



Une visiteuse sur le *Cyclograveur* de Jean Tinguely (1960) dans l'exposition *Rörelse i konsten* (Le mouvement dans l'art), Moderna Museet, Stockholm, mai-septembre 1961.

Œuvre et activité

La modernité est une catégorie de la pensée sociale. Depuis les Lumières, celle-ci s'est donné l'horizon d'une justice immanente et d'une coordination des sphères d'activité et de culture. Appliqué à l'art, « moderne » désigne et recouvre des postulations contradictoires, dans une société divisée, où la définition de la sphère publique n'est jamais garantie. Cette instabilité est constitutive de la *question de l'art*, au singulier, qui s'est détachée du système, évolutif, des beaux-arts. Dans les pages qui suivent, cette question est abordée d'un point de vue historique et politique, plus qu'esthétique ou anthropologique. Il s'agit surtout de comprendre le lien qui s'est noué puis dénoué entre l'idée libérale et les formes de l'activité artistique. L'enquête porte essentiellement sur l'histoire des arts dits « visuels », centrés sur l'apparence et l'image, dans l'ère euro-américaine (Amérique du Sud comprise). Mais des effets de déplacement, de décentrement montrent que la question de l'art ne tient pas dans ces limites.

Le premier paradigme correspond à l'adaptation du système des beaux-arts à une économie de marché qui correspond elle-même à un projet de société, orienté par l'idéologie progressiste des Lumières. J'entends donc « paradigme » au sens de schéma ou structure constitutive d'un ensemble de représentations et de comportements. Le second paradigme se construit par différenciation, terme à terme, du premier. Selon une conception de l'art centrée, avec l'idée d'*auteur*,

Le musée antidote (M.A.) : mode d'emploi

1. *Le M.A. est recommandé dans les convalescences culturelles, sociales et politiques (périodes de transition).*
2. *Le M.A. n'admet pas de recettes. Son succès est dû à sa diversité et à sa mobilité.*
3. *On ne va pas au M.A. comme à l'église, ni comme à l'école, au tribunal, à l'hôpital ou au cimetière, mais comme au musée.*
4. *Le M.A. est le musée du « voilà ». Ses prétentions elliptiques libèrent l'objet des poncifs, de toute connexion stéréotypée.*
5. *Au M.A. on vient voir des objets. Les revoir ou les découvrir.*
6. *Dans le M.A. le visiteur a un seul droit, celui de regarder.*
7. *L'objet présenté par le M.A. est un objet (pas un témoin, pas une marchandise, etc.).*
8. *Le M.A. ne veut pas séduire. Il ne vend pas de souvenirs, il ne nourrit pas. Il ne dorlote pas les enfants. Il fatigue.*
9. *Le M.A. montre et cache aussi. Il s'adresse aux personnes disposées à y investir (du temps, de l'imagination).*
10. *La cure du M.A. peut durer de un à trois ans.*
11. *Après la rémission de la maladie, le M.A. doit être repris de temps en temps, pour prévenir le syndrome M.B. (musée blasé).
Je recommande de laisser ce médicament à la portée des enfants.*

Irina Nicolau (1996)



L'art est travail et activité libres : l'expression de l'homme non aliéné par le labeur et la force de travail vendue. Il est également manifestation exceptionnelle et singulière⁹¹.

En 1977, Ivan Illich pouvait encore affirmer : « Partout où s'élargit le travail salarié, son ombre, le servage industriel, s'élargit également⁹². » Ce constat historique reste pertinent, mais on l'entend mal dans un contexte marqué par la fin du plein emploi et les effets dévastateurs de la déréglementation néolibérale, menée au nom d'une obligation de « flexibilité ». À vrai dire, la liberté, opposée au travail aliéné, désigne deux choses différentes : une activité de loisir (qui peut être studieuse), délivrée des contraintes productives, ou une association autonome de travailleurs, qui détient et contrôle l'outil de production.

André Gorz rappelait récemment que « l'abolition du salariat figurait dans les statuts de la CGT jusqu'aux environs de 1960 comme l'un des buts fondamentaux de l'action syndicale⁹³. L'environnement économique et social du fordiste keynésien, qui s'était finalement imposé au cours des Trente Glorieuses dans le combat libéral contre le dirigisme communiste, suscitait une opposition « radicale », mêlée aux thèmes antitechnocratiques de la contre-culture⁹⁴. L'art d'activité s'est ainsi défini alternativement comme un refus de la rationalisation industrielle – l'artiste se mettait en grève de la société productive –, ou comme un dépassement des contraintes du travail, à la manière du jeu. L'activité artistique permettait d'imaginer une réintégration des opérations du travail « en miettes » (dénoncé par Georges Friedmann en 1956) dans une action continue et variable, ouverte à l'improvisation.

