

2011

Otto Dix Lettres et dessins

Traduits et présentés par Catherine Teissier
Sulliver éditions.

Les lettres de 1921 à 1967 tracent un itinéraire. L'artiste y livre son quotidien, la famille, les amis, et la recherche des ressources, les rapports tantôt séducteurs et tantôt grognons avec les collectionneurs et les marchands, les conditions matérielles pas toujours faciles de son travail, mais aucune réflexion un peu construite sur sa pratique. « *Je n'ai jamais formulé par écrit de déclaration, puisque mes tableaux sont, comme leur examen extérieur vous l'enseignera, eux-mêmes des déclarations des plus sincères, d'une sincérité que vous trouverez rarement de nos jours. Je ne suis pas non plus disposé ni en mesure de parler de sujets esthétiques ou philosophiques, et tout le reste ne serait que bavardage vain et subjectif. (...) Que celui qui a des yeux pour voir, voie !* » écrit-il dans une lettre de 1947. Cette attitude lucidement naïve répond bien à la peinture d'Otto Dix, « *expressionnisme grotesque* » a-t-on dit: il s'agit d'abord de toucher la sensibilité du spectateur par la sincérité et la violence de l'exprimé plastique. Si l'expressionnisme de Dix ne bouleverse pas la peinture (il s'inscrit dans une tradition, on a pu voir sa peinture dans la lignée du Gréco, de Munch, de Van Gogh...) sa forte personnalité profondément marquée par la première guerre mondiale donne à son oeuvre une présence singulière, et une étrangeté suffisante, bien qu'il n'ait pas l'engagement radical de George Grosz, pour qu'il soit un temps considéré comme « *dégénéré* » par les nazis. La dureté des images de ces peintres, la violence du trait particulièrement forte dans le noir des dessins et gravures, ont sans doute influencé les tendances expressionnistes que nous avons connues dans le dernier quart du vingtième siècle qui, elles, pourraient nous paraître un peu précaires et superficielles, un peu dérisoires à côté de la force féroce de certains de leurs aînés.

Catherine Teissier livre donc une documentation sans grande révélation, mais utile, rapidement située, qui informe autant sur le contexte social et culturel que sur le travail de l'artiste.

Janvier 2011

La rançon du colonialisme

Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)

Sophie Leclercq

Les presses du Réel,

collection Oeuvres en sociétés (Dir. Xavier Douroux)

« *Voici un livre qui vient à son heure, alors que la distance nécessaire a été prise avec le débat sur la colonisation* ». Cette phrase optimiste ouvre la préface que Jean-Yves Mollier donne à l'ouvrage de Sophie Leclercq. Hélas, « Nous entrerons dans la carrière quand nos aînés n'y seront plus » : Si les historiens sérieux commencent à avoir une vision pacifiée du problème, ceux qui, nécessairement subjectifs, ont connu au moins les dernières années de la période étudiée (1919-1962) ne sont pas tous morts. La mémoire historique se construit, cette étude y contribue, mais les souvenirs et les idéologies s'affrontent encore.

En traitant des héritages, l'auteur enracine les surréalistes dans une tradition où se heurtent Rimbaud et Marx, Trotski et Apollinaire. Contre la civilisation occidentale de façon globale, les surréalistes, qui élaborent leur mouvement durant le désastre de la première guerre mondiale et ses suites, ne pouvaient qu'être de « *Formidables briseurs de mythes colonialistes* » écrit Sophie Leclercq. Le problème est que c'est mythes contre mythes... L'oeuvre génère une esthétique, le politique s'y agite, et le refus en faisant des opposants systématiques, la mesure n'est pas toujours leur qualité première. Ils vivront donc aussi de fortes contradictions : certains dérivent vers des idées extrémistes, de tous bords, tandis que d'autres en oeuvrant aux découvertes des « arts premiers » contribuent paradoxalement à la création d'un marché... Rien n'est simple quand il faut concilier l'idéal culturel aux exigences triviales de l'existence. Il ne s'agit pas que d'idées, mais aussi des désirs, et il s'agit d'histoires d'individus, de femmes et d'hommes.

