

## Les revues de l'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle

Michel Giroud

Number 91, Fall 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45783ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Giroud, M. (2005). Les revues de l'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle. *Inter*, (91), 27–31.

# Les revues de l'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle

> MICHEL GIROUD

Tous les courants importants et majeurs, essentiels du XX<sup>e</sup> siècle, étaient minoritaires et se sont toujours développés autour d'une revue, lieu fictif de rencontres. Ça commence au XIX<sup>e</sup> siècle.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'impressionnisme, ce qu'on appelle l'impressionnisme, qui n'a jamais existé, c'est une réunion de quelques individus, des brigands, comme le disait la presse bourgeoise de l'époque, des criminels qu'il faut fusiller. La presse française était très claire : il faut absolument, entre 1860 et 1880, fusiller ces types-là, car ils sont en train de détruire l'art. Voilà comment étaient vus PISSARRO et ses amis. La bourgeoisie de droite et la bourgeoisie de gauche disaient qu'il fallait les détruire en silence, car ils avaient fait un attentat bien plus grave que la pornographie : ils avaient brisé le code de l'art, le code tel que la bourgeoisie l'avait instauré. C'est ça qui est intéressant. Il se trouve que ces individus-là ont fait des petites publications, ils ont pris position à leurs frais, mais ils n'ont pas encore édité de revues. Il y a eu avant l'impressionnisme des journaux révolutionnaires, des actions sociales de 1848 à 1870 ; ces publications qui sont des lieux et des noyaux d'actions. Elles ne coûtent pas cher et parfois sont même gratuites. PROUDHON fait à lui seul trois journaux qui sortent une fois par semaine. Ce sont donc des lieux d'actions. À l'époque, il n'y avait pas de télévision ni de radio. Et ces revues ou journaux sont parfois interdits, évidemment. Alors, les revues d'avant-garde qui vont commencer au début du XX<sup>e</sup> siècle prennent modèle sur l'action sociale et politique. Dans le domaine esthétique, c'est la même pratique, mais dans les formes, si on n'a pas compris ça, on n'a rien compris. C'est un combat, c'est clair,

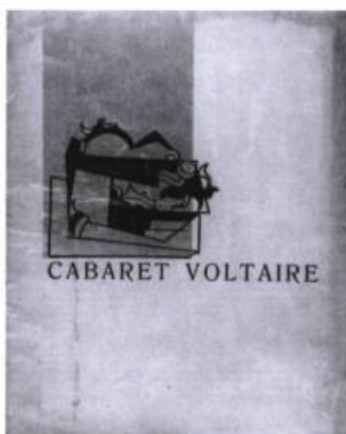
une guerre : une guerre sociale et une guerre esthétique. Je ne pense pas que le XXI<sup>e</sup> siècle soit différent. On admet que la guerre aujourd'hui, la guerre sociale, la guerre esthétique, la guerre théorique ou la guerre spirituelle a changé de tactique et de stratégie, mais c'est toujours la guerre, il ne faut pas se leurrer.

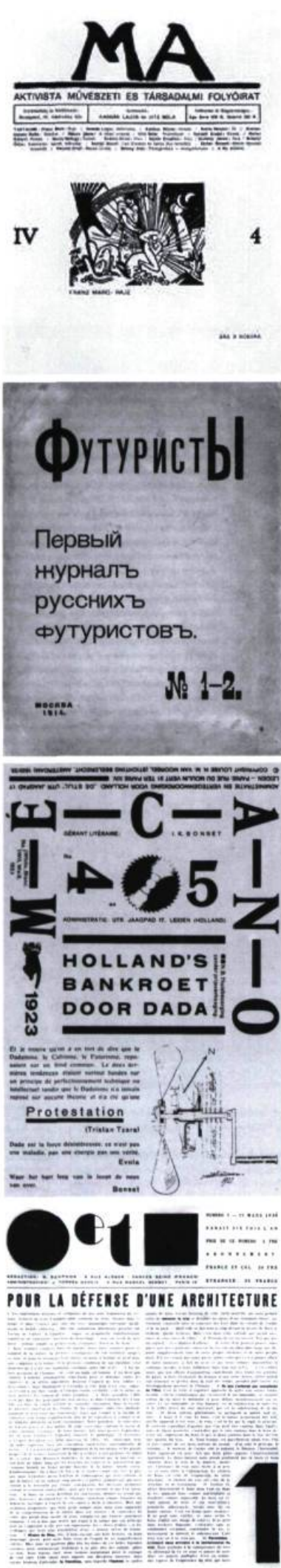
Alors, on va commencer par le début du siècle. Celui qui va faire le bond en avant n'est pas vraiment le premier ; on peut dire quand même que c'est le premier parce que c'est lui qui élabore les premières théories et pratiques de la revue et du manifeste comme action sur la planète entière. Il ne s'agit pas d'une guerre occidentale, c'est une guerre de l'avant-garde, alors qu'on soit d'accord ou pas, ça c'est une autre question. En 2005-2006 il serait bien de faire une sorte de séminaire pour présenter la guerre proudhonienne et compagnie, jusqu'à aujourd'hui...