Aux États-Unis, la danse postmoderne, avec l'idée de tâches (*tasks*), comme la musique « répétitive » participaient de cette tendance. La référence au poids et au travail est insistante chez Yvonne Rainer⁹⁵. Dans le texte théorique rédigé en 1966 à propos de *Trio A* (intitulé initialement *The Mind Is a Muscle*), Rainer affirme une pratique de la danse délivrée de la virtuosité technique et de la spécialisation professionnelle :

91. Émile Copfermann, « Un théâtre révolutionnaire », *Partisans*, n° 36, février-mars 1967, p. 5.

92. Ivan Illich, *Le Chômage créateur*, Paris, Seuil, 1977, p. 29.

93. Françoise Gollain, « Entretien avec André Gorz », *Une critique du travail : entre écologie et socialisme*, Paris, La Découverte, 2000, p. 233.

94. On comprend habituellement sous le terme de « contre-culture » un vaste agrégat de mouvements en rupture avec la « société de consommation » et les normes du « système » capitaliste et technocratique. L'orientation antitechnocratique est soulignée dans le livre de Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture* (1969), sous-titré : *Reflections on the*

Technocratic Society and Its Youthful Opposition (Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse, trad. Claude Elsen, Paris, Stock, 1970).

95. Voir « The Mind Is a Muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », dans Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York University Press, 1974, p. 65-69. Le texte a été rédigé en 1966 et publié en 1968 dans l'anthologie de Gregory Battcock, *Minimal Art* (New York, Dutton) ; trad. Laurence Louppe dans *Le Travail de l'art*, n° 1, automne-hiver 1997, p. 91-99.



Richard Serra trace sur une pierre lithographique, Gemini GEL, Los Angeles, 1972.
Photographie : Daniel B. Freeman

Pendant la première version de la pièce chorégraphique d'Yvonne Rainer, *The Mind Is a Muscle*, Judson Memorial Church, New York, 24 mai 1966. Photographie : Peter Moore



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 19



Fig. 20



Charles Ray, *Plank Piece I & II*, 1975.
Deux photographies noir et blanc montées sur toile, 100 x 69 cm chaque.

DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE :
Merce Cunningham sur le plateau de danse d'Anna Halprin, Kentfield (Californie), 1957.

mode régulier et progressif du « propre » et de l'appropriation qui régit la formation (auto)biographique. Meg Stuart qualifie de « discursive » l'organisation chorégraphique de la performance. Mais ce lien discursif, orienté vers le public, n'est pas une greffe théâtrale sur un art pur du mouvement; c'est le corollaire de la dédramatisation. L'expérience « intime », au sens où l'entend Meg Stuart, écarte les schémas dramatiques, mais elle ne peut se poursuivre exclusivement sur ce mode, au risque de se condamner à une clôture narcissique, privative¹⁶. Le « discours » est la dimension publique de la danse. Selon une exigence similaire, Yvonne Rainer est passée de la danse au cinéma via la performance.

Depuis Laban, la danse est tenue pour une expérience d'*immersion dans le mouvement*¹⁷. La plasticité du geste a remplacé les figures du discours chorégraphique. Mais le geste est devenu un nouveau support du discours, au point de contredire l'idée du « mouvement pur ». Cela est explicite dans le parcours et les propos du danseur-chorégraphe Bill T. Jones¹⁸. Ce que l'on qualifie de « post-dramatique » dans le théâtre correspond à une redramatisation de la danse. La performance a influé sur les deux processus autant qu'elle en a bénéficié.

Depuis les années 1960, la performance, que l'on peut considérer comme l'art d'activité par excellence (ou, du moins, sa forme la plus démonstrative) s'est développée dans un espace fluctuant, entre l'atelier et la scène de théâtre, la galerie et l'espace urbain, mais aussi entre un modèle d'action rituelle et la rationalité dévoyée, hérétique, du conceptualisme. Le modèle rituel a été associé à la peinture gestuelle, en particulier chez les Japonais du groupe Gutai (dès les années 1950), dans les premiers happenings ou chez les actionnistes viennois.

Finalement, le schéma de Schechner est éclairant dans une perspective d'interprétation anthropologique des arts. Il ne prend pas en compte les transformations historiques de la danse dans l'expérience de la sphère publique ni la plasticité spatiale et institutionnelle de la performance.