Ce travail propose une relecture singulière de l'histoire du surréalisme, qui ne peut qu'enrichir son image, déjà fort complexe. Chaque éclairage oblige des ombres, mais les sujets de réflexion méritent ici le détour et, pour ceux qui découvrent, cette entrée sous un angle « politique » permet une vision globale assez cohérente de l'une des aventures de l'esprit originales du siècle dernier.

Janvier 2011

Propos autour de l'histoire...

« *Fleur de tranchées... , 1913-1919, Lettres de guerre* » de René Charles Andrieu
et

« *Le choc des deux Espagne* » de Roberto Buera Julian (Editions Hugues de Chivré)

www.huguesdechivré.fr

« *Le choc des deux Espagne* » est un livre de matière pour l'histoire plus qu'un livre d'histoire. Né en 1938, sur la route, pendant la « retirada », l'auteur après un retour en Espagne, à sa majorité revient s'établir en France. Quelques témoignages venus des deux camps lui permettent de comprendre que chacun d'eux a écrit une histoire différente. Il y a surtout les zones de silence. Nous le savons. Déjà André Malraux, à chaud (« *L'Espoir* » décembre 1937), avait souligné les dérives. Nous savons que les guerres, surtout celles dites paradoxalement « civiles », sont sources d'abominations. Dans la tourmente, quel que soit son camp, l'homme libère plus facilement ses aspects les plus obscurs.

La trame des événements que raconte ce livre sont bien connus. L'auteur, maçon puis chef d'entreprise, passionné par son sujet, a toute sa vie picoré dans les livres, les articles, les dires... réunit la matière de cet écrit. Il critique les idéologies, mais ses commentaires sont fortement idéologiques : manque le recul d'un appareil critique d'historien. Partie originale de l'ouvrage, les témoignages et les anecdotes sont livrés à l'état brut. La sincérité n'est jamais assurance de vérité, le point de vue détermine et limite l'image. Nous savons ce que valent les témoignages et le travail de l'historien est aussi de décortiquer et confronter les informations dans le vrac de l'enquête. Les spécialistes feront le tri, les autres liront cette rumination comme encore un autre roman d'un regard en plus sur une même histoire encore inachevée.

Certainement, ce type d'ouvrages ne renversera pas la vision des historiens sur le sujet. Il n'est cependant pas négligeable que persiste une édition « marginalisée », qui permette de verser dans des dossiers qui paraissent officiellement plutôt bien construits et semblent achevés, des contributions insolites, ou faites de détails petits grains après petits grains ajoutés qui précisent et complexifient l'image déjà un peu figée d'événements que le temps éloigne.

À la fois plus brut et plus objectif, « *Fleur de tranchées* » est un recueil de lettres sobrement documenté et commenté : Après des études de droit, René Charles Andrieu renonce en 1913 au sursis militaire. Alors qu'il effectue son service commence la guerre qui le maintiendra 6 ans sous l'uniforme. Il va jusqu'en 1919 écrire, à ses parents et à sa sœur, redécouvertes dans une vieille boîte à chaussures, 500 lettres ou cartes que son fils Gilbert publie aujourd'hui. Dans ces messages d'un seul homme s'inscrit le déroulement de la guerre du point de vue du caporal, devenu sergent puis lieutenant, de l'arrière en formation ou en repos, depuis les postes de combat ou depuis les hôpitaux. Ces messages simples, édulcorés pour éviter la censure et ne pas inquiéter, n'en donnent pas moins une image du quotidien, monotone dans ses variations, un vécu au jour le jour avec ses soucis ordinaires. Ici, pas de grandes belles lettres d'écrivain, pas de littérature, pas de déclarations aussi lyriques que convenues. L'homme s'y fait modeste, et le moindre détail y prend plus de force. Ainsi, il annonce fort simplement que le sergent qui l'accompagnait lors de sa dernière permission vient d'être tué. Il n'explicite pas autrement sa peine qu'en disant la difficulté d'avoir la rude tâche de l'annoncer aux parents.

