Document generated on 08/06/2025 2:46 a.m.

Inter
Art actuel

Le tas d'esprits. Aujourd'hui il advient. Épars demain

Charles Dreyfus

Number 96, Spring 2007

URI: https://id.erudit.org/iderudit/45711ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dreyfus, C. (2007). Le tas d'esprits. Aujourd'hui il advient. Épars demain. *Inter*, (96), 60–63.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2007

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/

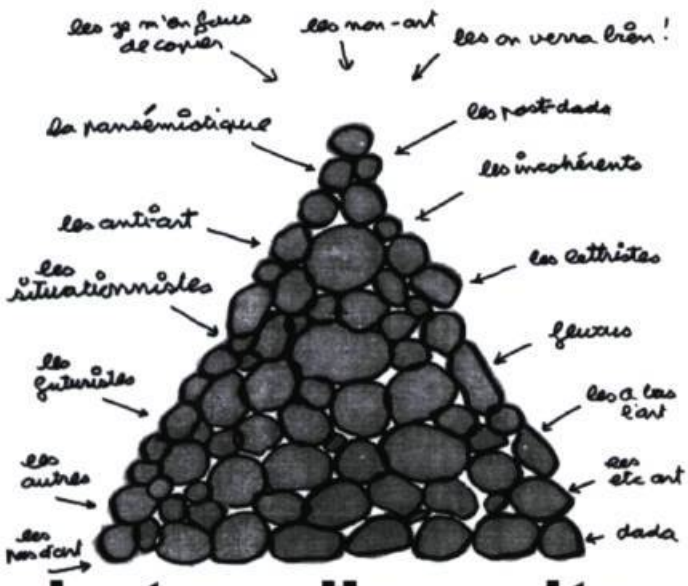
This article is disseminated and preserved by Érudit.

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/

Le tas d'esprits
Aujourd'hui il advient Épars demain

par Charles Dreyfus



le tas d'esprits
les limites de l'art?

L'automne 2006 a été le théâtre de deux manifestations festives, ce qui devient rare en France. De ce côté de l'Atlantique on connaît plutôt l'institutionnalisation à outrance avec en bout de course le prix Marcel-Duchamp. Parle-t-on du même ? Celui qui préconisait la « co-intelligence des contraires » ? Des gardes du corps sont postés devant l'exposition de Robert Filliou à l'inauguration du *Plateau* (F.R.A.C. Île-de-France). Deux exemples parmi les choses qui nous entraînent sur la piste savonneuse d'un savon qui a perdu tout parfum originel. Comment en sortir ?

Ben « l'ancien » a au moins proposé avec *Le tas d'esprits* de faire le point. Où en est l'art ? Qu'est-ce que l'art ? Quelles sont les limites de l'art ? Quelle est l'importance de la non-importance ?

Pour actualiser l'épine dorsale théorique Dada-Duchamp-Cage-Fluxus a été convoquée la communauté invisible. On s'en doute, le nombre impressionnant d'individus qui a formé ce tas de solitaires-solidaires ne constitue pas un groupe homogène assimilable au premier coup d'œil. Et c'est tant mieux ! Les mots *réseau, convivialité, rire communicatif*... ont l'air désuets par rapport à ce que l'on a vécu à Saint-Germain-des-Prés (quartier huppé parmi les huppés de Paris). On n'oubliera pas de sitôt la foule qui a envahi la rue de Seine au milieu des performances, le cocktail dans le labyrinthique troisième étage de l'hôtel La Louisiane...

Un mois plus tard, cette même communauté invisible se retrouve en pleine campagne en Bretagne dans une minuscule gare désaffectée [www.garedegael.com] pour *Les pas perdus de Raymond Hains*. Hains aimait ce lieu initié par Stéphane Donatien (conducteur de train détaché de la S.N.C.F. qui passe cette année son diplôme à l'École des beaux-arts de Mulhouse !). Plus qu'un hommage au propagateur de la logorrhée associative tous azimuts, cette rencontre (qui a reçu l'indispensable soutien logistique de Michel Giroud) – vue comme telle – est une œuvre d'art : « Il existe désormais deux Raymond Hains irréductibles et pourtant solidaires ; l'un renaissant des cendres de l'autre : le piéton regardeur, inventeur de peinture (d'une peinture qui s'achète et qui se vend, donc commercialisée) et le sigisbée de la critique, qui du fait de la distance objective à laquelle il se tient (par rapport au fruit de son invention) remet en question la valeur de placement de cette même peinture. » (Pierre Restany, *Les nouveaux réalistes*, Paris, Planète, 1968, p. 75.)