16. Ce risque tient à la « sphère du mouvement » (*kinésphère*) qui, selon Laban, définit l'espace de performance du danseur à partir de son propre corps. Sur ce concept, voir Rudolf Laban, *La Danse moderne éducative* (Londres, 1963), trad. Jacqueline Challet-Haas et Jean Challet, Bruxelles, Éditions Complexe/Paris, Centre

national de la danse, 2003, p. 105 sq.
17. *Ibid.*, p. 119-120.

18. Bill T. Jones, entretien avec Ann Daly, dans *Art Performs Life: Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones*, cat., Minneapolis, Walker Art Center, 1998, p. 118-119.

de Pino Pascali ; le *Campo* exposé par Jannis Kounellis à l'Attico de Rome (en relation avec le fameux tableau au perroquet). Le plan vertical du champ pictural était basculé à l'horizontale dans l'espace d'exposition comme un tapis ou pavement (*pavimento*) de mosaïque, tout en suggérant le territoire des pratiques agraires (le champ labouré)⁷⁷. Mais la dimension spectaculaire des installations de Pascali ou de Kounellis a peu à voir avec la sobriété des constructions spatiales de Fabro.

En 1967, Pascali et Fabro réalisaient deux pièces très contrastées : *32 m² environ de mer* et *Pavimento (Tautologia)*. La première fut présentée en juillet dans le cadre de l'exposition *Lo spazio dell'immagine* à Foligno ; la seconde, un « pavement » de journaux, à Gênes, en septembre dans *Arte povera – IM Spazio*, qui se démarquait explicitement du propos tenu à Foligno. De l'une à l'autre intervenait une sorte de réduction ou d'appauvrissement systématique de l'image. Les « fausses sculptures » de Pascali proclament l'artifice de la fiction, même et surtout quand elles traitent de la nature. Fabro propose plutôt des « choses » qui appellent une expérience d'appropriation perceptive. À propos d'une pièce de 1966, *In cubo*, Carla Lonzi remarquait :

La dernière œuvre de Fabro est un cube — bois et métal pour la structure, toile blanche pour le revêtement des surfaces. [...] Dans cet espace d'air délimité par des surfaces et des angles tous semblables, conçu en fonction du seul spectateur, l'homme devient un simple élément de la relation qui s'instaure entre lui et la portion d'espace qu'il occupe [...]. C'est précisément parce qu'il est privé des choses que le spectateur retrouve les bases d'un comportement spatial qui est aussi autorégulation⁷⁸.

Le *pavimento* lie tautologie et topologie, en mettant en avant la primauté du lieu sur l'image et l'objet. Aux États-Unis, en cette même année 1967, Carl Andre réalisa ses premières *floor pieces* constituées d'un damier de plaques de métal : le lieu (*place*) était ainsi découpé, au sol et depuis le sol, dans l'espace (*space*). Cette formule avait été précédée par les *Equivalents* de 1966-1967, qui mettaient en œuvre l'idée de « *cuts into space* ». La première pièce au sol (*floor piece*) de Carl Andre fut présentée dans l'exposition inaugurale



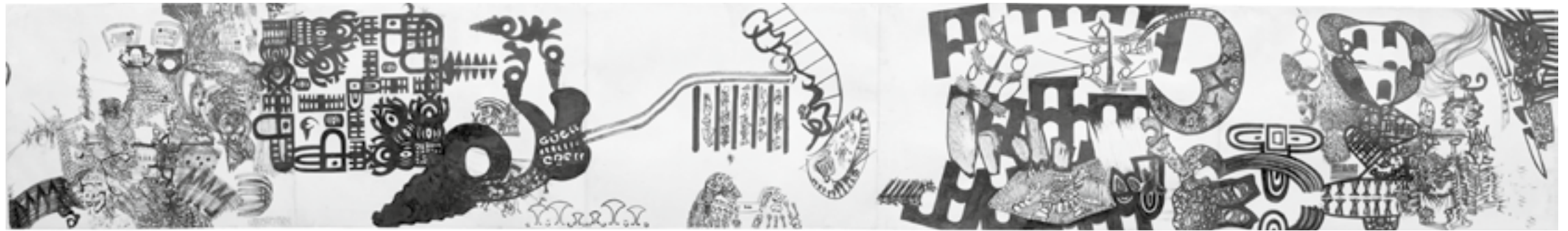
« J'ai choisi un dallage ordinaire — c'était dans une galerie assez simple, comme un appartement, qui pouvait évoquer pour le spectateur des situations familières — je l'ai bien lavé, je l'ai fait briller, puis je l'ai recouvert de journaux. En fait, l'œuvre ne réside pas tant là, que dans le couplage avec un commentaire, avec des explications. Ce commentaire dit que la jouissance, la lecture de l'œuvre réside uniquement dans la réalisation elle-même : pour pouvoir jouir (excusez l'expression) de l'œuvre, il faut avoir lavé, puis recouvert. L'œuvre est constituée seulement par le travail réalisé (un travail que beaucoup de gens font, un travail de ménagère), qui est de protéger, de conserver précieusement quelque chose. Je me souviens que c'est ainsi que l'on faisait dans mon village : on nettoyait les carreaux et on les recouvrait, au moins le premier jour, de journaux, pour qu'ils ne se salissent pas... »