Son fils accompagne les lettres de dessins de Jean Berne-Bellecour, l'oncle peintre aux armées, ajoutent quelques courts articles, quelques documents et des cartes du front qui permettent de situer les actions. Nous sommes dans les petits rouages de la grande histoire, là où les larmes et le sang peuvent couler, ou un peu d'amitié ou d'amour permettent de survivre, ou il reste de l'humain lorsque s'avance la broyeuse irréversible du temps.

Ecrits en 2011

Danse sur la vague notion de Performance ¹

Le CNAC Villa-Arson a depuis 2007 entrepris une recherche sur « L'histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011 » aboutissant cet été 2012 à l'exposition « A la vie délibérée » et amorce de la mise en place d'un site d'archivages en cours permanent. L'équipe d'Eric Mangion m'a sollicité depuis le début comme source d'archives abondantes et, un peu, de mémoire. Cette exploration m'a contraint à mettre en ordre ma documentation et à repenser une fois encore la période Fluxus. J'ai ainsi été amené à reconstituer ma part de cette période, avec l'aide et surtout le questionnement d'abord de Géraldine Bloch, puis de Christine Bavière lorsque Cédric Moris Kelly a pris la suite de la recherche en 2011. Il faudra lire ce texte, livré un peu en vrac, comme une réflexion à partir de Fluxus et donc, malgré le recul historique, objectif... relativement.

Les objets d'art (en matière ou fantomatiques) ne sont ni cendres ni traces, ils incarnent l'essentiel : le programme à partir duquel le récepteur devrait avoir la possibilité de reconstituer la pensée qui a motivé la mise en œuvre d'une transmission. L'objet vaut par ce qu'il a enregistré : pour faire image, tous les disques sont à l'abord semblables, mais la découverte de ce qui est inclus dans sa matière fait les différences. L'affirmation par l'œuvrant ne justifie l'œuvre que si le récepteur retrouve la motivation et l'expression préméditée en plus explicite et dans sa spécificité. Un récepteur qui a vu la profondeur absolue d'un ciel totalement bleu, ou nocturne clouté de constellations, ne peut être renseigné par une petite surface de bleu. La construction littéraire d'une mythologie sur de supposées traces n'est que réanimation d'un grand récit romantique: Victor Hugo avec « *cette faucille d'or dans le champ des étoiles* » en dit plus sur le sujet que tout l'œuvre de Klein.

Toute œuvre sortant de l'atelier, rencontrant un autre regard que celui de l'artiste, (une autre oreille), devient l'objet (et le sujet) d'une interprétation. Ce n'est pas, à la lettre, comme le disait Marcel Duchamp, « *le regardeur qui fait le tableau* », mais le regardeur retrouve du sens si l'œuvre en génère. Immédiate et éphémère, la Performance ne fait sens que par des signifiés au présent, puis par les souvenirs de lecture (de regard) du spectateur. Il s'agit bien d'un spectacle, même si une trace persiste. Pour Pollock, l'objectif final est bien de faire une « peinture » : Si le Happening ou la Performance ne sont pas précédés de textes programmatiques détaillés et précis, ce qui est le principe du Théâtre, ils ne pourront plus être interprétés (re-présentés), ils seront au mieux « imités », peut-être semblables mais jamais identiques. L'Event qui comporte une composition (ou partition : n'oublions pas, l'Event a été généré par une réflexion sur la musique) peut être repris, avec des variations comme pour toutes les partitions musicales, selon la conception, la technique, la compréhension, la sensibilité de l'interprète. Plusieurs compositeurs interprètes ont dit que leurs versions *entendues* étaient œuvres plus authentiques que l'écriture *vue* des partitions.