MARINETTI invente donc véritablement la revue d'avant-garde comme guerre totale contre la bourgeoisie, contre l'académisme. Eh oui ! MARINETTI, l'Italien de Milan qui est aussi à Paris. C'est qu'il est à Milan et surtout à Paris. Il publie en français et en italien. Alors pourquoi MARINETTI ? Comment c'est arrivé à MARINETTI ? Peut-être qu'il y a des circonstances, des contextes. Bien sûr, le contexte italien est très important, parce qu'en Italie, aujourd'hui ça se voit encore, on est soumis à la tradition du XVI<sup>e</sup> siècle, à la Renaissance ; on est engloutis dans le passé de la Renaissance. Donc il fallait bien quelqu'un qui se révolte, qui se rebelle et qui demande qu'on casse, qu'on brise et qu'on tire même des boulets sur la Renaissance. C'est irrespirable, l'Italie, pour un moderne. Entre 1905 et 1910, si on regarde les



choses, on ne pouvait pas faire un pas sans qu'on dise : « Hier, c'était mieux. » Hier, c'est toujours mieux et aujourd'hui, ça n'existe pas. MARINETTI connaissait les soirées de MALLARMÉ. Et il a sans doute entendu MALLARMÉ lire. MALLARMÉ dit que la transformation sociale et politique ne se fera que le jour où, dans tous les bourgs (les gros villages de deux à trois mille habitants), il y aura une revue de poésie qui va réunir dix à douze personnes. Et c'est pas la peine de rêver : il n'y aura rien s'il n'y a pas dans chaque bourg une revue pour dix ou douze personnes ! Voilà une théorie du lieu, du lieu de la revue comme lieu, comme lieu nomade évidemment. Ils se trouvent, et c'est curieux, et ce n'est pas curieux, mais ils font exactement le même constat. Quand en Italie il y aura dans tous les villages une revue d'avant-garde avec des gens de 15 à 22 ans, eh bien ça changera ! Au lieu de se saouler la gueule, de se taper sur la gueule, ils feront quelque chose à travers l'esthétique, une transformation sociale... C'est clair, que ce soit par le son,





par le visuel ou par le texte. MALLARMÉ, lui, pensait que c'est par le texte, fondamentale-ment, que la transformation se ferait, puisque nous sommes constitués par la langue, mais on est aussi constitués par le visuel et le sonore ; on est constitués par la langue et, en effet, si on casse la langue, parce que la langue comme code est beaucoup plus difficile à rompre que le code visuel, à ce moment-là, si on la transforme, les gens vont se transformer. Et, pour MALLARMÉ, c'est l'extension du domaine public, un outillage transformationnel à la disposition de chacun. Donc il n'y a pas mille solutions, il n'y a qu'une solution. Il n'y en a pas d'autre, tous ceux qui ont travaillé autour de ces problèmes-là en arrivent toujours à ce constat-là : une prolifération de petits noyaux, de petits lieux, et la revue, c'est l'émanation, en direct, de ces individus qui vont écrire leurs textes, leur langue, leurs dessins, dessiner leurs sonorités.

Aujourd'hui, c'est différent parce qu'on a la vidéo et le DVD, on peut faire des revues avec peu d'argent, des revues DVD qui vont pouvoir avec Internet faire passer en direct ce qui se passe. Donc, l'expérience, et non pas des points de vue critiques sur l'expérience : l'expérience directe, qu'elle soit du texte, qu'elle soit visuelle ou sonore, l'expérience théorique qui n'est pas l'expérience critique. Pour que ça avance, ça ne peut être que dans la théorie et dans le langage des formes, par la manière de transformer les formes. C'est bien la théorie en formes.

Il se trouve que, fin XVIII<sup>e</sup>, début XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne, la première théorisation-pratique de la revue s'est faite dans le cercle romantique avec SCHELLING et NOVALIS ; ce n'est pas par hasard. Cette revue s'appelait *Athenaeum* et c'était une revue intradisciplinaire, sans séparation entre les différents domaines, beaucoup plus avancée que [celle de] MARINETTI, puisque là il y avait des penseurs comme SCHELLING, des écrivains comme NOVALIS, des poètes, des chercheurs comme HUMBOLDT, des botanistes et des voyageurs. Ce groupe pensait qu'on ne pouvait pas transformer la société s'il n'y avait pas intradisciplinarité, un échange interactif. Qu'est-ce qui se passe ? Ce sont des individus qui sont accélérés par d'autres individus. Le « je » se fait avec le « toi », comme dit PROUDHON et c'est le « nous », c'est-à-dire l'individu dans la société, dans la société avec les autres. La société sans individus, c'est une catastrophe ; ça, c'est le style qu'on connaît tous, à la soviétique ou à la Nationale Socialiste, ça nous amène à la dictature totale ; mais l'individu exalté, c'est l'autre catastrophe, c'est le capitalisme libéral dans lequel nous sommes.

Alors maintenant on découvre comment au XX<sup>e</sup> siècle, en Europe, ceux qui s'occupent de ces revues ne sont jamais des critiques : ce sont toujours des inventeurs. Grande différence entre une revue faite par un critique et une revue faite par un inventeur social ou esthétique. Alors, au début du XX<sup>e</sup> siècle, apparaît MARINETTI mais, avant MARINETTI, il y a eu les expériences de l'expressionnisme. C'est une tendance, certes, mais tout le monde en a entendu parler ; l'*expressionnisme* n'a pas existé en tant que mouvement, mais il y a eu deux revues fondamentales. La première, dès 1905, *Die Brücke* (Le pont) : ce sont ceux qui reprennent le fauvisme, VAN GOGH et GAUGUIN, les artistes allemands, dans les petites villes, [qui] font « le pont » ; ils se rencontrent dans l'atelier

