petites mains), paraît incongrue. Plastiquement, je suis enthousiasmé par quelques inventions qui sont tellement lointaines de la norme qu'elles en deviennent fascinantes.

La répétition de signes ou de caractères (« tecken » en suédois, « characterform » en anglais) que l'on retrouve en chemin dans des circonstances différentes, est la clé de voûte de tout son édifice. Il recrée dans chaque image son propre monde, traversé par une énorme quête morale. Le modèle presque parfait de la contre-culture qui mène droit à mai 1968 : son militantisme politique, anti-militariste, pour les drogues douces... et son besoin à tout instant de manipuler le monde.

Pour les historiens des années soixante, quel meilleur exemple que lui pour rendre le bouillonnement utopique car, au contact de New York, son travail constitue plus que jamais une dénonciation de l'histoire réelle ?

À partir de 1958, il se sert de la BD qui devient l'assemblage idéal ; il s'attache à *Mad* et *Krazy Kat*, personnages gratuits et sans moralité, dans le contexte qu'impose FAHLSTRÖM qui découle de situations/règles de jeu où interviennent des éléments d'image. Mais la BD reste l'arbre qui cache la forêt sociale. À l'automne 1961 il reprend à Front Street l'ancien loft de Robert (Bob) RAUSCHENBERG qui vient de se séparer de Jasper JOHNS et qui continue à vivre à l'étage au-dessus. FAHLSTRÖM participe très vite au *Store Days* de Claes OLDENBURG lors du happening de mars 1962, *Nekropolis II*.

Quelques mois plus tard il introduit pour la première fois des parties amovibles aimantées : « La peinture terminée se trouve au croisement : peintures, jeux (type Monopoly et jeux de guerre), et théâtre de marionnettes. De même que les silhouettes matérialisent la forme, la dimension du temps est concrétisée par de nombreuses, en principe innombrables, phases dans lesquelles peuvent jouer les éléments. »

La guerre du Vietnam ne se termine qu'en 1974 mais de nombreuses préoccupations différentes ont envahi la scène artistique américaine. Les bourses ont plu moins dru après la fin de la guerre.

Recevoir un salaire d'une galerie mondialement connue pour taper sur la politique américaine chez les Américains...

« Mon travail.

'L'artiste bourgeois peint la carcasse d'un navire qui coule'

question : n'est ce pas un 'radicalisme à la mode' que d'essayer de vendre des peintures critiquant le capitalisme à des personnes et à des institutions riches aux États-Unis ?

1. Tant qu'on vit dans un système capitaliste, on en fait partie, qu'on soit artiste ou chauffeur de taxi.

2. Si je vendais une œuvre d'art à monsieur X il serait obligé de payer mon prix, ce qui rendrait la suite de mon travail pos-

sible. Si je conduis un des taxis de monsieur X, je serais obligé d'accepter d'accepter ce qu'il me proposerait, et je serais incapable de travailler comme artiste.

P.S. Souviens-toi que tes œuvres d'art sont achetées avec de l'argent volé le bénéfice qu'on prend aux travailleurs.

3. Il n'y a qu'en exposant dans des galeries d'art qu'on arrive à atteindre les musées, l'édition imprimée, le livre, etc.

Je préférerais gagner assez d'argent pour pouvoir soutenir des multi-éditions de mes œuvres, mises en vente comme des disques ou des livres. Enfin, un système de distribution alternatif autonome.

4. Il a été important pour moi de montrer dans mes œuvres d'art que l'art 'lourd' (pas des notes sérielles, etc.) peut être critique et engagé socialement. La plupart du temps, bien entendu l'art lourd n'est pas du tout l'instrument d'un changement politique.

Mais les artistes peuvent (pourraient) l'être. Organisez, Imprimez ! Parlez ! Faites la grève ! Travaillez ensemble ! »

Öyvind FAHLSTRÖM

Flûte ! Je ne me souviens plus du nom du patron des Checkers, la célèbre compagnie de taxis new-yorkais à damier, qui a donné du souci à Léo Castelli lorsqu'il se débarrassa en masse de tout le Pop que Léo lui avait fourgué. Et dans dix jours, je dois voter CHIRAC pour barrer la route à un gun encore pire. Pire que pire, c'est encore pire...*

* Paris, avril 2002, à dix jours des présidentielles françaises où Jean-Marie LE PEN s'est hissé au deuxième tour.

Institut d'art contemporain, Villeurbanne.
IAC@i-art-c.org
www.i-art-c.org