Vouloir définir un domaine Performance comme ensemble englobant du Happening à l'Event revient à étendre la notion à tout ce qui produit du signifié par au moins un acteur et un récepteur (personne ou appareil !) plus ou moins en relation, en sympathie, en concordance (ou hostilité). Nous buttons sur l'excessif « Tout est Art » : nous sommes à la merci d'une définition de l'art,

¹ Texte écrit en juin 2012, extrait du dossier « Performances » (avec écrits de Christine Bavière et Marcel Alocco), publié par PerformArts magazine en avril 2013. Ce texte a déjà été repris dans *Fluxus, Events et Musique* Marcel Alocco, Editions PerformArts, Nice 2013.

coincé entre l'art pour l'art (pur objet) et l'art c'est la vie... Ce qui signifie que l'art n'existe que s'il apporte une quatrième dimension dématérialisée.

Penser la Performance comme *acte regardé* c'est penser le Théâtre. L'action devient Performance dès qu'elle est mise en scène. Le Happening naît d'une évolution sourcée par Dada et Surréalisme (Arthaud) et théâtre expérimental, réflexion sur Pirandello, métathéâtre du Living Theatre : l'improvisation comme recherche d'expression unique, avec son revers, l'éphémère. D'où la difficulté à re-présenter (dupliquer, réactiver) les performances, faites sur-mesure par l'artiste en fonction de son corps et de sa voix. La performance, avant d'être un moyen de communication, ne serait-elle pas un exercice d'autosatisfaction, jouissance au présent de lui-même par l'individu comme nager ou courir pour le plaisir de sentir autrement intensément le corps ? La théorie de *l'Ego* de Ben en serait l'abrupt constat. Le Performeur agirait pour lui-même, reflet pour un œil miroir. Il serait un de ces idiots – *Je parle pour les non-idiots* (idiot= fermé sur lui-même) – auxquels Jacques Lacan refusait de parler. (Je sais, pour avoir écrit début des années soixante une « chanson de geste » titrée « *Au présent dans le texte* »). C'est que toujours *Le temps s'en va...* et persiste *Le dur désir de durer*. Dans cette perspective de jouissance immédiate, en plus de sa production réifiée, l'arteur se fait corps subjectile : acteur. Ainsi s'amorce le plus souvent une fuite. Dans l'incapacité ressentie de contrôler l'objet, l'individu s'abandonne à ses pulsions, lesquelles ne disent le plus souvent que le reflet banal des influences normatives de son environnement. Créer demande un effort de substitution d'un artifice à un artifice antérieur ressenti comme naturel.

Le « être » des performances pose tous les problèmes de la vérité en Histoire. Que l'auteur soit la partition (ou texte) jouant sa propre composition donne au public l'illusion de révélation totale. Molière est-il dans la représentation par Molière et sa troupe... probablement insupportable aujourd'hui ? Le sens du texte provient autant du dire de la troupe que de l'auteur d'origine. La performance, comme l'allumette, ne sert qu'une fois ; une autre allumette de la même boîte donne une autre flamme. Aussi sibyllin soit-il, la seule vérité d'un *Event* reste son texte, (parfois injouable). Aussi simple soit-il dans son écriture, en deux mots, l'*Event* « *Dripping Water* » de George Brecht ne donnera jamais le même son. Sans doute est-ce dans sa conception d'origine comme « partition » que l'*Event* existe dans un répertoire. Le jazz ouvert aux improvisations a donné les fameux « standards », libres de re-création.

L'histoire est un travail sur un objet fragmenté, toujours en cours de (re)constitution. Elle dit au présent le toujours préterit, souvent restructuration radicale des mythes originels, tels *nos ancêtres les Gaulois*, les *sauvages* indiens d'Amérique, les *arts primitifs* africains... Or la constitution de récits mythiques paraît être le ressort fondamental (ou l'objectif principal ?) de la performance. L'art est constitué d'un ensemble de disciplines, chacune constituées de sous-ensembles de pratiques, composites aussi dans l'unique démarche personnelle. Pratiques du spectacle : danse, cinéma, cirque, théâtre... chacune constituée de complexes ou composites, tels les opéras, ou les comédies ballets (*Les Fâcheux* ou *Le Bourgeois gentilhomme* par Molière, Lully, Charpentier, Beauchamp). La performance, comme la comédie ou la tragédie, est un genre du théâtre.