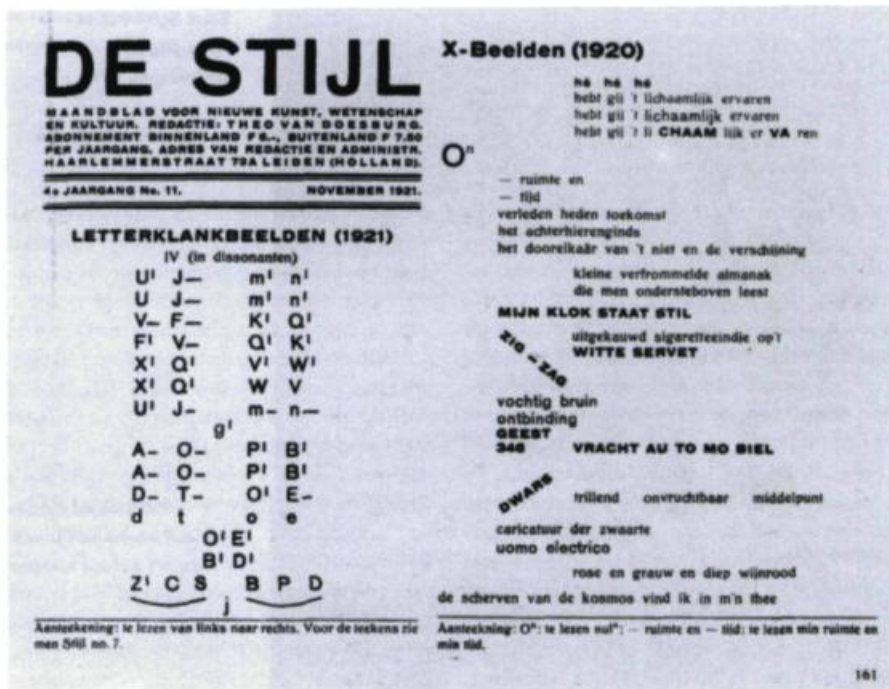
pour échapper à la clôture individuelle et pour créer les premières communautés. Un projet social et politique à travers l'estampe, car l'estampe permet de multiplier, ce qui avant était réservé à la bourgeoisie, aux collectionneurs et aux musées. Ne pas oublier le principe de la multiplication. La deuxième, c'est *Der Blaue Reiter* (Le cavalier bleu) qui n'a eu, malheureusement, que quelques numéros entre 1910 et 1914.

Mais il faudrait travailler une semaine là-dessus, il faudrait une exposition avec les *re-prints*, un séminaire ou un *workshop*. C'est fondamental, sinon on voit très bien où l'on va arriver : on va arriver à la catastrophe. *Der Blaue Reiter* est faite par KANDINSKY, Franz MARC, KLEE. KANDINSKY vient de Russie, c'est une revue de recherches, d'expériences théoriques intradisciplinaires avec des poèmes et des textes théoriques, des partitions de musiciens comme SCHOENBERG. Quand il y a revue, s'il y a revue, il y a nécessairement exposition et rencontre. R-E-R (revue, exposition, rencontre) ! On ne se contente pas de faire la revue : la revue, c'est l'expression aussi de l'exposition et de la rencontre, une action, une interaction. La revue, c'est un lieu de rencontres. Ces revues disparaissent avant 1914, à la date maléfique de 1914, celle du premier cataclysme. Après, en 1918, KANDINSKY part en Russie, puis vient en France. Tout est fini, le fameux rêve, la fameuse utopie de l'art vu comme instrument, il le dit lui-même, de transformation du monde social à travers l'esthétique et la possibilité d'une école autonome, fondée sur des expériences. Une école complètement différente de l'institution. Mais on sait bien qu'à partir de 1922, KANDINSKY revient de Russie et se retrouve professeur au Bauhaus où une nouvelle expérience s'inaugure. Qu'on ne vienne pas raconter que les artistes sont des gens incapables d'enseigner. Un artiste est capable : un, de faire son expérience ; deux, d'organiser ; trois, d'élaborer une théorie ; quatre, d'enseigner. Les artistes les plus complexes sont ceux qui sont capables d'incarner ces quatre fonctions. En effet, à cette époque-là, dans *Die Brücke* ils n'en sont pas capables, mais dans *Der Blaue Reiter* avec KANDINSKY et KLEE, c'est possible. Il y a des individus qui ont cette capacité. Comme à la Renaissance, si vous lisez les écrits de KANDINSKY, dont l'édition est presque complète maintenant en français, et les écrits de KLEE, surtout les cours du Bauhaus, on est quand même assez effarés ; les cours du Bauhaus, c'est une simple école d'art, ce n'est pas une école d'art pour des génies. Alors la troisième revue expressionniste, la revue la plus connue, c'est celle qui a duré la plus longtemps et à l'heure actuelle rien n'a pu la faire oublier. Il n'y en a qu'une, au XX<sup>e</sup> siècle, qui sortait toutes les semaines. Celle-là, elle s'appelle, et ce n'est pas un hasard si elle reprend la visée romantique, *Der Sturm* (La tempête, Le tourbillon). *Der Sturm* dure de 1910 à 1932. Tout le monde sait qu'après 32, en Allemagne, les carottes sont cuites : [en] 33, c'est notre oncle Adolf qui arrive au pouvoir. Vous vous doutez bien que c'est terminé pour l'Allemagne, c'est terminé pour un certain nombre d'années puisque que l'Allemagne a retrouvé son territoire en 1990. La revue *Der Sturm*, c'est un musicien, un écrivain, un théoricien, un directeur de galerie, qui s'appelle WALDEN. Il y a là ces trois revues, activités des artistes. WALDEN est aussi un artiste, un musicien, mais