En règle générale et en matière d'art en particulier, l'antécédent joue le rôle de la norme. Taxée de déraisonnable, l'anti-tradition se transforme inéluctablement en tradition du nouveau. La notion d'avant-garde trouve sa vérification dans « le *posteriori* ». Le recul du temps, s'il est indispensable à l'historien, se réduit aujourd'hui à presque rien pour le petit monde boulimique de l'art : « *My philosophy is : every day's a new day* », disait déjà Andy Warhol dans les années soixante. En d'autres termes, tous les jours on peut commencer quelque chose de nouveau.

Cette dynamique du temps est annulée lorsque l'on fait des effets d'annonce. L'exposition de Présence Panchounette en 1988 à la F.I.A.C. intitulée *L'avant-garde a bientôt cent ans* (il y a bientôt vingt ans) interpellait les arts incohérents (1882-1893), transformant l'emprunt du dérisoire en dérisoire de l'emprunt.

Il a fallu attendre 2005 pour voir une exposition, *Dada*, au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, lire dans le catalogue sortant de la plume du président-directeur de PPR que « PPR soutient Dada » et faire mourir Marcel Duchamp à New York en attendant de l'y faire naître !

1) En art on peut emprunter sans le savoir (la postérité ne fait alors que rarement le reste).

2) On peut feindre l'ignorance de l'emprunt pour le rendre digestif et immédiatement monnayable, nous dit Présence Panchounette (1988) (« Bertrand Lavier est un de ces artistes-coucous/coucou l'ersatz ! »).

3) L'emprunt peut devenir procédé de John Cage à Nam June Paik en passant par P.P. (« Montrer par l'absurde le statut fragile ou susceptible de dégénérescence de l'œuvre d'art, ce geste-là a toujours été effectué en pleine lumière ; s'il n'a pas fait s'interroger grand monde, il n'a trompé personne. »).

4) L'emprunt peut conforter ce que l'on sait déjà, ce qui entraîne, consciemment ou non, des imprécisions et des oublis fâcheux (des publications comme celles de Ben ou Cloaca Maxima d'Ernest T. dénoncent la trop grande mauvaise foi. Le titre de mon catalogue *Happenings et Fluxus* a été repris pour le titre d'un livre sans même que l'auteur ait mentionné dans la bibliographie un seul de mes nombreux articles sur le sujet...).

5) Sans oublier Rrose Selavy véritable « Chez ma Tante ».

6) Peut-être tout simplement plutôt que de dire qu'« elle » était morte à New York, avouer que les « choses » se passent ailleurs. Combien de personnes étaient en charge pour ne pas laisser passer l'erreur ?

Le changement capital déjà présent en 1992 lors de la rédaction de mon article « Incohérence, crédulité & Co. La demi-ration de l'Avant-Garde » dans *Omnibus* n° 4 n'a fait qu'empirer. Déjà fortement, à l'époque, enlisés dans la société de masse, y a-t-il une issue pour nous en sortir ?

Telle est la préoccupation principale du ramassis (de la réunion de gens de peu de valeur, nous dit le *Petit Robert*), génial ramassis, que constitue *Le tas d'esprits*. Le ramassis (nom masculin péjoratif), c'est l'Autre, le poil à gratter au tout institutionnel, ceux qui ont encore la force de ramer debout. Contre l'ordre établi, contre ce qui est acceptable. Ce qui permet à l'individu de s'inscrire dans un devenir. On est loin de Mai 68 et de la contre-culture émancipatrice.