Luciano Fabro (1984)

77. Toutes ces pièces, à l'exception de celle de Fabro, sont construites sur une opposition binaire : nature/culture, ou nature/artifice, qui se spécifie dans une relation plus ou moins conflictuelle entre le contenu et la forme ou, selon Kounellis, entre la « sensibilité » et la « structure », c'est-à-dire aussi entre un élément de présence organique, une chose vivante (un animal, une plante), et un élément inorganique. Ce langage binaire est devenu l'idiome de l'*arte povera*. Mais, comme le montrent les *Objets en moins* de Michelangelo Pistoletto, l'*arte povera* fut

aussi et d'abord une forme de pragmatisme poétique, en prise sur les usages et les rituels de la vie quotidienne. Ce pragmatisme rompait avec une tradition d'éloquence qui était restée vivace en Italie.

78. Carla Lonzi, « Opere di Luciano Fabro », dans *Luciano Fabro*, cat., Turin, Galleria Notizie, 1967 ; trad. (extrait) Anne Guglielmitti dans *Luciano Fabro*, cat., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 136.



CI-DESSUS ET DOUBLE PAGE SUIVANTE :
Öyvind Fahlström, *Opera*, 1952-1953.
Feutre, gouache et encre de Chine sur papier, 26,8 x 1170 cm.





Tadeusz Kantor, *Happening panoramique de la mer*, Łazy, côte de la mer Baltique, 1967.
Première partie: «Le concert de la mer» (chef d'orchestre: Edward Krasiński).
Photographie: Eustachy Kossakowski



Edward Krasiński, *La Ligne bleue*, Zalesie, 1969.
Photographie: Eustachy Kossakowski



Ensemble de trompes ba-bembé, village de Mouyondzi, Congo, 9 septembre 1966. La musique du Bwiti, jouée à cette époque de façon exceptionnelle, serait liée à un culte des ancêtres, peut-être à un rituel funéraire. L'orchestre comprend quatre trompes en bois figurant le père, la mère, la fille et le fils; chaque trompe est sculptée dans la masse, la colonne d'air étant logée à l'intérieur du corps sculpté. Les trois premières trompes sont tenues debout, la quatrième allongée. Photographie de Charles Duvelle, parue (recadrée) dans le livret du disque vinyl *Musique Kongo*, Ocora, 1967.

accordées au cycle de la nature, qui induit généralement une représentation organiciste du corps social. Cette image de cohésion organique contraint la mobilité individuelle autant qu'elle limite l'exercice de la pensée critique.