il n'est pas connu comme musicien, et, comme écrivain, il est peu connu, mais c'est un exceptionnel entrepreneur de la revue en relation avec *Die Aktion* de PFEMFERT. *Die Aktion* va publier les textes de l'époque concernant l'action sociale et politique et leurs théories. Tout se passe à Berlin où l'on a un contexte exceptionnel de contradictions, et ces revues ne sortaient pas à 300 exemplaires, mais au début à 5 000 et jusqu'à 20 000 exemplaires toutes les semaines. Et tous les courants d'avant-garde, jusqu'en 1930, sont invités. Sur ce plan-là, WALDEN est un vrai passeur parce qu'il ouvre la porte de sa revue à toutes les tendances, c'est-à-dire qu'ici, il y a une théorie ouverte de la pluralité des tendances. Ça, c'est exceptionnel, c'est très rare, les revues qui ont cette capacité-là... KANDINSKY, heureusement, vient à Paris et reste à Paris. Lui, WALDEN, il fait une erreur énorme : malheureusement, il était [pour l']ultra-gauche et, au lieu de prendre sa valise pour New York, pour la France, pour Londres ou pour Amsterdam, il prend sa valise pour Moscou, et vers 1938 il disparaît. Voilà l'ouverture des communistes soviétiques !

Le futurisme a produit une dizaine de revues. La première époque, 1909 à 1914, fut la plus productive. Ce qu'a fait MARINETTI après 1920 a été sa collaboration avec MUSSOLINI ; c'est assez trouble, c'est lui qui a été l'impulseur de revues, d'éditions, de rencontres, d'expositions, car il a le financement. C'est lui qui élabore la théorie de la revue, de la revue comme action, de l'édition comme action, du festival comme action, pour faire la guerre totale à la bourgeoisie réactionnaire et académique sur la planète entière. MARINETTI est le premier qui affirme son mouvement comme le premier mouvement de l'avant-garde : c'est la première action mondiale. Dans toutes les capitales du monde, il envoie ses manifestes et il soutient les jeunes. Il va faire une liste, en 1920, de toutes les revues et tendances qu'il a financées et qu'il a défendues. La modernité est un combat, un combat intellectuel et esthétique ; on se développe par la confrontation et la polémique ; alors quand on dit que MARINETTI est fasciste, c'est inexact. Il n'est pas fasciste en affirmant la confrontation permanente. Il est pour la violence parce qu'en effet c'est la réalité, et la réalité, c'est la confrontation permanente. Et aujourd'hui ça na pas changé, n'ayons pas trop d'illusions ; si vous lisez des revues théoriques (biologie, mathématiques, neurosciences, sciences humaines), vous constatez que ce sont des lieux de conflits. Une revue sans confrontation, c'est une revue inintéressante, du point de vue de MARINETTI. Quand il n'y a pas de confrontation, ça veut dire qu'il y a soumission et courtoisie permanente.



Avec le futurisme, MARINETTI affirme être à l'origine de la revue d'action. Tous les mouvements après 1910 sont des mouvements qui ont été déterminés par MARINETTI, c'est sa thèse. Peut-être, pourquoi pas ; en tout cas, sauf l'expressionnisme, tous les mouvements arrivent après. Et toujours avec un ou deux individus, un leader qui est capable de construire. Tout de suite après 1916, on a Dada, qui est le contraire du futurisme comme de l'expressionnisme, donc antinomique et polémique. Dada, ce n'est pas un phénomène français : il se passe surtout dans le domaine germanique (Zurich, Berlin, Hanovre).

Le contexte dada n'est pas spécifiquement français, je veux dire la revue et la programmation. La théorie et la pratique politiques, sociales, esthétiques, elles sont nées en Allemagne sous cette forme-là, parce qu'en Allemagne il y a l'expressionnisme et que le futurisme arrive à Berlin chez WALDEN bien plus qu'à Paris. À Zurich, et ensuite à Berlin, il va y avoir une confrontation radicale. C'est la guerre mondiale, la Première Guerre mondiale qui rend possible Dada à Zurich, dans un pays neutre qui héberge des objecteurs de conscience ou si vous voulez des insoumis, des déserteurs. Dada est constitué par des déserteurs. Dada n'appartient pas à ce monde stupide, il combat le futurisme, mais c'est une guerre esthétique. Dada propose la liquidation de toutes les formes d'art. La question n'est plus la forme ; la question, c'est de transformer vraiment la vie quotidienne. Il faudrait dire précisément ce qu'a fait Hugo BALL, HUELSENBECK, ce qu'a prétendu faire TZARA qui, lui, est le tambour de Dada. On a fait de TZARA la grosse-caisse de Dada. Dada puis surréaliste... et enfin communiste ! Dada est un état d'esprit.