Au prétexte que le happening serait né d'une action de plasticien, et s'est en un premier temps développé dans le mouvement de sortie de l'atelier du plasticien, il est intégré aux arts plastiques par une pratique de « hors-d'œuvre » en galeries ou musées. Le souci du plasticien était de focaliser l'intérêt sur le « processus travail » : La main du créateur, et non l'objet produit, – la manufacture comme spectacle, montrer la construction et le résultat comme fragments d'un tout. La démagogie du spectaculaire occulte progressivement les autres disciplines artistiques – ainsi les Maisons de la Culture devenues principalement lieux de théâtre.

Donc, si « *on peut faire de l'art avec tout* » (voir entretien 2009, in *Fluxus Nice 1963-1968*, Fleurice Würz, AQ-verlag, Saarbrücken RFA, 2011) il existe une logique de cohérence structurelle

pour qu'un langage fonctionne. Paradoxe : à vivre les premières années de Fluxus j'ai été convaincu de la spécificité de chacun des langages artistiques en posant avec *l'Idéo-grammaire* le problème de la constitution du sens en peinture. La confusion, partielle, ne fonctionne que sur les marges. D'où la dominante dans l'œuvre d'une pratique structurante. Ce qui motive et justifie l'intérêt pour le corps, seul lieu possible des mélanges à l'état natif : intension, comportement, projection, le corps physique et intellectuel comme matériau, la globalité des émanations du corps comme synthèse de son sens. **Gutai** se traduirait par *corps-matière*, qu'il faudrait comprendre comme *corps-matériau* ou *corps-outils* de la création, soit la personne de l'artiste comme totalisation de son art. Mais ici encore, l'élaboration du langage corporel produit essentiellement des mouvements et des sons articulés : la parole gestualisée produit signes, écritures... Spectacles. Nul besoin de sculpter en chirurgie son corps, ou de se mettre en scène comme martyr : « *Regardez-moi, cela suffit* » proclamait Ben Vautier. Projet d'acteur. En cohérence avec la promotion de l'individu, paradoxale en un temps fort des idéologies sociales, tout le vingtième siècle a travaillé de façon plus ou moins explicite à la mise en spectacle du corps. En accord souterrain avec la promotion du sujet incluant le fantôme qui le hante : l'inconscient.

Nice juin 2012
Performarts

Arman à Vence

Autour d'une œuvre offerte à la Ville intitulée par Arman avec humour « Accord parfait », sculpture en bronze d'un piano brisé destinée à devenir une fontaine, le Musée de Vence présente une exposition de divers travaux. Outre les photos en exposition des œuvres, le catalogue resitue l'artiste dans le lieu et dans l'art contemporain, avec une série de textes signés Catherine Le Lan, Maire de Vence, Jean Iborra, directeur du Musée, Jérôme Neutres, commissaire de l'exposition, et du critique italien Germano Celant. On y trouve aussi des propos d'Arman qui éclaire les partis-pris de l'artiste, et un très cordial témoignage de Bernar Venet, titré **«Reconnaître à Arman la dimension d'un précurseur, c'est rendre à Arman ce qui appartient à Arman »** « *En 1960, nous avons eu Arman. Arman et son exploration méthodique de l'objet. Et ensuite ? Ensuite tous les autres... et ils sont des milliers !* »

L'espace ne permettant pas une rétrospective, l'exposition se limite à une bonne présentation de quelques temps forts d'une œuvre qui s'est développée en diverses formes, mais toujours dans une grande cohérence de pensée et de vision. Echappé, après deux années, de l'École des Arts décoratifs de Nice pour se diriger davantage vers l'histoire de l'art avec l'École du Louvre, la démarche d'Arman restera toujours soutenue par un arrière-plan d'historien archéologue : en parlant des « poubelles », son travail du moment qui je l'avoue m'avait au premier abord laissé perplexe, il m'avait dit avoir constaté par une expérience de fouille au Moyen-Orient que l'archéologue cherche et trie des déchets. Avec des échos du passé, Il inscrivait ainsi sur le vif sa démarche dans l'histoire du présent.