Pierre Restany donnait comme titre à l'un de ses livres *L'autre face de l'art* (Galilée, 1979), avec sa courbe plastique de la fonction déviante et sa courbe des fissions sémantiques de la fonction déviante. Maintenant c'est *La lignée oubliée* de Marc Partouche (Al Dante, 2004) où l'on recherche la filiation, la transmission – « chacun de nous tient dans sa paume

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 *bët* : « La barque-amour s'est brisée contre le bët. » Mot difficilement traduisible, et presque incompréhensible si on l'enlève du contexte de l'après-Octobre 1917 qui tentait de faire fusionner art/travail, formes/production des formes de vie.

Bët
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 arrière-pensées de l'avant-garde, beaucoup de transports en perspective, mais la voie tracée par le *Bët* 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 dAdA ?* 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 Dufrêne, 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 engraissées par la société de masse et assistées par la culture de service ?

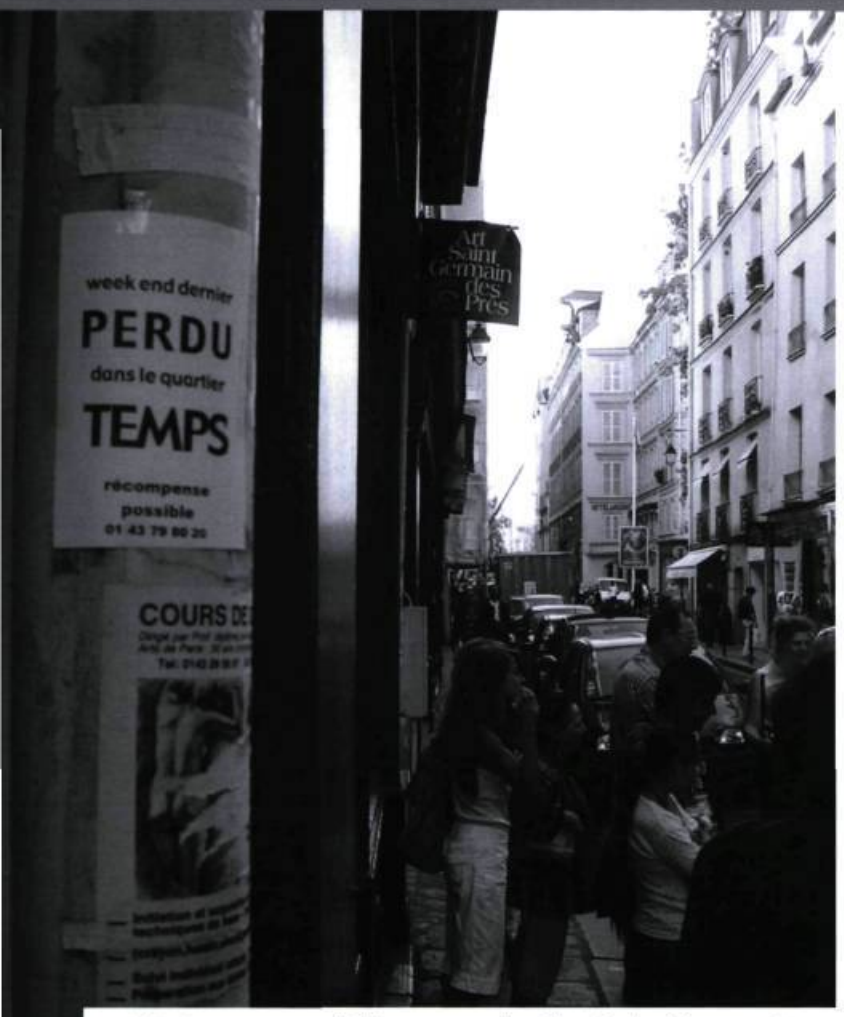
Aujourd'hui nous ne sommes plus aussi sûrs qu'une société change ses conceptions et sa conscience dès qu'elle change ses conditions de production (ou, comme le dit Marx, que ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais les conditions de vie qui déterminent la conscience).

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.**

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

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 sécrètent autour de lui un halo de légende, Marcel Duchamp invente l'inverse : par un déclic, 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 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 inspirateurs 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 contrecarrer 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[1].

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[2]. » 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 Jouvet, 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'admette 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 pléonasme 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**