Le futurisme, c'est MARINETTI qui le propage dans le monde entier, à Tokyo, à Pékin, à Moscou, à Sydney, à Rio de Janeiro, à Buenos Aires, à New York, à Barcelone. Après sont nés les mouvements d'avant-garde de ces pays. Dada est le contre-pied absolu du futurisme, avec la même expansion mais sans aucune idée de conquête ou de pouvoir. La même chose mais dans le non-pouvoir... Donc avec Dada, c'est *Anarchia* : la plus radicale des positions qui ait jamais existé. On a Zurich, on a Berlin, on a Cologne, après on a Amsterdam, et on a Paris, on a New York, on a Barcelone, on a Zagreb, Budapest, Prague, Varsovie : il y a une sorte d'interconnexion permanente entre les revues. On constate que tous les pays de l'Est pratiquement sont en relation avec Dada et le constructivisme. Quelque chose qui n'est pas arrivé en France.

Dada-constructivisme, ça donne la revue *Ma* à Budapest, la revue *Blok* à Varsovie, la revue *Mécano* à Amsterdam, *Zénith* à Zagreb, *Red* à Prague, etc. Et Dada futuro-constructivisme, ça donne aussi une autre plate-forme à Tokyo. On voit bien qu'il y a quelque chose en train de se passer dans le futurisme ; il y a l'idéologie du futur, le projet pour demain, les arts électroniques : on va pouvoir faire des choses dans le ciel, partir [sur] la lune, élaborer de grands projets gigantesques, énormes, qui demandent de grands moyens. Avec l'expressionnisme, cela suppose une théorie de l'individu : *expressionismus*, c'est le sujet ; le *futurismus*, c'est le projet. En avant toute ! Dada-constructivisme, c'est l'objet trouvé, le sujet trouvé, le sujet brisé ; et le constructivisme, c'est l'objet avec le contexte extérieur. Dada n'est ni l'objet ni le sujet : c'est, on peut dire, le sujet et l'objet trouvés et cassés. L'individu, ici, l'individu n'existe pas en tant qu'individualité ; c'est quelque chose qui va bouger, sans arrêt, nomade. Avec Dada, il y a une absence voulue de théorisation. La théorisation, c'est dans les anti-manifestes, et c'est dans les actes ; dans Dada, il y a une théorisation mobile et nomade par absence de théorie visible. Avec Dada Zurich, là, il y a un projet social, il y a un projet politique, un projet d'école, il y a toutes sortes de projets. On a dit Dada égale zéro, rien : nihilisme. Il n'est pas nihiliste du tout : c'est le refus de toute la construction sociale, politique, économique, sexuelle, esthétique, religieuse de notre époque qui a engendré la Première Guerre mondiale (et les précédentes). Pour arriver à respirer, il faut d'abord détruire complètement (*tabula rasa*) et après on peut commencer à respirer. On a lié Dada à la guerre de 14-18. Ça, c'est la thèse stupide, imbécile des historiens et des militaires. Ça n'a strictement rien à voir avec ça, car notre histoire de Dada ne commence absolument pas en 1916 à Zurich ; ça commence bien avant et en particulier en 1913 avec des chapitres en France, avec CRAVAN, SATIE, DUCHAMP, PICABIA, avec des gens comme EINSTEIN à Berlin, avec KANDINSKY, avec l'expressionnisme du *Blaue Reiter*, c'est-à-dire avec un bouleversement total de l'esthétique dans les années dix. Par exemple, pour le théâtre, il faut parler du théâtre monochromique de KANDINSKY, de la couleur jaune, des pièces où il n'y a pas d'acteurs, où il n'y a rien. Il n'y a que BALL qui ait fait le relais, puisque BALL était ami de KANDINSKY et il devait mettre en place les pièces de KANDINSKY, puis la guerre est arrivée. C'est une

interaction entre Dada, l'expressionnisme, le futurisme et le constructivisme, car il y a interrelation permanente à travers même ce combat extérieur, il y a un tissu exceptionnel à cette époque-là. Toutes les têtes de pont qui font quelque chose d'intéressant sont en interrelation, en Europe. Nous n'existons que dans l'interrelation, avec bien sûr des différences, peu importent les différences, mais il faut développer les différences. C'est une conception qui ne sera reprise, plus tard, que par la seule centrale qui soit une anti-centrale et qui est un non-mouvement comme Dada : par Fluxus. C'est Fluxus qui a eu cette force de pouvoir intégrer autant de divergences. Alors, je parle bien ici des revues, toujours des revues, des revues comme noyau, comme fournaise, comme *Der Sturm*, comme laboratoire ; on peut dire [que] la revue, c'est un laboratoire, un lieu d'expérimentation.

Avec le surréalisme, BRETON déploie une autre dynamique fondée sur l'imaginaire, sur le sujet inconscient et la construction du sujet. Il refuse le futurisme parce qu'à partir de 1924 le futurisme est en relation avec le fascisme. Le constructivisme, il l'ignore totalement, bien que MONDRIAN soit à Paris avec DOESBURG. BRETON imagine une civilisation surréaliste mondiale. Le surréalisme, c'est le laboratoire de l'insurrection totale de la vie quotidienne. L'histoire de BRETON et du surréalisme est une histoire extrêmement complexe dans la situation française ; et ensuite il va y avoir des centrales surréalistes quasiment sur la terre entière. Mais, il y a eu des contre-feux, immédiatement le contre-feu des dissidences, celles de *Documents* avec Georges BATAILLE. Il y a une autre dissidence : *Le grand jeu*. BRETON, c'est là son grand intérêt, c'est que BRETON [le] sait très bien, il le dit très bien : ce n'est pas avec des mots, ce sont par des actions qu'on pourra transformer la vie quotidienne. Il est en relation avec la revue *Action*, avec des revues d'ultra-gauche. Parce qu'en 1924, c'est encore le prolétariat révolutionnaire, il y a en France plusieurs revues d'extrême-gauche et [elles] sont en relation. Alors va-t-on être de tendance communiste-léniniste, ou de tendance anarchiste, ou de tendance socialiste révolutionnaire ? C'est impossible de rentrer dans le surréalisme sans se poser des questions. Après, il va y avoir des choix devant la guerre d'Espagne. En 1930, BRETON fait une nouvelle revue qui s'appelle *Le surréalisme au service de la révolution*. En effet, là, à partir de ce moment-là, en France, il y aura un débat polémique : faire