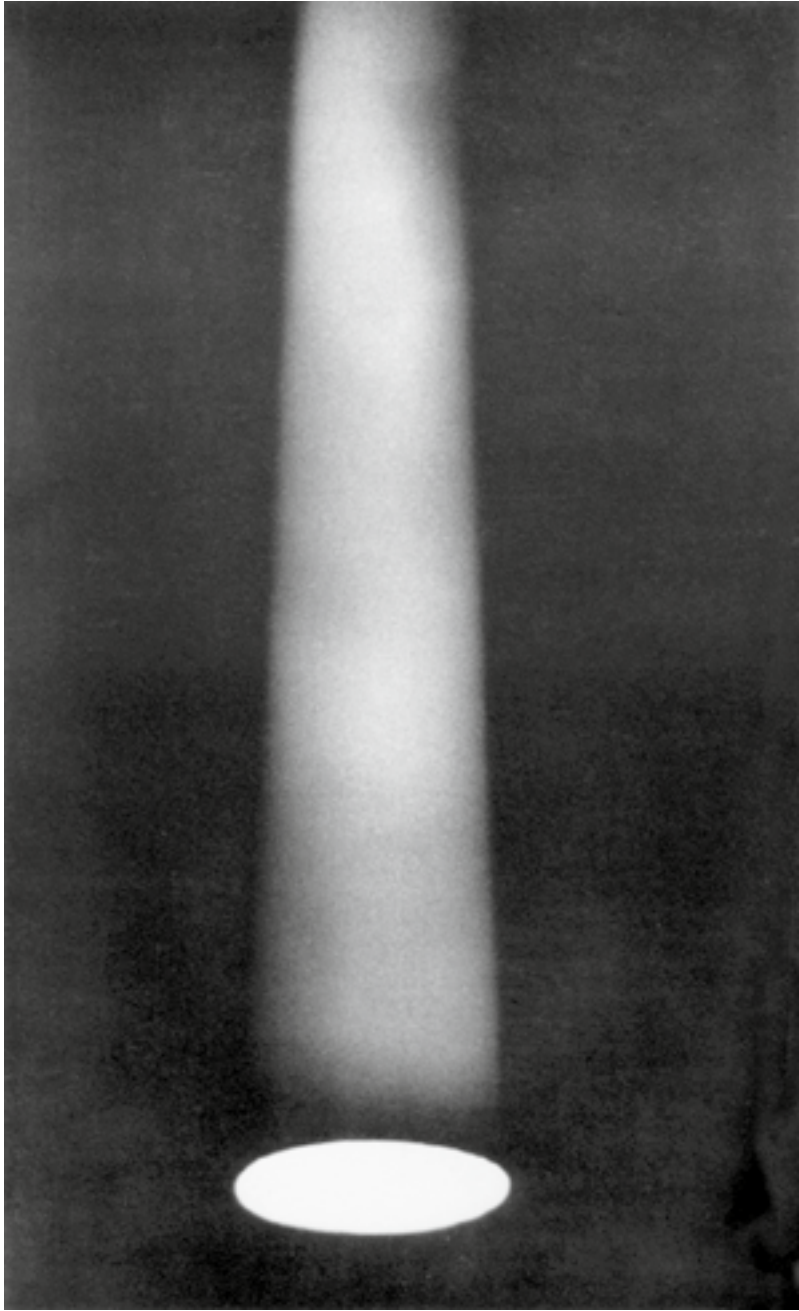
Il serait intéressant de voir, avec d'autres exemples, comment l'intimité territoriale peut dépendre de l'élection de lieux sacrés, liés à des pratiques rituelles, et comment ces pratiques interfèrent avec des mécanismes de spatialisation des rapports généalogiques. On pourrait convoquer une étude récente de Danouta Liberski-Bagnoud²⁹. Il faudrait aussi aborder la question de l'architecture vernaculaire, sur laquelle ce livre apporte d'ailleurs un nouvel éclairage.

* * *

Le schéma de partition privé/public ne peut être plaqué sur une réalité sociale constituée d'interactions multiples, surtout quand la culture considérée ignore ce partage. Mais le mot *partage* lui-même est ambigu : il peut signifier séparation ou distribution, voire mise en commun. Cette ambiguïté est au cœur des situations d'intimité territoriale. La question est de savoir comment les documents d'une intimité territoriale, quand celle-ci est vécue dans les limites d'une expérience d'exclusion ou de marginalité, peuvent contribuer à une requalification, voire à une réinvention de l'espace public. Cela suppose, *a minima*, que les conditions de l'expérience ne soient pas occultées par un effet d'idéalisation abusive ou d'esthétisation négative (la tendance *trash*). Cela suppose aussi que l'on puisse déduire des documents spécifiques une signification générale.

Dans ces limites, l'expérience et la pensée de l'intimité territoriale permettent de réinterroger les possibilités d'une activité artistique qui se définit avec et contre la culture instituée, en intervenant notamment sur les normes de comportement dictées par la rationalisation du travail. Depuis les premiers temps de la modernisation industrielle, les sociétés hyper-développées se sont en effet dotées de moyens d'amortissement des mécanismes de spécialisation et de ségrégation productives qui accompagnent l'exploitation du travail : on tolère et instrumentalise une réticence à la discipline productive comme un style de vie parmi d'autres ; les lieux de la musique, de l'art et du spectacle offrent un exutoire qui permet de neutraliser les tendances contre-productives. Ce mécanisme d'amortissement répond aux diverses tendances protestataires ou alternatives apparues dans la contre-culture depuis la fin des années 1960.

²⁹ Danouta Liberski-Bagnoud, *Les Dieux du territoire. Penser autrement la généalogie*, Paris, CNRS / Maison des sciences de l'homme, 2002.



David Lamelas, *Limit of a Projection I*, 1967. Projecteur de théâtre dans une salle sombre, dimensions variables. Deux vues de l'installation: ci-dessus, dans l'exposition *Más allá de la geometría*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1967 (photographie: Juan Lepez); ci-contre, dans l'exposition *Projection (L'effet écran)*, Centre d'art contemporain de Brétigny, 2004 (photographie: Bernard Huet).