J'ai rencontré Arman toute fin des années 50 ou tout début des années 60, Rue Tondutti de l'Escarène, devant la boutique de Ben, devenu à partir de 1958 le trottoir salon plein air des rencontres pour tous les jeunes gens qui à Nice s'engageaient dans les diverses avant-gardes des diverses disciplines. J'ai donc eu l'occasion de suivre l'évolution de son travail, [vu en direct briser ou brûler des instruments dans son atelier ou sur sa terrasse, Avenue de la Lanterne !] même si je n'ai pas eu la chance d'être dans son atelier de New York comme le fut souvent Bernar Venet qui dans le catalogue de Vence termine ainsi son écrit : *« J'ai rencontré Arman en 1963 et notre amitié a gardé toute son intensité jusqu'à ses derniers jours. Sa générosité et son soutien lors de mon premier voyage à New York ne sont un secret pour personne. Oui, Arman a été un grand ami, mais plus encore, un très grand artiste. En lui rendant hommage ici, et en regrettant encore très profondément son absence, je fais mon devoir d'ami et de modeste témoins. »*

Je ne peux que confirmer les dires de Bernar : Que pour les artistes de notre génération, l'homme était amicalement aussi remarquable que le plasticien.

Arman à demeure

Non loin du château de Vence, au *Bidonville*, s'est déployé une œuvre dont le retentissement n'en finit plus de résonner d'échos avec notre monde contemporain. « Ma spécificité réside dans la transformation de l'objet. Arman, c'est à la fois une intelligence stratégique – celle du joueur d'échec – qui saisit la civilisation industrielle croissante avec l'acuité visionnaire, et une puissance créatrice qui organise un corps à corps méthodique avec l'objet. Tour à tour, il l'accumule, le brise, l'écrase par des techniques violentes, aimantées par une forme d'urgence. Du vacarme d'un piano fracturé, est ainsi née l'harmonie d'*Accord Parfait*, cadeau en bronze de l'artiste à la Cité des Arts. Par un processus de bifurcation symbolique, l'instrument détruit est devenu sculpture. La luminosité éclatante rebondit sur les anfractuosités de la matière. À l'occasion de sa présentation sur le parvis du Musée – préambule à son installation définitive et à sa métamorphose en fontaine – il importait pour le Musée de la Ville de Vence de remettre ainsi Arman en pleine lumière. Le parcours d'œuvres conçu par Jérôme Neutres est magnifique de justesse. De salle en salle, nous sommes conviés à une conversation intime, au plus près du mystère de cette paradoxale fabrique de sens, dont les textes de Bernar Venet et Germano Celant saluent l'importance historique dans ces pages. Fusion (ou confusion) des strates de temps : fourchettes et cuillères sont saisies dans du béton comme dans une moderne Pompéi, le casque de motard d'Atlantis prend l'allure d'un bol romain ou étrusque, l'archéologie devient celle du futur... « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles », notait Valéry. Arman nous invite à marcher, tels des funambules, sur une ligne tendue au-dessus du précipice qui sépare la destruction de la renaissance. Le fossile du recyclage jubilatoire. Les sandales, les guitares deviennent cascades. Jeu. Régénérescences. Fraîcheur. Dans cette exposition chaque objet – du violon au téléphone, de la poubelle aux meubles de salon – pourrait figurer dans un intérieur. Dans les espaces du château de Vence, Arman est à demeure. Il nous interroge sur notre façon d'habiter le monde.

Jean IBORRA

ARMAN, Nouvel état des choses

Musée de Vence/ Fondation Emile Hugues

Du 29 juin au 15 décembre 2019