la révolution quotidienne par l'imagination, par l'art, ou bien doit-on travailler avec l'allié communiste et cette fois avec l'ampleur du mouvement communiste et du mouvement syndical, d'où ce passage de la révolution surréaliste au *Surréalisme au service de la révolution* ? BRETON ne reste que quelques mois au PC. Mais ARAGON s'engage comme TZARA et ils pensent qu'on peut réellement changer le PC et en faire un organe de pensée. On a vu le résultat ! En 1930 il y a aussi trois revues de type constructiviste à Paris : *Cercle et carré* (dirigé par Michel SEUPHOR, un ami de MONDRIAN), *Plastique* et *L'effort moderne*. C'est une théorie de l'imaginaire et du réel que BRETON entreprend. Il va faire l'histoire du surréalisme avant le surréalisme. Et il y aura un livre qui sortira dans les années cinquante-soixante sur la civilisation surréaliste. BRETON imagine un futur surréaliste. Les siècles à venir seront surréalistes ou pas. La vie quotidienne sera transformée ou pas. BRETON parle comme un prophète. Chez Dada, il n'y a pas de prophétie. Alors, si on ne regarde pas cette dimension-là, on ne comprend strictement rien à ce qui va se passer. Les surréalistes disent d'abord : ne changeons pas le monde, changeons notre esprit, puis changeons le monde en devenant militants communistes.

Aujourd'hui, c'est la même question. Qu'est-ce qu'on fait là ? Il n'y a pas de choix. Qu'est-ce qu'on peut faire quand on voit dans quel monde nous vivons aujourd'hui ? Alors ici il faut avoir une analyse extrêmement précise du rôle de l'esthétique qui n'est au service de personne. Il n'y a qu'une solution et c'est, à ce moment-là, l'éducation. Il faut donc pénétrer le système scolaire, le système éducationnel. Il n'y a pas d'autres solutions. Je ne parle pas d'échec ; je dis qu'aujourd'hui le futurisme est enseigné, l'expressionnisme est enseigné dans les universités, le surréalisme [à] l'université, Dada à l'université ; ils sont dans les musées. Alors est-ce qu'ils sont récupérés ? N'importe qui peut aller aujourd'hui dans un musée et acheter un livre de poche. Est-ce de la récupération ou de l'infiltration ? Ce n'est pas une récupération, il y a de la récupération, bien entendu, mais c'est une infiltration malgré toutes les barrières. Si on fait le bilan aujourd'hui de tout ça, le seul terme, la seule conception qui tienne la route, c'est *Anarchia*, soit sous la forme du syndicalisme révolutionnaire ou sous la forme de la mouvance de l'anarchie, soit sous les formes de l'art. Toutes ces mouvances, ce sont des mouvances qui travaillent plus ou moins dans cette direction-là. Il y a bataille éditoriale et culturelle. Il ne faut pas prétendre qu'il faut faire quoi que ce soit dans le monde ouvrier, le monde des employés, disons dans le monde du travail, le monde de l'économie ; ça, c'est une absurdité. Mais par contre il y a un travail fondamental à faire dans le domaine culturel. Quelles pratiques et théories culturelles voulons-nous vivre, puisque l'éducation est à la base de tout ? Dans ce sens-là, éditer ces gens-là, et d'une manière claire et précise, c'est faire avancer peu à peu à l'intérieur de l'école, des universités et du culturel autre chose que ce qu'on nous raconte. Si ça sort en livre de poche, ça peut donner des idées aux gens. Au Canada, il y a des groupes autogérés ; l'autogestion, les coopératives, les communautés, ce qu'on appelle la solidarité sociale, tout ça émane de ces mouvances. Pres-

que aucun ne vient du milieu prolétaire, mais ce n'est pas un handicap pour une transformation de la culture.

Après la Deuxième Guerre mondiale apparaît le mouvement Cobra (Copenhague, Bruxelles et Amsterdam). De la dispersion nomade naît une interrelation. Il n'y a plus un centre absolu ; avec BRETON le centre absolu, c'est Paris. Le surréalisme révolutionnaire et matérialiste de Cobra refuse la nouvelle position de BRETON quant à l'alchimie et l'ésotérisme, considérés comme réactionnaires. Aujourd'hui on reconnaît la valeur de l'investigation de BRETON, car les recherches autour de l'ésotérisme ont été entièrement renouvelées. Cobra (revue, édition, exposition) est coordonné par deux personnalités : un peintre danois (JORN) et un poète belge (DOTREMONT) de 1947 à 1952. Il y avait en Belgique le contrepoint de BRETON : MAGRITTE. La centrale décentralisée de Belgique. Là on a deux personnes qui théorisent et qui font Cobra. Là il y a vraiment une position pour la transformation de la vie quotidienne. L'art comme expérimentation, l'art comme soulèvement social, que va reprendre l'Internationale Situationniste. Il n'y a pas que le surréalisme à Paris en 1946, il y a DUBUFFET qui demande que l'on tienne compte des productions esthétiques des ouvriers, des autodidactes, des fous et des naïfs. DUBUFFET, qui vient de la centrale surréaliste, va donc développer très fortement cette ouverture-là avec sa conception de l'art brut (revue, édition, exposition). Il faut absolument tenir compte de l'ensemble du monde, des productions esthétiques de ceux qui ne viennent pas de la bourgeoisie. Il y a aussi un dissident du surréalisme qui ouvre le Collège de Pataphysique (revues et publications), Raymond QUENEAU (1947).

La pataphysique, c'est un autre point de vue, c'est un point de vue de retrait total. Tous des relativistes absolus, tous des sceptiques absolus : toutes les tendances peuvent exister ; Marcel DUCHAMP est membre du Collège comme Boris VIAN. Les vérités sont des fictions, des constructions imaginaires.

À la même époque surgit un mouvement radical : le lettrisme, inventé par Isidore ISOU. Il crée la secte lettriste, il attaque la pataphysique, il attaque le surréalisme, il attaque tout le monde, il construit une théorie générale. C'est le premier après MARINETTI à faire une théorie générale de l'art... Des avant-gardes, il y a des leaders et il est le nouveau leader. Il a assimilé ce qui précède : le futurisme, Dada, le surréalisme, l'art abstrait. Il a une théorie très proche, tout en étant bien différente, de celle de MARINETTI. C'est une théorie réellement prophétique. ISOU est le prophète de l'art nouveau, de l'avant-garde esthétique dans tous les domaines. Il construit une théorie du bouleversement de l'école, du bouleversement de l'université, du bouleversement de toute la société ; ISOU travaille dans tous les domaines. C'est un nouveau Pic De La MIRANDOLE. Il publie un manifeste (un livre), *Introduction pour une nouvelle poésie et une nouvelle musique et l'aggrégation d'un nom et d'un messie* (entre 1946 et 1948). Il propose, avec le *Soulèvement de la jeunesse* et sa théorie d'une économie nucléaire, une autre société, fondée sur la créativité (ce qu'il nomme la « criatique » ou la « novatique »).



Dans le lettrisme, il y a quelques individus singuliers, des sortes de dissidents, qui vont bouleverser les formes de l'art : Guy DEBORD, François DUFRÈNE, Gil WOLMAN, Jean-Louis BRAU. Ils participent au fameux numéro unique de la revue lettriste *ION* (1951-1952) consacrée à l'esthétique du cinéma. WOLMAN et DEBORD vont publier *L'internationale lettriste* (revue et groupement éphémère), qui donnera naissance, après le manifeste DEBORD-WOLMAN pour la construction des situations (publié en 1954 dans la revue surréaliste belge *Les lèvres nues*), à *L'internationale situationniste* (1957-1972), précédé du brûlot *Potlatch*. À la naissance de l'Internationale Situationniste (IS), on retrouve JORN (cofondateur de Cobra, activiste exceptionnel, peintre, chercheur, historien) et l'Italien PINOT-GALLIZIO (partisan de la peinture industrielle sur rotative !). Aujourd'hui, toute l'histoire de l'IS et de son contexte est publiée sous forme de documents par les éditions Allia, à Paris, et l'ensemble des écrits de DEBORD chez Fayard. Avec JORN, CONSTANT (un artiste de Cobra, constructeur utopien de projets urbanistiques) et DEBORD, une nouvelle aventure est lancée pour tenter de transformer la vie quotidienne, sortir du domaine réservé de l'art et de son marché, pour briser la société spectaculaire généralisée. Aujourd'hui, même si tout semble enfoui, écrasé, dispersé, sous le poids mondial de la production de consommation, nous disposons d'une immense documentation à propos de ces rêves fracassés, ferment, sans aucun doute, d'un levain futur, inédit et bouleversant. On verra bien !

Dans les années soixante, il y a aussi l'effervescence, à Paris, autour d'un nouveau groupement construit par Pierre RESTANY, mais qui ne devint jamais un mouvement sérieux (sans revue, sans objectif vraiment clair), le Nouveau Réalisme, une mouvance à l'intérieur du milieu de l'art qui occupa certainement à l'époque de l'IS et Fluxus.

Mais il y eut aussi une tentative de regroupement théorique autour de l'art concret avec les revues *Nul* (Amsterdam) et *Zéro* (Cologne), où l'on retrouve Yves KLEIN et ses projets. Avec la nouvelle poésie « concrète » (le matériau langagier tel quel), conséquence de DOESBURG et de SCHWITTERS, puis de GOMRINGER (en Suisse, en 1953) et des Brésiliens de Sao Paulo (en 1953-57, PIGNATARI et les frères OCAMPOS, avec leur revue *Noigrandes*). Quelques revues éphémères apparaissent en Allemagne autour de KRIWET, en Suisse avec *Material* de Daniel SPOERRI (1959) et à Paris avec Pierre GARNIER, l'unique plateforme de cette expérimentation avec sa revue *Poésie nouvelle* (1963-1965), sans oublier le mouvement concret autrichien (revues, éditions jusqu'à aujourd'hui dont GOPPMAYR est le plus connu). En Belgique, à Anvers, Paul De VREE, avec sa revue expérimentale *De Tafelronde*, accueille le concrétisme. Il est difficile d'aborder brièvement, et même impossible, les contradictions et les polémiques des années soixante entre le concrétisme (que l'on retrouve avec Fluxus) radical, structural, matériel, et l'IS, le surréalisme et les partisans de l'imaginaire. Le conflit n'est pas réglable – c'est une reprise du conflit des années vingt : Dada-constructivisme contre surréalisme-expressionnisme.

Dans le même moment, un autre courant antagoniste, issu de la pataphysique (fondée en



1947 avec QUENEAU, Noël ARNAUD), crique du surréalisme comme des nouvelles avant-gardes, partisan de l'exception des singularités, va brouiller les cartes avec son ironie burlesque et distante, son détachement envers toute mission révolutionnaire de l'art, partisan du rire et de l'humour noir, de JARRY et d'Alphonse ALLAIS, de SATIE et de DUCHAMP. La pataphysique produit ses propres revues et ses publications internes, réservées aux membres du club. Mais en Belgique des revues comme *Temps mêlés* de BLUVIER, *Daily Bul* et *Phantomas* sont un relais exotérique à cette mouvance du fou rire dissoluteur de toute idéologie. À Paris, la revue *Bizarre* accueille les pataphysiciens comme François CARADAC et publie deux numéros remarquables sur les « fous littéraires » et la « littérature illettrée ». Mais au même moment les revues surréalistes de Paris comme *Le surréalisme* sonnent la charge contre les autres tendances. Autodestruction des divers clans et rigolade des pataphysiciens de tendance dada-belge-duchampien ! Et dans ce foisonnement européen exceptionnel, encore une autre revue remarquable apparaît, à Paris, tout autour de la poésie sonore, sous la direction du poète sonore expérimental Henri CHOPIN (sous le titre d'abord de *Cinquième saison* puis, à partir de 1964, *OU* jusqu'en 1974). La revue *OU* (disque, sérigraphie, document) à la frontière des tendances, hors des vains combats des chapelles, où les divers courants se retrouvent avec DUFRÈNE, BRAU, WOLMAN, le dadasophe HAUSMANN, le futuriste PETRONIO, des expérimentaux suédois GEYSIN et BURROUGHS : un lieu de rencontres expérimentales exceptionnel, avec des expositions et des soirées. La revue ici reprend tous ses droits de carrefour, de croisement de frontières, de *laboratorium*, de lieu mobile, ouvert aux expériences individuelles internationales. Ce fut l'unique revue exploratoire de ce type en Europe : une nouvelle édition avec les enregistrements sonores et une longue introduction a été publiée, à Milan, par les éditions Alga MARGHEN, en 2000. Il faudrait évoquer la mouvance internationale de la poésie visuelle [en France] (avec la revue *Approches* de Jean-François BORY et Julien BLAINE, de 1965 à 1967, à Paris) au Japon, en Allemagne, en Yougoslavie, en Espagne, au Portugal, en Amérique du Sud, en Italie (avec les éditions et revues d'Adriano SPATOLA, *Tam Tam* et *Geiger*). Entrecroisement de la poésie concrète, visuelle, sonore, et de la poésie-action (FILLIOU, HEIDSIECK).

Laboratoires multiples des revues et rencontres des années soixante jusqu'à aujourd'hui, par des expositions, des ouvrages historiques et théoriques. Mais le phénomène le plus extérieur, le



plus complexe et le plus paradoxal dans les années soixante et soixante-dix fut sans aucun doute la tentative utopienne du mouvement Fluxus, fondé fin 1961 par George MACIUNAS à New York et qui essaima sur la planète jusqu'à aujourd'hui, inépuisable. Avec MACIUNAS, il n'y a plus de professionnels de l'art ni aucune spécialité (peinture, sculpture, poésie, musique, théâtre, danse) ; il n'y a que des amateurs, hors de tout marché de l'art, qui tentent de réaliser leur propre utopie, sur leur propre territoire (eux-mêmes) et dans la diversité concrète des matériaux utilisés selon cette attitude ludique extensible à tous les moments de la vie. MACIUNAS est « le dernier des Mohicans » de l'utopie de FOURIER et sans aucun doute le premier « ouvrier-de-boîte » d'un devenir imprévisible puisqu'il tenta de fonder un nouveau laboratoire, un Bauhaus-Fluxus, un nouveau Black Mountain College, un lieu de rencontres et d'innovations, une université nomade sans cours, fondée sur l'information et l'expérience. Une certaine d'individus ont traversé plus ou moins longtemps Fluxus, avec ses soirées, ses tournées, ses festivals, ses revues, ses publications, ses films. Aujourd'hui une prise de conscience, de connaissances précises de ce bouleversement commence à voir le jour par la publication des écrits, des partitions, par des colloques, des expositions. Une nouvelle phase fluxus est en mouvement, hors des critères communs, vers un autre art populaire, ludique, rieur, inventif, dont l'art action actuel serait une des conséquences possibles. BRECHT, FILLIOU, MACIUNAS, WILLIAMS, PATERSON, ANDERSON, A-YO, SHIOMI, SAÏTO, BEN, VOSTELL, PAIK, CHIARI, KNIZAK, HIGGINS, Mac LOW, KNOWLES... ■

Transcription de la conférence tenue au Lieu, centre en art actuel, en marge du colloque sur l'édition tenu par le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), le vendredi 17 octobre 2003.

Transcription (Louis-Pierre CHARBONNEAU) revue par l'auteur.

Merci au Consulat général de France à Québec pour leur collaboration.